



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

PERÍODO MEDIO DE MADURACIÓN

Proceso y Cuerpo de obra

Memoria para optar al grado académico de
Licenciada en Artes Visuales con mención en Pintura

MILENA GRÖPPER

Profesor guía

ENRIQUE MATTHEY CORREA

Santiago de Chile

2009

ÍNDICE

RESUMEN	03
PRESENTACIÓN	04
PROCESO DE OBRA	05
CUERPO DE OBRA	17
1. “ <i>Dummies</i> ”	17
2. “Simuladores”	19
3. “Ejercicios de refracción”	21
Corredores de Larga distancia	28
4. “Vicuña Mackenna 3443”	29
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	37

RESUMEN

La siguiente memoria pretende decodificar el marco que conforma la sucesión de las obras aquí expuestas, comprendidas entre los años 2003 y 2009. Esto mediante el despliegue cronológico y analítico de dichas obras, estableciendo así los parámetros que han definido mis decisiones en torno las mismas, e intuyendo de esta manera sus posibles direcciones y coordenadas.

El texto se encuentra dividido en dos partes; PROCESO DE OBRA que sigue una línea narrativa y CUERPO DE OBRA que considera la metodología de una ficha técnica, la cual presenta ASPECTOS FORMALES, una DESCRIPCIÓN ANALÍTICA y una FUNDAMENTACIÓN.

PRESENTACIÓN

Entré a estudiar Artes Plásticas a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con 18 años, tras salir del colegio. Enfocar el pasado y establecer los motivos que me llevaron a elegir esta opción a esa edad me parece que es una tarea prácticamente irrealizable, forzada, y hasta fútil.

Sí podría decir que desde muy niña mis padres vieron ciertas habilidades artísticas en mí y me animaron a desarrollarlas, a eso podría sumar el recuerdo de haber pasado horas dibujando cada vez que tenía la oportunidad, y los “sobornos” por parte de mis compañeros de colegio para que les hiciera los trabajos de arte que ellos tanto odiaban. Teniendo en cuenta estas particularidades pienso que se podría hacer un alcance del por qué de mi decisión, sin la necesidad de análisis puestos en perspectiva. Y ya que no me es posible diagnosticar una posible tensión de vivencias e intereses, ni mucho menos reflexionar *a priori* acerca de los factores discursivos que sentencian el marco general de mis determinaciones artísticas, creo pertinente insertar aquí un consejo de L. Wittgenstein (una frase sin sentido con mucho sentido): “sobre lo que no se puede hablar, es mejor no hablar”¹.

Al respecto, únicamente puedo discurrir acerca del sustrato de lo que ahora es mi cuerpo de obra, a partir de las experiencias que fui arrastrando durante ese desarrollo, que en definitiva fueron los cuatro años que pasé en la escuela de arte.

¹ *Tractatus logico-philosophicus* Madrid: Ed. Alianza, 2003

PROCESO DE OBRA

Llegado el momento, empezando el segundo año de la carrera, escogí seguir la especialidad de pintura pensando en ella como una disciplina y como un concepto. A esas alturas entendía que la pintura como Lengua Madre de las artes me daría las herramientas conceptuales necesarias para abordar en forma analítica cualquier asunto, aun cuando lo hiciese a través de medios extra-pictóricos. Y así sería; las posibilidades de manejo de la materia pictórica y del soporte bidimensional tenían directa relación con las posibilidades de traducción de mi retina al lienzo, y luego, el resultado de esa traducción podría volver a transcribirla y reubicarla en cualquier otro soporte.

Fue a partir de un encargo de primer año, en el 2003, que pude experimentar y darme cuenta de este fenómeno. El encargo consistía en realizar una reproducción en papel de cualquier imagen bidimensional a color. Yo escogí la pintura “*Splash*” de David Hockney, ya que me parecía que se trataba de una imagen cuyas características eran propicias para traducirlas al papel, aunque esto no fuera necesario. Pero por sobre todo escogí esta imagen por tratarse de una pintura. Me



Reproducción “*Splash*” en papel, 55 x 49 cm.

pareció interesante el hecho de reproducir una pintura cambiando su materialidad, cuestión que influenciaría en adelante mi trabajo más personal, por todo lo que comenté recién sobre los aspectos de la pintura en relación a sus caudales plásticos de traducción, pero también porque me remitiría a cuestiones como el problema de la copia (o el *cover*), y la pérdida / ganancia que ésta conlleva.



Detalles

Pero en su momento este ejercicio de traspaso me llevó —y asumo en ello consistía el encargo— a entender de forma analítica las sutilezas formales en cuanto a cromatismos, intensidades de valor, planos de construcción, etc.

Teniendo en cuenta todo esto, comencé más tarde —a partir de los encargos del taller de pintura— a experimentar las alternativas de traducción mediante las cualidades plásticas de la pintura, ejercicio que, puedo imaginar, forma parte del aprendizaje de todo o casi todo pintor. Sin embargo, o sería mejor decir, debido a ello vino la inevitable necesidad, como todo estudiante, de cuestionarme ciertos asuntos relacionados a mi experiencia con la materia pictórica, así como con los ya conocidos y siempre reiterativos (y recurrentes) conceptos de representación, no representación, presentación y representación de la no representación, los últimos tres, como problemas alternativos y críticos en torno a las fronteras del primero.

La no representación y la presentación vendrían a significar lo mismo, en cuanto al intento de entender el objeto de arte “ya no en su posibilidad de representación, sino como materia y es en esta intención que ella remita nada más que a ella misma, es decir, que lo que realmente ‘aparece’ o él (re)presente, en términos más rigurosos, sean en sí, los elementos que la conforman”². La representación de la no representación es el resultado de querer representar una presentación, por así decirlo, donde la clausura de la representación no es tal (quizás todo lo contrario), quedando la obra atrapada en el linde entre ambas posibilidades.

² Ovalle Gallardo, Yohanna, *Algo acerca de nada*, Santiago: Balmaceda 1215 Ediciones, 2002

Sin embargo, este trabalenguas no es más que una operación preestablecida que no tiene, a mi parecer, mayor repercusión sobre el producto visual, por “los elementos que permiten su producción como objeto artístico y sus calces con las líneas históricas que le posibilitan alcanzar tal nominación (obra de arte)”³, pues lo que se presenta es el objeto mismo en su realidad, pero colocado en la calidad de objeto artístico. Su importancia radica más bien en la función de dicho objeto de arte, de no hacer referencia a nada más que a sí mismo.

Aún así, dicho cuestionamiento, pese a tratarse de un diálogo sumamente cerrado en sí mismo, me llevó a abrirme con gran interés a otro tipo de materialidades y soportes, aunque siempre relacionados con lo pictórico y sin alejarme de lo bidimensional.

Durante el segundo y tercer año de pintura llevé a cabo un par de trabajos que, en forma simultánea, alegorizaban, a mi parecer, sobre el límite entre una gran cantidad de conceptos. Entre ellos destacaba la condición funcional del uso de técnicas utilizadas en decoración de interiores, cuya naturaleza extra-artística, por así decirlo, ponía en cuestión su carácter artístico, teniendo en cuenta la situación de objeto único e irrepetible, como cuestión inmanente aplicable a todo objeto de arte. Esta confrontación se repetía constantemente en la obra, al simular (ya no sólo representar) ésta algo que no era, y disimulando a la vez esa negación.

Parte de este trabajo consistía en series de paneles rectangulares texturados y con esténciles, que lo que hacían era (re)presentar —y simular— su propio soporte (la pared), probematizando así sobre las ya citadas fronteras y aludiendo a la poética de la pintura monocroma, por tratarse de obras bidimensionales realizadas únicamente en matices de blancos, y al arte minimal, por su repetición y serialización como sistema productivo y de emplazamiento, y porque “intentaba reducir la obra de arte a sus mínimos componentes artísticos. De algún modo podríamos decir que pretendía explicar aquél *umbral mínimo* desde el cual algo puede ser calificado de artístico”⁴. La obra se camuflaba, por decirlo de alguna manera, en aquella literalidad del uso del material. Un tratamiento tautológico y redundante del lenguaje visual, en que no se podía determinar

³ *Op. Cit*,

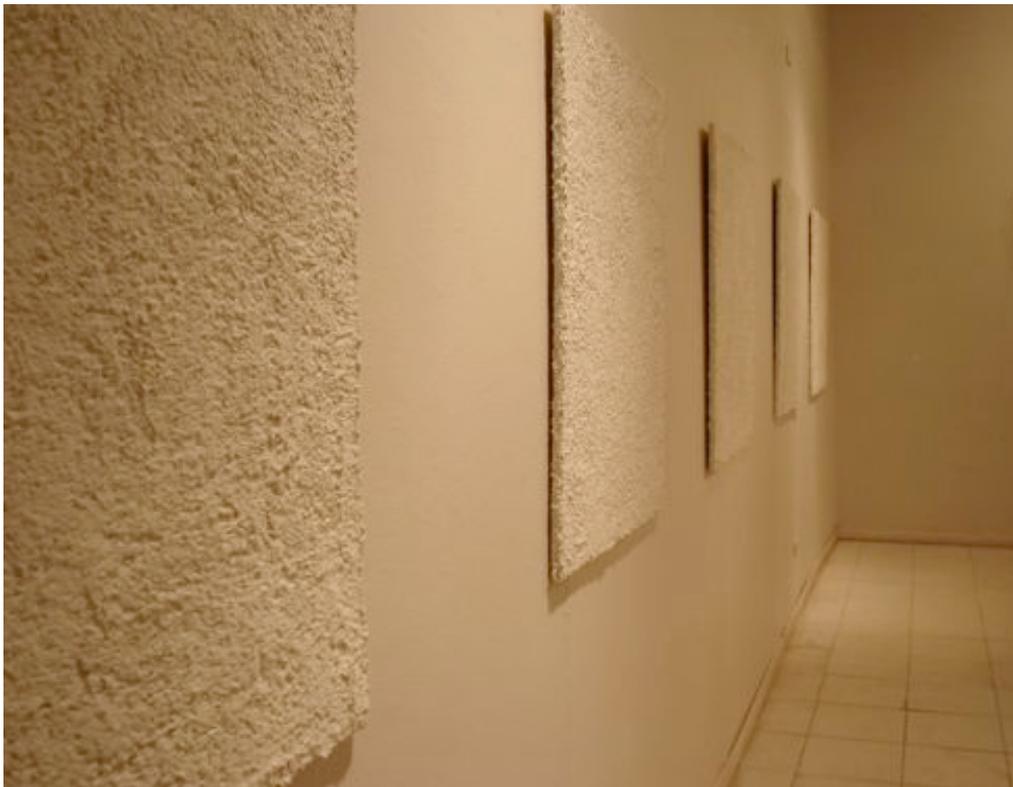
⁴ Combalía Dexeus, Victoria, *La poética de lo neutro: análisis y crítica al arte conceptual*, Barcelona: Ed. Debolsillo, 1952. p.27

dónde la obra empezaba o terminaba, en relación a su contexto. Pero también estaba el emplazamiento mismo de la obra, para el cual ésta había sido pensada, pues era el reflejo de aquél primero, y a la vez su resistencia; “la autonomía de la obra implica también la autonomía de su emplazamiento original. La obra no puede ser trasladada, como se haría con un Picasso o con un Goya”⁵.



Sin Título I (2005), marmolina sobre trupán, pintura látex blanca, 100 x 75 cm. cada panel

⁵ *Op. Cit.* p. 44



Muestra *Hurgatorio*, Sala Juan Egenau de la Facultad de artes de la U. de Chile, nov. 2005

Por motivos discursivos, estos trabajos fueron realizados a partir de monocromía de blancos; pues me parece que las posibilidades cromáticas del blanco, y su significación, son inabarcables e infinitas. El grado cero del blanco se instala como ausencia y presencia, como lleno y vacío a la vez (así como es el resultado paradójico de la suma de todos los colores / luces). Armando Reverón hizo hincapié justamente en esto mismo; las pinturas que llevó a cabo en su época blanca fueron, en definitiva, un estudio del fenómeno cromático de la luz, bajo su efecto de deslumbramiento en estado natural, llegando a la premisa de que finalmente lo único que valía era la luz y, por lo tanto, el blanco como su traducción cromática.

La cantidad de blancos que distingue un esquimal (algo así como treinta tonalidades) es otro ejemplo de ello. Los esquimales precisan distinguir —todo se trata de distinguir— esos pequeños matices que hacen la diferencia en un contexto monocromo, pues de ello depende su subsistencia. El matiz de un blanco es para ellos información, información que define las cualidades del objeto que tienen delante, por cómo la luz incide sobre ellos. Aquí el blanco es tan intrínseco, que deja de ser blanco para convertirse en una paleta infinita de colores y sobre todo, objetos. Así como el blanco inabarcable al que se refería Malevich, que nos asegura que siempre se puede ir más allá (premisas de “lo porno”). Y es debido a su carácter reversible, a su multiplicidad, que me parece que, en definitiva —y en ello radica la paradoja—, era éste en sí mismo el *súmmum* de todo lo que yo necesitaba expresar.

En la obra donde utilicé la técnica del estencil —en lugar de la textura de la marmolina— el motivo escogido para tal efecto fue la imagen de la señalética “silencio”, debido a su significado, como una cita alegórica de la dificultad del lenguaje.

Las señaléticas tienen una función determinada por su forma y contraste; son imágenes de gran economía sintética pero que, sin embargo, se hayan llenas de sentido, y en ello radica su funcionalidad —se trata además de un elemento preconcebido que podría relacionarse con la domesticación de masas. Al trasladar la señalética al blanco sobre fondo blanco, se le sustraen todas sus cualidades; la señal pierde gran parte de su valor icónico, pues ya no existe contraste, entonces tampoco hay obediencia.

La imagen es trabajada y reubicada mediante un tratamiento y un medio, respectivamente, que son tan silentes como su significado, pues al ser la figura blanca de la señalética “silencio” colocada sobre un fondo blanco, ésta —como ya dijimos—

pierde todo su sentido, sin embargo, dicha acepción, aunque poco efectiva en su funcionalidad, no podría ser más obvia. Este fenómeno es además potenciado mediante el traspaso y modificación de cierta imagen para establecer una nueva, configurando así una suerte de patrones orgánicos que se repiten (trama) simulando el papel tapiz. La definición particular de la imagen es suprimida con la repetición de la misma, y la señalética se abstrae de su significado original, acercándose a lo decorativo. Esto sucede de tal forma, que la imagen termina por ser banalizada y desacralizada. La señal se vuelve ajena por su falta de diálogo; le es sustraída el habla simbólica, quedando finalmente inserta en una trama reducida al silencio del *pattern*.



Sin Título II (2005), estencil, látex blanco sobre madera, 75 x 55 cm. cada panel



Detalle

Una vez que hube realizado estos dos trabajos volví rápidamente al lenguaje de la pintura, quizás por la comodidad que éste me significaba, y comencé entonces a buscar la forma de poder transmitir parte de las recién mencionadas nociones y consideraciones en torno a la poca delimitación de las imágenes y su falta de elocuencia —matérica y cromática— que me habían interesado tanto, al plano pictórico.

Lo primero que consideré fue retomar aquellas ideas que se manifestaron a partir de la reproducción de Hockney. El problema que surge, en cuanto al proceso de desplazamiento y derivación durante la producción representativa, tiene como resultado una inevitable pérdida de información. En este sentido, mientras exista representación existirá también en su devenir una “baja resolución”, una constante pérdida de impresión, definición e información visual, situación que se vislumbra a partir del relevo del original por su *doble*. La desaturización del original de la que hablaba Walter Benjamin, tiene todo que ver con esto, pero también tienen que ver las ideas de: modelo / traspaso / retención / pérdida, presentes en la pintura de Gerhard Richter.

Me sumergí en la representación pictórica y traducciones de efectos, errores fotográficos digitales, desenfoque de movimiento, reventones de luz, desajuste de color, etc., primero como una manera de ejercitar el manejo de la materia pictórica y la traducción mimética de estos efectos ópticos a la pintura, pero luego se transformó en una suerte de fetiche visual. Sentía que al representar el desenfoque fotográfico en el fondo estaba realizando una pintura abstracta y figurativa a la vez.

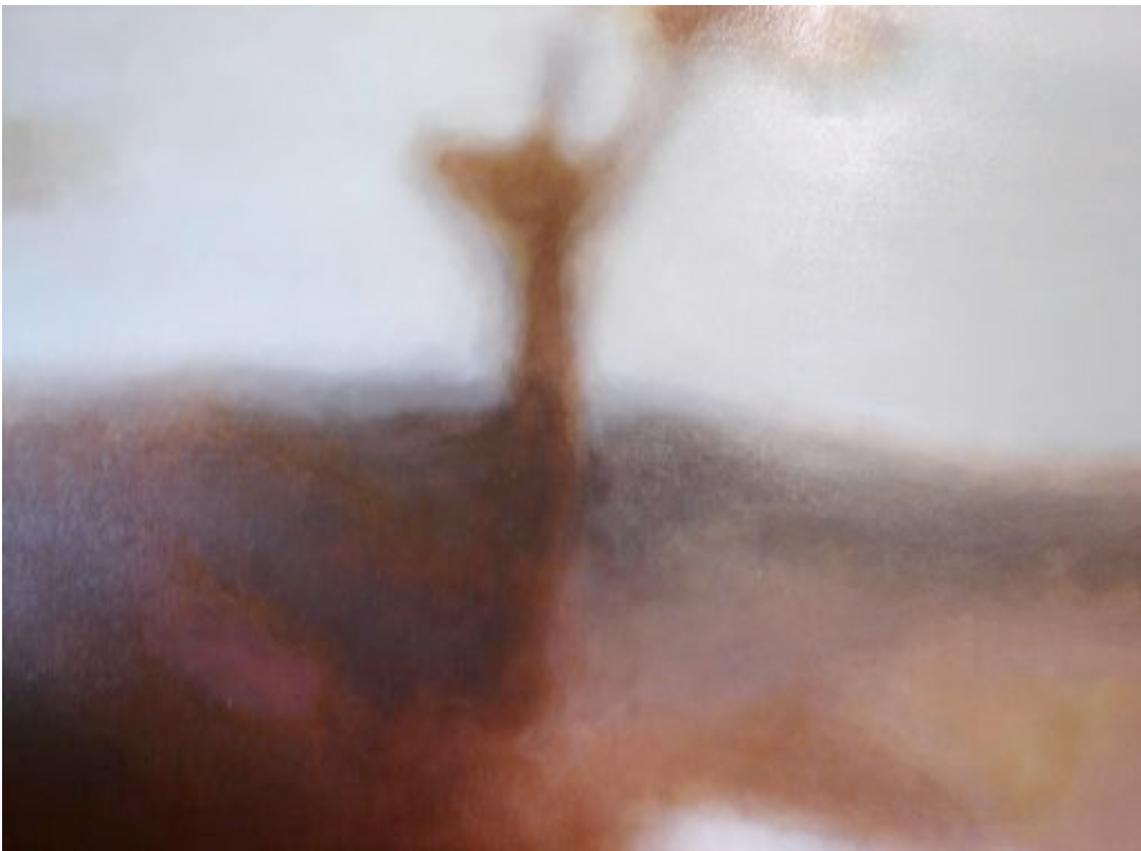
Mis pinturas desenfocadas se volvieron más homogéneamente desenfocadas cuando decidí pasar de un desenfoque casual a un desenfoque forzado mediante distorsiones en *Photoshop*. Aquí las imágenes se encontraban desenfocadas en su totalidad y los colores habían sido levemente saturados. Las pinturas las llevé a cabo de forma bastante realista, aunque también muy sintética, y si bien se vislumbraba la imagen que representaba, no se alcanzaba a establecer ningún tipo de texturas, planos o profundidades, pues todo resultaba igualmente difuso.



La susceptibilidad del ambiente I (2006), óleo sobre tela, políptico de 50 x 50 cm. cada pintura



La susceptibilidad del ambiente II (2006), óleo sobre tela, diptico de 200 x 200 cm. cada pintura



Detalle

Las imágenes que escogí fueron paisajes sencillos (con árboles, montañas y praderas...). El motivo de ello es que me parecía que era éste el género más adecuado, por su constante representación a lo largo de la historia de la pintura; por su tradición y falta de novedad, y porque siempre entendí el paisaje como una ausencia, una imagen infinita y desorganizada, poco protagónica, en la cual descansa el ojo: una imagen “comodín” para así dirigir la mirada a un todo en general y a un nada en particular. Una ausencia que a la vez es presencia, ya que *todo es paisaje* (como explica Alain Roger, un sujeto observador es lo único necesario para que el paisaje exista como objeto y como concepto). Para mí, el paisaje vendría a ser como el blanco.

En relación a esto último, realicé un pequeño ejercicio con el objeto de hacer evidente aquella correspondencia entre el blanco y el paisaje, creando además un vínculo directo, inevitable, entre las obras monocromas que había dejado atrás y la pintura al óleo, lenguaje que estaba empezando a retomar. Esta operación consistió en el traspaso de una de las pinturas de paisajes que conformaban el políptico titulado “La Susceptibilidad del ambiente I”, donde el original a color es reproducido en matices de blancos.



Ajuste de blanco (2006), óleo sobre tela, 50 x 50 cm. cada uno

Este ejercicio, que por lo demás llamé “Ajuste de blanco”, trataba de blanquear el recuerdo de una imagen a la que ya le había sido borrada su huella, volviendo a la premisa anteriormente mencionada acerca de la pérdida y, a su vez, retención. Muy

parecido a lo que ocurre cuando se pretende tachar o borrar alguna imagen, escrito, marca, etc., donde lo que en algún momento fue removido sigue latente, queda el rastro, pues no se ha podido eliminar de la retina, permanece en la memoria.

Pero volviendo al lo mencionado anteriormente, encontré en la pintura foto-realista, que la disciplina pictórica de la mimesis era una forma de expresar y experimentar que el exceso es también carencia. El esfuerzo y sufrimiento tanto físico como mental que significa representar fielmente un modelo es tan pretencioso como necio. Lo que importaba finalmente en ese momento era la materia y la superficie expansiva en constante dilatación, y fue así que, de pronto, me sentí muy cercana al trabajo de Mark Rothko, pues comencé a pintar imágenes, donde las figuras terminaban por desdibujarse a partir de finas capas de color superpuestas; las formas tendían a desvanecerse dando paso a su extinción.

CUERPO DE OBRA

A continuación, y en relación a los intereses recién expuestos, los cuales se fueron manifestando durante mis años en la universidad, presento el pequeño cuerpo de obra que he establecido a partir de mi egreso de la Licenciatura hasta la fecha en que fue terminada la presente memoria. Este período de tiempo comprende el intervalo de años entre el 2007 y el 2009.

Dicho cuerpo de obra es presentado mediante el formato de ficha técnica, que incluye aspectos formales, una descripción analítica y una fundamentación.



ASPECTOS FORMALES

Título : “*Dummies*”

Año : 2007

Técnica : Óleo sobre tela

Dimensiones : 14 x 195 cm.

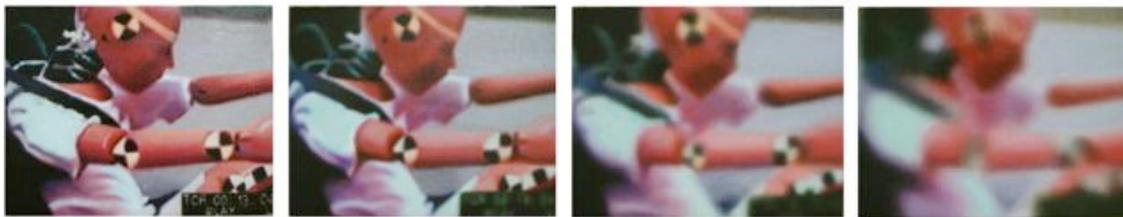
Exhibición : “Corredores de Larga Distancia II”, Galería Posada del Corregidor, marzo 2008/ “Concurso Arte Joven”, MAC Quinta Normal, abril 2009.

DESCRIPCIÓN ANALÍTICA

Serie de nueve pinturas al óleo de pequeño formato que se encuentran alineadas horizontalmente, cuya imagen es la misma que se repite nueve veces con distinto grado de desenfoque en forma gradual, donde la imagen se vuelve cada vez más borrosa; en

algunos pasos intermedios se advierten manchas difusas, hasta que en la última pintura tan sólo se observa una mezcla de colores bastante homogénea y sin definición alguna.

Aquí la actividad de la pintura es llevada a la serialización. La reproducción de una imagen puede llegar a ser infinita, sin embargo es sintetizarla en nueve pasos de desenfoque. Dicho desenfoque fue realizado mediante un filtro de *Photoshop*, aplicado en una imagen de baja resolución que a su vez fue sacada de Internet y editada. La imagen corresponde un *frame* de la filmación de una prueba de choque, donde se observa un *Crash test dummie*, o muñeco de prueba, segundos antes del impacto.



FUNDAMENTACIÓN

“La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. (...) lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”.

Roland Barthes

Nos es posible apreciar el instante preciso —ese que dura escasos segundos— tan sólo mediante la lente de una cámara; aquí ese instante dinámico dura en realidad una eternidad; es una estática infinita que da cuenta de lo efímero del impacto y lo atemporal de la imagen recordada.

La fuerza (o violencia) de la imagen original, es ahora inofensiva, estetizada, quedando en su lugar la belleza de una imagen que representa la belleza de un instante fugitivo, el

cual ha desaparecido y no se repetirá nunca más en tiempo real (premisa de la fotografía como huella de la muerte ⁶).

La imagen original es desplazada por la reproducción y variación técnica, y nuevamente distorsionada a través de la ejecución de un lenguaje pictórico basado en la desintegración y disolución del mismo, llevando todo esto a una situación extrema a lo largo del proceso de serialización, alcanzando la pintura, tal vez, la posibilidad inagotable de reproducirse a sí misma.

Nota:

Pienso que vale la pena presentar a continuación una pequeña mención al proyecto de un trabajo llamado “Simuladores”, un proyecto que tengo “en carpeta”, ya que no ha sido realizado aún, tal vez nunca lo lleve a cabo, pero pienso que, sin duda, forma parte de mi proceso creativo y puede funcionar —mientras tanto— como una obra virtual.



ASPECTOS FORMALES

Título : “Simuladores”

Técnica : Óleo sobre tela

Dimensiones : 40 x 520 cm.

⁶ Barthes, Roland, *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Ed. Paidós Ibérica, 1989

DESCRIPCIÓN ANALÍTICA

Serie de trece pinturas al óleo de mediano formato que se encuentran alineadas horizontalmente, cuya imagen es la misma que se repite trece veces con distinto grado de desenfoque en forma gradual, hasta que en la última pintura tan sólo se observa una mezcla de colores difusa y poco definida.

La imagen corresponde a una fotografía de dos pequeños automóviles a escala, modificada digitalmente para crear la simulación de un choque frontal entre dos vehículos de tamaño real.



FUNDAMENTACIÓN

A diferencia de “*Dummies*”, aquí el instante fotografiado no existe realmente, pues es recreado a partir del montaje. Y a su vez éste, así como el encuadre fotográfico, sólo muestra una cara lo que permite, por cierto, manipular la incertidumbre constante de la escala.

No obstante, creo que aquí el verdadero maquetismo reside en la pintura, pues “la maqueta no solamente puede ser ‘a escala’ sino que también representa la simulación de cualquier cosa en otro material (por ejemplo la maqueta de un teléfono celular hecha en cartón), sin el acabado real”⁷. En este sentido, esta supuesta pintura simula la fotografía que se ha disfrazado de un instante que finge un choque entre dos autos “de juguete” que simulan ser “de verdad”, y que por si fuera poco, todo esto es una falacia, ya que se trata de un pintura que ni siquiera existe pues es virtual.

Pero ¿acaso no es ésta la naturaleza de la pintura en general, y del arte? Es así, y el *trompe l'oeil* es un fenómeno que se puede manifestar también a la inversa, es decir, como la maqueta de una pintura, y me temo este es el caso de la reproducción en papel de “*Splash*” mencionada al comienzo de esta memoria.



ASPECTOS FORMALES:

Título : “Ejercicios de Refracción”

Año : 2009

⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Maqueta>

Técnica : Papel recortado sobre madera pintada, resina epóxica

Dimensiones : Variables

Exhibición : Galería BECH, noviembre 2009

DESCRIPCIÓN ANALÍTICA:

Doce paisajes construidos a partir de modelos fotográficos desenfocados. Las imágenes son realizadas mediante una suerte de *collage* de papeles de color sobre un soporte blanco de madera preparada. Los papeles corresponden a cartas de color de pintura de muro, los cuales son recortados en forma de pequeños círculos (resultantes del papel perforado) y pegados uno al lado del otro, dando forma a la imagen a partir de una trama de 90°.

FUNDAMENTACIÓN:

La obra busca crear un discurso crítico en relación a la reproducción, copia y desgaste de las imágenes como un problema clásico de la representación. Para ello se pretende crear un efecto de dificultad del lenguaje de la imagen, resultado a partir de la indagación sobre el problema actual de la pérdida de definición e impresión de ésta, mediante el traspaso y desplazamiento de la misma. Dicho efecto se hace visible a través de la ejecución de un sistema de producción basado en la fragmentación, así como los conceptos de enfoque y desenfoco.

Los papeles utilizados para formar las imágenes fueron recolectados, acumulados, clasificados, etiquetados y finalmente perforados para obtener los pequeños recortes circulares, proceso que forma, por cierto, parte esencial de la obra. Trabajo que además de exhaustivo, hace referencia a la constante demanda y desecho de dispositivos mediáticos de consumo, como lo son los muestrarios de pinturas y los catálogos de todo tipo.

El problema que conlleva reproducir una imagen fotográfica a partir de fragmentos de “otra cosa” se acerca, como ya dijimos, al problema clásico de la representación, como experiencia sensible, donde la imagen original es modificada, además, por la fragmentación de la trama, por el trabajo manual impreciso y, finalmente, por el proceso

de doble desenfoque como sistema productivo. Y tiene como fin último el esfuerzo óptico por parte del espectador, quien en una última instancia es el que cumple la labor de la reconstitución visual, en “alusión a un original perdido”⁸.

“El número mínimo de puntos para hacer una imagen reconocible de una persona concreta viene a ser 120. Si no, lo único que estás diciendo es ésta es la forma de la cabeza, las cuencas de los ojos, etcétera. El cuadro ‘Robert’ que está en el *Museum of Modern Art* tiene 104.000 puntos, pero la versión más pequeña de ‘Robert’ tiene 120 puntos... y sigue pareciendo Robert”⁹.

Sin embargo, la obra se centra más específicamente en la intención de homologar la práctica de la pintura con la fabricación de imágenes a partir de papeles (los cuales, por cierto, han sido pintados industrialmente). El mecanismo es, entonces, el mismo que se aplicaría en una ejecución pictórica, y el resultado no es más que un experimento de pintura descompuesta y vuelta a armar a través de los efectos de la óptica y la teoría del color, así como mediante la transcripción manual y análoga de los nuevos y esquemáticos dispositivos de producción visual.

“El ejercicio de recolectar y clasificar, componer y pegar colores elegidos cuidadosamente, pequeños puntos de colores que nos recuerdan a píxeles con los cuales se configuran las imágenes digitales, pero también a las tramas de colores de las escenas de Seurat (puntillismo), emula en cierta forma una lógica naturalista. El impresionismo de fines del siglo XIX convierte a Monet en un cazador de luces crepusculares, diurnas, atardeceres y de instantes atmosféricos cambiantes que aparecen y desaparecen sin dejar evidencia tras las horas que recorren una jornada. Esta serie de doce paisajes ‘intervenidos’ o ‘procesados’ en dos oportunidades decisivas (la primera digitalmente y la segunda con el trabajo quirúrgico de pegar punto por punto sobre el soporte blanco) nos recuerdan de alguna

⁸ Oyarzún, Pablo, *El rigor de la copia*, 2007

⁹ Chuck Close, entrevista, *Chuck Close Pinturas 1968-2006*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007. p. 55

manera esa concepción del pintor-naturalista (Pissarro, Monet, Renoir, Bazille) de los impresionistas que exploraron el lenguaje de la pintura a través del apego al paisaje y a la naturaleza en su estado originario. Pero la serie de paisajes del cerro Manquehue que presenta Milena Gröpper



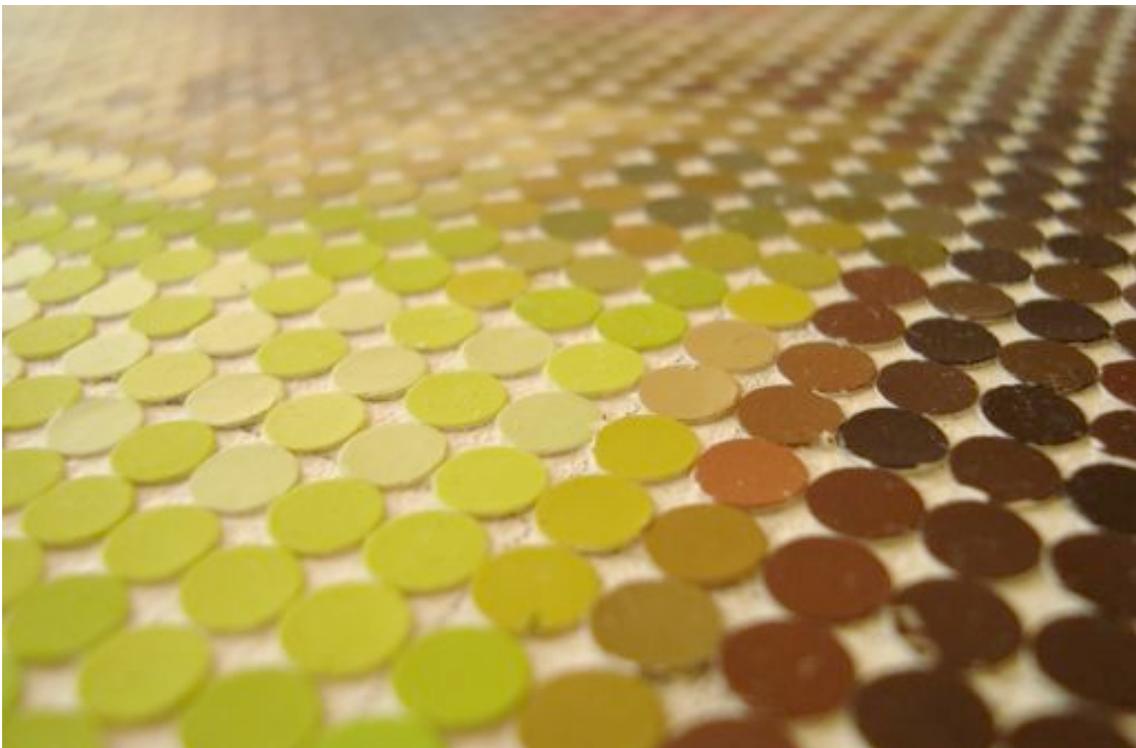
Papel recortado sobre madera pintada, 20 x 20 cm.

subvierte ese naturalismo pictórico agregándole un cierto imaginario propio de las imágenes digitales, o para ser exacto, de la descomposición de las imágenes fotográficas al ser trabajadas con filtros de *photoshop*. En todo caso si Monet era un cazador de luces para luego reproducirlas lo más rápido posible sobre la tela, teniendo al óleo como

único medio, entonces Gröpper se convierte en una recolectora aguda de colores dictados a través de los patrones de color de los modelos que ocupa, en éste caso no en la naturaleza ni sacados de ella, sino recorriendo los pasillos de algún *Homecenter* en busca de las pruebas de color de interior y exteriores dictados por sus modelos fotográficos. Esta emulación con cierta carga humorística y a la vez nostálgica de la tradición académica (subversiva e incomprendida por una academia de salones, intransigente en su momento) juega o permite reflexiones en el campo de lo mediático (entiéndase la pintura como el medio original cuando se trata de imágenes bidimensionales) sin perder la condición manual en la confección de las imágenes. La precariedad de lo “hecho a mano” es evidenciable no sólo en los puntos cortados uno por uno, sino también en las líneas de puntos que se enchuecan sutilmente, permitiendo al espectador dejar de lado por un momento la mimesis con los objetos industriales, como fotos o impresiones de cualquier tipo (esto haciendo el ejercicio de mirar de cerca las obras),

sólo para volver sobre ellos, o sobre la carga aurática de las impresiones digitales, al mirar de cierta distancia en que los puntos se funden en planos de color, apareciendo sobre las superficies de madera los paisajes perfectamente (o, al menos, advirtiendo esa posibilidad) impresos, como una fotografía filtrada a través de alguna herramienta ‘*photoshopística*’ “. ¹⁰

El acabado con resina epóxica en un principio fue pensado nada más que como una capa de protección, sin embargo tras una segunda mirada, me percató que esta cumple, por un lado, un rol fundamental en aquella simulación técnica del acabado fotográfico y/o de impresión, y por otro, entrega esa función literal de querer preservar lo perecible; un manto protector que vuelve eterno eso que es tan susceptible a la rápida descomposición, como resulta ser todo aquello que aparece en su estado natural más puro. Aquí la capa de resina protege los fragmentos de papel que conforman las imágenes, de su degradación en el tiempo, pero también encapsula los paisajes naturalistas que dichos papeles conforman de manera tan tautológica.



Detalle

¹⁰ Cáceres, Miguel, *Nostalgia por la pintura*, texto producido para tríptico / invitación de la muestra *Ejercicios de refracción*, Santiago 2009



Ejercicios de refracción, Galería BECH, noviembre 2009



Ejercicios de refracción, Galería BECH, noviembre 2009

Corredores de Larga Distancia

Durante los años 2007 y 2008 me dediqué a participar en el grupo de arte “Corredores de larga distancia”, con el cual llevé a cabo varias obras conjuntas, que aunque hubo que darles forma a partir de intereses compartidos, no fueron del todo ajenas a mi búsqueda más personal. Puedo además decir que muchos de estos trabajos —algunos bastante complejos— me permitieron resignificar, contonear y consumir mi propia obra.

De todos estos trabajos colectivos o comunitarios, que fueron alrededor de cuatro, creo pertinente apuntar sobre uno en particular. Se trata de la obra “Vicuña Mackenna 3443”, en la que destacan para mí ciertos conceptos, cuya multiplicidad de acepciones guardan estrecha relación con mi trabajo.

Uno de ellos es el tema del paisaje como género, escogido en algunas de mis pinturas, y con más énfasis en mi obra “Ejercicios de Refracción”, donde la complejidad y carácter algo ambicioso de la técnica escogida demandan, a mi parecer, la elección de una imagen desinteresada y poco elocuente, carente argumento —léase todo esto entre comillas. Pero por otra parte está la distancia como elemento constructivo de la figura, la exigencia óptica por parte del espectador para completarla, así como la simulación análoga y manual de ciertos efectos o filtros digitales para la producción de imágenes e impresiones en serie.



Detalle



Proceso *Vicuña Mackenna 3443*

ASPECTOS FORMALES

Título	: “Vicuña Mackenna 3443”
Año	: 2008
Técnica	: pintura PVC sobre tela PVC, sobre paleta publicitaria
Dimensiones	: 10 x 20 mts.
Exhibición	: Av. Vicuña Mackenna #3443, esquina Isabel Riquelme

DESCRIPCIÓN ANALÍTICA

“Pintura monumental” ejecutada *in situ* por 6 pintores, durante tres semanas, sobre una paleta publicitaria. Se utilizó la técnica del pixelado de “color de medio tono”, como una solución formal que facilitó el trabajo parcelado y sistemático de los ejecutores. La imagen corresponde al paisaje del mismo lugar en que se encuentra ubicado el cartel. Mediante el despliegue de la fuerza laboral, los recursos humanos y técnicos, se pretende captar la atención del espectador, a medida que la imagen emerge, generando expectación en el público que circula o se desplaza diariamente por el lugar.

La Solución formal de la imagen (pixelada) facilitó el trabajo parcelado y sistemático de los ejecutores. El planteamiento de este proyecto a través de la fuerza laboral se justifica como una manera de compensar la pasividad del cuerpo que impone el desarrollo tecnológico. Las condiciones de producción actual solo requieren, de nuestro cuerpo, gestos pasivos y trancos (pulsar botones, disparar el obturador etc). Pintar sobre un cartel publicitario de gran formato, implica tanto una inversión energética como un ritmo a escala humana que atenta contra la lógica (económica y veloz) del lenguaje publicitario y sus políticas de transparencia. La elección de la disciplina pictórica evidencia una voluntad por la reflexión visual como acto de resistencia ante el avance de la superproducción de imágenes.

FUNDAMENTACIÓN:

“El recorrido del metro, en una ciudad como Santiago, está fundamentalmente dispuesto bajo tierra, salvo en algunos lugares en que obtenemos el leve respiro de la superficie. Mirar por la ventana se vuelve un ejercicio, casi una necesidad, aunque realmente no miremos, aunque solo contemplemos pasmados, un fulgor encandilante. Y de pronto, como parte de ese ejercicio, casi al llegar a la estación Carlos Valdovinos, nos enfrentamos a un cartel publicitario, que no se aparece de un momento a otro –como todo fenómeno publicitario que se nos impone-, sino que comienza a construirse poco a poco, de la mano de varios ejecutores, contradiciendo toda lógica tradicional del montaje de un aviso publicitario. Nos enfrentamos a una imagen, sin marca ni auspiciadores, solo una imagen borrosa que requiere de un momento de detención, puesto que no se devela en lo inmediato. Una vez realizado este proceso, vemos la obra, que no es más –ni menos- que una reproducción del entorno que lejos de ser fiel, idealiza y reescribe el lugar donde se sitúa.

(...) La elección de ocupar el lugar de la publicidad, de invadir un medio no tradicional como soporte de una obra, le otorga una carga poderosa, en tanto toma características de este medio, como el que se sitúan en lugares orientados para ser vistos por un público masivo y no necesariamente amante del arte, por sobre el que la pintura se lea como obra de museo. De esta manera encontramos por un lado, una crítica a la falta de visibilidad que tiene hoy en día la pintura –y el arte en general- dentro de la contingencia y los sucesos cotidianos de una ciudad, pero es una crítica que no complace, puesto que podría, como sucede cada vez con más frecuencia, instalarse en una plaza y obtener un grado aceptable de notoriedad. El objetivo se acerca más a una intención abierta de la obra hacia el público, una relación que sin mediadores se presta para múltiples interpretaciones, tenga o no ésta, relación con las artes.

La obra cobra sentido en su relación con su entorno urbano, su emplazamiento completa la intención de la obra como realización. Junto con esto, es necesario el compromiso del espectador, que en su transitar se

detiene y completa la imagen, logra captar la totalidad. Uniendo los píxeles ve, por fin, el ansiado paisaje. Y así, como aludiendo tenuemente a la historia de la pintura de paisaje, se transforma en simulacro, espejo adulterado de la realidad circundante. El paisaje se camufla con su entorno, a la vez que se esconde de la mirada del espectador por medio de su realización pixelada.

Esta obra resalta la importancia del emplazamiento, de hacer uso de una dirección particular (Vicuña Mackenna 3443), para elaborar un paisaje dentro del paisaje, que no se nos da en lo inmediato, sino que exige de nosotros un esfuerzo, contradiciendo a la vez la instantaneidad del aviso publicitario. Nos encontramos con una reflexión visual, una resistencia a la producción de imágenes desenfrenada a la que nos enfrentamos hoy a través de los medios masivos de información. La pintura se construye lentamente, pixel a pixel, componiéndose solo en el ojo del espectador que mira con distancia, que es capaz de ejercitar su visualidad, de ver con un ligero desenfoco la imagen que se esconde tras ese trabajo, que pese a ser realizado por pintores con estilos particulares, implican una serialidad, una homogeneización del gesto pictórico, otorgado gracias al filtro que divide la imagen en miles de puntos.

El ejecutor sigue un patrón establecido, se concentra en terminar su espacio de trabajo designado. La autoría se reduce al colectivo, asemejándose a un recurso mecánico provisto por la tecnología, pero realizado a través de recursos humanos. Este hecho trae consecuencias muy significativas para lo que este proyecto implica, puesto que, si bien el resultado es prácticamente indiferenciable de lo que podría ejecutar una máquina, el tiempo de realización dista mucho de ser el mismo. No es un cartel monumental, es una pintura monumental hecha en vivo. Sus autores se permiten 30 días para realizarla, no aparece de la noche a la mañana, como lo haría cualquier aviso publicitario tradicional. El soporte cartel se llena paso a paso por el trabajo de un colectivo, que como tal se vuelve indiferenciado. Los ‘Corredores de larga distancia’, retoman la tarea manual del vínculo con el objeto, median directamente con la obra, sin procesos o recursos que aceleren la ejecución. Hay una disciplina y una fuerza laboral calculada, que no se deja llevar por

el gesto, para realizar in situ una sistematización pictórica, que tiene como resultado, una pintura que no pretende ser hermética, sino que aparece consistentemente para ser apreciada por todo aquel que transite aquel lugar.



Vicuña Mackenna 3443, 10 x 20 mts.

(...) Vemos la patente resistencia a una pintura pasiva, así como al escaso involucramiento que implica el uso de la tecnología, donde todo funciona apretando un botón o haciendo click, los ‘Corredores de larga distancia’ apuestan por una intensa disciplina corporal, el ejercicio de la pintura funciona prácticamente como hacer deporte, es una corrida de largo aliento, que en este sentido recupera la lógica temporal de la pintura, contra la velocidad, tanto de ejecución como de captación, de la disciplina publicitaria.

Los corredores optan por el recurso manual, inevitablemente cargado de sentido, pero que, a diferencia de lo que pudiésemos pensar, dista de traer consigo una emocionalidad. El autor se restringe en vías de un propósito que le excede, privilegia el receptor por sobre el ejecutor. Una obra que existe solo en el espectador atento, en el transeúnte que convierte la calle en un espacio de contemplación. Generar un momento de detención, un espacio imbricado en el cotidiano, una escapada hacia un paisaje evocativo, no de una lejanía sino del lugar que habitamos. Una mirada reflexiva sobre el arte y el territorio que recorremos diariamente, se yergue en un cartel hecho para publicidad, que alberga, para todo quien se enfrente a él, una posibilidad de acceder a un momento particular de observación, para esperar que la imagen se nos revele, a través de la ventana del auto, fugazmente por las ventanas agobiantes del metro, o simplemente mientras pasamos. Abre una posibilidad de encuentro, que silencia la ciudad y acalla todo estímulo

externo. La obra como resultado de una porción de calle que se refleja en la sutileza de un paisaje circular.”¹¹

¹¹ Robles, Constanza, texto producido para el catálogo de *Vicuña Mackenna 3443*

CONCLUSIONES

“Sobre lo que no se puede hablar, es mejor no hablar” —sentencia Ludwig Wittgenstein—, pero ¿acaso es posible siquiera pretender hablar de algo de lo que simplemente no se puede hablar, es decir, aun cuando exista la voluntad de hacerlo? Pienso que no, pues resulta que se habla de todo sobre lo que se habla, porque, finalmente, se puede hacer (este es un ejemplo), incluso si aquello sobre lo que se quiere hablar es, precisamente, la falta de palabra. Hago alusión a ello, pues me parece este último es uno de los asuntos que he estado abordando a través de mi trabajo, y es por eso es que no terminaré esta vez con la mencionada cita.

Y es que hacer foco sobre la propia práctica es una operación que define los contornos de ésta y —cual narciso— nos la devuelve en el propio reflejo transmutado.

En relación a ello, puedo observar que la mecánica operativa de mi trabajo ha manifestado la necesidad de abordar, de una manera bastante cosmética, las paradojas de la visualidad en cuanto simulación y disimulación por un lado, y la falta de afección y definición de las imágenes consumidas y consumadas, por el otro. Por lo demás, la mudanza de recursos con los que he decidido abordar estas inquietudes, si bien presentan cierta continuidad, también se entrecruzan y superponen dando cabida a ilimitables permutaciones y un sin fin de posibilidades de lenguaje visual.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1989

CÁCERES, Miguel. *Nostalgia por la pintura*, en Catálogo Ejercicios de refracción (2009, Galería BECH), Santiago: Imprenta ATG, 2009

COMBALÍA Dexeus, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica al arte conceptual*, Barcelona: Debolsillo, 1952

DANTO, Arthur C. *La madonna del futuro: ensayos en un mundo de arte plural*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2003

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama, 1981

MARCHÁN Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1986

MUSEO Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Chuck Close Pinturas 1968-2006*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

OVALLE Gallardo, Yohanna. *Algo acerca de nada*, Santiago: Balmaceda 1215 Ediciones, 2002

OYARZÚN, Pablo. *El rigor de la copia*, en Catálogo La Flexibilidad del género (los hijos de la nueva Constitución) (2007, Museo de Arte Contemporáneo), Santiago: Salviat Impresores, 2007

ROBLES, Constanza. *Vicuña Mackenna 3443*, en Catálogo Vicuña Mackenna 3443 (2008, Paleta publicitaria), Santiago: Imprenta Gatillo S.A., 2008

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* Madrid: Alianza, 2003

BIBLIOGRAFÍA WEB

ENCICLOPEDIA universal Wikipedia [en línea]
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Maqueta>> [consulta: 19 noviembre 2009]