

Universidad de Chile / Facultad de Artes.  
Departamento de Artes Visuales.

---

**EL VELO DE LA ALTERIDAD: ÓLEO SOBRE OBJETO**  
DANIELA SEPÚLVEDA MOYA.

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PINTOR  
PROFESORES GUÍAS: SERGIO ROJAS/ GONZÁLO DÍAZ.  
2006.

## INDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>I. Itinerario propio; de lo inconciente a la asimilación.....</b>	<b>5</b>
<b>II. El Objeto.....</b>	<b>12</b>
<b>1. El objeto en sí mismo.....</b>	<b>12</b>
<b>2. La semántica del objeto.....</b>	<b>14</b>
<b>3. El objeto en el arte.....</b>	<b>15</b>
<b>III. Representación pictórica; interpretación de la realidad.....</b>	<b>22</b>
<b>1. El Realismo.....</b>	<b>22</b>
<b>2. El referente fotográfico.....</b>	<b>24</b>
<b>3. El gesto pictórico.....</b>	<b>31</b>
<b>IV. Proceso de producción: azar e indagación.....</b>	<b>34</b>
<b>V. "La nuda vida".....</b>	<b>37</b>
<b>Boceto previo de la obra.....</b>	<b>44</b>
<b>A modo de conclusión.....</b>	<b>45</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>46</b>

## INTRODUCCIÓN

En el transcurso de la historia del arte, la relación del espectador con la obra ha ido cambiando. Para las antiguas civilizaciones, el arte era una necesidad propia de la sociedad, desde los actos más insignificantes hasta los más grandiosos. En China, la pintura estaba prácticamente al mismo nivel que el de la vida cotidiana; objetos tan característicos de esta cultura como lo son los biombos, no sólo cumplían la función para la que habían sido fabricados –la de separar espacios-, sino que también estaban ahí para exponer representaciones gráficas y ser vistos tanto por el dueño de casa como por sus invitados. En definitiva, el espectador no se acomplejaba al observar obras de arte, no sentía ese actual miedo por “no entender la obra”, pues éste –el arte- era parte de la misma vida. Con el paso del tiempo, comenzó a producirse un distanciamiento cada vez más abismante entre el espectador y la obra, quedando el arte finalmente destinado, sólo a un segmento de elite.

El objetivo de mi obra, es justamente el provocar un cierto acercamiento del espectador que no tiene instrucción artística, de modo que sea capaz de establecer asociaciones, entre mi punto de vista -respecto de situaciones contingentes y planteamientos plásticos- y, las asociaciones que éste mismo pueda establecer entre la obra y sus propias vivencias del mundo que lo rodea. La utilización de objetos de uso domestico como parte de la misma obra, se debe principalmente a esta necesidad; la necesidad de provocar este acercamiento del espectador (común y corriente) hacia la obra misma, a través de estos objetos reconocibles, con los cuales puede establecer relaciones de acuerdo a sus propias vivencias e instaurar, a partir de estas relaciones, un acercamiento con el contexto artístico en el que se encuentra inserto finalmente el objeto.

El desarrollo de la siguiente memoria, está directamente relacionado con una serie de intervenciones plásticas pertenecientes a un periodo en el que ni siquiera vislumbraba la posibilidad de seguir una carrera artística, hasta, el momento en que dicho quehacer comienza a ser racionalizado.

Estas intervenciones plásticas –intervenciones inicialmente inconscientes-, corresponden a manifestaciones que surgen espontáneamente a partir de la presencia de cualquier objeto que produzca en mí la necesidad de lograr alguna acción artística. Dicha necesidad, se ha ido haciendo cada vez más consciente desde el comienzo de mi proceso académico. Es en este espacio donde se han alimentado y revelado con más fuerzas las posibilidades del trabajo artístico con objetos, a través de la obtención de herramientas (técnicas e intelectuales), que han ido facilitando el trabajo y aumentando las interrogantes acerca de la relación que pretendo intencionar: la relación hombre - objeto.

La opción voluntaria por la pintura me ha conducido a descubrir y redescubrir una gran variedad de soportes, y a experimentar diversas posibilidades en cuanto a técnicas pictóricas. La toma de consciencia del color, el volumen y trasfondo conceptual de las cosas, fueron elementos fundamentales a la hora de definir el trabajo, haciendo activamente partícipe al objeto -especialmente de uso doméstico-. Aquel objeto empleado en nuestras vidas de forma habitual, ha sido elevado a una nueva categoría, trasladándolo de lo cotidiano a lo artístico, provocando una mirada nueva, generadora de diversos ámbitos de observación, estrechamente vinculada con el acto de descontextualización realizado a comienzos del siglo XX por Marcel Duchamp.

Es preciso señalar, que siempre la intervención pictórica ha sido parte fundamental en la configuración de la obra, ya sea en el mismo objeto o en su interacción con algún soporte bidimensional. Y es a través de estas intervenciones pictóricas como se hace referencia a situaciones de carácter contingente experimentadas subjetivamente por el hombre, y que deseo exponer con mis obras, a través de esta relación sujeto–objeto.

La elección del recurso pictórico se transforma entonces en una condición *sine qua non*, debido a que éste ya no es un mero recurso técnico, sino un lenguaje que permite a la obra realizada ser única; su materialidad impide una masificación a gran escala, pues cada trazo y gesto plasmado por el autor es propio e irrepetible, cuestionándose de alguna manera el principio de fabricación industrializada, en serie e impersonal, de la mayoría de los objetos de uso cotidiano de nuestra sociedad contemporánea.

## I. Itinerario propio; de lo inconciente a la asimilación.

Es a partir de la adolescencia –en un periodo de búsqueda de identidad- cuando comienza a manifestarse esta necesidad artística. Comencé a realizar las primeras “intervenciones plásticas inconcientes”, especialmente en mi habitación: lugar donde pasaba la mayor parte del tiempo libre.

Empecé incorporando elementos –‘cachureos’- con los que realizaba una especie de decoración del espacio, con objetos y partes de objetos tales como: botellas, latas, placas de auto, cajas, tarros, llaves, cabezas de muñecas, etc. Es decir, todo aquello que *significara* un concepto a descubrir o expresar.

Decoración en el sentido de una necesidad de *reordenación* de mi propio universo; dotar el lugar de mi estancia con diversos objetos transportados desde diferentes lugares; objetos sometidos a una descontextualización. Al llevarlos y ubicarlos en un orden y uso distintos, comienza a producirse la articulación de un nuevo lenguaje o código.

La organización y reorganización de los elementos en el espacio, hacían que el lugar se viera distinto, pero no sólo eso, sino que los mismos objetos adquirían un nuevo carácter o una nueva personalidad y presencia. De hecho, desde la una perspectiva puramente estética, llegaban a alcanzar una atracción mayor, por el sólo hecho de desplazarse desde su lugar o ubicación habitual.



**‘Intervención plástica inconciente’, Daniela Sepúlveda, ready made, 1993.**

Será más tarde, al iniciar mi proceso académico, cuando se producirá un acercamiento mayor hacia la pintura misma y a sus convenciones -como la correspondencia entre 'soporte de la pintura' y la tela-. Se produce en consecuencia, un contacto directo y acabado con su carácter bidimensional. Durante el segundo año de especialización, aprendí a desarrollar una nueva forma de ver las cosas. Es decir, se fue produciendo una toma de consciencia en cuanto a la corporeidad de las cosas, a tal punto que incluso, la tela preparada sobre el bastidor sin intervención alguna, era ya para mí lo suficientemente atrayente como para ser expuesta como obra acabada. Sin duda que esto trajo como consecuencia una permanente inquietud respecto de lo que significaría para mí el soporte, surgiendo interrogantes como, ¿por qué el rol del soporte sólo debe ser el de sostenedor de la pintura?; ¿porqué no puede éste cumplir un rol protagónico?

Esta situación condujo a que empezara a preocuparme especialmente del soporte que utilizaría. Ya no era sólo tener una tela para pintar algo ya pensado -en un soporte preestablecido institucionalmente por otros como soporte-, sino que la obra a realizar era pensada desde el soporte como pie inicial. Este planteamiento poco a poco me llevó a crear soportes tridimensionales, que sin embargo no perdían totalmente su carácter bidimensional.

Una de las primeras experiencias de este tipo ya dentro de la Escuela de Arte, fue un ejercicio de fragmentación de la imagen de la figura humana, para lo cual fabriqué tres paralelogramos de la misma medida en los cuales fui pintando a la modelo, tendida de costado. En las caras de éstos quedaron plasmadas diferentes miradas de dicha modelo; en una de las caras laterales ésta se veía de espalda, en la cara superior, desde arriba, y en la otra cara lateral, una vista frontal.



**'Fragmentación figura humana', Daniela Sepúlveda, óleo sobre madera. 2000**

Otro de los trabajos realizados durante ese mismo año y, debido a la misma necesidad, fue la intervención de una vieja puerta de madera perteneciente a un closet.

En uno de sus lados tenía imágenes de un torso desnudo y unas piernas de mujer, y por el otro, una cruz azul de madera adherida a ella. El montaje de la obra debía permitir que ésta fuese observada por ambos lados, permitiendo el desplazamiento del espectador. Para ello ésta debía estar suspendida desde el techo a través de cables del suelo y la pared. Esto indudablemente, le da a la obra cierto carácter escultórico.



**'Mejor que arder' (anverso y reverso), Daniela Sepúlveda, técnica mixta,  
(óleo sobre objeto) .2000**

Este trabajo fue el primero en intentar entablar un diálogo entre dos áreas creativas: la narrativa y la plástica, a través de la representación visual del contenido del siguiente texto:

### **Mejor que arder (Clarice Lispector)**

*Era alta, fuerte, con mucho cabello. La madre Clara tenía el bozo oscuro y lo ojos profundos, negros.*

*Había entrado en el convento por imposición de la familia: querían verla amparada en el seno Dios. Obedeció.*

*Cumplía sus obligaciones sin reclamar. Las obligaciones eran muchas. Y estaban los rezos. Rezaba con fervor.*

*Y se confesaba todos los días. Todos los días recibía la hostia blanca que se deshacía en la boca.*

*Pero empezó a cansarse de vivir sólo entre mujeres. Mujeres, mujeres, mujeres. Escogió a una amiga como confidente. Le dijo que no aguantaba más.*

*La amiga le aconsejó: - Mortifica el cuerpo.*

*Comenzó a dormir en la losa fría. Y se fustigaba con el cilicio. De nada servía. Le daban fuertes gripas, quedaba toda arañada.*

*Se confesó con el padre. Él le mandó que siguiera mortificándose. Ella continuó.*

*Pero a la hora en que el padre le tocaba la boca para darle la hostia se tenía que controlar para no morder la mano del padre. Éste percibía, pero nada decía. Había entre ambos un pacto mudo. Ambos se mortificaban.*

*No podía ver más el cuerpo casi desnudo de Cristo.*

*La madre Clara era hija de portugueses y, secretamente, se rasuraba las piernas velludas. Si supieran, ay de ella. Le contó al padre. Se quedó pálido. Imaginó que sus piernas debían ser fuertes, bien torneadas.*

*Un día, a la hora de almuerzo, empezó a llorar. No le explicó la razón a nadie. Ni ella sabía por qué lloraba.*

*Y de ahí en adelante vivía llorando. A pesar de comer poco, engordaba. Y tenía ojeras moradas. Su voz, cuando cantaba en la iglesia, era de contralto.*

*Hasta que le dijo al padre en el confesionario:*

*-¡No aguanto más, juro que ya no aguanto más!*

*Él le dijo meditativo:*

*-Es mejor no casarse. Pero es mejor casarse que arder.*

*Pidió una audiencia con la superiora. La superiora la reprendió ferozmente. Pero la madre Clara se mantuvo firme: quería salirse del convento, quería encontrar a un hombre, quería casarse. La superiora le pidió que esperara un año más. Respondió que no podía, que tenía que ser ya.*

*Arregló su pequeño equipaje y salió. Se fue a vivir a un internado para señoritas.*

*Sus cabellos negros crecían en abundancia. Y parecía etérea, soñadora. Pagaba la pensión con el dinero que su familia le mandaba. La familia no se hacía el ánimo. Pero no podían dejarla morir de hambre.*

*Ella misma se hacía sus vestiditos de tela barata, en una máquina de coser que una joven del internado le prestaba. Los vestidos los usaba de manga larga, sin escote, debajo de la rodilla.*

*Y nada sucedía. Rezaba mucho para que algo bueno le sucediera. En forma de hombre.*

*Y sucedió realmente.*

*Fue a un bar a comprar una botella de agua. El dueño era un guapo portugués a quien le encantaron los modales discretos de Clara. No quiso que ella pagara el agua. Ella se sonrojó.*

*Pero volvió al día siguiente para comprar cocada. Tampoco pagó. El portugués, cuyo nombre era Antonio, se armó de valor y la invitó a ir al cine con él. Ella se rehusó.*

*Al día siguiente volvió para tomar un cafecito. Antonio le prometió que no la tocaría si iban al cine juntos. Aceptó.*

*Fueron a ver una película y no pusieron la más mínima atención. Durante la película estaban tomados de la mano.*

*Empezaron a encontrarse para dar largos paseos. Ella con sus cabellos negros. Él, de traje y corbata. Entonces una noche él le dijo:*

*Soy rico, el bar deja bastante dinero para podernos casar ¿Quieres?*

*Sí -le respondió grave.*

*Se casaron por la iglesia y por lo civil. En la iglesia el que los casó fue el padre, quien le había dicho que era mejor casarse que arder. Pasaron la luna de miel en Lisboa. Antonio dejó el bar en manos del hermano.*

*Ella regresó embarazada, satisfecha y alegre.*

*Tuvieron cuatro hijos, todos hombres, todos con mucho cabello.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> [www.ciudadseva.com](http://www.ciudadseva.com)

En un lado de la puerta se observa una cruz que pretende representar la vida de castidad que debería tener una religiosa, y por el otro lado, unas piernas femeninas, representando el aspecto carnal de la vida de esta religiosa, que a pesar de todo, no deja de sentir como mujer.

Ambas experiencias de intervención plástica relatadas anteriormente, hacen patente esta necesidad por incorporar el Objeto en mi obra. Existe un paso de lo bidimensional a lo tridimensional que deriva justamente en el Objeto, y que comienza a sentirse cada vez más.

## II. El Objeto

### 1. El objeto en sí mismo

Etimológicamente, la voz latina *Ob-lectum* (objeto) significa Cosa o proposición. Si lo interpretamos, nos quedaría algo así como “lo que está vuelto hacia la cosa”. Sin embargo, en nuestro lenguaje vulgar ha quedado simplemente como cosa, aquello que está fuera de nosotros y que se impone a nuestra razón como algo claro y distinto de nosotros. Es decir, el objeto es todo aquello que se impone a nuestros sentidos y los afecta, pero que no hace variar su esencia. El objeto es lo que es, independiente de lo que nosotros refiramos de él, pues nuestros sentidos están sujetos a nuestras propias limitaciones y exageraciones. Por tanto, el concepto que nos proporciona el objeto dependerá fundamentalmente de nuestro campo de historicidad, haciendo, consecuentemente, que la reflexión que se haga de aquel concepto esté condicionada por dicho campo. Desde aquí la importancia de la relación objeto – sujeto.

El origen del objeto parte de la existencia misma del hombre, creado para cubrir sus necesidades, para servir como mediador entre la acción y el individuo, para poder así modificar el mundo que lo cobija y a la vez rechaza. Es por esta razón que inevitablemente se asocia el objeto a la finalidad de uso. Aunque también existen aquellos objetos que no podemos más que mirarlos, inútiles, pero a pesar de eso cumplen una función estética.

A primera vista, el objeto sólo se aprecia como un instrumento, aunque si es sometido a una mirada más exhaustiva es capaz de transmitirnos diversos tipos de información, a través de su forma, color, materialidad, etc. El objeto, como testigo silencioso de una realidad, nos puede entregar antecedentes de tipo económico, social, político - histórico y del lugar en que fue fabricado, etc.

En cuanto a la connotación tecnológica, el objeto ante nuestros ojos se manifiesta como una cosa carente de sensibilidad, que existe independientemente de nuestra percepción. Definido como lo que es fabricado, generalmente de forma industrial, de materia finita, estandarizado, sometido a normas de fabricación y calidad, formas que por lo demás

se repiten por millones en el mundo, creados gracias a necesidades de la sociedad (que se van acrecentando cada vez más). De acuerdo a esto, el objeto puede ser entonces identificado como un elemento de consumo. Bajo esta clasificación, el objeto estaría sometido a una sobre exposición, pues se encuentra en la mayoría de los hogares y es utilizado día a día como parte de una rutina, lo que impide por lo tanto, percibir otro tipo de connotaciones.

Así como el objeto suele ser considerado por el hombre como un instrumento, una extensión fisiológica y medida antropométrica de su entorno, es también capaz de entregarnos información acerca del alma y los quehaceres de quien los posee. A modo de comparación, es lo que sucede con la arqueología; ésta nos revela antecedentes sobre la relación con el medio natural y sociocultural del hombre, a partir del contexto en que se encuentran los objetos arqueológicos, de la combinación de estos y su ubicación entre ellos. A través de estos antecedentes por lo tanto, podemos concluir con qué fines eran utilizados.

Y desde un punto de vista subjetivo, los objetos tienen la capacidad de activar en nuestra memoria y traer a nuestro consciente situaciones pasadas, pero siempre teniendo en cuenta que: *“...la memoria no está en los objetos, (...) más bien, los objetos como testimonios de la realidad de cada sujeto (...) realidad sobre la que tienen poder de ejercer una acción transformadora”*.<sup>2</sup>

No obstante esta situación, en la medida en que los años pasan, la relación memoria-objeto va a cambiar, pues la “vida útil” del objeto cada vez se ve más reducida; lo que antes era fabricado para toda la vida, hoy sólo se reduce a un par de años sin posibilidad de arreglo e incluso, llegando al extremo de ser usados sólo una sola vez: los llamados objetos “desechables”. Todo esto en directa relación con el ritmo de vida al que estamos sometidos, cada vez más veloz.

---

<sup>2</sup> Apuntes Norma Vera , Historia del Restauero, Postítulo de Restauración 2003

## 2. La semántica del objeto

Los objetos desde el punto de vista semántico, por más insignificantes que parezcan, siempre tienen algún sentido, por lo menos el de su propia funcionalidad, aunque sean privados de su utilidad. Estos se convierten en su propia representación y denominación, como por ejemplo, si me muestran un tenedor y un cuchillo, automáticamente los vinculo con “el acto de comer”.

Al tratar de buscar el sentido que va más allá de la funcionalidad del objeto, se puede apreciar cómo es que la metáfora interfiere.<sup>3</sup> Como bien dice Aristóteles: “*hacer bien las metáforas es percibir bien las semejanzas*”<sup>4</sup> y para que la metáfora exista deben existir por lo menos dos elementos, por un lado el “sujeto” (gramatical) y por el otro un “modificador”. El primero es portador de la realidad física y visual, es aquel que es percibido por el espectador, el que debe ser cargado por el “modificador” con la cualidad que se hará presente en el “sujeto”. Después de la operación, ambos no llegan a fusionarse; la identificación de estos dos elementos se distingue a pesar de la metáfora, pues para que esta se produzca, se debe tener un conocimiento previo de los significados, además de entender de forma conjunta el antiguo significado con el nuevo.

Para que la metáfora atribuida a un objeto sea percibida por el espectador es necesario realizar un desplazamiento de éste, hacer una descontextualización a través de la cual se produce un distanciamiento entre el objeto, su espacio físico y rol utilitario; es decir, su contexto original, acto necesario para provocar un impacto visual en el espectador, el que luego es sumergido en un efecto de extrañeza.<sup>5</sup> El propósito es mirar de una nueva manera lo que ya hemos visto. Gracias al extrañamiento provocado, los objetos logran atraer la mirada, y obligar a la búsqueda de un nuevo sentido de belleza; la

---

<sup>3</sup> Desde una lectura acerca del significado de la palabra metáfora, se puede decir que es la traslación, la acción de empujar, de llevar hacia delante, una actividad mental que implica un desplazamiento de significados, donde un término designa a otro, que tiene con él una relación de semejanza.

<sup>4</sup> Elena Oliveras, *La metáfora en el arte*, p. 18

<sup>5</sup> Fenómeno semiótico estudiado en el estructuralismo soviético, por Shklovsky, pero bajo el nombre de *ostraniene*.

recontextualización forzada aumenta la ambigüedad del objeto y del mensaje liberado por él, solicitando las capacidades de interpretación y reflexión que posea el espectador. Lo que precisamente hace que un objeto común y corriente se convierta en un objeto estético y que a la vez sea contemplado como una obra de arte.

Los antecedentes sobre las connotaciones que nos puede ofrecer un objeto, se constituyen por lo tanto, en material para dar nuevas soluciones a la tan siempre presente problemática de la representación en el arte, y permite comprender en alguna medida, la utilización del objeto como solución extrema a esta problemática.

### **3. El objeto en el arte**

#### **El objeto descontextualizado de Marcel Duchamp**

A partir de la incorporación del objeto, para re-presentar la realidad, el espectador ha tomado una participación significativa frente a la obra de arte, pues la obra “necesita” de alguna manera, de la interpretación y las vivencias personales que éste –el espectador- ha tenido con el objeto para ser completada como tal.

En la relación arte-objeto, el nombre de Marcel Duchamp se repite una y otra vez cuando nos referimos a cualquier tendencia artística en la que el objeto tangible es partícipe de la obra, de la misma manera que cuando nos referimos al concepto como forma de arte. Duchamp fue pionero en incorporar un objeto real “*sin modificación*” al circuito del arte; el objeto estaba presente, pero sin cumplir con la función por la cual se le había creado. Es el caso de “La Fuente”, expuesta en la Society of Independent Artists en Nueva York en 1917. La elección de este objeto, se vio influida principalmente por la carencia de placer estético que podía tener, por ser un elemento elaborado de manera mecánica y seriada. Con este acto el artista provocó una serie de reflexiones acerca de lo que era finalmente considerado como obra de arte; el acto de elección como reemplazo de la acción creadora, da señales de lo que conocemos como arte conceptual, en el cual las ideas priman ante la obra como materia. El poner un objeto de uso cotidiano en un pedestal emplazado en un espacio que albergaba sólo obras de arte, hizo que éste fuese mirado con otros ojos, con una mirada

estética que no había sido revelada, al contrario sin embargo de lo que esperaba Duchamp.  
Se produjo una especie de sacralización del objeto al desligarlo de su utilidad.

Tomando en cuenta la operación que Duchamp realiza, nacieron nuevas tendencias relacionadas con el llamado arte objetual, en donde se pretende cambiar la representación objetiva-figurativa de la realidad, por la realidad misma contenida en los objetos que componen la obra, considerando las asociaciones que se puedan establecer tanto en el contexto interno como el externo de la obra.



**'La Fuente', Marcel Duchamp, ready made**

**1917**

### **El objeto como configurador de la obra de arte.**

Las vanguardias artísticas que surgieron a comienzo del siglo XX por un rechazo a la tradición y sus modelos, tenían entre sus máximos objetivos, la búsqueda de una transformación de la sociedad a través de la articulación entre el arte y la vida.

Una de las tendencias de vanguardia que se aproxima inicialmente al objeto, es el *collage*, que surge como evolución del cubismo analítico, experimentado por Picasso y Braque, estableciendo como operación inicial, la inserción de trozos de papel en la obra. Con este hecho el *collage*, "intentó desactivar los principios que definían cómo debe ser y verse el arte"<sup>6</sup> y, a partir de este acto, comienza un nuevo entendimiento en las relaciones entre los elementos de la obra artística; rápidamente comenzaron a incluirse en la obra fragmentos de objetos, fragmentos de realidad, con el propósito siempre presente, de unir el arte y la vida.

---

<sup>6</sup> Alejandra Morales, *El collage, una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX*, p.10.

El *collage*, al estar compuesto por elementos heterogéneos, no tiene sólo un significado estable. Cada elemento tiene una doble lectura: una, de acuerdo a su contexto original, y otra, en relación al conjunto de elementos que lo rodean dentro de la misma obra.

El collage se caracteriza esencialmente, según Gregory Ulmer, y en base a los planteamientos de Claude Levi-Strauss, en:

*“Cortar: Sacar un objeto de su contexto. Lo que significa que el acto de elegir se transforma en un aspecto fundamental en la generación del collage.*

*Tomar elementos preexistentes: Lo que involucra una nueva relación entre obra y realidad. Esta es una relación ambigua, pues los elementos pierden realidad dentro de la obra, a pesar de su carácter referencial.*

*Montar: Contraste y alteración del contexto en que se reubican los diversos elementos. Esa acción produce una contaminación entre los distintos textos.*

*Heterogeneidad: Discontinuidad entre los elementos. Mezcla de realidades diversas.”<sup>7</sup>*

La reexploración de las posibilidades del *collage*, trajo como consecuencia la invención de otras tendencias como el *assemblage*, que se constituye como el ensamble de partes de objetos, que a pesar de ser fragmentos, están dotados con significados asociativos además de su disposición casual. Tal distribución sirve como estímulo tanto como para el espectador como para el artista, en pro de descubrir una serie de asociaciones entre los componentes de la obra, además de propiciar un cambio respecto del “arte subjetivo” (arte en el que sólo hay una traducción desde la perspectiva del autor), en la medida en que las asociaciones se hacen en relación al medio ambiente.

El *assemblage* produce un cambio radical en lo que se refiere a la presentación de la obra dentro del espacio artístico, pues produce un quiebre de la sacralización de la obra en el espacio, en la medida en que deja de lado el marco y el pedestal. En algunas de mis obras –como ‘Mejor que arder’- este tipo de presentación de la obra, permite que el espectador observe desde un punto de vista que no es el habitual. De igual forma, en mi obra “fragmentación de figura humana”, la mirada del espectador, debe necesariamente

---

<sup>7</sup> Op. Cit.

producirse desde arriba hacia abajo, pues los paralelogramos no poseen un soporte auxiliar –plinto- que eleve la mirada del observador, haciéndose presente por lo tanto, una cierta ambigüedad respecto a la presentación convencional de una obra tridimensional.

En cuanto al *objet trouvé* -objeto encontrado-, se percibe una propuesta intencional de transformar el espíritu y ejercer una provocación constante a través del cambio de contexto en el que el objeto se vuelve obra, o bien cuando la obra toma apariencia de objeto. Los objetos son encontrados al azar, con el fin de lograr una mayor aproximación a la realidad, pero desde un punto de vista vivencial, debido a que no hay nada predeterminado. *Objet trouvé* no sólo se refiere al objeto que es encontrado, sino también al encuentro del sujeto con el objeto. En el caso de mi propio trabajo, que si bien muchas veces se inicia a partir de objetos encontrados, es preciso señalar que esta operación no es azarosa, puesto que antes de que el objeto sea insertado en la obra, realizo un estudio previo de éste, considerando su materialidad y su posibilidad de ser intervenido. Y si bien quiere provocar un acercamiento de la realidad, ésta debiese producirse no sólo desde la experiencia del autor, sino que también desde la del espectador.

Con los nuevos realistas, surge una revalorización de la objetividad como punto de partida. Los montajes que éstos realizan, se basan principalmente en una acumulación de objetos cotidianos –generalmente destrozados- encajados en planchas o cajones de acrílico transparente. Existe aquí una aproximación al *objet trouvé*, en la medida en que la estética del objeto se hace decisiva gracias a la recontextualización, a cómo es presentado. Esto hace aún más patente esta capacidad de los objetos para permitir significados en sí mismos, así como también en el marco de su realidad sociológica circundante.

Ahora, existe una práctica en la que interactúan diferentes materiales y técnicas artísticas (pintura, escultura, fotografía, etc.), con la intención de producir un quiebre entre el límite entre el arte y la vida: *Combine painting*.

Estos montajes –los *combine painting*- fueron la forma en la que Robert Rauschenberg, entre las décadas de los '50 y '60, relacionó símbolos y sus significados

logrando niveles semánticos superiores<sup>8</sup>; La mezcla entre elementos libres y funcionales se entrelazaba de forma casual, estableciéndose una conexión directa entre contenido y forma.

Lo que Rauschenberg finalmente pretendía con estos procedimientos, era confrontar lo objetivo con lo subjetivo; confrontar lo mecánico de los elementos provenientes de la industria, con lo personal y 'único' de los elementos provenientes del arte – y específicamente de la pintura-: “por lo que se refiere a las casualidades en la configuración pictórica, su forma de trabajar es muy similar a la *Acción Painting*. Sin embargo, el invierte su principal instrumento expresivo. Al despersonalizar –tal como el dice- la dinámica expresiva del proceso artístico dependiente de sus estados de ánimo, opone algo a los movimientos caprichosos y las casualidades que en ellos residen”<sup>9</sup>, es decir, intenta suprimir su carácter netamente expresivo.

Ahora bien, existen indudablemente, varios puntos de conexión entre mi trabajo y el de Rauschenberg. En ambos es manifiesta esta necesidad por enfrentar diferentes elementos dentro de la obra -conceptos, procesos de elaboración, materialidades-, con el fin de confrontar finalmente, objetividad y subjetividad (el objeto industrializado, con los elementos más bien subjetivos de la pintura). Sin embargo, existe una diferencia diametral en cuanto a la relación que mantenemos entre el objeto, y la pintura; mientras que la mezcla de los elementos que utiliza Rauschenberg en sus obras se presentan sin ningún tipo de interpretación convencional, más bien ligada a asociaciones abstractas, en mi obra la relación entre estos elementos (los objetos y la pintura), es más bien dirigida, con una intención deliberada: la asociación entre el objeto y lo representado figurativamente en él a través de la pintura. Es decir, la relación entre el objeto y lo pintado no es azarosa como en la obra de Rauschenberg, sino que previamente estudiada; existe un interés de mi parte, en que lo representado pictóricamente en el objeto escogido, sea reconocible en algún grado por el espectador sin instrucción artística.

---

<sup>8</sup> Tilman Osterwold, *'Pop Art'*, p. 150.

<sup>9</sup> Op. Cit. p. 148.



**'Bed', Robert Rauschenberg,  
Combine painting, 1955**



**'Pilgrim', Robert Rauschenberg, 1960.  
Combine painting, 1960**

El objeto es sin duda, parte fundamental de las obras expuestas anteriormente y, evidentemente, su importancia no radica en su valor de uso, sino que en algo que sobrepasa dicho valor, es decir, en su capacidad para convertirse en un elemento capaz de configurar una obra de arte.

### III. Representación pictórica; interpretación de la realidad.

#### 1. El Realismo.

La necesidad del ser humano por expresarse, reconocer y representar su entorno, viene desde tiempos inmemoriales. Las primeras formas de arte realista pictórico de las que se tienen registros, corresponden a las pinturas rupestres encontradas en los interiores de cuevas, en las que se plasmaban sobre los muros imágenes de animales y escenas de cacería, tratando de imitar la realidad sensible -la percibida a través de los sentidos-. Lo que las investigaciones han arrojado respecto del motivo de estas representaciones gráficas, nos dan a entender que las pinturas rupestres tenían un fin aparentemente mágico-religioso.

La necesidad de comprender, expresar e imitar la realidad, podría ser comprendida desde el planteamiento Aristotélico:

*“...la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones.”<sup>10</sup>*

El reconocimiento de la realidad produce un placer estético, al igual que el placer provocado en un bebé al reconocer el rostro de su madre cuando la ve, a nivel de experiencia sensorial.

El sólo hecho de reconocer lo observado nos produce una sensación de agrado y seguridad. *“Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud... Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden, deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello.”<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> [http : // usuarios.lycos.es](http://usuarios.lycos.es)

<sup>11</sup> Op.Cit.

Ahora bien, es precisamente esta *complacencia de mera función decorativa o representativa*<sup>12</sup>, la que ha convertido al Realismo en víctima de innumerables críticas a partir del siglo XIX.

La aparición de la fotografía tuvo sin duda consecuencias eminentes para el desarrollo de la pintura. Su mayor consecuencia: la implantación de la duda respecto a la legitimidad de cualquier forma pictórica realista, incluyendo las transformaciones de las funciones tradicionales del arte –función ‘imitadora’-, y llegando incluso, a la proclamación de la muerte de la pintura. Obviamente dicha profecía hasta hoy no se ha hecho manifiesta, sin embargo, lo que sí ha ocurrido es que se han ido formalizando cada vez más las reflexiones en torno a su capacidad –la de la pintura- para constituirse como lenguaje autónomo. Werner Haftman afirmaba en 1959: *‘el arte se ha hecho abstracto’*<sup>13</sup>, no obstante, hemos sido testigos de cómo la pintura –aún después de este intento por desligarse de ‘la imitación de la realidad’- se ha servido tanto del realismo, como de la abstracción para articular su lenguaje. De hecho, ‘la imitación de la realidad’ nunca ha sido sólo imitación, la mimesis *“fue siempre un proceso de apropiación de la realidad, un intento de transformación que transformaba lo representado a través de los filtros de la percepción conceptual y de la elaboración técnica”*<sup>14</sup>. En este sentido, todo cuadro, por parecido que este sea al mundo exterior, implica una interpretación de las condiciones materiales e históricas de su autor.

Históricamente, en la Edad Media, las representaciones pictóricas realistas significaban prácticamente una conquista de lo real, siendo la pintura el principal medio de instrucción religiosa en una época en la que la mayor parte de la gente era analfabeta. Es decir, la pintura era la que finalmente narraba la historia. Luego, a través del empleo de la perspectiva y del modelado de la luz y la sombra durante el periodo renacentista, comenzó a hacerse latente esta búsqueda de un realismo *científicamente establecido*. Y será en el siglo XIX, cuando ‘renacerá’ el realismo en tanto reproducción directa del mundo sensible,

---

<sup>12</sup> Peter Sager, *Las nuevas firmas del realismo*, p. 20, refiriéndose al realismo *naif*.

<sup>13</sup> Ídem. p.16.

<sup>14</sup> Ídem. p.21.

antiidealista; como un *“lenguaje totalmente físico... únicamente en la representación de los objetos que el artista puede ver y tocar”*<sup>15</sup> .

El realismo sin duda alguna, fue durante siglos la forma de trabajo y el criterio de valoración artística por excelencia, y el siglo XX -y XXI- no ha sido eximido de dicha realidad. Y en este mismo sentido, su concepto, ha tomado diferentes direcciones a lo largo de la historia del arte, desde el “realismo clásico”, “realismo naturalista”, “realismo impresionista”, hasta “nuevo realismo” (arte objetual) y “fotorealismo”.

Ahora bien, en mi obra, el hecho de imitar la realidad a través del recurso pictórico, tiene directa relación con la necesidad de hacer que el observador sea capaz de reconocer la imagen representada, sin que sea imprescindible un conocimiento propio del lenguaje artístico. Esto sin embargo, no impide que el lenguaje artístico empleado posea significantes, pues existe en estas representaciones, elementos formales que establecen relaciones sintagmáticas, y que permiten un análisis digno de ser abordado, y del que se reflexionará más tarde.

## **2. El referente fotográfico.**

Tras la creación de la cámara fotográfica, llegó a pensarse que la mimesis de la realidad a través del gesto pictórico había llegado a su fin. Seger plantea: *“la exactitud detallista y la autenticidad de la fotografía han liberado al arte de la competencia objetiva con la realidad en su esencia propiamente artística. Sería un disparate afirmar que el realismo actual busca anular precisamente ese hecho con ingenuo desconocimiento o refinada treta”*<sup>16</sup>. Y ciertamente, lo que el fotorrealismo ha hecho finalmente, no es más que una apropiación de este escepticismo histórico frente a la fotografía y al realismo, estableciendo manipulaciones y mecanismos ópticos.

Según el planteamiento platónico, la mimesis se divide en dos, la mimesis por reproducción y la mimesis por representación.

---

<sup>15</sup> Citando a Courbet, Op.Cit. p. 18,

<sup>16</sup> Op.Cit., p.28.

Al respecto, la reproducción es considerada como una copia del modelo tal cual, teniendo en cuenta sus medidas, su cromatismo, además de cumplir el mismo rol funcional que el modelo. Pero, desde el punto de vista pictórico, se hace referencia a la mimesis como un parecido absoluto, en cuanto apariencia, dejando de lado la esencia de éste, al igual que su funcionalidad, de modo que la credibilidad de la imagen dependa de que tan parecida sea al original

La imagen que se obtiene a través de la fotografía, vendría a ser mucho más objetiva en relación a la realidad representada con el gesto pictórico, en la medida en que, en el caso de la fotografía, el referente o modelo es imprescindible para construir la imagen, no obstante en la pintura, es el mismo pintor el que la construye, permitiéndose que el referente incluso, sea relativo: en palabras del propio Dubois<sup>17</sup>, “mientras que el fotógrafo revela la imagen el pintor la construye”.

Desde su aparición, la fotografía ha sido utilizada como referente indirecto de la realidad por los mismos pintores, ya sea de forma encubierta, como en el caso de Ingres, o explícitamente, en el caso de los fotorrealistas, para evidenciar los problemas perceptivos y formales entre fotografía y pintura. Actualmente la idea de trabajar con un modelo que no es el ‘original’ o ‘real’, ya no es en absoluto un disparate. Al respecto, la utilización de ‘realidades de segunda mano’ como modelo en mis trabajos, alude precisamente a la cotidianeidad que han adquirido las imágenes fotográficas en nuestra sociedad, llegando incluso a ‘camuflarse’ con la realidad misma.

A través de la fotografía se puede activar un proceso de reconocimiento en cuanto a la comprensión de los elementos representados, que a la vez es la materialización, la imagen de una realidad pasada, que estimula a recordar situaciones que alguna vez formaron parte del inconsciente individual o colectivo olvidado por muchos.

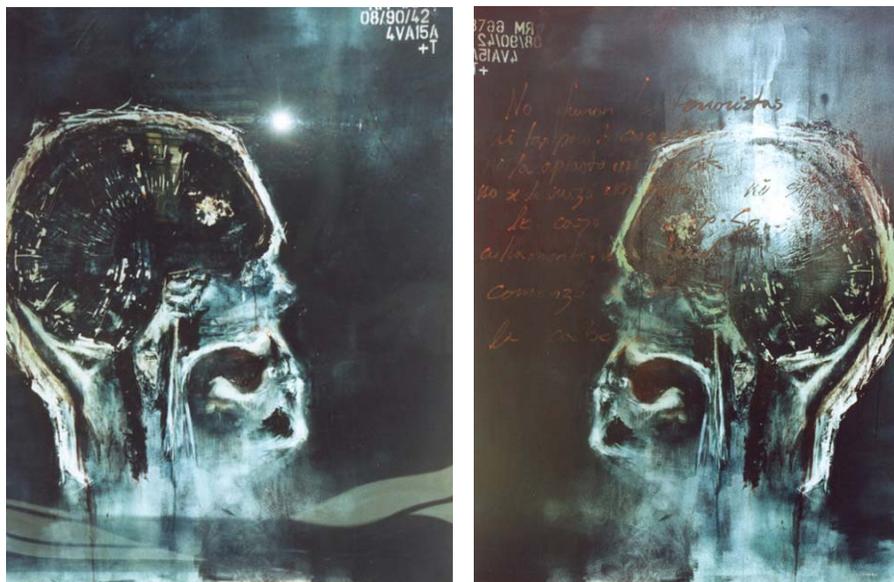
A través de la pintura se nos permite que la realidad ausente se manifieste a partir de una imagen representada, en la que se puede rearticular la realidad a representar,

---

<sup>17</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico*.

adaptándola a necesidades compositivas, con fines estéticos, o bien para representar realidades paralelas, impensables en el mismo tiempo y lugar.

En este sentido el trabajo que realizo desde la fotografía –utilizándola como referente-, no sólo se limita a ser una traducción fidedigna de la realidad a través del acto pictórico, utilizando datos como proporciones, articulaciones entre los elementos, color, etc., sino que se extiende a la posibilidad de producir alteraciones de la realidad aparente de acuerdo a mi propia interpretación. Para esto se precisa de una mirada analítica sobre lo que se traducirá de ella, se requiere de una operación mental en la que se haga un balance de la información representada; *“Hoy el realismo pictórico debe entenderse en relación con todo un entorno altamente conceptualizado”*<sup>18</sup>



**S/T Anverso y reverso<sup>19</sup>, Premio de Excelencia ‘Arte en Vivo’, Daniela Sepúlveda**

**técnica mixta, (óleo sobre plancha acrílica) 2002**

<sup>18</sup> Interpretación y análisis del arte actual pp. 146

<sup>19</sup> No fueron los terroristas, ni tampoco los cogoteros. No la aplastó un puente, no se le cruzó un auto, ni siquiera le cayó un rayo. Sencillamente, una tarde, comenzó a dolerle la cabeza.

La intervención pictórica que realizo en los objetos –o en el soporte bidimensional- le permite al espectador reconocer la imagen representada aunque ésta no sea una reproducción fiel del referente. Al respecto, la imagen anterior, imagen pictórica proveniente de un referente fotográfico –una radiografía-, a pesar de no representar fielmente a su referente, sí presenta una apariencia posible de ser reconocida por un espectador cualquiera, que podría potenciar la lectura de la obra –hacerla más fluida-, en relación a la lectura de una obra completamente abstracta.

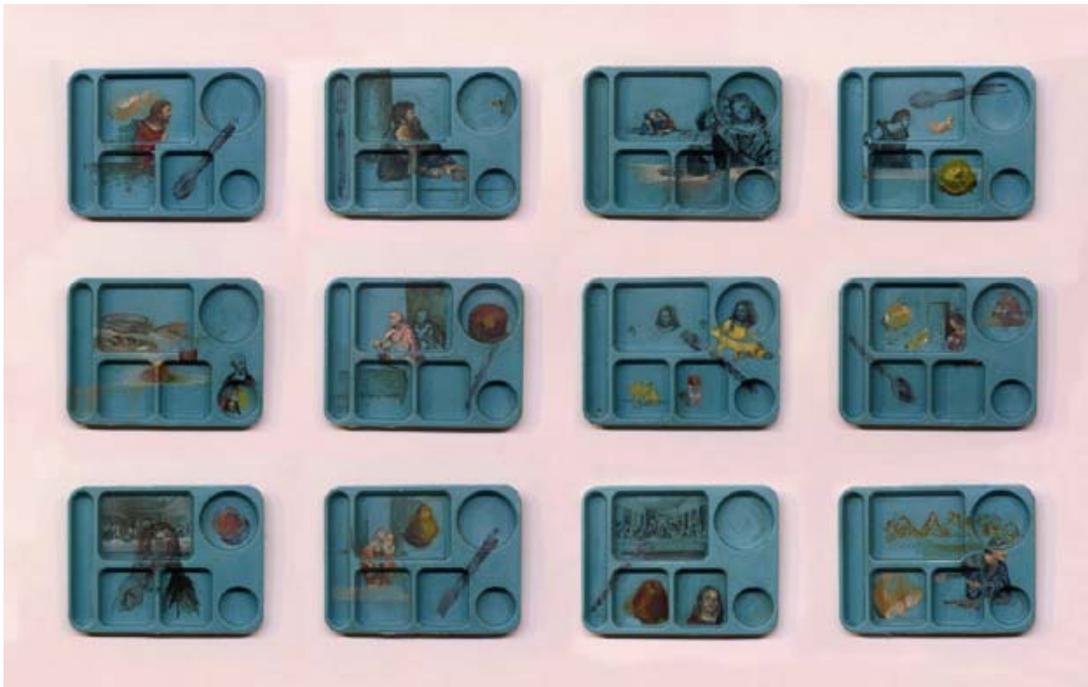
Si bien ya había trabajado anteriormente con un referente de tipo literario, será “La última cena”, el primer trabajo realizado a partir de un concepto ya estructurado. Será justamente este concepto -La Última Cena-, el preestablecido para trabajar. Como es de costumbre, la ‘casualidad’ me llevó a buscar en el basural de la escuela. Fue ahí donde encontré una cantidad considerable de bandejas de colación, en buen estado, pero con algunas señales de uso. A partir del encuentro con estos objetos comencé a formular y establecer una relación coherente entre el concepto, “La Última Cena”, y los objetos.

El referente a utilizar fue una de las tantas reproducciones fotográficas de la obra de Leonardo Da Vinci. La elección de esta conocida obra del artista florentino se debe a que ha sido reproducida en incontables ocasiones en forma industrial, encontrándose vulgarmente en láminas de papel, cobre, en calendarios, figuras de yeso e incluso, ha sido reproducida por variados pintores que sólo le han cambiado el fondo.

Por otro lado, ésta es una imagen conocida a nivel mundial y, por tanto, forma parte del inconsciente colectivo; muchas veces sin saber siquiera de la autoría de esta obra, ni mucho menos la data que ésta tiene y su notable importancia en la historia del arte.



Ultima Cena, Leonardo da Vinci, fresco, 1495-1497



'La Última Cena', Daniela Sepúlveda, técnica mixta (óleo sobre objeto), 2002.

La primera relación que logré establecer a partir de las bandejas, fue respecto a su fabricación en serie y a la sobre-exposición que deriva del uso excesivo que tienen; cada bandeja pierde el atractivo estético al existir masivamente, además su materialidad (acrílica), le otorga una mayor permanencia a través del tiempo, convirtiéndose en un objeto banal para el usuario.

Decidí pintar algunos sectores de las bandejas con el motivo de La Última Cena de Da Vinci, en forma visualmente estratégica, sirviéndome del gesto pictórico y el principio de inacabado<sup>20</sup>; la jerarquía entre la imagen y el soporte se invierten (bandeja versus imágenes de La Última Cena), debido a que el montaje de las bandejas –colgadas en la pared- hace que éstas se sacralicen y la obra de Leonardo pierda protagonismo.

Otro de los referentes utilizados durante este periodo, será un film, “El imperio de los sentidos”<sup>21</sup>. Con el fin de representar alguno de los puntos tocados en la película, la obra pictórica fue realizada directamente sobre la estructura de dos camas: iconos del lugar en donde se realiza el acto sexual. La intervención pictórica se realizó específicamente sobre el somier de estas camas, donde la imagen representa a una mujer que simula estar recostada sobre éstas. La imagen de la mujer se observa fragmentada, presente y ausente, por la pequeña muerte provocada con el orgasmo sexual. En una de las camas se representa la imagen femenina en aspecto carnal y la imagen pintada en blanco, evocando lo espiritual.

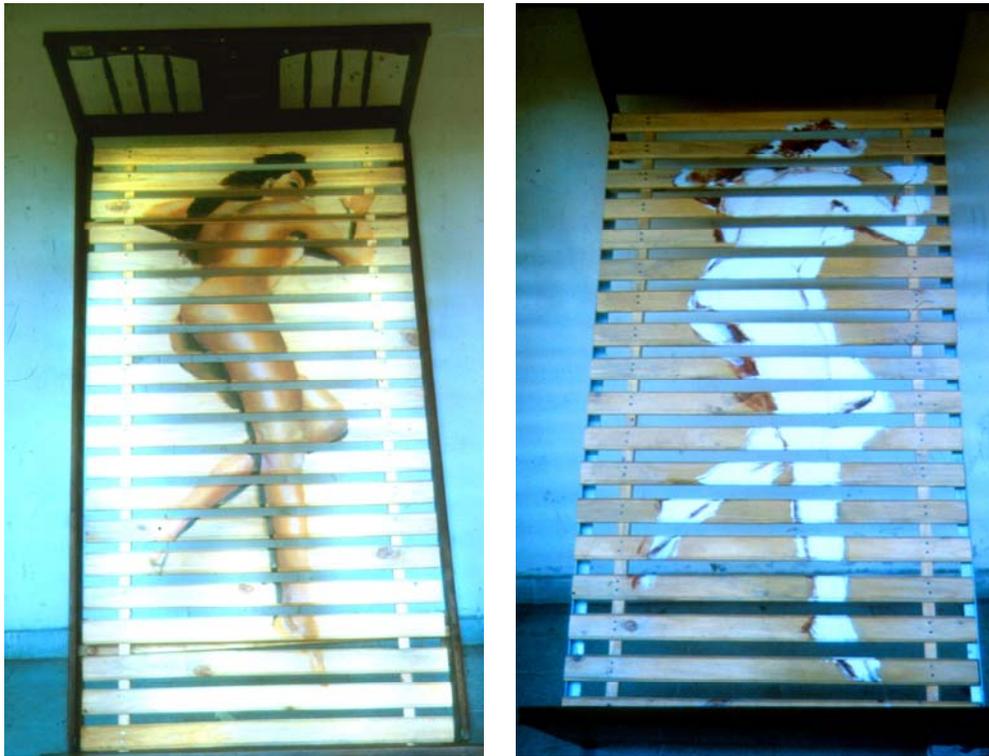
En ambas obras, se hace manifiesta esta necesidad por vincular contenido y forma, de manera que la obra logre la unidad que le debiese ser propia. Existe además una clara intención de mi parte –la autora- por dirigir en alguna medida la percepción del espectador al presentar ya ‘resuelta’ una parte de la decodificación, es decir, al presentar –en alguna medida- una interpretación ya realizada de determinada realidad, a través de la pintura. Sin

---

<sup>20</sup> Procesos que serán analizados posteriormente.

<sup>21</sup> Esta película fue rodada en 1976 por el japonés Nagisa Oshina, se relata la historia de dos amantes, una sirvienta prostituta y su amo, historia que al pasar los minutos se vuelve cada vez más destructiva, pues se hace manifiesto el castigo corporal como sistema de placer. Una mezcla entre el Eros que representa la vida y el sexo y el Tánatos que representa la muerte. Muerte literal, debido a que al finalizar la película, la protagonista termina estrangulando a su amado llevándolo hasta la muerte por obtener el placer sexual de ambos

embrago, debido a que una parte importante de ésta –la obra-, no pasa por la reestructuración visual y conceptual del autor, el observador tendría la posibilidad de hacer su propia interpretación de acuerdo al entorno plástico de la misma obra o al ir incluyendo experiencias de tipo personal, relacionadas con objetos de características similares al exhibido.



**'El imperio de los sentidos', Daniela Sepúlveda, técnica mixta (óleo sobre objeto), 2002.**

### 3. El gesto pictórico

La imagen materializada a través del gesto pictórico y a partir de un referente fotográfico, se manifiesta como una realidad que está re-presentada sobre el mismo objeto (mimesis por reproducción), con todas las características del referente real, pero imposibilitado de ejercer el rol utilitario para el cual fue creado.

Si bien las intervenciones pictóricas que realizo, tienden a esta mimesis, existe una clara intención de mi parte por dejar la evidencia de la pintura, es decir, por hacer evidente 'la huella del pincel'.

El gesto pictórico, como 'expresión de impulsos', ha sido ejecutado desde tiempos inmemoriales, desde el arte rupestre –a través de la organización de ciertos ritmos lineales, sobre todo en la ornamentación-, hasta nuestros días. Y si bien muchas veces el gesto ha sido valorado sólo por lo que es materialmente, prescindiendo de su posible carácter representativo o figurativo, ha sabido -o más bien, sus ejecutores han sabido- convivir con la representación de las apariencias sensibles. Es decir, ha servido como lenguaje artístico, no sólo como lenguaje autónomo de la figuración, sino que también como un lenguaje que sigue valiéndose de un referente concreto como lo son 'las apariencias de lo real'.

Y es en este sentido que me valgo de él –del gesto pictórico- como recurso plástico, capaz de generar relaciones estéticas en cuanto a significantes, que se complementen con el contenido o significado que se puedan atribuir a las imágenes creadas a través de él, creadas a través del gesto pictórico. Es finalmente el carácter manual e 'individual' que puede desprenderse de él, el que producirá el contraste y la interacción con este otro elemento configurador de la obra, el objeto, caracterizado por su carácter mecánico –al ser producido mecánicamente- e industrializado.



Detalles de obra Última Cena de Da Vinci.



Última Cena, Daniela Sepúlveda

Detalle: bandeja nº 7 esquina superior izquierda y bandeja nº 10, sector izquierdo



Detalle bandeja nº 11, sector superior.

Por lo tanto, el introducir parte de la realidad cotidiana del observador, “la cosa misma como cosa misma”<sup>22</sup> (el objeto) permite tener conciencia de que el mensaje entregado en la obra pictórica no estará ajeno de sucederle o de haberlo vivido, sin percatarse de aquello. Es como cuando nos sentamos frente al televisor a ver el noticiero: todo lo que allí sucede nos impacta en el momento, pero luego el aparato se apaga y seguimos con nuestra vida, porque lo que allí sucede le pasa a otras personas y está lejos de sucedernos. Lo mismo nos sucede cuando observamos una obra de arte: pensamos en lo que pasó por la cabeza del artista y tratamos de entender de acuerdo a sus experiencias, lo que le sucedía en el momento de realizarlo, una visión más bien desde afuera, pero muy pocas veces pensamos acerca de lo que como observadores nos provoca, nuestra experiencia con respecto a lo que está frente a nuestros ojos.

---

<sup>22</sup> Interpretación y análisis del arte actual, pp. 138.

## **IV. Proceso de producción: azar e indagación.**

Evidentemente, todo proceso de producción involucra una serie de etapas que en su conjunto, terminan por concretar el producto. Es de esperar por lo tanto, que la obra de arte, como producto del intelecto, también sea desarrollada a través de variadas fases, y no se constituya simplemente como en un sólo acto inmediato.

La gestación de mi obra, se produce a partir del encuentro con el objeto, encuentro generalmente fortuito; un encuentro que siempre es efectuado en circunstancias y lugares que tarde o temprano terminarán por asociarse con las cualidades del objeto en cuestión.

En la mayoría de la ocasiones, los objetos son encontrados al ir caminado por la calle -en los basureros-. Por lo general, los objetos de los que me apropio han sido desechados porque han perdido su funcionalidad o, simplemente porque el usuario decidió cambiarlos por otros más modernos; por lo tanto, la mayoría de éstos, son objetos de uso doméstico. El impulso hacia determinado objeto, proviene de 'su capacidad de seducción', de su capacidad para provocar en mí la necesidad de sacarlo de donde se encuentra. De modo que, más que tener una idea ya establecida de una obra a ejecutar, lo que sucede realmente, es que todo va emergiendo: el tema y el objeto por separado, para luego converger en un punto común.

Un punto de gran importancia es el análisis del objeto desde su corporeidad, pues juega un papel significativo a la hora de determinar la manera en cómo va a ser trabajada la obra; de acuerdo a las condiciones físicas del objeto se irán determinando los pasos a seguir al momento de materializar la obra, desde su elaboración, hasta su montaje.

Volumen y forma son importantes para determinar el área de trabajo, ya sea para realizar la intervención pictórica de forma directa sobre el objeto, o para la interacción del objeto con una obra pictórica bidimensional.

La textura de la superficie del objeto, incide diametralmente en la decisión del material a utilizar en la intervención; la rugosidad que posea el objeto va a influir en el poder de adherencia de la pintura sobre la superficie, por lo tanto, debe ser un factor a considerar a

la hora de seleccionar el médium para los pigmentos. Por otro lado, ésta –la textura-, también determina qué tipo de iluminación es la más apropiada, pues si la superficie es extremadamente lisa, ésta puede refractar la luz dirigida hacia el objeto, impidiendo una lectura fluida de la obra, o bien reflejar el entorno que la rodea, lo que puede o no ser considerado como parte de la misma.

El color es un elemento que juega un papel importante en toda obra, pues es portador de connotaciones de tipo sensorial y temporal. Por esta razón, el color del objeto en sí, juega un rol significativo, debido a que determina la gama cromática que va a ser utilizada por medio del pigmento, y su consecuente combinación estratégica para provocar el ‘impacto visual’, de acuerdo a lo que se quiera transmitir.

Un factor trascendente, dado por las características ya mencionadas, es el montaje de la obra: cómo el espectador la percibirá al ir variando su posición de observación. No es lo mismo montar la obra sobre el muro, el techo o el suelo. Tampoco el resultado es el mismo si la obra se mantiene suspendida en el aire a través de cables -si es que la obra exige una mirada por sobre la altura del espectador-, o se mantiene a ras del suelo. Del mismo modo, es importante considerar si el espectador tiene o no acceso a todas las caras del objeto, pues si se trata de un elemento tridimensional, debiese existir sin duda para el observador, la posibilidad para recorrerlo en su totalidad. En este sentido también es importante destacar, la necesidad de considerar el peso del objeto a la hora de montar. Por ejemplo, si éste es muy pesado y requiere ser ubicado a determinada altura, se debe estar conciente de que la estructura que lo sostiene puede interferir en la lectura de la obra.

De acuerdo a lo anterior, la distancia para que el sujeto logre dialogar finalmente con el objeto y recibir así el mensaje de la obra en su conjunto, debe ser también un elemento a tener presente. Del mismo modo, el estado en que se encuentra el objeto, en relación a si tiene alguna intervención ajena a la manufactura -algún faltante o pátina<sup>23</sup>- que de señales de que el objeto ha sido utilizado, puede ser determinante en el mensaje a transmitir, pues

---

<sup>23</sup> Pátina: transformación que se experimenta a nivel de superficie del objeto, debido a diferentes factores del paso del tiempo.

estas intervenciones previas, pueden desplazar en alguna medida el significado del 'objeto nuevo'.

Ya realizado el análisis a partir de la corporeidad del objeto, comienza la investigación semántica de éste. Desde el significado inmediato, otorgado por su funcionalidad, hasta el encontrado en diccionarios.

Luego, comienzan las indagaciones sobre escritos relacionados con el objeto seleccionado, su origen, posible mitología en torno a él, etc. Inmediatamente después, comienza la búsqueda de algún hecho que se relacione con alguna de las características encontradas en el objeto, ya sea por similitud o por contraposición, de modo de iniciar el proceso de intervención pictórica. La representación de este hecho de tipo contingente, se materializará entonces a través del elemento pictórico, que puedo calificar como realista. Realista en el sentido de que la obra, al momento de ser exhibida, debiese poseer los elementos necesarios que permitan al espectador entender el mensaje en su totalidad.

A este respecto, la incorporación del Objeto en la obra, más la representación pictórica –de carácter figurativa-, permite que el espectador común y corriente (sujeto sin instrucción artística), experimente una mayor cercanía con la obra, que probablemente no se produciría si ésta presentara elementos que pudiese interpretar sólo formalmente.

## V. “La nuda vida” •

El siguiente capítulo sólo trata de una obra, una obra en la que convergen todos los aspectos establecidos anteriormente, y donde éstos pasan a ser racionalizados y asimilados como parte del proceso creativo; contemplando, tanto el tema –en tanto hecho contingente-, como la incorporación del objeto, y estableciendo además las posibles relaciones, con referentes artísticos contemporáneos.

Esta obra se gesta a partir de una experiencia personal, un viaje realizado a los Países Bajos, donde el recuerdo de la masacre realizada por el Régimen Nazi se hacía inminente de diversas formas.

El primer encuentro con el tema se produjo en el museo “La casa de Ana Frank”, en Ámsterdam. En éste era posible conocer el lugar físico del escondite (en el transcurso de veinticinco meses) y las vivencias de esta familia alemana judía durante la persecución nazi - la familia Frank que había llegado a esta ciudad escapando del régimen nacional socialista, liderado por Hitler desde Alemania -

Los sucesos eran relatados por medio de citas de su diario de vida –el diario de Ana Frank-. Éstos eran apoyados por documentos históricos, objetos, fotografías y videos. Todos estos antecedentes gráficos y audiovisuales de la época, correspondían a representaciones en blanco y negro; entre las más impactantes se destacan aquellas que hacían referencia a las fosas comunes antes de su incineración, las que de alguna u otra forma se han vuelto emblemáticas a la hora de referirnos al Holocausto. Será justamente este tipo de imagen la escogida, y la que servirá como referente para ser representada pictóricamente.

---

• El título de la obra fue tomado del libro *Homo sacer* de Giorgio Agamben



*Cuerpos muertos en fosa común*

A primera vista, esta imagen en blanco y negro, no se muestra más que como una agrupación de manchas, que no obstante, al ser observadas con mayor detención, pasan de lo abstracto, a lo figurativo, y poco a poco toman la forma de un cúmulo de cuerpos sin vida.

El hecho de que esta imagen se presente en blanco y negro, nos remite a una época pasada; La fotografía en blanco y negro de alguna manera atenúa lo crudo de las imágenes, pues se presenta como una imagen con la que se puede establecer una cierta distancia temporal respecto del instante en que el hecho ocurrió, haciendo que la percepción en relación a aquella realidad, varíe, probablemente por la cualidad fisiológica que tiene el hombre para ver en colores, vinculando la imagen en blanco y negro sólo a los recuerdos.

Otra situación que gatilla la realización de esta obra, surge del ir caminando por las calles de Ámsterdam y notar que en la mayoría de las ventanas de las casas, no hay cortinas, permitiendo que todos aquellos acontecimientos de la cotidianidad del hogar, sean revelados como escenas que pueden llegar a impactar, que pueden ser evidenciadas por el marco de la ventana. Aparentemente no hay nexo alguno con el tema antes mencionado (holocausto), sin embargo, la relación comienza a establecerse en el momento en que me responden la gran pregunta: porqué en Ámsterdam hay viviendas en que las cortinas no se utilizan. La respuesta fue concedida por un residente, explicándome que se trataba de una

tradición que aún se conserva desde la Segunda Guerra Mundial, bajo la siguiente justificación: “el que nada hace nada tiene que esconder”.

El vínculo entre la cortina y la masacre se va haciendo cada vez más estrecho, debido a que la ausencia de cortinas conmemora en alguna medida lo ocurrido en la Segunda Guerra, del mismo modo en el que lo hace el relato a través de imágenes y objetos en el Museo la Casa de Ana Frank, aunque de una forma menos explícita.

La cortina como objeto sostendría una serie de connotaciones. La ausencia de ésta en la ventana de un cuarto permite revisualizar actividades tan comunes como: ver televisión, sentarse a la mesa a comer, acariciar al gato, etc. Observarlas como algo inquietante, como algo familiar que se transforma en extraño, poniendo al descubierto lo que generalmente se realiza en intimidad, es lo que en términos de Freud –al traducirlo al castellano- se conoce como lo *siniestro*.

Lo siniestro de la situación se va produciendo en la medida en que se van evidenciando estas acciones cotidianas, acciones que generalmente permanecen ocultas pero, que se manifiestan, y que a la vez se entremezcla con el recuerdo del genocidio –“el que nada hace nada tiene que esconder”-. Y termina por manifestarse en el momento en el que aquella escena se observa como algo trivial. Lo que ocurre con las más de cuarenta representaciones realizadas por Bacon del retrato de Velásquez a Inocencio X, podría ser analizado desde esta perspectiva: por un lado un Velásquez, que busca representar la dignidad del poder espiritual, haciendo que este sea observado a simple vista; y por otra parte Bacon, que hace una contra lectura casi imperceptible de lo que representa Velásquez, una revisualización que se replantea una y otra vez, en cada reproducción pero esta vez, en torno a la fragilidad, a la angustia y a la crueldad. Lo siniestro no es precisamente la representación en sí misma, sino el representar lo que permanecía oculto en la imagen ‘original’ y que se manifiesta, al igual como se manifiestan las escenas cotidianas tras la ventana.



**Inocencio X, Velásquez, óleo sobre tela,  
1650**



**Estudio de papa III, Bacon, óleo sobre tela,  
1961**

Dentro de las connotaciones que puede producir la cortina como objeto en sí, está generalmente su carácter funcional, el de ocultar, o el de separar ambientes, etc. En mi obra, la cortina está ahí con la finalidad de evidenciar este intento por ocultar en la memoria el dolor a través del tiempo, haciendo referencia a la típica frase que suele comentársele a alguien cuando no se está bien emocionalmente: “el tiempo lo cura todo”. Sin embargo, hay situaciones en las que a pesar de producirse ese distanciamiento, el dolor permanece; existiendo una continua pero secreta lucha por hacer que ese recuerdo perdure, con el fin de no repetir situaciones dolorosas en el futuro, sobre todo para aquellos que continúan vivos después de haber sido testigos de un genocidio, intentando incluso, transmitir lo sucedido a generaciones aún inexistentes. Es en este sentido que ha sido pensada la materialidad de la cortina utilizada, una tela que en vez de cubrir la escena absolutamente, la deja aparecer (gasa translúcida).

Efectivamente esta obra, la cortina como objeto existe, pero no cumple la funcionalidad de ocultar, pues permite observar la imagen de los cuerpos amontonados, incitando a ver lo que está detrás de ella, sin necesidad de obligar al observador a correr la

tela. En la obra *Reichstag Empaquetado* de Christo y Jean –Claude Gillebon se pueden observar ciertas similitudes con mi propia obra, en el sentido de que dicho empaquetamiento, más que ocultar el edificio, evidencia lo que está bajo los kilómetros de tela plateada utilizados, y aunque éste no se observe a través de la tela, es evidenciado a través de sus contornos, interviniendo la relación cotidiana que se produce entre las personas que lo contemplan y el edificio, en este caso el Edificio empaquetado. Que el empaquetamiento se haya efectuado sobre ese Edificio, genera otro punto en común con mi obra, vinculado también al tema (holocausto), pues dicha edificación, fue utilizada en el periodo del Régimen Nazi, para llevar a cabo los discursos de su propaganda, dato que indudablemente no fue obviado por Christo a la hora de levantar el proyecto. No obstante, el punto de vinculación más patente entre su obra y la mía, es aquel ocultamiento que a la vez evidencia.



**Wrapped Reichstag, Berlin,  
Christo and Jeanne-Claude, 1971-1995.**

La visita al fuerte Breendonk, campo de reclusión en Bélgica, contribuyó también en la realización de esta obra. El estar en un lugar donde alguna vez se realizaron torturas, pareciera producir una cierta sensación que queda impregnada en el aire, por el sólo hecho de que el relato de dichos acontecimientos, al igual que en el Museo de Ana Frank, se hace manifiesto a través de objetos, textos escritos, pasillos interminables y salas vacías que sólo al mirar de frente, dan la impresión de que nada hubiese pasado. Pequeños focos de luz eran los que indicaban el lugar donde ocurrían los hechos, que generalmente se dirigían

hacia los costados de las habitaciones, a lugares imperceptibles a simple vista, en donde el visitante debía usar su imaginación para reconstruir lo narrado provocando una sensación probablemente más fuerte, que si la imagen de todo lo acontecido estuviese graficada explícitamente; el relato y la ausencia de imágenes, permite que el espectador sea capaz de reproducir mentalmente situaciones horribles incapaces de ser percibidas si todos los datos apareciesen frontalmente: todo lo terrible se ve sólo por el rabillo del ojo. O bien es posible que se le quita importancia a este tipo de hecho al producirse una sobre exposición mediática de las imágenes (televisiva, escrita, etc.), restándole así la trascendencia, - *total todos los días hay personas asesinadas, pero mientras a mi no me ocurra, no me afecta.*

Alfredo Jaar, a través de esta "visión", hace referencia en una de sus obras a una masacre ocurrida en Ruanda en 1994, intentando evidenciar lo que la gente no quiere ver y a lo que muchos hacen oídos sordos -a diferencia del genocidio provocado por el régimen Nazi-. El modo que Jaar escogió para que este episodio no pasara desapercibido y despertara la conciencia de la gente, fue la materialización de una obra que en vez de mostrar lo que se puede percibir con la vista, sólo mencionando lo que quiere representar, situando ante nuestra consciencia una serie de incidentes tan brutales que son irreproducibles visualmente, si pensamos en esta especie de coraza de la que el hombre se vale para no recibir ese tipo de información. Tras el ocultamiento visual, Jaar busca despertar la conciencia y ver el dolor del que está al lado. La obra se materializa a través de cajas negras con fotografías dentro, en donde se describe lo que hay en la fotografía.



**Caritas, Real Pictures, Alfredo Jaar, instalación, 1995**

Christian Boltanski recurre especialmente el tema de la muerte -proviene de una familia que vivió ese acercamiento de forma extrema, debido a las persecuciones alemanas (hijo de padre judío y madre cristiana)-. Pretende expresar la relación presencia y ausencia a través de fotografías, acciones, objetos, la luz y la sombra. Presentar su experiencia personal para intercambiarla con otros e incentivar a que el espectador reconstruya el mismo el pasado y así poder preservar la memoria; a través de los objetos el espectador puede reconstruir su propia historia personal, del mismo modo en que intento con mi obra, 'activar' la experiencia de cada individuo con respecto al genocidio, algo que parece ajeno, pero que de una u otra forma está internalizado dentro de nosotros.

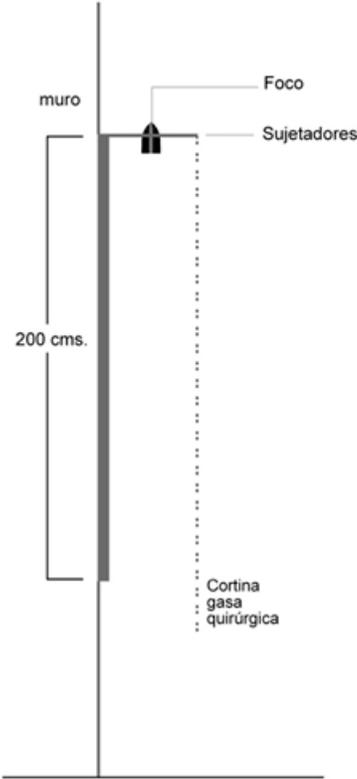


**Réserve, Christian Boltanski, instalación, 1990**

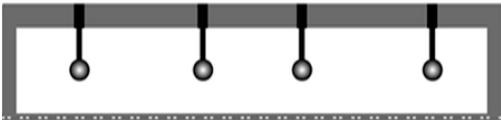
Boceto previo de la obra



Vista frontal



Vista lateral



vista aérea

## A modo de conclusión...

Si bien el objeto es parte fundamental en la configuración de mis obras, existe un elemento artístico por excelencia del que no puedo prescindir: la pintura.

La intervención pictórica que realizo generalmente en los objetos –o en la tela-, está directamente relacionada con el quehacer manual, con lo sensible; en definitiva, con la interpretación del autor que representa determinada imagen. Muy distinto al procedimiento a través del cual es producido un objeto de uso cotidiano: un procedimiento mecánico y serializado.

Por una parte se encuentra entonces el objeto, que ha sido producido industrialmente, y que por lo tanto es digno de ser re-producido. Y por otra, se encontraría la representación pictórica realizada en este objeto –o soporte-, producto de un proceso tanto mental como sensorial, del que he participado como autora. Será justamente esta interpretación de una determinada realidad, ejecutada por el autor, la que le dará finalmente a este objeto ese carácter de ‘único e irrepetible’. Y he aquí la importancia de la presencia de la pintura en mis obras: su capacidad para hacer evidente esta interpretación realizada ya por un autor. Es decir, esa interpretación que le permite dirigir –al autor-, aunque sólo hasta cierto punto, la percepción del espectador, que ya no sólo percibirá y asociará el objeto presentado, de acuerdo a sus propias vivencias personales, sino que también ‘leerá’ una determinada historia; la historia contada por la imagen pintada en él.

Es al cabo, la relación entre *lo mecánico e industrializado* y *lo manual y sublime*, la relación que he estado intencionando durante este proceso de reflexión en torno a mi propio quehacer. Y es esta relación en torno a la cual pretendo seguir reflexionado y profundizando de aquí en adelante...

## BIBLIOGRAFÍA

- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, traducción Luis Lopez- Ballesteros y de Torres, Volumen 7, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1983.
- Gómez, Rodrigo. *Objetos su representación a través de la pintura*, Memoria para optar al grado académico de licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura, 2004.
- Jaar, Alfredo. *Hágase la luz: proyecto Ruanda 1994-1998*, Editorial Actar, 1998.
- Llavina, Rosa. *El objeto usual y su situación en el arte*, Memoria de prueba para optar al título de profesora del Estado en la asignatura de Artes Plásticas, 1960.
- Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, 2001
- Morales, Alejandra. *El collage, una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX*, Colección Tesis, Santiago, 2005.
- Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993.
- Osterwold, Tilman. *Pop art*, Editorial Benedikt Taschen, Traducción Carmen Sanchez Martínez, 1989.
- Oyarzún, Luis. *Meditaciones estéticas*, Compilación Juan Omar Cofré, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1981.
- Smith, Bernard. *Interpretación y análisis del arte actual*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, España, 1977.
- Sager, Peter. *Las nuevas formas del realismo*, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1945.
- Vera, Norma. *Apuntes Historia del Restauero*, Postítulo de Restauración 2003.

### **Cuento Clarice Lispector**

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/por/lispec/mejor.htm> (consultado 1/4/2006)

### **El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido**

<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/errazuriz.html> (consultado 1/4/2006)

### **El concepto de realismo en la pintura**

[http://usuarios.lycos.es/kasbah01/14\\_kasbah/14\\_realismo\\_pintura.htm](http://usuarios.lycos.es/kasbah01/14_kasbah/14_realismo_pintura.htm)(consultado 1/4/2006)

### **Boltanski**

<http://www.circulodelarte.com/revista> (consultado 1/4/2006)