UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES

INFORME DE OBRA:
LO QUE NO TIENE NOMBRE

INFORME DE OBRA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN ARTES CON MENCIÓN EN ARTES VISUALES

FABIÁN ESTEBAN ROSSI RAMÍREZ

PROFESORES GUIAS:
JORGE GAETE VILLALÓN
PATRICIO GONZÁLEZ REYES

SANTIAGO DE CHILE
2024

Resumen 3
Lo que no tiene nombre 4
El mundo fue en escala de grises 4
Mal tiempo 5
Insistencia u obsesión 5
Lo patético por sobre lo heroico 6
Violencia, caos y reflexiones alrededor del Arte 7
El monocromo y la guerra 9
Mi presente desafío artístico 9
Subalternidad 10
Referencias desde un cine bélico que protagonizan las víctimas 12
Momentos de experimentación artística 13
Mirar dibujando y pintando 14
Un pañito manchado con grasa 15
Pensamientos varios mientras hice mi proyecto 16
Troya ardiendo 18

Resumen

Mi proyecto artístico “Lo que no tiene nombre” consiste en la creación y exposición de una serie de obras gráficas y pictóricas, de carácter figurativo, en formatos bidimensionales de considerable tamaño. Desarrollé este trabajo plástico según modelos, determinados en encuadres de fotogramas, a partir de 3 referencias del cine bélico de la desaparecida URSS, producciones cinematográficas que se caracterizan por presentar impactantes visualidades antibélicas a través del protagonismo de quienes padecen y mueren en los conflictos armados.

Entonces, trabajé plásticamente la resignificación de las representaciones bélicas a través de la visibilización de los subalternos. Luego, el concepto contemporáneo de la subalternidad en el contexto bélico fue la temática central de mis obras.

He de precisar que mi proceso artístico se ha desarrollado en 3 momentos de experimentación. El primer momento se concretó en un dibujo de gigantescas dimensiones sobre papel kraft, a carboncillo, pastel y tiza, en el cual traté de enfatizar la verticalidad de la imagen de manera que ésta manifieste una cierta sensación de vértigo e inminente caída. El segundo momento consistió en la elaboración de 2 trípticos de pintura al óleo sobre tela, en los cuales subraye cierta horizontalidad cinematográfica. Y el tercero momento será la insistencia aleatoria de recursos acústicos que evoquen detonaciones lejanas durante el montaje final.

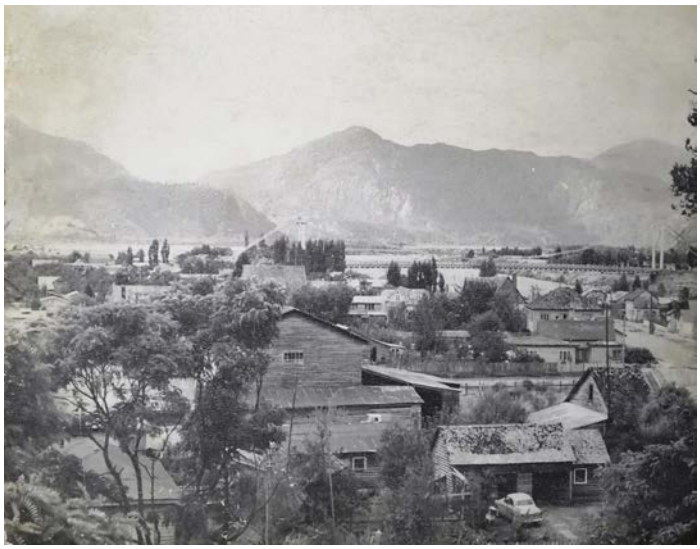
Por último, decir que mi trabajo artístico es un intento de hacer un foco de atención hacia imágenes del mundo humano que ciertamente son desagradables de ver, porque creo a conciencia que, el apartar la mirada de la cruda violencia incluso en las meras representaciones, asimismo puede significar un real peligro de cerrar nuestros sentidos, quizá para siempre, al no poder superar la ciega tozudez humana de hacer recurrente y mundialmente la guerra.

Lo que no tiene nombre

Cuando uno lee la historia humana, las guerras representan los hitos sobre los cuales se levantan y caen pueblos y civilizaciones. Aún con orgullo patrio, celebramos las fechas de las batallas que dieron forma a los mitos fundacionales de nuestros respectivos países. En la historia, toda guerra y batalla tiene un nombre, pero ¿y en el Arte? Creo que, al menos en el Arte, quizá sería mejor si ninguna representación de la guerra tuviera algún nombre que glorifique la violencia armada.

El mundo fue en escala de grises

Viví gran parte de mi infancia y juventud en un pueblito llamado Puerto Aysén. Recuerdo sus parajes grises debido a la persistente nubosidad y lluvia. Fue impactante para mí, que provengo de la soleada ciudad portuaria de Antofagasta, haberme radicado durante el año 1977 en la aislada y fría Patagonia chilena. El mundo de esta manera se tornó sin horizontes visibles al habitar en pequeños valles bajo la sombra de las montañas del sur. Las densas y oscuras nubes, omnipresentes allá sobre el paisaje, velaban mis ojos con un filtro natural de la luz solar. El color se apagaba ante mi mirada juvenil. Creo que por entonces fue dónde y cuándo comenzó a desarrollarse mi fascinación por las escalas de valores y el monocromo, así tempranamente empecé a ejercitar la valorización figurativa con lápices grafito frente a esta sombría visualidad.



Puerto Aysén, 1970.

Mal tiempo

No sólo la nubosidad y vivir entre montañas hizo que mi mundo fuese sombrío, además fueron tiempos oscuros de dictadura militar para mi país. Quizá por alguna razón de propaganda de relato heroico, en la apartada región de Aysén, el único canal de televisión transmitía películas de guerra en forma recurrente. Afuera casi siempre era llover. Y adentro, en mi casa, yo estaba habitualmente entretenido frente a un único televisor en blanco y negro, indefenso ante las imágenes en movimiento.
Un suceso relacionado también con lo bélico, que retuve singularmente en mi memoria, fue padecer la tremenda inquietud del Conflicto del Beagle. Hecho acaecido en 1978, por el diferendo limítrofe con Argentina. Ahora soy consciente de que yo pude haber sido un niño de 8 años en medio de la guerra, como los protagonistas de mis presentes referencias cinematográficas. Y pienso que esto puede explicar en algo mi atención por las representaciones bélicas y acaso mi interés por la subalternidad. Entonces puedo decir que aquel que fui en aquellos tiempos, ya es un “otro” en la distancia, pero tan cercano a aquellos otros y otras que en cambio sufren de verdad la violencia armada captada en las imágenes sesgadas y censuradas que transmiten los noticiarios.

Insistencia u obsesión

El motor de mi obra no fue consecuencia solamente de una reflexión previa como sugiere lo antes dicho, sino también a partir del “hacer” en los progresivos encargos del Taller de Dibujo y del Taller Central. Fui dándome cuenta de que hay un hilo conductor en mi experimentación artística, un específico interés por las formas, ruidos y manchas en encarnizados encuentros y desencuentros, dicho de otra manera, en relaciones figurativas de carácter dialéctico que acusan un cierto orden en el caos. Ahora en mi presente proyecto pretendí asumir visualmente la violencia humana en su práctica más normalizada, sistemática y artificiosa, o sea en la guerra. Pero no queriendo desarrollar este trabajo desde la versión heroica y estandarizada de una batalla como en la pintura de historia, sino como lo hizo Francisco de Goya, quién retrató al pueblo llano español, en su lucha desigual y cruenta contra el ejército napoleónico. Así no me empeñé en una mirada hacia los héroes sino hacia los subalternos.

Lo patético por sobre lo heroico

Las siguientes pinturas contrastadas me permiten clarificar y profundizar en el sentido que desarrollé en mi trabajo artístico:

Fusilamiento en un campo militar, Goya (entre 1808 y 1810)

La batalla de Aboukir, Antoine-Jean Gros (1807)

Fusilamiento en un campo militar de Francisco de Goya es la pintura que mejor definió la orientación de mi proceso creativo en cuanto a lo temático. Sin embargo, ser una pequeña obra, en ésta existen elementos y recursos, para mí interesantes, que se alejan del enaltecimiento de los íconos del poder. A la izquierda del cuadro yacen los cuerpos sin vida, oscuramente disformes de los soldados defensores, mientras unos maltrechos civiles refugiados tratan de huir de la impiedad de los vencedores. ¿Quién podría soportar o acaso ennoblecer este horror a todo color? Goya usó una paleta de colores muy reducida, en la que predomina una clave muy baja de claroscuro, adónde la escasa luminosidad sólo proviene del estruendo de los fusiles. El fogonazo ilumina la espalda de una humilde mujer que carga a su hijo. Ella y su hijo son luces a punto de ser apagadas. En tanto todo lo demás es el velo triunfante de las sombras.

La batalla de Abukir de Antoine-Jean Gros, pintura de grandes dimensiones, es la antítesis de la anterior. En la escena, el triunfante ejército conquistador, que enarbola los principios de la razón, arrolla a los exóticos bárbaros de oriente. El jinete central, el General Murat, destaca como una cita de aquel mosaico del héroe Alejandro. A pesar del pánico y la desbandada, los vencidos fueron representados como seres casi mitológicos en su desnudez, para así enaltecer todavía más la cruenta victoria. Esta obra es una épica celebración, grandilocuente y multicolor, en que se glorifica la matanza e ilustra el relato hegemónico del cual he considerado distanciarme.

Violencia, caos y reflexiones alrededor del Arte

En el porqué de las decisiones que fueron configurando mi trabajo artístico, se me ocurrió la idea de realizar un juego de palabras que traté de encauzar hacia algunas reflexiones:

Insistencia, rayar, dar la justa tensión, (mi recurrente tensión muscular, ¡fibromialgia!), daño, destrucción, conflicto, guerra (tregua), atrocidad, horror, sinsentido, mito (heroísmo), muerte, agonía, cuerpos, el dolor de los otros, cuerpos tendidos... (Pausa) ...vestiduras (drapeado), uniformes, semidesnudo (erotismo), amontonamiento, desequilibrio, caída, caos, ruido, rayar y manchar (abstracción), manchar en valores de color, grisalla y monocromo... (Otra pausa) (respiro) ...muchas figuras en movimiento (barroco), finalmente el blanco y negro en el cine (escena), fotograma.

¿Cuál fue mi especial afán en todo esto y su relación con el Arte?

Entonces me vino a la mente algo que había leído hace mucho: “Al principio era el Caos” enunció Hesíodo en su ***Teogonía***, como mítico impulso hacedor de todas las cosas. Si bien se asocia al Caos con el desorden, considero que esta asociación es algo paradójica. La ciencia matemática describe

gráficamente el Caos con la imagen de dos alas de mariposa que se superponen. Así este tiene forma y límites por lo que se puede argumentar que los números en teoría delatan su existencia real. Esto en todas las cosas manifiesta un persistente y azaroso movimiento u ordenamiento de carácter estructural tanto interno como externo que nos viene a su vez desde la entropía universal. El filósofo griego Heráclito comparó la existencia con un río en el que nadie se puede bañar por segunda vez, pues cambia a cada instante, o sea nunca es el mismo río.

Teniendo en cuenta lo antes dicho, estimé muy interesante desarrollar esta noción de revoltijo fluvial, pues la aleatoriedad de lo existente creo esconde un sutil orden implícito que fluye, como cuando uno encuentra una cosa en el desorden donde tiene tantísimas otras cosas guardadas. Este caótico ordenamiento funciona en un múltiple juego de variables con casi impredecibles implicaciones. Dadas fortuitas circunstancias, los cuerpos se tocan, amontonan y/o relacionan de manera condicionada según sus peculiaridades, por ejemplo el tratar de abordar el metro a la hora de mayor aglomeración, un choque automovilístico, el tumultuoso baile en una fiesta, la lucha, el frágil equilibrio corporal de la senectud en una figura sentada dando de comer migas a las palomas mientras los niños juegan allí en los columpios, el tropiezo, la caída y la inmediata reacción de los transeúntes, dos cuerpos que coinciden en un abrazo, el secreto espacio de una pareja en el hacer el amor, el parto.

Ahora el Caos define composiciones que se pueden delimitar y enfocar para una traducción artística. En este sentido me han interesado los dinámicos grupos figurativos del naturalismo helenista, como el conjunto escultórico ***Laocoonte y sus hijos*** y la vana agonía de los personajes luchando contra la descomunal serpiente marina. Asimismo, me ha llamado la atención el inconcluso duelo pictórico entre Miguel Ángel y Leonardo que sólo quedó en sus geniales dibujos de batallas, Cascina y Anghiari respectivamente. Por fortuna, Peter Rubens realizó una copia de la desaparecida obra de Leonardo, pero debo agregar que en particular de Rubens también me han estimulado sus raptos y cacerías y sobre todo ***La caída de los condenados***, obra que es una vorágine de formas al borde de una terrible abstracción. Por otro lado, el enfrentamiento, la destrucción, la atrocidad y la muerte fueron representados sin censura con la técnica del grabado en ***Los desastres de la guerra***, y en las pinturas ***El dos de mayo de 1808 en Madrid*** (o ***La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol***), y ***Los fusilamientos del tres de mayo*** de Francisco de Goya, obras que impresionan como descarnados registros visuales de una época de gran conflicto.

Luego, en el caos de cualquier lucha es necesaria cierta uniformidad identificadora para enfatizar la diferencia formal de los enemigos entre la inmundicia, el barro y el humo, pues así todo dentro de un espacio se torna repentinamente gris. Lo anterior me hace pensar que cada uniforme militar puede ser la máscara corporal que trasviste el deseo tanático colectivo de los hombres en el sinsentido de

masacrarse con cierto estilo estético. El origen de todas las naciones fue gloriosamente escrito con la sangre propia y la del vecino. La recíproca agresividad va desnudando al ser humano hasta la bestialidad, en contraste el desnudo en las escenas marciales simboliza de manera pretenciosa al divinizado héroe. El uniforme, el semidesnudo y el desnudo, a la chillona luz de las violentas explosiones, quizá vengan a representar una trinidad de erotismo autodestructivo o acaso sadomasoquista.

El monocromo y la guerra

Pasando a otro punto de resonancia, cabe hacer la pregunta: ¿Por qué trabajé mis obras en monocromo? Para responder a este punto no sólo puedo remontarme a la gráfica en los grabados de Goya sino también a los posteriores registros fotográficos de los reporteros de las guerras modernas. Así, aunque el avance tecnológico logró el desarrollo de las fotos en color, recurrentemente los fotógrafos de guerra prefirieron usar fotografías en blanco y negro o sepia, dado el chocante rigor de las imágenes bélicas. En conformidad a lo anterior, decidí que era mejor trabajar una traducción pictórica en escalas de grises con motivo de amortiguar en algo el horror y de esta forma realizar una obra que, en su conjunto, sea más visualmente digerible con respecto a la referencia cinematográfica.

Muy a propósito de la técnica monocromática, puedo remitir a otro referente, el artista contemporáneo alemán Gerhard Richter que en su etapa figurativa trabajaba en base a fotografías familiares en blanco y negro que evocaban la nostalgia. Richter, durante su infancia, sufrió la pérdida de sus seres queridos en la Segunda Guerra Mundial, y luego, también vivió en la posguerra (llamada Guerra Fría), lo que se evidencia en algunas de sus obras.

Aquí aprovecho de destacar la especial influencia de otro artista también alemán. Otto Dix manifestó su terrible experiencia como soldado, durante la Primera Guerra Mundial, en sus descarnados grabados de dislocadas figuras humanas en las trincheras. Asimismo, Dix se atrevió a pintar a todo color y crudeza el tríptico ***La Guerra***.

Mi presente desafío artístico

Aclarados mis antecedentes biográficos, sentimientos, algunas referencias artísticas, reflexiones varias y motivaciones, puedo sintetizar el propósito creativo de mi proyecto de obra:

Resignificar las representaciones de la violencia bélica, visibilizando a los subalternos, a través de una serie de obras gráficas y pictóricas de carácter figurativo, persistiendo en buscar soluciones en la tensión entre lenguaje artístico, imagen y relato.

Subalternidad

Considero precisar que este concepto contemporáneo hace referencia a las relaciones entre dominantes y dominados en las que el segundo grupo se ve subordinado en términos de clase, género, etnia, raza, lengua, condiciones sociales y económicas. En otras palabras, la subalternidad hace alusión a sectores marginalizados y a las clases inferiores de las sociedades, como pueden ser por nombrar algunos ejemplos: los niños, las mujeres, las personas de género no binario, las personas en condiciones de pobreza y calle, los ancianos, los refugiados, las minorías culturales y étnicas, etc.

Eduardo Galeano, escritor uruguayo, tiene un poema que dice al respecto:
"***Los nadies***
Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca.
Ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen, aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.
Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.
Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos.
Que no son, aunque sean.
Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no profesan religiones, sino supersticiones.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.”

El término subalterno, para la filósofa hindú Gayatri Spivak, se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz, es decir que “el subalterno no puede hablar” (Spivak GC. ¿Puede hablar el subalterno? Revista colombiana de antropología. 2003), pues en este artículo argumenta que, aunque sean personas no imposibilitadas del habla, estás no tienen la capacidad de levantar su voz en contra del abuso que pueda venir desde quienes tienen el poder.
Extrapolando desde lo anterior, puedo argumentar que, si bien Goya no padeció la violencia armada en carne propia, sin embargo, este visionario artista español testimonió “Yo lo vi” en uno de sus grabados de ***Los desastres de la guerra***. Y artísticamente puedo proponer que sí fue testigo, pero en representación de los verdaderos testigos, sin voz, los majos y majas que sufrieron y murieron durante el conflicto.

Los desastres de la guerra - Francisco de Goya (entre 1810 y 1815)

La polifacética filósofa Susan Sontag también afirmó al respecto: “Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de

la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides."
"Ya no podemos ser inocentes, somos testigos. Y este planteamiento desemboca en cuestiones fundamentales: la manera en que las imágenes pueden generar rebeldía, fomentar la agresividad o derivar en apatía; la naturaleza de la guerra; los límites de la compasión y la solidaridad; y finalmente, la responsabilidad individual."
(Bianconi L. Susan Sontag: Ante el dolor de los demás. Oficios Terrestres. 2004)

Referencias desde un cine bélico que protagonizan las víctimas

Mis referencias y registro de imágenes están especificadas en 3 obras clásicas del cine soviético de guerra, singularmente notables por su distancia de la idealización de la guerra y cercanía a desdibujar y deconstruir la persistente imagen cliché del héroe, asimismo sus personajes principales son personas comunes y corrientes que se han visto arrolladas por la violencia armada y que no hacen más acción heroica que tratar de sobrevivir entre los escombros. Sus relatos y visualidades antibélicas nos hablan desde la atrocidad, el abuso, la herida, el trauma, el dolor y la muerte de quienes padecen un conflicto armado en forma involuntaria, casi con inocencia, pero que van perdiendo todo rastro de ésta al involucrarse cada vez más en la guerra.

- ***El Acorazado Potemkin*** del director Sergei Eisenstein (1925), es un hito clásico del inicio de la cinematografía mundial. Imágenes mudas en movimiento, dramatizadas con subtítulos y música, que relatan una visión propagandística del génesis de la revolución comunista rusa, basada en el hecho histórico del motín del Acorazado Potemkin y la huelga general y respaldo hacia los amotinados en el puerto ucraniano de Odessa, acaecidos en 1905, que terminó en una represiva masacre de sus habitantes por las fuerzas zaristas.
  Los encuadres seleccionados para realizar el tríptico azul/naranjo proceden en específico de la cuarta parte de esta obra cinematográfica, denominada *La escalera de Odessa*, en la que la guardia cosaca baja disparando a quienes saludan al buque amotinado.

- ***La Infancia de Iván*** de Andréi Tarkovski (1962). La película narra la historia de un niño huérfano que es adoptado y enlistado por una unidad del ejército rojo. Convive con ellos como si fueran su familia, pero realizando peligrosas labores de exploración. Esta obra fílmica, realizada expresamente en blanco y negro, es la más poética de las 3 elegidas, destacando por una experimentación artística que en forma paradójica presenta escenas e imágenes meticulosamente trabajadas con sublimes recursos estéticos. Creo que el director quiso transmitir una metáfora visual en que la belleza de la vida puede aún sobrevivir incluso a pesar de la atrocidad de la guerra.
  El único encuadre seleccionado procede de la escena del arriesgado beso de una pareja uniformada cruzando una profunda zanja con gran peligro de vértigo y caída.

- ***Ven y Mira*** dirigida por Elem Klimov (1985), es la más cruenta de las tres referencias. En esta película literalmente el espectador es inducido a ver, a través de los ojos de un niño llamado Flyora, el horror del exterminio llevado a cabo por los nazis contra la gente sencilla de las aldeas de Bielorrusia, durante la Segunda Guerra Mundial. Flyora inocentemente creía que la guerra era un juego, pero termina dándose cuenta de que el imperativo de luchar puede ser una forma horrenda de sobrevivir. Las crudas escenas en color, junto al sonido omnipresente de moscas y estruendos, envuelven a cualquier espectador en una atmósfera atroz y enrarecida que a su vez sumerge en una muy incómoda experiencia audiovisual.
  Los encuadres escogidos son para el tríptico verde/rojo.

Momentos de experimentación artística

Mi proyecto de obra consiste en tres momentos de creación:

1. Dibujo: La Infancia de Iván (en escala de grises)
   - Materiales y Soporte: carboncillo, carbón vegetal, pastel graso y seco, tiza sobre papel kraft (de alto gramaje)
   - Dimensiones: 5,28 m de alto x 3,08 m de ancho (casi 20 pliegos divididos en cuatro rollos de iguales proporciones)
   - Proceso: Al realizar esta obra gráfica, según la imagen de referencia, pretendí también enfatizar la persistencia de la vida misma a pesar de los aciagos tiempos de un conflicto bélico mundial.

Asimismo, decidí aumentar en forma vertical el ya gran tamaño de mi trabajo hasta alcanzar dimensiones gigantescas, dramatizando aún más la visibilización del vértigo y la potencial caída de los personajes. Quizá, así con tal dibujo, logre sobrecoger visualmente al espectador.

2. Pintura/Trípticos:
   1er. Tríptico: Ven y Mira (Verde-Rojo)
   2do. Tríptico: El Acorazado Potemkin (Azul-Naranjo)

- Materiales y Soporte: óleo sobre lino
- Dimensiones: Iguales para ambos trípticos.
  1 pintura central de 140 cm de alto x 180 cm de ancho (Complementario frío)
  2 pinturas laterales de 140 cm de alto x 90 cm de ancho (Complementario cálido)
- Proceso: Traté de desarrollar el lenguaje plástico con soluciones particulares para cada una de las 6 pinturas, según modelos con diferentes acercamientos de imagen, claves de claroscuro, distribución y número de elementos compositivos y relatos. En especial, el trabajar en monocromo y en escala de grises, significo para mí una importante retroalimentación en cuanto al conocimiento de las características únicas de cada pigmento de óleo utilizado en forma tan específica. Por otro lado, el escoger hacer 2 trípticos, me permitió crear una visualidad panorámica, con los 2 conjuntos de obras pictóricas, que remite acentuadamente a los tradicionales formatos cinematográficos en los que predomina la horizontalidad visual.

3. Sonido: Sumaré al montaje final un dispositivo de audio que estará escondido en el interior una de las pinturas, con el fin de reproducir de manera rotativa y aleatoria diferentes efectos acústicos que entonces funcionaran como detonaciones en la distancia, para así poder crear una atmósfera sonora aún más inmersiva.

Mirar dibujando y pintando

La experimentación plástica para mi proyecto comenzó con la gráfica, donde la línea pasó su papel protagónico a la mancha y el ruido. Yo miraba el encuadre cinematográfico mientras dibujaba, pero también estaba atento a lo que iba sucediendo en el dibujo mismo. Dada las grandes dimensiones del formato elegido, mis soluciones entre línea, mancha y ruido delatan un proceso de tensiones figurativas y abstractas que fue algo difícil de conciliar, sin embargo, asimismo me satisface que mi búsqueda

gráfica haya sido lucha y conflicto de acuerdo al contexto elegido. Tanto en el momento de dibujar, como lo fue luego al pintar, realizaba una amplia cuadrícula en concordancia al encuadre seleccionado, para así darme una mayor libertad en busca de las formas y creo que esto tuvo como consecuencia el desborde del dibujo en la pintura y viceversa, o sea que dibujé pintando y pinté dibujando. Pienso que de esta manera el conjunto de mi obra adquirió una mejor continuidad y relación de visualidad plástica. Tal como superpuse carboncillo hasta obtener la forma deseada, superpuse finas capas de pintura al óleo en valores de color, esta vez sobre una superficie de bastidor de tela imprimada gris. Esta previa e intencionada imprimación con un gris lo más neutro posible, me facilitó sobremanera, además con el uso del paño, el desarrollo de contrastes de luz/oscuridad en figuraciones que pudieran remitir a la poética de la pérdida, la cicatriz y el trauma. La experimentación monocromática me llevó al uso de los colores complementarios no sólo para lograr un cierto equilibrio sino también para dramatizar y contraponer, en cada tríptico, lo frío y lo cálido. Existe una dialéctica en los complementarios que se define en la oposición posicional de estos colores en el círculo cromático. Otras metáforas dialécticas del lenguaje artístico que consideré son la pureza/contaminación del color y lo figurativo versus la abstracción en las formas. Cabe destacar que con el juego de grandes formatos y con la contraposición de cuadros horizontales y verticales, mi idea es tensionar el punto de vista del espectador hasta quizá manifestar los conceptos de riesgo, vértigo, desequilibrio y caída, tratando de provocar una experiencia más inmersiva.

Un pañito manchado con grasa

Ahora quiero hacer un paréntesis para comentar algo en particular sobre la forma en que dibujo y pinto. También para hablar de la gente de la Patagonia y su íntima relación con la grasa, que lo relaciono con mi gusto y preferencia por el óleo y los lápices grasos. No considero rebuscado ni locura esto que digo. Tiene sentido esta quizá disparatada asociación usando como punto de referencia al artista alemán Joseph Beuys y su también íntima relación creativa con la materia grasa protectora del frío y la intemperie. Me impresiona sobremanera su tan humana experiencia con la grasa y el fieltro. Él fue testigo activo del terrible conflicto bélico mundial allá en la Crimea por entonces soviética, lugar en que todavía hoy persiste un estado de guerra. Según su mito de génesis artística, su vida dependió de los cuidados de gente extraña, de subalternos aborígenes tártaros que lo auxiliaron en una de sus rucas, después de que su avión caza fue derribado. Así algo cálido/corporal/humano me sobrecoge al contemplar la imagen de su obra ***Silla con grasa***. En singular consonancia a lo anterior, allá en el sur

de Chile, húmedo y frío, las manos se hacen grasosas cuando se comparte un vino caliente, al fuego de un “asao parao” de cordero. Para tan importante ocasión comunitaria siempre había un pedazo de trapo que se iba poniendo oscuro a medida que pasaba de mano en mano para limpiar los oleosos restos del cordero, algunos hasta incluso usaban este mismo trapo para limpiarse la boca. Cuántas veces compartí esto con gente extraña que me parecían hermanos y hermanas. Reí y les mentí jugando al truco y ellos también rieron y mintieron. En el presente, los paños, usados tanto para el dibujo como para la pintura, se van volviendo oscuros como grasa entintada de tanto manchar y desmanchar. Quizá vincular personas, cosas, momentos y situaciones tan distantes y disímiles sea un absoluto disparate, pero pienso que sobre todo en el arte contemporáneo, los artistas han asumido conscientemente el sinsentido y lo absurdo como base creativa.

Pensamientos varios mientras hice mi proyecto

El trabajar desde los soportes, el papel Kraft y los bastidores fueron el comienzo de mi propuesta. Desde el principio me inquietó que el papel que usé se desbaratara por su propio peso, sin embargo, me sorprendió constatar que se puede hacer una obra de gigantescas dimensiones con tan aparentemente frágil material. Esto me llevó a darme cuenta que con los más precarios recursos también se pueden realizar grandes cosas. Por otro lado, mientras rebajaba la madera para hacer el chaflán del bastidor, me preocupaba que la estructura iba resultando muy delgada y quizá no lograría soportar la tensión al poner la tela. Creo que el punto de quiebre o colapso fue otra clave de mi trabajo, o sea, una forma de lucha o resistencia. Así traté de trabajar lo figurativo en tensa relación con la mancha y el ruido, casi a punto de deconstruirse sobre el soporte, siendo como si alguien o algo se ensañe sobre un lugar determinado, para que luego el espectador tuviera que sumergirse visualmente en la dificultad de lograr reconocer las formas que resultaron después de tal ensañamiento. Creo que, si lográramos ampliar e incluso profundizar la mirada después del abuso sobre las formas, sobre los cuerpos plásticos, esto puede llevar a romper algo el cristal de las meras representaciones que entorpece el cuestionamiento de la realidad del mundo. ¿Es real el peligro de que el mundo se desmorone y los planos se quiebren ante nuestros ojos y las manchas sólo sean manchas según el colapso de la imaginación? Creo que frente a esta cuestión me rebelé en contra de un lienzo en blanco que se mata con una aguada de óleo, y lo torné gris con unas gotas de acrílico negro en el gesso imprimante. Así luego me ensañé sobre este lienzo agrisado intentando que lo monocromo “hable”, pero a través de un lenguaje en que ojalá la manchosa huella de mi mano no lo diga todo. Luego llegué a pensar que las visualidades creadas también deben

callar, para que la imaginación de cualquier espectador asimismo tenga la oportunidad de “decir”, tomando en cuenta que las imágenes pudieran colapsar por exceso de información. Ahora lo sé, hay que poner especial cuidado compositivo-pictórico en aquel punto de tensión representativa en que la obra visual pueda desmoronarse por inadecuada cantidad, peso y/o levedad.

Quiero detenerme aquí y hablar sobre la necesidad de “no decir”, de callar ciertas cosas en la imagen pictórica. Vasili Kandinsky en su teoría de los significados del color expone metafóricamente la equivalencia de los colores con la música instrumental. En este peculiar sentido de sinestesia, tal vez, yo pueda argumentar que los colores pueden verse también como bocas que nos hablan. Los colores vibrantes y cálidos nos gritan a la cara mensajes hasta quizá dejarnos sordos metafóricamente, así como los fríos y apagados nos susurran o musitan secretos inaudibles. Los valores del negro al blanco que funcionan como color y los colores agrisados mantienen un cierto silencio que nos habla en un lenguaje visual gestual quizá algo más conciliador para imágenes que nos puedan parecer chocantes, amortiguando o cubriendo con veladura su significado. Sin embargo, considero que, ante la sordera y secretismo aparente de lo cromáticamente visible, sólo los ojos de los que imaginan, experimentan lo que dicen (o no dicen) los colores según la pretendida intención del pintor. Aquí hago una acotación, indicando que Immanuel Kant no estimaba que el color fuese un elemento que permitiera un verdadero juicio de valor estético dado que los sentidos intensamente excitados por lo cromático se anteponen a todo razonamiento, no generando la necesaria autonomía y neutralidad para originar primero reflexión y luego sentimiento en la universal subjetividad del que mira una obra de arte y, en consecuencia, este filósofo alemán es un formalista. Siguiendo esto, guardo la esperanza de que mis obras, en las que prima la forma sobre el color, quizá cumplan con la filosofía estética de Kant. Ahora, volviendo con Kandinsky, no sé si coincido en considerar el valor blanco como una pausa sonora (pues ya he dicho que me rebelé ante el lienzo blanco), pero sí me inclino a creer que el negro es el pliegue de los labios cerrados en que potencialmente todo (¡o nada!) se pueda decir, en otras palabras, el bullicio máximo del “no decir”.

En sincronía con el párrafo anterior, se me viene a la cabeza el pintor renacentista Caravaggio y sus espaciosos fondos oscurísimos, en que las escenas de sus cuadros están iluminadas con un foco que parece venir desde quién proyecta la mirada hacia la inescrutable penumbra. También rememoro el sobrio bodegón del español Juan Sánchez Cotán, capaz de crear la representación de una atmósfera que envuelve los objetos desde las tinieblas. Y por supuesto no puedo dejar de nombrar una vez más a Goya, quien desborda oscuridad en las figuras grotescamente perturbadoras de sus ***Pinturas Negras***, recargadas de un misterio aún más críptico e innombrable.

Ahora bien, siguiendo el hilo de los artistas antes destacados, la cuestión de la creación de una atmósfera en mis representaciones me pareció un objetivo importante a lograr, pues la contraforma que representa el aire, da sustentación espacial a toda escena, definiendo incluso mejor que cualquier línea el contorno de cada cuerpo.

Otro elemento sustantivo que trabajo a conciencia en mis cuadros es la sensación de peso en las figuras, ya sean objetos y/o personajes. El peso de cada cosa o persona también permite asentarlos en el espacio con lo que además se pueden definir planos.

Además, puse hincapié en que la sensación de profundidad se obtiene a través de la valoración de las manchas pretendiendo las formas, pero también la distorsión visual de los mismos cuerpos activa lugares que se superponen en el cuadro-espacio, a los cuales se pueda acceder a través del escrutinio de la mirada.

Por último, consideré que la activación de puntos o zonas de especial atención pueden definir ritmos, sentidos, direcciones y movimientos a través de diagonales en la composición, dicho de otra manera, determinadas tensiones en las formas pueden especificar lugares donde detener y acaso descansar transitoriamente la mirada, para luego continuar en una espiral que pueda volverse una obsesión voyerista, todo lo que permite una sensación de recorrido del cuadro. Así, por ejemplo, el drapeado provoca recorrer un cuerpo, intuir la acción de los grupos musculares hasta que se llega a la piel del cuello descubierto y se focaliza la mirada en las manchas que sugieren la tensión del esternocleidomastoideo. También una escena bien lograda en la interacción de los personajes, la proyección de sus respectivas corporalidades, puede a través del relato activar lugares que nos hablen como un libro que se abre en una página intencionalmente marcada para ser vista.

Troya ardiendo

"Nadie debería irse sin dejar una Troya ardiendo a sus espaldas."
(Pérez-Reverte A. El Pintor de Batallas.; 2007)

Esta cita es la metáfora de un antes y un después, un punto de inflexión y una no vuelta atrás, una vez consumado mi proyecto artístico. Antes de partir hacia el mundo (que no me espera), arde aún toda la aventura que ha significado el aprender y experimentar siempre bajo la atenta mirada y guía de todos mis maestros.

Y Dejando atrás la imponente ciudad en llamas, el héroe Eneas se fue cargando a su anciano padre Anquises, mientras a la vez llevó de la mano a su hijo Ascanio.

Así me siento responsable y motivado a continuar por el camino del Arte, consciente y con sentimiento de gratitud del impulso que he recibido de quienes vinieron de vuelta para guiarme. Ahora comprendo en base a lo que fue mi hacer artístico en la Universidad de Chile, que los verdaderos héroes no son semidioses ni personajes importantes y poderosos representados en las obras de arte de los museos, sino son personas reales, comunes y corrientes, como quienes se atreven a abrirse paso en un mundo que aparentemente no los escucha, no los ve ni los necesita. Sin embargo, alguien tiene necesariamente que empezar a desarrollar la mirada para que otros también puedan ver y hacer sentir su propia voz.

Dibujo: La Infancia de Iván

1er. Tríptico: Ven y Mira

2do. Tríptico: El Acorazado Potemkin