



Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

Representar sin resolver

Imagen, poder y persistencia visual en la práctica pictórica

*Informe de obra para optar al grado académico de Licenciado en Artes
con mención en Artes Visuales*

Estudiante : Vicente Morales

Profesores guía: Enrique Matthey, Tomas Fernandez

Índice

Introducción.....	3
No saber del todo.....	4
La pintura como refugio.....	7
Figuras de poder, cuerpos vulnerables.....	8
Referentes: Ética forma y representación.....	11
La imagen como campo de disputa.....	17
Conclusión.....	21

Introducción

Esta memoria surge desde un estado de inestabilidad. No responde a una investigación lineal ni a un desarrollo progresivo de certezas, sino a una acumulación de imágenes, referencias y preguntas que se fueron articulando a partir de la práctica pictórica. La escritura aparece entonces como un espacio paralelo a la producción de obra: un lugar donde las ideas se ordenan momentáneamente, pero también se contradicen y se reformulan.

El interés por imágenes vinculadas a la violencia, la muerte política y su encuadre no nace desde una voluntad de ilustrar conceptos teóricos, sino desde una insistencia visual. Son imágenes que retornan, que se repiten y que demandan ser observadas con detención. En este sentido, la pintura opera del mismo modo que un ejercicio de atención prolongada, donde el acto de mirar se vuelve tan relevante como el resultado formal.

El marco teórico que atraviesa este documento se plantea de forma contraria a un soporte externo a la obra, más bien como un campo de diálogo y fricción con la práctica. Las referencias conceptuales, históricas y visuales aquí abordadas no buscan cerrar interpretaciones, sino acompañar el proceso de producción, evidenciando sus límites y desplazamientos. Más que explicar las obras, este texto intenta situarlas dentro de un contexto de pensamiento que se construye a la par del hacer.

De este modo, la memoria se configura como un registro de proceso por el contrario a una declaración concluyente. Lo que se presenta no es una postura definitiva, sino un estado de trabajo, una forma de aproximarse a la imagen y a la pintura desde la duda, la repetición y la insistencia. Este documento no busca resolver los problemas que plantea, más bien busca hacerlos visibles y sostenerlos como parte constitutiva de la práctica.

No saber del todo

En el punto en que me encuentro actualmente, escribir este texto —el más importante de la carrera— no me resulta cómodo. Me cuesta comenzar, me agobia y, muchas veces, lo evito. Esta dificultad se intensifica cuando veo a mis compañeros con líneas de trabajo mucho más claras y consolidadas, lo que me hace dudar aún más del camino que he recorrido.

Durante la carrera me he dedicado principalmente a experimentar diferentes temáticas, materialidades, lenguajes y formas. Siempre he intentado abarcar todos los intereses y aptitudes que me entusiasman, con la ilusión de poder aprender de todo un poco. Pero con el tiempo entendí que no podía hacerlo todo, que era imposible abarcar todos mis intereses de manera profunda, y que en ese afán, terminaba sabiendo un poco de muchas cosas, pero sin sentirme realmente sólido en ninguna. Esa sensación de precariedad me ha acompañado desde que ingresé a la Facultad.

Desde los primeros años, los ejercicios los hacía más bien por cumplir. Muchas veces no me sentía fascinado por lo que producía, y cuando algún resultado era bien recibido por docentes o compañeros, yo no lograba conectar con aquello. Me decía a mí mismo que tal vez eso era "lo mío", aunque en el fondo sabía que no era así. Esa contradicción, entre lo que se validaba externamente y lo que yo realmente sentía, fue generando una distancia cada vez mayor entre mi hacer y mi deseo artístico.

Creo que para poder entenderme a mí mismo y explayarme en este documento, necesito volver hacia atrás. Volver al yo que, en algún momento, decidió estudiar arte. Preguntarme por qué, a pesar de todo lo que he sentido durante este proceso, sigo aquí, escribiendo el texto que me dará el grado académico. ¿Es inercia? ¿Es que ya es demasiado tarde para salir? ¿O realmente tengo algo que aportar al arte?

Estas preguntas vuelven a aparecer cada vez que tengo un atisbo de creatividad, cada vez que intento hacer una obra, o simplemente imaginar una, me cuestiono si esa motivación nace desde un deseo genuino o si es solo una forma de cumplir con lo que ya está en curso.

Vengo de una familia de artistas frustrados. Mi madre, que quedó embarazada a temprana edad, siempre me dijo que su sueño era estudiar artes visuales. Mi padre, por su parte, alguna vez me confesó que lo que realmente quería era vivir en el bosque y trabajar ilustrando libros infantiles, sueños que ambos dejaron atrás. Luego está mi tío, quien también ingresó a estudiar esta carrera en la misma universidad que yo, pero no logró

terminar; el carrete y el alcohol terminaron por dominar su vida. Crecí en ese entorno, entre personas que alguna vez desearon lo mismo que yo, pero que por distintas razones no lograron concretarlo.

A veces me pregunto si este camino lo elegí por mí mismo o si, de algún modo, estoy intentando cumplir un deseo colectivo no realizado, una especie de herencia emocional no dicha. No sé si este impulso es completamente mío o si arrastro una carga que no me pertenece del todo. Pero lo cierto es que estoy aquí. Y por algo sigo aquí. Tal vez sea inercia, tal vez sea terquedad, o tal vez, después de todo, sí tengo algo que decir.

Nunca tuve una formación real en las artes plásticas. En el colegio, la profesora encargada del ramo estaba completamente desorientada, y aunque yo mostraba interés, ella parecía más perdida que yo. Con el tiempo supe que su puesto se debía a un pituto, lo cual explicó muchas cosas. En ese contexto, sin una guía clara ni herramientas pedagógicas mínimas, traté de avanzar por mi cuenta. Pero al no saber por dónde empezar ni cómo evaluar lo que hacía, los intentos terminaban casi siempre en frustración y abandono.

Lo poco que sabía sobre el trabajo manual venía de otro lugar: de haber ayudado a mi abuelo a construir nuestra casa. Él tampoco era experto; lo suyo era un saber aprendido a la "tincá", a punta de ensayo y error, ese conocimiento informal y práctico de "maestro chasquilla". Paradójicamente, esa fue la única base que tuve al momento de empezar a explorar mi imaginario artístico. Una base hecha de improvisación, intuición y soluciones parche.

Aquella intuición artística que me había acompañado desde siempre, la rechacé durante mi primer año de universidad. Me obsesioné con la idea de ser prolijo, de hacer las cosas "bien" según ciertos estándares académicos. Pero ese intento falló estrepitosamente. Siempre me descontaban puntos por no ser lo suficientemente meticuloso, y eso me frustraba profundamente. Sentía que, por más que lo intentara, no encajaba en ese molde.

Fue en ese contexto que el taller complementario de escultura, con el profesor Mauricio Bravo, marcó un punto de inflexión en mi recorrido artístico. Por primera vez sentí una mayor libertad creativa. Mientras los talleres instrumentales de pintura y grabado exigían materiales específicos y costosos lo que absorbía mayor parte mi presupuesto, la escultura ofrecía una apertura que me permitió experimentar con lo fuese. Fue ahí donde decidí utilizar materiales baratos y accesibles. En esa elección, más por necesidad que por estrategia, resurgió esa modestia que tanto había intentado esconder bajo supuestos

cánones estéticos. Pero esta vez no apareció en forma de carencia, sino como un lenguaje propio.

Con el tiempo, varios profesores comenzaron a catalogar mi trabajo como “precario”. No lo decían en tono peyorativo, más bien lo relacionaban a una característica constante y marcada. Al principio, esa palabra me sorprendía. Yo no trabajaba con esa intención; simplemente era mi manera de resolver las cosas. Pero aprendí a dejar de resistirme a ese calificativo. Empecé a comprender que esa precariedad no era una falla, por el contrario, era una forma de hacer, una mirada sobre el arte. Abrazar esa condición, en lugar de rechazarla, terminó enriqueciendo profundamente mi experiencia artística. Fue entonces cuando entendí que en esos materiales sencillos, en esas construcciones rudimentarias, había una honestidad que me representaba más que cualquier intento de prolijidad artificial. Esa precariedad, nacida de la necesidad y la intuición se transformó en parte esencial de mi lenguaje visual.

Esa misma comprensión de lo precario me llevó, inevitablemente, a reconciliarme con lo imperfecto. A entender que la imperfección no es sinónimo de error. Durante mucho tiempo perseguí la idea de que había una forma correcta de producir. Pero esa búsqueda solo me alejaba de mí mismo. Lo imperfecto empezó a cobrar valor cuando entendí que, en muchos casos, no se trataba de una falta de habilidad, sino de una elección. Ahí encontré una honestidad, que no encontré en otro lado. Esa fue una de las mayores lecciones de mi paso por la universidad: que no necesitaba alcanzar una perfección técnica para construir una obra que realmente me representara.

Desde esa apertura hacia lo imperfecto, comencé a valorar también lo que se podría llamar como “imperfectamente predeterminado”. Mis ideas no surgen de un proceso calculado ni de una investigación estructurada; aparecen como imágenes súbitas, casi intuitivas. Son destellos visuales que irrumpen en momentos inesperados —antes de dormir, caminando por la calle— o frente a obras de otros artistas. A partir de esas visiones iniciales comienza mi trabajo: las desarrollo, las transformo, a veces se alejan mucho de esa primera imagen, pero siempre parten de ahí. Es en esa espontaneidad donde encuentro una forma de pensamiento que me es propia.

La pintura como refugio

Con el tiempo, la escultura —que tanto me había dado— empezó a sentirse más lejana. A pesar de que fue en ese espacio donde descubrí por primera vez una forma propia de hacer, también comenzó a agotarme. Sentía que cada obra exigía demasiada justificación: ¿por qué este material?, ¿por qué este formato?, ¿por qué esta escala? Tenía que explicarlo todo, incluso antes de haberlo terminado. Además, el proceso era largo, costoso y, muchas veces, frustrante. Compraba materiales sin saber si el resultado final funcionaría, invertía tiempo y energía en estructuras complejas que podían colapsar o quedar inconclusas por falta de recursos. A eso se sumaba la dimensión más práctica: no tenía dónde guardar mis obras. La escultura empezó a pesarme, literalmente.

No dejé de valorar su potencia expresiva, pero comencé a buscar otra forma de sostener mi práctica, una que me permitiera seguir produciendo sin quedar atrapado en la parálisis de las justificaciones. Fue ahí cuando empecé a acercarme de nuevo a la pintura. No como un regreso planificado, contrario a una decisión estética consciente, más bien respondiendo a una necesidad práctica y emocional. En la pintura encontré algo que, en ese momento, no sabía que estaba buscando: refugio. Pintar me ofrecía un tipo de relación con la imagen mucho más inmediata. Si algo salía mal, podía simplemente volver a empezar. No había pérdida material tan evidente, ni un gasto excesivo. Si no sabía qué hacer, podía igual tomar el pincel y moverlo. Ese gesto, casi automático, se volvió una forma de sostenerme. La pintura me permitió dejar de pensar tanto antes de hacer. Me ofrecía un espacio donde el error no era catastrófico, donde podía volver una y otra vez sobre la misma superficie hasta encontrar algo que resonara.

Descubrí en el acto de pintar una especie de ritmo monótono, incluso mecánico, que me resultaba tranquilizador. Como si lo importante no fuera el resultado, sino la repetición misma del gesto. La pintura me permitió estar en el hacer, sin tanta interferencia conceptual, sin tantas decisiones técnicas que resolver de antemano. Se transformó en una práctica eficiente, económica y mentalmente sostenible. En ese sentido, se volvió casi terapéutica. Pero no fue solo una decisión por comodidad. Con el tiempo, empecé a darme cuenta de que en la pintura también podía abordar imágenes que me rondan hace tiempo, pero que no sabía cómo trabajar. Imágenes cargadas, difíciles, complejas. La pintura me permitió acercarme a ellas sin necesidad de construir grandes estructuras o instalar dispositivos conceptuales. Solo necesitaba una imagen, un soporte, y la disposición para insistir sobre ella.

Figuras de poder, cuerpos vulnerables

En esta nueva etapa, tuve que trasladar mis intereses temáticos, que se podría resumir como; relaciones de poder y las formas de violencia, de mis trabajos más escultóricos al medio de la pintura. En ese contexto visualicé fotografías históricas, específicamente en imágenes de esta índole. No desde una perspectiva sensacionalista o grotesca, sino desde una tensión más sutil, más incómoda. Las imágenes de figuras e íconos políticos, fijaron rápidamente mi interés, en especial aquellas que encarnan el poder o la muerte de forma icónica, casi ritual. Son imágenes que exceden el registro documental y se instalan en el imaginario colectivo como símbolos, donde el cuerpo deja de ser individual para convertirse en representación política.

No se trata de admiración ni de condena: me interesa la figura, el gesto, la fragilidad del cuerpo representante de superficie donde se inscriben discursos históricos, ideológicos, mediáticos. El cómo las imágenes se unen, a pesar de ser de contextos políticos y lugares del mundo muy distintos, pues se genera una similitud y un diálogo el cual me interesa explorar. Pinto esas imágenes no para resolverlas, sino para quedarme en ellas. Funcionan por el contrario de las conclusiones, asemejan espacios abiertos de indagación, donde el sentido se construye durante el proceso mismo de pintar. Aparecen como impulsos e intuiciones visuales que me acompañan durante días. A veces las encuentro por accidente, otras recuerdo haberlas visto hace años. Lo que tienen en común es que me obligan a mirarlas una y otra vez, a insistir en ellas. La pintura, en ese sentido, se transforma en un ejercicio de repetición, de observación prolongada, de atención. Pinto no para entender, sino para acercarme. Pinto porque no sé bien qué hacer con esas imágenes. Y mientras no lo sepa, seguiré pintando.

Paralelamente he estado desarrollando una serie de retratos, que no responden necesariamente a una búsqueda temática definida. Surgieron de forma casi espontánea, donde simplemente pinté imágenes de rostros que me llamaran la atención. Cada imagen provenía de un lugar distinto, pero su particularidad, las unifica de cierto modo.

Estos retratos, aunque no están en su totalidad ligados directamente a figuras conocidas, dialogan con las otras pinturas en varios niveles. Me interesa la expresión detenida, el cuerpo como superficie donde algo estalla o se descompone. Ya sea en el cuerpo de un político asesinado o en el rostro de un desconocido, hay una constante: el cuerpo atravesado, afectado, roto, vulnerable. En ambos casos, la pintura me permite insistir en

esos gestos, en esos detalles mínimos (ojos, bocas, pliegues) que tal vez no dicen nada concreto, pero que cargan una atmósfera difícil de nombrar.

Pintar estos rostros también me libera de la carga histórica o simbólica. No necesito justificar tanto, no tengo que pensar si la imagen es correcta, si va a generar una lectura política. Solo me dejo guiar por el impulso de mirar y repetir, de insistir en el trazo, de ver qué aparece. En ese sentido, estos retratos funcionan como un espacio paralelo dentro de mi práctica: no son un proyecto aparte, sino una zona de fuga que me permite seguir pintando cuando lo otro se vuelve demasiado cargado.



Vicente Morales,
Archivo #1, óleo
sobre tela, 70 x 100
cm, 2025



Vicente Morales, Archivo #2, óleo
sobre tela, 80 x x100 cm, 2025

Referentes: Ética, forma y representación

A lo largo de la carrera, mi práctica artística ha atravesado cambios significativos, tanto en términos disciplinares como en intereses y procesos de exploración. Este recorrido, en muchas ocasiones, ha carecido de un rumbo fijo, lo que ha hecho que, frente a la pregunta ¿cuáles son tus referentes?, siempre me sienta en conflicto. Al afrontarla, mis respuestas solían variar según la obra específica en la que estaba trabajando en ese momento, ya que los referentes aparecían de manera puntual, vinculados a problemáticas o lenguajes determinados. Sin embargo, hay una influencia que se ha mantenido constante incluso antes de iniciar la carrera, y que, a pesar de no pertenecer al campo de las artes visuales, ha marcado profundamente mi manera de pensar y producir: el cineasta Michael Haneke.

Lo que me interesa de su obra no es únicamente la narrativa, sino la forma en que plantea la representación de la violencia. Haneke trabaja esta temática desde un lugar opuesto al sensacionalismo, evitando los recursos habituales que buscan impactar mediante la exageración. Sus estrategias formales —planos fijos, amplios y prolongados, junto a la ausencia de música en los momentos de mayor tensión— generan una crudeza que remite directamente a la experiencia de la realidad. Esa falta de artificio produce una sensación incómoda, porque no hay una mediación que indique cómo debemos sentirnos. En ese sentido, la película no dicta emociones; por el contrario, obliga al espectador a asumir una posición activa, a confrontar lo que está viendo y a cuestionarse desde su propia experiencia. Este gesto me parece fundamental, porque desplaza la dimensión narrativa hacia una dimensión ética, donde el espectador deja de ser un consumidor pasivo de imágenes y se convierte en testigo.

Esa relación entre espectador y obra es algo que siempre me ha interesado. Considero problemático el exceso de explicación que a veces se exige en la academia, porque diluye esa experiencia directa y la reduce a un marco discursivo cerrado. Mi intención, en cambio, ha sido siempre dejar un espacio abierto, en el que el espectador pueda construir sus propias interpretaciones. Creo que en esa apertura se produce el diálogo real entre la obra y quien la observa.

Esta intención se refleja especialmente en mis trabajos más recientes, centrados en la representación de fotografías de magnicidios. Estas imágenes, por su propia naturaleza, están cargadas de historicidad, ideología y simbolismo, pero mi interés no radica en imponer una lectura específica. Por ejemplo, en la pintura “Ché”, donde retomo la fotografía

icónica del cuerpo sin vida de Ernesto Guevara, no busco transmitir un mensaje cerrado sobre mi posición política.



Vicente Morales, Ché, óleo sobre tela, 112 x 175 cm,
2025

Prefiero que la obra funcione semejante a un detonante interpretativo, en el que cada espectador pueda articular sus propios discursos. Si alguien la percibe como una celebración de su muerte o una postura anti izquierda, para mí es válida, si otro la lee de una forma crítica a la deshumanización del cuerpo y a la estetización de la violencia en la fotografía histórica, también lo es. Todas esas interpretaciones enriquecen la experiencia y complejizan su lectura.

De este modo, mi intención inicial, aunque está presente, pasa a un segundo plano. El protagonismo lo asume el espectador, con su bagaje ideológico, cultural y emocional. Esta lógica, que para mí es fundamental, encuentra un eco en la idea de Haneke: no ofrecer

respuestas, sino construir preguntas; no dar certezas y en contraste abrir espacios para la incomodidad, la reflexión y el cuestionamiento. En ese sentido, la obra deja de ser un objeto cerrado y se convierte en un campo de posibilidades, donde el sentido no se impone, más bien se negocia.

Dentro de mis referentes en las artes visuales, Edward Kienholz ha sido una influencia constante y significativa. Lo que me resuena profundamente de su obra es su capacidad para construir escenas grotescas que desbordan lo cotidiano y al mismo tiempo revelan las tensiones sociales y políticas subyacentes. Kienholz combina materiales de diversa índole, desde elementos tradicionales y costosos como el bronce o el poliestireno, hasta materiales comunes y desgastados —muebles rotos, mallas de gallinero, ropa usada—, creando una materialidad que no solo aporta autenticidad estética sino que también inscribe una crítica implícita sobre el consumo, la fragilidad y el desgaste de las estructuras sociales.



Edward Kienholz, The pool Hall, ensamblaje de técnica mixta, 2,4 x 2,5 x 1,3 m, 1993.

Esta combinación de lo cotidiano y lo grotesco se traduce en instalaciones y ensamblajes que, mediante el humor negro y la ironía, cuestionan la realidad política y social con una crudeza muchas veces incómoda. El impacto de sus obras radica en cómo logra generar un espacio para la reflexión a través de la incomodidad, desplazando al espectador de una

posición cómoda para confrontar las contradicciones y absurdos de la sociedad contemporánea.

Desde una perspectiva formal, su trabajo me ha influenciado en la búsqueda de un lenguaje visual que no se limite a lo bello o lo estético, sino que se arriesgue a lo disruptivo y lo visceral, usando la materialidad como vehículo para ese mensaje. Además, su capacidad para construir escenas cargadas de símbolos contradictorios y grotescos me ha inspirado a explorar la tensión entre apariencia y realidad, y a usar lo visual de forma similar a un medio para provocar interrogantes más que respuestas definitivas.

Es curioso que, aunque actualmente me estoy desarrollando principalmente en la pintura, hasta ahora solo haya nombrado referentes de otras disciplinas, como un director de cine y un escultor. Sin embargo, uno de los descubrimientos más recientes que ha resonado con fuerza en mi obra es el pintor Gang Zhao. Su trabajo, centrado en retratos políticos que representan líderes, soldados y la élite de su país, se alinea notablemente con los intereses y temáticas que son de mi interés.

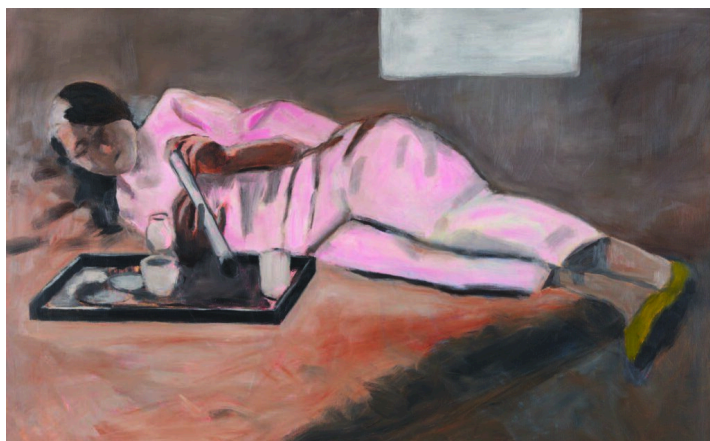


Gang Zhao, The Good Times, óleo sobre tela,
61 x 51. 2007

Lo que más me conecta con su obra es la manera en que aborda la figura humana: aunque su dibujo es figurativo, se aleja de lo realista y detallista para dar paso a representaciones desproporcionadas y deformes que ofrecen una reinterpretación crítica y subjetiva de la realidad. Utiliza colores planos, muchas veces monocromáticos, que le dan un carácter

sobrio y potente a sus imágenes. Esta manera de simplificar y a la vez expresar complejidad visual me recuerda a cómo me interesa solucionar las tensiones en mi propio trabajo.

Otro aspecto fascinante es su uso de soluciones casi “caricaturescas” para resolver detalles, por ejemplo los pliegues de la ropa, que se dibujan con líneas negras marcadas y expresivas. Estas decisiones, intuitivas y directas, me resultan muy inspiradoras porque muestran que la economía del trazo y el gesto pueden comunicar tanto como la precisión técnica. Los rostros en sus pinturas son especialmente impactantes, ya que en muchas ocasiones aparecen borrados o reducidos a manchas que insinúan rasgos, creando una atmósfera de anonimato y universalidad, a la vez que cuestionan la identidad misma del sujeto.



Gang Zhao, The Smoker, óleo sobre tela,
42 x 65. 2018



Vicente Morales, Acercamiento de la obra Ché,
óleo sobre tela, 112 x 175, 2025.

Finalmente, hay algo casi obsesivo en la insistencia del pincel en sus obras, como si intentara cubrir una gran superficie con un pincel demasiado pequeño, lo que genera texturas densas y una sensación de tensión contenida que dialoga con la energía que busco en mis piezas. Revisitar la obra de Gang Zhao me ayuda a entender mejor mis propias formas de solucionar la pintura y me impulsa a seguir explorando ese lenguaje expresivo y fragmentado, que se aleja de lo convencional para abrir nuevas perspectivas en la representación política y social.

Mirar hacia estos referentes me ha permitido reconocer que la fuerza de una obra no reside únicamente en la elección de una temática, ni tampoco en la resolución formal, pictórica ni plástica de su composición, sino en el modo en que ambos aspectos se entrelazan y dialogan. A lo largo de mi proceso siempre me resultó difícil encontrar un punto de encuentro entre aquello que me interesaba abordar y las soluciones visuales que me resultan pertinentes y cercanas. Sin embargo, al observar las estrategias de estos autores, he comprendido que ese equilibrio no surge de una fórmula preestablecida, por el contrario, aparece de un gesto consciente de articulación entre fondo y forma.

Haneke, por ejemplo, logra que su tratamiento de lo violento tenga sentido precisamente porque su lenguaje cinematográfico rehúye lo espectacular, generando una coherencia entre el contenido ético de sus películas y su propuesta formal. De manera similar, Kienholz, al tensionar materiales precarios y cotidianos para construir escenas grotescas, integra materia y discurso de manera inseparable, mostrando cómo la crítica social puede sostenerse en la propia materialidad de la obra. En el caso de Gang Zhao, la distorsión de las figuras políticas y el uso de colores planos evidencian cómo una investigación temática puede potenciarse a través de decisiones formales que enfatizan lo expresivo sobre lo realista.

De esta manera, más que resolver la tensión entre tema y forma, he aprendido a habitarla de forma semejante a un espacio productivo. Al igual que en los referentes que admiro, ese equilibrio no significa homogeneidad ni cierre, sino la posibilidad de que la obra permanezca abierta y ambigua, capaz de interpelar al espectador sin imponerse, y de sostener un diálogo donde lo plástico y lo conceptual se encuentren en permanente negociación.

La imagen como campo de disputa

Cuando ingresé al taller no tenía del todo claro hacia dónde quería dirigir mi trabajo. Traía una serie de imágenes que me interesaban por distintas razones, pero que compartían un mismo hilo conductor: la violencia. Desde hace mucho tiempo me ha interesado este tema, especialmente aquella que se ejerce desde las instituciones o que se normaliza dentro de la vida cotidiana. Entre esas primeras imágenes había fotogramas de películas, escenas de videojuegos y también fotografías históricas. Una de ellas fue la icónica imagen del cuerpo sin vida de Ernesto Guevara, rodeado por militares que posan frente a la cámara.

Esa fue una de las primeras pinturas que realicé en el taller. Aunque en ese momento no lo reconocí, con el tiempo entendí que esa imagen contenía un tema mucho más específico que nunca había explorado: las fotografías históricas de asesinatos, autopsias o muertes de figuras políticas y públicas. Siempre encontré algo perturbador en esa escena en particular: la manera en que los soldados posan junto al cuerpo, como si se tratara de un trofeo de caza. Esa actitud, de cierta forma, transforma el cuerpo muerto en un símbolo de poder y dominación, en un objeto que se exhibe para reafirmar la victoria.

A medida que reunía material, comencé a entender que estas imágenes no eran sólo documentos, sino construcciones políticas. Cada fotografía respondía a un contexto de poder que la producía y la hacía circular. En ese sentido, la cámara no era neutral: servía para reafirmar una narrativa. También noté que, más allá del contexto histórico, muchas de estas imágenes compartían una composición casi pictórica. Los contrastes de luz, la disposición de las figuras, la relación entre fondo y primer plano, e incluso la serenidad de ciertos gestos parecían obedecer a criterios estéticos. Esa dimensión formal me hizo pensar en cómo la “belleza” puede infiltrarse en lo terrible, y cómo las estructuras visuales del arte y de la propaganda pueden cruzarse en un mismo punto.

Esta observación se convirtió en una base importante para mi trabajo. Entendí que no se trataba sólo de representar el tópico, sino de analizar las formas en que esta se codifica visualmente y se vuelve parte de la historia. La fotografía, en ese sentido, no muestra únicamente la muerte, sino también la mirada de quienes la registran y de quienes la consumen.

En la sociedad actual, marcada por una polarización política cada vez más intensa, estas imágenes adquieren una nueva resonancia: lo que fue documento de un suceso se convierte en campo de disputa simbólica. Así, la representación de la muerte no solo

informa sobre el pasado, también reabre preguntas urgentes sobre cómo miramos, consumimos y politizamos la violencia en el presente. La pintura, en este contexto, me permite tensionar esa mirada, ralentizar el acto de observación y devolverle peso a algo que hoy circula con excesiva ligereza en los medios. Frente a la inmediatez de la fotografía o del registro digital, el proceso pictórico implica una pausa, un tiempo de elaboración que transforma lo que antes era una imagen de consumo en una superficie cargada de decisiones y de capas.

Al re-contextualizar este tipo de fotos, también se revela el modo en que nuestra percepción ha sido moldeada por lo político y lo mediático. Las imágenes ya no nos conmueven de la misma manera, y tal vez la pintura sea una forma de volver a mirar sin el filtro del espectáculo. Me interesa que en mis obras esa distancia se note: que el espectador no se enfrente solo a una escena, sino también a su propio modo de mirar. Esa incomodidad me parece necesaria, porque en ella surge la posibilidad de pensar.

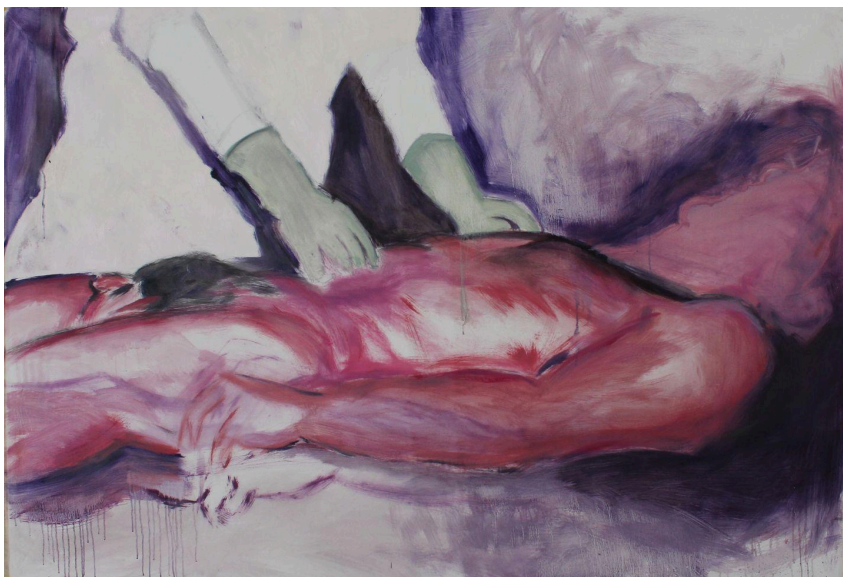
Durante este proceso me impuse un pie forzado: no utilizar imágenes provenientes de la historia de Chile. Fue una decisión consciente, que surgió de la necesidad de tomar cierta distancia para observar cómo la violencia política y simbólica se repite en distintas partes del mundo. Sin embargo, al mismo tiempo, sabía que esa distancia era sólo aparente. Mi intención no era evitar lo chileno, todo lo contrario: buscaba apelar a la memoria colectiva desde otro lugar, sin recurrir directamente a los registros que forman parte de nuestra iconografía nacional. Me interesaba que el espectador busque por sí mismo los vínculos entre esas imágenes extranjeras y los sucesos que atraviesan hoy a la sociedad.

Al no situar las pinturas en un contexto histórico específico, lo que se activa es una lectura más amplia, donde el espectador puede proyectar sus propias referencias, recuerdos o experiencias. De alguna manera, es una invitación a pensar cómo ciertos patrones de poder, represión o agresión institucional se repiten sin importar el país o la época. A través de ese desplazamiento, la obra adquiere un sentido más universal, pero también más íntimo, porque remite a tipos de acontecimientos que todos, en distintos grados, conocemos o hemos presenciado.

Aun así, yo nunca voy a negar que soy chileno. Aunque las fotos que uso no sean de nuestra historia, igual hay algo que conecta con lo que pasa acá: cuerpos expuestos, tensiones sociales, acontecimientos que se repiten. No busco representar un hecho puntual, sino tocar ese punto común que se siente en muchos lugares, incluido Chile. En el fondo, mi

pintura termina hablando desde ahí, desde esa mezcla entre lo que veo afuera y lo que veo dentro.

Al comenzar a trasladar estas imágenes a la pintura, decidí mantener la composición general de las fotografías, pero sin seguirlas de manera rígida. Me interesaba tomar distancia de la referencia y comenzar a construir un lenguaje pictórico propio. Sentía que repetir la imagen tal cual no tenía sentido; lo que buscaba era entender qué podía surgir en el proceso de traducirla, de reinterpretar sus formas y tensiones dentro de la superficie del lienzo. En ese proceso, mi pintura "*Pasolini*" fue clave para entender cómo quería abordar formalmente este tipo de imágenes.



Vicente Morales, *Pasolini*,
óleo sobre tela, 194 x 132 cm, 2025

Durante su ejecución descubrí que el formato grande me permitía trabajar con mayor libertad gestual y con una relación más física frente al cuerpo representado. En lugar de comenzar con una veladura de base, prefiero dibujar directamente con aguadas sobre el lienzo en blanco. Ese procedimiento genera una tensión entre el control y el accidente: al corregir o borrar líneas, se producen manchas que conservo como parte del proceso. Estas huellas imprecisas, lejos de ser errores, aportan una textura visual que le da respiración a la imagen.

En *Pasolini*, esas zonas de borrado conviven con trazos más definidos, especialmente las líneas negras que estructuran el contorno del cuerpo. En contraste, la parte de los guantes

fue con una aguada verde, me interesa que ese color no se imponga, sino que flote sobre la superficie, dejando visible la materia y el gesto.

A pesar de partir con el lienzo en blanco, no me gusta la función de ese color en el fondo, ya que desequilibra muy fácil la composición, por lo que quise ensuciarlo, lo logré al aplicar medium con un trapo y extender veladuras que luego voy borrando parcialmente, ese gesto deja una superficie irregular. Me interesa ese tipo de “blancura contaminada”, porque funciona como un espacio ambiguo: no es un vacío neutro, por el contrario, es un entorno que comparte la misma inestabilidad que la figura.

Esa búsqueda formal se ha vuelto una parte esencial de mi manera de trabajar. En cada pintura intento que el proceso mismo revele algo del contenido: que la imagen no solo represente la violencia, sino que la contenga en su propio hacer. Las marcas del borrado, los rastros del trapo, las veladuras sucias, todo eso me interesa porque hablan de una tensión entre construir y destruir. En el fondo, lo que pinto no es solo una escena, también es la manera en que esa escena se sostiene, se desvanece o se transforma en el acto de mirar. Cada obra termina siendo una especie de registro de esa lucha entre la imagen y su desaparición, entre lo que quiero mantener y lo que dejo perder. Y creo que en esa inestabilidad —en ese punto donde la pintura nunca termina de afirmarse del todo— se juega también el sentido de mi trabajo.

Conclusión

Escribir una conclusión clara para cerrar este ciclo académico se vuelve complejo, precisamente porque me voy con más dudas que certezas. Este proceso de escritura, investigación y producción no ha funcionado igual que un ejercicio de afirmación, de lo contrario, como una instancia de cuestionamiento profundo. Cuestiono mi posición de artista, mis decisiones formales, mis intereses visuales y políticos, y también el lugar desde el cual produzco.

Los cuatro años que componen esta etapa ya han quedado atrás, pero aún no logro definirlos del todo. Oscilan entre una nostalgia inevitable y una sensación de alivio, como si el término de este ciclo no fuera únicamente un cierre, sino también una suspensión. No hay una lectura definitiva de ese tiempo.

Este texto ha operado de forma parecida a una instancia de autodescubrimiento respecto a mi manera de producir y, en cierta medida, de pensar. La escritura funcionó como un dispositivo paralelo a la pintura: permitió ordenar ideas, pero también tensionarlas, ponerlas en duda y, en algunos casos, descartarlas. La relectura constante del documento —y el desacuerdo con formulaciones escritas incluso semanas atrás— se transformó en un ejercicio de debate interno que evidenció la inestabilidad del proceso reflexivo.

Las ideas aquí desarrolladas no se presentaron como verdades fijas, sino como formulaciones situadas en un momento específico de mi formación. Es probable que muchas de ellas no me representen en el futuro, y esa posibilidad no se asemeja a un problema, por el contrario es parte natural de una práctica en movimiento. En ese sentido, este marco teórico no buscó consolidar una postura definitiva, sino registrar un estado de pensamiento que acompaña, tensiona y a veces contradice la producción pictórica.

La incertidumbre que atraviesa este proceso no aparece aquí al igual que una carencia, sino como una forma de exploración. Si bien este ciclo académico llega a su término, no ocurre lo mismo con el trabajo ni con las preguntas que lo sostienen. Siento que mi rol de artista no se agota en una dimensión social o discursiva, sino que se despliega, sobre todo, en una relación continua conmigo mismo: en la necesidad de revisar, dudar y volver a pensar lo que hago. Esa disposición a cuestionarme se plantea distinto a una etapa transitoria, más semejante a una condición que acompaña la práctica y que, probablemente, persistirá mientras siga produciendo. En ese sentido este cierre no cumple su función de punto final, por el contrario, es la conciencia de un comienzo.