

# **COTIDIANO DEL INTERIOR PRESENCIA EN AUSENCIA DEL SUJETO**



JETZABEL GONZÁLEZ FARIÁS  
TESIS/CATÁLOGO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PINTOR  
PROFESOR GUÍA GONZALO DÍAZ



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

**COTIDIANO DEL INTERIOR**  
PRESENCIA EN AUSENCIA DEL SUJETO

Tesis para optar al título profesional de Pintor

Alumno : Jetzabel Karina González Farías  
Profesor guía : Gonzalo Díaz

Santiago, Chile

2009

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
PROYECTO, SERIE - VÉRTEBRAS 2005	3
<b>CAPÍTULO II</b>	
PROYECTO HUESOS 2006	6
<b>CAPÍTULO III</b>	
PROYECTO DE TÍTULO, EL COTIDIANO DEL INTERIOR 2007-08	12
3.1. El plano y la profundidad dentro de la imagen	13
3.2. Percepción al extremo	14
3.3. Lo cotidiano del interior	16
3.4. Presencia en ausencia de la figura humana	27
<b>CAPÍTULO IV</b>	
RELACIONES FINALES	32
BIBLIOGRAFÍA	35

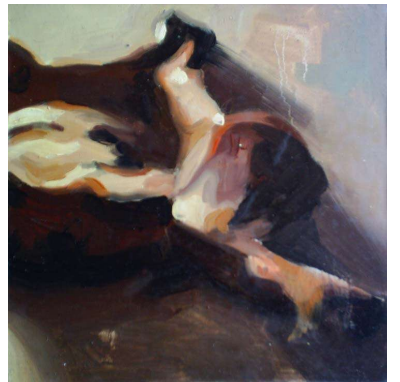
## ■ Una lección de anatomía

Al observar estas pinturas, más allá de lo anecdótico de la representación de huesos y fragmentos humanos, igualmente en las imágenes de interiores de habitaciones, creo estar frente al trabajo de un cirujano. El trabajo pictórico está abordado de esa forma: como una disección, un despliegue anatómico de la mancha que sigue un mapa trazado por el uso de la fotografía digital. Contribuye a esta sensación, la frialdad clínica con la que la artista escoge sus modelos, selecciona el encuadre y recalca la omisión del cuerpo humano, ya sea en su fragmentación, reducido a una mera cosa, como en las habitaciones llenas de objetos de uso cotidiano, los que parecen insistir en la ausencia de un individuo protagonista en el cuadro.

Al observar estas obras, pienso más en una lección de anatomía, que en una lección de pintura: aún cuando hay una exposición de diferentes pieles pictóricas, una muestra casi pedagógica del uso de distintos recursos, cada pincelada, cada trazo y cada una de sus velocidades aparecen mitigados por una atenta intención encadenada indefectiblemente a la imagen fotográfica. La manera en que se superponen los planos, los fragmentos de color, cómo son recreados manualmente los tonos irisados de un destello de luz; toda aquella precisión, remite al uso de la fotografía, incluso, al colorido desajustado y enrarecido de una impresión. Jetzabel González recrea todos estos pequeños “vicios” de la foto mediante el ejercicio insistente de la pintura.

Es una pintura desafectada, como si todo el coqueto de la traducción, el capricho de la invención pictórica, quedase supeditado a una racionalidad a ultranza y teñido por la frialdad de su temple. El cuadro es pensado y cada uno de sus componentes, forma, color, valor, composición, plano; expuesto como sobre una mesa de operaciones, cada uno señalado y categorizado con escrupuloso rigor, como si se desmitificase el proceso de la creación pictórica, reduciéndolo a fórmulas exactas que rinden su máxima eficacia. Allí radica la potencia de estas pinturas, en el énfasis en la construcción eficiente del cuadro, en un afanoso y en extremo lúcido trabajo pictórico y una consiguiente ablación del individuo, tanto en esta suerte de “anunciada ausencia” dentro del cuadro, como fuera de él, con la autora reducida a un ojo que registra, una mano que traduce y una mente que juzga la pertinencia de cada solución pictórica. Toda otra voluntad que pudiese entorpecer esta labor, todo afecto desmedido por el modelo o por el mismo proceso de la pintura, es extirpada y descartada de antemano.

Tomás Fernández  
Artista visual





Jetzabel G. *Serie vértebras* 2005, ó/t  
30 x 30 cm. c/u

## ■ Proyecto, Serie - vértebras 2005

El siguiente proyecto consiste en una serie de veinticuatro telas de 30 x 30 cm, pintadas con óleo sobre tela (crea cruda), en tonos ocre y tierra. En cada cuadro se encuentra plasmada la imagen ampliada de una vértebra aislada de la columna vertebral humana. La cantidad de telas de la serie proviene del número de vértebras de la columna: siete vértebras cervicales, doce vértebras torácicas y cinco vértebras lumbares. La representación del hueso sacro y cóccix, fue excluida del proyecto, por ser estas piezas de la columna, fusiones de vértebras, característica anatómica que hace que esas “figuras óseas” se salgan del canon del proyecto —una vértebra por bastidor— por lo que no fueron representados dentro de la serie de pinturas.

El modelo se conforma con fotografías digitales, tomadas sin flash, operación apoyada por un foco de luz amarilla de alto voltaje, que genera una imagen desenfocada que aumenta el efecto atmosférico de la imagen (la cual sirve de referente en la pintura), enriqueciendo los diversos matices dentro de la gama de la cromática tierra.

El significante “vértebras” fue seleccionado para la realización de esta serie, porque las estructuras óseas contienen en sus formas, características esenciales debido a su conformación orgánico-geométrica, formas y contraformas que ayudaron en gran medida al propósito del proyecto: dar la mayor relevancia posible a la pintura, pero sin dejar de lado el reconocimiento de la imagen. Siendo los huesos, elementos que contienen poca información nominal, no pueden ser reconocidos con facilidad por el hecho de no pertenecer al contexto de los objetos cotidianos, debido a esto, pierden en el encuadre la carga referencial inmediata de otras cosas más habituales y dan la posibilidad al observador de pasar con mayor facilidad de la fruición de la imagen, a la apreciación estética de los procedimientos puestos en juego por la pintura. El modelo “vértebra” permite, en este caso, un índice de abstracción temática, permitiendo un supuesto despliegue de los modos de producción de la pintura.

La idea de que el proyecto esté propuesto y ejecutado en series, tanto para la presente obra como para el resto de los trabajos presentados en éste catálogo, se relaciona con las necesidades del abordaje incierto

Jetzabel G. Detalle *Serie vértebras*



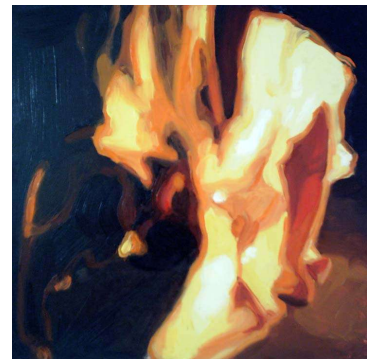
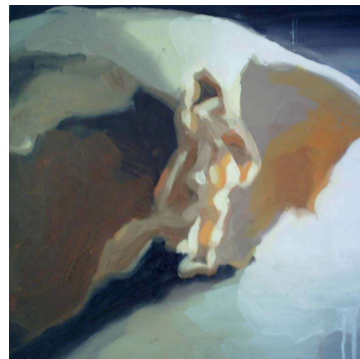
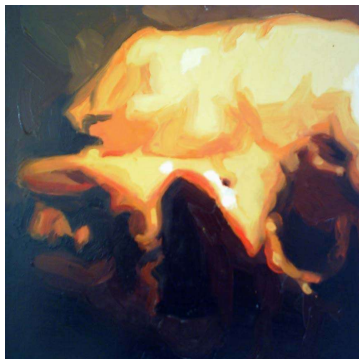
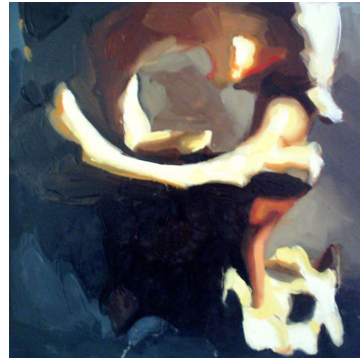
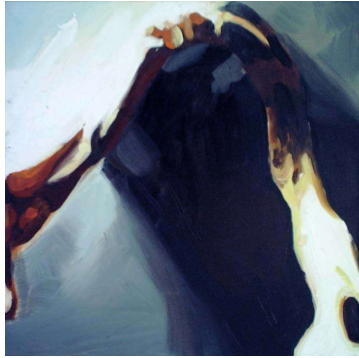
Fig.1. Rembrandt Van Rijn  
*Lección de anatomía del profesor Tulp* 1632 , ólt  
169,5 x 216,5 cm. La Haya, Mauritshuis.



Fig.2. Detalle Fig 1.

de un tema, de la tentativa de codificación de las figuras, de la oscilación del punto de vista sobre la pertinencia pictórica, junto con la coincidencia, en este caso, de los componentes modélicos fragmentarios —las vértebras, cada cuadro— de una unidad anatómica —la columna vertebral, la serie—. Junto a lo anterior, la estructura de la serie permite una amplitud productiva que entrega una más amplia solución formal del tema. No estuvo considerado hacer una obra ilustrativa, por completo literal y descriptiva de los modelos referenciales. Sólo se intentó proponer, desde la unidad del cuadro hasta la interrelación entre las partes de la obra, los signos pictóricos necesarios para percibir y entender una imagen, —ambigua en su índice de realismo o naturalismo— relacionándola con un tema específico. Esa ambigüedad figurativa desvincula las formas de sus respectivos nombres, constituyéndose en íconos híbridos para la asignación lingüística, a los que puedan asignarse y sumarse otro tipo de lecturas e interpretaciones.

Por razones más bien literarias, esta serie, tuvo como su contraparte inconciente la obra de Rembrandt, *Lección de anatomía del profesor Tulp*, (figura 1 y 2). El gesto del protagonista, al enseñar a sus alumnos los músculos de la extremidad superior del cadáver, acercaba la figura del anatomista que estudia el cuerpo humano ayudado por instrumentos como el escarpelo, con la del pintor, que se ocupa de la figura humana recreando los matices de la carnación, con otros instrumentos menos incisivos, como son los pinceles y la espátula. Sin embargo, en la *Serie vértebras* no hay cuerpo muerto ni figura humana sino sólo fragmentos metonímicos de un cadáver. Las tonalidades de este famoso cuadro de Rembrandt determinaron la amplitud y restricción cromáticas de la serie que nos ocupa, dándole un sello vinculante.



Jetzabel G. *Serie detalle de huesos de cabeza*  
2006, ó/t 30 x 30 cm. c/u





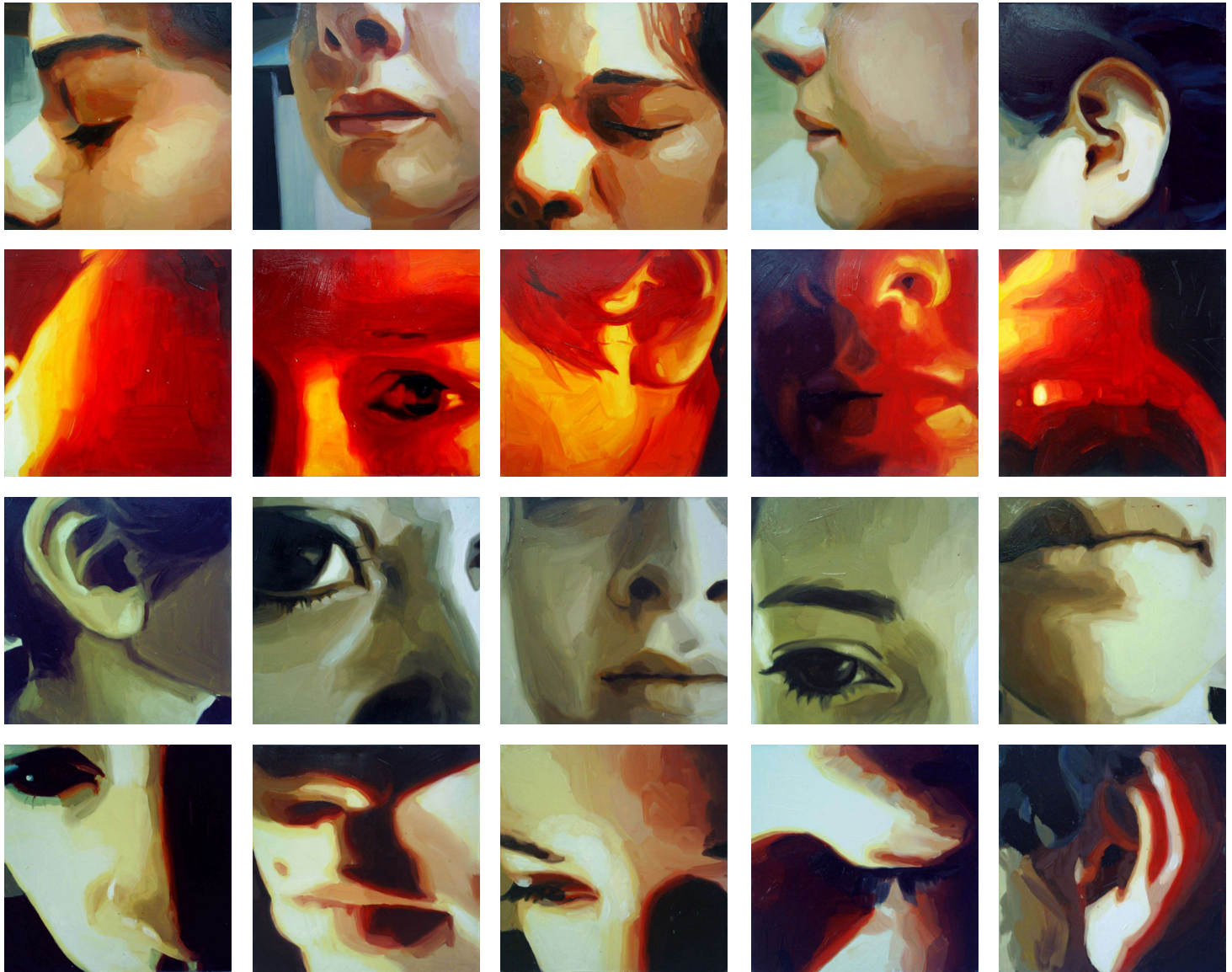
## ■ Proyecto, Huesos 2006

Las cuatro obras presentadas en este capítulo, pertenecen a un proyecto realizado durante el año 2006, con el que continúo desarrollando el tema anatómico iniciado con la *Serie vértebras* a finales del año 2005. Las pinturas fueron realizadas en óleo sobre tela; las dimensiones de los soportes que conforman las tres primeras series, con 12, 20 y 10 bastidores respectivamente, son de 30 x 30 cm. cada una; mientras que las últimas tres pinturas, correspondientes al tríptico *Tórax 1*, tienen una dimensión de 90 x 60 cm.

El modelo pictórico lo conforma toda la estructura ósea humana separada en partes, es decir, el esqueleto humano es seccionado en porciones más pequeñas para analizar cada pieza y potenciar sus formas por medio del trabajo detallado de la pintura.

En la *Serie detalle huesos de cabeza*, la cabeza completa es separada en cada una de sus partes principales: hueso frontal, parietal, temporal, occipital, esfenoides-etmoides-nasal, maxilar y mandíbula, encuadradas con las exigencias formales de una mirada estética, siendo éstas, las mismas piezas que son utilizadas por los anatomistas en el estudio y enseñanza de la cabeza humana en las escuelas de medicina. Este trabajo, se relaciona con la *Serie detalle rostro*, aunque se distancia una obra de otra por la diferencia del modelo, interior (hueso) y exterior (piel); pero la *Serie detalle rostro*, es la continuación de la *Serie detalle huesos de cabeza*, porque los mismos huesos son representados en su ubicación real dentro de la cabeza, pero bajo la piel.

La *Serie articulaciones de extremidades*, conforma la continuación en el análisis pictórico de las formas óseas, a través del mismo sistema, donde los huesos son fraccionados para realizar un acucioso estudio de las piezas. Los modelos utilizados, se conforman por las extremidades superiores e inferiores, pero sólo son seleccionadas las articulaciones de las extremidades, en la ejecución de la pintura.



Jetzabel G. *Serie detalle rostro*  
2006, ó/t 30 x 30 cm. c/u

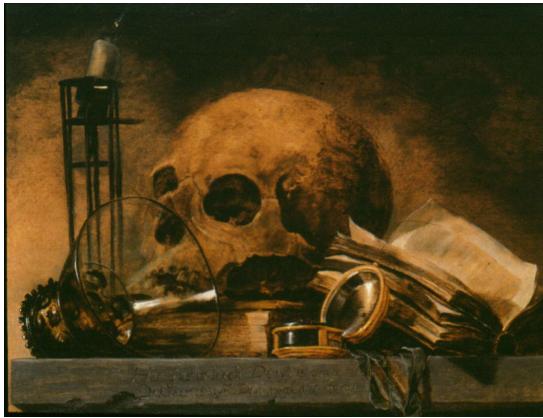


Fig.3. Pieter Claesz, *Vanitas naturaleza muerta* 1630, ó/t 39,5 x 56 cm.

En el tríptico *Tórax 1*, el esqueleto se presenta por primera vez de una forma más completa, donde se observa una estructura ósea más reconocible al espectador, sin embargo el tratamiento pictórico no permite la exposición literal de las formas, ya que los detalles anatómicos son remplazados por manchas de diferentes tonalidades y tamaños.

En la obra *Serie vértebras*, el tema de la pintura fue encasillado dentro del “concepto muerte”, anclando ese concepto en la gama de tierras con que están pintadas las vértebras. La correspondencia más directa con la muerte se relaciona con las vanitas del período barroco, como por ejemplo, con las pinturas de Pieter Claesz, *Vanitas* (figura 3).

El medio escogido para esquivar la clasificación dentro del tópico de la muerte, en las pinturas realizadas durante el periodo 2006, fue decidido por medio de dos vías. La primera forma de elusión se realiza a través del cambio del color, ya que es debido al tipo de color tierra que es considerada la obra como una pintura perteneciente a este tópico tan cargado de connotaciones ideológicas. Por lo que, al momento de hacer el registro fotográfico, se complementa el modelo con una variedad de luces naturales, artificiales, cálidas y frías, modificando los tonos tierra de la imagen, por cromas pertenecientes a parte de las familias de colores, mayormente los tonos primarios y complementarios.

La segunda vía de escape al tema sobre la muerte se ejecuta a través del “corte” del modelo, por medio del encuadre de un detalle, procedimiento que permite desvincular al hueso de sus connotaciones más temáticas, permitiendo potenciar las líneas curvas y rectas que lo acotan formalmente. Por tanto, no se representa el significante “calavera”, emblema y paradigma de ese tópico.

Al momento de escoger un detalle de una pieza ósea, o al hacer un acercamiento a ésta, quedan en ella mínimos caracteres, rasgos o estructuras que la ligan a su contexto -el total del hueso- por lo que es posible reconocer la estructura ósea sin tener que representarla en su totalidad. Si es que en alguna tela el modelo no es identificable por un acercamiento excesivo, el problema es solucionado por la relación de esa pintura con el resto de la serie, en su contexto, ya que, como sugiere Calabrese, “«Detalle» viene del francés renacentista (y a



Jetzabel G. *Serie articulaciones de extremidades*  
2006, ó/t 30 x 30 cm. c/u



Jetzabel G. *Torax 1*  
2006, ó/t 90 x 60 cm. c/panel

su vez, obviamente del latín) «detail», es decir, «cortar de». Esto presupone, por tanto, un sujeto que «corta» un objeto [...]. En conclusión, el detalle es «de-finido», es decir, hecho perceptible a partir del entero y de la operación de corte.”

En todas las pinturas realizadas durante el año 2006, al igual que en la *Serie vértebras*, se utiliza el modelo “estructura ósea” como un pretexto para el análisis del concepto de color, junto a todas sus variedades en cuanto a tonalidades, matices, gamas cromáticas, etc. Además, también se estudian formas reguladas de cómo depositar sobre la tela la materia cromática contenida en el pincel, como un método de plasmar —con manchas específicas, adecuadas al código de representación— la pasta sobre el soporte.



Fig.4. Euan Uglow, *The Quarry Pignano* 1879-80  
ó/t 80 x 113,12 cm.

En todas las obras existe una característica común, referida al modo en cómo cada mancha se hace independiente de las demás, al ser conformadas por un color y carga matérica en particular, ya que las formas óseas se constituyen, en este caso, a partir de una mancha de color dispuesta una junto a otra, que se adosan y encadenan sucesivamente formando una imagen. En la pintura se genera una interrelación entre cromas y huella, debido a que, cada mancha posee un color similar al color que contiene la mancha directamente dispuesta al lado, pero que a la vez son disímiles, dejando en esa producción de micromatices la marca independiente de su impronta expresiva. Un autor que trabaja con un procedimiento similar de construcción pictórica es, Euan Uglow, por ejemplo en la obra *The Quarry Pignano* (figura 4), en la que la figura humana es construida a través del ensamblaje de manchas de diversos matices y cromas, aunque en este caso, las manchas constructivas tienen un carácter geométrico, a diferencia de las pinturas aquí tratadas, que son estructuradas a partir de manchas más sueltas y orgánicas. En Uglow la figura humana se constituye por medio de la unión de huellas, que contienen una característica similar a un rompecabezas, en el que cada pieza posee una disposición en un preciso lugar, debido a que su forma expresiva es, supuestamente, única e irremplazable.

■ **Proyecto de título**  
**El cotidiano del interior 2007-08 (serie de 19 bastidores en óleo sobre tela)**

Las pinturas de la serie “El cotidiano del interior”, realizadas entre los años 2007 y 2008, tienen como modelo el interior de viviendas heterogéneas ubicadas en distintos barrios de la ciudad. Estos espacios privados fueron registrados fotográficamente involucrando encuadres predispuestos al trabajo pictórico.

La elección de “muros” como modelo, tuvo su origen en las configuraciones formales existentes en éstos, generadas por la tangible relación entre los elementos (objetos, muebles), dispuestos frente a las paredes en las habitaciones, ya que, al encuadrar con el lente fotográfico parte de un muro de modo frontal, se seleccionan a la vez los muebles que se encuentran entre el muro y la cámara.

La selección del modelo transita por varias etapas desde que se escoge la pared que tendrá como fin, servir a la representación visual. Primero se encuadran las formas, dependiendo de los colores, las formas-contraformas y la iluminación. Luego, las imágenes que cumplen con los requerimientos compositivos son emparejadas para constituir los conjuntos de obras, dispuestas en dípticos, trípticos o series. Las imágenes son impresas en una calidad y tamaño suficiente como para percibir con facilidad las tonalidades de las mismas. Las fotografías son vueltas a estudiar para observar desde el papel impreso, si las combinatorias de imágenes calzan en la realidad. Por último, cualquier desajuste generado por la deficiencia de la toma fotográfica, son “enmendados” o reconstruido por medio del dibujo y la pintura.

La composición dentro de las imágenes, está estructurada para que cada panel en particular funcione por sí mismo, sin depender de la pintura adjunta, de modo que los dípticos, o trípticos, se complementan sin despojarse de su autonomía.

Las pinturas realizadas son diecinueve, y tienen una dimensión de 60 x 84 centímetros. Los soportes utilizados son de creta cruda, 100% algodón, estirada en bastidores de álamo achaflanado de 2 x 1 pulgadas.

La pintura utilizada fue óleo, por ser el medio que más se adecua a una manipulación que requiere ductilidad y que permite correcciones tanto en fresco como en seco; a su vez, permite un gran rango de carga matérica.

Las imágenes utilizadas fueron tomadas de las siguientes habitaciones: baño, comedor, sala de estar, pasillo y cocina.

### ■ Plano y profundidad dentro de la imagen.

De las viviendas, sólo se fotografiaron los muros de las habitaciones, dejando fuera de la imagen, el piso y el techo, logrando que la pared adquiriera mayor presencia al resaltar desde ella su carácter bidimensional, coincidente con el plano pictórico. Todo elemento que se encuentra enmarcado dentro del espacio escogido del muro se aplanan visualmente, por lo tanto, los objetos se ven mermados en sus propiedades tridimensionales. Un ejemplo de lo anterior es la obra *Repisa* (figura 5), donde la imagen al ser frontal, presenta en su mayoría líneas verticales y horizontales, evitando casi la totalidad de las líneas diagonales que generarían “inestabilidad” en la composición.



Fig.5. Jetzabel G. Detalle, *Repisa* 2007  
ó/t 60 x 84 cm.

En las pinturas de toda la serie, las superficies planas (muros), se mezclan con elementos volumétricos, como sillones, mesas, sillas, lámparas, repisas, adornos, etc., que son las unidades típicas de una vivienda. La distancia entre los objetos y la pared disminuye aparentemente, debido a que se genera una “fusión visual ilusoria”, que produce la idea de una absorción desde la pared hacia los objetos.

Dentro de una casa existen diferentes tipos de muros, algunos son macizos (sin aberturas) y se encuentran decorados por diferentes elementos que tienen como fin predominante el rol de adornar, por ejemplo, las pinturas, espejos, relojes, fotografías enmarcadas, figuras de diversos materiales, etc. Además, se pueden encontrar otros objetos dentro del perímetro de un muro, que son mayormente funcionales y sin un fin estético dominante, como las repisas, los esquineros, ganchos, las cómodas, roperos, closet. También en una casa coexisten junto a los



muros completos, las paredes que disponen en su estructura de ventanas y puertas de distintos diseños y tamaños, las cuales se encuentran en constante cambio, ya que interactúan continuamente con los habitantes de las viviendas modificando la organización de los muros. Las que, al estar más o menos desplegadas, abren literalmente la visión hacia nuevos espacios, los cuales no pueden quedar sin ser considerados en la obra, debido a que cargan de nuevas lecturas a las paredes.

La abertura hacia nuevas áreas, que provoca una puerta o ventana, genera perspectivas que restan bidimensionalidad a los muros, produciendo un equilibrio entre el plano y la profundidad. Los lugares que provocan que el espectador modifique su punto de atracción desde la pared, son los pasillos, cocinas u otras habitaciones. La profundidad, no se presenta solamente por medio de las ventanas o puertas, sino que también se produce a través de reflejos de espejos, vidrios o superficies reflectantes.

### ■ Percepción al extremo.

“...Grenouille lo olía todo como por primera vez y no sólo olía el conjunto de ese caldo, sino que lo dividía analíticamente en sus partes más pequeñas y alejadas. Su finísimo olfato desenredaba el ovillo de aromas y tufos, obteniendo hilos sueltos de olores fundamentales indivisibles. Destramarlos e hilarlos le causaba un placer indescriptible. Grenouille veía el mercado entero con el olfato, si se puede expresar así. Y lo olía con más exactitud de la que muchos lo veían, ya que lo percibía en su interior y por ello de manera más intensa: como la esencia, el espíritu de algo pasado que no sufre la perturbación de los atributos habituales del presente, como el ruido, la algarabía, el repugnante hacinamiento de los hombres”.

Patrick Süskind



Fig.6. Jetzabel G. Detalle, *Lampara* 2007  
ó/t 60 x 84 cm.

Los objetos, las imágenes, todo lo visible a la luz del día, ofrece una inagotable fragmentación de colores que se vuelven imperceptibles a la observación cotidiana, debido en parte al embotamiento de los sentidos, al contexto mayormente de urgencia en que se vive, y también a la funcionalidad del aparato de percepción volcado más bien a permitir una interacción con los objetos y espacios exteriores al propio cuerpo.



Jetzabel G. *Lámpara* 2007  
ó/t 60 x 84 cm. c/panel.

Una de las pretensiones condicionantes para la producción de la serie “El cotidiano del interior”, es la adopción de ese estado de “percepción extrema” dirigido hacia los efectos de fragmentación cromática que la luz produce en la superficie de los objetos visibles. Al igual que “Grenouille”, el personaje principal de la novela “El perfume”, quien percibe al extremo toda la variedad de olores que le brinda el ambiente, no importando si lo que huele es un hedor o un perfume, ni menos aún la importancia del objeto del que emana el aroma, donde lo realmente importante es poder analizar y capturar toda la infinidad de olores que se le presentan. En el caso de la obra aquí acreditada se trata de representar la gran cantidad de matices y tonalidades, en elementos comunes, que sólo cobran importancia en la obra al convertirse en modelos para la pintura.

Los modelos fotográficos, y en este caso, de formato digital —que muestran las distorsiones geométricas y cromáticas del dispositivo —, entregan una parte acotada del ámbito cromático de la realidad registrada. El método que se utiliza para hacer más perceptible el color, en las pinturas aquí presentadas, es traspasar las distorsiones fotográficas del modelo, es decir, los colores estructurados en formas-objetos, a través de manchas reguladas, las que pueden ser de distintos tamaños, formas y texturas, enfatizando además, la saturación de los colores al matizar cada uno de ellos con la gama cromática afin, y la regulación del valor del color para resaltarlo, como ocurre en la imagen donde se observa un sillón de perfil (figura 6), y se distingue en plenitud, las manchas de formas rectangulares de variados tonos.

### ■ Lo cotidiano, del interior.

Los lugares fotografiados como pasillos, cocinas, comedores, salas de estar y, por sobre todo los baños, pertenecen al espacio personal de una familia. La decisión de penetrar en la intimidad del otro, pero viéndola mediatizada desde la distancia fotográfica documental, fue siempre con el objetivo de potenciar en ellos la cualidad de “lugares cotidianos, conocidos y de tránsito familiar, tratando en lo posible de evitar la influencia sentimental humana”.

Las habitaciones utilizadas como modelo representan todos aquellos lugares conocidos hasta el último rincón por sus habitantes, sin ningún objeto que llame particularmente la atención, porque todos aquellos ya



Jetzabel G. Mesa 2007  
ó/t 84 x 60 cm. c/panel.

están más que aprendidos, registrados y memorizados, a tal grado que cuando por las noches alguna persona va al baño, no tiene la necesidad de encender las luces, porque sabe con un alto porcentaje de certeza, cada paso que debe dar, cuántos deben ser y la dirección hacia donde se debe dirigir.

La casa junto a sus habitaciones y objetos incluidos, pueden ser para cada individuo lo más cercano y común dentro de su rutina diaria, por lo tanto, cada detalle es percibido dentro de una totalidad, restándole importancia a la singularidad de cada elemento. La persona deja de sorprenderse con la hermosura de las cosas mínimas que están a su disposición, por la razón de ser entidades que se encuentran siempre presentes, donde el ojo se acostumbra a ellos, debido a que los sentidos se hallan adiestrados por la rutina.

La particularidad del arte, es que posee las herramientas para relacionar lo más insignificante y pasajero de la vida cotidiana con la belleza estética, al incorporarle nuevos significados.

”...El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente [...]. Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión [...]. En una palabra, para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente...”

Charles Baudelaire.

La tarea que debería tener cada sujeto, es sacarse la “venda de la rutina”, que le impide ver con claridad las cualidades formales de las cosas. Hay que retroceder mentalmente y comenzar desde cero, como si todo lo visto hasta el momento no fuera conocido, para poder sorprenderse con las formas sencillas, “como al observar un vaso con agua a medio beber, y deslumbrarse con la armonía de los colores que se producen en la combinación con los objetos que se ven a través del cristal, en conjunto con la luz que lo traspasa, reuniendo cada elemento



Jetzabel G. *Repisa* 2007  
ó/t 60 x 84 cm. c/panel



Fig.7. Jetzabel G. Detalle, *Baño* 2007  
ó/t 60 x 84 cm.

en una sola sintonía, sumándose a ello las gotas de agua suspendidas en las paredes del recipiente, luchando contra la fuerza de gravedad que las empuja hacia el precipicio, mientras ellas disfrutaban del deleite de ser atravesadas por los rayos de la inagotable luz del medio día”. Son innumerables los detalles a nuestro alrededor que pueden llenar de sentido cada día, cambiando la rutina, y ayudando a cada sujeto a vivir mejor. Las personas tienen que adoptar el espíritu del convaleciente o del niño, los cuales son similares al momento de enfrentar la realidad desde la perspectiva del que no ha visto nada, no conoce, o que ha estado por mucho tiempo alejado del diario vivir, llegando al límite de poder dejar de observar el mundo para siempre.

“Ahora bien, la convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente disfruta en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia. Remontémonos, si es posible, por un esfuerzo retrospectivo de la imaginación, hacia nuestras impresiones más jóvenes, primeras, y reconoceremos que tenían un singular parentesco con las impresiones, tan vivamente coloreadas, que recibimos más tarde tras de una enfermedad física, siempre que esa enfermedad haya dejado puras e intactas nuestras facultades espirituales.

El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color”\*

Charles Baudelaire.

El trabajo que una persona puede asignarse para encontrar “lo bello de lo transitorio” en su propio hogar, es lo que se propone en ésta obra, analizando los espacios del lugar en que se habita y en la vivienda

---

\*Estudio de Baudelaire, sobre “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe ([www.rinconcastellano.com](http://www.rinconcastellano.com))...Tras el cristal de un café, un convaleciente, contemplando la multitud con regocijo, se une, con el pensamiento, a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, respira con delicia todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidar todo, recuerda y, con ardor, quiere acordarse de todo. Finalmente, se precipita a través de esta multitud en busca de un desconocido cuya fisonomía, entrevé en un abrir y cerrar de ojos, le ha fascinado. ¡la curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible! (...)



Jetzabel G. *Baño* 2007  
ó/t 60 x 84 cm. c/panel





Jetzabel G. *Espejo* 2007  
ó/t 60 x 84 cm. c/panel



Fig.8. Jean Baptiste Chardin, *Sopera de plata* 1727 ó/t 76 x 108 cm.



Fig.9. Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con fruta* 1879-80 ó/t 45 x 54 cm.

de otros, para encontrar lo agraciado en las cosas mínimas, y que se hallan contagiadas de rutina por la carga que el espíritu humano ejerce sobre ellas. Como por ejemplo: en un “baño” (figura 7), espacio íntimo de cada sujeto. El baño es un espacio lleno de sentimientos contradictorios, ya que es el lugar en donde los individuos realizan su aseo diario, lavándose partes o la totalidad del cuerpo. Además, el baño cumple la función de receptor de todos los desechos, tanto en forma líquida (orina), como sólida (fecas).

Las pinturas de modelos cotidianos, como la obra *Baño*, no se encuentran en las preferencias de la burguesía, que culturalmente prefieren las obras de género, más complaciente a los sentidos, para decorar sus hogares. Hago mención a los bodegones de Jean Baptiste Chardin (1699-1779, figura 8), que incluso, hoy en día provocarían resquemor en los espectadores, al contemplar tal representación en un espacio común de reunión, como el comedor. Por el hecho de ser una imagen en demasía cercana a la realidad, por la calidad representativa de la sopera de plata junto a los animales muertos, que provocan en el observador, entrar en conciencia sobre las propias acciones humanas, en cuanto a la matanza de animales en beneficio de la alimentación diaria de las personas.

Además de Chardin, consta otro pintor, Paul Cézanne (1839-1906), que, aún cuando pertenecen a épocas diferentes, se relacionan por el ahínco y aprecio con que representan los objetos comunes. Ambos artistas, no aspiraban a crear obras monumentales con temas históricos, mitológicos o religiosos. Según Bazin (1972), “(Chardin) apela a la fuente profunda de la vida popular; en sus bodegones, pinta los objetos visuales más humildes”, apartándose de la frivolidad rococó del momento. Mientras tanto, Cézanne, sorprende a París con unas cuantas manzanas, peras y objetos domésticos, construyéndolos por medio del color (figura 9).

Los objetos o espacios cotidianos, que en algún período pudieron formar parte de los modelos de Chardin ó Cézanne, conforman una excusa para la expresión de mi pintura. Los elementos existentes en la realidad (interiores de viviendas) se prestan al servicio del análisis visual, para extraer desde ellos las composiciones y los colores requeridos para la producción. Como cuando Argan entabla que: “(Cézanne) nunca dará

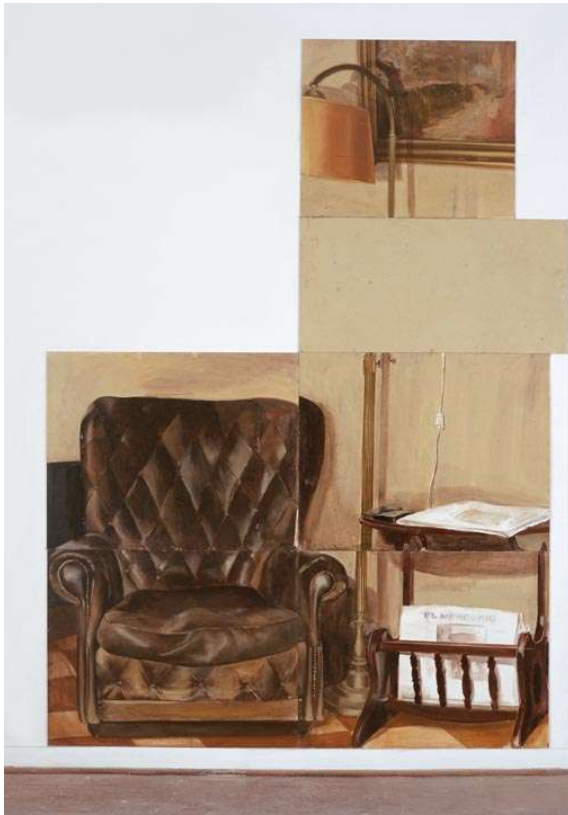
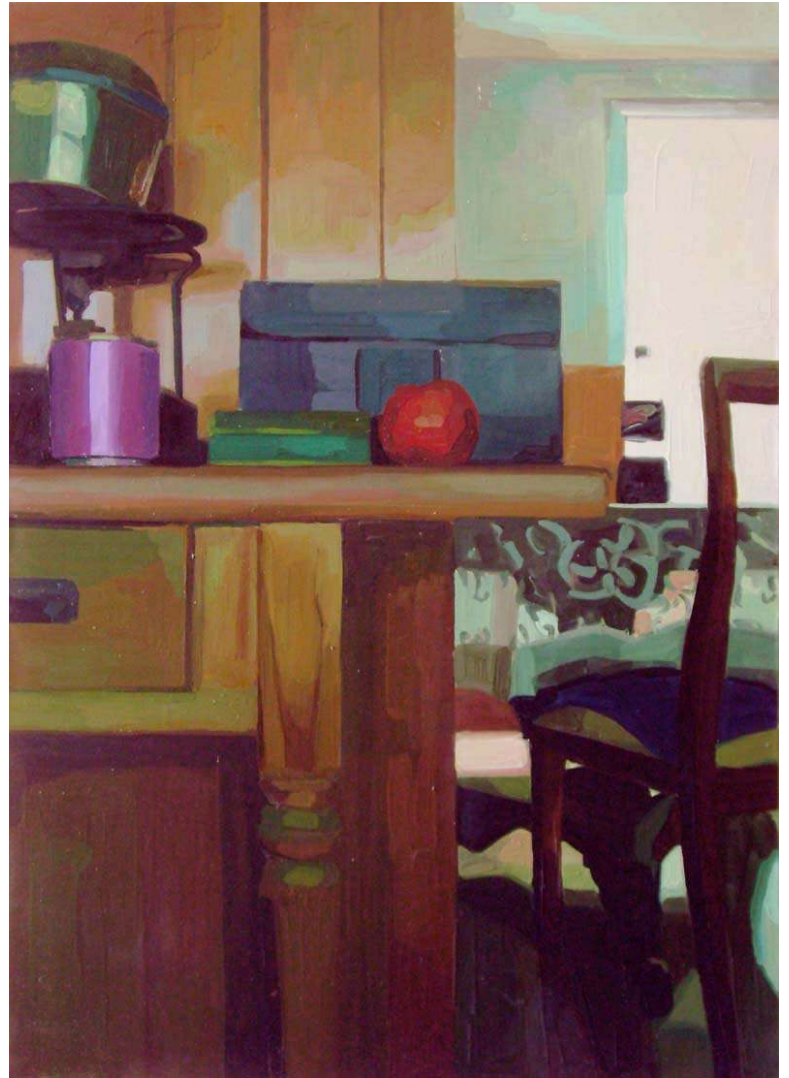


Fig.10. María Elena Cárdenas *Sin título (políptico)*  
2001 Óleo sobre cartón entelado, escala 1: 1.

el mínimo toque a una tela que no tenga algo que ver con la verdad; y nunca se propondrá abstraer, sino únicamente “realizar”. Su esfuerzo está íntegramente dedicado a conservar viva la sensación en el curso de un proceso analítico de búsqueda estructural que, indudablemente, es un proceso del pensamiento...”

Otra artista chilena que trabaja con el cotidiano de espacios privados es María Elena Cárdenas. Ella, utiliza para sus representaciones objetos comunes como sillones, lámparas, mesas (figura 10), y arma los espacios a escala como si fueran un crucigrama, por medio de cartones entelados pintados al óleo. La construcción de la imagen es a través de la sumatoria de la representación de trozos de realidad, los cuales se agregan desde distintas posiciones, que deben ir calzando pero no a la perfección, aspecto que no es de relevancia al igual que en el trabajo aquí analizado, porque la experiencia diaria de las personas frente a ese tipo de espacios, provoca que al instante de percibir la pintura se arme la imagen en su totalidad. No obstante, la obra de Cárdenas, también se arma por medio de cartones que no contienen representación y producen el efecto de pausas en medio de la pintura, a la vez que, constituyen puentes conductores entre los demás paneles, porque aún cuando en ellos no exista ninguna imagen, al encontrarse en medio de toda la representación se cargan de formas.

La obra de M.E. Cárdenas tiene una relación más concreta con la serie “Cotidiano del Interior” en una primera impresión, debido a la igualdad del tema expuesto, el cual se gesta por los espacios interiores de las viviendas, que son representados de modo frontal. Sin embargo, mis pinturas se diferencian por no ser expresadas a escala, ya que no es de importancia dentro de la obra, porque uno de los conceptos estipulados es que el observador se enfrente a lo que podría ser parte de su hogar habitual, apropiándose del espacio que usualmente es destinado para todo aquello que se desea mostrar, por la razón de constituir un elemento de importancia material o simbólica, como pueden ser, las pinturas pertenecientes a los diversos géneros, imágenes de familiares, etc. Por tanto, no es necesario que la obra sea de tamaño natural, sino que la representación ocupe el espacio que es conservado para determinadas pinturas u otros objetos.



Jetzabel G. Gato 2007  
ó/t 84 x 60 cm. c/panel.



Jetzabel G. *Pasillo* 2007  
ó/t 84 x 60 cm. c/panel.

## ■ Presencia en ausencia de la figura humana.

Este último capítulo nace de la “caída en cuenta” sobre la ausencia de la figura humana dentro de toda mi obra, luego de analizar el conjunto de obras desde el año 2005. La presencia humana es restringida de su derecho legítimo a participar al interior de los lugares en los cuales habita, donde es limitada hasta de su propia apariencia dentro de su cuerpo a través de la fragmentación, el detalle, o el corte. Ni siquiera en la esencia de los huesos es permitida la figura humana, solamente es admitida la insinuación en las series, a partir de la conjunción de todas las telas con motivos anatómicos, ya que, es percibido el contexto.

Cuando un anatomista recibe a un sujeto recientemente fallecido, con un nombre en particular, familia, bienes, en resumen, una persona con una historia y por tanto un pasado, que por motivo de donar su cuerpo para el estudio de la medicina pasa a ser un cadáver, para luego constituir una pieza de estudio; se convierte en un objeto utilizable, despojado de su ser y de su valor humano. El médico separa parte por parte al cadáver, aparta la piel, los músculos, los órganos vitales, las venas, las arterias, cada porción es seccionada y aislada dependiendo de la pieza que se desea estudiar y, para el motivo que va a ser útil cada elemento del cuerpo en el estudio anatómico. De manera similar, me propongo, como si fuera un anatomista, escindiendo al modelo, restándole su valor humano, por medio del detalle, en donde las partes del cuerpo son prácticamente irreconocibles y sólo es posible distinguir algunas porciones debido a la percepción de la totalidad.

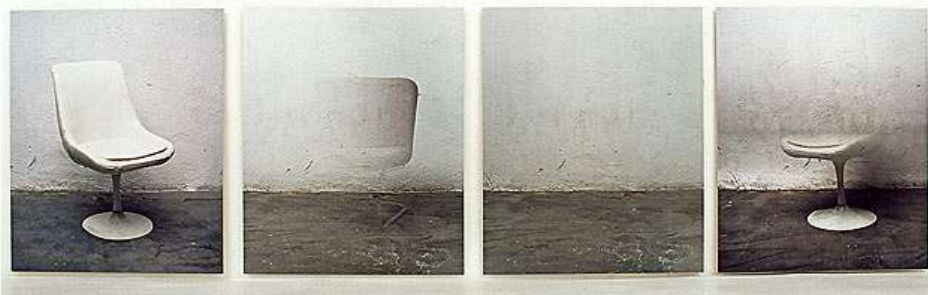


Fig.11. Alicia Martín  
Sordos,mudos, *ciegos (xix, xx, xxi)* 2003,  
Fotografía 160 x 372 cm.



Fig.12. Mario de Agyuavives,  
*Sin título, serie otra ciudad* 2000  
Fotografía 105 x 125 cm.

La presencia humana en la serie “El cotidiano del interior”, es sugerida por ausencia, ya que todo lo representado en la obra son los espacios que las personas diariamente utilizan, pero sin que exista rasgo alguno de un sujeto. Por tanto, se relaciona esta cualidad de desaparición con la obra de Alicia Martín, quien trabaja a partir de la humanización de muebles, los que luego de muchos años de uso por los “hombres”, se impregnan de una posible idea de éstos, y al estar maltratados y viejos son cambiados por muebles nuevos. Sin embargo, la presencia de los elementos queda anclada al lugar que por muchos años sirvieron, como espíritus, debido a que los artefactos se impregnan de la energía del espacio circundante en que se encontraban y de los seres que los utilizaron.

La obra de Martín posee rasgos similares a las pinturas aquí estudiadas, por la utilización de objetos cotidianos como una silla (Figura 11), pero de forma contraria, ya que, lo que es sugerido no es la presencia humana, sino, la esencia de los muebles (objetos animados). Sin embargo, podría decirse que en la obra se insinúa la presencia de elementos a través de la ausencia, ya que, se visualizan cuatro paneles con tres sillas que se encuentran en diferentes procesos de desaparición, donde existe un panel sin elementos conteniendo la cuarta “silla virtual” sugiriendo una presencia no visible al observador, pero que puede ser imaginada.

En España se presentó la obra de Alicia Martín, en conjunto con las obras de otros artistas. La exposición fue denominada “Cazadores de Sombras”, en donde también estaba presente, Mario de Agyuavives (Figura 12), quien trabaja con lugares deshabitados.

El interés por la obra de Agyuavives, se debe a la desaparición de las personas dentro de la imagen, que representa parte de una ciudad, además, de la frontalidad de los edificios y la simplicidad geométrica de las formas, en combinación con la presencia en la obra, de colores complementarios: azul-naranja, amarillo-violeta, que se relaciona con el cromatismo de mi obra, por la vivacidad de los colores.

En la urbe recreada por Agyuavives, los barrios y los edificios que habita el hombre, y, que han sido construidos por éstos mismos, se

encuentran abandonados. Las calles, los edificios, toda la ciudad se halla deshabitada, pero la presencia de los seres continúa en el lugar, como en las películas del desierto (western) en donde existen pueblos fantasmas. Todo lo visto en la imagen es lo que rodea a los espectadores en su cotidianidad, haciéndose cercano, por lo que se carga de presencia humana a la imagen, aún cuando no existan figuras en ella. Incluso pareciera que en cualquier instante va a pasar caminando tranquilamente un sujeto por la calle, debido a que la escena es un escenario común. Reafirmandose la idea de presencia latente del hombre.





Jetzabel G. *Sillón* 2007  
ó/t 60 x 84 cm. c/panel.



Jetzabel G. Detalle, *Sillón* 2007  
ó/t 60 x 84 cm.

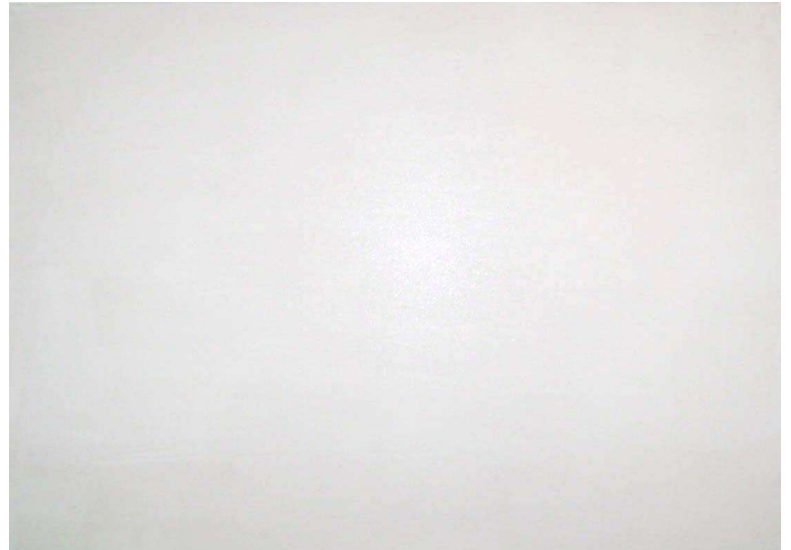
## ■ Relaciones finales.

Existe una continuidad entre la obra *Serie vértebras* creada a finales del año 2005, y el proyecto de motivos anatómicos ejecutado durante todo el año 2006, debido al modelo de “estructuras óseas”. Pero parece existir un quiebre con la obra realizada durante el año 2007, porque el modelo es cambiado por sectores comunes de interiores de casas. Aunque, concurren factores que ligan a toda la obra de un modo más firme del que pareciera.

Uno de los aspectos que provocan continuidad en la obra, y el más notorio a simple vista, es la utilización del mismo modo de plasmar el modelo en el soporte, por medio de la mancha, que se hace visible a través de distintos tamaños y texturas junto a la utilización del color en toda su amplia gama de tonalidades, potenciando la individualidad de cada tono. Además, se continúa trabajando con la continuidad de la imagen entre dos o más bastidores, generando una imagen total de fragmentos relacionados pero no completamente correspondientes, sumándose a todo esto el trabajo en serie, que como ya se ha mencionado en el texto, conforma un recurso para dar una impresión más detallada y completa de la idea que se desea expresar.

El corte de la imagen es un elemento más que provoca la unión en toda la obra. Todas las pinturas se distinguen por poseer un encuadre en particular, que corresponde a la selección del artista, al escoger el modelo. El corte no es antojadizo, ya que la realidad es tomada y transformada por medio del ojo compositivo del autor, haciéndola “nueva”, al ser complementada con significados estéticos.

Por tanto, en concordancia a las obras de estructuras óseas e interiores de casas, el modo particular de composición en acercamiento, es para hacerse cargo de un elemento habitual, y escoger partes de él para potenciarlas, haciéndolas notorias a las personas. En el caso específico de los modelos anatómicos, los acercamientos fueron excesivos con el determinado propósito de encontrar en los huesos mayores contraformas, además de descontextualizar la estructura ósea de su referente inmediato, “la muerte”.



Jetzabel G. *Abuelos* 2008  
ó/t 60 x 84 cm. c/panel.

Un factor importante y que se hizo notorio casi al término de la realización de la serie “El cotidiano del interior”, se hizo notar al momento de efectuar el ejercicio de recapitulación de todo el trabajo creativo ejecutado hasta ese instante y, es que, en todas las pinturas existe una característica similar, un hilo conductor en que la presencia del ser humano es coartada, como ya se analizó anteriormente. Además, en las primeras series se añade el tratamiento pictórico que transforma los cromas inherentes a las piezas óseas, aislando aún más la posibilidad de reconocer al ser humano que se esconde tras aquellas pinceladas.

En el instante de tomar conciencia de la desaparición del sujeto, agregué un díptico horizontal más a la serie de pinturas “El cotidiano del interior”, en donde aparecen dos sujetos de avanzada edad de sexo femenino y masculino, en un espacio en deterioro. La razón por la que se agregó una pintura más y representando a dos abuelos, es por la toma de conciencia de la ausencia provocada del ser humano, por lo que ese hecho hasta el momento azaroso se manipula y presenta de modo controlado, provocado conscientemente. Es por ello, que la pintura representa a dos ancianos, rodeados de una habitación estropeada que refleja la inminente desaparición por muerte, enfermedad (en el caso de las personas), o por derrumbe (la vivienda). La desaparición de las dos personas se agudiza aún más al ser acompañada la pintura por un bastidor en blanco, sin intervención por pintura alguna, lo que representa aún más el vacío, la nada, la desaparición.

## BIBLIOGRAFÍA

Argan, G. (1998): **El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos**, Madrid, Ediciones Akal (2ª ed.)

Baudelaire, Ch. (1999): **Salones y otros escritos sobre arte**, Madrid, Visor. Dis., S. A. (2ª ed.)

Bazin, G. (1972): **Historia del arte**, Barcelona, Ediciones Omega (4ª ed.)

Calabrese, O. (1999): **La era neobarroca**, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A. (3ª ed.)

Süskind, P. (2005): **El perfume: historia de un asesino**, Buenos Aires, Planeta (27ª ed.)

## **Agradecimientos**

A mis Abuelos Hidisilia y Humberto. A mi madre Angélica y a mi padre Carlos.  
A mis Amigos, Marcelo por el diseño del catálogo, Tomás por el texto introductorio.  
Gracias por su tiempo, sus oídos, su interés y voluntad.



Jetzabel González, 2009