



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de
Artes Visuales

ESTUDIO ANTROPOMÓRFICO

Memoria para optar al título de Pintor

Alumno: Luis Villalobos Ovando
Profesor guía: Jaime León Ruiz Tagle

Presentación

Al decidirme abordar este escrito sobre mi propio trabajo plástico me vi enfrentado, junto con mi inexperiencia como escritor, a la ambigüedad conceptual que existe en torno a una *tesis* de Artes Plásticas.

Algunos opinaban que esta debía ser sólo un informe supeditado a la obra, otros la veían como un trabajo teórico más sesudo.

Consultando algunas de las tesis almacenadas en la biblioteca de la facultad de Artes de la Universidad de Chile me encontré con una gran variedad de estilos y formatos.

Algunas estaban organizadas como catálogos, más bien breves, y otras como escritos más extensos. Unas utilizaban un lenguaje en extremo formal y estructuralista y otras eran más coloquiales.

Ya que los parámetros eran ambiguos decidí escribir sin una estructura previa con la cual guiarme. El resultado fue un escrito de un lenguaje críptico, casi esquizofrénico, que no resistía dos lecturas.

En favor de la objetividad me propuse decantarlo. Corregí sucesivamente hasta que apareció una estructura mas clara, con la que me guié sin modificarla.

A través de esta estructura hago un recuento de las ideas y motivaciones que me llevaron a crear la serie de pinturas “**Estudio antropomórfico**”.

El texto está dividido en tres capítulos principales: “Lo extraño en la pintura, ideas y referentes” en donde hago una pequeño relato de mi acercamiento a la pintura. “Proceso de aprendizaje”, donde expongo lo que considero relevante de mi experiencia de taller.

Y “Estudio Antropomórfico”, donde describo la obra y reflexiono en torno a ella abordando, desde el punto de vista de mi trabajo, algunos referentes y contenidos teóricos.

Espero que con este orden o esquema logre explicar lo relevante y haya atenuado mi tendencia a deshacerme en el caos.

ÍNDICE

Introducción _____	6
Lo extraño en la pintura , ideas y referentes _____	7
Proceso de aprendizaje _____	12
Estudio antropomórfico _____	
Descripción _____	16
Porqué el cuerpo, ideas y referentes _____	
1. La copia interrumpía... _____	31
2. Cuerpo v/s persona _____	37
3. Deseo de representar y desintegrar lo vivo _____	42
4. Las persona y el vacío _____	50
A modo de conclusión _____	55
Bibliografía _____	58

...Niños en pie de su futuro, con una guerra por delante,
Hombres al pie del pie de guerra con sus insignias y proclamas.
Menos yo en pie de qué,
En pie de poesía, en pie de nada...

Enrique Lihn, Seis soledades

Introducción.

No se puede escribir sobre “algo” sin alejarse de ese “algo”. Escribir un texto es una actividad que toma su propio camino. Un texto tiene, al igual que una pintura, su vida propia.

Así que este escrito habla de pintura, pero también habla de otras cosas, con mayores y menores grados de distancia de su núcleo, que es “explicar lo que me motiva a pintar y lo que hay en torno a *Estudio antropomórfico*.”

Para comenzar, entonces, digo que la motivación central que mueve mi trabajo es “buscar que la pintura me guste, me apasione y me interese; expresar y construir hasta que la pintura me estimule.” Y que esta motivación está mediada o determinada por lo que aprendí (o elegí aprender) en mi paso por la universidad; mediada por mis referentes y por mi forma de ver el mundo.

En el texto, principalmente, haré un recuento y una relación entre los elementos que dieron vida y forma a esta motivación y determinaron que eligiera *expresar-construir*, por medio de la pintura y más específicamente, por medio de la representación de cuerpos humanos o figuras antropomórficas.

Lo extraño y la pintura.

Porqué pinto. Ideas y referentes

“...Cuando te miro sentado a la mesa frente a mí, no sólo te veo a ti, veo también toda una emanación relacionada con la personalidad y demás... Casi siempre vivimos a través de velos; una existencia velada. Y a veces pienso, cuando dicen que mi obra parece violenta, que quizás haya sido capaz, en ocasiones, de correr uno o dos de los velos de las cortinas...”

*Francis Bacon*¹

Comencé acercándome a la pintura cuando estaba en mi último año de enseñanza media.

Antes de esto no había sentido real curiosidad por el tema.

Nunca me gustaron los cómics ni tampoco fui un niño fanático por el dibujo.

Mi única relación infantil con el arte visual fue por medio del volumen 5 de la enciclopedia Sopena, el que traía una sección de imágenes a color ilustrando distintas áreas del conocimiento humano: Astronomía, Geografía, Historia, Ciencias Naturales y Arte.

En su sección de pintura había fotos de algunos cuadros famosos.

Recuerdo el “fusilamiento del 3 de mayo” de Goya, “ La Fragua de Vulcano” de Velazquez y un cuadro de unos niños tirados sobre la orilla del mar de Sorolla.

No sé exactamente por qué me gustaban esos cuadros. Recuerdo, eso si, que volvía a mirarlos de vez en cuando con placer.

¹ *Entrevistas con Francis Bacon., David Sylvester*
Extraído de <http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-01.htm>

Mas adelante, desde mi perspectiva de adolescente de clase media baja (si tal clase social existe) miraba a los artistas como sujetos sospechosos, integrantes de una elite.

El arte en general era algo bastante ajeno a mi mundo.

La enseñanza media la hice en un colegio de hombres en el centro de Santiago, en el que la educación artística no era prioridad.

Cuarto medio fue un año complejo. Era un momento en el que debía tomar decisiones importantes, sin embargo, no me sentía a gusto ni con el mundo ni conmigo mismo y lo que era peor las cosas que hasta entonces me habían interesado comenzaron a perder sentido.

Siempre había tenido algún interés por la historia, pero poco a poco su sentido de realidad y su minuciosa búsqueda de certezas me incomodaron.

Me molestaba tener que cargar con una historia para interpretar la realidad. En ese momento sentí que reconocer y atender a un pasado coartaba mi libertad para experimentar o entender el mundo.

Durante tercero y cuarto medio no tuve cursos de arte. Esas horas fueron destinadas por el colegio para preparar la prueba de aptitud académica.

Recuerdo a mi última profesora de Artes Plásticas. Ocupaba un cargo en la dirección del colegio que utilizaba para censurar las actividades culturales extraprogramáticas. En su clase no había libertad de movimiento ni de gesticulación y cualquier sonido era castigado con anotaciones o sermones.

Censuraba nuestros *collages* cuando éstos tomaban algún cariz político.

Esta clase terminó mal. Un compañero vació un tarro de *neoprén* en su escritorio y le prendió fuego. El fue expulsado y ella se volvió más amarga e insoportable.

Yo a esas alturas me había transformado en un ser político y polémico y el colegio entregaba material suficiente para estar en constante pie de guerra.

Me sentía cómodo discutiendo, reclamando, arengando. No soportaba que el ambiente en que estábamos inmersos fuera tan pacato.

Tenía una fuerte tendencia a ir en contra de lo establecido y esta tendencia se hacía notar con elocuencia. Más de una vez acarreamos con algunos de mis amigos a todo el colegio a la calle.

Gracias a un compañero, al que yo admiraba, comencé a interesarme por el arte visual.

En muchos sentidos él era distinto a mí. Yo era extrovertido, histriónico, él en cambio era calmado e introvertido. Parecía estar “más allá del bien y del mal”: mientras estábamos en el colegio fue víctima de *bulling*. Uno de nuestros compañeros le quitaba la colación (pan con mantequilla y mermelada de mora), sin ofenderse ni sentir rencor alguno (en una mezcla entre Salomón y Gandhi) optó por lo práctico, comenzó a llevar dos panes.

Yo comencé a sentirme incómodo con mi rol de político. Me hacía sentir atrapado, falso y expuesto. No me convencía seguir siéndolo después del colegio.

Las alternativas que hasta ese entonces había barajado me causaban depresión: Derecho, Historia, Sociología. Hasta el momento todo lo que me había interesado se desenvolvía en el mundo de las palabras. Las palabras y el mundo parecían ser lo mismo. Las palabras determinaban lo que yo era y cómo me enfrentaba al mundo.

En ese momento tuve una necesidad imperiosa de alejarme de mi mismo y conocer cosas que me mostraran la realidad desde otras perspectivas. Por lo que comencé, bajo la influencia de mi egregio amigo, a observar y a interesarme en la pintura.

Me gustaron inmediatamente artistas como Edward Hopper. Sus cuadros mostraban una mirada distanciada y reflexiva sobre lo simple. Una mirada ajena o extranjera sobre el mundo de todos los días. Fig. 1

Sus casas solitarias parecían ser entes con una vida propia. Esta vida era silenciosa, quieta y profunda. Radicalmente distinta a la agitación con que yo experimentaba la realidad.

La profundidad de este lenguaje agudizaba la soledad o incluso miseria en que se encontraban los personajes de sus cuadros y a pesar de esto la mirada de Hopper no parecía estar enjuiciándolos, sólo observándolos.

Hopper parecía ser un observador desprejuiciado.

En sus cuadros aparecían escenas cotidianas, personas al interior de casas u oficinas. El mismo ambiente pacato del que yo quería arrancar en estas imágenes parecía portar una inquietante profundidad.

Era una mirada tan quieta y alejada que distorsionaba la sensación de la realidad.

Decidí tomar cierta distancia de las cosas, inspirado en cierto modo por estas pinturas, deseando ver los hechos más allá de la contingencia.

Comencé a interesarme en la observación de la expresión corporal de las personas mas que en el lenguaje hablado; en la materialidad del cuerpo humano mas que en la historia de las personas; en el sonido de las palabras mas que en su significado; en los objetos mas allá de su utilidad.

La aparición de un mundo abstracto, sensitivo, que podía explorarse con los sentidos y en particular con la vista fue un verdadero descubrimiento para mí.

La expresividad material del mundo, por llamarlo de algún modo, se me reveló.

Esta expresividad material me arraigaba a un presente ya que su **intensidad** se superponía a la idea que tenía de las cosas o de las personas, liberándome del peso de su historia. Las cosas ya no podían ser tan firmemente atrapadas por las certezas y las palabras.

Observar este lado sensitivo hacía que el mundo me pareciera nuevo y extraño, y lo dotaba de una profundidad insólita, no reflejada en la superficie de lo habitual.

Esta forma de observar de algún modo *salvaba* mi relación con el medio y con las personas.

Comencé a valorarlas no por lo que creían ser ni por lo que deseaban ni por la relación que creían tener conmigo si no por la profundidad que su propia materialidad expresaba y que era ajena a su mundo psicológico.



Fig 1. *Summer Evening*, Edward Hopper, 1947.
Óleo sobre lienzo¹.

¹ Imagen extraída de www.ciudadpntura.com

Proceso de aprendizaje

Comencé a pintar queriendo plasmar cierta sensación de profundidad que portaban para mí las cosas.

Pinté imágenes cuyas condiciones de luz y encuadre resaltarán la materialidad de sus componentes. En estas imágenes estaba presente con fuerza mi noción de realismo. En ellas quería rescatar las cualidades que me impresionaban de los objetos e imágenes de la realidad y para esto me detuve con detalle en la descripción de los elementos que las componían, copiando afanosamente todo lo que podía percibir de ellos.

En estas pinturas representé detalles de escenas cotidianas o escenografías de objetos.
Fig. 2.



Fig. 2. *Jabón y tigres de plástico*. Óleo sobre tela
50x 30 CMS. año 2004

No me sentía cómodo con esta forma de pintar. A través de ella se desenvolvía un rasgo poderoso de mi personalidad que yo percibía como una limitación: mi carácter obsesivo hacía que me enfocara en el detalle muchas veces perdiendo de vista la totalidad, escondiéndome de ella con cierto temor ágora -fóbico.

Este temor dificultaba mi expresividad. Era una barrera que creaba frustración ya que el lenguaje puramente mimético no satisfacía mi inquietud en el momento de pintar.

En ese momento me gustó **Gerard Richter**. Me gustó que en sus cuadros realistas, como la serie de naturalezas muertas *Tulpen* los objetos representados fueran distorsionados por la pintura, acentuando su fuerza como objetos vivos Fig. 3. En estas imágenes creí percibir la voluntad de plasmar en la pintura toda la gama de sensaciones que un objeto nos comunica. Lo vivo que hay en él y que pareciera próximo a desarmar su imagen. como si ella no bastara para contenerlo o representarlo.



Fig. 3 Gerhard Richter. *Tulpen*
1995. 36 x 41 CMS.

Óleo sobre tela¹

La enseñanza del taller me enfrentó a la representación del cuerpo humano y me interesó el desnudo y el retrato Fig. 4.

¹ Imagen extraída de www.ciudadpintura.com

Mientras pintaba, la representación ilusionista se veía recurrentemente enfrentada a **la huella de la factura**, a lo concreto de los elementos pictóricos.

La representación de la ambigüedad del color de la piel, lo sutil en la forma del estómago o lo intrincado de los rasgos de la cara hacían que la pintura excediera constantemente mi idea de realismo. Enfrentándome a lo azaroso y complejo de la interpretación de una imagen y no solo a su copia.

En estas pinturas se creaba una tensión explícita entre el lenguaje concreto de la pintura y la representación imitativa de las imágenes, abriendo una brecha que expresaba una emotividad, para mí, mas profunda.

Esto me motivó a buscar formas que se alejaran de la mimesis y pudieran representar, sin la obviedad de la imitación, la intensidad de lo vivo. Y más que representarla, invocarla o crearla con los medios de la pintura.

“mis filiaciones traen consigo un germen que va mas allá de un haber estado allí de la fotografía. Se trata de mostrar sin certeza de lo visto pero si de lo hecho ”Alejandra Wolf ¹

¹Alejandra Wolf Rojas, *Cuerpo de corte, diez estudios en torno a la carne, el cuerpo y sus estados*. Santiago, 1997.



Fig. 4 Autorretrato. 2006 óleo
sobre cartón entelado

Estudio antropomórfico

Descripción

Estudio Antropomórfico es una serie de pinturas hechas entre los años 2007 y 2009. Parte de la cual fue expuesta en mayo del 2010 en la Sala Juan Egenau en el marco de la exposición de Tesis. Fig. 5, 6,7.

Esta serie pictórica fue hecha en su mayoría en óleo sobre tela, y una menor parte en óleo y látex sobre tela y está compuesta fundamentalmente por dos clases de pinturas:

1. Cuadros compuestos por una “figura antropomórfica” única sobre un fondo plano. Estas figuras fueron hechas mediando la observación de modelos fotográficos de desnudos. Fotografías tomadas por mí a distintos modelos o fotografías recopiladas en Internet. Fig.8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.
2. Cuadros compuestos por figuras antropomórficas en grupos sobre fondos en su mayoría activos. Estos cuadros fueron hechos mediando la observación de modelos fotográficos tomados por mí o recopilados de Internet en distintas páginas. Estas fotografías mostraban principalmente a personas reunidas en grupos. Fig. 16, 17, 18, 19

Todos los cuadros fueron hechos en tela montada sobre bastidor. En portes que para el primer grupo de cuadros variaban entre 120 x 90 CMS a 100x 150 CMS; y para el segundo grupo de 80 x 100 a 100 x150 CMS .



fig5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8. Sin título. Óleo sobre tela. 120 x 90 CMS.
Año 2008



Fig.9.Sin título. Óleo sobre tela. 120 x 90 CMS.
Año 2008



Fig.10. Sin título. Óleo sobre tela. 120 x 90 CMS.
Año 2008



Fig. 11. Sin título. Óleo sobre tela. 120 x 90 CMS.
Año 2008



Fig. 12. Sin título. Óleo sobre tela. 120 x 90 CMS.
Año 2008

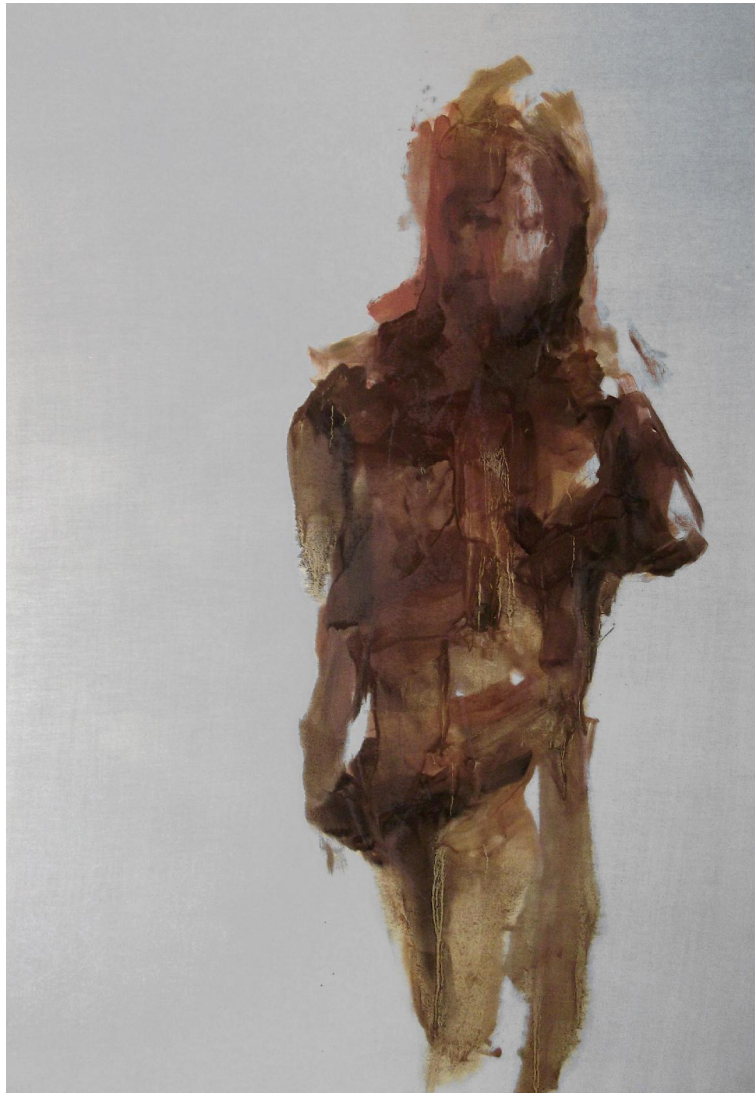


Fig. 13. Sin título. Óleo sobre tela. 120 x 90 CMS.
Año 2008.



Fig. 14. Sin título. Óleo sobre tela. 140 x 100 CMS.
Año 2009



Fig. 15. Sin título. Óleo sobre tela. 140 x 100 CMS.
Año 2009



Fig. 16. Sin título. Óleo sobre tela. 100 x 80 CMS.
Año 2009



Fig. 17. Sin título. Óleo sobre tela. 100 x 80 CMS.
Año 2009



Fig 18. Sin título. Óleo sobre tela. 100 x 80 CMS.
Año 2008



Fig. 19. Sin título. Óleo sobre tela. 100 x 80 CMS.
Año 2008

¿Porqué el cuerpo?

Ideas y referentes

No debemos deducir de la repetición de un tema carencia de fantasías, de ideas o de imaginación. Si un niño repite un color, un tema o un conjunto de temas y colores, es porque en él **algo se ha detenido en su interior** (que para nosotros está velado). El niño no podrá representar otra cosa hasta que ese problema quede resuelto.

Arno Stern, “Aspectos y técnicas de la pintura” infantil¹

1. La copia interrumpía...

Me propuse crear una representación del cuerpo humano en la que **lo concreto** de los elementos de la pintura, o sea, “lo que no actúa necesariamente en función de la representación” impusiera su propia retórica. Colocando el acento de la obra en su expresividad material.

Esto surgió de la necesidad personal de romper con la dinámica de la imitación del modelo.

Aunque quería representar objetos **de la realidad**, quería decir a través de esta representación algo que no estaba contenido sólo en la imagen.

Algo que yo debía buscar interviniendo en esta imagen con mi gestualidad.

Consideré que detrás de la minuciosidad que yo desplegaba en la copia de una imagen se escondía el temor de enfrentar lo incierto de una pintura más abierta y que al entregarme a la imitación evadía la creación en el acto mismo de pintar.

También con una imitación rigurosa evadía la expresión de mi gestualidad, casi siempre inquieta. Quería que esta inquietud participara del proceso creativo y no quedara atrapada en la rigurosidad de una forma.

¹ *Arno Stern, Aspectos y técnicas de la pintura infantil. Editorial kapelusz, s.a – Buenos aires .1961*

Así que comencé a utilizar la fotografía sólo como un marco referencial. De este modo mi atención se volcaba mayormente a la pintura, a los accidentes pictóricos que yo podía modelar y usar para construir o desintegrar la representación de una imagen.

En este proceso se volvía importante la valoración de lo propuesto por *el azar*; mientras que la imposición intelectual de la forma se sometía a mi expresividad corporal y a la sensibilidad y fluidez de los materiales plásticos.

Por medio del lenguaje imitativo me dedicaba a luchar por hacer desaparecer la huella de mi expresividad y la expresividad de los materiales

En cambio si desvalorizaba la copia podía utilizar las propiedades de los materiales y de mi expresividad como elementos.

Este proceso me pareció más fluido que la imitación ya que la observación del modelo interrumpía menos la expresión de mi energía en el acto manual de pintar y dejaba mas espacio para la concentración en la creación.

A pesar de esto, el proceso de pintar estos cuadros no carece de un análisis. Éste durante las primeras etapas de la pintura fluye inconscientemente mediante un acto creativo de búsqueda más intuitivo. Y es más consciente, más pausado y analítico en etapas finales (armo las figuras sin un dibujo previo y los elementos de dibujo como la línea, directamente relacionada con el análisis de medida y proporción, la introduzco en etapas finales para capturar la masa de pintura bajo una forma determinada.)

Me interesa, a fin de cuentas, no copiar una imagen de la realidad, si no llegar a crear o construir cierta cualidad de la realidad, cierto realismo. Que solo por medio de lo inesperado y espontáneo de la pintura se puede capturar.

Como si la profundidad de este realismo naciera de la expresividad de mi energía en la búsqueda azarosa de la forma.

“Yo creo que el accidente, lo que yo llamaría suerte, es uno de los aspectos mas importantes y mas fértiles de mi obra...

puede que uno llegue a ser mas experto en la manipulación de los trazos que son obra de la casualidad ... cuando uno se condiciona a si mismo a base de tiempo y de manejar lo que aparece , está mas abierto a lo que el accidente propone ” *Francis Bacon*

Me costó traspasar los márgenes de la imitación de una imagen. Me cuesta aceptar que las cosas salgan de mi control, así que me entusiasmó conocer pintores más abiertos que incorporan el descontrol como parte de sus obras. Tanto el descontrol emocional por medio de su expresividad corporal como el descontrol mismo de los materiales plásticos.

El expresionismo alemán Fig. 20 para mí muestra una armonía entre control y descontrol. La síntesis intensa, activa e incluso violenta de la imagen me hace relacionarla, imaginariamente, con el mundo de los animales o los niños.

Esta pintura no esconde ni suaviza el esfuerzo al encausar la energía corporal en una forma determinada, en una composición armónica.

En esta pintura está presente la huella de esa lucha.

“La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea el pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. ” *E.L. Kirchner*

¹ *Entrevistas con Francis Bacon, David Silvestre. Extraído de*
<http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-01.htm>

² *Las vanguardias artísticas del siglo xx. Mario de Micheli 1966. Alianza editorial, S.A., Madrid 1979 1981. 1983. 1984.....1993.*

Por otro lado el **expresionismo abstracto** Fig.21 me mostraba una perspectiva centrada completamente en el presente, liberada de historia. Su pintura era la huella simple de la energía volcada en el acto creativo. Sus pinturas son como un “retroceso cognitivo”, un “volver” al momento en el que no había retención ni censura a las necesidades emocionales ni impulsivas.



Fig. 20

Ernst Ludwig Kirchner
*Aiuole di fiori nel parco
di Dresda*
1909-20. Óleo sobre tela



Fig. 21

Wilhelm de Kooning.
Dos figuras en un paisaje.
1967. Óleo sobre lienzo

*1

¹ Imágenes extraídas de www.ciudadpintura.com

La actitud del expresionismo abstracto me sirvió como ejemplo de entrega o sacrificio de las expectativas. Me sirvió para estar más receptivo con lo que el azar propusiera.

“no tengo miedo a destruir un cuadro, pues la obra continúa su propia vida” Jackson Pollock ¹

También ayudó a liberarme de la imitación del modelo un referente más cercano: la obra e influencia de Daniela Riquelme, amiga y compañera de taller. Sus pinturas me hacían sentir que perdía el tiempo imitando controladamente una imagen y que si quería conseguir algo que me gustara sencillamente me *debía tirar a la piscina*. Fig. 22

Frente a sus pinturas opté por aprender de su lección de soltura y desfachatez y emprender una búsqueda propia asumiendo el descontrol como un elemento válido.



Fig. 22

Daniela Riquelme
Sin título. Óleo sobre tela.

¹. *Expresionismo abstracto*. Bàrbara Hess 2005, Taschen

En esta búsqueda puedo reconocer entonces dos elementos primordiales:

Por un lado un fuerte deseo de expresión de mi energía, de realización o satisfacción de mi yo por medio de un lenguaje. Esta tendencia es irracional, solo quiere *decir* sin importar qué está diciendo.

“¿Que canta el canto? Nada. El canto canta, el canto canta, no como el pájaro, si no como el canto del pájaro” *Pablo de Rokha*.¹

Pienso que de esta tendencia surge el lado más caótico o subjetivo: el ruido excesivo, el inconformismo, el deshacer y rehacer obsesivamente la forma.

Y por otro lado una tendencia más racional y pasiva que organiza y que separa. Esta tendencia establece y acepta los límites. Hace despegarme de un cuadro y terminar la sesión, alejarme y juzgarlo con más calma. Tomar decisiones más estratégicas.

Para la primera tendencia suele no haber diferencia entre yo y el cuadro, el cuadro es la continuación de mi cuerpo y mi psicología.

Para la segunda, quizás mas madura, el cuadro es un objeto ajeno a mí, que yo controlo y modelo a voluntad.

Espero a través de la pintura hacer una síntesis armoniosa de mis contradicciones Y en este sentido el cuerpo actúa como símbolo o síntesis de mi mismo.

“La creencia de que la naturaleza es caótica y que el artista pone orden en ella, es, en mi opinión, un punto de vista muy absurdo.

A lo máximo que podemos aspirar es a poner orden en nuestro interior” Wilhelm de Kooning²

¹ “Estética, capítulo” *Ecuación (canto a la fórmula estética) (1929) Epopeya del fuego, antología editorial de la universidad de santiago de chile. Santiago 1995.*

² *Expresionismo abstracto. Bárbara Hess 2005, Taschen*

2. Cuerpo vs. persona.

Comencé a interesarme por la pintura buscando una perspectiva diferente desde donde observar la realidad.

En este sentido la enseñanza de la pintura abría una posibilidad. En ella se nos enseña a observar los fenómenos visuales con intereses distintos a los que “el hacer” de la vida cotidiana nos exige.

Esta enseñanza nos obliga a detenernos sobre un fenómeno visual con cierto nivel de devoción analítica: Los mismos objetos que han pasado desapercibidos en nuestra vida diaria se convierten en objetos de observación. De ellos extraemos contenidos abstractos (sombras, luces, diferencias de tono y de color, diferencias de formas etc.). Por medio de la enseñanza de la pintura estos contenidos se tornan relevantes y desafían las ideas que el peso de la costumbre nos entrega sobre la realidad o los objetos, siempre estrecha o limitada con respecto a las experiencias que podamos tener de ellos directamente.

La mirada de la pintura sobre el mundo material es aguda. La observación directa se opone muchas veces a los arquetipos mentales. La forma e idea de los objetos se desarma. Un objeto es tragado por una sombra que comparte con otro, perdiendo sus límites. Otro está lleno de detalles y colores insospechados.

Es una mirada desenajenante. Nos exige mirar desprejuiciadamente la realidad.

Y no es casualidad que esta enseñanza se parta a través de las naturalezas muertas, pasando, históricamente, de ser un elemento marginal de la enseñanza a uno fundamental.

“..La naturaleza muerta ocupaba ya en la academia (s XVIII) el mas bajo nivel en la enseñanza del arte , cuya escala comprendía desde los objetos inanimados a las escenas históricas y mitológicas ...”

“... Al genero de naturaleza muerta se le asignó el rango mas bajo, ya que la mera reproducción de objetos inmóviles, flores en un florero, los restos de comida que quedan sobre la mesa, libros documentos o paletas dejados aparentemente en desorden no correspondía a la idea de dignidad y jerarquía que según la etiqueta del absolutismo son expresión de lo sublime elemento que a su vez se consideraba como característica distintiva del arte...”

“ el genero exigía una reproducción estrictamente realista de los objetos , lo que trajo consigo un extremo refinamiento de la técnica pictórica”¹ La naturaleza muerta Norbert Schneider.

La naturaleza muerta fue un elemento determinante para que la pintura se alejara de la literalidad. O sea, del interés por las idealizaciones de la cultura, la historia, la religión y las mitologías. Y acercara su interés, por un lado, a la conformación material de este mundo inanimado, y por otro, al mérito artístico que se desenvolvía de igual forma ya sea representando escenas religiosas como flores en un florero.

La naturaleza muerta puso el acento de la pintura en la conformación material de las cosas.

Este frío análisis pictórico también fue volcado sobre el cuerpo humano. En cierta clase de pintura pasa a ser desde un ser idealizado, armónico, parte de una cultura sublime a un cuerpo material en donde la violencia de lo biológico se expresa.

¹ La naturaleza muerta Norbert Schneider, Koln: Benedikt Taschen, c1992.

Kenneth Clark, en su libro *El desnudo humano*, y luego Arthur Danto en la *Madonna desnuda* utilizan los términos de la lengua inglesa *Nude* y *Naked* para denominar dos tipos de desnudos:

“ la desnudez corporal (the naked) es aquella en la que nos encontramos desvestidos , despojados de nuestras ropas por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría en dicha situación . La palabra *nude*, el desnudo, no comporta en su uso culto, ningún matiz incómodo. la imagen vaga que proyecta en nuestro cuerpo no es la de un cuerpo encogido e indefenso si no la de un cuerpo feliz reformado y lleno de confianza ” Kenneth Clark *El Desnudo*¹

Naked es un desnudo directo que se refiere al cuerpo como un objeto material. A diferencia de *Nude*, un desnudo amable con la dimensión humana y familiar.

Para Arthur Danto el máximo expositor de *Naked* es Lucian Freud:

“...Freud ve la piel como el alma desnuda, mostrando hasta el último pequeño secreto. Es como si la terrorífica imagen de Kafka en su relato en la colonia penitenciaria acerca de la inscripción punitiva de las fechorías cometidas por los criminales en su piel fuera en realidad la verdad de la desnudez (nakedness)... ” Arthur Danto, *La madonna del futuro*²

¹ *El Desnudo: un estudio de la forma ideal*, Kenneth Clark. Madrid : Alianza, 1981

² Arthur Danto, *La madonna del futuro*. ensayos en un mundo del arte plural. _Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2003.

La pintura me abría la posibilidad de mirar desde otra perspectiva no sólo el mundo de los objetos inanimados si no el de las personas. En ella el cuerpo de las personas se había transformado en naturalezas muertas; objetos materiales que mostraban la realidad impersonal de la materia, alejada de la dimensión de lo humano.

La representación del cuerpo bajo esta perspectiva puede ser vista como un mecanismo de defensa: al pintar el cuerpo lo convierto en un ente despersonalizado, en un objeto inerte que puedo manipular en una suerte de conquista psicológica. Al transformarlo en un ente despersonalizado tamizo la **empatía con** este cuerpo, abriendo un espacio de interpretación distinto al de la familiaridad.

La empatía con el otro genera fuertes lazos: amor, odio, envidia, deseo, compasión. Estos lazos son un filtro poderoso de interpretación de la realidad que nos unen a nuestro mundo cotidiano y nos obligan a enfocar nuestra atención en ciertos aspectos y no en otros.

Al representar el cuerpo, mutándolo hacia los márgenes del reconocimiento visual, esta empatía es transformada o violentada.

Esto sucede en las pinturas de **Francis Bacon** Fig. 23. El cuerpo parece perder su unidad, siendo despojado de su sensualidad. Me parecen fantasmas despersonalizados que habrían perdido los lazos que los mantienen unidos a ellos con ellos mismos y con el mundo.



Fig. 23

Francis Bacon. Autorretrato Óleo sobre lienzo1971¹.

¹ Imágenes extraídas de www.ciudadpintura.com

3. Deseo de representar y desintegrar lo vivo

“...Las artes plásticas tratan de representar caracteres en su aspecto epidérmico.... El Arte parte de la ignorancia natural del hombre respecto a lo que hay dentro de un individuo (cuerpo y carácter)...”

F. Nietzsche¹

El color del cuerpo es indeterminado, lleno de matices, ambiguo, y a la vez sus propiedades (de la piel) cubren su estructura con homogeneidad.

En la piel se traslucen sutilmente los matices de las capas interiores, la sangre de las venas y arterias. Cualquier acercamiento hacia el color.(morado, verde, azul, rojo, amarillo) que escape de la neutralidad base, en una pintura, se relaciona con las capas interiores.

Esta propiedad ambigua y caótica me otorga un amplio espacio para la especulación por medio de la pintura, sin ceder tanto espacio al análisis del modelo (ya que no sólo quería representar un cuerpo si no crear un **nuevo cuerpo** en cuya constitución estuviera presente lo azaroso y expresivo de la pintura, la inquietud expresiva de mi corporalidad y la representación).

El cuerpo es un modelo que me permite armonizar estas dimensiones. Los accidentes pictóricos sobre la tela simulan capas, llagas o membranas.

A la vez son formas que me ayudan a estructurar la imagen del cuerpo y a destruirla.

¹ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano, un libro para espíritus libres*. Madrid, 1998. EDIMAT LIBROS, S.A.

“¿Acaso la pintura podrá en esta organización, comportarse como piel?

Del mismo modo que en nuestro cuerpo, postulo que si.... Esta pintura por lo menos, al igual que nuestro cuerpo, serán barrocos. Y no solo barrocos por su horror al vacío, lo serán por su actitud expansiva, solo posible de ser retenida por un continente: la piel.” *Cuerpo de corte*, Alejandra Wolff.¹

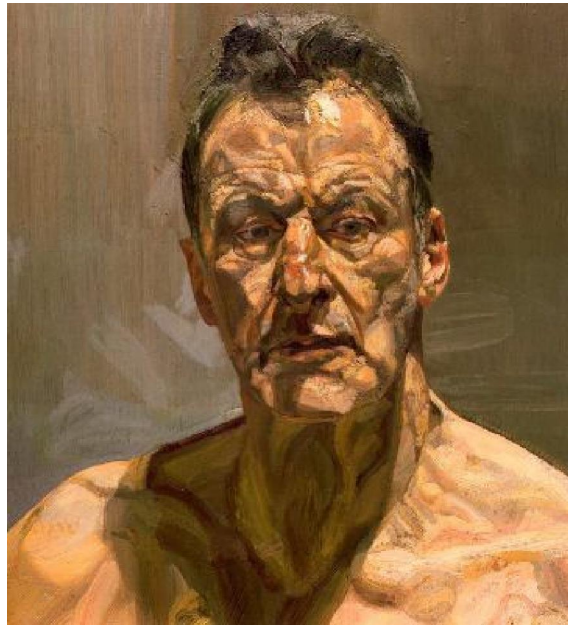
Es la piel la que estoy representando, sin embargo, los excesos, los accidentes pictóricos y la gestualidad la hieren. El azar, el análisis y mi expresividad, de esta forma, dotan a la figura de una carnalidad *propia* que deseo establecer entre la mimesis y la autonomía de un objeto plástico.

Desde el *caos barroco de la pintura* puedo diluir los límites externos e internos de la figura transformándola en un ente *semi-reconocible* que aparece casi azarosamente.

A la vez la fluidez de la pintura, su cualidad viscosa y aceitosa se presta para representar la fluidez de esta masa orgánica y exagerarla creando una figura que se diluye o destruye.

En los cuadros que he pintado, con personas desnudas o vestidas, reconozco cierta pulsión de escarbar al interior de esta masa, de vulnerar sus límites internos y externos, quizás de traer hacia el exterior lo que hay en el interior. En el caso de los desnudos, de llagar la piel.

¹ Alejandra Wolff, *Cuerpo de corte*, diez estudios en torno a la carne, el cuerpo y sus estados. Santiago, 1997.



Lucian Freud reflexión (Autorretrato)
1985. Óleo sobre lienzo.

Fig. 24¹

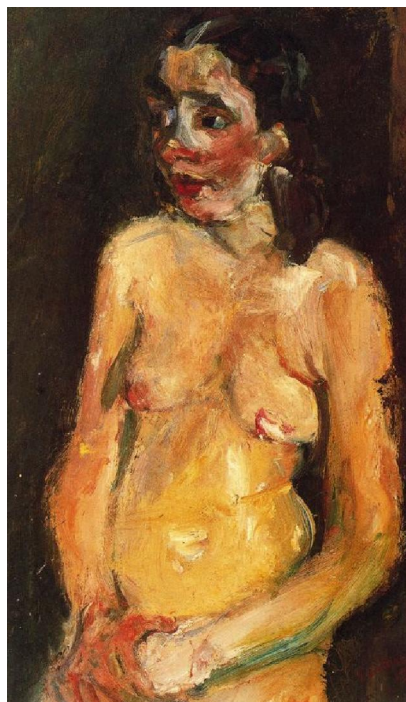
¹ Imagen extraídas de www.ciudadpintura.com

Noto este *deseo de sensual agresión* en torno al cuerpo, por medio de la pintura, en diversos autores de distintos movimientos y épocas para los que el factor común **no es** tanto la utilización de este cuerpo como un elemento más dentro de la composición de la pintura, si no la pausa morbosa sobre él.

Las figuras de **Lucien Freud** Fig. 24 portan *cierto exceso de energía* volcada sobre la representación de la carnalidad, con sadismo.

La exageración de los colores en la piel y el trazo duro y estructural, en Freud, nos insinúan la estructura interna del cuerpo, los músculos y vasos sanguíneos. En las pinturas de Freud vemos al cuerpo como un *objeto material* en el que la violencia de lo biológico aparece.

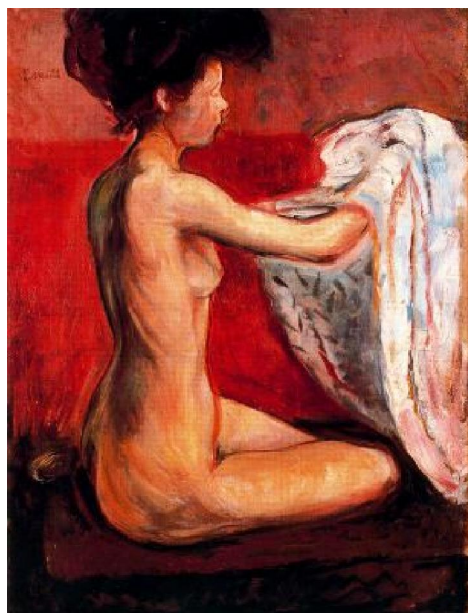
En algunos cuadros de **Soutine** y de **Munch** el cuerpo parece desollado como si la piel fuera filtrada por el interior que protege. En **kanevski** la piel se derrite y se funde con la carne como si también fluyera junto con los líquidos corporales. En la pintura de **Jenny Seville** la piel es definitivamente un obstáculo que cubre “lo verdaderamente interesante del cuerpo”, su interior carnal y sangriento. Fig. 25



Soutine



Kanevski



Munch



Saville

Chaim Soutine, *Mujer desnuda*. 1933. Óleo sobre tela
Alex Kanevski, *Sin título*. 2009. Óleo sobre tela
Edvard Munch, *Desnudo parisino* 1896. Óleo sobre lienzo
Jenny Saville, *Rosetta 2*, 2005-2006. Óleo sobre papel

Fig. 25

La fuerza expresiva en estas pinturas se vuelca sobre el cuerpo humano hiriéndolo.

Para el teórico *Richard Wolheim*, **De Kooning**, junto a otros pintores de diversas épocas, como **Tiziano** Fig. 26, hicieron de la pintura una metáfora del cuerpo, no representándolo “si no haciendo de la pintura un cuerpo”.

Por medio de la fuerza de la **expresividad** lograban comunicar o penetrar con la pintura una dimensión orgánica.

“...La experiencia característica en la que se basa la metaforización no es exclusivamente visual. Está desencadenada por la percepción, y no deja de ser una forma de ver el cuadro, pero es en gran medida afectiva. A este respecto, tal experiencia se parece a aquella en la que se funda la expresión, si bien va más lejos en esa dirección...”.

“...En segundo lugar, esta respuesta afectiva se alimenta en emociones, sentimientos y fantasías normalmente dirigidos al objeto metaforizado.: en los casos más profundos, si no me equivoco, al cuerpo.

La metáfora pictórica profunda, modifica y torna mas profunda e intensa nuestra actitud hacia el cuerpo...” La pintura como arte, Richard Wolheim.²

Esta clase de pintura le habla al cuerpo, no tan solo a la visualidad.

En el caso de de Kooning, según Richard Wolheim esto sucede ya que él incorpora en la pintura no sólo el aspecto visual si no... “sensaciones de actividad, sensaciones de movimiento de los miembros o músculos, pero todo ello experimentado de un modo enormemente regresivo”.

¹ Imágenes extraídas de www.ciudadpintura.com

² Richard Wolheim, *La pintura como Arte*. Madrid: Visor, 1997.

De Kooning pues ceba sus imágenes con experiencias infantiles de chupar morder, excretar retener, mancharse, olisquear, tragar, gorjear, acariciar, mojarse. La pintura como arte,
*Richard Wolheim*¹

En virtud de esta metáfora es, quizás, la razón por la cual al pintar el cuerpo en una representación debo transformarlo, deformarlo o herirlo. Para buscar con esto *algo* que no está en ese cuerpo que estoy representando, si no en el mío.

¹ Richard Wolheim, La pintura como Arte. Madrid: Visor, 1997.



Wilhelm de Kooning. 1977. Sin título
Óleo sobre lienzo.

Tiziano, 1575 El castigo de Marsías.
Óleo sobre tela

Fig. 26¹

¹ Imágenes extraídas de www.ciudadpintura.com

1. Las personas y el vacío.

“...Existe cierta inconformidad que me obliga a girar los ojos ante sujetos y no ante paisajes, tal y como se gira mi tacto ante las arrugas mas bien que ante las tersuras de una superficie velada...”

Alejandra Wolff¹

Me gusta mirar a las personas reunidas en lugares públicos como salas de espera, supermercados, paraderos de micro etc.

Sobre todo a personas desconocidas a quienes puedo observar con una menor carga de afectos o recuerdos.

He sido descubierto observando y me parece que soy malinterpretado. Las personas se inquietan al ser observados al igual que algunos rehuyen de ser fotografiados.

Generalmente piensan que mi mirada es pesada y enjuiciadora y aunque reconozco que miro con “cierta intensidad” puedo decir que es una mirada sin juicio.

Observo la materialidad de los cuerpos en movimiento y en reunión, las atmósferas que suceden en torno a ellos. Es una forma de conocer.

Lo que me atrae de esto, al mirar personas o grupos de personas es casi indescriptible. Quizás sea el deseo de *extraer o saber* con la miradas *lo que son*.

¹ Alejandra Wolff, *Cuerpo de corte*, diez estudios en torno a la carne, el cuerpo y sus estados. Santiago, 1997.

No es tan solo mirar, es *hacer algo* con la mirada, es penetrar en *algo*.

La mejor forma de explicarlo o expresarlo es por medio de la pintura -esta es la razón que me motivó a elegir modelos fotográficos que mostraran personas reunidas-. Por medio del acto de pintar vuelvo a participar de un fenómeno visual y lo puedo manipular activamente, satisfaciendo mi deseo de escarbar, profundizar o manipular la imagen por medio de la manualidad.

Creo que este deseo de búsqueda está presente en la estética de las imágenes que fabrico, tanto en los cuerpos desnudos como en las figuras vestidas. En estos últimos cuadros, esta intención está representada por la deformación y unión de las figuras y el fondo en un gesto que se vuelve, algo frenético.

Esta suerte de apasionamiento que lo reconozco evidenciado en el nerviosismo del gesto y en el exceso de elementos, se opone muchas veces a la inteligencia en la construcción de las imágenes.

Existe en mí la tendencia a querer llenar todo espacio vacío, a veces impulsivamente. Casi siempre me veo tentado a interrumpir el vacío. Como si al no llenarlo, perdiera una oportunidad valiosa de decir algo.

Sin embargo, considero que los espacios de silencio son necesarios. Me hacen entender con distanciamiento, desde una perspectiva menos *activa*. El vacío aporta la frialdad necesaria para entender con mayor objetividad.

Me gustan las pinturas de **Ignacio Gumucio** Fig. 27. En ellas está bien administrado el vacío. Las **afecciones** que nos provocan las figuras humanas se encuentran contrastadas con estos espacios arquitectónicos fríos o con el simple vacío. El vacío en las pinturas de Gumucio realza lo morboso de lo orgánico.

Para suplir o complementar mi tendencia más expresiva y ansiosa decidí pintar las figuras desnudas sobre un fondo plano, vacío y restringir mi tendencia a querer llenarlo todo. Creando un contraste o una contención para esta tendencia.

Además el dejar una figura única sobre un fondo plano la hace perder su contexto explicativo. Al representar un espacio o un relato al interior del cuadro lo representado se coloca en un “mas allá ficticio” que un observador puede dominar. Al contrario, al representar la figura sin contexto ésta se coloca en un espacio presente común al espectador. En esto hay un vacío explicativo que trae a primer plano la naturaleza plástica de la representación

En los cuadros con figuras vestidas decidí conservar mi tendencia a llenarlo todo nerviosamente pero tratando de crear un vacío con pintura aplicando mayores extensiones de un solo color, por ejemplo.



Ignacio Gumucio.¹ Fig. 27

¹ Imagen extraída de <http://rtignaciogumucio.blogspot.com/>

Mediante la pintura puedo manipular los cuerpos de las personas acercándome o alejándome de las afecciones que me relacionan con su imagen psicológicamente.

Trato de insinuar acciones o movimientos intentando no caer en la literalidad, para proteger la ambigüedad de la imagen ya que la ambigüedad también funciona como un vacío.

A modo de conclusión...

Me quedo con la impresión de haber sido demasiado autorreferente. Sin embargo, haber abordado los temas desde un punto de vista más teórico o referencial me habría resultado falso.

Quise tener como eje del texto mi propia experiencia en cuanto a la pintura y desde este eje extender algunos brazos hacia algo más objetivo. A fin de cuentas *el núcleo* de lo que hago no es *objetivo*.

Lo esencial que mueve mi trabajo es un deseo de expresión y de expansión. Es tan solo la pulsión o el placer de decir *algo* con cierto grado de elocuencia.

“Porque en toda acción lo que el agente busca principalmente... es descubrir su propia imagen. De aquí que todo agente, en tanto que actúa, se deleite al hacer, pues todo lo que es desea su propio ser.”

Dante.¹

“El acto en verdad genuino...lo experimento como un acto culminante. Se trata de un acto que es yo mismo: en él yo soy yo.” El yo y los otros Ronald d. Laing.

¹ Dante, extraído de: “*El yo los otros*”. Ronald d. Laing.

Esta fuerza inicial, sin embargo, evoluciona; se encuentra con trabas y debe ser pospuesta o administrada en función del aprendizaje, para así conseguir una satisfacción más profunda y duradera. Se extingue cuando no es contenida, retenida y luego liberada. Necesita un camino, un laberinto, una búsqueda.

Las imágenes de “Estudio Antropomórfico” son, a fin de cuentas, ese recorrido.

Bibliografía

CLARCK, Kenneth. El Desnudo: un estudio de la forma ideal, Madrid: Alianza, 1981.

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

NIETZSCHE Friedrich, *Humano, demasiado humano, un libro para espíritus libres.* Madrid, EDIMAT LIBROS, .1998.

NORBERT Schneider, La naturaleza muerta, Koln: Benedikt Taschen, c1992.

WOLFF, Alejandra, *Cuerpo de corte*, diez estudios en torno a la carne, el cuerpo y sus estados. Santiago, 1997.

WOLHEIM, Richard, La pintura como Arte. Madrid: Visor, 1997.

