

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO

*Serie Nadadores*

Investigación pictórica sobre el ilusionismo óptico,  
la representación y el simulacro

Tesis para optar al grado de Magíster en  
Artes con Mención en Artes Visuales

Víctor Alegría Superbi

Profesor Guía:

Dr. Rodrigo Zúñiga Contreras

Santiago - Chile

2012

*Y tú, tiempo,  
no eres infinito.*

*Infinita es mi  
manera*

*de pensarte  
a solas.*

*Víctor Alegría S.  
2012*

## Resumen

El presente trabajo es una reflexión e investigación en torno a la producción de la serie *Los nadadores*. El primer capítulo se refiere al proceso de obra y la metodología empleada, relacionándolos con la historia del arte, principalmente con el fotorrealismo y el neoclasicismo, focalizándose en la modulación del color, la importancia de la forma y el procedimiento *alla prima* en la pintura. A continuación abordo su origen, sus antecedentes históricos y estéticos, tratando al mismo tiempo el problema de la fotografía como referente y sus implicaciones en nuestros hábitos visuales, su naturaleza y su impacto en nuestro imaginario. El último y tercer capítulo trata de los aspectos constructivos del cuadro, la representación y el papel del detalle, desembocando en el problema de la simulación, la ausencia de referente y el empleo del *trompe-l'oeil* o trampantojo, analizando conjuntamente lo paradójal que resulta representar un instante por un método de pintura lento y exhaustivo, que demanda un largo tiempo de elaboración, con un riguroso programa de trabajo, más cercano a un procedimiento científico, en el que se explicita el trabajo de la pintura.

# Índice

<b>Introducción</b>	5
<b>I. Proceso de Obra</b>	7
<b>II. Origen de los Nadadores</b>	20
<b>III. Detalle, representación y simulacro</b>	37
<b>Conclusión</b>	58
<b>Bibliografía</b>	60
<b>Índice de Ilustraciones</b>	63

## Introducción

El trabajo de tesis debe ser ante todo una reflexión e investigación en torno al proceso, la construcción de un discurso y la producción de obra, en este caso particular dentro del campo de las artes visuales, específicamente la pintura. Dicha reflexión e investigación gira en torno a una serie: *Los nadadores*, realizada sistemáticamente desde 1992, con el objeto de investigar en torno a la pintura, fotografía e ilusionismo óptico, simulacro, representación y ausencia de referente, con el fin de inducir y despertar en el espectador la inquietud y la reflexión sobre dicho programa, propio del arte contemporáneo. Las pinturas fueron realizadas en óleo sobre tela, la imagen es construida por intermedio de pequeños cuadrados que configuran una cuadrícula, en la que realizo el dibujo lineal para construir la imagen a partir de la fotografía y lograr una mayor resolución.

El primer capítulo se refiere al proceso de obra, a la metodología de trabajo para llegar al cuadro definitivo, para entregar cada uno de los pasos sobre la construcción de las pinturas y dibujos de la serie. Desde la búsqueda de la fotografía –que es tan importante como realizar la pintura–, hasta su inicio, cuadrado a cuadrado, casi como una abstracción, con el objeto de lograr una mayor precisión, destacando al mismo tiempo que es la reproducción de un objeto de dos dimensiones, como es la fotografía, con medios propios de la pintura, enfatizando que están realizadas de manera tradicional, alejadas, eso sí, de la academia, lo que conlleva un problema de definición. Al mismo tiempo, relaciono dicha metodología con la historia del arte, principalmente la modulación del color y el procedimiento *alla prima*, particularmente, con el neoclasicismo (David, en este caso). Al finalizar hago patente los peligros en que incurro por la metodología de trabajo, más cercano a un proceder científico, a un programa y a la configuración en el PC, por el predominio de una actividad analítica, explicitando así el trabajo de la pintura.

El segundo capítulo se refiere al origen del trabajo y sus antecedentes históricos, abordando también los problemas de visualidad, imagen y pintura. Con respecto al origen, me refiero tanto a los aspectos conscientes como inconscientes que dominan mi trabajo, sin profundizar mayormente sobre estos últimos. En relación con los antecedentes históricos, cito a los artistas y las obras que más han influido en mi trabajo, tanto desde el punto de vista pictórico y técnico, como desde el punto de vista temático. Posteriormente abordo el problema de la fotografía como referente, buscando profundizar en la naturaleza del acto fotográfico y sus implicaciones en nuestros hábitos visuales, estéticos, representacionales y su repercusión en el ámbito de la pintura, en particular el fotorrealismo, que utiliza específicamente como referente la imagen fotográfica, para culminar con

reflexiones en torno al empleo de la cuadrícula y la configuración de la imagen por intermedio de la pintura y su relación con el mapa de bits del computador.

El último capítulo trata de los aspectos constructivos del cuadro, el papel del detalle y la naturaleza de la representación. En primer lugar diferencio el objetivo de la pintura con ejemplos de la historia del arte: Goya y Monet, en particular, deteniéndome luego en dos dispositivos visuales distintos: pintura y fotografía, y su relación con la temporalidad. A continuación me refiero a mi experiencia como pintor, utilizando como referente la fotografía producida a partir de 1981, para referirme luego al papel del detalle en mis obras. Posteriormente abordo las diferencias de mi trabajo con el de otros pintores fotorrealistas, en tanto me baso en instantáneas fotográficas que congelan una acción: nadadores olímpicos en competencia, provenientes de los medios de masa, principalmente diarios y revistas. Dichas fotografías son productos de tercera mano, cuya acción responde a una actividad normada: el deporte, donde predomina el artificio, y por ello, más ajena a la relación del hombre con la naturaleza, que dominó el tema de los bañistas en la pintura; ejemplo de esto, *Un baño en Anières*, de Seurat.

Al traducir imagen fotográfica a imagen pintura, de manera casi literal, y al tomar como referente a otro medio visual, en este caso la fotografía, estoy entrando en el terreno de la simulación; trabajando, por ende, con los *signos de lo real*. Conjuntamente, al hacer patente la procesualidad de la pintura, quedando una parte inacabada, nos remite al terreno del *trompe-l'oeil* o trampantojo; lo que permite a mi trabajo no ser un mero ejercicio de simulación. Al finalizar me refiero al concepto de velocidad al representar un instante y sus consecuencias temporales, y lo paradójal que resulta pintar un lapso de tiempo infinitesimal que ha requerido un largo tiempo de elaboración en un arte fundamentalmente estático, como es el caso de la pintura.

# I. Proceso de obra

“El corazón de todo arte es la precisión”.

Ezra Pound<sup>1</sup>

Considero que escribir sobre mi propio trabajo no es tarea fácil; sin embargo, es una gran oportunidad para referirme a una gran pasión que domina mi existencia: la pintura. Lo haré, no por mera vanidad, sino por el auténtico deseo de iluminar una parte tan importante de mi quehacer y cumplir, además, con un requisito del postgrado: hacer una tesis, la cual creo que es, ante todo, una memoria de trabajo. Es por ello que deseo realizar estas páginas con el mayor pudor y la mayor lucidez de que soy capaz.

Para emprender esta tarea, creo que es muy importante detenerme en mi método de trabajo, el cual está íntimamente ligado a mi biografía y a mi personalidad. Con respecto a esta última, creo que mi vida está dominada por el deseo de orden y sistema, aproximadamente desde la adolescencia, con una conciencia muy acusada de la temporalidad. Esto último se refleja en anotar prácticamente siempre la fecha de cada trabajo o escrito que realizo. Además, acostumbro llevar diarios, donde transcribo pensamientos y reflexiones sobre mi quehacer e impresiones sobre la vida diaria. Creo que lo anterior refleja más bien una actitud contemplativa, aspecto muy importante en mi producción pictórica; es por ello que hago mía la frase de Hegel: “...sólo en el recogimiento se produce la unidad”. Por último, cada trabajo que realizo, ya sea dibujo, pintura o trabajo literario, lo hago de manera compulsivamente perfeccionista, desterrando casi siempre lo menos elaborado y espontáneo. Normal o no, creo que este proceder es un dato muy importante para la causa.

---

<sup>1</sup> Uribe, Armando y otros, *Ezra Pound, Homenaje desde Chile*, Santiago: Editorial Universitaria, 2010, Pág. 119.

El término *proceso* proviene del latín *processus-us* y significa progresión, progreso. Entre las acepciones de *proceso* está *método*, que significa: “sistema adoptado para llegar a un determinado fin”; por esta razón, de aquí en adelante adoptaré este último término. La palabra *método* se refiere también a camino, incluso desde el punto de vista epistemológico *meta-hódos* (“camino a través”... y “camino recto”), que es igualmente investigación conducida con la ayuda del método. Adoptar una serie (Los Nadadores) con un problema a investigar (el ilusionismo óptico, el simulacro y la representación), me llevaron a considerar qué método se adapta mejor al enfoque propuesto, pues el sistema de trabajo asumido me permite profundizar en dichos aspectos, como pretendo demostrar en el desarrollo de la tesis.

Cada artista dispone de diferentes modos para encarar su labor. El modo o método es el derrotero, el camino con que enfrenta su trabajo para llegar al resultado final que es la obra. Conocer su sistema de trabajo, es conocer sus objetivos y pensamientos meridianamente.

A continuación presento cada uno de los pasos (figura 1) que he realizado para construir mis cuadros, a partir del año 2001 en adelante.

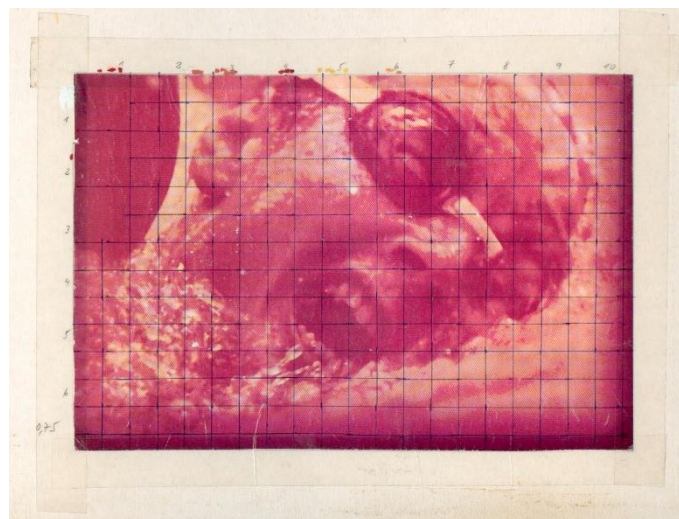


Fig. 1. Fotografía. Archivo del artista.

*Nadador N° 4.*



1.- Búsqueda de fotografías de nadadores olímpicos en diarios, revistas (las olimpiadas por ejemplo, son una buena ocasión) y libros relacionados con el deporte. Al mismo tiempo, fotografías que se encuentran en internet, pero que aún no utilizo como referente. Desde que encuentro una fotografía que me interesa, hasta que decido pintarla, pueden transcurrir años.

2.- Elección de la fotografía: encontrar la fotografía apropiada, es tan importante como pintar el cuadro, porque determina el resultado. Para ello me baso en la impresión visual: si la encuentro atractiva o no, el grado de resolución, el tamaño (lo cual también es determinante), la composición, el color y la forma, por ejemplo, el problema de contraforma (como se recorta la figura contra el fondo).

3.- Estudio del formato de la tela para alcanzar la resolución que busco y que, al mismo tiempo, sea proporcional a la fotografía. Además, debe funcionar composicionalmente.

El aspecto del formato de la tela resulta fundamental en la realización de la pintura. Hay fotografías que se prestan para un tamaño mayor, sobre los 100 cms., por ejemplo, mientras que existen otras que se prestan para dimensiones menores. Creo que todo esto lo da la experiencia y la intuición, propiamente tal (figura 2).



Fig. 2. V. Alegría, *Nadador N° 4*, 41 x 28 cm.  
Óleo sobre tela, 2004.

Como todos sabemos, el cuadro es producto de un proceso constructivo. Dubois dice sobre esto último: “Mientras el fotógrafo revela la imagen, el pintor la construye”<sup>2</sup>; lo que nos trae también a la memoria el concepto de Courbet de cuadro, como objeto manufacturado, lo cual lo hace sustancialmente distinto a una fotografía. Sobre este último particular creo que no se ha reflexionado bastante, pues si comparamos objetivamente un cuadro fotorrealista con la fotografía original, encontraremos que son claramente diferentes, y el interés del primero radica precisamente en que es una pintura, la cual es un producto manufacturado. Aun cuando sea poco evidente en una pintura fotorrealista, por la verosimilitud, es determinante en la atención que genera en el espectador el hecho puro y simple de que es una pintura, que ha sido realizada por el ojo, la mente y la mano del artista, a través de un largo y, a veces, agobiante proceso.

4.- Cuadrículado de la fotografía (referente) y de la tela, proporcionalmente, con el fin de traducir exhaustivamente los detalles y las respectivas zonas de color y valor de la fotografía. El cuadrículado debe ser proporcional al que tendrá posteriormente en la tela, pues de ello depende su eficacia para traducir los detalles y evitar que se perciban los cuadrados entre sí en el momento de pintar el cuadro (figura 3).

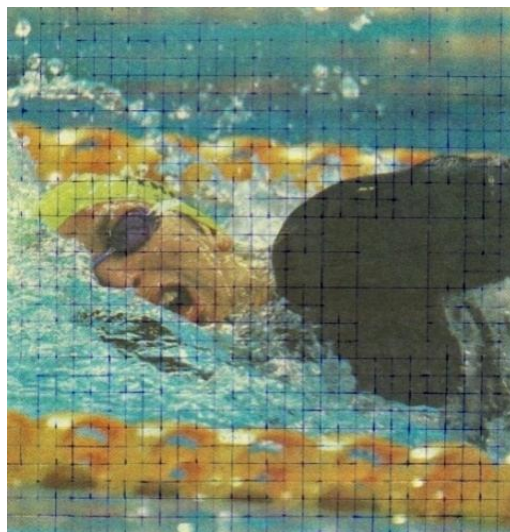


Fig. 3. Fotografía. Archivo del artista.

*Nadador N° 6.*

---

<sup>2</sup> Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1944.

5.- Dibujo detallado y lineal de la fotografía, casi cartográfico, con lápiz HB, 05 o 03. En el dibujo se pierde la noción de figura y fondo, donde formas, detalles y zonas de color, son tratados con la misma jerarquía (últimamente he estado analizando que quizás pueda prescindir del dibujo lineal, pues al pintar, uno se concentra en las variaciones del color y sus respectivas formas, en cada cuadrado como si fuera una abstracción) (figura 4).

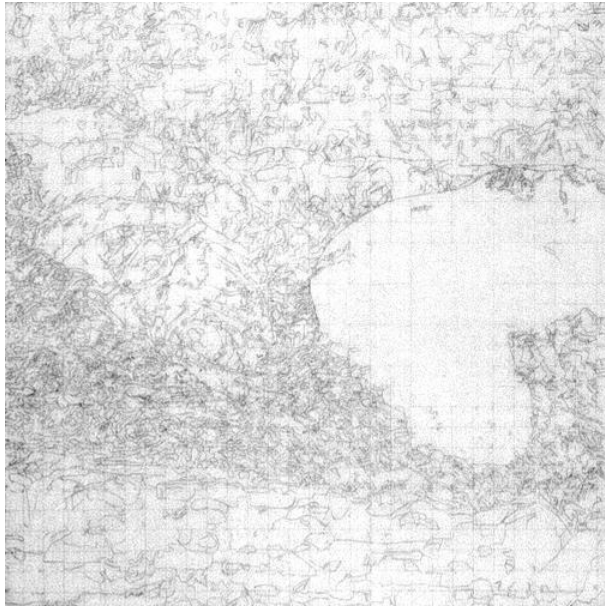


Fig. 4. V. Alegría, *Dibujo de Nadador N° 6*, 60 x 60 cm.  
Lápiz grafito sobre tela, 2008 (en proceso).

6.- Aplicación a la tela de aguada gris-cálido, compuesta de siena tostada y sombra natural dada sólo con trementina (debe ser magra), para que sea apta para el empaste posterior. Después de varios años pintando, encuentro que el color de dicha aguada ayuda a sostener la capa de medio empaste de pintura. Es también muy apropiada para la mayoría de los colores que uno emplea posteriormente, en su mayoría fríos. Dicha aguada se presta mejor a las transparencias del medio empaste dados *alla prima*, como en este caso. Estas últimas son bien importantes en mi trabajo. Esto me trae a la memoria el papel de las transparencias en Veronese y lo que dijo Cézanne al respecto: “Él hablaba con colores” (se refiere a Veronese). “Las cosas

penetraban en su alma sin dibujo, totalmente en colores”, y continúa más adelante:

“El fondo de la pintura, lo que está debajo. Ya dije que Veronesse lo preparaba con una gigantesca grisaille. El delicado andamiaje que utilizaban y que luego cubría con sus matices, sus colores y barnices, al colocar las sombras. Hoy se pinta espesamente, se trabaja recia- mente, como un albañil, y uno se cree que es muy fuerte, muy franco. Tonterías. Se ha perdido esa ciencia de la preparación, esa fuerza fluida que viene del fondo de la pintura”.<sup>3</sup>

La aguada juega un papel fundamental en el comportamiento de los colores. Pintar sobre la tela blanca generaría una mayor crudeza, y el tono cálido, como en este caso, actúa como complementario sobre los tonos fríos de la capa de pintura posterior y acentúa, además, los cálidos de la piel (figura 5). Este modo de pintar es el resultado de un largo proceso, en el cual hay muchas horas de trabajo, pintando ya del natural, ya copiando o empleando fotografías como referente.



Fig. 5. Fotografía. Archivo del artista.

*Nadador N° 5.*

Anteriormente (en el Nadador N° 2), utilicé la grisalla (grisaille), previo al empaste. Pero al ir predominando el detalle y con el empleo del cuadrículado como sistema de trabajo, eliminé dicha etapa, quedando sólo

---

<sup>3</sup> Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires:Nueva Visión, 1994, Pág. 29.

con la aguada, pero con los mismos colores de la grisalla, alcanzando un efecto bastante semejante que al emplearla. Es por ello que entiendo y valoro la aguada, que también nos recuerda los fondos de color que se emplearon hasta los impresionistas, y que fueron determinantes en el resultado de sus trabajos, aspecto que se pasa por alto, muchas veces, cuando se analizan sus cuadros.

7.- Preparación de los colores y matices de la zona a pintar, es decir, de un amplio fragmento, para ir pintando cuadrado a cuadrado.

Considero que la preparación de los colores que pretenden imitar los colores de la fotografía, es lo más difícil del proceso. Esto me recuerda lo que dijo Monet sobre la imposibilidad de imitar ciertos colores: “Hay colores que parecen imposibles. El color de la hierba que se mueve en el fondo del agua, por ejemplo.”<sup>4</sup>

La mayor parte de los colores que utilizo son terciarios y complementarios, los cuales casi siempre están mezclados con tierras. Para pintar preparo una cantidad para varias sesiones, generalmente para una semana (figura 6). Dichos matices los guardo en trozos de papel de aluminio, tomando siempre la precaución de que quede cierta cantidad para volver a repetir el color original (actualmente estoy haciendo una carta con los colores empleados, para poder igualarlos).

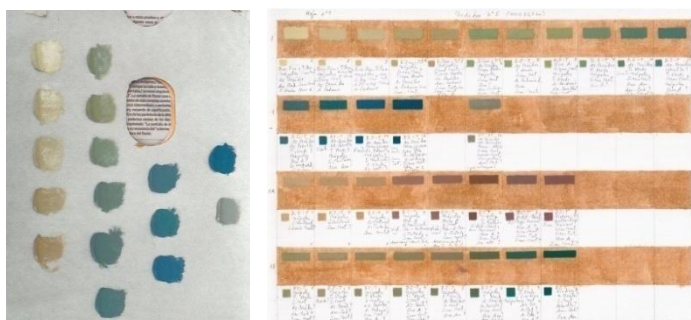


Fig. 6. Paleta y carta de matices (fragmento).  
*Nadador N° 5.*

<sup>4</sup> Parramón, J.M., *El gran libro de la acuarela*, Barcelona, Parramón Ediciones, S.A., 1990, Pág. 131.

La paleta que empleo está compuesta de blanco de zinc y blanco de titanio a partes iguales, amarillo de nápoles, amarillo limón, amarillo de cadmio, ocre amarillo, siena natural, siena tostada, rojo de cadmio, carmesí alizarina, sombra tostada, sombra natural, azul cerúleo, azul de manganeso, azul cobalto, azul ultramar francés, verde viridian y negro marfil, colores que en su mayoría son de gran permanencia.

El medium que utilizo está formado por tres partes de trementina, una de barniz damar y otra de aceite de linaza. Este vehículo ayuda al brillo y transparencia de los colores y también permite fundir la pincelada, como también dejarla con la impronta original, si se desea. Antes de comenzar a trabajar, humedezco la zona a pintar con medium.

8.- Enmascarar con cinta masking tape parte del fragmento cuadrado a pintar en la fotografía, como también el fragmento correspondiente en la zona del cuadrado; para permitir igualar los matices de la fotografía y de la zona adyacente de la pintura. La realización de cada cuadrado es tratado de manera autónoma, casi como una abstracción (figura 7). Esta estrategia de trabajo permite establecer una analogía con el zurcido japonés en el sentido de intentar igualar la parte con el todo, en base a una estricta sujeción a la observación y a la reproducción de la forma, el matiz y la textura de la parte con el todo, sin dejar prácticamente huellas de la manufactura.

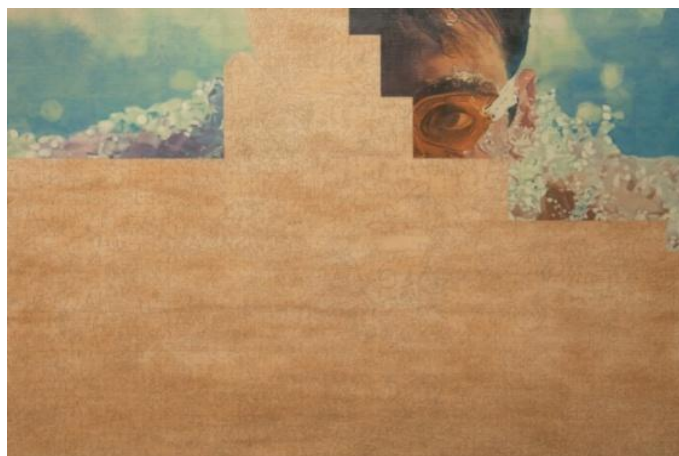


Fig. 7. V. Alegría, *Nadador N° 5*, 120 x 82 cm.  
Óleo sobre tela, 2007 (en proceso).



Con respecto al sentido estético que implica traducir pictóricamente una fotografía, quisiera citar como antecedente la obra de Vermeer, manteniendo, por cierto, más que una razonable distancia, ya que en su obra la óptica por intermedio de la cámara oscura determina la estética, la poética, la forma y el empleo del color y la materia.

En efecto, sin el empleo de la cámara oscura y la traducción pictórica de lo visualizado a través del lente no es posible comprender la belleza, la complejidad y la audacia del trabajo de Vermeer, quien: “No oculta las condiciones de este medio, sino que los hace visibles, como comprobamos en las borrosidades marginales y en los puntos de luz, el famoso pointillé.”<sup>5</sup>

A diferencia de sus contemporáneos, Vermeer, en la mayoría de sus cuadros, empleó el color de manera bastante cercana a la observación normal, óptica, del fenómeno cromático. Con razón Thoré descubre en Vermeer lo “moderno”. Al respecto dice: “En Vermeer, la luz no es nunca artificial: es precisa y normal como la de la naturaleza, y de una exactitud capaz de satisfacer al físico más escrupuloso (...).”<sup>6</sup>



Fig. 8. Vermeer, *La encajera* y detalle, 24 x 21 cm.

Oleo sobre tela, 1675.

Museo del Louvre.

<sup>5</sup> Schneider, Norbert, *Jan Vermeer, 1632-1675. Sentimientos furtivos*, Colonia: Taschen, 1994, Pág. 87.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 87.

Vermeer es ante todo un pintor de lo visual, “... y sólo lo visual, para construir y comprender el mundo –los dos rasgos de la representación-”.<sup>7</sup> En él predomina la modulación de la luz: exige ante todo ser contemplado.

9.- Pintar cada fragmento, cuadrado a cuadrado, difuminando para que sea imperceptible el paso de una zona a otra; traduciendo detalles, matices, acentos y desenfoces, según corresponda, y usando técnicas objetivas, impersonales, no expresivas, hasta terminar la pintura tanto perceptual como conceptualmente. Con respecto a este aspecto, quisiera subrayar este hacer lento, reflexivo y casi amoroso del trabajo pictórico, en que prácticamente ningún aspecto es dejado al azar. Esto me trae a la memoria la diferenciación que hacían los italianos del Renacimiento entre la *pazienza*, como un hacer lento y reflexivo, y la *presteza*, que indicaba una ejecución rápida, más espontánea y expresiva, como la del Tintoretto, por ejemplo<sup>8</sup> (figura 9).



Fig. 9. Tintoretto, detalle de *José y la mujer de Putifar*. 189 x 307 cm.  
Oleo sobre tela, hacia 1555.  
Museo del Prado.

El método de trabajo transparenta una opción analítica, objetiva, de distancia casi absoluta, con la que intento fijar sobre la tela la imagen

<sup>7</sup> Bozal, Valeriano, *Johannes Vermeer* Madrid: Historia Viva, S.L., 1993.

<sup>8</sup> Nieto Alcaide, Víctor, *Tintoretto*, Madrid: Arlanza Ediciones, 2006. Págs.



fotográfica, empleando medios tradicionales, pero con una procesualidad distinta.

En efecto, el cuadro se aborda casi como una abstracción. Cada cuadrado es pintado aisladamente (enmascarado), a excepción de la zona ya pintada, con el objeto de igualar el color adyacente. La cuadrícula es empleada con el fin de reproducir exhaustivamente el detalle y, en la medida de su avance, se va consolidando la imagen hiperreal. Por esta causa, la imagen representativa es el resultado de la suma de innumerables fragmentos (cuadrados), pintados con la mayor acuciosidad, de manera casi abstracta, y cuya consecuencia es la consolidación de una imagen fotorrealista de un nadador olímpico: captación de un instante, que requirió de un largo y riguroso proceso pictórico, no habitual.



Fig. 10. David, detalle de *El juramento del juego de pelota*.  
Dibujo y Óleo sobre tela, 1791. Cuadro inacabado.

La capa de pintura tiene la densidad de un medio empaste, prácticamente sin retoques, y es definitiva. Su metodología tiene cierta semejanza con la forma de trabajar de los pintores neoclásicos (figura 10), a

los cuales admiro profundamente, en particular Ingres (figura 11). David decía al respecto: “Pintar bien y con acierto al primer golpe.”<sup>9</sup>

La pintura *alla prima* contribuye a una mejor conservación del cuadro e implica mayor claridad con respecto al proceso resolutivo. En mi trabajo la pintura se presenta como pura superficie; intenta reproducir una imagen fotográfica, es un pliegue entre pintura y fotografía, y es también una pregunta sobre la vigencia de la pintura.



Fig. 11. Ingres, *Madame Rivière*, 116,5 x 81,7 cm.  
Oleo sobre tela, 1805.  
Museo del Louvre.

En el capítulo *Las Leyes del Ordenamiento del Universo Figurativo*, del libro *La Imagen*, Abraham A. Moles se refiere a un método que guarda bastante relación con el que utilizo para mi trabajo, y que Philippot llamó “máquina imaginaria”. Presentando como modelo un trabajo de Morellet, Moles dice al respecto:

“La actitud mental, llamada ahora ‘mentalidad de computadora’, consiste en construirse uno mismo, a partir de

---

<sup>9</sup> Rubio, Pere, *David*, Barcelona: Ediciones Altaya, S.A., 2001, Pág. 8

intenciones y de reglas, un programa, es decir, una secuencia de acciones, un propósito, y en seguida ejecutarlo utilizando su propia fuerza de ejecución con un rigor obstinado, sin pretender jamás desviar las instrucciones que uno mismo se ha fijado.”<sup>10</sup>

Tenemos otros ejemplos notables en el propio Seurat, en Vasarely y, más recientemente, en Chuck Close. El método que utilizo es eminentemente racional, objetivo, más acorde con un espíritu clásico; y el tema, notoriamente barroco. El peligro, el temor que nos asalta al reflexionar sobre el proceso es: “...que el arte se convierte en una ciencia, lo inconmensurable en mensurable, lo sentido en reconocible. Sin embargo, en la cima de la certeza se alza de nuevo lo imponderable. (Textos de Vasarely, Notes Brutos, N° 280, 1953).”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Moles, Abraham A. *La Imagen*, México: Trillas, Sigma, 1991. Pág. 67.

<sup>11</sup> Holzhey, Magdalena, *Vasarely*, Alemania: Taschen, 2005. Pág. 12.

## II. Origen de los Nadadores

“No hay posibilidad alguna de que la belleza no dé fruto... es tan inevitable como la vida... es exacta y rotunda como la gravedad”.

Walt Whitman<sup>12</sup>

El primer nadador que pinté en 1992 se debió al azar. A comienzos de los noventa, examinando revistas en una tienda, descubrí la primera fotografía de natación. La fotografía me impactó por sí misma; ella mostraba la imagen de un nadador de estilo *crawl*, cuya cabeza tostada, casi anaranjada, ocupaba gran parte de la fotografía. Su rostro se presentaba casi frontal, oblicuamente, a la derecha de la imagen. Llevaba amplios lentes negros de natación y una brillante gorra amarillo limón, que contrastaba con el agua color cerúleo. Parte de su hombro y su mentón estaban sumergidos en el agua de la piscina. La imagen, en particular el color, me sedujeron: los reflejos y la refracción en el agua le daban una gran riqueza visual y vitalista (figura 12).



Fig. 12. Fotografía. Archivo del artista.

*Nadador N° 1.*

<sup>12</sup> Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Madrid: Espasa Calpe S.A., 2008. Pag. 91.

Con el descubrimiento de aquella primera fotografía de natación nace el interés por el motivo. Creo que se debió al color y a lo inédito de la imagen: el cuerpo humano en un medio como el agua con deformaciones y reflejos imprevistos. Leonardo ya se había referido a la belleza de estos últimos:

“Las luces reflejas de los cuerpos densos y brillantes son de mucho mayor belleza que el color natural de esos cuerpos, como se ve en los pliegues al abrirse, en el oro que se hila, y en otros cuerpos semejantes, en que una superficie reverbera en la otra a ella contrapuesta, y la otra en ésta, y así sucesivamente hasta el infinito.”<sup>13</sup>

Los encuentros casuales tienen muchas veces cierta construcción previa, en que el inconsciente, el conocimiento y la experiencia juegan un importante papel. El encuentro con aquella primera fotografía de un nadador olímpico gatilló en mí el deseo de pintar la imagen. Ahora con la distancia que da el tiempo sospecho que durante años se fue construyendo ese momento.

El motivo de los Nadadores me trae a la memoria mis propias vacaciones, desde la niñez con mis padres y hermanos, hasta el día de hoy, con mi mujer y mis hijos. El verano es, por cierto, la estación que más disfruto: símbolo de libertad y de bellos colores. La natación ha estado siempre ligada a mi vida, ya sea en el mar o la piscina: nadando o contemplando ese hermoso momento donde el hombre juega y vuelve, inconscientemente, a un primer estado; de allí quizás su atractivo esencial (figura 13).

---

<sup>13</sup> Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la Pintura*, Buenos Aires: Losada, 1944. Pág. 279.



Fig. 13. Fotografía. Archivo del artista.

Antes de continuar, y en aras de una mayor claridad, es preciso tener presente el concepto de inconsciente. El término se aplica a un hecho psicológico cuando escapa al conocimiento del sujeto en el que se produce y si “designa en su conjunto la parte de los hechos psicológicos que escapan a la síntesis consciente y se convierten así en “indispensables.”<sup>14</sup>

En efecto, transcurrieron bastantes años antes de ser consciente del origen más oscuro, recóndito, de mi trabajo. Esto se produjo el 2007, en el curso de Retórica de la profesora Virginia Gutiérrez. En cierta ocasión durante sus clases, se refirió a los nadadores de Eugenio Dittborn, recurriendo para ello a un artículo sobre su trabajo, a modo de ejemplo. Aquellas obras fueron una sorpresa para mí, tanto por el hecho de ser el mismo motivo, como así mismo, la razón de por qué yo lo había escogido. El artista los había elegido porque reflejaban un esfuerzo extremo. Aquello significó una revelación para mí; con ello comprendí el origen de mi trabajo al unirlo con mi biografía.

Por cierto, la imagen fotográfica nos habla de esfuerzo, de lucha. Del esfuerzo extremo de un deportista, de un nadador olímpico, que brega en un medio que no es natural al hombre, el agua, vencéndolo. Y si realizo un

---

<sup>14</sup> Marani, Alberto L. *Diccionario de la Psicología*, Barcelona: Grijalbo/referencia, 1984. Pág. 88

esfuerzo no menor, con respecto a mi propia vida, concluyo antes que nada, que ha sido de lucha. Este es un aspecto que me es difícil abordar, incómodo, y hasta doloroso profundizar. Por esta razón no deseo extenderme demasiado. Sólo me limitaré a enumerar ciertos hechos: la muerte temprana y trágica de mis padres; una quiebra económica, quizás producto de una depresión encubierta por lo anterior; y, por último, el 2003 me fue diagnosticado un cáncer; acontecimientos de los que afortunadamente he logrado salir adelante.

El motivo de los bañistas ha sido tratado abundantemente en la pintura. Motivo pagano: es una gran oportunidad de mostrar el cuerpo humano en su plenitud, en medio de la naturaleza. En ese instante de recreo, lúdico, disfrutando de la corporalidad y de una libertad casi animal. No es casualidad que Cézanne lo tratara tan abundantemente: le recordaba su juventud en medio de la naturaleza, de la que habla extensamente a Zola en sus cartas, recordando su juventud común. No es pues extraño que sea el Impresionismo y el Posimpresionismo quienes dediquen al tema importantes obras como *Un baño en Asnières*, de Seurat (figura 14), y la serie de *Bañistas*, ya mencionadas, de Cézanne.



Fig. 14. Seurat, *Un baño en Asnières*, 200 x 300 cm.

Óleo sobre tela, 1884.

National Gallery de Londres.



Desde el comienzo como pintor, mi orientación ha sido hacia pintores en los cuales predomine lo pictórico, del Barroco al Impresionismo. Mi interés se basa en el uso del color, la traducción naturalista o realista de las formas y volúmenes; el empleo de la materia pictórica, la captación de la atmósfera, la temporalidad, en fin. Cuadros como *Desembarco de María de Médicis en Marsella* (1622-1623), de Rubens, fundamentalmente el detalle de las Neréidas en el agua, que muestra con gran naturalidad cuerpos desnudos, con frescura y solvencia técnica, como sólo Rubens es capaz de hacer.

Tenemos el conjunto de la obra de Vermeer, por lo que sucede con el tratamiento óptico de la imagen basado en el empleo de la cámara oscura, que se constituye en estilo. En efecto, el pintor hace explícito el uso de la cámara por intermedio de las borrosidades marginales en los puntos de luz: el llamado *pointillé*, tan característico de su pintura. En cambio, otros pintores han empleado la cámara para realizar un dibujo más fiel a la perspectiva y para ayudarse en alguna etapa de la elaboración del cuadro, como ocurre con Gainsborough y Canaletto; entre innumerables artistas, en que su uso no es tan explícito. A propósito de Canaletto el escritor Ducamps se refería a Vermeer (figura 15), como un “Canaletto exagerado”.



Fig. 15. Vermeer, *La lechera*, 45,4 x 41 cm.

Óleo sobre tela, 1658-60.

Amsterdam, Rijksmuseum.



Continuando con la relación de Vermeer con la literatura, que no deja de ser significativa (Theóphile Gautier, Maxime Ducamps y los Goncourt escribieron sobre él, por ejemplo), no podemos dejar de mencionar la relación de Proust con la obra del pintor, sobre todo en lo que respecta a su bello color y preciosa materia. En aquel famoso e inolvidable pasaje de *La prisionera* de *En busca del tiempo perdido*, se refiere a la muerte del escritor Bergotte y a sus reflexiones ante la conmovida contemplación de la pintura:

“Por fin llegó el Ver Meer que él recordaba más esplendoroso, más diferente de todo lo que conocía, pero en el que ahora, gracias al artículo del crítico, observó por primera vez los pequeños personajes en azul, la arena rosa y, por último, la preciosa materia del pequeño fragmento de pared amarilla. Se le acentuó el mareo; fijaba la mirada en el precioso panelito de pared como un niño en una mariposa amarilla que quiere coger”.<sup>15</sup>

De la casi totalidad de la obra de Ingres, lo que me ha interesado en él es el cuadro como objeto, casi como abstracción, por su grado de artificio y estilización: es lo más alejado de la naturaleza. Su amor al dibujo, al arabesco; su color medido y justo. Pintor academicista, sin embargo, personalísimo como creador: es un artista que ha influenciado a cubistas y fotorrealistas, entre otros (figura 16). Chuck Close, acusa claramente su influencia por el predominio de la línea, la forma y el detalle en sus obras, abordando con una mirada contemporánea un género como el retrato, en el que Ingres fue maestro.

---

<sup>15</sup> Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. 5. *La prisionera*, Madrid: Alianza Editorial, 2001. Pág. 206.

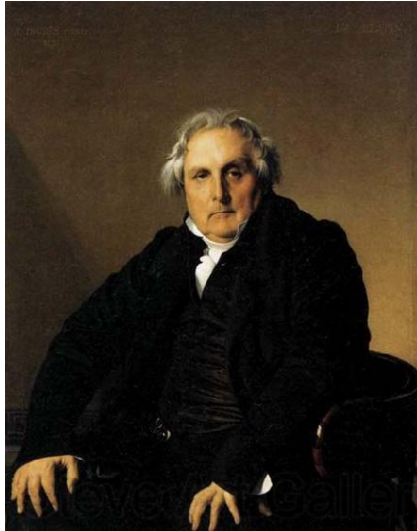


Fig. 16. Ingres, *Louis-François Bertin*, 116 x 95 cm..  
Óleo seobre tela, 1832  
Museo del Louvre.

La resolución y la construcción conceptual se encuentran en los retratos de Chuck Close, quien emplea la cuadrícula para la elaboración de sus cuadros, logrado una gran resolución en los detalles (figura 17). Algunas pinturas de Richard Estes, por su empleo del reflejo y la imagen mediatizada de la ciudad contemporánea.



Fig. 17. C. Close, *Frank*. 274 x 213 cm.  
Acrílico sobre tela, 1969.  
The Mineapolis Institute of Arts.

La obra completa de G. Richter, cuya estética y referente fundamental es la fotografía, trabaja pictóricamente con el desenfoque. Conocer su obra fue una revelación y una confirmación de la imagen fotográfica para hacer pintura (figura 18). Otro aspecto que me interesa de su trabajo, es que sus fotografías también provienen de los medios de masa, principalmente de diarios y revistas.

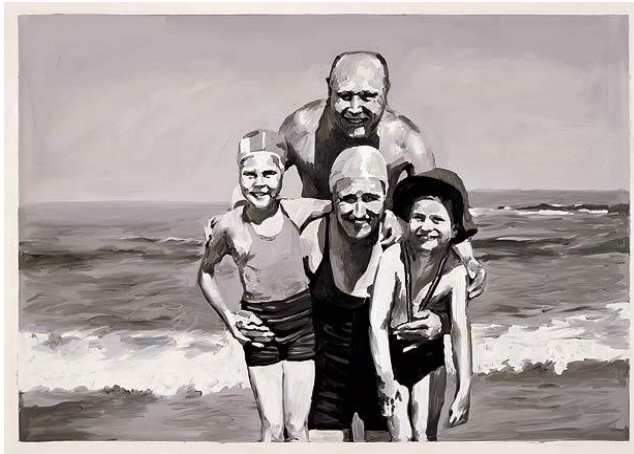


Fig. 18. G. Richter, *Family at the Seaside*, 150 x 200 cm.  
Óleo sobre tela, 1964.

Nuestra sociedad está dominada por la imagen, como sucede en toda sociedad neoliberal y contemporánea; la tecnología, la información y el consumo generan una enorme cantidad de imágenes visuales, sin contención. Pero ¿qué es precisamente la imagen? Abraham Moles dice al respecto:

“La imagen es un soporte de la comunicación social que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo) susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los medios de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión). El universo de imágenes se divide en imágenes fijas e imágenes móviles, estas últimas derivan técnicamente de las primeras.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Moles Abraham, *La Imagen*, México: Trilla: Sigma, 1991. Pág. 24.

El artista visual está atento a lo que ocurre con las imágenes, y los encuentros casuales son muchas veces la antesala para construir un mundo, un discurso. La imagen pintada está basada en una instantánea fotográfica, posee el carácter estético y de sublimación propios del medio fotográfico que nos aleja contradictoriamente de lo real. Emplear como referente aquella fotografía era más bien abordar un problema de visualidad y representación: una cifra, entre pintura y fotografía.

La fotografía en mi trabajo es la matriz constructiva del cuadro. La imagen congelada de un nadador olímpico sólo es posible a través de una instantánea fotográfica, generalmente proveniente de los medios de masas. Sólo la fotografía hace posible la producción de una pintura semejante. Como todos sabemos, lo propio de la fotografía es capturar el momento fugaz, el instante:

“Lo que la fotografía produce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la Tu che, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable.”<sup>17</sup>

La toma fotográfica automatiza lo percibido, inmoviliza el instante, congela el tiempo fugaz “llegando a otro artificial, el presente infinito y sintético.”<sup>18</sup> El tiempo es seccionado mecánicamente hasta el infinito, como el espacio en la paradoja de Zenón de Elea.

---

<sup>17</sup> Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Páidos Comunicación, 1992.

Pág. 31.

<sup>18</sup> Kay Ronald, *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago: Editores Asociados, 1980. Pág. 25.



Fig. 19. Fotografía. Archivo del artista.

*Nadador Nº 2.*

El nadador olímpico es gráficamente petrificado, es movimiento congelado (figura 19). Es por ello que Mc Luhan acierta cuando dice que la era de la fotografía es la era del gesto, la mímica y la danza. Roland Kay en un hermoso y determinante texto sobre la fotografía, dice al respecto:

“Transfigurando, sigue corriendo, gráficamente petrificado el corredor en la toma. Se le impone una inmovilidad tal que deja en suspenso y sin respiración la imagen de su aparición a semejanza de la espera que sigue tan extrañamente a los actos decisivos, a los disparos de fusil, a las violaciones, homicidios”.<sup>19</sup>

El traducir información fotográfica a información pintura implica analizar el proceso de representación. Es antes que nada un problema analítico de representación; más aún cuando pinto un instante que nuestra percepción es incapaz de capturar por: un nadador olímpico en acción. Con ello estoy reflexionando en torno a lo que consideramos real (figura 20).

---

<sup>19</sup> *Íbid.*, 22.



Fig. 20. V. Alegría, *Nadador N° 2*, 80 x 60 cm.

Óleo sobre tela, 2000.

Lo anterior permite pintar imágenes que no habían sido tratadas en el terreno de la pintura. Además, la fotografía inmoviliza al artista en lo concreto y lo excusa a la vez de la pintura pura. Asimismo, cuando trasladamos dichas imágenes a la escala mucho mayor de una tela, el espectador es vulnerado en su concepción de lo que entiende por real:

“...frente al realismo tradicional, el hiperrealismo no se interesa tanto por la realidad de las cosas, sino por la percepción de esa realidad. Así la influencia de la fotografía (fotorrealismo) es enorme: la amplificación engañosa de los detalles, la diferenciación artificial de planos, de encuadres más o menos forzados (relacionados con el cine) el colorido brillante, luminoso...”<sup>20</sup>

Estimamos real sobre todo lo visual, lo óptico, pero la ciencia y nuestra experiencia lo desmiente a diario. La revolución óptica de nuestra época acelera y profundiza la perturbación del equilibrio del conocimiento de la realidad, como señaló Musil.

---

<sup>20</sup> de Vicente, Alfonso, *El arte en la posmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989. Pág. 132.

Por intermedio de la cámara podemos captar imágenes que normalmente no están al alcance de nuestra visión normal; así sucede con las vistas aéreas, como lo demostró Nadar con sus vistas de París, tomadas desde un globo, o las recientes fotografías de la Tierra, capturadas desde satélites. Se pueden fotografiar también aspectos que quedan fuera de nuestra cotidianidad, como lugares lejanos y exóticos, erupciones volcánicas, escenas de guerra y muerte, etc. Con equipos especializados la cámara puede registrar imágenes que nuestro ojo no es capaz de ver por sí solo, como imágenes tomadas con rayos x, por ejemplo. Con una cámara de alta velocidad podemos fotografiar el romper de una ola o la trayectoria y choque de una bala. Además, la cámara puede modificar o exagerar la realidad mediante los mecanismos que componen su objetivo. Un ejemplo de ello son los singulares detalles de desnudos y pimientos del fotógrafo Edward Weston (figura 21).



Fig. 21. E. Weston. *Pimiento*.  
Fotografía, 1930.  
Center for Creative Photography.

La fotografía es, ante todo, una inscripción automática y objetiva de una huella luminosa. Además, la imagen fotográfica es indisoluble del acto que la constituye, como ya lo dijimos. El acto fotográfico interrumpe, inmoviliza, capta sólo el instante. Es una porción, un corte de espacio tiempo:



“Huella tomada en préstamo, sustraída a una doble continuidad Pequeño bloque de **estando-allí**, pequeña porción de aquí ahora, robada a un doble infinito. Se puede decir que el fotógrafo, en el extremo opuesto al pintor, trabaja siempre con el **cuchillo**, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el filo de su navaja”.<sup>21</sup>

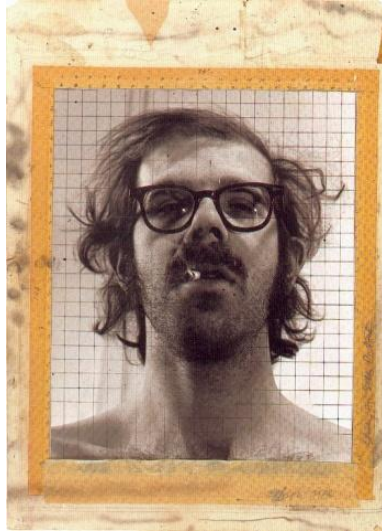


Fig. 22. C. Close, *Estudio para autorretrato*,  
46 x 34 cm.  
Fotografía, 1967.  
The Museum of Modern Art.

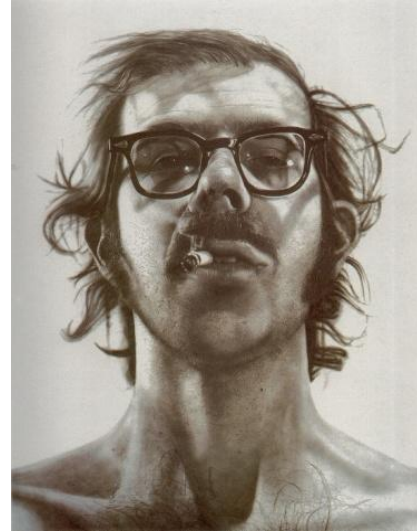


Fig. 23. C. Close, *Gran Autorretrato*, 273 x  
212 cm.  
Óleo sobre tela, 1967-68.  
Walk Art Center.

Podemos observar en el referente fotográfico empleado por Chuck Close (figura 22), para la elaboración de su *Gran Autorretrato* (figura 23), el cuadrículado con su respectiva enumeración y ciertas manchas grises laterales, que pueden ser pruebas de color (grises) o manchas causadas por la propia mano del artista en el curso del trabajo. El formato de la fotografía original es de 47x34 cm., y el de la pintura es de 273x212 cm., es decir, es seis veces mayor que el referente, y cada cuadrado debe ser de 10,5 cm., aproximadamente. La pintura presenta una menor “nitidez” que la fotografía: ésta es más lineal y contrastada, acusando el volumen; principalmente en el tratamiento del cabello y de todos los detalles que puedan ser destacados por

<sup>21</sup> Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Páidos Comunicación, 1994. Pág. 141.



el empleo de la línea, como la barba, por ejemplo. Todo indica una mirada de desafección, dominada por el análisis. Lo anterior nos trae a la memoria los dibujos fuertemente analíticos y detallistas de Durero, como ocurre con el retrato a carboncillo de la anciana madre del artista (figura 24). Con gran virtuosismo y rigor, Close traslada la imagen fotográfica al terreno de la pintura, sin concesiones.



Fig. 24. Durero. *Retrato de la madre del artista*, 42, 1 x 30, 3 cm.  
Carboncillo sobre papel, 1514.  
Museo de Berlín.

La fotografía también ha permitido producir nuevos cánones de belleza. Un aspecto que no siempre es considerado cuando nos referimos a la fotografía, es su capacidad de sublimar cualquier imagen, hacerla estéticamente atractiva, desde el más simple y anodino de los motivos, hasta la más abominable de las imágenes. La fotografía, junto con su capacidad de reproducción y consumo masivo, ha revolucionado nuestra percepción de la realidad. Como escribió Walter Benjamín, para el Instituto de Estudios de Fascismo de París, en 1934, la cámara:

“...es ahora incapaz de fotografiar un inquilinato o un basural sin transfigurarlos. Por no mencionar una represa o una fábrica de cables eléctricos: frente a estas cosas, la fotografía sólo puede decir: ‘Que bello’[...] Ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de una manera estilizada, técnicamente perfecta, en objeto de regocijo.”<sup>22</sup>

La fotografía ha determinado nuestros hábitos visuales en cuanto ver y construir imágenes, y ninguna operación visual puede sustraerse y estar indiferente e impermeable a su existencia. Al emplear la fotografía como referente en la serie los Nadadores, estoy construyendo un dispositivo visual que aborda el problema de la representación y el simulacro, en virtud de la elisión del referente. Realismo, en este caso, significa reconstrucción; es un proceso de identificación mediante la transformación de los materiales y, por ende, diferenciación entre fotografía y pintura: “Esta ambivalencia entre apariencia completamente real y efecto progresivamente irreal es una consecuencia de la idea de dejar aparecer la fotografía entre el cuadro y la realidad.”<sup>23</sup>

Desde el 2000, aproximadamente, he realizado las pinturas de la serie a partir de la cuadrícula, con el fin de configurar la imagen de manera más precisa, concentrándome en fragmentos (cuadrados) para obtener una mayor resolución, como ya lo he explicado en el primer capítulo. Este proceder guarda una estrecha relación con el *mapa de bits* de la configuración de la imagen en el computador. Como todos sabemos, los píxeles son cuadrados y la cuadrícula está formada por estas unidades. En su mayoría las imágenes digitales son cuadradas existiendo también las rectangulares. La posición exacta de cada píxel en la cuadrícula se puede definir por el eje horizontal X y el vertical Y, que especifican una “dirección” concreta para cada fragmento de la imagen, lo cual es análogo en el proceso que utilizo para construir las pinturas (figura 25).

---

<sup>22</sup> Sontang, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1992. Pág. 117.

<sup>23</sup> Sager, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Madrid: Alianza, 1981. Pág. 34.

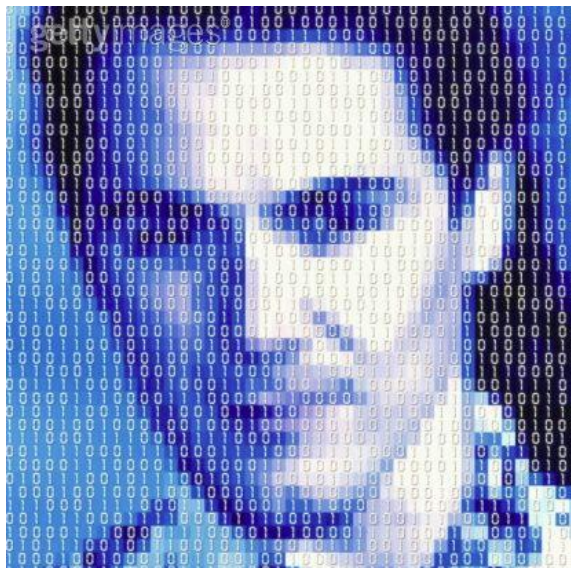


Fig. 25. E. Berne. *Binary code in front of man's pixellated face.*  
Composición digital.  
www.gettyimages.com

Las imágenes digitales son el producto de convertir señales analógicas en digitales mediante un sistema llamado muestreo. Una imagen digital es una matriz semejante a un mosaico conformando un conjunto de elementos de imagen que reciben la denominación de píxeles. Los píxeles están conformados por:

“...una combinación de unos valores de color y brillo en una posición determinada que se registra como valor discreto. Este número binario contiene, las instrucciones necesarias para reproducir el píxel con el color y un brillo determinados. Cuanto más alta sea la frecuencia del muestreo, mayor será la calidad de la imagen.”<sup>24</sup>

Para finalizar, el hecho de emplear como metodología la cuadrícula para ir pintando cada cuadrado, con el objeto de lograr una mayor resolución y que ello sea semejante a la configuración de las imágenes en el computador, no es casualidad. El filósofo norteamericano Jerry Fodor sostiene que la mente humana puede ser considerada como un ordenador, pues emplea

---

<sup>24</sup> Daly, Tim, *Manual de “fotografía digital”*, Barcelona: Evergreen, 2000. Pág. 32.

secuencias de símbolos gobernadas por ciertas reglas. No se trata de los símbolos y reglas de un lenguaje de programación, sino del “lenguaje del pensamiento”, que a su juicio sería un lenguaje interno innato que los seres humanos comparten, su teoría recibe el nombre de teoría computacional de la mente.

### III. Detalle, representación y simulacro

*“La pintura es una óptica.  
El contenido de nuestro arte se  
halla sobre todo en aquello que  
piensan nuestros ojos.”*

Paul Cézanne<sup>25</sup>

El cuadro es realizado para ser contemplado o para causar cierto impacto visual y emocional, por ejemplo *Saturno devorando a su hijo*, de Goya, o para detenerse en la contemplación, como ocurre en los nenúfares de la serie homónima pintada por Monet. La pintura no es un medio para causar distracción y entregar sólo información, como sucede con la televisión; es también un dispositivo que nos llevará inevitablemente a la reflexión si poseemos una sensibilidad y saber apropiados.

En el cuadro, las formas, los colores, la densidad del pigmento, la materialidad, la superficie, reclaman nuestra mirada o la rechazan. Su realización es un proceso constructivo: recibe progresivamente la imagen que es realizada pincelada a pincelada. El pintor interviene constantemente, modifica o acentúa una parte o el todo, hasta realizar el cuadro; es por ello que teóricamente el cuadro nunca está terminado.

El pintor aporta su cuerpo, dice Paul Valéry, y él es: “...un entrelazado de visión y movimiento”,<sup>26</sup> mientras el fotógrafo realiza su imagen de un solo golpe: sólo hay una elección única, y, si luego interviene, estará tratando la fotografía como pintura. Son dos dispositivos visuales distintos, dos temporalidades diferentes; el pintor capta el tiempo, cada

---

<sup>25</sup> Bozal, Valeriano, *Los orígenes del arte del siglo XX*, Madrid: Historia 16, 1999. Pág. 40.

<sup>26</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Buenos Aires: Páidos, 1977. Pág. 15.

pincelada es una huella temporal distinta (Hockney dice que el pintor agrega su tiempo a la pintura); el fotógrafo captura el instante (figura 26).



Fig. 26. Fotografía. Archivo del Artista.

*Nadador N° 3.*

El hecho de que buena parte de nuestra formación como pintores se deba al conocimiento y réplicas de reproducciones, nos lleva inevitablemente a una estrecha vinculación con la imagen fotográfica. Vivimos, además, en un mundo dominado por las imágenes visuales; nuestras horas de vigilia reciben constantemente su influencia: imposible sustraerse a ellas. La mayoría son estéticas, ingeniosas...y de tercera mano. Pertenecen a la publicidad, a la televisión, al computador, al cine, a la fotografía, en fin.

Cuando observamos una imagen que nos interesa visualmente: una fotografía, un fragmento de cine o televisión, por ejemplo, ésta es siempre fruto de un *filtro* que es eminentemente cultural. Dichas imágenes no son inocentes: existe una intención, hay un sujeto que las ha manipulado con un objetivo más o menos claro. Todo esto es evidente, pero para un pintor es importante.

Cuántas veces me ha invadido la extrañeza al ver que un lugar que en la fotografía es atractivo, hasta bello, en la realidad dista mucho de serlo.

Toda fotografía es un fragmento, siempre hay omisión, siempre hay el sacrificio de algún aspecto. Acostumbrados a ver el mundo por la acción mediática, nuestra percepción está condicionada por los medios. Llega un momento en que una fotografía es más estimulante visualmente que la misma escena real; también permite pintar asuntos que de otra manera sería imposible. Por otra parte, el artista visual está atento a lo que ocurre con las imágenes y los encuentros causales son muchas veces la antesala para construir un mundo, un discurso.

Trasladar la primera fotografía de un nadador olímpico a un cuadro, fue el resultado de una larga y reflexiva experiencia con la práctica de la pintura. Primero, pintando abundantemente del natural, luego realizando réplicas de obras que pertenecen a la historia del arte y, posteriormente, haciendo pintura cuyo referente principal es la fotografía. Pintar no es una labor fácil: requiere aptitud, conocimiento, método, y hasta cálculo. Es lo más alejado de lo que cree el común de las personas y algunos estudiantes de pintura.

Para la elaboración del primer nadador y toda la producción posterior, considero que fue una experiencia importante la realización de una serie de retratos por encargo (1984-1986). Para realizarlos, alternaba sesiones del natural con el modelo (dibujos, estudios de composición, color y valor), con fotografías que tomaba para hacer el trabajo, con el fin de no agotar al modelo con largas y tediosas sesiones. Aquella experiencia fue crucial en mi evolución como pintor, debido a que cada uno de los aspectos del cuadro era tratado rigurosamente. Por ejemplo, para pintar la piel debía realizar una gran cantidad de matices.

Aquellos retratos eran lo más cercano al fotorrealismo (durante ese período, conocí y estudié a Ingres, desde entonces no ha dejado de interesarme). El empleo de las fotografías para hacer los retratos, me ayudaban para condensar un trabajo preciso, con formas elaboradas, colores no sujetos a la atmósfera y una factura cercana a la pintura hiperreal (figura 27).



Fig. 27. V. Alegría, Retrato, 50 x 40 cm.  
Óleo sobre tela, 1985.

Es así como finalmente en 1992 pinté el primer nadador, el cual fue realizado sobre tela de algodón norteamericano y medía 100 x 75 cms. Primero hice un dibujo detallado y lineal con lápiz HB, luego lo fijé con un pincel fino con tinta china rebajada. La aguada fue dada sobre cada zona con el color complementario, opuesto a la temperatura del empaste definitivo. Por ejemplo, en el caso del agua color cerúleo, la aguada inferior era cálida, casi anaranjada; puesta con el fin de neutralizar los matices de azul. La proximidad de dos planos de colores diferentes eran realizados sobre húmedo, con el objeto de difuminar los contornos. La pincelada seguía el sentido de la forma, para luego, prácticamente, desaparecer. El resultado fue más espontáneo que las obras posteriores (figura 28).





Fig. 28. V. Alegría, *Nadador N°1*, 100 x 75 cm.  
Óleo sobre tela, 1992. Propiedad particular.

Recuerdo que lo pinté en pleno verano, teniendo en mente las obras de Rubens, debido, quizás, a la exuberancia del color, la relación amarillo-azul-anaranjado, lo prometeico de las formas, la satisfacción que da la sola presencia de los elementos pictóricos en acción y por el hecho de ser Rubens un pintor de la carne (figura 29).



Fig. 29. Rubens, *Alegoría de la Guerra* (detalle), 342 x 206 cm.  
Óleo sobre tela, 1637-38.  
Palacio Pitti, Florencia.

Realizado el primer nadador, busqué explícitamente fotografías con el mismo tema. Entretanto, también había pintado desnudos basados en los primeros daguerrotipos, describiendo todos los pormenores y vestigios que el paso del tiempo había dejado sobre él. Eran pinturas esencialmente descriptivas, fieles al original, estáticas, en las que predominaba el valor; su carácter era más bien nostálgico, como se puede apreciar (figura 30).



Fig. 30. V. Alegria, *Desnudo*, 60 x 52 cm.  
Óleo sobre tela, 2000.

La fotografía del segundo nadador (1999) era más complejo para construir el cuadro: presentaba más detalles y amplias zonas de desenfoque en el fondo. También ofrecía un fuerte contraste: el cuerpo oscuro recortaba su silueta contra el fondo desenfocado de la piscina, destacando el agua con una gran variedad de matices. El atleta levantaba el brazo por sobre el hombro, flectando la mano. El contorno del cuerpo debía difuminarse en algunas zonas con el fondo desenfocado del agua, para que fuese convincente. Para ejecutar la pintura, tenía el ejemplo de G. Richter, la fotografía como único referente y el desenfoque como problema pictórico, lo que me daba confianza en lo que estaba haciendo (figura 31).



Fig. 31. V. Alegría, *Nadador N°2* (detalle), 80 x 60 cm.

Óleo sobre tela, 2000.

El método de trabajo consistió en pintar nuevamente sobre la tela de algodón norteamericano (como en el caso del primer nadador), por la calidad de su trama: apta para un tratamiento detallado y pictórico a la vez. Las medidas de la tela fueron de 80 x 60cm. El dibujo, prácticamente *cartográfico*, fue realizado con lápiz grafito HB, la aguada fue dada con tierra verde neutralizada con un poco de siena tostada. A continuación fui valorizando con siena tostada y sombra natural, con un médium compuesto de trementina, aceite de linaza y barniz dammar a partes iguales (figura 32). Este proceder tenía por objeto valorizar por medio de manchas el conjunto (llamado también *grisalla*), lo cual ayuda a percibir mejor la forma, los valores, el volumen, la profundidad y el efecto general. También actúa como substrato de color para aplicar los empastes posteriores. Cada matiz era realizado independientemente, clasificado y guardado en trozos de papel de aluminio para su conservación. Al igual que en los trabajos anteriores, fui empastando por zonas, las que posteriormente retoqué en un importante porcentaje. A diferencia del nadador anterior, en éste dominaba aún más el detalle, el desenfoque y un alto número de matices cercanos al gris.



Fig. 32. V. Alegría, *Nadador N°2* (grisalla), 80 x 60 cm.  
Óleo sobre tela, 2000.

El tercer nadador (132 x 80cm) de mayor formato y un sinnúmero de detalles, me llevó a preguntarme por la necesidad de emplear un método más acorde con las nuevas necesidades de representación del nuevo trabajo.

En 1997 realicé un retrato por encargo de una joven. En el momento de revisar las fotografías para hacer la pintura, descubrí que la blusa, de una hermosa tonalidad verde, estaba tejida con una fina y compleja trama. Como el tratamiento del retrato era bastante preciso en lo formal, no correspondía tratar de manera *impresionista* la blusa. Yo conocía que algunos pintores fotorrealistas norteamericanos empleaban la cuadrícula para pintar cada fragmento de lienzo. Por ello opté por este procedimiento en la blusa, cuyo resultado, junto con dejarme satisfecho, me interesó como método de trabajo, sobre todo, por la resolución del detalle que era posible lograr.

La fotografía original del Nadador N° 3 era de prensa y medía 19,3 x 11,6 cm. Para realizar el dibujo y no intervenirla como referente original, hice una fotocopia a color de 38,7 x 23,4 cm; que cuadrículé y transcribí a la

tela, cuidadosamente dibujada: “Literalmente levantada y cartografiada”.<sup>27</sup> La aguada fue dada con siena tostada y una parte de sombra natural aplicada con trementina, aguada que he adoptado para la mayoría de mis trabajos como ya lo he dicho. El principal problema técnico que debía enfrentar era que no se percibiera la transición de un cuadrado a otro, para lo cual no debían existir diferencias de matiz entre éstos; por ello era muy importante el difuminado. Era ante todo pintura *alla prima*: cada fragmento debía quedar concluido en la sesión, sin retoques posteriores. Otro problema que debía enfrentar era igualar el color de la fotografía original, enmascarando la zona del cuadrado de la fotocopia, con el objeto de pintar cuidadosamente sólo el fragmento aislado. Por esta razón, el conjunto de la pintura pasa a ser la suma de pintar cada uno de los cuadrados, equivalentes a abstracciones, hasta configurar la imagen representativa, cuyo origen es fotográfico (figura 33).



Fig. 33. V. Alegría, *Nadador N°3*, 132 x 80 cm.  
Óleo sobre tela, 2002.

Otro aspecto que me aportó el trabajo citado, y los que vinieron posteriormente, expuestos tal como se encontraban en el momento de su producción, es el de incorporar el concepto de inacabado como parte del proceso, y hacer uso, al mismo tiempo, de una figura retórica como la metonimia; y que creo que se trata más particularmente de la sinécdoque, es

---

<sup>27</sup> Arqueos, Gonzalo, *Texto catálogo de exposición Modus Faciendi, Víctor Alegría, MAC, Santiago*: Editada por Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2002.

decir, la representación de la parte por el todo, como en los ejemplos más clásicos: *vela por nave* o *cabezas por animales*, etc., y cuya definición es:

“La sinécdoque, como la metonimia, es una figura semántica que consiste en la transferencia de significado de una palabra a otra (V. Metáfora), apoyándose en una relación de contigüidad es de tipo espacial, temporal o causal, en la sinécdoque la relación es de inclusión, es decir, que uno de los miembros es de mayor o menor extensión (o forma parte del conjunto implícito) que presenta el otro”.<sup>28</sup>



Fig. 34. Fotografía. Archivo el Artista.  
Exposición Individual, Museo de Arte Contemporáneo, 2009.

Otra cuestión que aborda mi trabajo es el empleo de la serialidad, la cual me permite investigar sobre un determinado problema en la pintura (figura 34). Es una estructura que me sirve de soporte para pintar. Además, relativiza la importancia del motivo representado, para así multiplicar los enfoques, sin riesgo de perderse en lo anecdótico y caer en lo meramente ilustrativo. Pintar series es intentar concentrar la mirada en lo esencial, despojando a la pintura de lo superfluo.

---

<sup>28</sup> Marchese, Angelo-Forraddellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2006. Pág. 383.



La translación de la fotografía pintando cada porción de cuadrícula posibilita una mayor exactitud óptica del detalle en la pintura. El todo es construido por los innumerables accidentes, islotes, meandros, matices de cada cuadrado. Daniel Arasse, en su excelente y exhaustivo libro *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, nos entrega una diferenciación que hacen los italianos entre el detalle como particular y el *dettaglio*, constituyendo este último un acontecimiento dentro del cuadro (figura 35) diferenciación que es muy útil para comprender la naturaleza de mi trabajo:

“Como particolare, el detalle es un momento en que el pintor no debe entretenerse demasiado a costa de la economía equilibrada del conjunto. Pero como *dettaglio*, es un momento que constituye un acontecimiento en el cuadro, que tiende irresistiblemente a detener la mirada, a perturbar la economía de su recorrido. Ahora bien, esta desviación, que puede resultar catastrófica para el conjunto y dislocar el cuadro, y en la que puede ahogarse la mirada, es también un momento privilegiado en el que el placer del cuadro tiende a convertir en gozo de la pintura”.<sup>29</sup>



Fig. 35. V. Alegría, *Nadador N°4* (detalle), 41 x 28 cm.  
Óleo sobre tela, 2004.

---

<sup>29</sup> Arasse, Daniel, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Editores, 2008. Pág. 14.

En mi trabajo existe una importante cantidad de detalles, principalmente las gotas suspendidas y las que escurren por el cuerpo del nadador, que reflejan los colores del entorno: el agua de la piscina que le rodea, las bandas coloreadas de los carriles, etc. Las gotas presentan abundantes reflejos, como cristales suspendidos (el reflejo es un aspecto muy importante en la pintura fotorrealista, ejemplo de ello son las pinturas de Richard Estes y Tomas Blackwell (figura 36)).



Fig. 36. T. Blackwell, *Triple Carburetor GTO* . 240 x 195 cm.  
Óleo sobre tela. 1971.

Al encontrarnos con tal profusión de detalles, de un carácter casi obsceno en su empleo en cada una de las pinturas de la serie, uno podría estar tentado a hablar de cierta *pornografía* en la elaboración y en la concepción de la imagen, a no ser por el carácter inacabado de la mayoría de las pinturas, donde predomina la transparencia del proceso constructivo en cada una de sus fases por sobre la imagen representada, confiriendo así un mayor valor al proceso en sí.

Por otra parte, en muchas oportunidades, fue sólo un detalle lo que me estimuló a realizar la pintura. Ejemplo de ello, es la goma blanca que sostiene el lente del Nadador N° 3, como se aprecia en la fotografía (figura 37). El empleo y la elaboración de los detalles en mi trabajo, con el curso del tiempo y del desarrollo del proceso presenta un carácter más bien mixto, entre pictórico e icónico. Arasse es quien ha hecho la distinción entre el detalle



icónico, perfecto en la representación del objeto, y el detalle pictórico; opaco a la representación como brillante por sí mismo. Pero a menudo el detalle obedece a la combinación de lo icónico y lo pictórico, como ocurre con las obras de Vermeer, por ejemplo.



Fig. 37. V. Alegría, *Nadador N°3* (detalle), 132 x 80 cm.  
Óleo sobre tela, 2002.

El detalle y, con mucha mayor razón, su exceso han sido cuestionados, especialmente en ciertas épocas de la historia del arte. Es más, se dice que las grandes épocas de la pintura se caracterizan por su ausencia, predominando en los periodos de decadencia, como afirmó Matisse. El neoclasicista Ingres decía que “los detalles son pequeñeces importantes que es preciso meter en razón”. Pero, hasta el presente, un importante conjunto de pinturas están dominadas por el detalle, ya sea en un sentido icónico, o pictórico. En el primero, tenemos las obras de Mantegna, Jan Van Eyck, Durero (figura 38) y Holbein. Vermeer, Caravaggio, Georges de la Tour y Canaletto, en el segundo. Justificándose así, su importante presencia, la cual afecta de manera particular el mecanismo de la representación.



Fig. 38. Dürero, *Jakob Muffel*, 48 x 36 cm.  
Técnica mixta sobre tela, 1526.  
Sataatliche Museen zu Berlin, Staatliche.

Existe un aspecto en mi trabajo, en relación con la elaboración de los detalles, que no había considerado y que aparece de manera muy clara, y hasta bella, en la tesis *Melancólica. Entre la escritura y el tejido*, de Catalina Matthey E.; que le otorga una dimensión no vislumbrada por mí anteriormente:

“Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo. Hay que amar el espacio para describirlo tan minuciosamente como si hubiera moléculas de mundo... (Bachelard). Sólo por lo amado se es capaz de realizar un trabajo meticuloso sin un desenlace directo, trabajo que requiere de paciencia y soledad. Cada detalle es importante, cada puntada corresponde con un respiro, con un instante de paz; la paciencia pausada coloca serenidad en los dedos solamente imaginándola. La actividad es completamente desinteresada y por ello

completamente verdadera: esa suma de placeres y desvelos se muestra en la obra tan lípidamente como si fuera un espejo”.<sup>30</sup>

La elaboración más o menos precisa de los detalles, el ilusionismo óptico y pictórico, la fidelidad al referente fotográfico, las zonas sin terminar de la mayoría de las pinturas, que nos habla del proceso constructivo, nos lleva irremediabilmente al problema de la representación: concepto caro y complejo al arte y al pensamiento occidental. Jaques Aumont en su libro *La imagen*, dice al respecto:

“La noción de *representación*, y la palabra misma, están cargadas, en efecto, de tales estratos de significación sedimentados por la historia, que es difícil asignarles un sentido y uno sólo y universal y eterno. Entre una representación teatral, los representantes del pueblo en el parlamento nacional o la representación fotográfica y pictórica, hay enormes diferencias de estatus y de intención. Pero de todos estos empleos de la palabra, puede retenerse este punto común: la representación es un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa”.<sup>31</sup>

Corinne Enaudeau, en su relevante libro *La paradoja de la representación*, se refiere al concepto desde el punto de vista filosófico, en el capítulo *La presencia en la ausencia*: “El teatro concentra en el escenario la paradoja de la representación. Representar es sustituir un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia.”<sup>32</sup>

Con el paso del tiempo el detalle y los problemas de representación dominaron mi trabajo. Trasladar una fotografía a una pintura, de manera estrictamente manual y visual, ofrecía un resultado inesperado, sorprendente. El resultado remitía a más lecturas y entraba de lleno en un problema que había estado soslayando: la representación. Además, mi trabajo constaba el placer de describir, de pintar una fotografía. Cuando trato igualitariamente

---

<sup>30</sup> Matthey, Catalina, *Melancólica. Entre la escritura y el tejido*. Tesis para optar al grado de Magíster Artes con mención e en Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006. Págs. 58-59.

<sup>31</sup> Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992. Pág. 108.

<sup>32</sup> Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Argentina: Paidós, 2006. Pág. 27.

cada detalle o fragmento de la fotografía, no estoy trabajando con los elementos propiamente plásticos y pictóricos, sino que *fotografío* con técnicas propias de la pintura. Estoy tratando con la imagen, hago el examen de nuestra objetividad y constato que lo que consideramos real, es bastante inseguro.

Con la serie intento abordar el problema de la representación: crear una tensión entre el referente fotográfico y la imagen pintada, a una escala mucho mayor, provocando en el espectador el disloque entre la representación y lo que consideramos real, porque representar es siempre mediar una sensación.

La imagen del nadador, en su plenitud de color y forma, nos habla de un instante congelado, un fragmento de un tiempo que fue (figura 39). Esto último viene a significar que imagen y representación participan de la idea de la muerte: “En este sentido, toda obra de arte es estatua, dice Levinas.”<sup>33</sup>

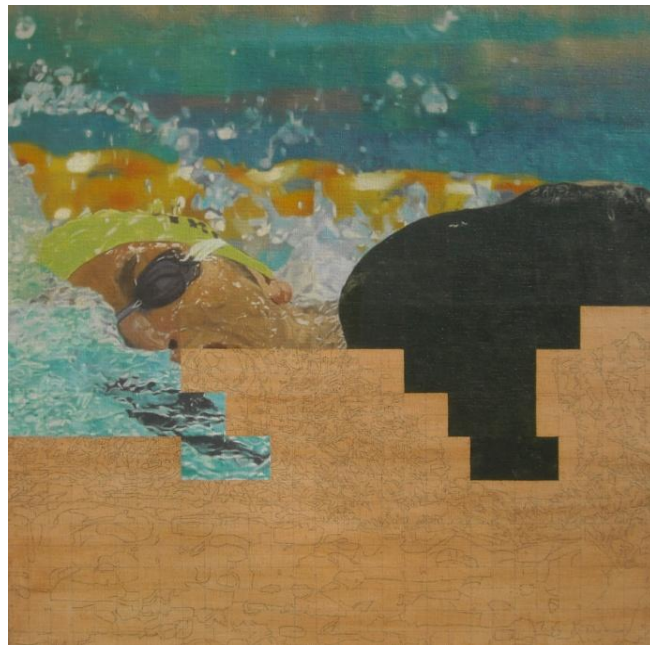


Fig. 39. V. Alegría, *Nadador N°6*, 60 x 60 cm.  
Óleo sobre tela, 2009 (en proceso).

---

<sup>33</sup> Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Argentina: Paidós, 2006. Págs. 42-43.

Trasladar una fotografía de un nadador olímpico al campo específico de la pintura, implica construir el cuadro con técnicas de análisis y reproducción de superficie, en el cual cada elemento de la fotografía (formas y colores) son tratados con la misma jerarquía del original. Es reproducir la fotografía exhaustivamente a una escala mucho mayor, con el fin de provocar la mirada del espectador, que es continuamente demandada y seducida por la superficie de los objetos e imágenes mediáticas en la vida diaria.

Existe un concepto en mi trabajo que es imposible no mencionar: la mimesis. Éste se incorpora en el sentido de imitación, y más cabalmente en el de representación, que es uno de los aspectos del significado histórico del término. Después de la crisis de la representación del siglo XX, la mimesis surge con fuerza en la producción artística contemporánea, con el surrealismo (en la representación de lo onírico) y luego, a partir de los sesenta, con el hiperrealismo y el “nouveau roman”, en Francia. Junto con hacer patente el aspecto constructivo en la serie los Nadadores, muestro cada etapa del proceso de elaboración de la imagen en su producción, con una fuerte dosis de ilusionismo; dando “verdad” a lo representado, lo cual es propio de la imagen mimética. Además, está el propósito de preguntarse por la naturaleza del lenguaje pictórico, porque: “La ficción mimética no sólo nos enseña a ver la realidad, su ‘verdadero sentido’, también ayuda a comprender el ‘verdadero’ sentido del lenguaje mismo”.<sup>34</sup>

La diferencia de mi trabajo con el de otros pintores fotorrealistas, estriba en el hecho de que utilizo instantáneas que congelan una acción, un movimiento, en este caso particular, de una acción deportiva (figura 40) que nos habla fundamentalmente de artificio. Nada es natural: ni la acción, ni el medio. Las fotografías pertenecen a algunos medios de prensa, revistas y, excepcionalmente, a libros de deportes. Pese a que el origen de la primera pintura se debió al azar, como ya lo indiqué, y el interés por dicha fotografía fue fundamentalmente visual: el color, esencialmente matices y complemen-

---

<sup>34</sup> Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: La balsa de la medusa, 3, Visor, 1987. Pág. 93.

tarios, el cuerpo humano entregando formas inusuales, fruto de los reflejos y la refracción y la sensación de movimiento interrumpido.



Fig. 40. Fotografía. Archivo del Artista.

El hecho de pintar una imagen no natural, no espontánea, un acto artificial que no pertenece a nuestra experiencia cotidiana, que nos distancia de lo real por su hiperrealidad, refuerza la idea de simulacro. En el capítulo III *La ruptura de la cadena significativa* del libro *El Posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Jameson dice sobre el realismo fotográfico:

“...este fenómeno nos parecía un retorno a la representación y a la figuración tras la prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que queda claro que no había que buscar los objetos en el ‘mundo real’, pues estos objetos eran en sí mismos fotografías de un mundo real, transformado en imágenes, y del cual el ‘realismo’ del cuadro fotorrealista es ahora el simulacro”.<sup>35</sup>

Cuando los detalles y la superficie, a una escala mucho mayor en una pintura, igualan prácticamente a la imagen bidimensional de una fotografía – en este caso una instantánea de un nadador olímpico –, estoy trabajando con

<sup>35</sup> Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós Studio, 1991. Págs. 71-72.

“imágenes de imágenes” (William C. Seitz). Ello implica la ausencia de referente. La pintura entonces deviene en simulacro. La ausencia de referente y el simulacro son problemas propios del arte contemporáneo.

Pero al hacer patente la procesualidad del cuadro, trabajamos también en una dimensión que, más bien, está relacionado con la naturaleza de la construcción del proceso pictórico y representacional, y no sólo con el simulacro, como ocurre la mayoría de las veces, lo que nos lleva, inevitablemente, al *trompe-l’oeil*, o trampantojo, término aplicado a una pintura o a un detalle de ésta, que a través del ilusionismo pictórico, pretende engañar al espectador, aunque sólo sea brevemente, lo cual salva a mi trabajo de ser meramente un ejercicio de simulación. Baudrillard, en su libro *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, hace una dura crítica al arte contemporáneo, a sus productos y operaciones con la imagen y a la pérdida de la ilusión, devolviendo al *trompe-l’oeil* un inesperado valor:

“Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen (como también del signo, del concepto, etc.). Se trata de una ilusión ‘recreadora’, realista, mimética, hologramática, que pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la realidad virtual de lo real. Su única meta es la prostitución, el exterminio de lo real por su doble. Opuestamente, el *trompe-l’oeil*, al quitar una dimensión a los objetos reales, vuelve mágica su presencia y se reencuentra con el sueño, con la irrealidad total en su minuciosa exactitud”.<sup>36</sup>

El hecho de representar un instante por intermedio de la pintura implica abordar el problema de la temporalidad. El “tema” de la pintura es fijar un instante, una epifanía. El momento capturado del desplazamiento es una fracción de tiempo infinitesimal (figura 41), sugiere el antes y el después, la instantaneidad, la velocidad, como la rueca en el cuadro *Las Hilanderas*, de Velázquez, donde se logra una sensación de movimiento nunca antes tratada con tal solvencia. Al abordar la instantaneidad y la temporalidad,

---

<sup>36</sup> Baudrillard, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrurtu Editores, 2007. Págs. 15-16 y 17.



estoy tratando el problema de la velocidad. Paul Virilio en su libro *El Cibermundo, la política de lo peor*, nos entrega su interesante visión de la velocidad, que, a su juicio, determina nuestra visualidad:



Fig. 41. V. Alegría, *Dibujo N°2*, 100 x 68 cm.  
Lápiz grafito y aguada sobre tela, 2011.

“La velocidad proporciona qué ver. No permite simplemente llegar más rápido al punto de destino sino que también proporciona que ver y concebir. Ver, antaño con la fotografía y el cine, y concebir, hoy en día, con la electrónica, la calculadora y el ordenador. La velocidad cambia la visión del mundo. En el siglo XX, con la fotografía y el cine, la visión del mundo se convierte en ‘objetiva’. (El término ‘objetivo’ aparecía además en el aparato fotográfico, en el filosófico y en el político). Se puede decir que hoy en día llega a ser ‘teleobjetiva’. Es decir, que la televisión y los multimedia destruyen los planos aproximados en el tiempo y en el espacio como una foto con teleobjetivo destruye el horizonte. Por tanto, la velocidad permite ver el mundo de otra manera, y a partir del siglo XIX es cuando esta visión del mundo cambia y el espacio público se convierte en una imagen pública a través de la fotografía, el cinematográfico y la televisión”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Virilio Paul, *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid: Cátedra, 2005. Págs. 23-24.



Sin embargo al traducir un instante fotográfico a través de la pintura, se produce una contradicción temporal, porque el momento pintado en *Los nadadores* ha requerido una laboriosa construcción (en la mayoría de los casos más de un año). El resultado es la irónica imagen de un instante congelado de milésimas de segundo, representado en un arte estático, como es la pintura.

## Conclusión

A lo largo del desarrollo de estas páginas he intentado, lo más ampliamente posible, dentro de mis límites como artista, indagar y reflexionar en torno a mi producción pictórica de este último tiempo. Muchas veces, mientras pintaba y dibujaba, reflexionaba escribiendo los pensamientos que iban surgiendo a medida que avanzaba en mi trabajo, como lo hago desde hace años, con el fin de alcanzar más claridad al respecto y poner por escrito mis ideas; siempre con la intención de llegar a aquel “punto cero”, del cual nos hablaba Pablo Chiuminatto en sus clases de Semiología visual. Creo que esta tarea resulta bastante compleja para el artista, pues dicha esfera pertenece más bien al terreno del inconsciente; territorio que como todos sabemos es muy rico para la creación artística, pero muy difícil de acometer y conocer por nosotros mismos.

Al finalizar la tesis queda uno con la impresión –muy sincera–, de que no se ha dicho y no se ha investigado todo lo posible, y que el tiempo transcurre más a prisa que nuestros proyectos e intenciones; quedando algunos aspectos apenas sugeridos u obviados. Entre éstos está una idea muy temprana en mí: que lo que hiciese en el terreno de la pintura, estuviese más cercano a lo especulativo, es decir, que no fuera una pintura meramente retiniana y que se orientara más acusadamente a los problemas de representación.

En fin, creo que mi proyecto explicita el trabajo de la pintura, pone en crisis la pintura como problema de representación, produce un extrañamiento: es una procesualidad contemporánea con medios tradicionales. La demora –aparente lentitud– es tiempo de construcción de sentido, donde el resultado no puede explicarse sin dejar de considerar la procesualidad del mismo, cuya metodología es entendida de manera muy discreta en relación al resultado final de la obra.

El ejercicio de la pintura está siempre en suspenso, es una dialéctica entre proceso y resultado, apela al diálogo en la superficie pictórica, entre los significados y significantes que están puestos en juego en un contexto artístico local, inconsciente de aquella tensión, anómalo al ejercicio artístico chileno. Es una pintura que traduce, no es ilustración, sino que enuncia y desarrolla, incluso, concluye la inexistencia de un nicho reflexivo sobre esta problemática al interior de la escena artística local, y también al interior de los espacios académicos responsables.

Las obras no *terminadas*, no acabadas, que son realizadas por intermedio de la cuadrícula, pintando cuadrado a cuadrado, muestran el proceso constructivo de la imagen. Se observa el dibujo lineal que se podría denominar cartográfico, la aguada que generalmente es más neutra que el color definitivo. Las zonas pintadas con una sola capa (los cuadrados), *alla prima*, matéricamente son planas, tienen el mismo espesor y se puede apreciar la elaboración del detalle. Todo lo anterior hace evidente que es pintura, no una imagen impresa, ni fotografía, produciendo en el espectador el disloque entre pintura, representación y fotografía, sin que permanezca la imagen como una más de las innumerables imágenes simulacrales mediáticas, que nos seducen estéticamente, en las que predomina la epidermis, la superficie, sin contenido crítico alguno.

## Bibliografía

**Arasse, Daniel**, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid: Abada Editores, 2008.

**Arqueros, Gonzalo**, *Modus Faciendi*, Texto catálogo de exposición Víctor Alegría S., MAC, Santiago, 2002.

**Aumont, Jacques**, *La imagen*, Barcelona: Páidos, 1992.

**Barthes, Roland**, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1992.

**Baudrillard, Jean**, *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978.

**Baudrillard, Jean**, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007.

**Bozal, Valeriano**, *Los orígenes del arte del siglo XX*, Madrid: Historia 16, 1999.

**Bozal, Valeriano**, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: La balsa de la Medusa, 1987.

**Calabrese, Omar**, *La Era Neobarroca. Inestabilidad y Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, 1987, Pág. 126.

**Daly, Tim**, *Manual de "fotografía digital"*, Barcelona: Evergreen, 2000.

**Dubois, Philippe**, *El acto fotográfico*, Barcelona: Páidos Comunicación, 1994.

**Eneaudeau, Corinne**, *La paradoja de la representación*, Argentina: Paidós, 2006.

**Foster, Hall**, *El retorno de lo real, La vanguardia de finales del siglo*, Madrid: Akal, 2001.

**Hess, Walter**, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

**Holzhey, Magdalena**, *Vasarely*, Alemania: Taschen, 2005.

**Jamesón, Fredic**, *El Posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós Studio, 1991.

**Kay, Roland**, *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago: Editores Asociados, 1980.

**Leach, Neil**, *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili S.A., 2001.

**Nieto Alcaide, Víctor**, *Tintoretto*, Madrid: Alianza Ediciones, 2006.

**Marani, Alberto L.**, *Diccionario de Psicología*, Barcelona: Grijulbo, referencia, 1984.

**Matthey, Catalina**, *Melancólica. Entre la escritura y el tejido*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006.

**Mc Luhan, Herbert Marshall**, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, México: Diana, 1975.

**Merleau-Ponty, Maurice**, *El Ojo y el espíritu*, Buenos Aires: Paidós, 1977.

**Moles, Abraham A.**, *La Imagen*, México: Trilla: Sigma, 1991.

**Parramón, J.M.**, *El gran libro de la acuarela*, Barcelona: Parramón Ediciones, S.A., 1990.

**Proust, Marcel**, *En busca del tiempo perdido. La prisionera*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

**Rauson, Philips**, *Diseño*, Madrid: Nerea, S. A., 1990.

**Rewald, John**, *Historia del Impresionismo*, Barcelona: Seix Barral, S. A., 1972.

**Rubio, Pere, David**, Barcelona: Ediciones Altaya, S. A., 2001.

**Sager, Peter**, *Nuevas formas de realismo*, Madrid: Alianza, 1981.

**Sarduy, Severo**, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

**Schneider, Norbert**, *Jan Vermeer, 1632-1675. Sentimientos furtivos*, Colonia: Taschen, 1994.

**Sontag, Susan**, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1992.

**De Vicente, Alfonso**, *El arte en la posmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989.

**Da Vinci, Leonardo**, *Tratado de la Pintura, Parte Quinta, Del Brillo*, Buenos Aires: Losada, 1944.

**Uribe, Armando y otros**, *Ezra Pound, Homenaje desde Chile*, Santiago: Editorial Universitaria, 2010.

**Virilio, Paul**, *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 2003.

**Virilio, Paul**, *El Ciber mundo, La política de lo peor*, Madrid: Cátedra, 2005.

**Whitman, Walt**, *Hojas de hierba*, Madrid: Espasa-Calpe S.A., 2008.

## Índice de Ilustraciones

Pág.

- 8 Fig. 1. **Fotografía**. Archivo del artista. *Nadador N° 4*.
- 9 Fig. 2. **V. Alegría**, *Nadador N° 4*, 41 x 28 cm. Óleo sobre tela, 2004.
- 10 Fig. 3. **Fotografía**. Archivo del artista. *Nadador N° 6*.
- 11 Fig. 4. **V. Alegría**, *Dibujo de Nadador N° 6*, 60 x 60 cm. Lápiz grafito sobre tela, 2008 (en proceso).
- 12 Fig. 5. **Fotografía**. Archivo del artista. *Nadador N° 5*.
- 13 Fig. 6. **Paleta y carta de matices (fragmento)**. *Nadador N° 5*.
- 14 Fig. 7. **V. Alegría**, *Nadador N° 5*, 120 x 82 cm. Óleo sobre tela, 2007 (en proceso).
- 15 Fig. 8. **Vermeer**, *La encajera y detalle*, 24 x 21 cm. Oleo sobre tela, 1675. Museo del Louvre.
- 16 Fig. 9. **Tintoretto**, detalle de *José y la mujer de Putifar*. 189 x 307 cm. Oleo sobre tela, hacia 1555. Museo del Prado.
- 17 Fig. 10. **David**, detalle de *El juramento del juego de pelota*. Dibujo y Óleo sobre tela, 1791. Cuadro inacabado.
- 18 Fig. 11. **Ingres**, *Madame Rivière*, 116,5 x 81,7 cm. Oleo sobre tela, 1805. Museo del Louvre.
- 20 Fig. 12. **Fotografía**. Archivo del artista. *Nadador N° 1*.
- 22 Fig. 13. **Fotografía**. Archivo del artista.

23 Fig. 14. **Seurat**, *Un baño en Asnières*, 200 x 300 cm. Óleo sobre tela, 1884. National Gallery de Londres.

24 Fig. 15. **Vermeer**, *La lechera*, 45,4 x 41 cm. Óleo sobre tela, 1658-60. Amsterdam, Rijksmuseum.

26 Fig. 16. **Ingres**, *Louis-François Bertin*, 116 x 95 cm.. Óleo sobre tela, 1832 Museo del Louvre.

26 Fig. 17. **C. Close**, *Frank*. 274 x 213 cm. Acrílico sobre tela, 1969. The Minneapolis Institute of Arts.

27 Fig. 18. **G. Richter**, *Family at the Seaside*, 150 x 200 cm. Óleo sobre tela, 1964.

29 Fig. 19. **Fotografía**. Archivo del artista. *Nadador N° 2*.

30 Fig. 20. **V. Alegría**, *Nadador N° 2*, 80 x 60 cm. Óleo sobre tela, 2000.

31 Fig. 21. **E. Weston**. *Pimiento*. Fotografía, 1930. Center for Creative Photography.

32 Fig. 22. **C. Close**, *Estudio para autoretrato*, 46 x 34 cm. Fotografía, 1967. The Museum of Modern Art.

32 Fig. 23. **C. Close**, *Gran Autoretrato*, 273 x 212 cm. Óleo sobre tela, 1967-68. Walk Art Center.

33 Fig. 24. **Durero**. *Retrato de la madre del artista*, 42, 1 x 30, 3 cm. Carboncillo sobre papel, 1514. Museo de Berlín.

35 Fig. 25. **E. Berne**. *Binary code in front of man's pixellated face*. Composición digital. [www.gettyimages.com](http://www.gettyimages.com).

38 Fig. 26. **Fotografía**. Archivo del Artista. *Nadador N° 3*.



- 40 Fig. 27. **V. Alegría**, Retrato, 50 x 40 cm. Óleo sobre tela, 1984.
- 41 Fig. 28. **V. Alegría**, *Nadador N°1*, 100 x 75 cm. Óleo sobre tela, 1992. Propiedad particular.
- 41 Fig. 29. **Rubens**, *Alegoría de la Guerra* (detalle), 342 x 206 cm. Óleo sobre tela, 1637-38. Palacio Pitti, Florencia.
- 42 Fig. 30. **V. Alegría**, *Desnudo*, 60 x 52 cm. Óleo sobre tela, 2000.
- 43 Fig. 31. **V. Alegría**, *Nadador N°2* (detalle), 80 x 60 cm. Óleo sobre tela, 2000.
- 44 Fig. 32. **V. Alegría**, *Nadador N°2* (grisalla), 80 x 60 cm. Óleo sobre tela, 2000.
- 45 Fig. 33. **V. Alegría**, *Nadador N°3*, 132 x 80 cm. Óleo sobre tela, 2002.
- 46 Fig. 34. **Fotografía**. Archivo el Artista. Exposición Individual, Museo de Arte Contemporáneo, 2009.
- 47 Fig. 35. **V. Alegría**, *Nadador N°4* (detalle), 41 x 28 cm. Óleo sobre tela, 2004.
- 48 Fig. 36. **T. Blackwell**, *Triple Carburetor GTO*. 240 x 195 cm. Óleo sobre tela. 1971.
- 49 Fig. 37. **V. Alegría**, *Nadador N°3* (detalle), 132 x 80 cm. Óleo sobre tela, 2002.
- 50 Fig. 38. **Durero**, *Jakob Muffel*, 48 x 36 cm. Técnica mixta sobre tela, 1526. Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche.
- 52 Fig. 39. **V. Alegría**, *Nadador N°6*, 60 x 60 cm. Óleo sobre tela, 2009 (en proceso).
- 54 Fig. 40. **Fotografía**. Archivo del Artista.
- 56 Fig. 41. **V. Alegría**, *Dibujo N°2*, 100 x 68 cm. Lápiz grafito y aguada sobre tela, 2011.