



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

Lo que botó la ola

(La pintura como derrame interdisciplinario)

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales

Estudiante: Jaime Alvarado León

Profesor Guía: Enrique Matthey

Santiago, Chile

2012

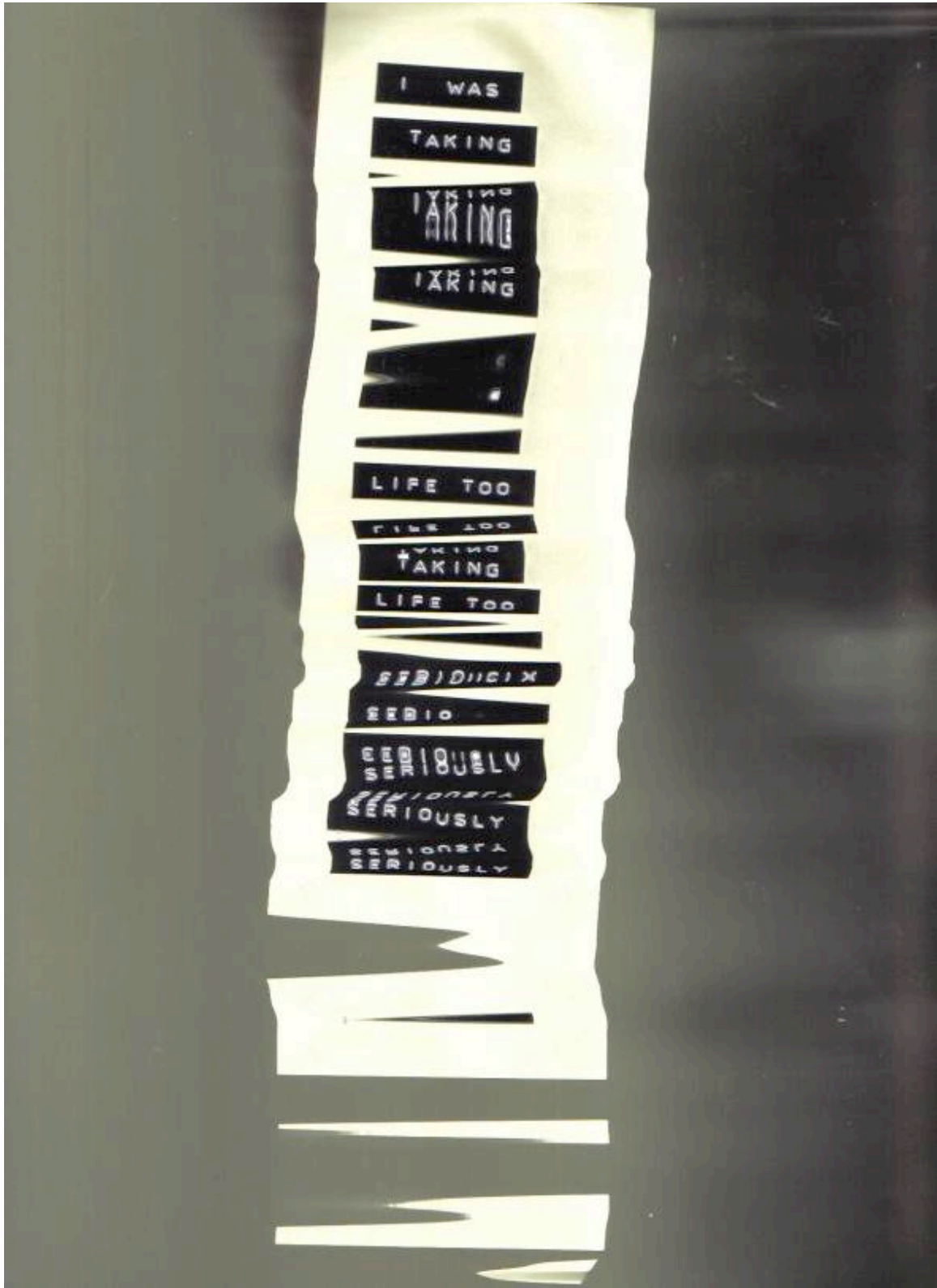
Los acontecimientos piden ser narrados.
Cuando se supera, todo cataclismo se convierte en relato:
nadie sobrevive en silencio.

Juan Villorio,

Revista de Libros, Diario El Mercurio,
Domingo 5 de Febrero de 2012

RESUMEN

Este texto internaliza la función del doble sentido del habla local para presentar con palabras un lenguaje que está hecho sin ellas: este texto es una especulación escrita sobre la materia (que pinta) y recoge conceptos ajenos al campo de la pintura con el fin de sostener una lógica interna que dé cuenta de la dispersión del líquido, sus procedimientos y resultados. Se vinculan nociones a priori incompatibles para distinguir directrices de una práctica basada en el ensayo, el error, la porfía, el entusiasmo, la iteración, la visión especular, la obsesión y la desidia, para traducirlas en la medida de lo posible y lo visible. Este texto otorga una mirada a las fuerzas no manifiestas de la pintura, a menudo espesas, que también urden y determinan aquello que seca y decanta; tantea el eco de la pintura en otras disciplinas para trazar un mapa del pensamiento líquido y sus derrames, y considera la traducción escrita de la pintura como aquello que, como coloquialmente se dice, “botó la ola”.



Sorry, i was taking life too seriously.
Barrido de escáner, 21 x 15 cm. 2012

INDICE

INTRODUCCION Algo es algo u otra cosa	6
ALUVIONES	8
La Marea: tentativas sobre el oficio de la pintura	10
La isla de la fantasía: el ejercicio pictórico como modelo principal de producción	12
El naufrago: improvisaciones a la pregunta por la pertinencia de la pintura hoy	20
CACHUREOS	25
La cosa: reflexiones sobre el uso de la materia	28
Cachivaches: notas sobre la acumulación, el desecho y los desperdicios	30
Aquiles: notas sobre el procedimiento de construcción	33
GARABATOS	42
Los monos: elucubraciones sobre el cuerpo (que dibuja)	44
El ojo entintado: notas sobre el dibujo	47
ROMPE CABEZAS	54
Miti-Miti: ejercicios de combinatoria	56
Sígame la corriente: narratividad de objetos dispares	59
Fiesta swinger: notas para un ensamblaje interdisciplinario	63
CONCLUSION	68
ANEXO DE IMAGENES	72
BIBLIOGRAFIA	86

INTRODUCCION

Algo es algo u otra cosa

Para aprender una nueva disciplina, lo primero que hay que hacer es aceptar que durante el aprendizaje habrá errores, de lo contrario, la frustración se apoderaría de cualquier nuevo conocimiento antes que éste logre ser aprehendido. Para el bien de esta tesis, el proceso de aprendizaje de la pintura no es la excepción.

Es usual que se adiestre a la gente a exhibir su máximo potencial, lograr la mayor cantidad de éxitos y esconder sus equivocaciones para que no las repitan en el futuro. Después de más de veinte años de educación formal, la pintura fue el único rincón del conocimiento donde el estado de error no me fue censurado. Es más, hubo instancias durante las cuales fui convocado a prestarle la mayor atención, ya que el error en sí mismo contenía mucha más información de la que era capaz de procesar; como el ruido de una marejada por venir (Ver Anexo p.73)

Afortunadamente para este discurso, en el idioma español “mancha” se usa tanto para denominar una equivocación como para designar la unidad mínima de la pintura: o sea, una mancha de pintura es mancha aún si es un acierto o un despropósito respecto de su contexto. *(Por lo tanto podemos anexar a la pintura un estado de negatividad desde su concepción primaria)*

Aprender a pintar es aprender a articular manchas; administrarlas a destajo para que ellas logren armar con la menor cantidad de recursos la mayor cantidad de resultados, significados, sentidos y potencialidades imaginables.

Por lo tanto, construir un discurso desde la pintura, se logra en la medida en que se armonicen los errores del pensamiento con las manchas que lo provocan: las dudas, los supuestos, la discusión constructiva, la tramposa, las falacias, la palabrería, las réplicas, los errores de argumentación, y los argumentos circulares. Sea cual sea el tamaño del círculo.

La tesis que se presenta está articulada desde la reivindicación del error. Ya sea error en pensar, en decir, o en hacer: sobretodo en hacer. Y su máxima está cimentada sobre una acumulación de errores (o manchas) para edificar una mirada desde la pintura.

Construir desde una apología del error no es evadir el miedo a equivocarse, sino construir a pesar de él, aceptarlo como parte innata dentro del sistema del arte. De esta manera, el proceso se hace más amable, más humano, y su búsqueda se transparenta: si sabemos a priori qué es aquello que queremos hacer, ¿para qué hacerlo?

Si hay placer en el pensamiento, seguramente está en cómo traducir una idea desde su concepción más completa, hasta el mundo de la materia, tratando de mantener la mayor cantidad de aristas posibles. O aprender a modelar los imprevistos a favor nuestro.

Hacerse de una mirada para la pintura, incluye dentro de su programa un espacio vacío, desde donde se pueden manifestar variantes ajenas al proyecto. Lo que no hace más que airear y flexibilizar aquello que supuestamente tenemos tan aprendido, aquello de lo cual estamos tan seguros. La pintura es un talón de Aquiles para el pensamiento visual, porque pensar desde su liquidez es pensar desde el imprevisto que provoca.

ALUVIONES



aluvión.

(Del lat. alluvĭo, -ōnis).

1. m. Avenida fuerte de agua.
2. m. Sedimento arrastrado por las lluvias o las corrientes.
3. m. Afluencia grande de personas o cosas. Un aluvión de insultos
4. m. Der. Acesión paulatina, perceptible con el tiempo, que en beneficio de un predio ribereño va causando el lento arrastre de la corriente.

de ~.

1. loc. adj. Dicho de un terreno: Que queda al descubierto después de las avenidas, o que se forma lentamente por los desvíos o las variaciones en el curso de los ríos.

2. loc. adj. Improvisado, heterogéneo, superficial, inmaduro.

ALUVIONES

La Marea: tentativas sobre el oficio de la pintura

La figura del aluvión forma parte del imaginario nacional. Todos los años las lluvias de invierno azotan la zona centro-sur del país, colapsando los pasos bajo nivel, sobrepasando cauces fluviales, anegando poblaciones enteras y enunciando una vez más la falencia gubernamental que se tuvo —y se tiene— al no ampliar los acueductos en proporción a la explosión demográfica en los centros urbanos.

Gran cantidad de lluvia en un lapso de tiempo reducido, logra remecer los cerros de Valparaíso haciéndolos colapsar, tirando todo lo que encuentra a su paso en una caída libre por las pendientes de la ciudad. Personas, árboles, casas y rocas son arrastrados con fuerza implacable colina abajo.

El ejercicio de la pintura posee cualidades paralelas al fenómeno del aluvión, porque es un derroche continuo de pintura; su práctica demanda tanta cautela y control como la empresa que construye los acueductos públicos. La pintura sin control se va de las manos. Sin embargo, la constante investigación del material, obliga la dilución de los logros alcanzados en pro de nuevas pruebas. La reiteración del oficio de pintar como un oficio permanente. La fuerza de la corriente obliga a aumentar el flujo de producción. Picasso dijo que el pintor cuando detiene su trabajo, no retoma donde lo dejó, sino que parte nuevamente de cero. El oficio como una sucesión continua de olas, de pintura, de brochas, de intentos fallidos, de aciertos, de errores, frustración, entusiasmo, letargo y materia.



Minga chilota.
Archivo de artista

ALUVIONES

La isla de la fantasía: el ejercicio pictórico como modelo principal de producción

El ejercicio en la serie de trabajos “Los millonarios” consiste en diez pinturas de 42 x 32 cms. hechas con esmalte sintético sobre cartón. El ejercicio fue diagramado como una acción de traslado de las características del esmalte sintético al tópico del retrato. Los distintos estados de dilución del esmalte fueron puestos a prueba en el matado de tela.

Se consideró la disposición de las tintas, instalación de pastas, reajustes de pastas, correcciones y empastes finales en el proceso de traducción; pero debido a la consistencia escurridiza del esmalte, fue imposible lograr las características del óleo, por lo que debió ser asumida esa falencia y convertida en una ventaja, para lo cual se hizo provecho de la fluidez viscosa con el fin de abordar la representación de la cabeza, dando como resultado una acumulación de cabezas de hombre. Se provocó un sometimiento al devenir de la forma generada al momento de posar el líquido sobre la tela dispuesta de manera horizontal y/o vertical, alcanzando estados diversos de acumulación y arrastre de pintura. Se hizo hincapié en la fluidez del esmalte para asumir el carácter azaroso de éste en pos de la construcción de una figura humana. La pintura fue arrastrada, volcada sobre sí misma, mutada, deformada, escarbada en sus sedimentos, traída a superficie y chocada consigo misma en sus dobleces.

La propuesta de retrato fue desarrollada como una operación de reincidencia: un conato; una acción frustrada tras otra, una corrección tras otra, donde cada nuevo intento impulsó al anterior cual mono porfiado.

La pintura fue posada por acumulación en algunos rincones del plano, arrojada para remediar la reiteración producida por exceso, salpicada para buscar nuevas formas, retirada para evitar el derrame por los costados del bastidor, proyectada en pequeñas cantidades con una brocha para realinear la figura sobre el plano, disparada contra el nuevo estado de la cabeza, sujeta y aquietada por sus contraformas para posarse definitivamente, decantar y secarse.

En la serie “Los millonarios” la materialidad de la pintura se hace latente y es ésta quien urde el cuadro. Las imágenes no están construidas desde la noción gráfica de sí mismas, con contornos definidos, establecidos; sino que se construyen las partes del cuadro mediante el uso de distintos estados de dilución y secado de la materia, que se enlazan entre sí por la cantidad de pintura depositada, la velocidad con la que se depositó, la dirección, la intensidad de la pincelada, la regularidad del brochazo, la irrupción de la mancha en el total, etc.

Asimismo, las pinturas de Francis Bacon tienen un desparpajo, un arrojo que pocos se atreven a perseguir. Fracasar rotundamente o “clavarla en el ángulo”: el acierto como un “gol de último minuto”, pues en la incertidumbre se juegan todos los cánones del conocer pictórico. Cuando el orden está olvidado, las reglas desvanecidas, los procesos desarticulados, y la esperanza de lograr algo –algo que sea– queda pedaleando cual músculo automatizado por la costumbre.

Todos los errores se justifican en la fracción de segundo donde las fuerzas condensan sobre la tela la precisión, el desasosiego, la ansiedad, la fe ciega y la urgencia por encontrar (se) en la materia.

Bacon piensa el cuerpo y su pintura como una máquina instantánea, que se activa de un segundo a otro, como una *trozadora* de carne en un matadero. En tan sólo un instante está lista para desmenuzar aquello que se interponga entre los filos de su rueda y el aire: un corte impecable y lleno de manchas; un chirrido áspero, hostigoso, reiterativo como telón de fondo amortiguado por el roer de las fibras de la tela, que consumen gran parte de lo aceitoso de su impronta, para dejar los rasguños del pincel anotados como catastro.



Taller de Francis Bacon.
Archivo de artista

Una figura esquiva, imprecisa, oblicua, lograda por la suma de los errores no forzados y los encuentros fortuitos, visible gracias a unos cuantos “palos de ciego”; sujeta en la tela como las instantáneas que condensaron su espacio biográfico, donde lo retratado es buscado por nada en particular. Y esta nada-particular es la que logra empaparlos del tiempo, del peso de la luz sobre las carnes, sus cadencias y el ruido condensado en un fotograma. Todo en un cuadro, al alcance de la mano, con la fugacidad de saberse en el abismo y sin saber exactamente donde caerá la pintura, ni cómo, sobretodo el cómo, en el último segundo.

Más me gustaría mencionar un — “también oblicuo” — sentido de la elegancia en su pintura, ya que carece de dificultades al disponer de medios y herramientas pictóricas radicales. Tensando la brecha y la luz que les separa, como si de eso se tratara todo este cuento. De esta manera, le da más cuerda a la catapulta que expulsa la maraña de cosa orgánica a punto de ser lanzada al vacío y otorga el espacio necesario para que el engendro se haga visible. (Ver Anexo, p.74)

Y quizás el minimalismo tiene algo de razón, en el sentido que un cuerpo mutilado y sangrante (como los que recogió Bacon en sus jornadas de voluntario de la cruz roja), se puede apreciar de buena forma en su contexto original; junto a un automóvil, junto a su arma de servicio, o los restos de una bomba; pero el desastre hecho cuerpo se ve de sobremanera (la mandíbula orbitando, el globo ocular extraditado y la mancha carmín detrás del cráneo) cuando están suspendidos sobre blanco, flotando bajo un fondo hecho con nada, para ser solamente materia: una mancha más.



Fig. 1. Jaime Alvarado. "Sandiness". 2008
Esmalte sintético sobre cartón. 42 x 32 cms.



Fig. 2. Jaime Alvarado. "Rey de la Fiesta". 2008
Esmalte sintético sobre cartón. 42 x 32 cms.

La serie de “Los millonarios” está construida por manchas. La mancha es la mínima unidad funcional en el lenguaje de la pintura, es equivalente al punto, salvo que la irregularidad de las fibras que forman los pinceles impide la exactitud del punto en un movimiento único. La mancha es esquiva, errática, imprecisa; también carece de escala o de un estado de clasificación tal que le haga pertinente sólo hasta cierto tamaño.

Una partícula de agua es una mancha.

Un huevo quebrado conforma una mancha a la escala de una mano humana.

La sangre de un individuo, esparcida sobre el pavimento es, a su vez, una mancha (independiente de la cantidad de sangre derramada).

“La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior.

En la mancha de semen en la sábana (que se retira), en la mancha de orina en la ropa interior (que se cambia), en la saliva en el babero (que se lava), en la pus sobre la venda (que se bota), aparece el oprobio que el hombre siente frente a lo animal, a la denigración frente a lo involuntario, el pavor frente a lo automático, y lo agresor de aquellos mecanismos que invaden e inundan de naturaleza, es decir de esperma y caca el sublime campo de la historia.”¹

Una pequeña laguna o un lago son una mancha.

Una vista satelital de Mar Muerto, también lo es.

Desde el mismo lugar, un Océano puede ser visto como una mancha.

La Gran Mancha Roja es el mayor vórtice anticiclónico de Júpiter y el detalle de su atmósfera más conocido a nivel popular. Comparable a una enorme tormenta, se trata de un enorme remolino que podría existir desde hace más de 300 años y caracterizado por vientos en su periferia de hasta 400 km/h. Su tamaño es lo bastante grande (en dirección este-oeste) como para englobar más de dos veces el diámetro de la Tierra. El remolino gira en sentido contrario a las manillas del reloj.

¹ KAY, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago, Editores Asociados, 1980.

Una mancha solar es una región del Sol con una temperatura más baja que sus alrededores, y con una intensa actividad magnética. Una mancha solar típica consiste en una región central oscura, llamada "umbra", rodeada por una "penumbra" más clara. Una sola mancha puede llegar a medir hasta 12.000 km (casi tan grande como el diámetro de la Tierra), pero un grupo de manchas puede alcanzar 120.000 km de extensión e incluso algunas veces más.

La serie "Los Millonarios" fue hecha velozmente, para lograr resultados ajenos al pensamiento meditativo y estático: se buscaron respuestas inmediatas a problemas de larga data.



Para resolver la problemática de la mancha (cómo aproximarse a ella, desarrollarla y utilizar sus recursos) Leonardo Da Vinci sugiere un particular método que da cuenta de su mirada para avivar la del lector.

XVI. Modo de avivar el ingenio para inventar

“Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio a la invención fecunda: y es que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos países, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones”.²

² DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura, de Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Batista Alberti*. Barcelona. Editorial Alfa Fulla, 1999.

ALUVIONES

El naufrago: improvisaciones a la pregunta por la pertinencia de la pintura hoy.

La fricción constructiva (entendida como acumulación y revoltijo de su materia e historia) es la condición principal para considerar la vigencia pictórica en la escena contemporánea de arte. Es, en su materialidad, donde podemos encontrar la fortaleza del ejercicio de pintar, ya que es una de las pocas características que la tecnología digital es incapaz de replicar.

La cultura digital existe y se expande desde la afirmación inmaterial de su ideología, es una réplica del mundo tangible, pero más limpia, más efectiva (eficiente y efectista), higiénica, profiláctica, sintética, sin ruidos ni demoras. Es nuestra copia instantánea.

La trama digital concreta su visibilidad inmediatamente. El propósito de la imagen digital es estabilizar la mirada asegurando el asentamiento definitivo de su retícula y con ella, el cuerpo de quien mira. La trama digital no se repliega, porque es orden puro: está programada para ser un grupo de puntos perfectamente coordinados de manera que no haya error. Neutraliza el punto, el plano, la imagen y, por lo tanto, el ojo: "La fotografía y los sucesivos mecanismos de reproducción mecánica (cine, t.v) condicionan una percepción que se construye en la distracción y no en la concentración y contemplación que son los modos culturales de percepción de la pintura".³

Asimismo, si la condensación de la información en los medios digitales (como la fotografía y la televisión) es inmediata (por tanto plana), podemos contra argumentar que la pintura, al ser mucho más maleable, establece distintos procesamientos de la información y, por lo tanto, tiempos variables de lectura para cada una de las instancias que propone.

³ KAY, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago, Editores Asociados, 1980.

Todas las capas de una pintura están hechas con cantidades móviles de materia: tienen una densidad diferente una de otra. Al tener todas ellas una consistencia independiente, el ejercicio (ideal) de lectura establece que se consideren todos los componentes en sí mismos y en relación con los demás. Por lo tanto leer un cuadro como una imagen plana y condensada sería obviar el entramado que la construye.

La pintura no tiene tiempo, sino tiempos, nos promete una distribución aleatoria del recurso temporal; es decir que al momento de leer se invita al espectador a expandir sus herramientas de percepción en pos de una reflexión multidimensional desde un fenómeno en particular (en este caso, la materia que construye un cuadro). Cada cosa tiene una fluidez característica y cae por su propio peso.

La pintura resiste el embate de la tecnología digital en el aluvión de su materia, ya que su potencial reside en el conflicto de sus planos (según el principio de la gravedad y la densidad de su materialidad). La mirada de la pintura es sometida al despliegue de fuerzas que ella misma articula: su desdoblamiento (lo pictórico) es insoslayablemente propio e incomprensible para el mundo de las imágenes.

En este sentido, la pintura dentro del mundo de lo contemporáneo tendría un perfil de “resistencia” a la dimensión temporal del sentido común de nuestros días, al ralentizar subjetivamente la percepción, procesando internamente el (y los) paso(s) del tiempo. (Ver Anexo p.75)



Tiempo líquido. Archivo de artista

La mirada que ofrece la pintura es versátil, errática y voluble; móvil, variable, lenta y acuosa. La pintura se arrastra de un lado a otro, se vuelca sobre sí misma, muta, porfía, se deforma, se desmenuza, se deteriora, escarba en sus sedimentos, los trae a superficie y choca consigo misma en sus dobleces, otorgando esa misma potencia a quien le ve. El cuerpo de la pintura y el cuerpo del lector de pinturas mantienen un estado de maleabilidad permanente.

Y es este estado de plasticidad permanente lo que permite pensar el oficio de la pintura como una modalidad interdisciplinaria de arte. Si los pliegues de una pintura son directamente proporcionales al pliegue entre dos objetos, o dos fotografías, o un dibujo y una fotografía, se puede pensar que desde la pintura podemos recorrer dos o más fenómenos, por muy dispares que sean, con la misma liquidez de pensamiento.

Cualquier fenómeno de la visualidad puede ser articulado desde este prisma. Objetos, personas e información pueden tener puntos en común a pesar de que no los presenten. Los pliegues se pueden construir como una teoría unificadora del conocimiento, por lo cual es posible pensar el ejercicio de la pintura como un derrame interdisciplinario (entiéndase pliegue en pintura como el intersticio entre dos planos que construyen una imagen. Por lo tanto, si el pliegue define los límites de los planos, puede definir el estado de detalle que éstos brindan a la imagen). Desde el realismo fotográfico hasta el cuadro más abstracto, se regulan en los intervalos entre un fragmento de color plano y otro. La diferencia entre uno y otro radica en el nivel de terminación de sus pliegues. (Ver Anexo p.76)

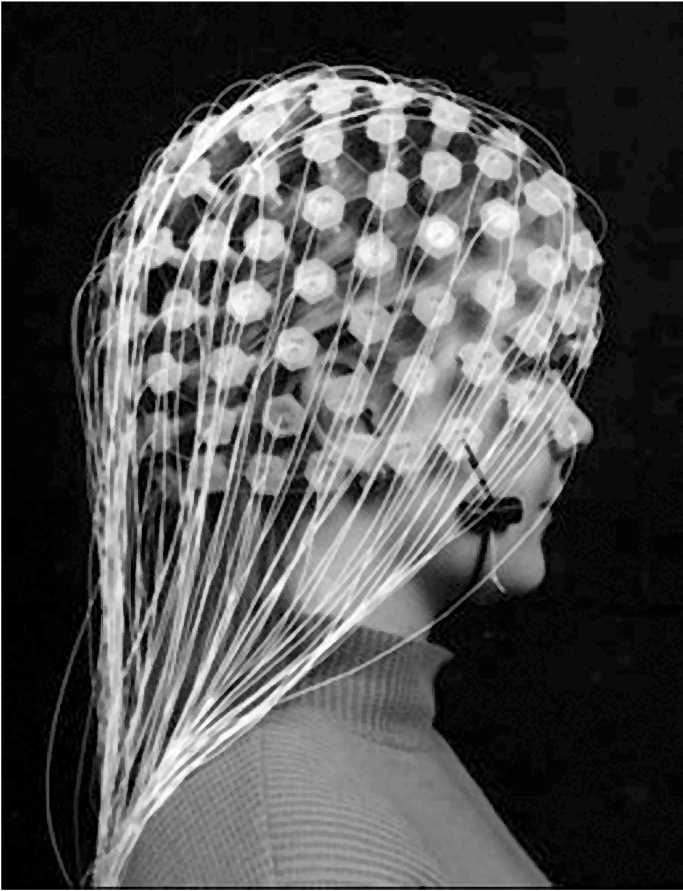


Fig. 3. Cabeza. Archivo de artista



Fig. 4. Jaime Alvarado. "El gran demente". 2008
Esmalte sintético sobre cartón. 42 x 32 cms.

CACHUREOS



cachureo.

1. m. coloq. *Chile*. Objeto inútil.

2. m. coloq. *Chile*. Conjunto variado de objetos desechados.



Casa. 1960. Valdivia
Archivo de artista.

CACHUREOS

La cosa: reflexiones sobre el uso de la materia.

Si los aluviones como fenómeno producen algo, ese algo es desorden debido a la fuerza de su impacto sobre los asentamientos humanos (ciudades o pueblos): derriban y arrastran (casi) toda la materia hasta donde sea capaz de llegar. Entonces, la materia es puesta en la prueba más radical por su resistencia.

La fuerza con que el aluvión choca sobre los distintos objetos que usamos en nuestra vida más cotidiana (automóviles, casas, artículos domésticos de todo tipo) logra desarticular las coordinadas para las que estaban pensados y si alguno sobrevive al impacto lo deja a mal traer, devenido en escombros y sobre un lugar que no le corresponde, junto a otros (objetos) que también están fuera de lugar.

El significado de la palabra Cachureo es entendido en Chile como aquello que está fuera de norma. Lo excepcional, denigrado de manera instantánea, y es mezclado junto a lo inútil, sin función, sin valor, excluido, marginal, paria, separado, arrinconado y por ende, fuera de cuadro.

Por lo tanto podríamos decir que los cachureos son resultado del arrastre del aluvión. Objetos devenidos en acumulación de escombros, relegados al borde (del cuadro) como una proyección tridimensional de la ausencia de su lugar, como resultados de una operación inabarcable.

Los Cachureos son una acumulación azarosa, sin plan ni esquema; caen (estrepitosamente) por su propio peso, hacia donde sea y de la manera más impensada posible, para aglomerarse unos contra/sobre otros, amontonándose irregularmente.

Asimismo, podemos relacionar un estado de maleabilidad pictórica con nuestra cultura sísmica, como un factor preponderante al momento de pensar en la construcción de nuestro imaginario cultural, y como fenómeno natural del territorio en el que vivimos.

Nuestra larga y angosta faja de tierra sostiene los registros más altos de intensidad sísmica medidos en el planeta y ciertamente lo que pasa entre las capas de la tierra reincide en su superficie y en las personas que la habitan.

Nos hemos adaptado a los cambios y permanecemos constantemente en un estado (mental) de alerta frente al próximo remezón ¿Cómo afecta el aluvión a la memoria, la historia y la construcción del sujeto como resultado del legado precedente?

Últimamente hemos sido testigos de cómo nuestra historia reciente, tan pasada como la concebíamos (o queríamos concebir) salió a flote, y como la marea volvió a nuestras costas. Un terremoto impactó al país y el movimiento estudiantil, ha puesto en jaque la estabilidad política nacional (o lo poco que queda de ella) cuestionando el modelo social que nos sostiene, desde su condición implantada.

Residimos dentro de una maleabilidad interna como externa, con una predisposición a ser remecidos por la historia, la cultura, los pasos del tiempo o la placa de nazca. Dejamos pasar todo, como si estuviéramos criados para ser un cachureo⁴.

⁴ Es curioso que exista una palabra que se use sólo en el territorio nacional para los objetos sin valor. Más paradójico aún es que se haya adoptado el mismo nombre para titular un programa infantil durante los años noventa. Quizás el nombre se justificaba al incluir variadas personificaciones de animales que en gran parte tenían relación con la marginalidad: un gato callejero, un vagabundo, un porcino antihéroe, un personaje que hace de artista, un conejo de provincia, etc. Como si el programa infantil fuera un remanente cultural de la dictadura militar, y los raros, olvidados por la historia y su gente, quedaran relegados a animar las mañanas de los hijos de su generación.

CACHUREOS

Cachivaches: notas sobre la acumulación, el desecho y los desperdicios.

Mi relación con la objetualidad comenzó como una temprana predilección por las cosas antiguas. Durante los paseos familiares este impulso hizo detener mi vista en los cachureos recolectados por mi tío, quien los ubicó uno al lado del otro sobre una repisa en el living de su casa: coleccionaba principalmente planchas de principios de siglo. Eran de fierro, ahora oxidado, con un diseño más rústico que las de nuestro tiempo, pero básicamente con la misma estructura.

La fascinación por los objetos de otro tiempo cultivó en mí el oficio de mirar en la calle por si había algo botado. La práctica de esta actividad me impulsó a recoger aquellos objetos que me provocaban la necesidad de conservarlos, cual fetiche. Y hasta ahora, ése ha sido el único criterio que sobrevive por sobre la estética de los objetos: la urgencia de atesorarlos. El paso del tiempo, el constante flujo de la luz sobre la superficie de los objetos y su inevitable oxidación, activan en mí un peculiar deleite, sobre todo cuando el objeto no es buscado a priori, con ansias; es cuando el objeto aparece en la ruta por la que se transita, lo que hace de un buen hallazgo todo un trofeo.

“Paradoja: el hecho, en su pureza, se define mejor cuando no está limpio. Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas. La verdad del reojo reside en el reguero que deja; la verdad del lápiz en la dejadez de un trazo. Las ideas (en el sentido platónico) no son figuras metálicas y brillantes, encorsetadas como conceptos, sino más bien maculaturas un tanto temblorosas que penden sobre un fondo vago”.⁵

⁵ BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

La ferviente compulsión de la sociedad mercantilista por la inmediatez, la novedad, el brillo y la pulcritud de todos sus artículos, ha llegado al punto en que la producción de objetos sobrepasa con creces la demanda. La obsesión por el funcionamiento instantáneo de todos los engranajes del sistema ha hecho que la fabricación de objetos incluya en su diseño un vencimiento anticipado. Los artículos de uso doméstico están contruidos para durar poco tiempo y así generar la necesidad de consumir nuevamente.

El sistema productivo de la economía global está pensado estructuralmente como un aluvión, porque arrasa con toda la materia para seguir lanzando nuevas cosas cada vez más rápido, con el único fin de vender para hacerse de sus consumidores. La novedad es la excusa para anular toda producción anterior.

Asimismo, el mundo del arte también ha subido sus apuestas en su lucha contra la desintegración. Uno de los criterios que los coleccionistas de arte consideran al momento de comprar una obra, es preguntarse sobre las condiciones de su conservación. Cuánto tiempo van a durar, qué tipo de luz es la más apropiada para su preservación, etc. Mientras la fotografía sigue inventando técnicas de impresión que aseguran su permanencia, al menos por un par de decenas de años, las pinturas de los grandes maestros están cubiertas de numerosas capas de barniz que permite una mejor longevidad de las obras, pero a su vez impide apreciar los colores en su dimensión cromática original. El museo (junto con el objeto de su exhibición) es la excusa para arrasar con todo lo anterior: es la definición (*musealizada*) del progreso (hecho discurso y economía).



Señalética. Archivo de artista

CACHUREOS

Aquiles, notas sobre el procedimiento de construcción.

El ejercicio “Aquiles” consistió en realizar una traducción escultórica de un pie humano utilizando materiales de uso sencillo y fácil alcance, tales como alambre, cable para conexiones eléctricas, cartón piedra, cajas de cartón para productos de uso doméstico, plumavit, cola fría, cinta adhesiva y masking tape. La elección de materiales fue tomada en concordancia con los criterios económicos utilizados en los materiales de pintura.

Se desarrolló la construcción de los pies como un ejercicio aleatorio regulado por el dibujo, la intuición, la urgencia, el tedio, la velocidad, el azar y la precariedad de los materiales. Aludiendo a restricciones temporales de manufactura, como el secado de la cola fría, o la adherencia del cartón piedra, a comodidades materiales de producción. Tomaba el material que tenía más a la mano.

El trabajo se desarrolló sin esperar mucho del resultado, tomando en cuenta que el puntapié inicial era un montón de basura; cosas que nadie mira como objetos productivos reales. Sin embargo esa poca fe es una de las razones por las cuales funcionaron tan bien. Las mejores cosas suceden cuando nadie se las espera.

Poco a poco fueron tomando cohesión los objetos, debido a la frescura de su impronta y la intención de hacer lo-menos-posible en todas las operaciones. Lograr la mejor representación de un tobillo con la menor cantidad de inflexiones del cable, usando la flojera del artista como recurso de astucia, y siempre cambiando lo complicado por un método más sencillo.



Leseras. Archivo de artista

Sobre la nimiedad de trabajar con materiales de fácil alcance y bajo costo, Juan Pablo Langlois Vicuña dice en su libro “de Langlois a Vicuña”:

“...En general, creo que toda la obra ha seguido y aún sigue la constante de estar concebida para una circunstancia.

No se está pensando en su condición de imperecederas, (pueden conservarse o no; no se sabe de antemano exactamente). Están hechas nada más que de lo que necesitan para lo que se quiere expresar en ese momento. La permanencia está relacionada con otras exigencias ajenas a las condiciones y objetivos de ese momento.

Un problema importante es que el actuar aquí, en estas obras, no puede convertirse en un aburrimiento, una repetición rutinaria ni un tedio técnico. No parece existir necesidad de producir por producir, ni la necesidad de vender y por lo tanto, conservar.

Quando aburre y como no es obligación, se deja...”

Langlois es claramente un referente local a considerar en la producción de objetos no perennes, contrarios al estado de conservación. Su preocupación por la intrascendencia, el escepticismo con el que plantea su mirada hacia la producción de objetos, el sistema del arte, el coleccionismo, claramente han repercutido en mi hacer. La urgente necesidad de respuestas que plantea en el desarrollo de sus escritos y en su obra plástica hace preguntarme si hay mejores formas de presentar el paso del tiempo. Si las hay probablemente acusen un enfoque material menos inmediato, por lo que podría asumir que existen, pero de forma menos precisa. Además, considero que el uso de este tipo de materiales concibe una mirada sobre nuestra realidad social acotada y pragmática.

Podemos agregar que Langlois manifiesta a través de esta materia un sensato matiz humorístico. Construyendo figuras humanas que hacen notar la torpeza de nuestros gestos, la mecanicidad apropiada por el lenguaje corporal, el absurdo de las composturas y modales como convenciones sociales determinadas por grupos cerrados, y una rotunda negación al inevitable deterioro que se nos promete como especie biodegradable. (El humor como aluvión). Langlois se toma el ejercicio de hacer objetos como sólo eso, un ejercicio, una práctica, un pasa-tiempo sin romanticismos ni promesas. Tal como Bacon cuando titula gran parte de sus cuadros como “estudio para, o estudio de”, donde asume el oficio de la pintura como una experiencia de tránsito permanente.

El uso de materiales precarios es una de las posturas más pragmática frente al devenir de nuestra existencia, donde la cultura de la basura es la promesa de la muerte. (Ver Anexo p. 77)



Fig.5. Jaime Alvarado.2009. Ejercicio de pie N°2 (2 de 12)
Cartón, papel, cinta adhesiva, alambre.

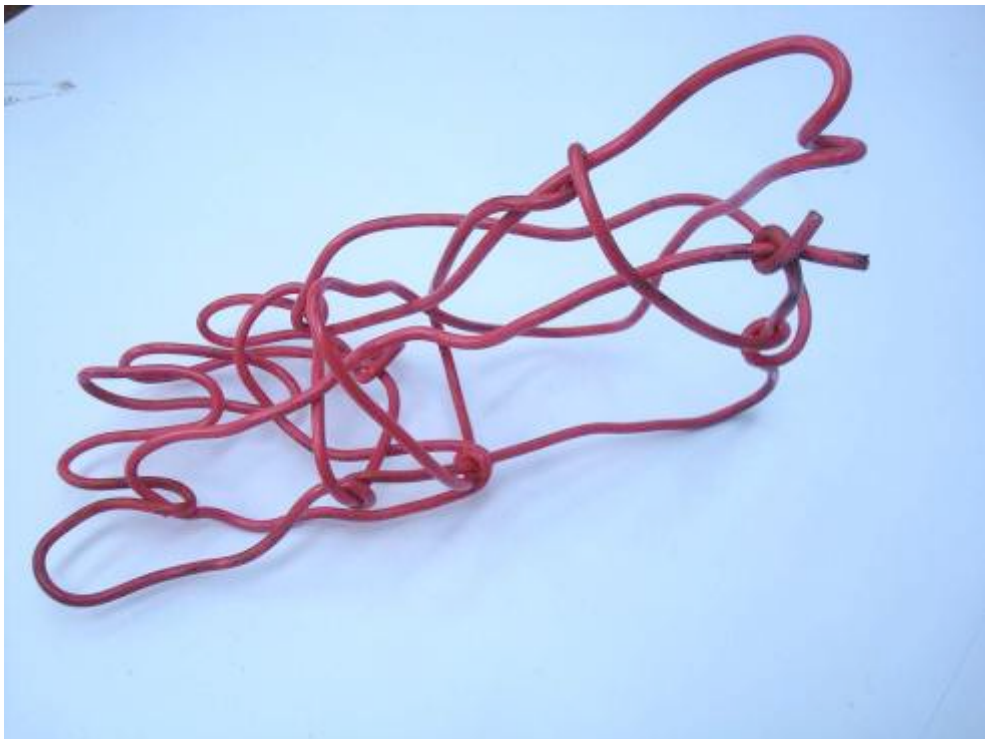


Fig.6. Jaime Alvarado.2009. Ejercicio de pie N°5 (5 de 12)
Cable rojo.



Fig.7. Jaime Alvarado. 2009. Ejercicio de pie N°1 (1 de 12)
Cartón, papel y cinta adhesiva

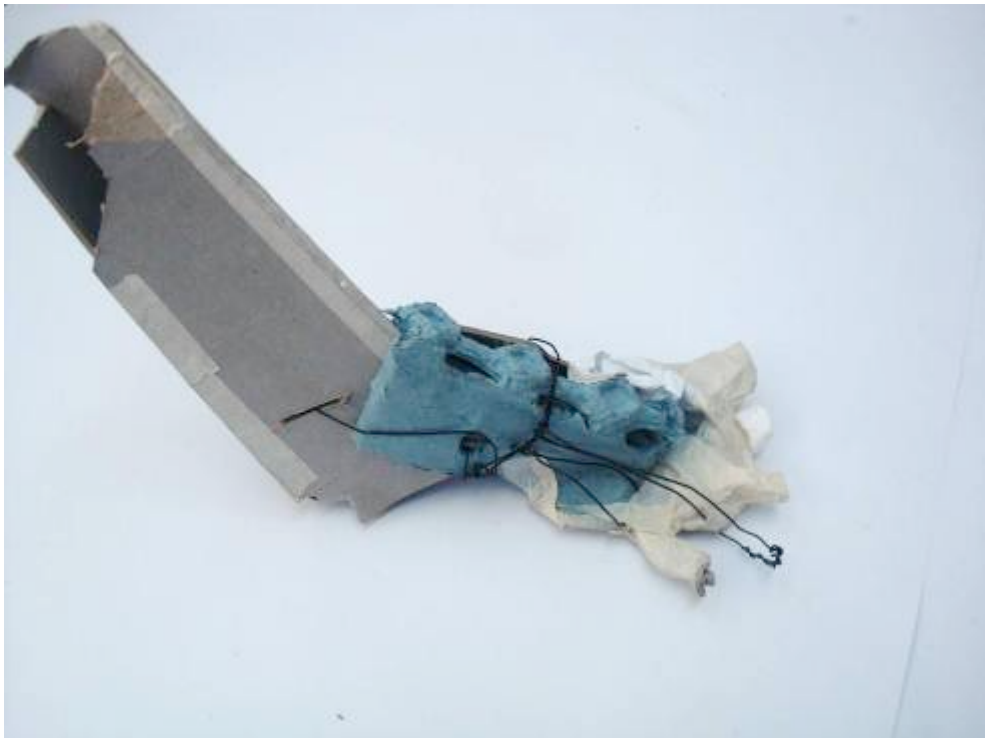


Fig.8. Jaime Alvarado. 2009. Ejercicio de pie N°3 (3 de 12)
Cartón, papel, cinta adhesiva, alambre.

El caso del maniquí abandonado



Rafael
Gumucio

Un amigo me cuenta la historia de un damnificado que, sin saber por qué, se llevó de pronto a su casa el brazo de un maniquí abandonado. ¿De que le servía? ¿Por qué lo hacía? No tenía respuesta. Pasado el terror, normalizada su vida, lo más seguro es que se deshaga de ese recuerdo de un momentáneo estado de locura. Ahora, ahora mismo, cuando sus calles no tienen formas, cuando sus plazas son un enorme basurero de desperdicio, es difícil explicarle qué es de quién, cuánto de eso que nadie reclama se puede llevar.

En algunos países sueltan sin juicio alguno a los exiliados y embarazadas pilladas

**Sería quizás
más eficiente
organizar,
censar y
ayudar a los
buscadores de
chatarra.**



RAÚL BRAVO

llevándose lo ajeno. Se entiende que frente a situaciones extraordinarias la justicia no puede ser ordinaria. Perseguir a los que recogen en las calles las montañas de desechos es de alguna forma un desperdicio de recursos que podrían usarse en perseguir a los que acaparan, a los que lucran del saqueo o a los que suben los precios de enseres básicos sin el menor escrúpulo.

Más que llenar los tribunales de querrelas sería quizás más eficiente organizar, censar y ayudar a los buscadores de chatarra que cumplen la no despreciable labor de limpiar de restos y recuerdos lo que queda de nuestros pueblos.



Fig. 11. Jaime Alvarado. 2010. "The illusion of safety".
Auto de juguete, estructura de cartón reflectante, mano de látex, estructura oxidada, baldosa verde, cinta negra y piso para sentarse.

GARABATOS



garabato.

(De or. prerromano).

8. m. palabrota.

10. m. coloq. Cuba. Persona jorobada, contrahecha.

13. m. pl. Escritura mal trazada.

14. m. pl. Acciones descompasadas con dedos y manos.

GARABATOS

Los monos: sobre el cuerpo (que dibuja).

Las tres acepciones de la palabra garabato nos señalan, desde distintos ámbitos del conocimiento, implicancias comunes al fenómeno del cuerpo y su escritura. Ya sea desde una postura corporal, que impida el flujo armónico de los músculos y su funcionamiento, la descripción irregular de un código lingüístico o un acto fallido a nivel motriz: el garabato es un estado de excepción dentro de las normas de la comunicación humana.

Toda comunicación, para ser efectiva, debe tener normas establecidas, convenciones, para que determinados grupos puedan lograr trazar puntos en común en pos de un objetivo. Y la irrupción de un estado de excepción como éste delata el entramado completo de lugares comunes necesarios para establecer entendimiento: he ahí su carácter risible, torpe, quizás hasta infantil. El garabato hace rebotar ese estado pueril desde el estado de gobernabilidad del lenguaje; al ser la cúspide de la falencia evidencia la impostura en nuestros cuerpos y en nuestros lenguajes.

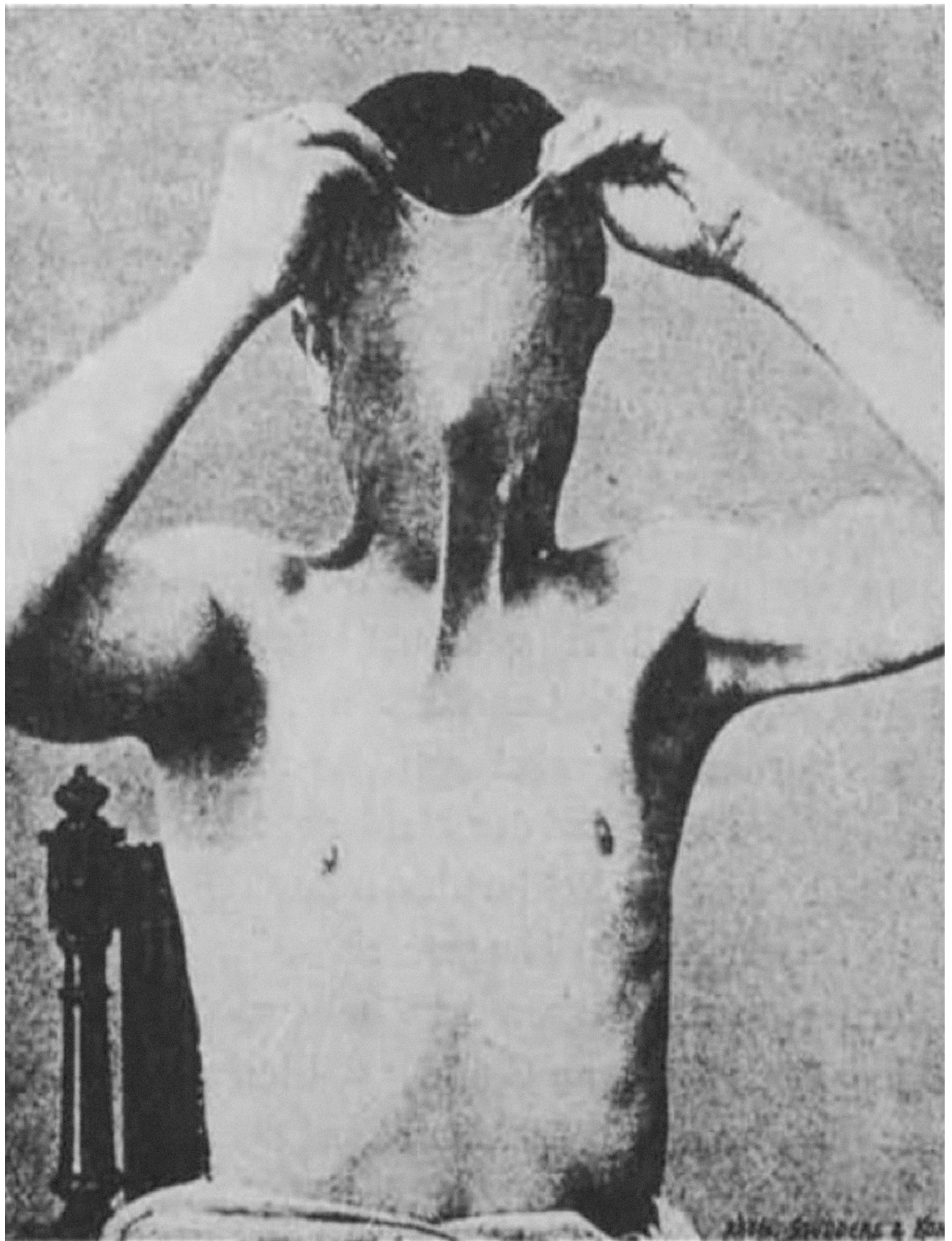
El garabato nos ofrece la posibilidad de abrazar un estado de resiliencia que nos permite oxigenar el trámite de la comunicación. Es un gesto orgánico que nos invita, a veces de manera involuntaria, a languidecer ante nuestra propia ductilidad.

“La idea es algo que crece, rebota, florece y madura, del principio hasta el fin del discurso. Nunca se detiene, nunca se repite. Es preciso que cambie a cada momento, porque dejar de transformarse es dejar de vivir. El gesto ha de animarse como ella. Ha de aceptar la ley fundamental de la vida, la de no repetirse nunca.

Pero he aquí que un cierto movimiento del brazo o la cabeza se repite periódicamente siempre igual. Si lo observo, si basta para distraerme, si lo aguardo en cierto momento y llega cuando lo espero, tendré que reírme contra mi voluntad. ¿Por qué? Porque estoy en presencia de un mecanismo que funciona automáticamente.

No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla”⁶.

⁶ BERGSON, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada, 1939.



GARABATOS

El ojo entintado: notas sobre el dibujo

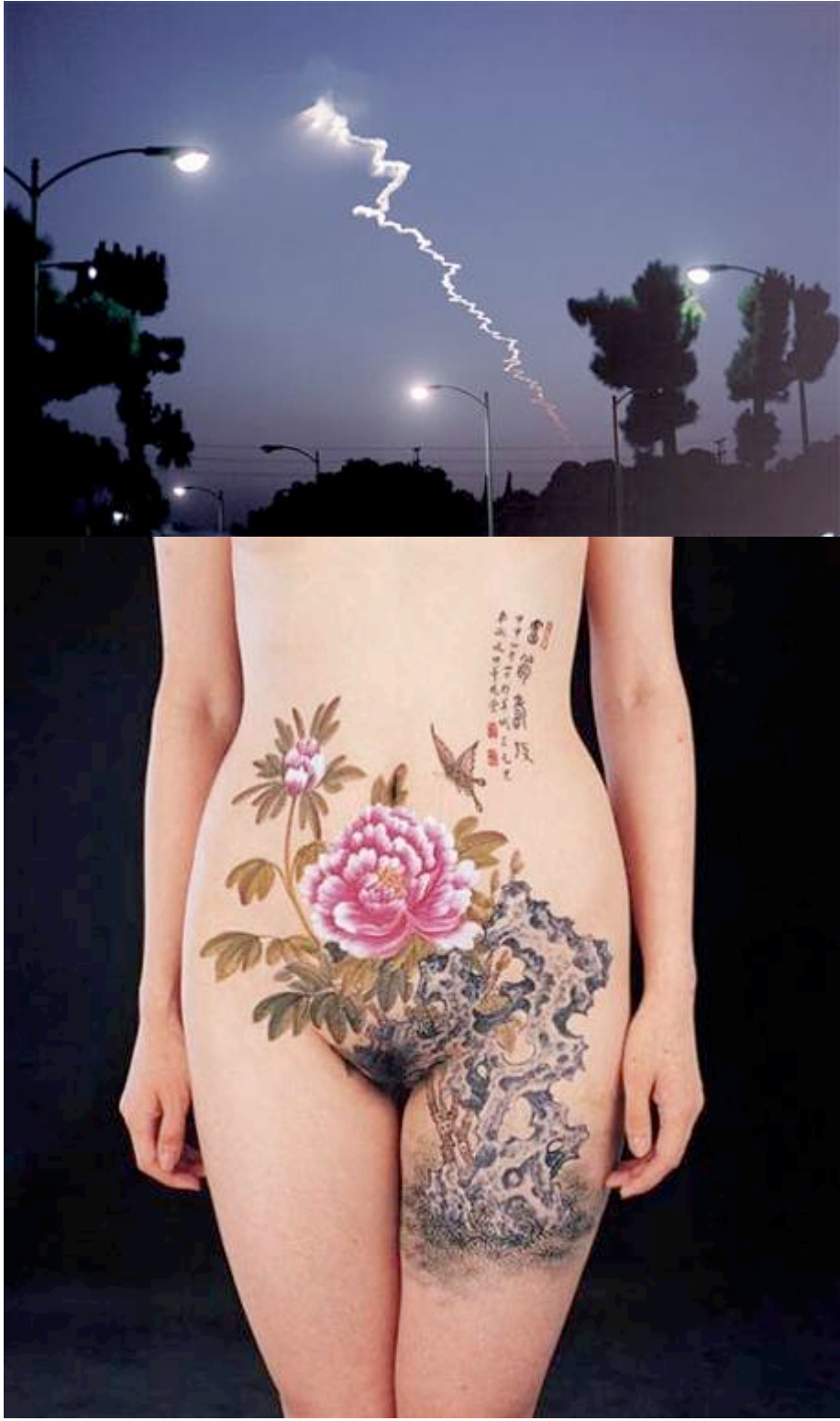
Durante la instrucción (Universitaria) de Arte se reciben ciertas herramientas para diagramar y traducir la realidad, o al menos una parte de ella, mediante el dibujo. Se hace hincapié en los gestos de la mano, se practican sus inflexiones, se busca cómo lograr una mejor línea, se somete la retina a un análisis estructural de objetos diversos, se incentiva el estudio de la figura humana, se reflexiona sobre el valor de la luz sobre la materia, entre otras cosas.

Utilizando estos preceptos, es plausible llegar a realizar estudios acuciosos de aquello que nos rodea. Sin embargo, si hacemos circular estas herramientas hacia un estado de movimiento constante y superposición, podemos encontrar una perspectiva del dibujo cercana a la figura del aluvión antes mencionada.

Se logra circunscribir un espacio dúctil, maleable, atento a las inflexiones que la materia imprime sobre quien dibuja, y viceversa, donde la materia es tan importante como quien la utiliza: un espacio donde lo común de los significados es diluido en pos de su circulación no programada; un momento donde se intenta recoger el resultado de la interacción de la luz sobre los objetos, y transformarlo en la manera en cómo la luz nos permite modificar nuestras anotaciones hasta amarrarlas en un nudo ciego. Como un lápiz altera su inclinación según la cantidad de materia que vierte sobre un plano de papel; como reacciona por una fracción de segundo la fuerza centrífuga para luego retirarse; esperando ver lo que hace el error humano sobre un entramado de tinta balbuceado casi a ciegas, con el rabo del ojo, por donde casi no pasa luz alguna, y por tanto se maniobra torpemente, coordinando de manera dispersa las articulaciones del brazo para hacer gestos, por grotescos que sean.

Como anudar un gesto grotesco con otro diligente; luego de otro certero. Buscar un gesto que ponga en jaque a todos los anteriores, etc.

Construir sobre la marcha. Y construir sobre la mancha.



Thunder. Archivo de artista

Anotar desde el modelo al papel las líneas que construyen un contorno, con un margen de error que las descalifique y las instale como un estado intermedio e inconcluso. Girar el papel, rotar el trazo, cambiar de ángulo, reescribir la línea sobre sí misma, pero en otro sentido, con otra intención, apuntando hacia otro lado.

Cubrir todo lo anterior con tinta, borrar el trazo del lápiz superponiendo otras tantas líneas para despistarlas (y despistarse): quitarles el rumbo, anudarlas luego con el espacio entre otras líneas, más líneas que las anteriores. El espacio sin anotar: construir la forma anudando un montón de gestos sin mucha conexión a través de otro garabato; irrumpir el grosor de una línea con una mucho más ancha sobre ella, luego detenerse.

Retroceder un poco, ver si queda espacio suficiente para que la otra mirada (la del espectador) complete la figura tomándola en cuenta como el momento en donde todo está a punto de caer; todo está dispuesto desordenadamente, más aún sin desmoronarse, lo que nos permite visibilizar brevemente el espacio de su existencia. Una instantánea de un enjambre de líneas a punto de colapsar, pero enjambre aún.

Reincidir sobre lo poco que hay, hacer más de lo mismo, romper las diagonales mientras son cubiertas con tinta; rápidamente retirarla para ver qué queda por debajo, aquello que el dibujo (nos) deja entrever.

Reconocer las reincidencias que están de más; asumir la derrota, botar el papel, tomar uno nuevo, gesticular un trazo precisamente torpe, tomar el lápiz con la mano contraria, hacer lo mismo con una esponja.

Seguir intentando.

Repetir el intento.

Repetir el intento.

Repetir el intento.



Petrificada. Archivo de artista



Fig. 10. Jaime Alvarado. Cara de papa. 2010
Tinta china y lápiz sobre papel. 47,5 x 27,5 cms.



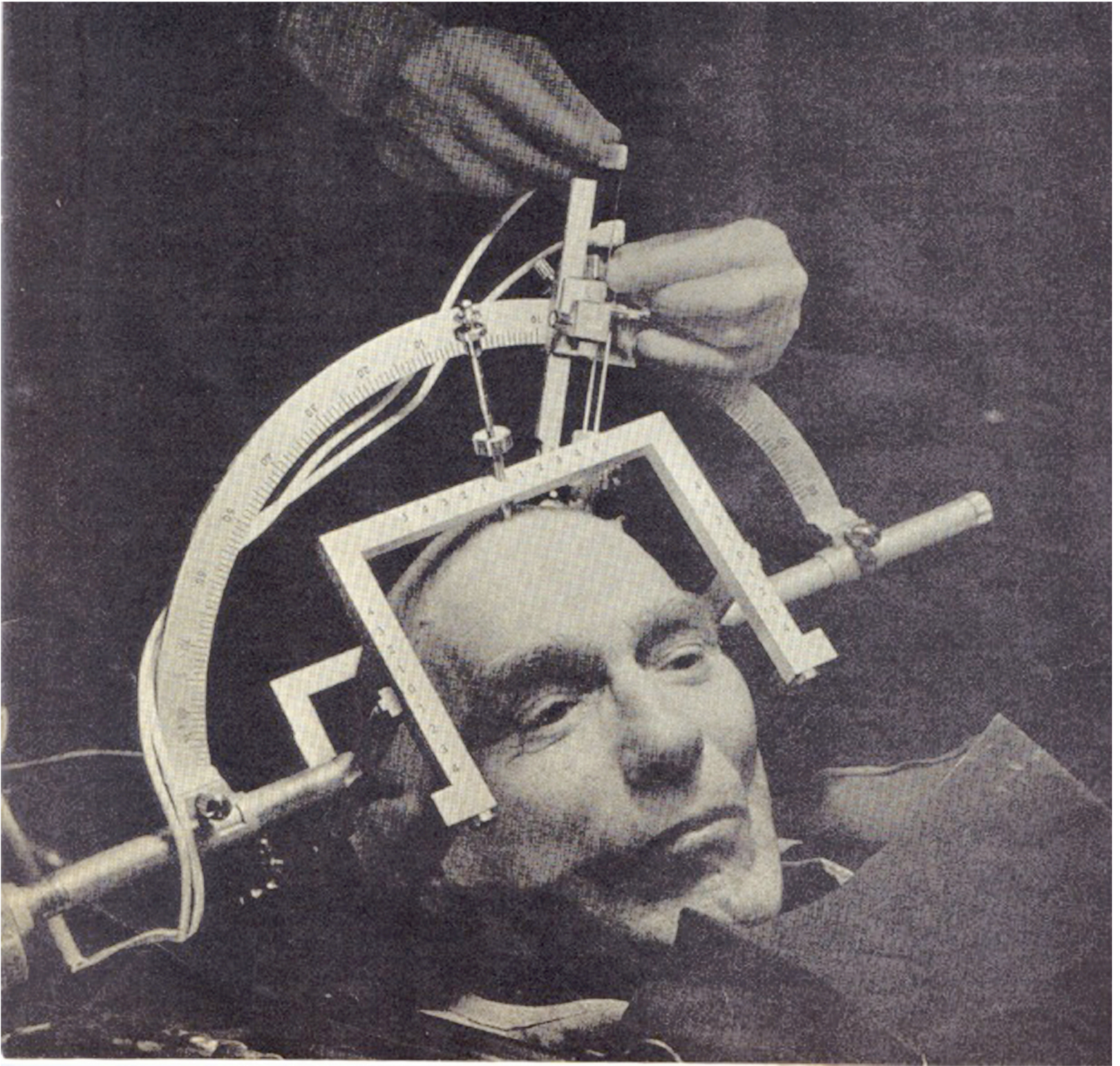
Fig. 11. Jaime Alvarado. Chanchoman. 2010
Tinta china y lápiz sobre papel. 47,5 x 27,5 cms.



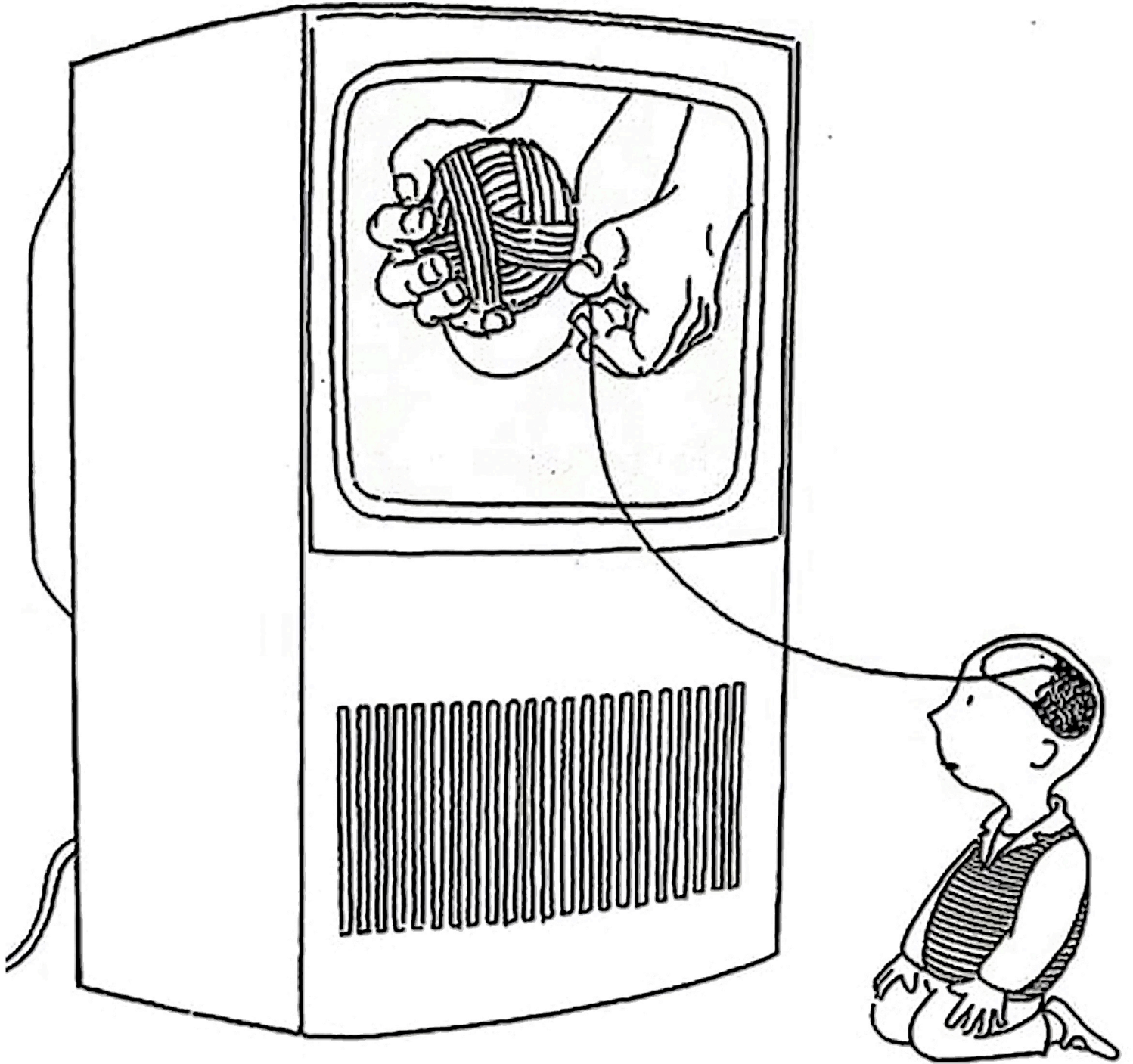
Fig. 12. Jaime Alvarado. Iron Man. 2010
Tinta china y lápiz sobre papel. 47,5 x 27,5 cms.



Fig. 13. Jaime Alvarado. Iron Man 2. 2010
Tinta china y lápiz sobre papel. 47,5 x 27,5 cms.

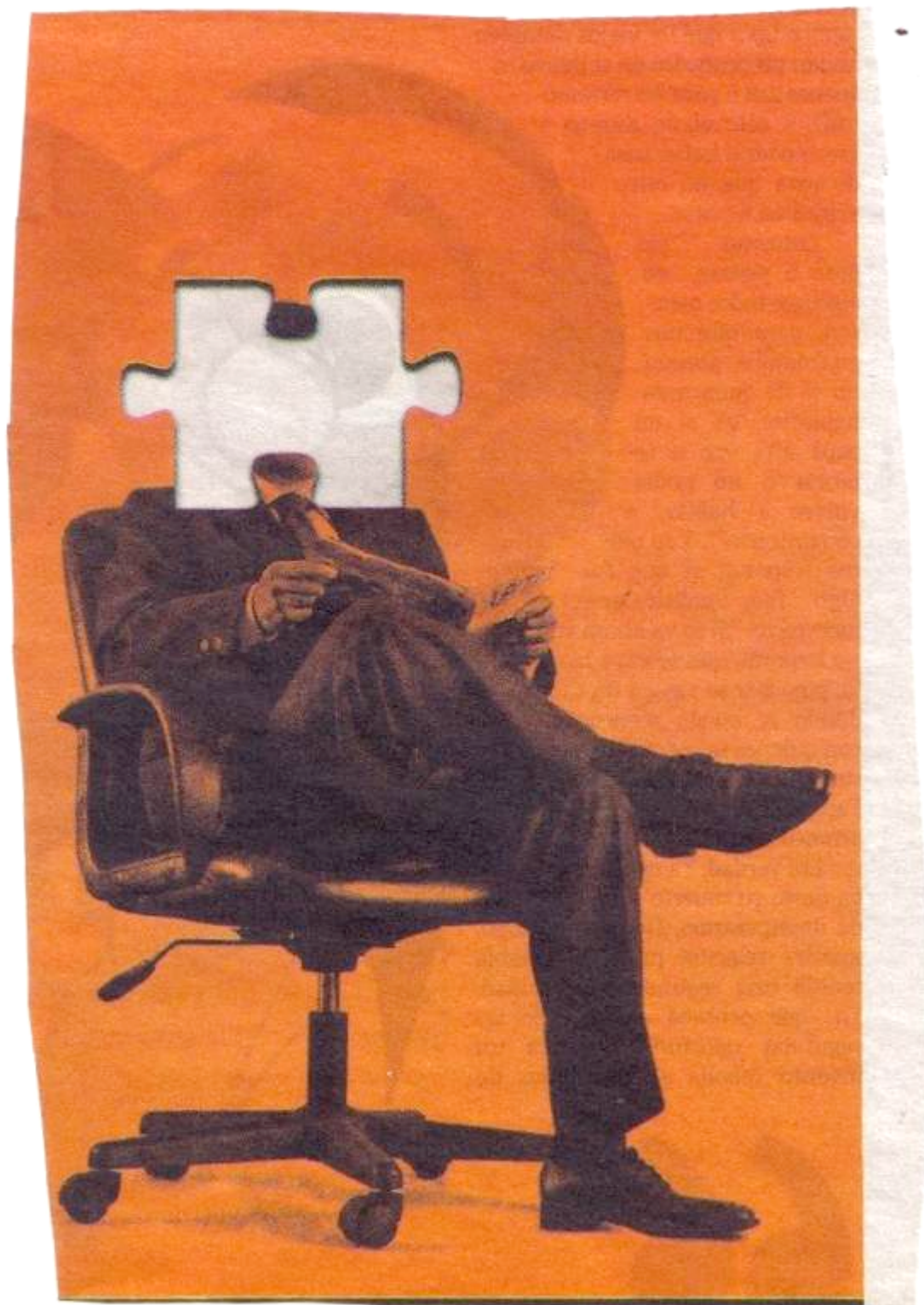


Escrutinio. Archivo de artista



La trama. Archivo de artista

ROMPE CABEZAS



rompecabezas.

1. m. Juego que consiste en componer determinada figura combinando cierto número de pedazos de madera o cartón, en cada uno de los cuales hay una parte de la figura.

2. m. coloq. Problema o acertijo de difícil solución.

3. m. Arma ofensiva compuesta de dos bolas de hierro o plomo sujetas a los extremos de un mango corto y flexible.

ROMPE CABEZAS

Miti-Miti: ejercicios de combinatoria.

El ejercicio de completar un rompecabezas demanda una coordinación entre las piezas individuales y una consciencia del resultado. En los juegos de mesa, la instancia final es corroborada y asistida por una impresión de la imagen final en la caja que contiene las piezas, pero en las artes visuales aquella imagen está diluida y sólo se nos adelantan algunos de sus fragmentos.

La combinatoria artística presenta atributos similares al ejercicio del rompecabezas, aunque de maneras oblicuas. Un ejercicio de ensamblaje entre dos objetos que no tienen mucha relación directa e inmediata permite descontextualizar sus anclajes originales. Podemos desenraizar las significaciones que cada uno arrastra desde antes, especulando nuevos sentidos y conexiones en sí mismos, entre ellos y para con el mundo de los objetos restantes.

A diferencia del rompecabezas, al juntar dos objetos no sabemos de antemano el resultado que tendremos frente a nuestros ojos, y es probable que desatemos un estado de terceridad que, al igual que el acto fallido de un garabato, quiebra la serie de atribuciones que la cultura le asignó a cada uno de los sumandos a modo de norma.

Para que un ejercicio de ensamblaje funcione satisfactoriamente deben cumplirse, como en todo juego, ciertas reglas. Algo deben tener en común los dos o más objetos en cuestión, y como estamos desarrollando un ejercicio sobre materia, podemos inclinarnos a buscar parangones allí: medidas, proporciones, colores, formas, etc.

Aún si los objetos no presentan mínimas conexiones formales, el ojo y el cerebro se encargarán de construir el puente entre ellos, siempre que tengan una proximidad física evidente (la construcción del sentido como pliegue del entendimiento). Por lo tanto, cualquier cosa que esté cercana a otra, puede ser ensamblada; de esta manera, el fenómeno del ensamblaje como proceso de construcción de obra, asegura una dilución de los valores que la cultura lleva a institucionalizar, y además el resultado promueve una reorganización del orden; de su propio orden y el orden del mundo (de la visualidad)



Protección. Archivo de artista.

ROMPE CABEZAS

Sígame la corriente: narratividad de objetos dispares

El trabajo “Mal de ojo” (fig.14) consiste en un montaje de cuatro piezas de distinta procedencia técnica y de época.

La primera pieza es una foto familiar que muestra dos niñas disfrazadas con un traje de un personaje infantil ante un fondo de hojas verdes: camisas rojas, sombreros y vestidos blancos. La siguiente pieza es una tabla de madera tipo cholguán con diecinueve cerraduras para puertas y un orificio sin ella (la tabla fue encontrada en la calle). La tercera imagen consiste en dos hojas de un libro de fisonomía, que ilustra la transformación paso a paso de la cabeza de un renacuajo a la cabeza de una mujer de rasgos mediterráneos: una transformación en veinticuatro pasos. Y por último tenemos una pintura de la cabeza de una figura hecha con esmalte sintético.

Por motivos que aún desconozco tomé el retrato familiar para reemplazar a otro; ésta foto familiar nunca estuvo pensada para componer este trabajo. Sin embargo, cuando la instalé contigua a la tabla de cholguán, se produjo una situación inesperada: el color de la fotografía familiar, su tamaño y la tabla sobre la que estaba pegada presentaba una similitud peculiar con la tabla de cerraduras. De pronto los rostros de las niñas tenían relación con las cerraduras, las había algunas más delgadas o más cercanas a la figura circular; otras más irregulares, pero todas parecidas.

La fricción entre la tabla con cerraduras y la ilustración de la mujer-rana se produce por la distribución de los elementos; es similar en ambas imágenes, lo que da pie a la especulación entre ellas: si están juntas, cuál es la consecuencia de la otra y por qué. El origen de cada una comienza a difuminarse y podemos pensar que sus significados previos se liquidan y luego se homologan (el collage como aluvión).

He aquí cuatro objetos sin ninguna conexión aparente, pero dispuestos uno al lado del otro desatan una infinitud de tramas que replican entre ellas, para armar algo entre todas como un gran bloque. De pronto, esta concatenación de nuevas lecturas para objetos conocidos proporciona una bisagra en el ejercicio de entenderlos, en el sentido más amplio. La reestructuración del orden conocido lleva a desconocerlo, se difumina su origen y su función. Esta reestructuración de las cosas diluye el impulso inmediato por nombrarlas y cuando las cosas son disociadas de los nombres que las determinan es cuando podemos verlas en todo su esplendor.

“El carácter del fragmento es esencial para el collage, le permite actuar sobre las pretensiones de integridad de cualquier tipo de representación. La representación más realista pone siempre en juego un conjunto de ausencias: el volumen del modelo original, su textura, su escala -ninguno de estos elementos está presente. El elemento pegado, debido a su condición imperiosa de fragmento, llama la atención sobre esa cualidad de ausencia, haciendo que la ausencia esté presente, revelando la verdadera naturaleza de la representación que es sólo apariencia, reducción, sustituto, signo. Con el collage, lo “real” entra en el campo de la representación como fragmento, y fragmenta la realidad de la representación”⁷.

El arte mediante sus operaciones reconoce las cosas como son, pero se niega rotundamente a que el orden en el que se organizan sea el único posible. La reestructuración del orden de estos objetos posibilita el cultivo de nuevas redes de significados entre la fotografía familiar y la tabla con cerraduras, entre las cerraduras y las ilustraciones en metamorfosis, sucesivamente entre los estados de metamorfosis y la pintura. Los campos de lectura entre ellos se disparan logrando que podamos ver esta “terceridad” producto de este ensamblaje de dos partes disímiles, como el estado desde el cual se pueden leer todas sus versiones posibles.

⁷ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico (Por una teoría de los desplazamientos)*. Edit. Gustavo Gili, 2002.

Así como Barthes afirma que las ideas no son pulcras ni se mantienen en un espectro intocable e impoluto del conocimiento, las cosas tampoco son impecables. Son el producto de una constante fricción entre los objetos que logran producirlas. (Ver Anexo p.80).



Fig. 14. Jaime Alvarado. "Mal de ojo". 2010
Técnica mixta. 150 x 60 cms.

ROMPECABEZAS

Fiesta Swinger: notas para un ensamblaje interdisciplinario

“Rompecabezas” (Fig. 15 y 16) es un montaje de imágenes de retratos de distinta procedencia dispuestas sobre un muro. Conviven recortes de periódicos, dibujos sobre papel couché, fotos tipo carnet, bocetos preliminares para pintura, sobre papel brillante, rugoso y opaco, una lámina de álbum coleccionable, anuncios publicitarios, collages, pintura de esmalte sobre cartón, y fotografías intervenidas. Mide en total 85 x 170 cms.

Para acrecentar la brecha entre producción mecánica y producción artesanal inserté una serie de imágenes de distinta procedencia, autoría, calidad técnica y propiedades materiales dentro de un trabajo de dibujo y pintura, acentuando el contraste entre las distintas pulsiones humanas y la regularidad artificial, multiplicando el doblez entre las pinturas y para con la fotografía.

El abanico expandido incluye códigos representacionales pertenecientes a otra mano, otro hacer; de modo que la relación foto-pintura no se resuelve cortando la mano, sino que injertándose unas cuantas: injertar otra técnica: robar el ojo ajeno.

Hay más de un ojo en “Rompecabezas”. La convivencia de distintos “ojos” y temporalidades hacen que la pintura reestablezca su potencial como todo lo que la fotografía no puede hacer. Ahora lo fotográfico se ha propagado; infecta y conquista, repele y atrae los aceites de la pintura. Desde el germen se produce el antídoto, desde conseguir una mano, el trabajo se esparce hacia el tráfico visual más establecido; se recortan bordes, se suprimen pies de páginas, se diagrama la estructura de la obra. Se yuxtaponen imágenes para lograr el mayor efecto de tensión entre las partes, por sobre los aspectos meramente técnicos de conservación y disposición de archivo: acumular y organizar por tamaño, por fecha, por origen, etc.



Fig. 15. Jaime Alvarado. "Rompecabezas". 2010
Técnica mixta. 170 x 85 cms.



Fig. 16. Jaime Alvarado. "Rompecabezas". 2010
(detalle)

En “Rompecabezas” el retrato se encarga de transitar por los medios de circulación periódicos en sus variedades de papel de revista, fotografía de periódicos, papel fotográfico, y romper el esquema de la pintura. La fotografía quiebra la serie de pinturas: la hace mutar, la interviene y cambia su programa. Consideremos como antecedente que el origen del trabajo está inserto en el campo de la pintura, por eso el texto está perfilado desde sus posibilidades, alcances y restricciones hasta sus fronteras expandidas de lo pictórico, enunciando trayectorias de enlace frente a campos próximos y vecinos como el de la fotografía.

“Rompecabezas” surgió de la inquietud de no saber qué hacer con una gran cantidad de material gráfico que no llegaba a ningún lado; una acumulación de muchos fragmentos. Mientras que a medida que la reutilización de objetos se instala como sistema de producción, se reglamenta el flaneo. Cuando el vagabundeo es la dilución máxima en un contenedor inabarcable, sin centro, el azar deviene sistema, y una vez instaurado, paralelamente funciona el mecanismo diario de búsqueda de desperdicios. Una vez instaurado el paradigma cachurero para trabajos de arte, las casualidades dejan de existir y el paseo se transforma en un adminículo de vigilancia fetichista.

Frente a la estabilidad del signo gráfico el trabajo de la pintura solo puede enturbiar las cosas, para dejar en claro que las garantías de lo visible son escuálidas. El retrato puesto frente a frente con sus copias, sólo conduce al estado de la memoria a su catástrofe. La multidimensionalidad de lo retratado hunde todo intento por definir el objeto de su mirada. En “Rompecabezas” la mixtura de formatos e imágenes desarma más que une, enturbia el juicio para levantar la pregunta por el recuerdo definitivo. ¿Cuál de todos ellos es real? ¿Cuál de todos es? ¿Dónde está el artificio? ¿Cuál es una proyección?

Al interior de la imagen se atribuye una representación fidedigna del original en el que se funda, pero al enfrentarse ante tantos tipos de representaciones fidedignas no queda más que remecer las distinciones: liquidar las afirmaciones.

La promesa del rostro nos aseguraba en estricto orden, que lo visible era lo definitivo: aquello que ves soy yo. El derruido orden de las cosas marcha contra la condición demiúrgica del arte, haciendo hincapié en cómo esquivar el retrato, como reconocerlo, cuando reconocer la figura del monstruo, como aceptar la monstruosidad de lo deforme y aquello que no necesita deformación: la metamorfosis de la figura, la transformación de la carne.

El ascendente número de copias no hace más que cuestionar nuestra memoria visual. Entintar el nervio óptico, que es el encargado de transmitir la información visual desde la retina hasta el cerebro. Inundando corrosivamente el recuerdo de nuestra mirada y su reacción.

Pienso en la figura retórica de la sinonimia, que consiste en usar intencionadamente voces sinónimas o de significación semejante para amplificar, reforzar la expresión de un concepto o enturbiarla. De esta manera la presentación de distintas variables escasamente diferenciables una de otra pinta un panorama confuso, una mancha especular.

La figura se retuerce, se acentúa, se repite, muta, cambia, se apila, se proyecta, se esquivo a sí misma, se rechaza, se arma nuevamente, se replica y se mantiene en suspensión, manteniendo el juicio dentro de un laberinto borgeano ¿Cuál es la imagen real?



Monos de palo. Archivo de artista

CONCLUSION

En Chile se hace uso del concepto “*sacar la vuelta*” para referirse al acto de esquivar el deber (laboral, espiritual, moral, estético, ideológico, etc.), dirigiendo la atención a un fenómeno anexo y, por tanto, marginal respecto del primero. Es desentenderse de la obligación sometiendo la mirada hacia otro lado.

A partir de esa definición he decidido plantear el desarrollo de las ideas que gravitan de manera frecuente en mi quehacer como un ejercicio de evasión.

Sacar la vuelta en la tesis implica tanto dejarla en pausa a modo de tiempo muerto, como también rodearla, incluyendo caminos alternativos para concluir las mismas ideas en puertos diferentes. Si la pintura está pensada desde su estado de liquidez es factible pensar que sus ideas igualmente líquidas puedan tener múltiples flujos en velocidad, espesor de sus partículas y tiempo de secado, y por tanto ser conducidas por afluentes diversos para depositarse y así construir un paisaje de ideas sobre pintura. (Ver Anexo p. 78)

Respecto al acto de concluir esta tesis, considero el ejercicio como uno de total interrupción y parálisis frente a un trabajo que vive desde su estado de cuestionamiento, fricción y movilidad: nuevos paradigmas tratando de insertarse dentro de los ya establecidos, o viejos paradigmas sometiendo a prueba postulados recientes a modo de barbecho, ya que el discurso debe mutar, manteniendo la resiliencia suficiente como para sustentarse dentro del mundo de la materia una vez que ésta lo traduce.

Dentro del campo del conocimiento anglosajón, en los últimos años se ha hecho referencia al término “cosmic joke” para hacer alusión al estado de absoluta incomprensión desde la cual el ser humano como ser pensante, lógico e idealmente consciente, trata de explicar el estado de la existencia humana, su propósito, significación y pertinencia.

Si la pregunta por el sentido se representa en una tira cómica, “cosmic joke” es la onomatopeya al final del chiste, como el plop! en Condorito, pero a escala del universo. Una alusión al fuera de cuadro; aquel irrepresentable que el lenguaje enuncia pero nunca revela, ya que “el lenguaje es una potencia transformadora más inclinada a la creación de enigmas que a su resolución. Como si la lengua misma prefiriera la inquisición a la elaboración paciente de respuestas”.⁸

“Las palabras son un tejido que vela el brillo de una realidad accesible *gracias* a ellas pero no *mediante* de ellas: Gracias a ellas porque las palabras son un recurso indispensable para indagar y escrutar esa realidad que velan. Y no mediante ellas, porque hay que ser capaz de desprenderse de las palabras si se quiere acceder al sentido último. El lenguaje es cantera de un arte alucinógeno, pero sin él no es posible acceder a lo más hondo de esa mina de tesoros, asediada por una oscuridad...”⁹

Ante la demanda del profesorado por establecer algo que cierre este discurso, traigo a colación un texto que escribí el año pasado que, en mi consideración, representa de manera satisfactoria los tópicos acerca de los cuales construí este relato de tesis: el lenguaje y la pintura, el flujo del dibujo como escritura y la materia, el objeto y sus absurdos.

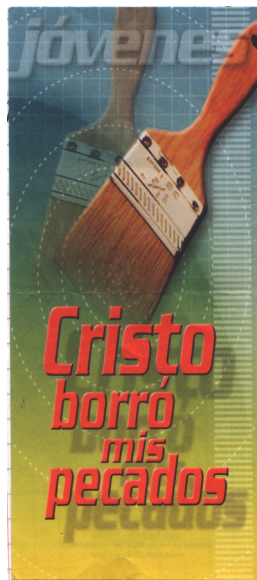
⁸ ARNAU, Juan. *Ironía y lógica en india antigua*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008. 29p.

⁹ Op. Cit. 30p.

Kafka, ¿no?

Una fracción de los empleados de la empresa donde trabajaba estaba en huelga. Y ese día la Inspección del Trabajo había llegado a mi tienda para fiscalizar que los contratos estuvieran en orden y todo eso. Luego que la Inspectora me hiciera unas preguntas, y mientras leía sus anotaciones en la ficha, le comenté que mis profesores de pintura fantaseaban con el lenguaje fiscal. Que el contexto de un lenguaje público demandaba precisión, control y economía de medios: todas cualidades de una buena pintura.

Terminé mi enjundiosa intervención y sonrió escuetamente.



Vuelta. Archivo de artista

ANEXO







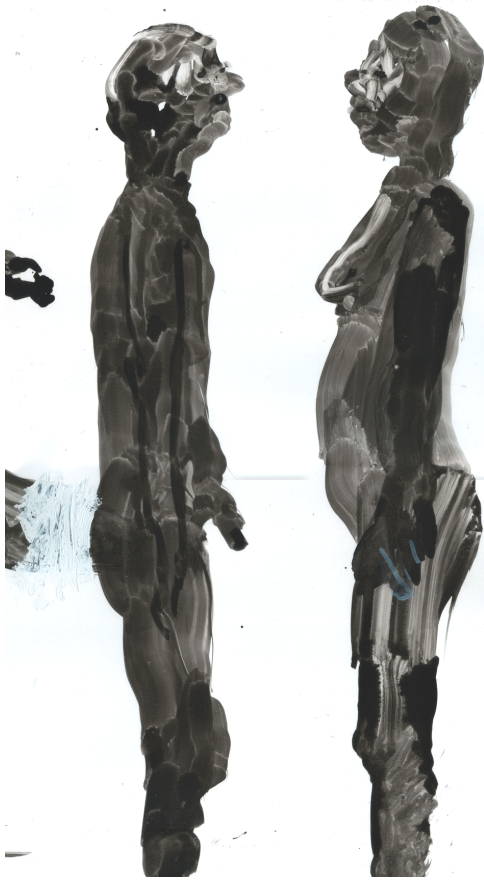
Anish Kapoor. Shooting into the corner. 2008-2009.
Técnicas y medidas variables.



WHAT IS PAINTING

DO YOU SENSE HOW ALL THE PARTS OF A GOOD
PICTURE ARE INVOLVED WITH EACH OTHER, NOT
JUST PLACED SIDE BY SIDE? ART IS A CREATION
FOR THE EYE AND CAN ONLY BE HINTED AT WITH
WORDS.

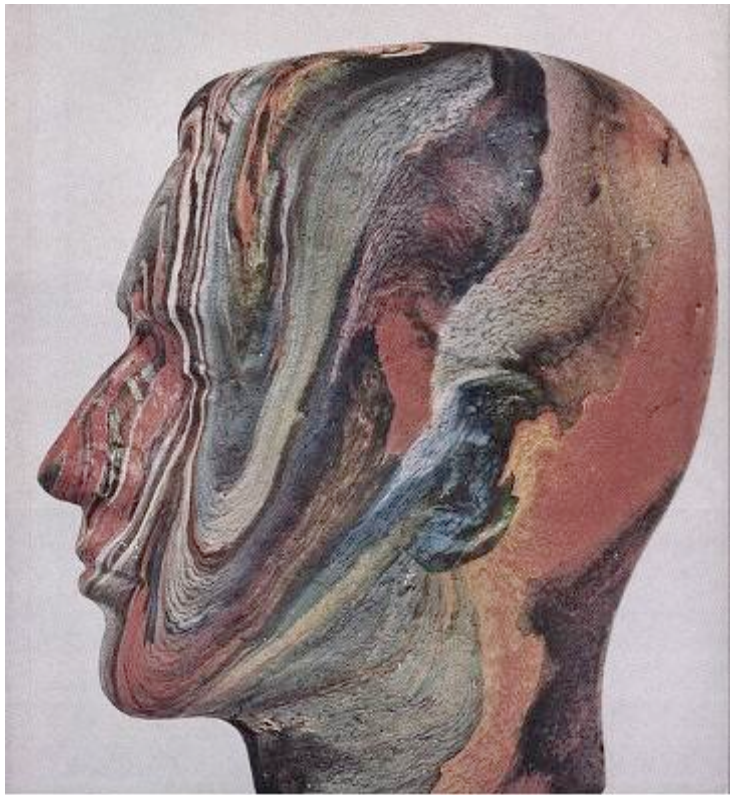
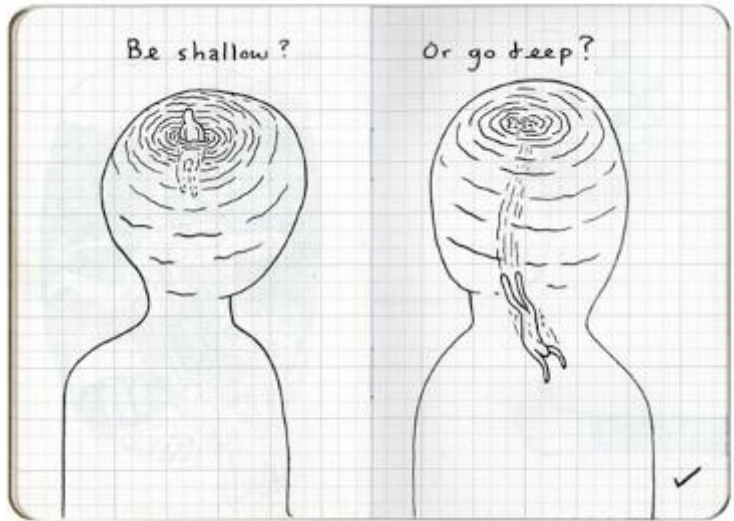
John Baldessari. What is painting. 1966-1968.
172.1 x 144.1 cms. Acrílico sobre tela.



Jaime Alvarado. Silent is golden. 2012
Tinta china sobre papel couché

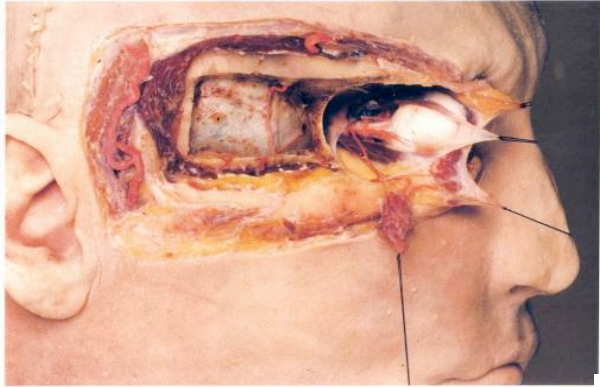


Langlois Vicuña. Ensamblajes y montajes. 2005
Factoría ARCIS. Dimensiones variables



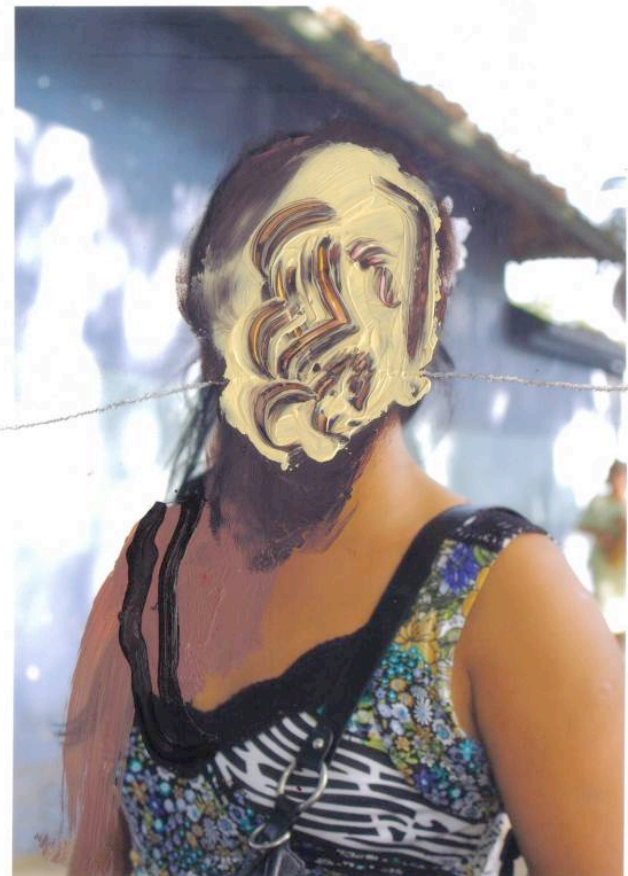






歌舞伎の発見 誰ともわらぬ歌舞伎の発見方
 助六田村山極勸進帳鳴神矢の根毛抜解脫不敵燻
 暫不動象引奉曾我対面菅原辰探手有籠掃雲牙白渡
 国性流合戦童屋道満大内鑑彌山姥小野道風青柳祝
 坂名手木忠臣蔵平家女護局傾城反魂香義経千本桜
 博多小女郎浪枕源平布引流一谷敏事記壇浦兜軍記
 奥州安達原鬼法蘭三略巻八陣守護城忍夜恋曲者
 御所坂堀川夜討紙間祭礼山崎加賀見山田錦絵
 本朝廿四孝鎌倉代記妹背山婦女庭訓繪本太功記
 敵討天下茶屋聚伊賀越中及六近江源氏先陣繪
 恋女房染分手綱撰州合邦辻御籠先代萩櫻門五三桐
 曾根崎心中近頃河原の逢引桂川連理桐艶容女舞衣
 天竺三徳兵衛徳順東海道四谷怪談双蝶々曲輪日記
 女殺油地獄大経師昔昔恋飛脚大和往来新版歌文
 生写朝顔話心中大綱島伊達恋緋鹿子積恋雪團扇
 夏祭浪花鑑伊勢音頭恋夏刃柳文章お染の七役末木
 京鹿子娘道成寺連獅子草摺引素燃落土蜘蛛紅葉狩
 春興鏡獅子六歌仙容彩船弁慶舌出番叟釣女藤娘
 与話情浮名桶色彩間豆乗合船恵方萬歳三社祭
 四千両小判梅染水天宮利生深川十六夜清心吉原雀
 籠釣瓶花街酔醒神明更和合取組五大力恋紙手習子
 人情咄文七元結怪異談社丹體籠佐倉義長長島羽絵
 葛紅葉字都谷峠東海道中膝栗毛天明烏花濡衣神田塚
 天衣粉上野初花梅雨小袖昔八丈天坊大岡政談黒塚
 首長屋梅加賀書巻音宮前元禄忠臣蔵名目水廻照
 刺青奇偶桐葉番町無常殿木刀十傑入双而水廻照
 杏手鳥城落月鳥辺山心中修禪寺物語暗闇の丑松

歌舞伎



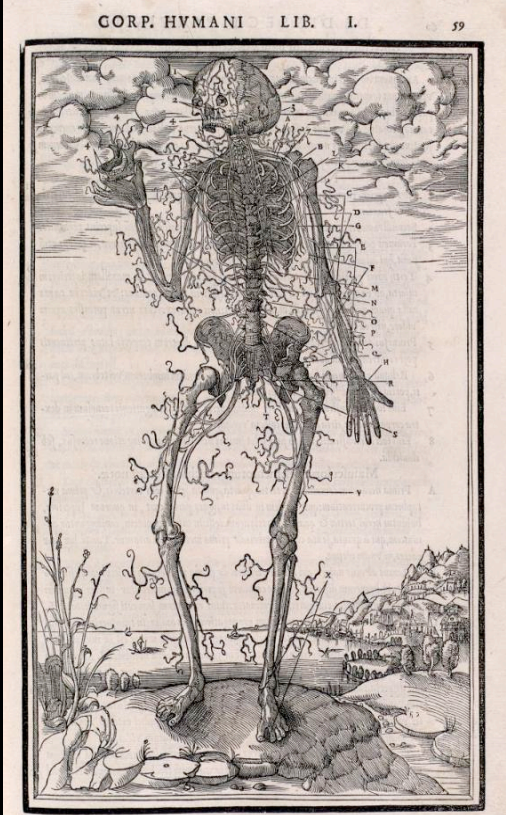
Presentan oficialmente el verdadero rostro de la beata Laura Vicuña

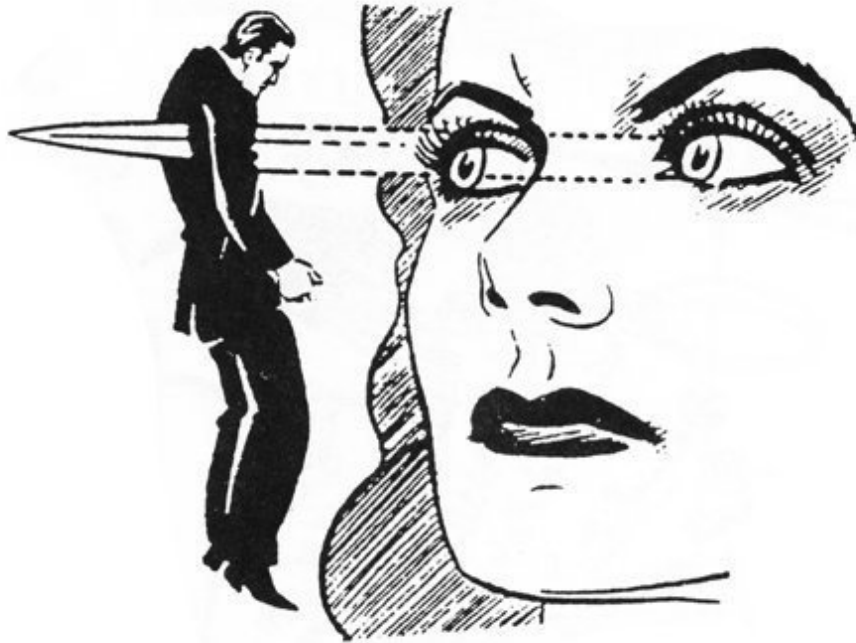
El estudio topográfico facial a la única fotografía encontrada de Laura Vicuña en la ciudad argentina de Junín Los Andes —co-tejada con retratos de su madre y hermanas— fue difundido ayer por el Departamento de Criminalística de Carabineros.

- Hasta ahora, la única imagen de la beata era un retrato del pintor italiano Caffaro Rore, que la mostraba con características más bien europeas. El arzobispo Ricardo Ezzati calificó el hallazgo de "valor histórico", e hizo ver, en todo caso, que lo que interesa es su espiritualidad y ejemplo de vida.



LUCIANO PIQUELME







BIBLIOGRAFIA

ARNAU, Juan. *Ironía y lógica en india antigua*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

BERGSON, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada, 1939.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura, de Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Batista Alberti*. Barcelona. Editorial Alfa Fulla, 1999.

HIDALGO, Guillermo. *Crónicas para perdedores*. Santiago, Catalonia, 2011

KAY, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago, Editores Asociados, 1980.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico (Por una teoría de los desplazamientos)*. Edit. Gustavo Gili, 2002.

LANGLOIS VICUÑA, Juan Pablo. *De Langlois a Vicuña*. Santiago, AFA, 2009.

LUKAS. *Bestiario del Reyno de Chile*. Santiago, Ograma 1996.

MATTHEY, Marcelo. *Sobre cosas que me han pasado*. Santiago, 1990.

PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona, Seix Barral, 2008.

REDOLES, Mauricio. *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*. Santiago, Beta Píctoris, 2000.

RILKE, Rainer María. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona, Paidós, 1992.

VALERY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1987.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona, Anagrama, 2011.