



Universidad de Chile  
Facultad de Artes

# “Una Ausencia Ajena”

Memoria para optar al título profesional de  
Pintora

Ana María López Benavides  
Profesor Guía: Jorge Gaete Villalón

Santiago, Chile  
2013

## Índice

- Introducción | 4 - 7
- Camino hacia la obra | 8 - 13
- La Obra: | 14 - 20  
Proceso, Producción y Técnica.
- Referentes Pictóricos y Visuales | 21 - 32
- Conceptos y Antecedentes | 33 - 39
- Conclusión | 40 - 41
- Bibliografía | 42 - 44

# Dedicatoria y Agradecimientos

Quiero dedicar este trabajo a mis padres, Verónica y Bernardo, a mis hermanos, Andrés y Hernán y a mis abuelos, quienes siempre me han apoyado y alentado con mucho amor en todos los procesos de mi vida.

Quiero agradecer con mucho cariño a todas aquellas personas que creen en mí, y que me han acompañado en éste y en muchos otros caminos a lo largo de mi existencia. A mis padres y a mi familia, por estar siempre a mi lado. A Brett Sumner; por la entrega de su amor, su paciencia y su apoyo. A mi amiga Constanza; por su incondicionalidad. A mis profesores y académicos; por la entrega de conocimientos y disciplina, y a mi abuelo, Mario Benavides; por su sabiduría, que ha sido y es mi inspiración para luchar por alcanzar cada meta que me propongo y superar cada obstáculo que se me presenta.

Gracias.

# Introducción

La presencia de objetos en nuestro alrededor es parte de la vida cotidiana. Pero estos objetos que suelen parecernos familiares a veces pueden volverse ajenos y causar sensaciones de incomodidad. Así, como “algo” a lo que estamos acostumbrados se puede volver poco familiar, también se puede tornar aún más inquietante con su mera ausencia.

En este caso estoy hablando de la carencia de materia prima de esta obra, la pintura, que se encuentra parcialmente ausente, dejando en su lugar esa falta que la hace aún más presente, convirtiendo como resultado a ésta pintura en “algo” poco familiar.

A partir de esto se desarrolla el concepto de mi obra, donde el descubrimiento propio, las ausencias y las faltas también fueron presencias importantes para llenar espacios vacíos, tanto en mi conocimiento como en mi desarrollo técnico. La búsqueda de la identidad y la mirada propia, la observación de la realidad, los cuestionamientos ante ella y la perspectiva en que la veo, son los puntos de partida que a lo largo de mi formación voy aprendiendo y desarrollando como lenguaje personal.

El trabajo desarrollado durante estos últimos años busca cuestionar la percepción con respecto a las formas

negativas y positivas, es decir, a lo que está oculto y a lo que se muestra, además de lo que es evidente y lo que es cuestionable, tanto para nuestra visión como para nuestra percepción.

Reflexionar sobre la percepción es uno de mis objetivos en este proyecto, el cual está fuertemente relacionado con la presencia del color blanco (ausencia de pintura). Con esta presencia del blanco pretendo mostrar y ocultar formas insinuadas, hacer más evidente la presencia de un objeto ausente, y también, intento estimular la identificación y el reconocimiento de las escenas cotidianas representadas en la obra por medio de la reconstrucción mental de una imagen que ha sido fragmentada.

El eje central del proyecto es la utilización de la ausencia de pintura como un recurso estimulante para generar sensaciones en el espectador,

ya sean estas de vacío, algo inacabado, interferencia o ausencia total. A partir de la composición de la pintura quiero generar en el espectador cuestionamientos sobre los espacios blancos sin pintar, que tal vez a su mirada parecerán fondos, recortes, vacíos, o bien, simplemente serán comprendidos como partes incompletas de la pintura.

El proyecto consiste en dos series de pinturas que se contraponen y que a su vez comparten elementos en común, siendo uno de ellos la falta de pintura.

Para una serie utilicé el recurso de apropiación de imágenes obtenidas desde un medio masivo como lo es Internet, acción que a mi parecer, es producto de la saturación y sobre-explotación de la imagen circulante en aquel medio. La reproductividad de las imágenes debido a las tecnologías ilustra claramente esta circulación

bombardeante de información visual, donde la cámara fotográfica es una prueba de lo fácil que es su producción.

Uno de los fines de usar fotografías extraídas de la Web fue crear una sola ilustración que remitiera a mi propia experiencia, como si estas nuevas imágenes fueran visiones mentales de mis recuerdos. A partir del recurso ya mencionado quise crear la sensación que nos produce algo que ya hemos visto, algo familiar. Para lograr producir esta sensación escogí escenas cotidianas que pudieran formar parte de una memoria colectiva. Así como el niño jugando videojuegos, el abuelo sentado mirando o buscando algo en una bolsa y alguien leyendo una revista, pueden ser escenas a las cuales hemos estado expuestos muchas veces, son familiares y comunes, pero a la vez son personales en la experiencia de cada individuo.

El fin de usar este tipo de imágenes es familiarizar al público con el tema de la cotidianidad expuesto en la pintura, pero a la vez, mostrar una visión que ha sido fragmentada por los espacios blancos, faltos de pintura, para causar una intriga y curiosidad en el espectador que lo impulse a completar la imagen por medio de su imaginación.

En la segunda mitad de mi proyecto los espacios sin pintar tienen características de siluetas, y el fin de ellas es hacer presente un objeto que ha sido extraído de la imagen, para resaltar más aún la atención en el elemento ausente.

La presencia del objeto en la pintura, así como cualquier otro objeto que está representado en ella, no marca ninguna diferencia al estar allí, pero si éste es borrado o eliminado, su espacio, en este caso su silueta, hace a la figura ausente tomar más presencia, la vemos

y la reconocemos, sabemos lo que hace aún cuando no esté ahí, aún percibimos su rastro.

La utilización de siluetas o recortes en blanco de mi obra, remite a las sombras espeluznantes usadas en el cine expresionista alemán, donde sus directores supieron sacar provecho de ellas para connotar lo amenazante del presagio siniestro. Usando las siluetas blancas de una forma similar a lo que fueron las sombras en el área cinematográfica de esa época, como lo hizo el director F. W. Murnau con las siluetas de Nosferatus, mi objetivo será crear una sensación de vacío que logra captar la atención del espectador a través de la ausencia del objeto.



1. Pintura N° 5 de la Serie “Ausencia Ajena”,  
Óleo sobre tela, 130x95 cm.

## Camino hacia la Obra

A lo largo del estudio de la carrera de Artes Plásticas he tenido que desarrollar trabajos y ejercicios, que, en un principio, fueron solamente tareas, pero luego hacia los dos últimos años, más que ejercicios eran una búsqueda de mi propia técnica y lenguaje, sin olvidar además la búsqueda de mi identidad.

Pintura fue la mención que escogí en mi segundo año de estudio y, sin estar segura de ésta decisión, comencé a realizar los trabajos. Recuerdo las primeras pinturas al óleo, un ejercicio de escala de grises, mezclando temerosamente los pigmentos para

obtener los grises con distintas tonalidades. Así fui introduciéndome poco a poco en lo que sería mi mención. En cada uno de los trabajos durante mi formación académica fui encontrando un elemento que siempre se repetía, un poco de mi identidad, un lenguaje propio que aún no era concreto, ideas que aún no se conformaban como una sola. No fue hasta este último proyecto donde me sentí más cómoda con lo que estaba trabajando, donde utilicé los recursos que me acomodaban, busqué y desarrollé un tema de mi interés, un tema con el cual me identifiqué, donde



2. Serie "San Sebastián" N°1, Óleo sobre tela, 120x80 cm.

me encontré a mi misma en mi entorno, en mi alrededor y en mi cotidiano vivir. Solo entonces sentí que mis trabajos se habían concretado como mi propio lenguaje a través de la pintura. Antes de esto solo eran atisbos de mi identidad, de mi forma de pintar, pero aún no me representaban. En algunos de los trabajos mis ideas hablan un poco más de mis intereses, fue en ellos donde vi esas características que serían parte fundamental de mi proyecto actual.

Voy a partir por el trabajo que, a mi parecer, captura más mi interés con respecto a lo pictórico, con el cual la experimentación y la expresión me llevaron a formular los conceptos que hoy desarrollo en la obra.

El ejercicio consistía en representar a San Sebastián en la pintura (fig.2). Comenzando por hacer maquetas y

fotografiar a la modelo, decidí entonces intervenir las fotografías digitalmente. Una vez que tenía las maquetas y que comencé a pintar, me di cuenta de que el tema no era lo que más me importaba, sino, más bien, la materialidad, la composición, la experimentación, la expresión y la búsqueda de mis intereses e identidad por medio de la visualidad de la pintura. Cómo representar cualquier objeto usando óleos era mi interés en ese entonces. Y así, centrándome más en lo que es la técnica pictórica que en el tema, fue en éste trabajo que experimenté lo que sería fundamento y punto importante para mis próximos trabajos, y que hoy se ha convertido en el tema de mi proyecto sin haberlo buscado –al menos conscientemente-. Estoy hablando de las zonas vacías o espacios que no fueron pintados y que son meras siluetas dentro la obra,

manchas que quedaron de la primera aguada.

En este ejercicio, a partir de San Sebastián, mis maquetas tenían unas manchas que representarían la sangre, pero comencé a pintar el cuadro y fui dejando esas manchas para el final. Al terminar el cuadro no sabía qué hacer con esos espacios que no había pintado, que aún estaban en aguada. No sabía si pintarlos o dejarlos así. Estos espacios eran interesantes por si solos y soportaban bien a la pintura, no interrumpían ni eran violentos. Hablaban de la materialidad del cuadro más allá de la pintura, mostraban su esqueleto, pero también funcionaban como siluetas, sombras de algo que es pero que no está presente, que nos dan una idea del objeto al que realmente pertenecen, pero que no lo revelan, pues sabemos que está ahí, pero no lo vemos. Así yo imaginaba cada una de las sombras a mi alrededor, como

dibujos en los muros, en el suelo, en todo mi entorno.

La experimentación en este trabajo fue el paso para encontrar los temas y conceptos que hoy me interesa abordar; el vacío y el blanco como parte del cuadro o como ausencia de pintura, las formas y contraformas, lo oculto y lo expuesto.

En la obra actual el blanco representará esa parte de la hoja de papel en la cual dibujamos, pero que no vemos como componente del dibujo, sino que la vemos como mero fondo, pero que, sin embargo, en este caso es el soporte y la base del dibujo.

Otras de las pinturas que considero parte importante en el camino para éste proyecto, fue un díptico donde teníamos que escoger un monumento que representara la figura humana y pintarlo. En esa oportunidad me pregunté, ¿qué es un monumento?. Por

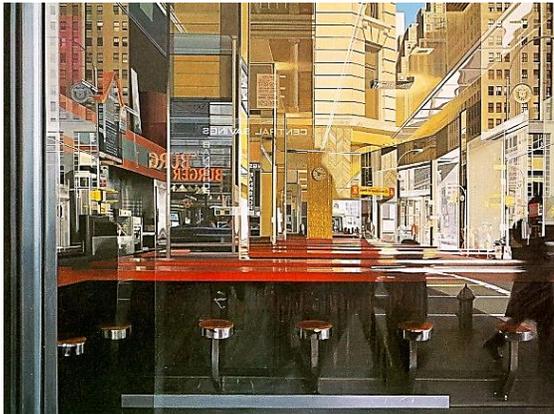
definición de este término encontré, que: “el monumento es una obra arquitectónica con algún valor artístico, histórico o social”, y por su raíz del Latin “monumentum” que quiere decir recuerdo, concluí que así, como una escultura que representa la figura humana, yo escogería los maniquíes, que también representan la figura humana, pero de una forma más estereotipada y comercial, sin el valor histórico o social que el monumento tiene por definición propia, pero que, sin embargo, estas frías figuras también representan, finalmente, un valor y un fin comercial, aunque no apelando a la memoria y los recuerdos.

Ese fue el punto de partida para desarrollar mi idea, y así viendo al maniquí como resultado del comercio, es evidente que éste debe vender el producto que promociona, por lo tanto, debe estar expuesto, instalado en una



### 3. “Maniqués”

Óleo sobre tela, 80x80 cm.



### 4. Richard Estes, “Central Savings” (1975)

vitrina, siendo parte de este montaje comercial.

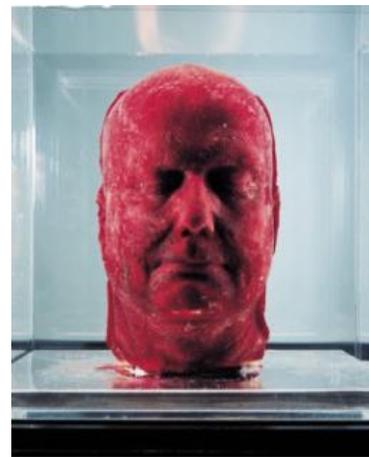
Cuestionándome a partir de lo anterior el adentro y afuera de las vitrinas, utilicé esta interrogante como recurso en la pintura, representándola por medio de los reflejos en los vidrios. Tema y recurso que es igualmente utilizado en el campo de las artes. Un ejemplo del uso de las vitrinas es el pintor hiperrealista Richard Estes.

*“Los cristales de los escaparates de sus cuadros (...) no muestran únicamente como sería de esperar por la mirada rutinaria del consumidor, lo expuesto dentro, sino lo que se encuentra fuera (...) espejos convexos y las bolas de cristal de los interiores holandeses se han independizado, trasladándose hacia fuera: mundos de espejos, reflejos de la realidad, y la realidad reflejo”.* (Sager, Peter, 1981: pág. 56)

Y al igual que Estes, Marc Quinn, en otra área de las artes, utiliza las vitrinas para mantener sus obras refrigeradas y en las condiciones adecuadas, pero que a la vez las usa como recurso para exponerlas, para delimitar el espacio de la obra, ya que éstas, como dije, no solo tienen un carácter de aparador, de conservar y proteger cosas, sino que tienen una connotación, pues el objeto adquiere cierto carácter e importancia, separando así su espacio, dándole un espacio delimitado al observador, como se demuestra en sus obras “Self” (fig. 5) , “Eternal spring” y “The garden”.

El adentro y el afuera son parte importante de mi pintura, la delimitación del espacio del espectador con la obra, y no solo como la vitrina que delimita, sino como una capa, capa que nos deja ver a través, pero que además por su cualidad de reflejar nos permite vernos a nosotros mismos, nos revela nuestra ubicación y nuestro alrededor reflejado

sobre el interior de los escaparates, tal como lo plasman las puertas y escaparates de Estes en su obra “Central Savings” (fig. 4), donde aún se ven las siluetas de los transeúntes y los edificios montados sobre la vitrina que devela las butacas de una cafetería. Estos temas también serán parte de mi actual proyecto, donde el adentro y el afuera, lo que esta adelante y lo que está detrás serán un cuestionamientos que dependerán de la percepción del espectador de la obra, la que siempre necesitará de él para estar completa.



5. Marc Quinn, “Self” (1991)

Cabeza de sangre contenida en vitrina refrigerante.

## La Obra:

### Proceso, producción y técnica.

Para mi trabajo utilice ocho bastidores con soporte de madera y lona tensada, sus dimensiones son: 130 cm. de alto, 95 cm. de ancho y 3 cm. de grosor.

El procedimiento para realizar esta obra comienza por generar modelos, maquetas que serán intervenidas digitalmente, para luego ser traducidas en la pintura.

Para obtener las maquetas de mi trabajo realice dos procedimientos. El proceso para las primeras cuatro maquetas fue el siguiente: buscar imágenes en Internet con escenas en acción, escenas donde hubiera

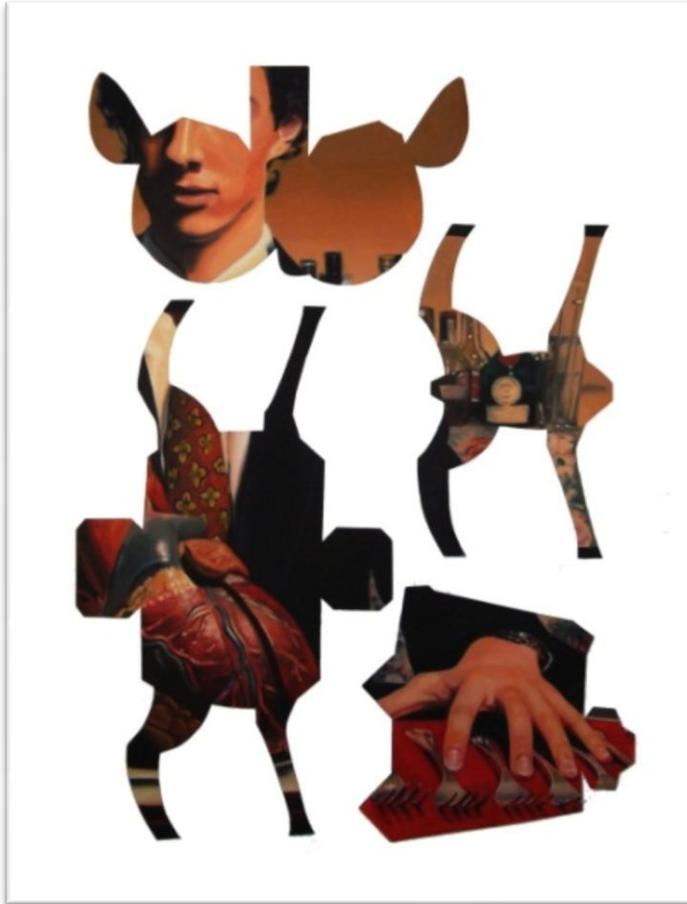
personas en una actitud despreocupada, tal vez donde estuvieran en su casa leyendo, jugando o realizando alguna actividad personal o familiar. En ellas quería encontrar un común denominador que no solamente fuera la parte visual, sino que fuera más allá de la composición y los colores, por lo que me enfoque en la temática, en el mensaje que la escena daría, y también en el concepto que quiero desarrollar en ellas. Luego de conseguir las imágenes apropiándome de ellas, las edite en Photoshop (editor de imágenes), regulando su contraste y color, ajustando los tamaños de las

distintas figuras para conformar la escena a mí gusto, componer un escenario con una mirada un tanto voyerista, como también curiosa por la intimidad en lo cotidiano. Busqué también en Internet lo que sería la parte pintada con blanco, estas imágenes son figuras de papel para recortar y armar. Teniendo estas imágenes, al igual que las anteriores, las edité digitalmente borrando lo que correspondía a la figura armable y sólo dejando la contraforma (fondo) de la figura. Así fui componiendo ambas imágenes hasta obtener las cuatro maquetas.

En el segundo proceso para obtener las últimas cuatro maquetas, a diferencia del primero, utilicé juguetes que encontré en mi casa, juguetes de mis hermanos y míos, con los que comencé a experimentar, ponerlos en distintas posiciones y actitudes. Con un foco probé distintos ángulos de iluminación

para crear el ambiente y las sensaciones que buscaba; una iluminación contrastada, lúgubre, para darle a los juguetes tamaños irreales que los sacaran de la normalidad en que los conocemos y volverlos así ájenos a ella, generando una sensación que insinuaría lo siniestro.

Luego de varios intentos y pruebas logré encontrar una estética que me satisfacía, que se adecuaba a lo que era mi idea. Basándome en las pinturas del período Barroco de los Países Bajos, traté de asemejar las características de mis fotografías a las de este período, siendo el realismo, los colores ricos e intensos, fuertes luces y sombras, los componentes más predominantes de la pintura del siglo XVII, y que también formaron parte del cine expresionista alemán. Usando la estética de iluminación del barroco adopté el contraste de luces como parte importante de la visualidad de mi



6. Pintura N° 2 de la Serie "Ausencia Ajena", Óleo sobre tela, 130x95 cm.

pintura para darle un carácter más dramático y enfocar la relevancia de ciertas figuras más protagónicas dentro de la escena.

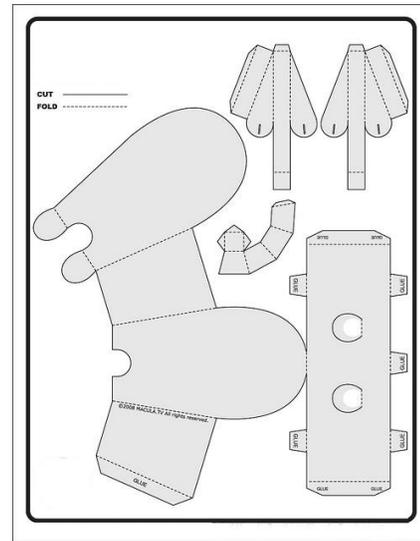
Para crear las escenas escogí algunos lugares de mi casa que tuvieran connotación de lo cotidiano, en los cuales una acción y una historia pudieran ser narradas, lugares más comunitarios como el comedor o el living. En estos espacios hice posar a los juguetes en variadas sesiones fotográficas, creando escenarios donde hubiera una acción que está por ser realizada, donde existiera una tensión o cierta actitud de parte de los protagonistas. Con una cámara digital capture las fotografías, escogí las que tenían un conector entre ellas, que les permitiera tener un lenguaje propio y a su vez un lenguaje común entre ellas ya sea por medio de su color, su tema o su composición.

Después de determinar cuáles serían las fotografías elegidas, las llevé al programa Photoshop, al igual que las maquetas anteriores, editándolas y escogiendo cual sería el espacio blanco (sin pintura) que llevaría la composición.

Después de imprimir las imágenes el siguiente paso fue la preparación de la tela, proceso que personalmente disfruto. Al ser un procedimiento más bien mecánico, no estoy en un constante cuestionamiento y una búsqueda de soluciones como los estoy a la hora de comenzar con la pintura al óleo. La aplicación del imprimante me prepara para el paso siguiente. En esta etapa del trabajo utilicé Gesso con cola fría, aplicando varias capas hasta obtener una superficie homogénea borrando la textura de la tela. Al quitar la textura de la tela el soporte se asemeja más a la visualidad del material que quiero representar en mi

trabajo, la hoja de papel, ya que de ella están hechas las figuras que usé en las maquetas para la serie con fondos blancos (fig. 7). Después de la aplicación del Gesso, con una lija fina limé las líneas producidas por la espátula para obtener una superficie más lisa.

Una vez ya preparado el bastidor, procedí a dibujar. Pegando y calcando la imagen sobre el bastidor, dibujé



7. Figura para recortar y armar extraída de los diseños "Macula.tv" Papercraft.

con un lápiz pasta las líneas más esenciales que me servirían de guía en la pintura. El dibujo por si solo también es interesante, es una esquematización de lo que luego será la pintura, el esqueleto que estructura mi trabajo.

La técnica pictórica que escogí fue el óleo, ya que a mi parecer permite un mejor manejo del trabajo, el tiempo de secado, su densidad, su capacidad de cubrir, como también su capacidad de diluirse y las texturas que se pueden lograr con él, me facilitaron llegar a la síntesis y al detalle que quería lograr en la obra. Personalmente, el óleo satisface la calidad de material y visualidad que busco al pintar.

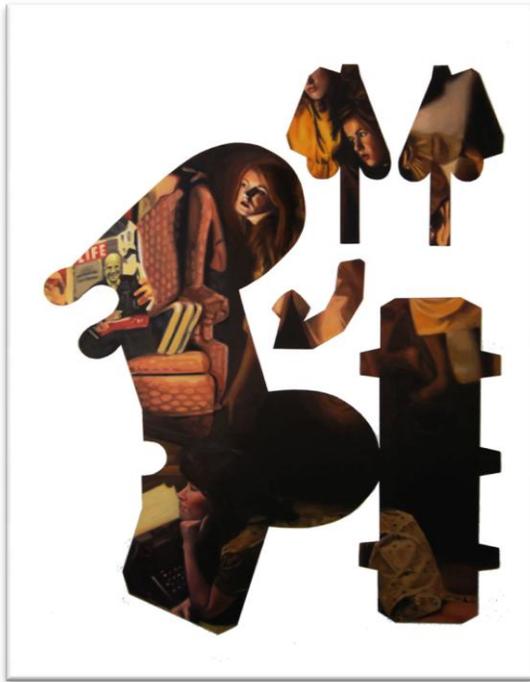
Además de usar óleo incorporé el esmalte al agua para pintar las secciones blancas en cada uno de los cuadros. Este color fue elegido específicamente después de probar varios tonos de blanco, algunos más

fríos y otros más cálidos, optando finalmente por un blanco más cálido. El color blanco es de importancia en mi trabajo, no es el color que quedó del bastidor luego de preparar la tela con gesso, sino que es un color escogido por mí, específico, con su propia connotación. Aquí el blanco tiene tanta importancia como la escena pintada.

Para una aplicación más prolija de este color y la obtención de bordes más precisos utilicé cinta masking tape. La coloqué por los bordes de las figuras que serían pintadas blancas, y una vez que terminé de pintar con óleo volví a colocar la cinta sobre la pintura ya seca y apliqué el blanco.

Al terminar los procesos de producción vi el resultado, la obra finalizada, pero a mi parecer no estará completa hasta que sea observada por la mirada del espectador.





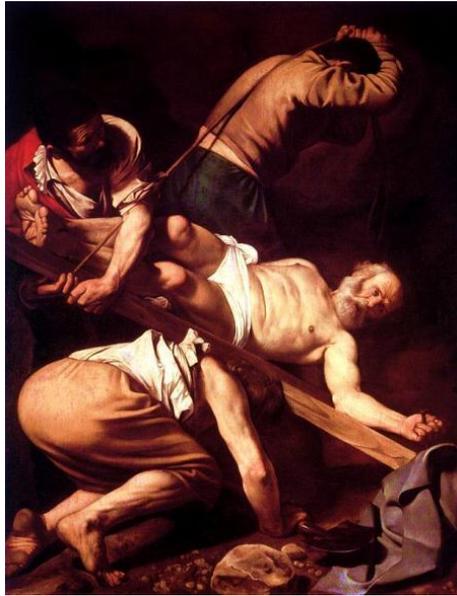
## Referentes Pictóricos y Visuales

En los distintos períodos de la historia del arte, en lo que se refiere específicamente a la pintura, encontré ciertas características que constituyeron estímulos visuales para el tratamiento pictórico de mi proyecto. El primero es el período Barroco, estilo que sucede al Renacimiento y que destacó en el siglo XVII con el uso predominante del claroscuro.

Caravaggio (1571-1610) en Italia, Rembrandt (1606-1669) y Veermer (1632-1675) en Holanda serán las principales fuentes de referencia de este período para mi trabajo.

La pintura barroca se desarrolló en diversas regiones de Europa, adquiriendo aspectos diferenciadores según su locación. Sin embargo, existe una influencia común que viene desde Italia, y que generó dos tendencias: el naturalismo y el clasicismo. El primero se basa en la imitación de la realidad natural aplicando el claroscuro, y el segundo usa de igual forma el realismo, pero añade un concepto más intelectual de la realidad.

La pintura barroca captura mi interés por sus características propias, tales como: su búsqueda por la representación de la realidad mediante un marcado naturalismo, presente no



8. Caravaggio, “*Crucifixión de San Pedro*” (1601)



9. Caravaggio, “*La incredulidad de Santo Tomás*” (1602)

solo en las figuras, sino que también en el uso del color. Igualmente he tomado como referencia la composición usada en este período, donde el movimiento fue priorizado ante las composiciones de esquemas horizontales y verticales que se utilizaban en el Renacimiento.

En cuanto a la escena, la pintura de Caravaggio “*Crucifixión de San Pedro*” (fig.8), muestra el movimiento de los personajes, las posturas de sus cuerpos y la intensidad con que ésta se arma. Se ve dotada de ese carácter teatral donde la iluminación se encarga de resaltar el dramatismo de los acontecimientos y a su vez aumentar la ilusión de tridimensionalidad en la pintura. Sus trabajos están realizados de tal forma que son capaces de crear un efecto que puede engañar al ojo. Todos estos elementos sumados nos revelan una acción que se encuentra en su clímax, donde el acontecimiento está ocurriendo en ese mismo

momento. Para ejemplificar mejor a lo que me refiero, su obra *“La incredulidad de Santo Tomás”* (fig.9) muestra el mismo instante en que Santo Tomás esta introduciendo su dedo en la yaga de Cristo.

Las escenas con movimiento como la ya descrita, con un aparente desorden, asimetrías, y donde la escena parecieran continuar más allá del marco, son características que busco plasmar en mi pintura. Pero es esta última la que más me interesa. Estoy hablando de la ilusión que se produce cuando la escena pareciera continuar más allá de lo que el marco nos deja ver, teniendo como finalidad generar la sensación de que hay más que ver de lo que se nos muestra. Aquí me gustaría introducir a Vermeer, en quien encuentro dos características interesantes. La primera es la forma de tratar las materialidades en su pintura, los objetos, las telas, los metales y los

reflejos. Y la segunda, como ya iba describiendo, es la utilización de espacios dentro de espacios. A lo que me refiero, específicamente, es a la composición de su pintura y lo que escoge pintar.

Pintar una puerta o cortina abierta en un plano cercano y lo que esta más allá de ella en un plano más lejano, introduce al espectador en la escena. Como ya dije la escena pareciera continuar más allá del límite del lienzo, ahora el observador parece ser parte del cuadro, como si éste se encontrase en la habitación contigua y observara lo que sucede a su alrededor, tal como lo haría en su intimidad.

Una puerta abierta siempre nos invita a pasar. Y es así como se expresa Stoichita sobre la puerta:

*“Es la mirada vuelta hacia el interior lo que la define. Más aún, no es la mirada*

*del exterior hacia el interior (lo que ciertamente es una posibilidad abierta) lo que le confiere sus connotaciones características, sino la mirada de un interior hacia otro interior” (Stoichita, Victor, 2000: pág. 52.) La obra “La carta de amor” de Vermeer (fig.10) es, a mi parecer, ejemplo muy pertinente para esta reflexión.*



10. Vermeer, “La carta de amor” (1669-70)

Pero, el punto más importante y característico que describe a este período es el uso de la iluminación, el claroscuro.

Sin duda es este aspecto en el cual pondré énfasis, porque es aquí donde el dominio de la luz en la pintura va a alcanzar su punto magistral. El espacio de las composiciones es creado usando claroscuro, técnica que fue desarrollada primeramente por los pintores flamencos e italianos del cinquecento, pero que más tarde será llevado al extremo a través de lo que se conoce

como Tenebrismo, siendo Caravaggio, sin embargo, quien tempranamente oscurece las sombras transformando al objeto en el eje de luz.

Clarooscuro es, en su significado más amplio, los contrastes entre las luces fuertes y las sombras, entre las áreas más luminosas y las áreas más oscuras.

Caravaggio y Rembrandt, son pintores de un período en el cual he encontrado las características pictóricas que más me han interesado a nivel personal. Del primero destaco el uso de los grandes contrastes, lo cual mencioné y ejemplifiqué con dos de sus obras. Y del segundo, destaco la forma de utilizar la luz en sus composiciones para realzar un objeto específico, ya sea un personaje o una cosa.

A través del clarooscuro Rembrandt era capaz de pasar de un tono claro bruscamente a uno oscuro. Pero, me

gustaría mencionar que para él este recurso no fue simplemente lo ya descrito.

*“Para Rembrandt, la luz es la vitalidad del cuadro unida con sus otros elementos como las sombras, los que separadamente no funcionan”.* (Vargas, Carolina, 1985: pág. 38)

He escogido dos ejemplos en su pintura donde la luz recae sobre sus personajes u objetos destacándolos y dotándolos de un claro aire de protagonistas. En su obra *“Judith en el banquete de Holofernes”* (fig. 11), la mujer iluminada con esa misteriosa luz, esta rodeada de una oscuridad en la cual las figuras se muestran ocultas en la atmósfera como simples siluetas. Pero lo que me interesa destacar es ese paso de una fuerte luz a una casi absoluta oscuridad, donde, aún cuando el cambio es brusco él lo traduce con sutileza en su pintura.



11. Rembrandt, *"Judith en el banquete de Holofenes"*(1634)



12. Rembrandt, *"La madre de Rembrandt como profetisa Ana"* (1631)

Por otro lado en *"La madre de Rembrandt como profetisa Ana"* (fig. 12) el protagonismo del objeto es evidente, la luz que recae sobre él deja ver la importancia que éste tiene en la pintura. El detalle de la mano sobre las hojas del libro, y la luminosidad del papel, resaltan sobre el tratamiento pictórico de la cara de su madre, la cual es meramente detallada, donde los ojos y rasgos son apenas visibles, afirmando lo anteriormente dicho y dejando en claro cual es la figura importante en esta escena.

El claroscuro además de haber sido utilizado en el barroco, donde los artistas logran su uso magistral, fue un aspecto importante en otras áreas del arte y en otras épocas de su historia.

Otro de mis referentes será, entonces, el expresionismo alemán. Pero me referiré específicamente al área cinematográfica de la primera mitad del

siglo XX, donde el ya mencionado claroscuro alcanzará una renacida popularidad siendo de vital importancia para el área fílmica.

Sin importar la corta vida del expresionismo alemán, éste dejó obras influyentes para el cine actual, tal como lo es *“El gabinete del Dr. Caligari”* (fig.13) del director Robert Wiene, película que abriría paso a la producción cinematográfica y que daría las pautas estéticas y temáticas que serían la guía para el resto de los directores y realizadores de este período.

El claroscuro fue lo que les permitió conseguir una marca reconocible, específicamente con el uso del contraste acentuando las luces y las sombras con el objetivo de iluminar a un personaje para concentrar la atención del espectador en él.

La estética de la escenografía se caracterizaba por su aspecto deforme y abstracto, con perspectivas que no tenían profundidad real, evitando los ejes verticales, al igual que el barroco, pues pretendía dar la sensación de movimiento, buscando crear atmósferas terroríficas e inquietantes.

Parte importante de la escenografía y estética es la iluminación que, con la elaboración del claroscuro, los directores logran darle un sello propio a sus films. Siendo el director de teatro y cine austriaco, Max Reinhard (1873-1943), quien en sus montajes teatrales renueva y trae de vuelta este recurso, sirviendo de ejemplo para el área cinematográfica. El objetivo de utilizar fuertes contrastes de luces y sombras, como ya mencioné, es capturar la atención del espectador. Generalmente esto consistía en destacar los relieves y contornos de un objeto o molduras de las decoraciones, elemento



13. Imgen del film *“El gabinete del Dr. Caligari”* del director Robert Wiene (1919)



14. Imagen de fragmento del film *“Nosferatu el vampiro”* dirigida por F.W. Murnau (1922)

característico del expresionismo alemán. Al igual que la estructura de la escenografía la iluminación es connotación de lo amenazante y de lo siniestro.

Estos filmes buscarían exteriorizar las emociones y reacciones psíquicas, exponiendo como temáticas lo fantástico y el drama social psicológico, que a su vez intenta representar la crisis social que se vivía en esa época. Temas que contribuirán a crear sensaciones inquietantes y de terror que despiertan lo siniestro y amenazante en el espectador.

El director F.W. Murnau fue quien sacó gran provecho de las sombras en el film *“Nosferatu el vampiro”* (fig. 14).

*“Las sombras contribuyen a que el espectador intuya la presencia de determinados objetos o personas que no se encuentran dentro del campo visual. Por ejemplo, puede verse en la*

*imagen la sombra de un hombre, y aunque no aparezca él mismo en pantalla el espectador sabe de su presencia*". (Alcañiz, I., et al. Agencia Broadway: pág. 30) es así como el vampiro se nos presenta en una destacada escena del rodaje, donde, subiendo por las escaleras su sombra tenebrosa es proyectada en el muro develando su presencia e intención.

Es esta imagen del vampiro, o más bien de su sombra, la que ha quedado plasmada en mi memoria, siendo una gran influencia y proveyendo inspiración en mi pintura para crear las siluetas blancas (ausencia de pintura) en ella.

Y siguiendo la línea fílmica, otro referente de características similares a las del cine expresionista alemán es el "*cine negro*" o "*film noir*" desarrollado en Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950. El origen de éste se

relaciona con la técnica del claroscuro y el tenebrismo, su estética esta directamente relacionada a la anterior referencia, ya que los mismos directores europeos del cine expresionista alemán decidieron exiliarse a Norte América llevando consigo estas técnicas de iluminación y modos distintos de la puesta en escena, dos factores que les permitía ilustrar el estado psicológico de los personajes en el film.

La relación que tiene esto con mi trabajo es que, por medio del juego con la luz, busco dar características humanas y personificar a objetos inanimados (los juguetes en mi caso), poniendo en ellos una cualidad psicológica.

Así mismo como estos elementos en mi pintura son referencias a este estilo fílmico, también lo será otra de sus características en su estilo visual, estoy

hablando del hecho de que estas películas giraban en torno al tema de los hechos delictuales y crímenes, donde el uso de las sombras se utiliza esencialmente para resaltar la psicología del personaje, usando escenas nocturnas (fig.15), oscuras, con humedad en el ambiente, para generar estas sensaciones y destacar fuertemente el contenido expresivo. Todos estos elementos que contribuyeron a configurar la estética del cine en su época, siguen estando vigentes hoy en día. Las películas del director Tim Burton son un claro ejemplo de la influencia de esos elementos, ya sea por medio de sus temas, sus puestas en escenas, el trabajo realizado en un estudio, los ambientes y sensaciones que generan, junto con la técnica pictórica usados en el barroco, el claroscuro.

Sumados los elementos anteriores a la calidad del color, las sombras y el uso

de espacios blancos como ausencia de pintura en mi proyecto, estos elementos adquirirán un protagonismo que no se aleja del que tuvieron en cada uno de los períodos que he mencionado.

Como último referente visual voy a nombrar al Fotorealismo o Hiperrealismo, que sin duda es una influencia importante en la manufactura de mi pintura y en la forma visual de representación de las materias, así como también lo hacían en el barroco, usando un naturalismo y un marcado realismo en la representación de los modelos provenientes de la realidad.

Esta tendencia tiene dos direcciones, una, donde el realismo fotográfico es



15. Dos figuras de siluetas en “*The big Combo*” del director John Alton (1955)

el inspirador, y la otra que remite lingüísticamente a la tradición renacentista. Sin embargo, ambas tienen aspectos comunes. En la primera la mayor parte de los artistas usaban fotografías ya existentes que les servían simplemente de modelo pictórico. Como lo deja claro Audrey Flack al expresar: *«Utilizo la fotografía porque es una gran ayuda con el dibujo... La fotografía congela un determinado momento de lo que pasa en el mundo cambiante de la realidad y me permite estudiarlo sin molestias»*. (Marchan, Simón, 1988: pág.58).



16. Howard Kanovitz, *“The Opening”* (1967)

Pero sin duda ambas aplican una representación sobria y muy exacta, cultivando el detalle y los contornos agudos. En algunos casos se percibe una representación distante, donde la huella de cualquier gesto desaparece.

Algo que me interesa destacar de este referente es el retorno al trompel o’eil,

donde se vuelve a la perspectiva tradicional.

En la primera tendencia, tal como intento plasmar en mi pintura, interpretaban los temas sin las convenciones de estereotipo, sino que aceptando lo banal como algo que es natural, donde se ven temáticas próximas al «Pop» tales como: el mundo de consumo y vistas urbanas, grupos humanos y actos sociales, temas domésticos, automóviles y motos.

Y, a diferencia de la primera tendencia, en la segunda las temáticas académico-burguesas serían: Retratos, interiores, desnudos clásicos y paisajes, donde, sin embargo, sigue siendo predominante la presencia objetual sobre sus connotaciones.

Ejemplos de ambas son Kanovitz con “The Opening” (fig.16) y Chuck Close con su retrato en acrílico “Joe” (fig. 17)



17. Chuck Close, “Joe” (1969)

## Conceptos y Antecedentes

Ya descritas las características pictóricas que inspiran mi obra, me gustaría hablar de los conceptos que he desarrollado en ella.

Partiré por abordar una lectura de Sigmund Freud, donde encuentro una forma interesante de analizar el tema de *“lo siniestro”*. Freud en su escrito, *“Lo Siniestro”*, intenta descifrar el sentido que deja comprender de dónde proviene lo «siniestro» en algo angustioso. Y menciono esto por las mismas conclusiones que él revela en su escrito, donde señala: *“lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”*. (Freud, Sigmund,

1919: pág. 2) Queriendo develar en qué momento estas cosas familiares se pueden convertir en siniestras. Recurriendo en su texto a E. Jentsch explica que él ha puesto la incertidumbre intelectual como condición para que se genere el sentimiento de lo siniestro.

*“Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido”*. (Freud, Sigmund, 1919: pág. 2)

La razón por la cual cito a Freud es para explicar uno de los conceptos de mi obra: *“la ausencia de pintura”*, la falta de ese algo familiar, que en éste caso corresponde tanto a la pintura en la

tela, como a la imagen cotidiana representada, que al ser quitada de la representación, nos “desconcierta”, se vuelven no familiar con su ausencia, y por lo tanto, siniestras. Pero, no es solamente éste carácter de lo siniestro el que se vincula con mi obra. También otro punto en su escrito habla de la mutilación, y yo veo en este aspecto a “la ausencia de pintura” como una mutilación de ella, donde he omitido una de sus partes. *“la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos”* (Freud, Sigmund, 1919: pág. 7) así como Freud habla de la mutilación y del miedo a la pérdida de la visión, la mutilación será, esta vez, respecto a la pintura. Pero también ocuparé este término para representar la represión forzada de la visión de un

objeto o escena hacia el observador, donde el espectador, por medio de la pintura, sufre una mutilación de un fragmento de la obra, como si él estuviera sufriendo una herida en su propia visión.

Continuaré con el escrito de Freud, esta vez descubriendo otra característica en mi pintura que tiene relación con lo siniestro, siendo esto, las escenas con juguetes.

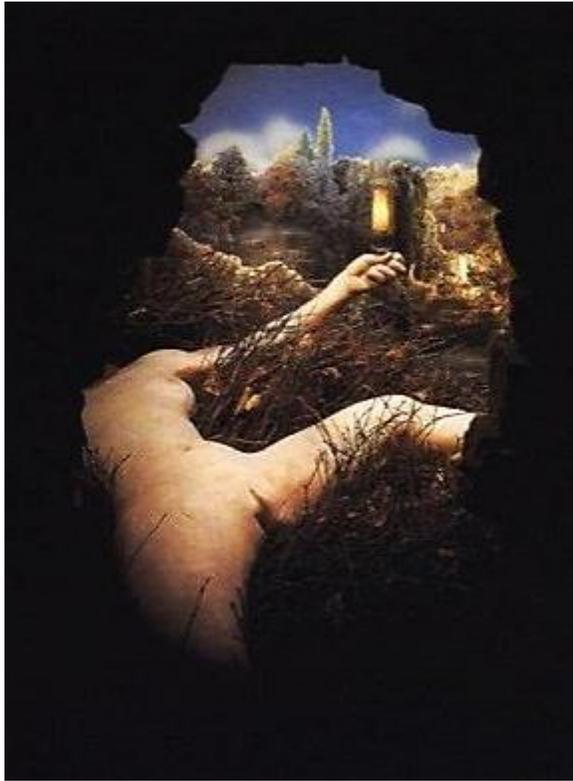
*“E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado», aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas «sabias» y los autómatas”.* (Freud, Sigmund, 1919: pág. 5) Y personalmente me identifico con la duda que Jentsch



18. Pintura N° 6 de la Serie *“Ausencia Ajena”*, Óleo sobre tela, 130x95 cm.

plantea, ya que más de alguna vez sentí ese temor por las noches que mis juguetes pudieran cobrar vida o moverse. Así las escenas con juguetes representando acciones humanas, magnificados en su tamaño y habitando lugares domésticos, con una iluminación oscura que podría ser la de una casa cuando todos ya se han ido a dormir, evocan también lo siniestro, a partir de cosas misteriosas que pasan en la oscuridad (fig. 18).

Las escenas son parte importante en mi trabajo, no solo las escenas con juguetes, sino que las escenas cotidianas fragmentadas por la ausencia de pintura. En la pictoricidad de la obra hablé de las puertas, cortinas y vitrinas como introductoras a la pintura. Pero voy a comparar la mirada a través de algo, sean los elementos ya mencionados o un agujero, con mi serie de pinturas donde las escenas se ven



19. Marcel Duchamp, "Étan donnés"  
instalación, (1946-1966)

fragmentadas por una gran porción de la tela sin pintura.

Como ya dije, estos elementos, en los distintos períodos del arte, nos introducen en la pintura causando la curiosidad de ver más allá de ella, donde el adentro y el afuera también forman parte importante de los conceptos que encuentro en mi obra.

Duchamp en su obra "Étan Donnés" (fig.19), instalación en la cual el espectador camina por una pieza oscura donde será sorprendido por el artista, es tentado a mirar por un agujero lo que lo convertirá en voyeur formando parte de una escena provocativa. Sin embargo, como dice Mark Rosenthal, esta obra no está completa sin el observador.

*"Here the onlooker "completes" the work of art in that classically Duchampian sense, for until the figure in the tableau is spied on, a*

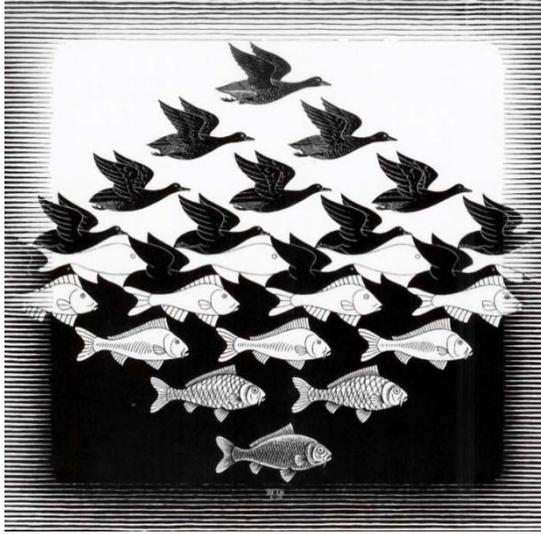
*“connection” between the work and the spectator is not completed”*

*“Aquí, el observador completa la obra de arte en una forma Duchampiana, pues, no se completa una “conexión” entre la obra y el espectador hasta que la figura en el trabajo es espiada”.*  
(Rosenthal, Mark, 2003: pág. 38)

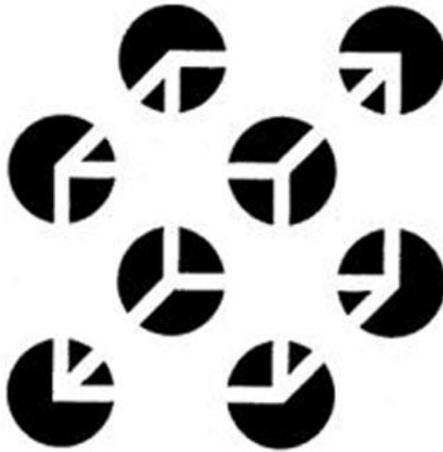
En ambas partes de mi trabajo intenté generar esa intriga, por un lado una silueta que produce una sensación de algo faltante, lo no familiar, y por otro lado la contraforma blanca que parece un gran agujero por la cual estamos observando situaciones que están al otro lado de éste, tal como lo hicieron los holandeses, pero con la diferencia que yo estoy invitando al espectador a cuestionar la función de la ausencia de pintura (el blanco) en la obra. Sin duda, siendo siempre el espectador quien, finalmente, completará la obra.



20. Pintura N°4 de la Serie *“Ausencia Ajena”*,  
Óleo sobre tela, 130x95 cm.



21. Ejemplo de figura y fondo. Escher, "Cielo y Agua" (1942)



22. Ejemplo Ley de cierre o clausura

La percepción del observador siempre esta presente, y es por eso que mi intención fue que los espacios abstraídos de pintura fueran un estímulo y un cuestionamiento para ésta, no pudiendo omitir a la Gestalt dentro de la concepción del fondo y la forma en mi trabajo.

Son dos de sus leyes las que me interesa destacar. La primera es la Ley general de la figura y fondo (fig.21) en la que la percepción es realizada en forma de recortes, donde se perciben zonas en las cuales concentramos la atención, las cuales llamamos "figura" y zonas que circundan a la figura, que han quedado en un plano menor jerárquicamente, y que llamamos "fondo".

Así mismo, mis pinturas se dividen en dos series donde los fondos y las formas son opuestos entre ellas, siendo mi intención proponer en una de ellas

que los fondos sean pintados, y que lo opuesto suceda en la otra.

Pero la figura no existe sin el fondo, el cual la sustenta, aún cuando este fondo esté conformado por un “espacio vacío”. Y señalando esto quiero destacar la importancia de la ausencia de la pintura en una de las series (fig.20), donde esta ausencia, este «vacío», se puede leer como fondo que soporta a una forma, o como una forma que se ubica delante de un fondo, así como lo son las ya mencionadas puertas en primeros planos de la pintura holandesa.

Y la segunda ley que voy a destacar en relación a la misma serie de pinturas es, la ley de cierre. (fig.22).

Cuando se nos presentan formas inconclusas o abiertas lo que éstas provocan es una cierta incomodidad, pero existe una tendencia a completar con la imaginación lo que falta,

tendencia que la Gestalt denomina “Ley de cierre”

Nuevamente menciono la serie de pinturas con fondos blancos, con el objetivo de demostrar que se produce el cierre de las imágenes por el hecho que los segmentos pintados tienen cierta cercanía. Y, lo que intento aquí es estimular al observador para que complete las escenas fragmentadas con su propia imaginación.

# Conclusión

En la búsqueda de llenar ausencias, tema que recuerdo alguna vez haber escuchado en alguna clase, donde una idea quedó en mi cabeza, el profesor dijo algo como: “la presencia de la falta es importante, ya que, si no nos faltase nada no habría una búsqueda”, esa constante búsqueda, en la que yo personalmente me encuentro, ya sea de sabiduría, de un nuevo proyecto, y digo esto tan solo por mencionar algunas de las muchas cosas que se me ocurren.

A través de este trabajo me di cuenta que la falta o ausencia, no siempre son negativas, que todos aquellos artistas

que he mencionado también exploraron la búsqueda de llenar espacios inconclusos y satisfacer sus propias faltas. Algo que a mi parecer se repite y es común denominador en esta y muchas otras áreas.

La falta es una especie de energía motora que me impulsa a hacer algo más y que de alguna forma produce inquietudes en mí, que generan la lucha por encontrar respuestas a mis dudas. Y es así como en el trabajo, en la realización de la pintura, encontré distintos obstáculos y cuestionamientos respecto a mi obra; ¿Cómo lograr la apariencia o la calidad de un objeto en

la representación?, ¿cómo llegar al color que me parece pertinente o que me satisface visualmente?, ¿cómo llegar al resultado que yo espero pictóricamente? En el proceso de generar estas ocho pinturas fui encontrando la forma de resolver mis cuestionamientos y sobrepasar esos obstáculos y disputas que tenía con la pintura.

Recordando lo que una vez me dijo el profesor Jorge Gaete “si uno no pelea con la pintura, no tiene sentido pintar” “seria aburrido”. Y ahora entiendo que esas luchas y esos obstáculos traen como resultado el camino a las soluciones. Así estas luchas se trasladan a mi vida en general, donde sin ellas no crecería.

Existe una evolución en mi trabajo desde la primera pintura de estas series hasta última de ellas, una vez todas terminadas pude observar un cambio,

un progreso, una madurez o más bien, pude observar la aparición de mi lenguaje propio en la pincelada. Y digo que hay una evolución porque, en las primeras pinturas aún estoy en búsqueda de esa “forma” de pintar que me acomoda, esa “forma” de pintar que me satisface y con la que logro llegar a resultados que me satisfacen igualmente. Y esta evolución no fue solamente con respecto a la pintura como materia, sino también a la búsqueda y desarrollo de conceptos en ella. Búsqueda que no termina, porque siempre hay algo nuevo que explorar, la búsqueda de una nueva ambición.

# Bibliografía

- Agencia Broadway: Alcañiz, I., Bazataquí, A, A., García, M., Genovéz, C., Chorda, M., Vaquero, A. *“La Iluminación en el Cine Como Recurso Expresivo”*, 3º de Publicidad y RR.PP. [Fecha de consulta: 6 de enero del 2013] Recuperado de [http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%EDdeo%20e%20TV/Pesquisa/la\\_iluminacion\\_en\\_el\\_cine.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%EDdeo%20e%20TV/Pesquisa/la_iluminacion_en_el_cine.pdf)
- Alpers, Svetlana, (1987). *“El Arte de Describir, El Arte Holandés en el Siglo XVII”*. México: Hermann Blume
- Debray, Régis. (1994). *“Vida y Muerte de la Imagen, Historia de la Mirada Occidental”*. Barcelona: Buenos Aires: México: Ediciones Paidós.
- Freud. Sigmund. (1919). *“Lo siniestro”* 1.0 (versión electrónica). [Fecha de consulta: 3 de enero del 2013] Recuperado de [http://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/freud\\_\\_sigmund\\_-\\_siniestro\\_\\_lo.pdf](http://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/freud__sigmund_-_siniestro__lo.pdf)

- Lasso, Sara Chiaroscuro - Chiaroscuro - Tenebrismo [Fecha de consulta: 27 de Diciembre del 2012] Recuperado de <http://arte.about.com/od/Diccionario-De-Arte/g/Chiaroscuro-Chiaroscuro.htm>
- Marchán, Fiz, Simón. (2001). *“Del Arte Objetual al Arte de Concepto”*. Madrid: Ediciones Akal.
- Murnau, F.W. (Director), Enrico Dieckmann, Albin Grau (Productores), *“Nosferatu el vampiro”* [Película]. Alemania: Prana-Film GmbH, (1922), (94 min.), Muda, Blanco y Negro.
- Real Academia Española. (1956). *Diccionario de la lengua española* (18.º ed.). Madrid, España: Espasa-Calpe, S.A.
- Robert Wiene (Director), Rudolf Meinert, Erich Pommer (Productores), *“El Gabinete del Doctor Caligari”* [Película]. Alemania: UFA, (1919), (71 min.), Muda, Blanco y Negro.
- Rosenthal, Mark (Mark Lawrence). (2003). *“Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer”*. Munich: New York: Prestel Publishing.
- Sager, Peter. (1981). *“Nuevas Formas del Realismo”*. versión española de Rosa Pilar Blanco Santos, Madrid: Alianza.
- Stoichita, Víctor Leronim. (2000). *“La Invención del Cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura Europea”*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Vargas, María Carolina. (1985).  
*“La Luz Como Elemento  
Generador del Chiaroscuro”*.  
Memoria (licenciado en artes  
plásticas con *mención* en  
grabado). Santiago: Universidad  
de Chile.