



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

Memoria para optar al título de
Pintor.

Pintura, accidente y figuración.
Reporte 08/04/2013.

Por: Juan Esteban Reyes Dreisziger.
Profesor Guía: Pablo Ferrer.

Santiago, 2013

1. Introducción

“La tentación es algo singular... Miramos un objeto y éste, poco a poco, nos seduce, nos turba, nos invade como lo haría un rostro de mujer. Su encanto entra en nosotros; extraño encanto que viene de su forma, de su color, de su fisonomía de cosas; y ya lo amamos, lo deseamos, lo queremos. Una necesidad de posesión nos invade, una necesidad débil al principio, como tímida, pero que crece, se hace violenta, irresistible”.¹

Guy de Maupassant

Para dar comienzo a esta memoria me he limitado a mencionar los términos que en el proceso de estos últimos dos años he ido conociendo y que llamaron mi atención como herramientas para profundizar o simplemente buscar motivaciones en mi producción visual. Estos términos se relacionan con el accidente y la figuración. Bajo estos conceptos he investigado formas y mecanismos visuales que respondan por una parte a mi interés por crear un trabajo visual, y por otra a la manera en que esta producción puede generar un vínculo con el espectador. En este intento por ordenar mis intereses de la forma más clara posible en relación a la producción de estos dos últimos años, presentaré los modos y mecanismos que me llevaron hasta lo que hoy se ha vuelto mi búsqueda. Esta última ha pasado por una metamorfosis que va desde el trabajo con el accidente y la investigación de metodologías que lo propicien, hasta lo que hoy se ha transformado en el interés por jugar con la sensación en la mediación del espectador al relacionarse con las formas que constituyen mi trabajo visual.

¹ Maupassant Guy, *La cabellera*. Biblioteca Digital Ciudad Seba

2. El accidente

Probablemente lo atractivo de una imagen que contiene un accidente es lo irrepetible en ella. Cuando un cuerpo, por ejemplo una mano, golpea una superficie rígida, el instinto hará que el movimiento de la extremidad sea lo más efectiva posible en relación a la necesidad y lo menos dañina para sí misma. Por otro lado, cuando el cuerpo es sorprendido por la violencia de un objeto externo sin poder reaccionar, el resultado de ese impacto depende absolutamente de leyes físicas que dejarán su impronta en los cuerpos implicados. Estas huellas son irrepetibles en cuanto la conciencia no interviene en su aparición dejando fuera cualquier intencionalidad.

De esta manera me he relacionado con el accidente, buscando en él lo que ya no podía encontrar intencionalmente. Al quedar disconforme con el resultado que me entregaba el trabajo en la práctica pictórica, tomé de él aquello que me permitía seguir trabajando. Así pude encontrarme con formas inesperadas y combinaciones de los distintos estados de la materia pictórica en relación a sus componentes como aceites, barnices, carbón, metal, etc.



(F1)

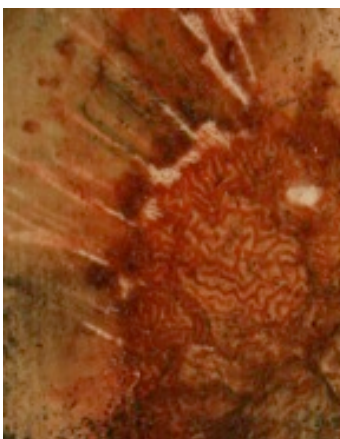
Experimento.
20x30cm
Pigmento, diluyente,
aceites sobre papel.
2011.

2.1 Laboratorio I: La cocina pictórica.

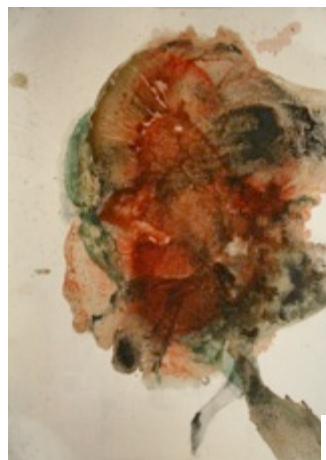
La cocina es una práctica en la que se combinan diversos alimentos para llegar al plato final. La forma en que éstos se combinan, el orden, los tipos de cocción, las temperaturas, los aliños y las infinitas variables posibles determinan el resultado. Estas cualidades permiten establecer una relación con la pintura en la que también se juntan distintas materias sobre un soporte.

Recuerdo siempre mirar el plato de charquicán y preguntarme ¿cómo se llegó a esto? Viendo un resultado tan complejo me perdía al tratar de imaginar qué fue lo que se hizo primero o lo que se agregó después.

Cuando descubrí en el accidente resultados que me entregaban una solución visual muy particular debido a las características de la materia (líquida, seca, espesa, transparente, opaca, etc.) las tomé como parte de mi cocina pictórica para generar una metodología de trabajo; así fui encontrando soluciones visuales que me han permitido construir formas aprovechando las cualidades físicas de los materiales y dejando manifestarse la propia organicidad de cada elemento puesto sobre el soporte.



(F2)



(F3)



(F4)

Serie de retratos I.
41x57cm
Pigmento, diluyente,
aceites, barniz, metal.
2011

En unas ilustraciones del cuerpo humano (F5), donde aparece el comportamiento del sistema óseo, sanguíneo y muscular, encontré una relación en la cual me podía aferrar de modo estratégico para comenzar a experimentar y tener un referente a seguir. Así el acto de pintar se volvió una práctica “gourmet”, en donde dispuse de una metodología de trabajo que tranquilizaba mis ansias de ver un resultado inmediato, obligándome a esperar a que actuara cada materia después de ser puesta para ver la relación que generaba con la materia anterior. De esta manera fui creando un modo de administración de los recursos formales – en adelante me referiré a recursos formales para hablar de los elementos que constituyen los trabajos: barniz, aceite de linaza, aguarrás, trementina, plotter y tela– teniendo como fin crear imágenes que parecían corresponder al cuerpo humano. Para lograr esto utilicé los rasgos del cuerpo para dar indicios que se articulan con las propias condiciones de la materia puesta sobre el plano que en su organicidad ya remiten a éste. Ejemplos de estos son lo que podrían ser probables fluidos corporales (F1, F7), órganos o membranas(F3).



(F5)



(F6)

Experimento.

27.5x38cm
Pigmento, diluyente,
aceites, barniz, metal.
2011

La manera en que esta cocina pictórica busca traducir las materialidades es captando la relación de los recursos formales con los elementos visuales del cuerpo, es esta una primera instancia para reconocer el potenciales de los recursos en función a la imágenes. Esta práctica busca hallar un resultado en el que, como menciona *Deleuze* en *Francis Bacon, Lógica de la sensación*², se logre hacer visible fuerzas que no lo son: “La célebre formula de Klee <no hacer lo visible, si no hacer visible> no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son”.



(F7)



F8)

Cefalea.

160x140cm..

Óleo, aceite de linaza doble cocido,
barniz marino, sobre tela.

2011

² Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Arena Libros Editorial. Madrid, España 2002.

Lo que buscaba esta investigación en mi trabajo no era dominar el accidente, al contrario, era establecer una relación entre la potencialidad de la materia en función de la imagen que surgiera de ésta. Por ejemplo, en (F1) primero preparé el papel con una capa de trementina y una pequeña dosis de óleo amarillo (ocre y limón), que al secarse le agregue una segunda capa de médium³ también con una moderada dosis de óleo, esta vez azul ultramar. Luego volví a echar una nueva capa de trementina pero en esta oportunidad mezclada con Liquin (secante) y óleo rojo. Este es el momento en el que dependo del comportamiento de la materia sobre el plano, buscando crear un equilibrio entre lo que surja de la materia y su despliegue que varía según las características de la misma en relación al papel y a las capas puestas anteriormente –un acto no controlado, un accidente–. Entonces, esta tercera capa interactúa con las anteriores de dos formas: una, donde el óleo logra retenerse junto con la mezcla, en que cuaja y se seca por la influencia del liquin en la mezcla, y donde también se corta por la reacción que provoca la trementina sobre la capa anterior que contenía aceite. En la otra, el exceso de trementina en la mezcla se separa de ésta removiendo la capa anterior, dejando ver el amarillo de la primera capa; es en ese momento donde intervengo con mayor control en la imagen que va surgiendo. Al reconocer un posible rostro de perfil trato de insinuar sutilmente la silueta dándole una forma ovalada a la totalidad de la mancha para que adquiera la apariencia de una cabeza.

³ Médium: mezcla de aceite de linaza y trementina para diluir el óleo.

3. La Figuración

“El cuerpo se mueve entre la metáfora y la parodia, entre la imagen noble, idealizante, y la burla grotesca, entre dios y el animal”⁴.

Ginés Navarro

El remitir al cuerpo mediante la relación del mismo con la materia pictórica, busca de alguna manera generar una imagen que logre producir un impacto directo en el sistema sensorial –nervioso– del espectador. Puede ocurrir que el observador no sepa bien lo que se representa frente a sus ojos, pero puede reconocer en la ambigüedad de las formas elementos que por su condición compositiva podrían ser partes del cuerpo humano.

De esta manera establecí un mecanismo que he denominado *proceso des-figurativo*: recurriendo a la figuración como un concepto cuyo origen proviene de la palabra “figura” se puede establecer que así como las figuras retóricas o tropos implican una torsión del lenguaje, en el mundo de las imágenes el hecho de figurar implica algún grado de torsión de los modelos existentes, por ende cualquier figuración implica una desfiguración. En el caso de mi trabajo se busca por medio de este torcimiento producir una nueva imagen cuyo efecto sea más inmediato que el de la imagen fotográfica.

Por esto, este proceso de figuración consiste en la apropiación de una imagen para luego traspasarla a otro soporte que me permita crear la representación de ésta mediante la torsión de su apariencia. La figuración de un modelo introduciendo las propiedades del accidente permite desfigurar mi propia interpretación de una supuesta realidad. De esta manera la imagen surge de la acumulación de accidentes mediante capas de materia que construyen la imagen desfigurando el modelo usado como referente.

⁴ Navarro Ginés, *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*. Anthropos Editorial. Barcelona, España 2002.

Esta metodología permite desligarme de la expectativa de un resultado, obligándome a estar atento al devenir de la imagen. De esta manera busco encontrar resultados mediante la superposición y yuxtaposición de recursos formales tanto pictóricos como gráficos, para articular diversas relaciones materiales. Estas relaciones producen resultados visuales análogos como los que se pueden observar en el cuerpo humano, como ocurre cuando una posa de trementina teñida con un color rojo sangre se expande sobre una tela con aceite creando una forma parecida al comportamiento de los tejidos.

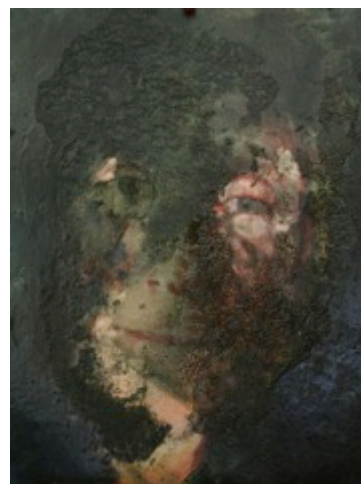
Mi campo de investigación ha estado centrado en formas asociadas al cuerpo humano y he aprovechado las cualidades de los materiales a mi disposición para emular la organicidad y apariencia de nuestra anatomía. Un ejemplo es el caso del experimento Buchi; en esta pintura aplico un mecanismo de desfiguración en el que busco una imagen como modelo tensor –el rostro del ex ministro de Hacienda de la Dictadura (F8) tomado de la revista *Qué Pasa*– para luego deformarlo y transformarlo mediante la intervención de grandes cantidades de aceite de ferretería doble cocido –Jolly– que al secarse tiende a formar una capa con relieve. De esta forma la gran mancha producida busca intervenir el rostro para alterar este objeto tensor. La mancha, al cubrir gran parte del rostro logra ocultar parcialmente la información que permite establecer la identidad del personaje dejando una imagen ambigua, desfigurada por la materia que la constituye.



(F8)



(F9)



(F10)

Experimentos.

32x42cm.

Óleo, aceite de linaza doble cocido, barniz marino sobre tela.

2011

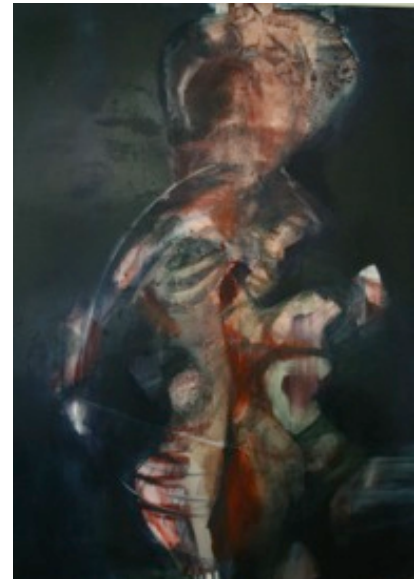
4. El Cuerpo

“El cuerpo es una suma de órganos y el hombre, una suma de disposiciones psicológicas”⁵.

David Le Breton

En mis pinturas he buscado apropiarme de la idea de que el cuerpo está constituido por un sistema de órganos y aparatos que le permiten funcionar. Es bajo este principio que pienso el cuadro o cualquier trabajo visual. Así, el soporte con todas aquellas cargas materiales que se le depositan deviene en “cuerpo-cuadro”. Bajo esta lógica, el fin es utilizar la cocina pictórica para encontrar diversas relaciones que ponen en tensión las características de cada material: barniz, óleo, látex, aceite, diluyentes, etc. De esta manera la producción del trabajo se torna una investigación sin fin, en donde la creación de los cuerpos nace de la experimentación, buscando utilizar al cuerpo-cuadro como un objeto que establezca una relación sensorial y directa con el espectador. En este sentido Ginés Navarro en su libro *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille* dice: “El cuerpo se propone como raíz de la inteligibilidad y la significación como principio y fin de todo valorar, representar, comprender –espejos donde el hombre ha de mirarse jugando el infinito juego de las formas”.⁶

Sin título.
120x150cm.
Óleo, aceite de linaza doble
cocido, barniz marino sobre tela.
2011



⁵ Le Breton David, *Rostros, ensayos antropológicos*. Letra Viva y el Instituto de la Máscara. Buenos Aires, Argentina. 2010.

⁶ Navarro Ginés, *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*. Anthropos Editorial. Barcelona, España. 2002.

El interés por crear una dinámica de laboratorio a través de la experimentación con los recursos formales de la pintura, busca crear estrategias para lograr figurar un cuerpo y a su vez una imagen que perturbe los sentidos del espectador. Como éste mismo es a su vez un cuerpo, se establece un vínculo privilegiado con su representación por la carga psicológica que implica esta confrontación.

En la serie de retratos se repite una estructura que consiste en situar un bulto relativamente centrado en el formato y cercarlo por un fondo oscuro. Esta forma de disponer los elementos dentro del cuadro remite al usado en muchos retratos de la Historia del Arte. Durante el desarrollo de cada pintura se van distorsionando los rasgos con aguadas y empastes, de tal manera que el espectador se enfrenta a una imagen que sugiere un rostro pero que es su completa distorsión. El proceso descrito intenta crear la duda en el espectador respecto de si lo que se le presenta es un rostro u otra cosa.

Antes del surgimiento de la fotografía, el retrato fue uno de los géneros más importantes de la pintura; esto se debe a que durante siglos fue el único modo de retener la imagen del rostro, además de otorgarles una apariencia a las figuras investidas de poder. Los múltiples ejemplos que ha dejado la Historia del Arte hacen que al momento de sólo nombrar la palabra “retrato” aparezca en nuestra cabeza una imagen en la cual un personaje se presenta ante nosotros, de frente, tres cuartos o perfil, entregándonos por sus atributos la información necesaria para hacernos una idea de este sujeto particular.

Al trabajar con un género que está tan integrado a nuestra visualidad es posible alterar su forma hasta lo irreconocible, ya que manteniendo un pequeño indicio de humanidad basta para que el espectador pueda reconocer una idea de rostro. Esto me permite trabajar la materia pictórica de una manera que remite directamente a la forma en que se manifiesta la carnación. De esta manera podemos volver a la idea del cuerpo como algo constituido por un sistema de órganos y aparatos que le permiten funcionar. La piel es uno de estos órganos y actúa como barrera protectora que aísla al organismo del medio que lo rodea, contribuyendo a mantener íntegras sus estructuras. Es por esto que la piel y su traducción pictórica en la carnación se vuelven en mi trabajo uno de los fenómenos visuales que me permiten representar el rostro a partir de la materia pictórica. Así como la piel cubre al cuerpo, la pintura cubre el cuadro.

“El cuerpo atrae la muerte> (J.M. Hemimonet, le mala l’oeuvre, parenthèses, Marsella) No obstante se manifiesta y se despliega en metáfora y construcción, pues siendo la clave última de toda significación, ante la disolución de cualquier significado, todo en último término remite a él”.⁷

Ginés Navarro



Serie de retratos III.
60x80cm.
Óleo, aceite de linaza doble
cocido, sobre tela.
2012

⁷ Navarro Ginés, *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*. Anthropos Editorial. Barcelona, España. 2002.

5. Chiaroscuro

Siempre me llamó la atención la forma en que se sumergían las escenas bajo una penumbra en la pintura Barroca; una penumbra que hace dudar al espectador del espacio en que se encuentran las formas o cuerpos que lo habitan. En “David”, de Caravaggio, el artista presenta la escena del joven que sostiene la cabeza de Goliat. Al oscurecer el fondo y dejar que la luz ilumine sólo los cuerpos, inevitablemente genera la dramatización de la escena. Al parecer esto buscaba Caravaggio, hacer que los personajes tomaran un protagonismo tan real como si estuviesen vivos en la tela. Este recurso de destacar por efecto de un haz de luz a un personaje dentro de la escena es también propio del teatro, y permite dirigir la atención del público creando tensión.

El alto contraste en una imagen se produce por la forma en que el cuerpo se destaca del fondo. El cuerpo al recortarse toma una nitidez que se debe a la luz que recibe. Esto permite a su vez generar una tensión entre lo que se ve –las zonas que reciben la luz– y lo que está invisible bajo las sombras. Así lo he hecho en mi trabajo, primero por la forma en que me permite regular el surgimiento de los cuerpos en el cuadro, y segundo por la manera en que los dramatiza.

5.1 Laboratorio II: Revivir formas inexistentes

Al encontrarme con un par de radiografías me di cuenta de la utilidad que les podía extraer como referentes al pintar. La radiografía me entregaba una imagen del cuerpo distorsionada respecto de lo que nuestra vista puede ver; en ella no hay una deformación del cuerpo, sino un registro de éste que desconocemos, es por esto que una radiografía siempre sorprende. Nuestra vista sólo puede ver esta imagen gracias al proceso técnico realizado por una máquina que expone al cuerpo a una pequeña dosis de radiación ionizante que permite revelar imágenes de su interior. De esta manera generé un mecanismo de trabajo que me permitiera interpretar el cuerpo; queriendo alejarme del sensacionalismo de la materia desarrollé una metodología más fría y mecánica. Tomé las imágenes de un libro de anatomía con ilustraciones de huesos y los traspasé al soporte siempre de la misma manera. Al ver los huesos separados uno del otro, me encontré con formas difíciles de reconocer, formas que me parecieron propicias para componer y pintar.



Serie de radiografías.
19.5x20cm/20x13cm.
Óleo, barniz sobre papel
autoadesivo.
2012

De esta manera tomé unas hojas de plotter que tenía guardadas y las intervine con barniz mezclado con óleo color anaranjado que usé como luz en la imagen. Una vez seco el barniz apliqué manchas con un negro óptico⁸ que me permitía regular de acuerdo a su composición su matiz. En la capa de óleo sólo utilizaba trementina, para que seicara más rápido y me permitiese poner después capas de barniz, dejando el soporte como si fuera una lámina plastificada.



Serie de radiografías.

39x60cm.

Óleo, barniz sobre
papel autoadhesivo.

2012

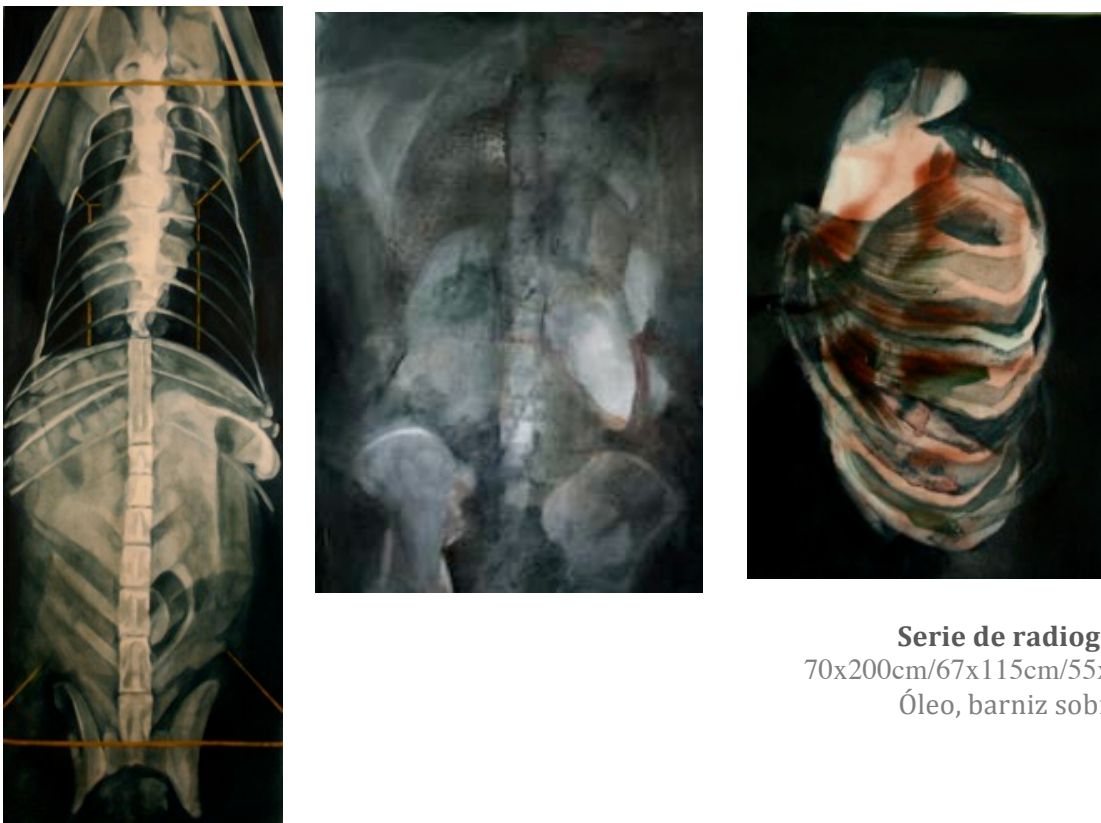
⁸ Negro óptico es la mezcla entre dos colores que forman un negro. Esta mezcla se utiliza tradicionalmente entre el verde viridian y rojo carmín, o azul ultramar y tierra de sombra tostada.

5.2 Revivir formas inexistentes

“Nietzsche nos exige, como tarea para los tiempos venideros, pensar el cuerpo y a partir del cuerpo, tomarlo como hilo conductor del pensamiento, convertirlo en criterio de toda moral y toda realidad”.⁹

Ginés Navarro

Con la serie de radiografías desarrollé un mecanismo que juega con la construcción de la imagen a través de fenómenos visuales que ya tenemos incorporados en nuestro inconsciente visual. Así, con radiografías y su modificación se crea la ilusión de un cuerpo que no existe más allá del soporte pero que, sin embargo, reconocemos.



Serie de radiografías.
70x200cm/67x115cm/55x70cm.
Óleo, barniz sobre tela.
2012

⁹ Navarro Ginés, *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*. Anthropos Editorial. Barcelona, España. 2002.

5.3 Laboratorio III

Este último laboratorio está dedicado a una instalación que realicé en Espacio Flor¹⁰ en Octubre del año 2012. Con esta obra quise crear un trabajo con un objetivo específico: citar la pintura *El buey sacrificado* de Rembrandt (1638). La sala con sus características arquitectónicas determinó desde un comienzo el montaje expositivo con el cual quise crear una tensión entre el espacio y el objeto emplazado. Esto supuso desplazar mi trabajo de lo bidimensional a lo tridimensional.

La obra consistió en varias láminas de Alusa Plast estiradas sobre una estructura de alambre. Sobre ésta deposité barniz marino mezclado con pigmento y aceite de linaza industrial. Este objeto fue luego tensado desde sus esquinas con anzuelos de pesca, seguros de alta tensión y cuerdas de goma negra que se enganchan en las esquinas superiores de la sala por un lado, e inferiores por el otro.

Mi intención era apropiarme del espacio por medio de este cuerpo utilizando las investigaciones que había desarrollado en mi trabajo: por una parte, la materia pictórica en relación a las materias orgánicas que constituyen el cuerpo y, por otra, la forma que remite a un referente preciso (Rembrandt). Con todo esto deseaba producir en el espectador una experiencia no sólo visual sino que también espacial.

Tomando como estrategia la lógica de iluminación utilizada en el claroscuro, en que lo iluminado es resaltado de su contexto entregándole una mayor dramatización, busqué establecer esta misma lógica en el espacio de exhibición. Mediante una fuente de luz única y dirigida se logró este efecto, además de destacar la transparencia del material que permitía que la luz se filtrara. De esta manera la iluminación y la organización compositiva en el espacio buscaba que la relación que estableciera el espectador con la obra fuese determinada en una primera aproximación por medio del control de la vía de ingreso a la sala y la iluminación.

¹⁰ Espacio Flor. Sala de exposición, Irarrázaval 2345 (dependencias de caja negra)

La primera impresión que producía la obra era la de un cuerpo chorreando sangre en una vasija de acero inoxidable. Debido a las condiciones del espacio y por la manera en que las cuerdas tensaban el plástico en dirección a cuatro esquinas de la sala, el espectador no podía mantener una distancia mayor al metro y medio con el objeto, obligándolo a percibir desde la proximidad sus características materiales.



INFORME 27-10-12

Barniz marino, óleo, aceite Jolly
sobre Alusa Plast en estructura de
alambre tensada con neumáticos a
los extremos de la sala, vasija de
acero inoxidable.
2012

6. Conclusión

Durante el transcurso de la elaboración de esta memoria he ido imaginando mi propio trabajo visual como un cuerpo que funciona a través de sistemas y aparatos. Esta lógica me ayudó a establecer una metodología de trabajo que se inició en el momento en que relacioné los materiales de pintura y sus soportes con las materias orgánicas que conforman nuestro organismo. Esto se fue dando mediante la experimentación con chorreados sobre tela, encontrando resultados pictóricos que me interesaron como punto de partida. De esta manera fue como comencé a crear una dinámica de laboratorio donde el fin era establecer tensiones entre los elementos formales para así poder explorar la potencialidad que podía extraer de ellos.

Por medio de la producción asociada a esta memoria he querido ubicar mi trabajo en un estado en que la representación se constituye por la relación entre el soporte y la materialidad depositada en él. Para generar imágenes de este tipo me he acercado a la realidad por una vía más concretamente material que óptica. La constante insistencia sobre la representación del cuerpo y su materialidad mantienen, sin embargo, al trabajo fuera del campo de la pura abstracción.

Referencias bibliográficas:

- Deleuze, Gilles; *Francis Bacon, Lógica de la sensación*; Arena Libros Editorial; Madrid; 2002.
- Le Breton, David, *Rostros, ensayos antropológicos*; Letra Viva y el Instituto de la Máscara. Buenos Aires; 2010.
- Maupassant, Guy; *La cabellera*; Biblioteca Digital Ciudad Seba.
- Navarro, Ginés; *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*; Anthropos Editorial; Barcelona; 2002.

