



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE
POSTGRADO

CIRUGIA PLÁSTICA

Investigación en pintura sobre los cambios del cuerpo
en su interacción con agua

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN ARTES VISUALES

POR: NICOLE TIJOUX

PROFESOR GUÍA: ENRIQUE

MATTHEY

SANTIAGO, 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I PROCESO DE OBRA	8
Cuerpos que fluyen por agua, agua que fluye por los cuerpos, cuerpos derribados por agua, selección de imágenes.	
CAPÍTULO II TIEMPO DE LA FOTO Y DE LA PINTURA	31
Tiempo de la cámara – Tiempo de la mano, inconsciente óptico.	
CAPÍTULO III TRADUCCIÓN A FORMAS PICTÓRICAS	34
De lo óptico a lo háptico, traducción del agua a fondo del lienzo.	
CAPÍTULO IV ESTADO GASEOSO	41
Figura que activa un fondo	
CONCLUSIÓN	45
BIBLIOGRAFÍA	48
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	49

A mis abuelos.

RESUMEN

La presente tesis describe tres series de trabajos realizados entre los años 2005 y 2013, los cuales consisten en ejercicios pictóricos de distintos formatos donde se tratan en general: el realismo, la mimesis pictórica, figuración, retrato etc. y en particular se trata la forma en que la imagen (captada por la fotografía) de una figura humana varia, en medios como el agua o cambia al interactuar con ella. Esto da a lugar diferentes fenómenos ópticos, los que fueron traducidos en pintura en los códigos ya mencionados. Se utiliza un discurso descriptivo del proceso de obra con cada serie, donde cada una tiene un subtítulo según la relación que hubo entre el cuerpo y agua, así, en la primera serie se tituló “cuerpos que fluyen por agua”, la segunda “agua que fluye por los cuerpos” y la tercera “cuerpos derribados por agua” planteando en todas como la traducción pictórica esta en pos de resaltar el efecto y el cambio de forma o deformación del cuerpo; se plantea también el uso de la fotografía como referente y como se cruzan las temporalidades de la foto y la pintura en el proceso, además de cómo influye lo háptico en el desarrollo técnico. La conclusión plantea el interés central del trabajo comparando las series de pinturas entre si y deja abiertas preguntas dando pie para nuevas investigaciones.

INTRODUCCIÓN

En estos capítulos voy a desarrollar por escrito de qué trata mi trabajo y qué intenta representar. No deja de ser complejo verbalizar ideas y procesos mentales que se realizan de modo tan automático todos los días, pero bajo este marco de análisis académico intentaré objetivar lo más posible y observar con distancia lo que ha sido mi trabajo de pintura.

Si bien a la hora de comenzar una tesis se plantea el reflexionar sobre la producción visual, creo que el mejor modo de poder aproximarme a tal objetivo es primero redactando cuáles han sido los intereses generales en mi vida y en especial esos sucesos que han llevado a que represente estas imágenes que constituyen mi obra.

En el colegio estaba completamente convencida de estudiar medicina, había una seducción en tener el poder de cortar un cuerpo, transformarlo, ver qué tiene adentro. Esa *necesidad de ver*, el poder explorar cada parte, es quizás unas de las motivaciones a trabajar con una minuciosa técnica, que permita observar detenidamente el cuerpo que se está creando: cortarlo y poder transformarlo con las propias manos.

Esa curiosidad hacia el cuerpo cobraba más fuerza cuando había un modo estético por donde procesarla. Es ahí donde la pintura encontró un lugar más cómodo para mí, en el sentido de producir imágenes que necesiten ese estudio detenido de cada parte, de cada detalle del cuerpo, en una suerte de clínica-taller

con todas las herramientas bajo control y las disecciones o amputaciones que antes quise hacer en un quirófano, ahora las realizo bajo una óptica estética.

Sabiendo que ahora podía hacer mis “operaciones” desde el taller, quedaba sólo encontrar qué imagen se relacionaba visualmente con cuerpos fragmentados. Así, en la búsqueda, una tarde de piscina me llamó la atención un nadador que se movía a través del agua; cuando lo observé a través de una cámara, se veía una figura o parte de ella diluyéndose y cortándose en miles de pedazos; en ese momento me olvidé del contexto y me quedé sólo con lo visual: estaba siendo testigo de una tremenda fragilidad en una estructura, un color en el fondo versus una figura que rompía ese color y a su vez se disolvía en menos de un segundo.

Éste se convertirá entonces en el criterio para seleccionar las imágenes a traducir en códigos pictóricos, traducir a través del óleo esa dilución, poder plasmar ese quiebre, elasticidad y fragilidad, seguir desarmando el cuerpo en capas de color translúcidas, cuidadosas y delicadas; capas que unidas por el proceso técnico vuelvan a formar a la figura.

Este criterio se irá traduciendo en un método pictórico para poder realizar *disecciones* en cuadros y estudios de cuerpos sometidos a diferentes cambios. Primarán las situaciones donde el cuerpo se encuentra en resistencia o debilidad ante una fuerza, arriesgándose a la deformación parcial o total de su forma o simplemente a su abstracción.

Lo anterior es ejercitado como pinturas en tres series que han sido realizadas entre los años 2005 y 2013, las que serán utilizadas para este análisis escrito de la tesis. Las obras serán descritas primero en su proceso técnico (criterio de selección de imágenes y traducción a formas pictóricas), para después centrarme en el análisis del trabajo en general. Se comprenderán las pinturas realizadas hasta la fecha y serán contrastadas entre ellas, para ir reconociendo características propias de la obra y los intereses que destaco en cada serie.

I.PROCESO DE OBRA

A) CUERPOS QUE FLUYEN POR AGUA

Al representar en pintura la escena de una figura humana en el agua aparecen asuntos como el “retrato”, la desfiguración, la fragmentación y el movimiento, los que son traducidos en un medio estático como el óleo, empleando para esta traducción una monocromática paleta para el fondo y otra colorida para la representación del cuerpo.

La primera serie de pinturas fueron realizadas entre los años 2005 a 2009; en ellas apliqué un modo de traducción donde la composición desequilibrada de fondo limpio y plano comparte escenario con la figura humana, hecha de representaciones figurativas y abstractas.

La representación figurativa se refiere a minuciosos detalles, formas y manchas, las que al tomar distancia para observarlas narran una figura humana. La representación abstracta se refiere a las manchas que también son parte de la narración de la figura, pero que en vista cercana y lejana son formas y gestos del pincel notorios, además de mezclas de color que no aluden a ninguna forma reconocible.

En el taller primero observo con atención la foto que capté de la piscina: un espacio de forma geométrica y color celeste donde se encuentra un bañista que está quieto en la foto, pero que estuvo activo al momento exacto del clic. Producto de su

desplazamiento y del agua que se agita con el traslado del cuerpo del bañista, se generan nuevas sub-figuras, formas provocadas por el agua que quedaron traducidas bidimensionalmente en la fotografía en pequeñas áreas abstractas, separadas, superpuestas y recortadas.



Fig. 1, Fotografía, Archivo de la artista. 2008

La foto muestra representaciones de una figura que fue entera y que ahora las huellas de su movimiento la desarman en varios fragmentos. A este tipo de situaciones es donde prestaré más atención, y serán las que me instan a crear una pintura con partes orgánicas reconocibles, brillos y colores de rol secundario en la formación de una figura fotográfica y que ahora serán protagonistas en la formación de una imagen pictórica, con

pequeños espacios con huellas de sol, piel húmeda, atuendos y grafías que una escena de piscina entregan.

Atenta a todos estos nuevos datos, me someto a plasmar y reproducir esta figura, llevar a la tela este traslado visual que observé en la foto congelado: cada cavidad del bañista singularizada en colores, formas y transparencias, que permiten mostrar este instante de movimiento de la piscina rectangular en el espacio del cuadro quieto. Es decir que una fracción de segundo requiere de muchas horas para ser representada en una pintura, lo que constituye una interesante paradoja, una contradicción.



Fig. 2, N. Tijoux, "7am", óleo sobre tela, 100 cm x 100 cm, 2008.



Fig. 3, Fotografía de referencia cuadro “Conjunción de puntos.”

Archivo del Artista. 2008

El movimiento del agua y la luz dentro de la piscina que no toca el cuerpo, la fotografía lo captó en múltiples diferentes formas: nítidas, borrosas y celestes, que serán reemplazadas en pintura por la síntesis y traducción a un solo color.

Este único color es dispuesto en un solo plano limpio de toda huella de pincel. El resultado es un fondo liso con una solución gráfica propia del *Pop*, en el sentido de que se simplifica el color a uno solo y sin huellas de pincel, para que cumpla un rol simbólico.

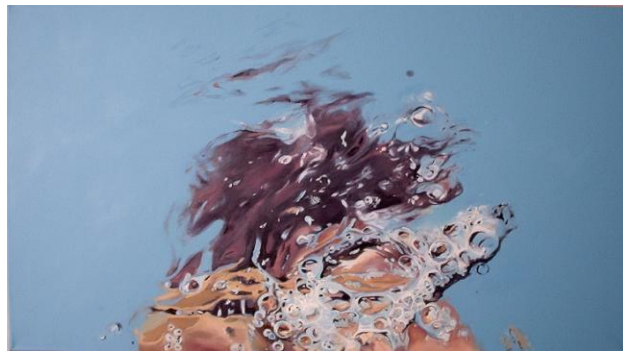


Fig.4 N. Tijoux, “Abstracción realista”, óleo sobre tela, 50 cm x 80 cm, 2009.

En el referente fotografiado la superficie física del agua expone su tridimensionalidad, contiene profundidad; en cambio en la tela la apariencia es plana, bidimensional y al aplicarle un solo color, se asume la superficie de la tela como superficie física de la representación del agua, recurriendo así a la sustitución y dándole al color un valor protagónico. Así los diferentes azules producidos para cada cuadro indicarán que es agua, y su extensión en la superficie de la tela, sin detalles ni gestos, lleva a reconocer el carácter plano de ésta y los bordes del lienzo se reconocen como los límites del agua representada.

Este plano de color, entonces, es aplicado así para que permita que se comprenda como piscina con la presencia de la figura humana. Así también, esta presencia tensa la comprensión de la configuración de la obra por su ubicación y porque su representación no es tanto de posición, sino más bien de la acción que el sujeto realiza; entonces, por ejemplo, si es salir del agua la acción que realiza se ubicará en la esquina inferior derecha, dejando a todo el resto del cuadro con solo el color de fondo.

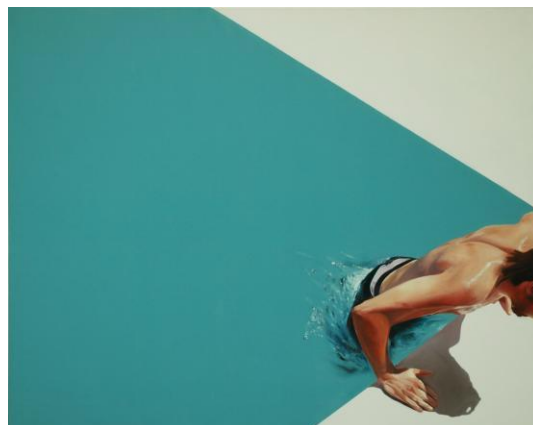


Fig. 5, N. Tijoux, "Agua Fría", óleo sobre tela, 140 cm por 170 cm de ancho, 2007

Los atuendos del bañista se representan más miméticos para contextualizar el fondo como agua, y todo el ruido exterior de la vida en movimiento que captó la foto en miles de detalles en el cuerpo del bañista (luces del sol, sombras de elementos fuera de la piscina, reflejos, etc.) se traducen también a una pintura mimética que será fiel a esa figura humana. Traducción mimética o muy fiel al referente fotográfico, por lo que la traducción se realiza en delicadas transparencias, colores puros y en un paciente “capa por capa” que, en sumatoria, pretenden traducir la información de la imagen fotográfica al medio pictórico. Una pintura que intenta revivir ese momento exacto, copiando la gran mayoría de esas formas que la foto aporta, para luego dejar la foto de lado y singularizar pictóricamente, a través del gesto, aún más a esta figura pictórica, sea haciéndola más luminosa, más nítida o más mutilada por el duro paso del agua por el cuerpo.

Esta traducción quiere mostrar el cuerpo del bañista con sus formas o partes fragmentadas y su sumergimiento en un solo color liso de fondo que simboliza el agua. Al aislar mi observación del contexto de una piscina y quedarme sólo con el cuerpo fragmentado, las formas pictóricas muestran sus bordes nítidos, colores puros, como un corte limpio: como un corte de vidrio. Se puede interpretar como un tajo realizado al bañista, corte de bisturí que separa su cuerpo y rompe su continuidad. Las zonas por donde pasa este corte quirúrgico deja un color: el color de fondo. Este color pasa por entre las fragmentos con una técnica pictórica lisa y plana (sin que se note el gesto) tapando algunas formas en caso que quiera reforzar la fragmentación y separar aún más las partes de su cuerpo.

El fondo que representa el agua, que se traduce a un plano liso, de un solo color y sin huella de pincel, es una interpretación que alude a un agua “dura”, “*agua de vidrio*”, en el sentido que se trata de una superficie que no traduce las ondulaciones orgánicas del líquido, sino que sintetiza la multiplicidad de grados de luz en un plano compacto y gráfico (simbólico) que culturalmente se lee como agua. Es por esto que las partes por donde pasa este plano de color corta al cuerpo, dejando ver sólo lo que queda de él, borrando al pintar partes y dejando otras a la vista.



Figura 6, N. Tijoux, Detalle “Conjunción de puntos”.

Óleo sobre tela, 2008.

El agua celeste de fondo, que intercepta el cuerpo, se traduce, como ya he dicho, como un plano en un solo color opaco, para dejar que lo traslúcido y el paso de la luz se manifiesten en colores velados y transparentes en las partes del cuerpo.

Esta suerte de cirugía con el agua fluida como bisturí, es más bien una cirugía visual: pintar las piezas de este cuerpo

fragmentado, analizando atentamente la foto instantánea de referente para separar los colores que armaron esa imagen y volver a ordenarlos en capas transparentes o gruesas, siempre atenta al uso del color único del fondo como un elemento selectivo de formas y ayudante en la composición, “suturando” en delgadas capas las fragmentadas partes del cuerpo.

B) AGUA QUE FLUYE POR LOS CUERPOS

El segundo grupo de obras, del año 2009 al 2010, se refiere a cuerpos donde el agua fluye por ellos, esta vez, fuera de la piscina.

Se presenta un recorrido visual microscópico y esto se hace desde un retrato dibujado y pintado en gran formato, el que permite al espectador recorrerlo detenidamente y observarlo más de cerca.

Este enorme retrato es pintado en una paleta que quiere mostrar, como un libro de biología, cuáles son los colores que representan a cada parte de ese rostro: colores de su anatomía interna: los huesos, músculos y venas o vasos sanguíneos. Aquí la mimesis tiene total protagonismo. Es por esto que comencé colocando detalladas manchas en la tela a cada parte que voy traduciendo de la foto con el color local que correspondía a un músculo, fluido o vena, determino un solo color como aguada inicial para cada parte del rostro, por ejemplo: rojo alizarín para

los fluidos de sangre, siena como integrador entre las partes, ultramar y verde viridian para las venas y dejo al blanco de fondo como color para las luces mayores.

Una vez seca esta primera aguada se cubre cada parte con una capa de color semitransparente, un poco más gruesa que la anterior. Esta vez el color es previamente mezclado antes de aplicarse en la tela, y fabrico un color que se acerque al color que está impreso en la foto de referencia, el color que se ve en el plano de papel de la foto. Este color lo aplico ligeramente transparente en la tela, para que se vea la capa anterior y producir de ese modo una mezcla óptica.

Esta operación la voy realizando en todas las capas siguientes y las mezclas son cada vez más complejas, ya que debo considerar las capas anteriores al aplicar el nuevo color, para que el resultado final sea una mezcla óptica luminosa, lo más fiel posible al referente fotográfico.

La densidad del óleo, a medida que avanzan las capas, se va engrosando, para luego, al sellarla con *capas de piel*, formen en conjunto el color final del cuerpo que está en la foto; un mimético retrato que en la tela deja a la vista esas venas y fluidos, los que en la foto no son tan evidentes.



Fig. 7, Nicole Tijoux, primer boceto, óleo sobre tela. 2010

Este acucioso estudio anatómico realizado en el proceso para construir la figura, se contrasta con un fondo blanco, completamente limpio y aséptico, *libre de contaminaciones exteriores*, casi como *Frankenstein* o *Prometeo* en un quirófano. Dejo el color blanco para el fondo como signo de limpieza, como queriendo sustituir el quirófano, este espacio aislado para estudiar al cuerpo; un espacio sin distracciones que concentra la observación sólo a éste.

El fondo, esta vez, no corta a la figura como en la serie anterior, sino que ahora la tela es como un quirófano que recibe al cuerpo para estudiarlo.

Las imágenes seleccionadas para estos estudios son modelos que fueron capturados en instantes donde el agua recorría sus cuerpos, eligiendo aquéllas donde el líquido se confundiera con partes del cuerpo reemplazando a veces cavidades o pliegues y/o destacando sus formas por los brillos del agua con la luz.



Fig. 8, Fotografía, Archivo de la artista. 2010

En este grupo de obras el agua ya no es un filo que corta. Aquí el agua es un líquido transparente y luminoso que altera la tonalidad de los colores por donde pasa. Se da una preocupación mayor a la mimesis de la figura humana y a reconocer nuevamente sus estructuras, estudiarlas detenidamente a través del color y prolongar a través de la técnica el tiempo de su reproducción. Tiempo que se opone completamente al instantáneo momento en que la escena ocurrió (paradoja que se daba también en la serie anterior).

Esta serie de siete cuadros fue un detenido estudio al cuerpo como estructura, a su anatomía, desde el interior hasta sus reflejos y brillos en la piel. Esta vez el retrato toma protagonismo, dejando a la representación del movimiento del agua en un líquido más que fluye por estos cuerpos y que gracias a su brillo destaca algunas partes del cuerpo más que otras. Líquido que narra realizándose a través del reflejo o uniéndose a la piel al volverse transparente.



Fig. 9. Nicole Tijoux, "en-agua" óleo sobre tela, 190 cm de alto por 80 cm de ancho.
2010



Fig. 10. Nicole Tijoux, Detalle "en-agua". 2010.



Fig. 11. Nicole Tijoux, Detalle "en-agua". 2010

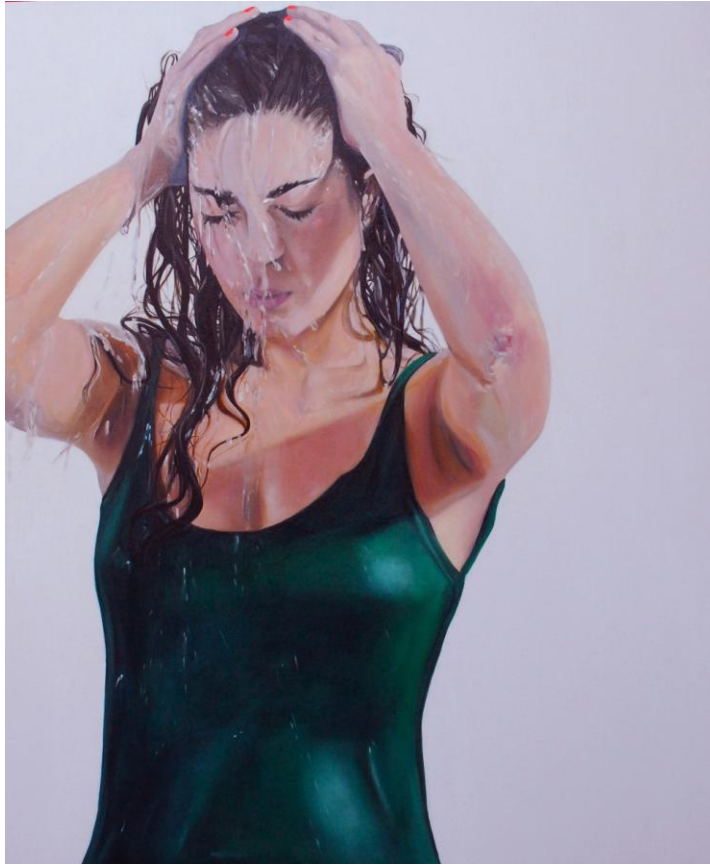


Fig.12. Nicole Tijoux, "circulación naranja", óleo sobre tela, 100 cm por 120 cm.
2010

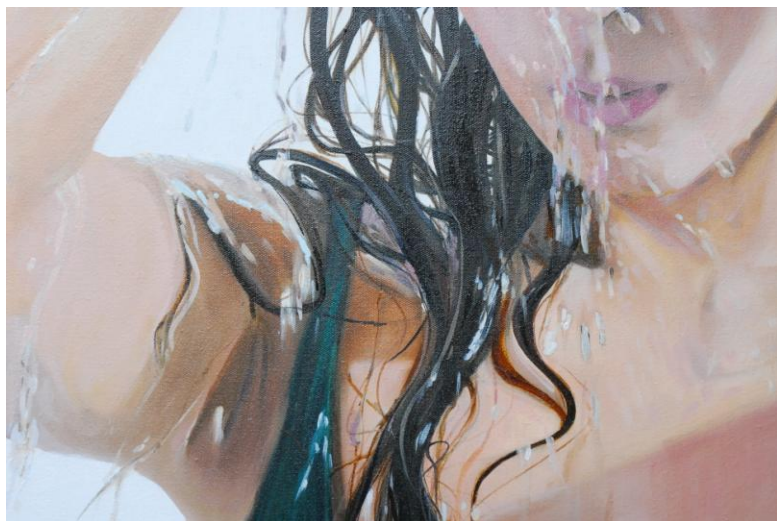


Fig. 13. Nicole Tijoux, Detalle "circulación naranja" 2010.

C) CUERPOS DERRIBADOS POR AGUA

El tercer grupo de obras al que me referiré fue el realizado entre los años 2011 y 2013; aquí la operación e interés es ahora más hacia la observación científica de una situación, observación detenida y aislada de una acción, como un espectador que observa lo que ocurre cuando el cuerpo choca, se resiste o es derribado por una fuerza. Para este efecto se harán las pruebas con cuerpos chocando con chorros de agua.

El agua, factor común en las tres series, primero se plantea como un plano que corta a la figura, luego como un entrometido redactor de formas del cuerpo humano y ahora, en esta serie, es una gran fuente de energía que entra por la composición del cuadro y choca, derriba o fragmenta al cuerpo.

La figura humana, otro factor siempre presente, aparece ahora en plural, ya no es un individuo por cuadro, son grupos de cuerpos que se enfrentan a esta fuente de energía.

En búsqueda de esta escena encontré estos “cuerpos derribados por agua” en acontecimientos públicos de nuestra sociedad, como las protestas estudiantiles.

Las imágenes escogidas son de otros, es decir, de Internet o concedidas para ser reproducidas y traducidas en pintura. Algunas también fueron tomadas por mí.

La paleta en este referente fotográfico viene diferente, como la mayoría son de Internet o de otros observantes, muchas veces la calidad de detalles se pierde producto en la mediación de

la imagen antes de ser impresa y usada como referente en el taller.



Fig. 14, Fotografía. Archivo de la Artista. 2012

La primera tarea será “desinfectar” y “limpiar” los colores, en el sentido de encontrar aquéllos puros que pertenecen a cada color neutralizado o saturado de las fotos de referencia, luego las capas de óleo se irán engrosando y los tonos utilizados, al sumarse a la capa anterior, se unirán ópticamente en pos de llegar a una traducción muy parecida al referente (a los cuerpos protagonistas), pero más nítida y más intensa en color.

En el traspaso al cuadro la mediación del gesto pictórico y la intención de pintora es mucho más notoria, al eliminar gran parte de la información proveniente de la foto y elegir a algunos de los cuerpos que están interactuando con la fuerza del agua, además de cambiar la composición del referente (se re-encuadra en pos de destacar el encuentro del cuerpo con esta fuerza). Todo es para centrar la observación del espectador hacia la escena de choque entre agua y cuerpo, y analizar detenidamente (como

científico en laboratorio) lo que ocurre con los cuerpos cuando los derriba la energía de un chorro de agua.

Cabe destacar que el fondo que acompaña a los cuerpos en el cuadro tendrá, en algunos casos, la iluminación artificial de un escenario, como queriendo alivianar o aislar la cuota de realidad política que la imagen contiene.

Dado que la mayoría de las imágenes son registros de protestas estudiantiles, no se traducirá en pintura todo elemento que distraiga la observación del cuerpo o aquellos enfrentados a la fuerza del agua, por ejemplo: carros lanza agua, carteles, fuego, carabineros etc., y se apartará a la figura y al agua, aislándolas a este escenario de estudio. Se aplicará como sistema de configuración del cuadro lo que sería el “croma” en cine, sólo que acá el fondo no es verde sino que es el blanco de la tela y se le insertará a la figura un nuevo fondo, con colores y texturas que aporten a observar más silenciosamente el encuentro entre la fuerza del agua y cómo cambia la forma del cuerpo o lo deforma en algunas ocasiones.



Fig.15, Fotografía de referencia para cuadro “Derribados”. Archivo del artista.



Fig. 16, Nicole Tijoux, "Derribados", óleo sobre tela, 150 cm de alto por 120 cm de ancho, 2012

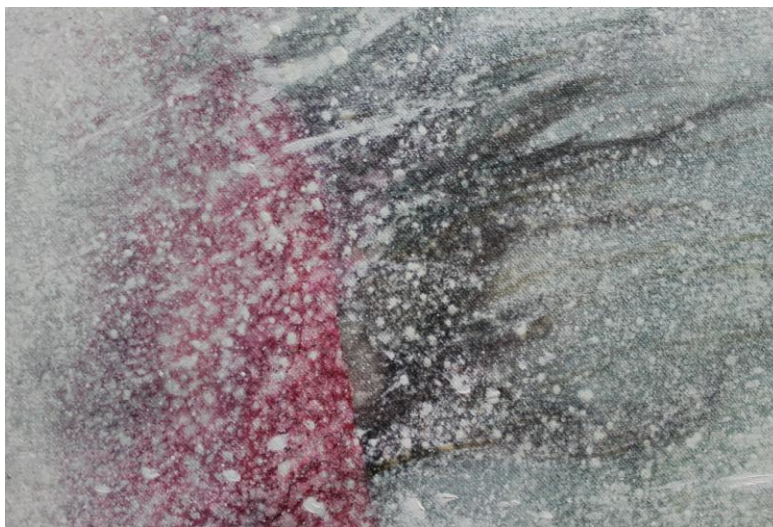


Fig. 17, Nicole Tijoux, Detalle "Derribados". 2012

La aislación de la escena a este escenario del cuadro y que el fondo contenga un color neutro, oscuro y plano, es para contrastar el fondo con la escena y que el chorro de agua sea también un foco de luz que ilumina los distintos tonos que las figuras contienen. Es por esto que en el proceso el sector de la tela que ocupa el chorro se mantendrá el blanco crudo, y mientras que se pintan las figuras se irá cubriendo esa zona con diferentes grises ópticos, salpicándolos en la tela muy diluidos para que la sumatoria de esas miles de partículas de aguada generen la representación del chorro. Partículas de agua en partículas de óleo.



Fig. 18. Nicole Tijoux, “pantalón gris”, óleo sobre tela, 50 cm x 70 cm. 2012.

Se quiere representar al agua en un “estado gaseoso” en el sentido de usar la técnica del salpicado para representar un agua más sutil, ya no tan cortante como en la primera serie, sino más bien en un estado que se transforma constantemente, sea cubriendo, derribando o interactuando con la figura en la misma

escena. Es pintar lo que le faltó a esa foto de referencia, tal vez una representación más sensitiva del agua y sacando lo que le sobra (el carro lanza agua, por ejemplo), que pueda distraer a la observación del choque de esta energía de partículas de agua que a su vez interactúan con el cuerpo.



Fig. 19, Nicole Tijoux, Detalle "Confrontados". 2012

D) SELECCIÓN DE IMAGENES

Al traducir el movimiento y problemas ópticos que se producen al captar la imagen de una figura humana moviéndose en el agua, utilizo la fotografía como referente fundamental, dado que puede captar la escena en segundos que visualmente el ojo no puede retener.

La cámara saca miles de fotos en secuencias, una tras otra, para captar lo que más se pueda de lo que ocurre dentro del marco de la escena. Aquí la foto abre un campo distinto al de la percepción real, revela problemas ópticos de fragmentaciones que el ojo no alcanza a captar con claridad en vivo y en directo, permitiendo un acercamiento a las formas con otra profundidad, observando con cálculo los acercamientos del lente a esos detalles “abstractos” de deformación: un cuerpo que se estira y vuelve a su forma, que se corta y sus partes se pierden dentro de distintos celestes, se fragmenta, cambia de color fuera del agua o se pierde dentro del vapor del chorro etc.

Es por esto que el criterio de selección para las fotos consiste en escoger imágenes que contienen esos problemas ópticos en mayor cantidad; en el caso de las piscinas se eligieron mayormente aquéllas donde el medio del agua en su interacción con el cuerpo lo fragmenta en muchas formas orgánicas, teniendo como resultado imágenes de bañistas con partes de su cuerpo abstraídas y zonas de su cuerpo fuera del agua con su estructura intacta, donde también a veces volverán a cortarse esas partes intactas en el re-encuadre realizado en el lienzo.

El criterio de selección para el tercer grupo fue elegir principalmente fotografías de Internet o cedidas por otros que sean poco nítidas o un poco borrosas, donde no hubiese composición muy clara (o varias escenas en una foto), lo que me permite realizar otro encuadre en el lienzo, elegir un choque específico o combinar el chorro de agua de una foto y los cuerpos de otra; la saturación o la falta de información en colores (dada la poca calidad de las imágenes) permite mayor intervención de mi

parte en las mezclas, en el gesto y también proponer más intencionalmente la percepción personal de la escena.

Las fotos de mala calidad digital o borrosas son también lo que la cámara no ve, es más parecido a lo que ve uno en su recuerdo. El usar esa foto como referente es también para afirmar esa ilusión de recuerdo y comenzar desde lo que tiene para mediarla nuevamente en pintura.

La mediación a la que es sometida la imagen antes de llegar impresa al taller, permite mayor libertad en la intervención y traducción de técnicas pictóricas. Se usa a favor lo borroso y la falta de información de detalles exige la incursión en la búsqueda de otras técnicas pictóricas: permite experimentar en la tela.

En la selección de imágenes me preocupo que tengan colores neutros y formas saturadas para poder aplicar el mismo proceso anterior: limpiarlas y situarlas en una escenografía artificial, neutra o también muy abstracta y texturada, a veces, en técnica pictórica, donde los cuerpos borrosos son sometidos a diluciones, deformaciones y transformaciones pictóricas (mediadas por un notorio gesto) para que se enfrenten a una fuerza de color o luz, sosteniéndose en su fondo o interviniéndolas hasta desarmar su forma; todo con la interna intención de evidenciar su fragilidad como cuerpo ante el enérgico chorro de agua.

Lo que la cámara registró en un primer momento se traduce y manipula de acuerdo a lo que son mis intereses pictóricos: destacar más el “estado gaseoso” del agua en la escena y que a su vez contiene una fuerza que derriba a la figura,

un velo de partículas que se activa cuando aparece la figura y que se abstrae cuando la cubre.

Ya no es un segundo captado por un clic, es una escena que captó la fotografía y que se traduce en meses de trabajo; aquí el momento fotográfico en la traducción pictórica intenta traducirse a un momento más delicado, alargado, de movimiento superficial, casi en cámara lenta, como un agua que se descompone lento como la soda y que tiene la liviandad para interactuar con la figura sin quebrarla pero, a su vez, tiene la fuerza para derribarla.

II. TIEMPO DE LA FOTO Y DE LA PINTURA

A) TIEMPO DE LA CÁMARA - TIEMPO DE LA MANO

En el medio de todo este proceso de traducción pictórica y de mirada casi con microscopio de la foto, se encuentra una relación de carácter temporal entre estos dos medios.

Las imágenes que selecciono, como antes mencioné, son parte de la elipsis visual que el ojo no alcanza a registrar, momento ciego para el ojo, pero que fueron reales en micro segundos y que su traducción o reinterpretación conlleva meses.

No deja de ser interesante esa necesidad de querer estirar en el tiempo algo que no se alcanzó a captar tangiblemente y que al ser pasado por una materialidad que debe ser “cocinada” con las manos pareciera que adquiere otro valor.

Si bien el análisis de esta tesis es a un grupo seleccionado de pinturas, cada boceto, ejercicio u obra, tuvo su tiempo de realización, una centésima de segundo que la foto capturó, toma como promedio en mi trabajo seis semanas, algo así como 3.628.800 segundos. Ahora, cuando esos segundos están prolongados en tranquilas y solitarias horas de taller no es tan mareador como el hecho numérico, porque llevan muchos otros ejercicios que dan variedad a la traducción: se está traspasando el tiempo y estirándolo en la tela pero no con un letargo, sino más bien con reconocimientos de forma, estimaciones de color y transformando códigos para cambiar, de algún modo, el mensaje

visual y cargando más a esa imagen con la intención que me interesa.

Son indispensables esos tres millones de segundos para traducir lo captado por la foto, ese tiempo es el necesario para observar hasta anular la literalidad y poder observar con el microscopio del ojo para interpretar, depurar y seleccionar las formas que a ese cuerpo, en el proceso pictórico, le permiten ser singularizado en la tela y merecer formar parte de la serie.

B) INCONSCIENTE ÓPTICO

Más que usar la foto como referente y guía para la realización de todos los detalles y poder volver a visualizar ese momento que captó la cámara y que fue ciego para el ojo, es mayor el deseo de que la pintura le dé una nueva mirada: un plus.

La imagen captada por un elemento mecánico tiene bastante objetividad, la que permite relacionarse con ese instante desde la distancia; lejanía que durante el proceso de traducción pictórica se mantiene en una “desincronización del tiempo humano subjetivo y del tiempo mecánico del aparato”¹, separándose el tiempo humano del de la foto para sincronizarse con la pintura que se va realizando en el proceso de traducción. Esa imagen atónita se prolonga y se transforma en manchas, gestos y materias pictóricas.

¹ Vauday, Patrick, *La invención de lo visible*. Ed. Letra nómada. 2008

En el momento en que el tiempo humano se empieza a sincronizar con el tiempo de la pintura es cuando el ojo deja de conectarse exclusivamente con la foto y se conecta ahora también con la mano y el tiempo de ella. De ahí el gesto, la mancha, la huella del pincel, la traducción de colores y la presencia del que pinta.

III. TRADUCCIÓN A FORMAS PICTÓRICAS

A) DE LO ÓPTICO A LO HÁPTICO

Primero comienzo la traducción fiel de la fotografía a la tela traspasando la información que la foto muestra. Pinto desde la óptica de la cámara y la que pasa por el ojo, luego en esa mediación, a medida que avanza el cuadro, va perdiendo atención hacia la reproducción fiel de la foto para traducir desde la mano: desde lo háptico, desde la intervención directa al cuadro.

En las tres series de obras la intención que se mantiene es lograr que los códigos pictóricos de abstracción y los miméticos convivan, tanto para las traducciones gráficas del fondo como para la acabada mimesis pictórica de la figura humana.

En la primera serie esto es mucho más protagonista, dado que sin las formas abstractas no se entiende la deformación; ya en la segunda serie las formas abstractas quedan de lado, en un rol secundario, para dar paso sólo a la mimesis. En el tercer grupo de obras las formas abstractas funcionan representando el agua y las miméticas aparecen cumpliendo un rol secundario a través de los cuerpos.

Figuras, formas, gestos y códigos son utilizados para traducir el agua y el cuerpo.

El proceso pictórico de traducir las imágenes fotográficas en una pintura tiene dos desarrollos: el primero está relacionado con una atenta mimesis en la construcción de la figura humana, y el segundo al armado sintético del fondo. Me referiré primero a la

mímesis de la figura humana para luego explicar el proceso pictórico del fondo o escenario donde ubico a la figura.

En una primera traducción de la imagen captada por la fotografía se eligen colores puros sin mezclar, directos del tubo. Cada color es la síntesis de cada parte de la imagen, un solo color que represente el fragmento a traducir, el que es aplicado en aguadas que dibujan detalladamente y que cubren el blanco de la tela, blanco que es comprendido como la máxima luz y que al ser cubierto (una zona que es luminosa en el referente) por aguadas, se recupera limpiando con trapos, en un ejercicio por conservar o proteger esta luz máxima contenida en la tela hasta las capas finales.

Este minucioso trabajo de pequeñas aguadas, aparte de ir traduciendo cuál es el color local de cada forma traducida, debe ir representando en gestos pictóricos detalles de la forma a través de pintura delgada y con pincelada ligera.

Esta condición de traducción ordenada y planificada es reiterada en un capa por capa que, al ser diluidas, traslúcidas, y a veces transparente en materia de óleo, permiten que cada una deje ver a la anterior y el color final sea una mezcla óptica, acercándose a la iluminación subacuática.

Como antes mencioné, el paso al plano de un solo color en el fondo de la tela (en el primer grupo de obras) lo pongo en tensión con la mimesis concentrada en la pintura de la figura humana y la interacción de ésta con el agua, entrando en una reflexión tradicional de la pintura como lo es la relación de la superficie y la representación, en el sentido de representar la

superficie de agua de un modo plano en la superficie de la tela que es plana y generar esta ilusión de profundidad con la figura humana.

En el segundo grupo de obras no se encuentra tal tensión por funcionar el fondo como contenedor, como en la académica pintura de retrato, sino que se le da completo protagonismo a la figura humana y a su mimética reproducción, y el fondo soporta esta representación, la acompaña.

En el tercer grupo de obras se genera la tensión con el fondo del lienzo, pero en menor grado también en comparación al primer grupo, en cuanto éste se convierte en escenario para estos cuerpos que chocan con agua. El fondo se texturiza o se aplanan en color y se oscurece en pos de convertirlo en escenario aislado que muestra una escena sin distracciones; se aísla a las figuras y su chorro de agua para darle relevancia al estado de cambio que pasa por esos cuerpos para poder observar detenidamente desde una óptica pictórica.

Respecto a la traducción pictórica de los cuerpos, en este tercer grupo de obras, se aplica el mismo método antes mencionado: aguadas de colores puros para cada parte del cuerpo, cuidando casi hasta el final las zonas luminosas con el blanco crudo de la tela. Luego, a medida que se van cubriendo los cuerpos con estas aguadas, se va engrosando la pintura y se van detallando las pinceladas con un gesto más notorio, formas más sintéticas y sueltas. Para cuando se trabajen los detalles, ahí se cubrirán las luces con un color único, diluido, para que al ponerlo sobre la tela mantenga capturada la luz y se aplicará con un gesto decidido que no permita repasos.

B) TRADUCCIÓN DEL AGUA A FONDO DEL LIENZO

La imagen del agua que aporta la cámara está impresa en un solo plano de papel. La pintura traduce las formas y los distintos fragmentos de color que la foto propone en manchas que contienen materia y volumen en varias capas sobre el plano de la tela.

En el primer grupo de obras, el color de fondo es aplicado en doce capas sobre la tela hasta obtener un plano opaco y libre de huellas de pincel. Así se traduce el “ruido visual” del agua que aparece en la foto (referido al movimiento del agua dentro de la piscina, que al ser captado por la cámara se traduce en miles de formas abstractas) en un solo plano de color “silencioso”.

Esta depuración total de la información que propone la foto, esta limpieza visual con la que queda en pintura, como mencionaba anteriormente, es la simbolización para destacar este corte duro y opaco que delimita el cuerpo.

La simplificación al uso de un solo color es también con una intención compositiva: dirigir la mirada sólo al comportamiento del cuerpo o del bañista en esta escena. Observar el cuerpo y su comportamiento con este corte: sus fragmentos en manchas abstractas o su dilución en ese momento específico captado por la cámara que es invisible para el ojo.

En el tercer grupo de trabajos el agua es traducida en capas transparentes y con pequeñas gotas que en sumatoria son como miles de partículas que invaden al cuerpo en partes o en su totalidad. El color del fondo se aplicará con la función de: destacar el chorro por contraste, en ese caso se oscurece el fondo

y se va degradando, adelgazando el óleo y agregando más aceite de cártamo o linaza, hacia los colores claros y luminosos del chorro de agua, como ocurre en el cuadro “confrontados”, que está a continuación, o bien puede tener la función de complementar a los colores del chorro, y para eso se aplicará un color que se pierda en el chorro, como ocurre en la Fig. 21.



Fig. 20, Nicole Tijoux, “confrontados”, Óleo sobre tela, 65 cm por 85 cm. 2012



Fig. 21, Nicole Tijoux, Detalle “pantalón gris”. 2012.

Las partículas de óleo que representan el agua son de colores claros y transparentes, que iluminan este escenario del cuadro con una luz “artificial”, en el sentido que es más saturada que la del referente y que se degrada hacia el fondo para simular la profundidad de un escenario.

En las series anteriores la traducción en un solo color plano sin gesto de pincel es ahora, en esta serie, llena de gestos, chorreos, dripping, raspados y limpiezas de paño.

La materialidad del óleo está presente con volumen y cantidad en la superficie, resultado de sucesivas capas de óleo diluido en veladuras o salpicados. Aquí ya no se quiere hacer coincidir la superficie del agua de la piscina con la superficie de la tela, como sucedía en los trabajos anteriores; lo que se pretende es traer al agua a primer plano: su fuerza es la importante, como un centro de energía que se dirige compositivamente y que ubica a la figura humana en un lugar específico del cuadro para resistir el choque de esta fuerza.

Al momento en que el chorro de agua se está pintando, sea en salpicados o en aguadas con mucho aceite de linaza o medium, las figuras deben estar con pintura fresca o grasa con aceite de cártamo o amapola, para que al momento en que los colores del agua “tocan” a las figuras, diluyan algunas partes de los cuerpos, los borren o se mezclen. Efecto técnico que busca acercarse a lo que sería el encuentro entre la fuerza del chorro y la figura humana. El pintar o traducir pictóricamente una escena donde una fuerza se encuentra con otra que la resiste me recuerda el concepto de diagrama de Gilles Deleuze: “El hecho pictórico,

ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza”², y como el agua y el cuerpo que participan en este encuentro son de distintas materialidades y se traducen con pintura también diferente.

² Deleuze, Gilles, *Pintura el concepto de Diagrama*, Pág. 68, Ed. Cactus, 2007.

IV. STADO GASEOSO

A) FIGURA QUE ACTIVA UN FONDO

“El cuadro ya no es mirada ni ventana abierta hacia el mundo, sino superficie de exposición y espectáculo ofrecido a las miradas”.³

Hasta la fecha he elegido para representar, imágenes donde el comportamiento del cuerpo con el medio del agua sea: entrando, saliendo, resistiéndose a su quiebre, soportando un chorro o debilitándose ante un choque; esto es para desarrollar en una óptica pictórica la fragilidad del cuerpo y su resistencia ante una fuerza.

La intención de representar esa inestabilidad del cuerpo, su dilución o su ir y venir a la forma, es quizás por querer plantear la temporalidad que contienen los cuerpos: su finitud en el espacio.

La finitud del cuerpo es planteada en esta serie de pinturas como figuras en estados de cambio; representaciones de figuras humanas fotográficas en figuras pictóricas frágiles, más delicadas, transparentes, disueltas o fragmentadas en limpios pedazos.

Todo es para ser ubicadas en este escenario o espacio del cuadro donde el tiempo está detenido o congelado y ser analizados una y otra vez estáticos, sin movimiento y sin cambios futuros.

³ Vauday, Patrick, *La invención de lo visible*. Ed. Letra nómada. 2008

Estas figuras ahora pictóricas activan un fondo que va a interactuar con ellas de diferentes maneras: en el primer grupo de obras, la relación es de corte. El fondo corta a la figura, la fragmenta y separa sus partes, donde, a su vez, esas partes activan al color de fondo contextualizándolo como agua. Aquí el cuerpo es una estructura elástica cuando sus partes se deforman y es dura cuando sus partes cortadas se separan. En esta etapa de mi trabajo la finitud del cuerpo esta planteada desde lo que significa el paso del tiempo en el cuerpo, su crecimiento o también, los cambios que puede vivir. Se podría decir que es la serie “con más corte de bisturí” de todas.

En el segundo grupo de obras, la figura es soportada por un fondo blanco de tela cruda. La activación de la figura al fondo es mas lejana. El blanco recibe al cuerpo simbólicamente como sala de quirófano. La finitud del cuerpo es abarcada en esta serie, como el momento donde se es mas consciente del cuerpo, cuando se observa, se analiza y es descubierto.

En el tercer grupo la figura activa al fondo interactuando con él. El agua y el fondo actúan como un velo con la figura, cubriéndolo casi completamente o uniéndose a una gran fuente de energía que lo derriba. Se intenta evidenciar aún más el cambio de estado tanto del agua como de la figura en el momento en que se encuentran. La finitud del cuerpo aquí es planteada desde lo que sería percibir la transición, momentos donde el cambio es sutil, un poco ciego para el ojo casi como de espejismo. Cambios del cuerpo que se sabe ocurrieron pero no se vieron.

Es por esto que el agua es representada en salpicados y pequeñas partículas y no sólo con pinceladas, experimentando con la pintura para acercarse a una óptica pictórica del agua más vaporosa o de soda: mantener técnicas clásicas en el proceso de pintura de las figuras y dejar a la experimentación para el agua y el fondo.

Esta interacción que viven el fondo y las figuras en la tercera serie se acerca más directamente al interés central de mi trabajo: representar la fragilidad de los cuerpos en estados de cambio; aislar estos cuerpos transformándolos y congelar un momento de ese cambio. Revisar ese momento y replantearlo desde una técnica pictórica lenta, que permita analizar con tiempo una escena que ocurrió, que no se alcanzó a ver, y ese recuerdo que quedó, se termina de desarrollar en un proceso más largo de pintura, en sucesivas veladuras y transparentes aguadas.

Las imágenes de referente que se utilizan suelen tener varias escenas en una sola imagen, diferentes transformaciones que vivieron los cuerpos en el momento que interactuaron con el chorro. En partes de la foto donde se ve que los golpea directamente, la traducción pictórica será óleo más matérico, pincelada más fuerte, para acercarse a la representación de la fuerza, como un cuerpo que resiste.

En partes de la foto donde se muestra un chorro más expandido, en estado más evaporado, la pintura será más ligera, aguada y salpicados transparentes; a su vez los cuerpos serán también más delgados, diluidos o más bien fragilizados en su estructura “ósea” para representar ese estado velado, liviano y hasta fantasmal que vive el cuerpo.

Durante el proceso pictórico la técnica intenta imitar lo ocurrido en el referente, como queriendo revivir o citar la experiencia sensitiva de la instantánea escena donde el cuerpo se transformó y cambió, pero esta vez su temporalidad se congela en el cuadro y queda bajo el mando del artista el estado en que esa imagen de cuerpo se eterniza. Se revive parte de la escena que la foto aporta y se suma en pintura a otra que se plantea desde la memoria y mi intención.

CONCLUSIÓN

Durante el desarrollo de esta tesis dejé de lado varias preguntas y reflexiones que fueron apareciendo a medida que iba escribiendo. Desde la descripción quise instalar un discurso y un análisis, y comparar obras de distintos momentos de mi trayectoria para encontrar puntos comunes y diferencias: el uso de la fotografía en el proceso y la pintura como un soporte, que encuentra las diferentes imágenes que la foto y mi intención quieren aportar.

La foto – siempre según mi punto de vista – captó un momento, una parte de un instante que es más amplio en la memoria: es como un apunte. Éste y el recuerdo son plasmados en pintura en un material que se queda, no se esfuma como en la mente; vuelve la imagen a ser presencia o trae al presente la situación a través del material y del gesto pictórico sobre la tela. Trae de vuelta ese momento que ya fue y “hace ver lo que ya no es”⁴.

Es resolver pictóricamente “eso que le faltó a la foto”, el recuerdo sensorial que tiene la mente sobre la imagen. En el caso de que la fotografía la toma el artista, el recuerdo que acompaña al clic tiene una relación directa entre lo sensorial que le produjo la escena y la objetiva vista que plantea la foto.

En el caso en que la foto es tomada por otro, lo sensorial y el recuerdo están más relacionados a lo que le produjo al artista la imagen, como para seleccionarla y resolverla en un cuadro. De aquí el ánimo de resolver esta parte olvidada con pintura, traerla

⁴ Vauday, Patrick, *La invención de lo visible*. Ed. Letra nómada. 2008

al presente de un modo melancólico para vivirla y observarla nuevamente.

Pintar cuerpos deformados, transformados, es una manera de evidenciar la fuerza que pasó por ellos: su fragilidad y al mismo tiempo su capacidad de retomar su forma.

El cuerpo es un elemento transitorio, que se transforma y que cambia de estado, que pasa de la vida a la muerte, a otro tiempo a otro peso y materia; sucesos que ocurren y que al observarlos tienen cierta sutileza y a veces son intangibles. Llevar esas inquietudes a pintura en estos años de trabajo desde imágenes de cuerpos con agua, produjo un acercamiento al tema de un modo más ligero y estético.

La curiosidad de haber querido estudiar medicina me ha llevado a estar cerca y observar intervenciones reales al cuerpo, presenciar nacimientos, operaciones y muertes. Al observarlos desde una óptica como pintora no deja de sorprenderme la debilidad que contiene el cuerpo y a la vez la resistencia que trasmite; cómo el desapego es evidenciado al momento de la muerte y toma otro estado ese cuerpo, otro color y densidad. La imagen del agua en mi trabajo es usada en estas tres series como una excusa para hablar de la figura y esa capacidad de cambio de estado.

La finitud del cuerpo, el paso del tiempo, la instantaneidad de las imágenes que escojo y su congelamiento en los cuadros. Deseo melancólico de traer al presente, en el proceso pictórico dentro del taller, un momento donde el cuerpo cambia de forma, se hace espectro o aparece nítido y mimético. Escenas que fueron

amnésicas en la percepción, con dejos de sensaciones y registros fotográficos que ayudan a plasmar todos esos datos en pintura, a través de un paciente proceso técnico que ayuda a sacar afuera esos apuntes y configurarlos, a medida que avanza el proceso, con una intención que ojalá sea cada vez más clara y reflexiva.



BIBLIOGRAFÍA

1. Arasse, Daniel. *El Detalle*. Para una historia cercana de la pintura, Abbada editores, 2008.
2. Ball, Philip. *La invención del color*, Turner publicaciones 2003.
3. Bomford, David. *Rembrandt: Materiales, métodos y procedimientos*, Ediciones del Serbal, 1996.
4. Deleuze, Gilles. *Pintura El concepto de diagrama*, Editorial Cactus, 2008.
5. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon lógica de la sensación*. Ed. Arena libros. 2002.
6. Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, reverté. 1998.
7. Gayford Martin. *David Hockney El gran mensaje, conversaciones con Martin Gayford*. Ed. La Fabrica. 2011
8. Townsend, J., Ridge, J. and Hackney. *Pre-Raphaelite painting techniques: 1848-56*, Tate, 2004.
9. Vauday, Patrick. *La invención de lo visible*. Ed. Letra nómada. 2009.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Pág. 9, Fig. 1, Fotografía, Archivo de la artista. 2008
- Pág. 10, Fig. 2, N. Tijoux, "7am", óleo sobre tela, 100 cm x 100 cm, 2008.
- Pág. 11, Fig. 3, Fotografía de referencia cuadro "Conjunción de puntos". Archivo del Artista. 2008.
- Pág. 11 Fig.4 N. Tijoux, "Abstracción realista", óleo sobre tela, 50 cm x 80 cm, 2009.
- Pág. 12 Fig. 5, N. Tijoux, "Agua Fría", óleo sobre tela, 140 cm por 170 cm de ancho, 2007
- Pág.14, Figura 6, N. Tijoux, Detalle "Conjunción de puntos". Óleo sobre tela, 2008.
- Pág. 17, Fig. 7, Nicole Tijoux, primer boceto, óleo sobre tela. 2010
- Pág. 18, Fig. 8, Fotografía, Archivo de la artista. 2010
- Pág. 19, Fig. 9. Nicole Tijoux, "en-agua" óleo sobre tela, 190 cm de alto por 80 cm de ancho. 2010
- Pág. 20, Fig. 10. Nicole Tijoux, Detalle "en-agua". 2010.
- Pág. 20, Fig. 11. Nicole Tijoux, Detalle "en-agua". 2010
- Pág. 21, Fig.12. Nicole Tijoux, "circulación naranja", óleo sobre tela, 100 cm por 120 cm. 2010
- Pág. 22, Fig. 13. Nicole Tijoux, Detalle "circulación naranja" 2010.
- Pág. 23, Fig. 14, Fotografía. Archivo de la Artista. 2012
- Pág. 24, Fig.15, Fotografía de referencia para cuadro "Derribados". Archivo del artista.
- Pág. 25, Fig. 16, Nicole Tijoux, "Derribados", óleo sobre tela, 150 cm de alto por 120 cm de ancho, 2012
- Pág. 25, Fig. 17, Nicole Tijoux, Detalle "Derribados". 2012
- Pág. 26, Fig. 18. Nicole Tijoux, "pantalón gris", óleo sobre tela, 50 cm x 70 cm. 2012.
- Pág. 27, Fig. 19, Nicole Tijoux, Detalle "Confrontados". 2012
- Pág. 38, Fig. 20, Nicole Tijoux, "confrontados", Óleo sobre tela, 65 cm por 85 cm. 2012
- Pág. 38, Fig. 21, Nicole Tijoux, Detalle "pantalón gris". 2012.

