



Universidad de Chile
Escuela de Posgrado
Programa de Magíster en Artes Visuales

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales

Construir el Modelo

(Sobre los procesos constructivos en mi trabajo)

Profesor guía: Enrique Matthey

Profesores informantes: William Thayer

Rodrigo Zúñiga

Postulante: Miguel Cáceres

Índice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introducción | 1 |
| Pintura y Modelo | 5 |
| 1.1 Ideas sobre Construcción y Modelo | 5 |
| 1.2 Contra el Resultado: apuntes sobre Pintura | 7 |
| Imágenes e Imaginario | 16 |
| 2.1 Breve Declaración de Intereses..... | 16 |
| 2.2 Pornografía y Realismo | 17 |
| 2.3 Sobre un Modelo Territorial | 23 |
| 2.4 Sobre el Paisaje en mi Pintura: de la Arbitrariedad al Absurdo..... | 27 |
| Captura y Registro..... | 31 |
| 3.1 Recorrido y Territorio: Apuntes sobre Registros en Video..... | 31 |
| 3.2 Regulación de Distancias: el Museo como Imaginario Deconstructivo..... | 37 |
| Conclusión | 41 |
| Bibliografía | 44 |

Introducción

Esta tesis estructurada en tres capítulos generales y una conclusión sobre algunas ideas comunes, otras antagónicas en mi trabajo visual en particular y sobre el campo de las artes visuales en general, tiene por objeto examinar los procesos constructivos que hasta el momento han determinado un cuerpo de obra. Las lógicas que han permitido esta escritura tienen que ver con asegurar una idea común, que es la búsqueda de formas, estrategias o metodologías que se anclan en la representación y la interpretación, o a lo que le he llamado metafóricamente “construir el modelo”. Este modelo, que sería común a todo mi trabajo independientemente de la materialidad de la cual se esté examinando (la pintura, la fotografía o el video), tendrá que ver con reconocer en la Historia Natural un hilo conductor para armar un sentido de obra e intereses que determinan lo que hago en el campo de las artes visuales.

El primer capítulo “Pintura y Modelo”, tiene por objeto anclar ejes argumentativos con respecto a ciertas ideas y prácticas que han motivado mi trabajo en un ejercicio lo más racional posible. Asimismo, este capítulo está subdividido en dos, siendo el primero, “Ideas sobre Construcción y Modelo”, una definición por una parte convencional, y por otra, una interpretación sobre las palabras que reverberan en el título de esta tesis (construir y modelo respectivamente), y cómo o qué querrán decir esas palabras para el desarrollo de la misma. El segundo subcapítulo “Contra el Resultado: apuntes sobre Pintura”, se encargará de delimitar una reflexión personal en cuanto a la pintura como práctica y funcionará como desglose de lo que me interesa de esta tecnología y sus discusiones enmarcadas en la historia, citando algunos referentes pictóricos como Luc Tuymans, Gerhard Richter o Edouard Manet.

El segundo capítulo “Imágenes e Imaginario”, subdividido a su vez en cuatro segmentos, reflexiona sobre intereses y aficiones que me son propias dada mi historia personal y los recorridos imaginarios que he configurado de acuerdo a mi experiencia. De esta manera “Breve Declaración de Intereses”, no es otra cosa que una pequeña descripción sobre las cosas que han captado mi atención para así enredarse en mis metodologías de trabajo, o bien, los intereses que me han forzado a constituir un tipo de mirada, y que a su vez, han sugerido maneras de trabajar. En el tercer subcapítulo “Pornografía y Realismo” ya se empieza a armar una constelación de obras sobre las cuales esta tesis intenta armar un cuerpo, y es a su vez, la puerta de entrada a una descripción de mi trabajo como tal; este encabezado (Pornografía y Realismo) es el primer apronte a una idea de historia natural y al mismo tiempo es el título de mi tesis de pregrado, que tuvo como finalidad explorar las relaciones entre la escena y lo obscuro, o entre lo erótico y lo pornográfico, entrelazando la

topografía, los accidentes de la piel y la incidencia de la luz con algunas ideas comunes en la historia de la representación pictórica y los problemas que se acarrearán a otros campos de la productividad cultural. Sin embargo, pasado un tiempo, me di cuenta de que esas ideas no eran sino un interés particular, enmarcado en una serie de trabajos que en ningún caso lograba hacerse cargo de mis intereses a gran escala, mas no dejaba de dar pistas interesantes sobre metodologías y modelos de ejecución. Es de esta manera que “Sobre un Modelo Territorial”, a pesar de contar con una descripción de trabajos más bien fallidos o de menor alcance que varios otros, logra articular una ampliación no sólo en el imaginario, sino que lo hace a modo de bisagra entre una práctica pictórica ya probada, la cuadrícula cartesiana, y la idea de la historia natural como eje unificador de cualquier modelo que pudiese elegir. De hecho, el capítulo a continuación, “Sobre el Paisaje en mi Pintura: de la Arbitrariedad al Absurdo”, logra ampliar aún más los alcances metodológicos de mi trabajo pictórico, introduciendo nuevos materiales y nuevas formas de concebir el modelo, ya no fotográfico sino “vivo”, a su vez que sustituir la cuadrícula por otras maneras de enfrentar el soporte. Este subcapítulo, además, significa una descripción de un salto grande a la adopción de nuevas prácticas metodológicas y una ampliación de mi imaginario como pintor.

Para el caso del tercer y último capítulo de esta tesis, la lógica de análisis y las perspectivas de desarrollo serán otras. Esto por una cuestión muy simple, la materialidad en cuestión ya no será la pintura sino el video, lo que hace que las descripciones materiales den un giro, mas sin embargo, intentaré mantener siempre el eje central, que como he dicho deriva de la historia natural, lo que en todo caso creo que no es un forzamiento, sino una reflexión emanada o que se puede sacar a partir de la visualidad de mi trabajo, o en efecto, del modelo que este (per)sigue. De esta forma el tercer capítulo “Captura y Registro”, también cerrado en dos subcapítulos, intentará hacerse cargo de mi producción audiovisual, lo que siempre resulta complejo para un documento escrito, ya que no es la mejor forma para ilustrar de lo que se pretende citar. Considerando esta limitante, el primer apéndice de este capítulo “Recorrido y Territorio: Apuntes sobre Registros en Video”, tratará a grandes rasgos sobre un trabajo realizado el 2010 (además sobre las motivaciones del mismo y las prácticas que lo suscitan), en el que proyecté un registro de una ballena jorobada alimentándose de sardinas en el Estrecho de Magallanes sobre el Museo de Historia Natural de Santiago, evento que a su vez fue registrado para la incorporación dentro de un catálogo, ejercicio (el lanzamiento de un catálogo sobre procesos de obras) impuesto por Pablo Langlois en el marco del Taller de Operaciones Visuales I. En el sexto y último subcapítulo “Regulación de Distancias: el Museo como Imaginario Deconstructivo”, trataré de además de dar con algunas representaciones de la idea de deconstrucción (el desarme de las partes metafóricas de un discurso, en este caso de un montaje) ancladas en un proyecto en particular (*Canis lupus*), de dar con ciertas formas o lógicas para armar un trabajo que consistió en el seguimiento de una jauría de perros siberianos que recorren el Parque San Borja y sus alrededores inmediatos en el año del estallido del movimiento social en

Santiago del 2011, coincidencia que me hizo persistir por todo ese año, casi todos los días, registrando esta manada y las raras circunstancias de su entorno alterado por el descontento ciudadano.

Quisiera también señalar que la conclusión de este trabajo escrito, no es otra cosa que un compendio de conversaciones sobre lo raro de esta instancia, que es tratar de decir a muy temprana edad lo que uno hace, sin tener mucha certeza sobre el terreno por el cual se camina (también estudiar Artes Visuales con un rigor académico bastante exigente). Estas conversaciones surgieron a partir de muchas dudas, algunas relacionadas con mi trabajo y otras sólo motivadas por la instancia del Magíster. En síntesis, sólo me queda agradecer al biólogo Jorge Gibbons por haberse dado el tiempo desde sus propios estudios en Madrid, de atender a estas dudas para así poder inscribir otras, y así enriquecer la experiencia de haber escrito este documento. Quisiera agradecer a todos quienes estuvieron involucrados en mis dos pasadas por la Universidad de Chile, sobre todo al taller que en ese minuto integró Gonzalo Díaz, Enrique Matthey, Natalia Babarovich y Pablo Ferrer. También a todo el cuerpo académico del Magíster en Artes Visuales y a mis compañeros de generación, los que sin duda influyeron y ayudaron en este compendio de ideas.

“No se trata, pues, de tal o tal lugar de la tierra, ni de un determinado momento de la historia, y mucho menos de tal o tal categoría del espíritu, sino del modelo que no cesa de constituirse y de desaparecer, y del proceso que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo”.

*Gilles Deleuze y Félix Guatari,
Mil Mesetas.*

Pintura y Modelo

1.1 Ideas sobre Construcción y Modelo

El modelo (registros, hallazgos, encuentros, inventos) tiene una preponderancia en todo mi trabajo como eje reflexivo; sin embargo, el problema o los problemas que plantea mi obra van a ser desplegados y ordenados, principalmente, desde el lenguaje pictórico o problemas de pintura, permitiéndome así hablar de lo que hago como tal, o de lo que ha ensayado mi producción hasta el momento, desde lo general a lo particular. Una de las cuestiones en que me he vuelto riguroso con el tiempo y que va a ser vital como argumento en el desarrollo de esta tesis, es no cultivar un estilo pictórico o una especie de acercamiento expresivo único hacia la representación; de hecho creo (o esto es lo que trato de llevar a la práctica) que cada modelo pictórico tiene particularidades que sugieren el análisis de distintas maneras formales o programas de ejecución. Esto, no obstante, está lejos de nacer como una cuestión o reflexión intelectual, más bien, responde a una torpeza como artesano de la mancha. Es cuando descubro mis limitaciones como pintor o, más bien, me hago cargo de ellas, que empiezo a emplear distintos métodos con distintos modelos para lograr tales o cuales resultados. Esto me gusta, ya que cada vez que empiezo a trabajar con un nuevo modelo estoy regresando a un punto de partida. Este punto inicial responde, en primera instancia, a algo que me llamó la atención o derechamente a un imaginario particular (obviamente todos los artistas tienen esa limitación o un imaginario individual). También es una especie de trampa, ya que así, supuestamente, soy siempre principiante y nunca termino por pulir una manera, estilo o sello personal. Finalmente, creo que mi trabajo se trata de pensar y ejecutar procesos, me gustaría que el mismo se entendiese como desglose y despliegue de un(os) determinado(s) modelo(s) o de una constelación personal que se enmarca en mis limitaciones.

Para anclar el título de este ensayo en un ejercicio completamente racional, por construir (lat. *construere*) la Real Academia de la Lengua Española va a entender:

1. Fabricar, edificar, hacer de nueva planta una obra de arquitectura o ingeniería, un monumento o en general cualquier obra pública.
2. En las antiguas escuelas de gramática, disponer las palabras latinas o griegas según el orden normal en español a fin de facilitar la traducción.
3. Ordenar las palabras o unir las entre sí con arreglo a las leyes de la gramática.
4. Del mismo modo, la RAE va a aplicar las siguientes definiciones en cuanto a la palabra modelo (it. *modello*):

5. Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo.
6. En las obras de ingenio y en las acciones morales, ejemplar que por su perfección se debe seguir e imitar.
7. Representación en pequeño de alguna cosa.
8. Esquema teórico, generalmente en forma matemática, de un sistema o de una realidad compleja, como la evolución económica de un país, que se elabora para facilitar su comprensión y el estudio de su comportamiento.
9. Objeto, aparato, construcción, etc., o conjunto de ellos realizados con arreglo a un mismo diseño.
10. Vestido con características únicas, creado por determinado modista, y, en general, cualquier prenda de vestir que esté de moda.
11. En empresas, en posición para indicar que lo designado por el nombre anterior ha sido creado como ejemplar o se considera que puede serlo.
12. Figura de barro, yeso o cera, que se ha de reproducir en madera, mármol o metal.
13. Persona de buena figura que en las tiendas de modas se pone los vestidos, trajes y otras prendas para que las vean los clientes.
14. Persona u objeto que copia el artista.
15. Persona, por lo común desnuda, que sirve para el estudio en el dibujo.

Ahora bien, para aplicar algunas de estas acepciones al desarrollo del texto que tiene como argumento mi eje de trabajo e ir aclarando esta cuestión: por modelo voy a entender el objeto escogido para representar, en una superficie bidimensional (hasta el momento he trabajado en pintura sin salir del canon de la bidimensionalidad), su condición física o material en relación a la materialidad del óleo, como también los mecanismos, prácticas o metodologías pictóricas que dicen relación con la ejecución de la representación en pintura. También, más adelante, a propósito de otras materialidades, voy a entender modelo por programa, por ejecución en proceso y como objeto riguroso de la descomposición de la mirada. Asimismo, por construir voy a entender el tiempo en que demoró la ejecución de un determinado modelo, esto es, entre que comienzo a ejecutar una pintura o una serie pictórica y la misma es acabada o, más bien, abandonada, lo que ocurre por supuesto de manera arbitraria, o bien, cuando digo “construir” quiero decir “proceso”. A lo que me refiero con “arbitraria”, es que (me parece importante tener en cuenta esta cuestión cuando se habla de pintura) resulta imposible pensar en una pintura completamente terminada, ya que la misma, entendida como una tecnología, opera como construcción de un tipo de imagen que, primero, no existe de antemano, o sea, que no existe materialmente o en tanto objeto antes de ser pintada, y segundo, que está siempre o para siempre sujeta a modificaciones, ya sea por acción del desgaste material, leyes físicas o por acción humana. Esto, por supuesto, no es inherente a la pintura, sino a las operaciones artísticas en general, al cine, a la fotografía e incluso a algunas prácticas científicas, al deporte, a la cocina o a la literatura. Como ejemplo de prácticas que están en relación con la constante invención de nuevas imágenes e imaginarios, por tanto signos, significantes y significados, resulta

interesantísimo el trabajo de experimentación en cocina molecular del chef catalán Ferrán Adrià, invitado a la Documenta Kassel en el año 2007. Pero voy a dejar de lado las prácticas de distintas disciplinas en la heterogeneidad de sus formas o modelos, que ya sea interfieren de manera directa o indirecta con la funcionalidad de las cosas y el lenguaje (del arte, en definitiva), o simplemente alteran estas relaciones, produciendo nuevas posibilidades de resignificación. Para anclarme de nuevo en el asunto, lo que hago en gran medida tiene que ver con pintar, y los pintores crean imágenes a partir de un modelo constructivo que el filósofo francés Giles Deleuze nombró como “línea-color”, o sea que, según Deleuze, la pintura inventa imágenes a partir de estos dos elementos estructurales respecto de su ejecución.

Para hablar o describir el proceso constructivo en mi pintura, se hace necesario entonces situar un campo referencial perteneciente a la historia de la pintura o a la historia de este módulo “línea-color” en relación a la historia del arte y en la historia de la técnica o *téchne*, entendiendo el desarrollo de la pintura en la historia como una tecnología análoga anclada en la representación del mundo, en el mundo y para el mundo. Claro que estas referencias resultarán un poco arbitrarias, ya que sería ridículo hacer de este texto un análisis historiográfico sobre la técnica de la pintura y mucho más intentarlo. El problema que me convoca a escribir en estas circunstancias, está relacionado con ciertos momentos o ejemplos historiográficos y no con toda la historia de la pintura. Ahora bien, dichos referentes los voy a abordar como manera de situar un contexto más o menos claro, que en todo caso sólo me servirá para describir subjetiva u objetivamente (catalogar eso será misión del que por algún motivo se tope con este texto) mi propio trabajo, el que ocurre desde la pintura como eje articulador de los modelos que construyo, o por lo menos es desde ahí donde parto a desarrollar un imaginario acotado a mis propias limitaciones. Se hace necesario entonces fijar un contexto, o inventar una especie de *link* con cierto tipo de pintura que ocurre en la historia del arte, con la que mi trabajo, entendido como una totalidad (esto es, no sólo el referido a la pintura), podría tener algún tipo de relación.

1.2 Contra el Resultado: apuntes sobre Pintura

Los trabajos pictóricos de Gerhard Richter (Dresde, Alemania, 1932) y Luc Tuymans (Antwerp, Bélgica, 1958) ilustran un punto de convergencia y encuentro entre pintura y captura, registro o archivo; o para decirlo en la clave en que he estado trabajando: entre modelo (casi siempre fotográfico) y construcción pictórica. En ambos casos el modelo o los referentes visuales actúan como programas de construcción de un imaginario que se constituye en metodologías de trabajo distintas y personales, pero mediadas por una ejecución en torno a las condiciones materiales naturales de la pintura, modelos y soportes

del programa pictórico sujeto a la representación y a la interpretación del archivo. Sin embargo, la similitud que me parece más elocuente en estos dos pintores es trabajar intentando pintarlo todo, enunciando la “falla” propia del material, en el caso de Tuymans acusándolo mientras que en Richter mediante su ocultamiento, sin embargo en ambos casos asumiendo la “falla” intrínseca de la representación pictórica, incluyendo estrategias de borronero y asumiendo que la pintura y quizás el arte en general, es un estudio constante para producir imágenes subjetivas siempre en construcción; imposible no pensar en Velázquez o Manet. La pintura que me interesa tiene que ver con enunciar esa carga a través de la obra independientemente del modelo referencial del cual se trate (como he dicho, en el caso de estos pintores pareciera haber un intento por pintarlo todo, siendo algo así como pintores de la Historia Natural, sin hacer diferencias ni distinciones temáticas entre imágenes o modelos), o explicitar los procedimientos pictóricos en la constitución de una obra que se podría pensar como inabarcable en cuanto a la vastedad brutal de referentes o modelos que un pintor pueda tomar en la finitud de su trabajo. Con “falla”, eso sí, no quiero que se entienda que algo resultó mal, inesperado o azaroso, lo que se podría prestar para confusiones en el caso de Tuymans, cuestión que voy a negar insistentemente en mi propio trabajo, sino todo lo contrario: asumir conscientemente que la pintura es incapaz de representar la realidad, asumir y pensar esta distancia material con respecto al modelo referencial, lo que construye un tipo de pintura que piensa y ejerce sus métodos constructivos, o bien, deviene en proceso y se vuelve fragmentaria, como en el caso del gran archivo que pretende cubrir. En el caso de Richter, la “falla” dice relación con una cuestión más conceptual, o que la pintura es incapaz de dar cuenta de hechos fácticos o temáticos (con contenido político), ya que la pintura en cuanto a sus metodologías materiales es siempre agente de subjetividad en su propia materia; de ahí por ejemplo el absurdo teórico del Socialismo Realista, corriente de la cual Richter se desligó tajantemente siendo muy joven.



Luc Tuymans, “The Secretary of State” (La Secretaria de Estado), óleo sobre tela, XXXX.

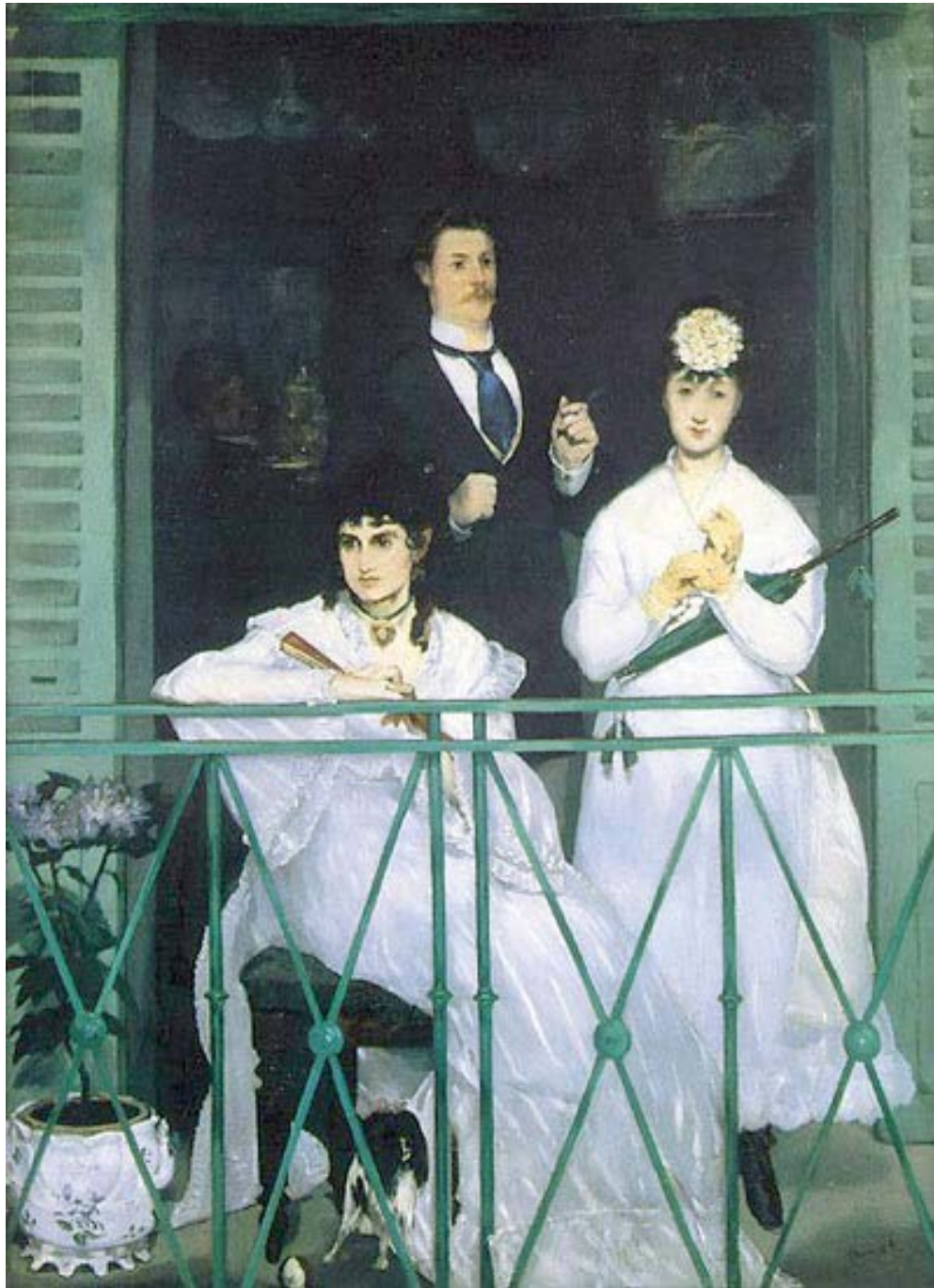


Dos pinturas de Tuymans completamente encapsuladas en la lógica del fragmento.



La pintura puramente “procedimental” de la derecha deja en evidencia o exagera la gestualidad con que Richter trabaja en sus pinturas realistas para ocultar la mancha.

La pintura se ha declarado muerta por ser un lenguaje conservador en varios momentos. Especialmente en el siglo XX, este género se ha desahuciado y resucitado demasiadas veces. Quizás el mayor quiebre, desmontaje o desplazamiento de la pintura desde sus ejes programáticos, se debe a la aparición y masificación de la fotografía a fines del siglo XIX y luego del cine. Sin embargo, es aceptado que lejos de presentar una amenaza a los problemas de la pintura, la introducción de la fotografía y luego del cine como herramientas técnicas, tecnológicas, son o estarían actuando entre otras cosas y de manera tangencial como una ampliación del imaginario del pintor, o por lo menos plantean una renovación intelectual del género pictórico que repercute y atañe al pensamiento occidental en todo orden (basta con pensar en la importancia que imprimen la fotografía y el cine en la *action painting* de Pollock, específicamente esa jornada heroica que el pintor realiza mostrando su técnica ante una cámara durante todo un día). Ante esto, es interesante la forma en como Michel Foucault reconoce a la pintura, a través de múltiples escritos sobre la obra de Manet, su capacidad de evolucionar según las condiciones de la época, planteando un problema para la estética institucional dominante (en el caso de Manet se vuelve crucial para entender la idea de cuadro-objeto, o un antecedente importante para leer a Duchamp). El teórico francés señala en una entrevista con respecto a su visita a Japón en 1975 que la pintura de Manet lo deja estupefacto y resalta la “fealdad”, la agresividad de esa fealdad en pinturas como “El Balcón”, entendida como indiferencia sistemática por parte de Manet a los cánones estéticos, sean los de la tradición, sean los de su propio tiempo, ya que incluso aparece siendo regresivo por un número de cosas con respecto a los impresionistas (que sí lidiaron consciente y explícitamente con el problema de la fotografía o el fotómetro, para ser más exacto). Pero esa fealdad justamente contribuye a su actualidad (actualidad de la pintura), pues ella “hoy nos continúa gritando, chirriando” (1975d: 706). Por su parte, Giles Deleuze se refiere al texto de Foucault sobre Manet hacia el final de su exposición sobre “El Dispositivo” en el Encuentro Internacional de 1988 en París organizado por la *Association pour le Centre Michel Foucault*, afirmando lo siguiente: “...Foucault tenía el proyecto de escribir sobre Manet. Allí habría analizado sin duda, más que las líneas y los colores, el régimen de luz de Manet...” “Foucault probablemente habría dicho: Manet es lo que el pintor deja de ser. Esto nada quita a la grandeza de Manet. Pues la grandeza de lo que Manet es, está en el devenir de Manet en el momento en que pinta. Esas conversaciones habrían consistido en mostrar las líneas de fisura y de fractura que hacen que los pintores de hoy entren en regímenes de luz de los cuales se dirá: son otros, es decir, que hay otra evolución de la luz...” (1989: 194).



“El Balcón”, Edouard Manet, 1868.



Luc Tuymans, "Gaskamer" o "Gas Chamber" (cámara de gas), óleo sobre tela, 24 X 32,5 cms., 1986.



Dos pinturas de Gerhard Richter en las cuales se oculta al máximo la huella del pincel sobre la superficie pictórica.

Si la historia técnica de la pintura o del óleo sobre alguna superficie bidimensional ha definido su aparición como la intención de hacerse cargo de la representación del mundo para occidente o de lo que conocemos como Historia Natural (historia de la representación e interpretaciones de la naturaleza a través del lenguaje), dentro de los problemas de la representación se han evidenciado distintos ejes que definen en imágenes algo así como la historia del mismo pensamiento occidental. Claro que esto es hasta la aparición de la fotografía y luego del cine como agentes clasificadores, ordenadores y generadores de sentido, ya que son estos dispositivos técnicos los hacen que se pueda acceder a la construcción y manipulación verosímiles, a gran escala o para una experiencia estética de masas. O para decirlo de otra manera: tecnologías que permiten ver a “lo retratado” mediante la obturación de la cámara como “lo real”, “lo que es” en el momento en que ha sido capturado por el mecanismo óptico de la cámara, lente u ojo (tiempo real). Sin embargo, luego de convencionalizarse e institucionalizarse los problemas de la perspectiva renacentista en el espacio del cuadro o cuadro ventana, como lo señalara Leonardo da Vinci en el famoso “Tratado de la Pintura”, uno podría decir que el problema principal del género, desde da Vinci, radica en la representación de la luz, y en menor escala, en la copia versus original, o el aura benjaminiana. De esta manera se puede entender que ése sea el eje de cualquier programa académico en el que se imparta la especialidad de pintura: abordar el problema analítico de la representación de la luz, o del traspaso de la luz a la materia en toda su complejidad y no discutir acerca de la vigencia de la técnica. Por ejemplo, las convenciones académicas dicen que si la máxima luz apuntada sobre un objeto se representa con una materialidad pastosa y colores cálidos (blancos, amarillos, rojos), la máxima sombra se construirá a partir de mezclas líquidas de lacas, o sea, colores fríos y transparentes (azules, violetas, verdes), conocidas como aguadas y veladuras, dado el carácter inmaterial, liviano y volátil de las sombras. La pintura entonces debe desmontar estos cánones a través de la práctica, entendiéndolos y asimilándolos como fenómenos analíticos físico-materiales. Me permito citar una anécdota científica que puede ayudar a desenmarañar o entender las complejidades de este problema procesual de la pintura (del error o falla), para una vez situado este marco referencial, volver sobre mi trabajo. De la misma forma en que el sonido se transmite a través del aire y las olas del mar se transmiten a través de la superficie del océano, se pensaba que, dado que la luz se comporta como una onda, tenía que existir un medio material a través del cual ésta pudiese viajar. A este medio lo llamaban éter. Si existiese este medio, la Tierra estaría avanzando a través de él, ya que llenaría el espacio que de otra forma estaría vacío. Al igual que sentimos el aire en movimiento chocando contra nosotros cuando corremos, el movimiento de la Tierra produciría un "viento de éter" que sería en principio detectable. Si la luz va viajando a través del éter entonces podríamos medir su velocidad en distintos momentos del año, ya que en algunos casos estaríamos avanzando en contra del viento del éter y en otros a favor de él. Para demostrar este hecho, en 1886 Albert Abraham Michelson y Edward Morley realizaron un experimento, en el cual lograron comparar la velocidad de la luz en distintos momentos del año. El resultado fue exactamente el contrario al esperado: sin importar el

momento del año en que se midiera, la velocidad de la luz era constante. Posteriores experimentos, cada vez más refinados, arrojaron el mismo resultado. Este experimento, diseñado para explorar ciertas consecuencias de la existencia del éter, no sólo sirvió para demostrar su inexistencia y en consecuencia el abandono del éter como paradigma, sino que, a través de la demostración empírica de la constancia de la velocidad de la luz, sentó las bases de un nuevo y aún aceptado paradigma, la teoría de la relatividad postulada por Albert Einstein.

Esta aventura científica de cambio de paradigma a través de un experimento fallido, me sirve para situar a la pintura (quizás muy burdamente) con respecto de la aparición de la fotografía y el cine, devolviéndole su propia condición de falla o exageración con respecto a “lo real” como eje programático, que tiene que ver con la materia y el soporte en estrecha comunicación con el modelo u objeto a representar. De esta manera, la aparición de la fotografía no hace más que abrir los problemas paradigmáticos de la materialidad de la pintura, convirtiéndose a veces una en modelo de la otra. Así, la fotografía libera a la pintura de sus ataduras con el verosímil y la obliga a ponerse en el lugar de la materia condicionada por la invención del pintor, del error, de la duda, de la falla, o sea, la productiviza en una multiplicidad de operaciones convertidas, ya a estas alturas, en géneros o estilos convencionalizados por el discurso de la historia. Asimismo, la fotografía en un primer momento toma de la historia de la pintura, por nombrar sólo una cuestión, las posturas del retrato y humaniza, de alguna manera, la misma mecánica fotográfica. Quizás ese sea, hoy en día, otro problema de gran importancia para los pintores contemporáneos, el cómo hacerse cargo de una historia tan productiva y, a la vez, convencionalizada en un montón de libros, artículos, estudios y academias en todo el mundo. Es que el problema, creo, ya está medio resuelto, dado que los avances de la tecnología no se detienen, sino que se hacen más y más veloces. En otras palabras, los modelos para pensar la pintura, cómo pintar, qué imágenes utilizar, están siempre gestándose y multiplicándose en cuanto haya desarrollo de técnica y/o tecnología (incluso en el cese de ésta), por tanto imaginario, además de conocimiento masificado de la misma y por la misma.

Ante este fenómeno y ante el punto que me ha interesado abordar, el historiador del arte Georges Didi-Huberman puede dar claves interesantes en una publicación que antecede o, más bien, trama la post vanguardia y una vuelta a la pintura. Didi-Huberman señala en “La Pintura Encarnada” (de hecho, parte su ensayo), de alguna forma, como me gustaría que se entendiera este texto: “La pintura piensa. ¿Cómo? Ésta es una cuestión infernal. Quizás inabordable para el pensamiento. Tanteamos. Buscamos un hilo. Nos sentimos tentados a plantear esta cuestión como una cuestión de sapiencia del pintor, su vocación de conocimiento y su vocación de ciencia¹”. Más adelante el texto incluye un ensayo perdido y reeditado de Balzac que lleva por nombre “La Obra Maestra Desconocida”, en el que se

¹ Georges Didi-Huberman, *La Pintura Encarnada*, colección Correspondencias, ed. 2007, pág. 9

cuenta la historia de un pintor que obsesionado por la materia del óleo, por su capacidad de representar la carne (cuestión que esgrimen como argumento convincente Bacon o de Kooning), termina construyendo una densidad tal de materia pastosa en la que sólo se reconoce un pie, lo cual hace fracasar totalmente las aspiraciones representacionales de un pintor realista. Pero al parecer, lo que está de manifiesto ahí es el verdadero triunfo del Arte emplazado en la técnica de la pintura: pura materialidad desplegada, un desollamiento de esa materia, como lo pensarán Rembrandt, Velásquez, Goya, Soutine, Freud o Bacon, una especie de escuela o tradición de “pintores-carniceros”, como los denomina o clasifica Guillermo Machuca.

De esta manera, los problemas de la pintura que voy a escoger, o que me sirven para meterme dentro de mi trabajo, van a ser dos ejes centrales, el primero: el problema de la carnación o como entiendo la encarnación de la superficie del cuadro en cuanto método constructivo; y el segundo: el cuadro objeto, para así poder pasar a otras materialidades con las cuales he estado trabajando desde hace sólo un par de años. Sin embargo, primero es necesario buscar la necesidad de abordar estos problemas a partir de un imaginario que los ponga en evidencia de manera formal o material.



A la izquierda una pintura de Richter, a la derecha “Tits”, de Luc Tuymans.

Imágenes e Imaginario

2.1 Breve Declaración de Intereses

Me he dedicado hasta el momento a trazar un campo que me permita darle sentido a lo que hago y he estado haciendo con la pintura. Sin embargo, quisiera formular preguntas para entrar de lleno en la descripción del trabajo, así, de esa manera anclar este texto en la visualidad propia. Cabe preguntarse entonces: ¿cómo elijo el modelo que voy a pintar? y por otro lado ¿se puede hablar de una formalidad sugerida por el modelo (sea este fotográfico, objetual o de otra índole) que va a ser representado en pintura? ¿Es posible pensar que cada modelo traza una formalidad específica que hay que encontrar?

Puedo decir entonces que siempre he tenido una relación cercana con las prácticas científicas, tanto con las ciencias duras como con las ciencias sociales o humanas. Mi padre y mis dos hermanos menores son biólogos, también tengo un hermano licenciado en física. Podría afirmar que mi relación con el arte se remonta a la observación, a mi interés por los animales, las plantas y los otros tres reinos, por los paisajes y ecosistemas, los fenómenos físico-naturales, por la anatomía. Sin embargo, mi relación con la ciencia es desde la ignorancia, de la comprensión a medias y, por supuesto, desde la invención y la representación.

El trabajo que he desarrollado en pintura hasta ahora responde a diversos intereses y maneras de abordar un modelo desde el óleo como material central sobre diversas superficies, todas ellas, como he señalado con anterioridad, bidimensionales. Decido ocupar el óleo tanto por su carga histórica como por su adaptabilidad a casi cualquier arquetipo pictórico. Como modelos de mi pintura algunas veces utilizo fotografías, otras, modelos “vivos”; a veces me interesa la traducción que tiene que ver con la mimesis, en otras ocasiones los resultados son más abstractos. Hace poco trabajé (y sigo trabajando) en una serie que consiste en observar los cambios de luz que sufre mi departamento durante el día, calcar algunas sombras y obtener una suerte de paisajes imaginarios juntando elementos y componiendo las imágenes de manera arbitraria. Sin embargo, durante varios años, pinté exclusivamente utilizando fotografías como modelo con resultados muy miméticos, sigo haciéndolo, sin embargo he ido incorporado otras maneras de trabajar, cuestión que ha productivizado el trabajo de taller. En cuanto a los modelos fotográficos que me han interesado y me interesan se cuentan la pornografía, cuestión que entiendo más como anatomías recontextualizadas que otra cosa, paisajes de lugares en los que he estado por razones biográficas, estudios anatómicos de animales, fotografía documental antropológica,

entre otros registros y hallazgos. Para este tipo de representaciones, lo que hago es trabajar cuadrículando proporcionalmente las fotografías y las superficies como herramienta estructural de dibujo y pintar, o bien, cuadrito a cuadrito, módulos pequeños de línea y color dentro de la propia imagen, o por capas aguadas de pintura hasta cubrir la superficie utilizando pastas y veladuras, como se enseña a pintar académicamente desde el Renacimiento. De esta manera, el trabajar con una heterogeneidad de registros me sirve para deshacerme, de manera parcial, de los rigores metódicos de la pintura mimética y como modelo de producción más eficiente en el sentido de la productividad del tiempo empleado en la construcción de las obras. Claro que hay una cantidad gigante no sólo de pintores, como Gerhard Richter, Malcolm Morley (Inglaterra, Londres, 1931) o el mismo Luc Tuymans, sino de artistas en general que trabajan en una multiplicidad de registros, sin embargo, en mi caso, lo que me interesa son las distancias y cercanías, los límites que trazan las cosas que hago dentro de mi propia producción, más los programas o modelos de ejecución. Es ese desglose y despliegue de los modelos lo que me interesa hacer aparecer o denotar, que en todo caso, según yo, obedecen a un imaginario acotado, relacionado de distintas maneras con un tipo de historia natural desde una relación biográfica con el entorno inmediato. Para introducir esta idea, tengo la impresión de que lo que hago es intentar construir un modelo imaginario que permita la emergencia de una multiplicidad de modelos que por sus condiciones disímiles planteen diferentes lógicas metodológicas. Sin embargo, ese modelo ya existe, y por cierto no es imaginario, se llama naturaleza o ecosistema. Por eso me interesa el modelo científico junto con sus prácticas: capturar, observar, medir, calcular, para, en mi caso o en el caso del Arte, interpretar y representar. Pero no voy a entrar en extenso sobre esto todavía, primero voy a clasificar los modelos que hasta ahora me han interesado.

2.2 Pornografía y Realismo

Como he dicho, trabajo utilizando distintos modelos y formas constructivas. Una cuestión en la que estuve muy interesado, y me sigue interesando, es la pornografía por el grado de dificultad que plantea trabajar con esos modelos desde la representación. Creo que su complejidad radica en el grado de verosimilitud, son imágenes completamente ejecutadas o acabadas, para referir a la jerga porno. Esta dificultad, creo, es mayor aún cuando el modelo es la pintura y el objeto a reproducir la fotografía. Cuando realicé el pregrado en la Universidad de Chile, en el curso de especialidad en pintura al que ingresé, había algo que se fue exacerbando con el tiempo, una sobrevaloración de algunos estudiantes por la representación mimética, grupo del cual yo formaba parte. Sin embargo, mis limitaciones en cuanto a ciertas habilidades, el hecho de jamás haber tomado un pincel antes de entrar a

la universidad, etcétera, me llevaron a encontrar un método que me permitiera lograr resultados miméticos incorporando mis propias torpezas técnicas o materiales. El problema de esto, es que una vez encontrado un sistema, que consiste en trabajar de fotografías a partir de una cuadrícula proporcional a la de la superficie pictórica, empecé a pensar que debía haber un tipo de imagen que enunciara, de alguna manera, ese método constructivo. De esta manera, lo que hice fue desarrollar una serie pictórica en la que utilicé como modelos, fotografías provenientes de revistas pornográficas (heterosexuales y gay), específicamente aquellas páginas que se encuentran en la mitad de las revistas, donde en imágenes escala uno a uno aparecen penetraciones o la exhibición de miembros sexuales o reproductivos masculinos y/o femeninos. Esta relación, la escala uno a uno para esta serie, la pensé en función del espectador, quien calza con la imagen o tiene una relación simulacral táctil con las partes del cuerpo exhibidas en estos primeros planos. Esta elección, la de no pintar escenas porno sino que “superficies” atiborradas de carne iluminada, o de alguna manera anatomías, nace de la diferencia académica entendida desde la pintura o tradición pictórica, y también desde la etimología que suponen la escena con lo obsceno (en el momento en que empecé esta serie en el taller de pintura se insistía con que la misma debía tener un carácter escénico, aunque por supuesto, esto era parte de un programa académico en el que se trabajaba a partir de pies forzados para asimilar la historia de la pintura). El sociólogo francés Jean Baudrillard (1929-2007) señala al respecto:

“Está claro que escena y obscena no tienen la misma etimología, pero la aproximación es tentadora, pues, desde el momento en que existe escena, existe mirada y distancia, juego y alteridad. El espectáculo está relacionado con la escena. Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra”... “A un lado está el arte capaz de inventar una escena diferente de la real, una regla de juego diferente, y al otro el arte realista, que ha caído en una especie de obscenidad al hacerse descriptivo, objetivo o mero reflejo de la descomposición, de la fractalización del mundo²”.

Así, podría señalar que la “superficie porno”, no la del modelo, sino la de la superficie pictórica, refleja o emana cierta descomposición material del óleo pero también de la carne, siendo el cuadrículado que determina el proceso pictórico, un modelo o uno de los modelos donde lo fragmentado o “fractalizado” se vuelve evidente, o al menos aparece como una idea jerárquica.

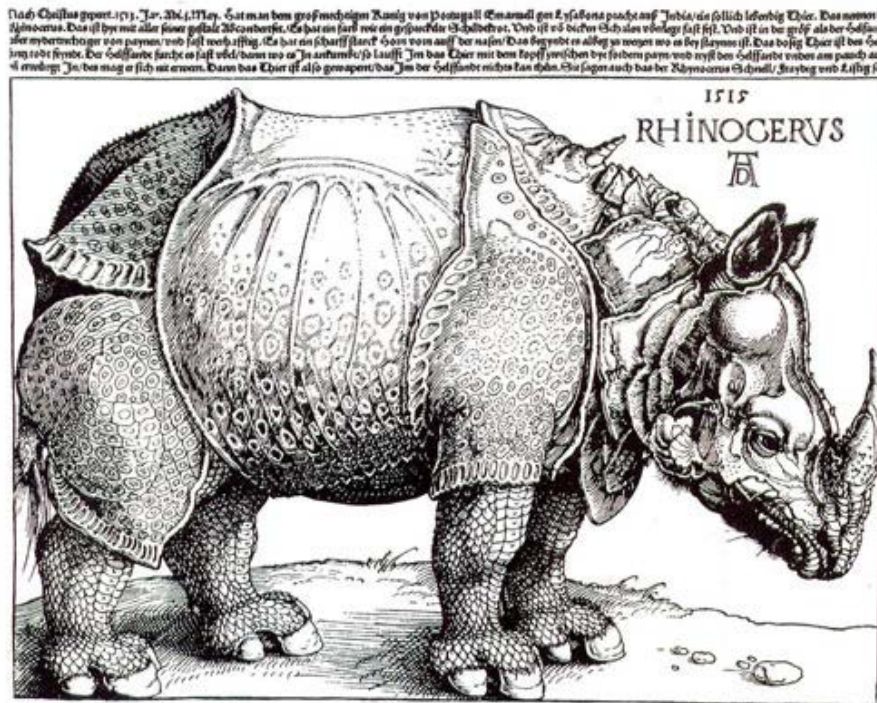
² Jean Baudrillard, *Contraseñas*, Anagrama Colección Argumentos. Edición original París, 2000, págs. 35- 37.



Dos pinturas de la serie "Pornografía y Realismo", óleo sobre trapán, 22 X 16 cms., 2005 - 2009

Como la escala de la revista era casi siempre mayor al de las tablas o superficies pictóricas, cortaba las imágenes en función de remover todos los elementos externos a la piel, como pedazos de cojín, sábana o cualquier otro elemento típico de las "escenas de cama", con tal de quitar todo lo que no fuese carnación, quedando como resultado una imagen asfixiante o asfixiada por el peso de las carnes, que hacen de complemento o suma al detalle obsesivo de la descripción pictórica a la cual están sometidas. Aunque debo decir que, a pesar de los resultados pictóricos en esta serie, la comparación con el fotorrealismo o hiperrealismo me molesta un poco, dado que la calidad mediocre de las impresiones fotográficas (las revistas que utilicé eran de mala calidad con respecto a las impresiones de otras revistas de circulación más exclusiva), entre otras cosas, dificultan la traducción de la pintura al óleo, y sumado esto a la invención, de la cual me hago cargo en todo mi trabajo, me alejan bastante de los resultados hiperrealistas. Una cuestión importante, es que no utilicé ningún tipo de diluyente durante el proceso pictórico salvo aceites, construyendo la imagen con una consistencia material pastosa, aceitosa, ya que de esta manera, la densidad del óleo se asemeja a la materialidad de las carnes o de los fluidos corporales. Esto permite que en el acabado de las pinturas, emerja de manera controlada la huella del pincel, distanciándose a través de la propia materia del óleo, la pintura porno del modelo porno-fotográfico, pero recordando de varias formas la materialidad de la carne mediante el proceso constructivo.

Los resultados de estas pinturas dejan entrever el dibujo, por ende, el cuadrículado, quedando al desnudo el proceso constructivo en cada una de ellas. Si bien, el trabajo tedioso de pintar cuadrado por cuadrado es lento, aburrido y a ratos odioso, siento que una vez terminada una pintura, todo este esfuerzo cobra sentido en función de la representación. Las superficies se llenan de pequeños detalles deformados en su traspaso por la mediación del pincel o como he llamado anteriormente, fallas propias de la técnica pictórica (poros, pelos, pequeñas arrugas por todos lados; sutiles cambios de cromas que recorren toda la obra), que hacen que la imagen, ya sobrecargada por ser un primer plano de foto porno, sea incómoda a la mirada y, a su vez, morbosamente amable en su despliegue constructivo (eso no es tan cierto en función de la escala, sí en la acumulación de pinturas de ese tamaño). Esta dualidad, que de alguna manera resulta interesante de contemplar (al menos para mí) es de primer orden para la serie y para cada pintura en particular, y como dije, está presente desde el inicio del proceso pictórico. En cuanto al resultado de esta serie, creo que las pinturas tienen que ver, por todas las razones que he señalado, con un tipo de imagen palpable o táctil, como el famoso dibujo naturalista de un rinoceronte de Alberto Durero (1471-1528), altamente exagerado en cuanto al detalle descriptivo que, por cierto, excede al animal real.



El rinoceronte de Alberto Durero, xilografía, 1515.

Esta serie, podría decir que en rigor está en proceso, debido a que he seguido trabajando este tipo de imágenes provenientes del porno impreso o en formato de revista y su traducción al óleo. Sin embargo, hay un trabajo que actúa como amarre conceptual de las pinturas, no obstante hace de paradoja material a lo que he estado hablando en cuanto al problema entre fotografía y pintura. Para retomar el hilo de la serie porno, he señalado que el aspecto crucial de la serie y de cada pintura individual corresponde con mi apreciación de la misma o el qué son. He dicho que fundamentalmente estas pinturas son superficies anatómicas de carnaciones sometidas a una iluminación, superficies anatómicas de fragmentos del cuerpo (aquellos que dan multiplicidad a la reproducción de esa carne: los órganos sexuales) artificialmente iluminados. Ese es el problema central que como pintor puedo intentar resolver ante este tipo de modelos, o por lo menos es lo que he propuesto para este ejercicio con todas las imposiciones técnicas que he señalado, que según yo, son imposiciones que obedecen estrictamente a las características de dicho modelo (pienso el cuadrículado como un trabajo metonímico del corte fotográfico de las partes corporales aludidas). Dicho esto, una vez en el proceso pictórico, que coincidió con un taller de anatomía en la Universidad de Chile, gestionado por Catalina Donoso y la Facultad de Medicina, realicé una obra que reúne o admite los alcances conceptuales de la serie porno. Se trata de una fotografía realizada en el taller de anatomía que consiste en emular la pose de la modelo en el famoso cuadro de Gustav Courbet, "*L'origine du Monde*" o "El Origen del Mundo". Dicha fotografía consistió en preparar un cadáver, maquillarlo y recrear un set de iluminación, además de, por supuesto, recrear la pose de la modelo. Este trabajo plantea o apela directamente a la serie porno en forma de paradoja, lo que puede ser entendido en el contexto entre pintura y fotografía. Ahí donde el título de la obra dice origen, la imagen fotográfica capta un cuerpo muerto, sin embargo, inmortaliza la pose, o mejor dicho, caza al origen con la muerte. No obstante, es una imagen fotográfica pensada desde la pintura, no sólo por ser una cita del cuadro de Courbet, sino que en esencia el modelo es pictórico, o para decirlo de otra forma, el problema esencial de la imagen tiene que ver con un modelo de pintura, una vanita, un bodegón. La foto está solucionada a partir de una pose y de la incidencia de la luz en el color local de las carnes o tejidos muertos. Así, todo el programa pictórico de representación, o lo descrito en las pinturas porno como un programa de ejecución por llamarle así, técnico, está generado a priori en el "maquillaje del cadáver", no precisamente como una metáfora, y ese es un problema esencialmente de pintura para con el modelo a representar. Quiero cerrar el capítulo con una cita de Jaques Derrida que me parece, ilustra con inmejorables palabras el tono de esta serie de trabajos: "La República llama también "fármaco" a los colores del pintor. La magia de la escritura y de la pintura es, pues, la de un afeitado que disimula la muerte bajo la apariencia de lo vivo. El "fármaco" presenta y oculta la muerte. Da buen aspecto al cadáver, lo enmascara y lo pinta... transforma el orden en atavío, el cosmos en cosmética³".

³ Jaques Derrida, *La Diseminación*, Editorial Espiral, colección Fundamentos, pág 215.



"L'origine du Monde", Gustav Courbet, óleo sobre tela, 46 X 55 cms, 1866.



"El Origen del Mundo", impresión lambda, 46 X 55 cms.

2.3 Sobre un Modelo Territorial

Si en algo se parece el rinoceronte de Durero a las pinturas porno y a la imagen fotográfica de la cita de la obra de Courbet, es en el grado de descripción que plantea la imagen, la piel como una especie de mapa o geografía de la carne. Si esta noción es aceptada, entonces debo señalar algo que es crucial para entender los cruces entre la fragmentación del cuerpo como modelo y el paisaje como territorio en mi trabajo. Ese sería un vaivén interesante entre lo micro y lo macro pero siempre entendiendo el resultado final (la obra o la serie) como corte o encuadre, distanciándose un poco del problema de Baudrillard entre escena y obscena, ya que la obra o la imagen, creo, siempre es un corte, sin importar mucho la etimología del corte. En este sentido una neurona se parece mucho a una galaxia, un átomo comparte el mismo principio que nuestro sistema solar, la piel de las pinturas porno podrían ser reducidas a recorridos o mapas de la superficie carnal, en fin, ejemplos así podría citar por miles, dentro y fuera de mi trabajo; en otras palabras, el trabajo artístico y cualquier disciplina también se podrían entender como un corte, encuadre o módulo. Mi relación, ahora sí dentro de mi obra, con el paisaje, tiene que ver estrictamente con el territorio (principalmente mental, forzado por ciertas geografías), o para decirlo de manera más técnica, con la regulación de las distancias (objetivas y subjetivas) dentro de uno o más paisajes determinados. Eso implica un cuerpo que se aleja o se acerca pero en definitiva se desplaza por un paisaje denotándolo, o sea el cuerpo adquiere una relación nominativa con el entorno. Voy a empezar entonces, con una obra que es alusiva a este punto y además recoge ciertas nociones inscritas en lo que ha sido mi ejercicio pictórico. El año 2007 realicé en la ciudad de Punta Arenas (donde no nací pero viví durante la mayor parte de la infancia y adolescencia) una exposición que se titulaba “Ejercicios de Distancia”, la que consistía en un enunciado completamente ilustrado en el título de la muestra y dos unidades pictóricas de seis piezas cada una pero sólo consistente en seis modelos. Es decir, cada modelo estaba resuelto dos veces, o abordado pictóricamente de dos maneras, aunque en efecto, los modelos también se multiplicaban por dos, dado que a partir de seis imágenes fotográficas hice otros seis modelos, fotocopiando dichas imágenes. El sentido de realizar esta muestra era muy sencillo, consistió en introducir dentro de un programa pictórico, una condición de tránsito que he llevado a cabo desde que por una imposición geográfica tuve que venir a Santiago a estudiar y ejercer supuestamente una profesión. Desde el momento en que llegué a estudiar a Santiago, ha sido una constante volver a Punta Arenas por razones familiares y de trabajo. Eso me pone en un lugar bastante privilegiado, una especie de no lugar que me ha obligado a mirar con cierta distancia tanto la vida y el paisaje de Santiago como la relación entre ambas en Punta Arenas. Esa distancia me gusta pensarla como analítica en el sentido que construye un método (viajar cada cierto tiempo entre un paisaje y otro, los que poco se parecen. Por ejemplo, en Punta Arenas no hay cordillera y la ciudad mira en dirección al Atlántico), y en ese sentido tiene mucho que ver con los problemas de pintura, o por lo menos como me ha interesado abordar el ejercicio pictórico

de manera de poder deconstruir siempre el modelo en cuestión. Por deconstrucción, en todo caso, para dejarlo claro, voy a entender un desarme de las partes metafóricas de un modelo para la constitución de una otra cosa que pueda hablar de ese modelo original pero de otra forma. Por supuesto que para mí, el ejercicio es fundamentalmente pictórico y creo que la pintura como unidad histórica está en ese canal; eso ya está enunciado a propósito de la obra de Tuymans y Kanevsky. Pero volviendo a la materialidad de la cuestión, en este caso la muestra “Ejercicios de Distancia”, se hace necesaria una anécdota que fue el pie inicial de lo que me propuse como problema. El año anterior a la muestra, mi padre, biólogo aficionado a la fotografía, decidió cambiar su máquina fotográfica análoga por una digital. Eso acarreó un problema que me pareció muy divertido en ese momento: la razón de su actualización se debía principalmente a que el nuevo formato le permitía crear archivos digitales en vez de acumular miles y miles de fotos impresas en cajas que ya nadie revisaba y con el tiempo se desordenaban, convirtiéndose, según él, en depósitos fotográficos potencialmente inútiles, una especie de basural. Ante esto, le pregunté si estaba dispuesto a botar todo su material impreso y me dijo sí, ya que la mayor parte de las fotos las podía sacar de nuevo, viendo en la fotografía, no un instante de captura única o un ángulo irreplicable (contrariando casi toda la tradición teórica de la fotografía del siglo XX), sino una especie de multiplicidad utilitaria en cuanto sus fotos describen paisajes, cosas, objetos, que como siguen ahí, pueden ser recuperados en forma mecánica. Lo que hice entonces fue elegir de un baúl lleno de fotos, seis en las que se repitiera un paisaje por así decirlo, contemplativo, de manera de denotar un territorio, el que resultó ser los alrededores del Faro San Isidro (cuarenta y tantos kilómetros al sur de Punta Arenas), donde, más o menos por esa fecha, mi padre instaló un proyecto turístico y de investigación científica que le ha demandado un esfuerzo descomunal.

Una vez elegidos estos seis modelos fotográficos, encontrándome en Santiago lo que hice fue sacarles fotocopia. El trabajo pictórico consistió en pintar seis telas monocromas, aunque con negros ópticos, de 90 X 180 cms y seis maderas de trupán de 12 X 24 cms. Estas últimas tienen un tratamiento muy parecido al de las pinturas porno, es decir, están construidas en base a una cuadrícula y guardan una relación mimética con el modelo en cuestión. La obra o el montaje final en Punta Arenas ponía en énfasis, a través de una distancia metodológica y material, un mismo territorio; cada binomio de pinturas era una unidad que sólo era la misma imagen en cada caso. El montaje se resolvió fijando un horizonte común en la sala donde convergían en cada unidad de pinturas, el encuentro entre tierra y mar dentro de cada imagen. Se trataba entonces, de introducir a la pintura una variable objetual a través de las materialidades dispares, un paso más en la lógica del fragmento, al cual he llamado corte, lo que se enunciaba de alguna manera desde el método constructivo hasta el montaje.



Una de las pinturas de "Ejercicios de Distancia", óleo sobre trupán, 12 X 24 cms.



Montaje "Ejercicios de Distancia", galería "Casa Azul del Arte", Punta Arenas, 2007.

El año 2009 fui invitado a la exposición “Clásico Universitario”, que tuvo lugar en la galería de arte CCU. La muestra la componían once artistas de la Universidad Católica y once de la Universidad de Chile, obviamente emulando una lógica futbolística. Lo que hice para esa muestra fue pintar, nuevamente, un paisaje magallánico, en esta oportunidad, tres puntos de vista de una cancha de fútbol situados en una estancia de Tierra del Fuego. La idea esta vez fue, menos ambiguamente, instalar un paisaje de la memoria, un territorio. Los modelos fotográficos escogidos fueron sacados de un archivo familiar en desuso de los antiguos dueños de la estancia aludida. En esta ocasión la imagen del cuadro final tiene una carga emotiva perdida o extraviada, o que ya no podía ser recuperada. En otras palabras, el ejercicio pictórico, en este caso, está destinado a no dar con un recuerdo específico o una práctica sostenida en el tiempo, sino más bien con una imagen decorativa de la memoria a través del color, producido por la imitación del desgaste de las fotografías. El método constructivo fue simplemente igualar los horizontes de las fotografías y hacer una sola imagen fragmentada desde su ejecución mediante la cuadrícula hasta su condición modular; tres imágenes del mismo lugar, tomadas en distintos momentos, distintos ángulos, probablemente con distintas cámaras por distintas personas. La pintura en este caso es un maquillaje de la memoria, el territorio se vuelve ambiguo, deviene en un paisaje anónimo y un punto de vista perdido, o al menos, vago.



“Historia Nostálgica del Fútbol”, óleo sobre trupán, 20 X 105 cms.

Podría decir para cerrar el comentario sobre estos trabajos, que en ningún caso los veo como obras importantes en lo que ha sido mi producción desde el punto de vista más formal. Sin embargo, en ambos hay una reserva reflexiva que sí arma, a pesar de la calidad de las obras, un hilo conductor a partir de mis intereses actuales, los que están enmarcados dentro de una discusión o políticas del paisaje (una discusión territorial), la regulación de las distancias objetivas y subjetivas, y los alcances que se podrían relacionar con ciertas prácticas y métodos científicos desde un punto de vista tanto metafórico como pragmático.

2.4 Sobre el Paisaje en mi Pintura: de la Arbitrariedad al Absurdo

Como ha sido señalado con anterioridad, la pintura tiene una cierta vocación de ciencia, no sólo por su historia, sino más bien, porque esa historia acarrea una práctica, un programa que en su ejecución poco ha variado desde la invención del óleo hace quinientos años. La pintura tiene cierta vocación de ciencia porque constituye un método, o varios métodos que están a disposición del pintor, economías materiales, sin ir más lejos. Por hartó tiempo y como mecanismo para burlar mi poca familiaridad con el método pictórico clásico, la cuadrícula se convirtió en un modelo productivo que me permitió abordar y pensar la pintura. Esto por ningún motivo quiere decir que haya dejado de utilizar ese método o que me haya librado de las imposiciones más miméticas de resolución de un modelo fotográfico, en ningún caso. Sin embargo, esta práctica, método o economía, acarrea un problema crucial: la productividad. Al ingresar al magíster en artes visuales de la Universidad de Chile, me vi enfrentado a este problema, específicamente en el taller de Análisis Visual I dirigido por Enrique Matthey e Ignacio Gumucio, el cual fue un tremendo fracaso para mí en términos productivos pero no así en términos reflexivos, o para ponerlo así: ese fracaso fue constitutivo para una ampliación en mis métodos de producción, los cuales tendrían efectos meses después en la inclusión de otros programas metodológicos para entender y seguir investigando las relaciones entre pintura y modelo; claro que esta vez, mucho más centrado en lo objetual y con un programa en el que prescindí del modelo fotográfico, no así de la lógica modular o fragmentaria.

Pero volviendo al paisaje. El poeta Nicanor Parra ha sostenido que Chile más que un territorio o un país, es un paisaje. No podría estar más de acuerdo con eso, sin embargo, agregaría lo siguiente: nosotros no habitamos tanto ese paisaje como ese paisaje nos habita, nos determina. Por lo menos yo, creo que cargo con una mochila llena de paisajes por los que he transitado; por lo tanto para mí, los paisajes que me han determinado son de alguna manera mi territorio mental; fragmentado, roto, aleatorio, discontinuado, pero aún así, es lo que todavía me obliga a mirar; es por así decirlo, mi reserva contemplativa en la que todo confluye con todo. En el último libro de Guillermo Machuca aparece una sentencia, que creo, se relaciona (además de nombrar a Parra) con esta percepción, es más, de aceptar la relación, se convertiría en una experiencia común y corriente para cualquier chileno (aunque da la casualidad que Machuca también es de Punta Arenas). Dice Machuca, a propósito del cuadro del pintor Juan Francisco González, “Carretela en la Vega”:

“De manera general, la pintura de González reflejó la primera traducción climática y atmosférica propia de las condiciones proyectadas por el entorno local, tanto a nivel perceptivo como luego social. En términos históricos supuso una renovación estética encaminada a contrariar ciertas

condiciones miméticas que habían caracterizado la tradición del género pictórico durante los sucesivos momentos que trazaron el devenir de la República a lo largo del siglo XIX⁴”.

Para aterrizar esta cuestión, me voy a anclar en lo que fue o significó la producción de una serie de pinturas realizadas para el taller de Operaciones Visuales I, dictado por Cristián Silva el segundo semestre del año 2010, y que terminó con una exposición en enero del 2011 en la galería YONO, junto a Patricio Kind y Alejandro Leonhardt. Considerando mi frustración o parálisis, sufridas ante los encargos del taller de Análisis Visual, cuestión que correspondía principalmente a no saber resolver los encargos en un tiempo acotado, decidí seguir pintando, pero prescindiendo de modelos fotográficos y de la cuadrícula, además de agrandar sustantivamente las superficies, para lo cual debo decir que la revisión de la tesis y la obra de Ignacio Gumucio fue fundamental. Empecé sentándome todos los días durante horas en el living del departamento donde vivo, el cual tiene un ventanal con vista al norte. El departamento está en un piso dieciocho, justo frente de la Facultad de Economía de la Universidad de Chile. Me empezó a llamar la atención las luces y sombras que se proyectan durante todo el día en las paredes, piso y techo del espacio. Las luces generalmente obedecen a los cortes de las ventanas, los que varían según la posición del sol. En cuanto a las sombras, estas son objetos que he ido recolectando con el tiempo, un escritorio, un par de plantas de interior, más la baranda del balcón. Sin definir una superficie todavía, empecé a hacer pastas de colores que imitaran las sombras de los objetos proyectados, cuestión que atenta significativamente contra toda la tradición académica de la pintura, en la que las sombras se hacen a partir de colores lacados y mezclas líquidas, de manera de igualar conceptual y formalmente la inmaterialidad de las mismas. Obviamente, mis esfuerzos –de horas– por dar con el color de las sombras eran completamente inútiles, aunque debo decir que me entretuve mucho en ese errar completamente absurdo. Luego de muchas sesiones de hacer colores, lo que hice fue muy sencillo o diría, más bien, obvio. Compré papeles, los pegué a la pared y en el suelo y me puse a pintar calcando las formas. Decidí usar papel como superficie, dado que así lo podía pegar fácilmente donde se proyectaran las sombras y calcarlas usando los colores que supuestamente recreaban la croma de las mismas.

⁴ Guillermo Machuca, *El traje del emperador*, ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, mayo 2011, págs. 177 – 178.



“Ficus”, de la serie “Pintar = Errar”, 100 X 70 cms, óleo sobre papel.

Después de hacer la primera pintura, que consistió en calcar varias veces la proyección de la sombra de un ficus, fui pintando utilizando varios papeles a la vez, construyendo una especie de paisajes raros, sin horizonte, en los que se acumulaban objetos, plantas, formas que calcaba y otras que simplemente recordaba tras horas de observación. También incorporé pintar de noche, lo que hace de todo este impulso un instante más analítico, más controlado. Lo que hago es ir poniendo distintos objetos frente a uno o varios papeles y proyectar sus sombras con una lámpara o un foco sobre las superficies de papel. El resultado final, según yo, es por varios lados objetual. Primero que nada, porque el ejercicio tiene que ver con la disposición de ciertos modelos o “montajes” frente al papel, segundo, por el montaje modular una vez terminada la obra, lo que le da cierto carácter instalativo. Pero más que nada o independiente del modelo a representar y de su posterior montaje, la densidad de la pintura y la dificultad de cubrir grandes superficies con el óleo sobre la textura del papel, hacen o construyen una mancha más bien desintegrada, que en algo podría recordar a Manet, Cézanne o Morandi, incluso al mismo Tuymans. Finalmente, hay muchas partes de la superficie del papel que quedan intactas, lo cual está en el mismo canal en el que se puede ver en Manet una impronta del cuadro-objeto. Creo, aunque es un trabajo que está muy encima, que esta obra o esta serie de obras, tienen que ver con algo

que decía al principio de este capítulo, con una lógica fragmentaria, con mi incapacidad de salir del paisaje territorial, del corte. Supongo que estas pinturas están llenas de límites también, ciertamente establecen una distancia con las pinturas anteriores, pero de alguna manera son parte de lo mismo, aunque con otra mecánica.



Ejercicio de montaje en el magíster de la U de Chile, 100 X 350 cms.



Montaje final exposición "Intento Ornamental I", galería YONO, enero 2011.

Captura y Registro

3.1 Recorrido y Territorio: Apuntes sobre Registros en Video

He hablado a grandes rasgos de mi relación con el paisaje, el que he definido como una especie de modelo territorial que determina ciertas particularidades de mi pintura o de los ejercicios pictóricos que he realizado hasta el momento. Sin embargo, hay ciertas experiencias que me han demandado, por una serie de cuestiones, el uso de otros medios. Específicamente quisiera poner especial énfasis en registros audiovisuales realizados desde el 2009, pero para ir directo a la materialidad de estos trabajos es necesario situarlos en experiencias biográficas. He señalado con anterioridad que por diversos motivos tengo una relación cercana y directa con el estudio o ciertas prácticas de las ciencias naturales, en particular con aquellas relacionadas al trabajo en terreno.

En diciembre del año 2008 volví a Punta Arenas a trabajar ayudando a mi madre en la cocina de una hostería, un proyecto familiar de turismo. No me interesa hablar mucho de esta cuestión pero a partir de esa función y por razones raras, terminé yendo de cocinero a la isla Carlos III, un lugar de turismo náutico y avistamiento de fauna marina, sobretodo de un grupo de ballenas jorobadas que llegan todos los años desde el ecuador. De niño yo había tenido varias experiencias con el naturalismo, conocí de muy chico las Torres del Paine, viví casi siempre en contextos rurales y algunas veces casi aislados en Chiloé, Puerto Natales, un pueblito de la octava región, entre otros. Sin embargo, nada de eso revivió tan fuerte hasta que llegué a Carlos III, de hecho me quedé por dos meses y al otro año volví por cinco meses. En ese lugar conocí a Jorge Gibbons y Juan Capella, los biólogos encargados de hacer investigación con la fauna del lugar. Esta experiencia creo que ha sido lo más relevante que me ha ocurrido ya que de alguna manera vuelve a establecer un vínculo con mi imaginario más inmediato en el sentido medular, y estructura un interés enmarcado en un área específica de trabajo en la que todo confluye con todo. Ese año, sin embargo, no pude hacer nada, estaba tan abrumado con las imágenes, con el paisaje, que se me desbordaba, creo que ni siquiera tomé una fotografía. Pero a fines del 2009 volví con una pequeña cámara réflex de video y me puse a filmar animales. Lo que trato de hacer es componer un relato de distancias entre la cámara, el cuerpo que la dirige y el animal o grupo de animales; de esta manera se articula también algo que me interesa mucho pero descubrí después de tener muchos registros: lo que se produce es una fuga del instante fotográfico. Dada la espectacularidad del objeto capturado por la cámara y el movimiento de la misma, más el movimiento de los animales y sus cambios de conducta al verme y al acercarme, se produce algo que Deleuze llama una relación animal con el animal, similar a

la que tiene el cazador con la presa, sólo que en mi caso o en el caso de los videos, la presa está condicionada por un entorno, por un cuadro siempre en movimiento, por eso me gusta llamarle: la fuga del instante fotográfico, aunque más bien es la negación o la duda del encuadre perfecto (que sin duda es fácil de obtener en esos lugares). De esta manera he grabado cóndores frente a Isla Riesco, pingüinos rey en Tierra del Fuego, lobos marinos en Carlos III y algunas aves rapaces en el mismo lugar. No es de extrañar eso sí, que no con todos los animales pase lo mismo, de hecho el mismo Juan Capella me facilitó unos registros de ballena jorobada en que la conducta del animal altera completamente el significado del registro. Lo que quiero decir es que hay distintos tipos de distancias y distintas reacciones ante la regulación de las mismas. Los videos que yo he realizado son más bien o se comportan ante una distancia de huída, de fuga, en cambio los que me mostró Juan y los que he grabado de ballenas, por ejemplo, tienen otra connotación, son más bien quietos, contemplativos, fotográficos, incluso diría escultóricos, no así objetuales, ya que me parece que cualquier video se relaciona sin duda con lo objetual, por tanto con el *ready-made*, como los de Downey, enmarcados en el contexto experimental que denominó “arquitectura invisible”, por nombrar algo con parentesco. Ante esto no soy ningún experto sino todo lo contrario, pero me parece que es claro que antropología y etología son categorías muy ligadas en la psicología de la ciencia o en las ciencias de la psicología, lo que facilita puentes dentro de ciertas prácticas visuales.

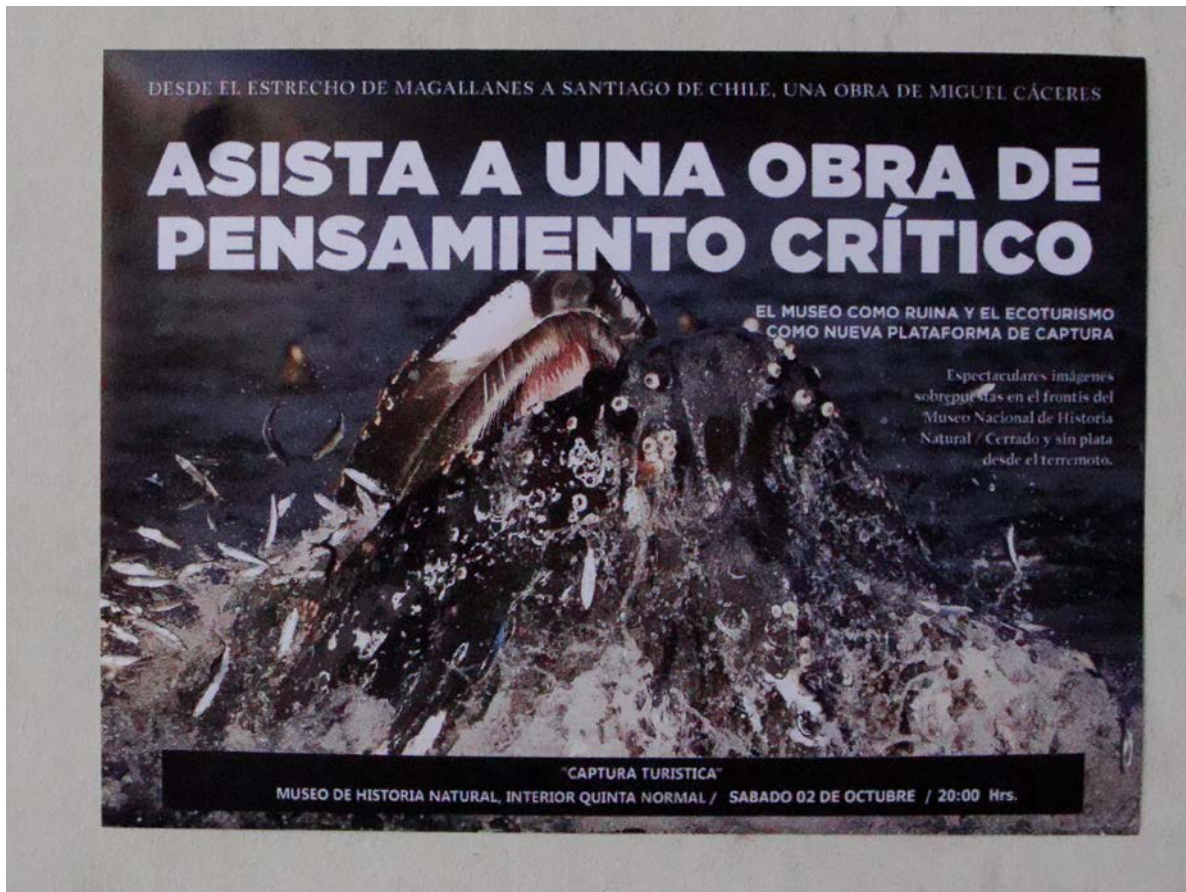
Al volver a Santiago empecé a ver los registros que había hecho, aunque debo decir que cada vez que voy a Punta Arenas me preocupo por ampliar la serie. Me demoré un año y un poco más en poder siquiera saber qué eran, digo, más o menos o a duras penas, como lo estoy haciendo ahora. Paralelamente me vine a vivir al centro, donde lo primero que me llamó la atención fueron unos perros que siempre veía a la salida del metro Universidad Católica. Los empecé a seguir casi todos los días y me di cuenta que tenían una rutina muy establecida, que andaban siempre juntos y que vivían de una serie de cooperaciones humanas que tejían sus recorridos rutinarios diarios. Entonces empecé a filmarlos cámara en mano; llevo como un año haciéndolo, aunque debo decir que ya no lo hago tan frecuentemente como hasta hace unos meses, entre otras cosas porque el computador y varios discos externos se me saturaron de videos y no tengo ni capital ni mucho interés en invertir en un tipo de almacenaje más profesional o de mayor capacidad. Estos videos, una especie de documental gigantesco, tal como los otros (los hechos en Magallanes), están hechos como fragmentos individuales o metonimias, ya que cada uno (los videos de los perros) funciona individualmente como parte de un todo. Eso me gusta, ya que le da al trabajo distintas posibilidades de montaje, distintas estructuras por así decirlo. Pero antes de hablar un poco del carácter instalativo de los videos, me gustaría señalar que en el caso de los perros, esta práctica o rutina, coincidió en unos pocos meses después de haber empezado a grabar, con el estallido social, primero con las protestas contra Hydroaysén y luego liderado por el movimiento estudiantil. El territorio de los perros comprende el Parque san Borja y las calles Marcoleta, Carabineros de Chile y Portugal, escenario de

varios enfrentamientos entre manifestantes y carabineros, cuestión que increíblemente no altera para nada el comportamiento de los tres individuos. Esta coincidencia fue muy interesante ya que hace un tiempo, desde que empecé a hacer videos, me topé con una frase que decía que los animales eran indicadores, indicadores en todo sentido (un ejemplo bueno y reciente podrían ser los conejos que nacieron sin orejas en Japón luego del desastre radioactivo provocado por el terremoto y tsunami de este año) de nuestro propio habitar. Aunque obviamente la noción de indicador en esta serie de trabajos no es directa o es más bien ambigua, creo que el sólo hecho de convivencia del conflicto social con el registro documental de fauna urbana, abre un abanico de significantes que potencian el sentido del trabajo.

He hablado de los registros en formato video, sin embargo hay un trabajo que realicé en el taller de Pablo Langlois, durante el primer año de magíster que creo puede dar un buen pase para pensar en el carácter instalativo de estos videos. El proyecto “Captura Turística” consistió en un plan de ejecución que se concretaba en la diagramación de un registro fotográfico en base a una video-proyección sobre el frontis del Museo Nacional de Historia Natural realizada el 02 de octubre del 2010. El video que se proyectó en *loop* durante dos horas, fue grabado el 2008 y muestra una ballena jorobada alimentándose de bancos de sardinas en el Estrecho de Magallanes (a pocos minutos de la isla Carlos III) rodeada de lobos marinos, albatros de ceja negra y escúas. Este registro, como he señalado, corresponde a una serie de videos que realicé y recopilé en dos estadías (2008-2009, 2009-2010) en la isla Carlos III, lugar que mezcla el turismo con la investigación científica abocada a la fauna marina, centrándose en el estudio de una población de ballenas jorobadas en los alrededores del Parque Nacional Marítimo Francisco Coloane. Específicamente el video proyectado sobre el frontis del museo, corresponde a rondas que se realizan en sodiac por los biólogos (la gran mayoría de las veces Juan Capella, que estudia la población hace más de doce años tanto en período de reproducción en Colombia como de alimentación en el Estrecho de Magallanes) para identificar individuos, ver lo que están comiendo, sacar muestras de piel, grasa y sangre, así poder determinar estado de salud, estimar edad, etcétera. En algunas oportunidades las ballenas ignoran la presencia humana y es posible observarlas de cerca durante horas mientras duermen o se alimentan. Estos registros, junto con muchos otros, los mantuve durante más de un año guardados sin saber cómo, en qué o para qué ocuparlos, hasta que ingresé al magíster, donde por encargo de Pablo Langlois en el Taller de Proyecto se presentó la oportunidad de trabajar con ellos dada la naturaleza del encargo, que consistía en hacer un catálogo en común entre todos los compañeros sobre procesos de obras. Sin embargo, había un pie forzado que consistía en la pregunta planteada por Roland Barthes en los seminarios del *College de France* (1976 - 77) y retomada por la curatoría de Lisette Lagnado para la veintisieteava versión de la Bienal de Sao Paulo: ¿cómo vivir juntos?

El problema propuesto por Pablo se convirtió en puntal articulador de lo que sería “Captura Turística”, originando en este caso una nueva pregunta que consistía en qué tipo de lugar es capaz de soportar la naturaleza del registro en video, de alterarlo, de generar una subjetividad crítica. Fue así entonces donde se me ocurrió el Museo de Historia Natural, que en ese momento estaba cerrado por presentar fallas estructurales a causa del terremoto de febrero del 2010. El museo o su imagen más reconocible es un esqueleto de ballena emplazado en su hall central y estampa de su imagen institucional; pensé entonces que sería interesante proyectar sobre el frontis el registro aludido. De esta manera, lo que esperaba lograr era una especie de contraposición entre la vieja institucionalidad monumental del Museo y las nuevas formas o plataformas de captura de eventos naturales, los cuales son ofrecidos por el turismo como promesas de trofeo para los consumidores o turistas en estos lugares exóticos. En otras palabras, el cómo vivir juntos, se convirtió en una manera para pensar o repensar la vigencia o decadencia del Museo ante las nuevas y eficientes formas de ofertar la experiencia de lo vivo, de la inmediatez y por tanto la desaparición de lo vivo.

En cuanto al proyecto en su totalidad, éste consistió en una serie de pasos que concluyeron con la diagramación y reproducción del ejercicio en la publicación “Cuaderno de Campo”, el articulador común para los procesos de obras. Lo que hice primero fue diseñar un afiche que invitaba a presenciar un evento artístico y pegarlo no en cualquier parte, sino sólo utilizando el Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR) como plataforma de distribución. Luego, el día 02 de octubre, previa negociación con la administración del museo, la municipalidad, la empresa encargada de la luminaria del Parque Quinta Normal y la gente encargada de la seguridad del parque, se proyectó el video con un audio (sonido del registro) que resultó ser, a mi entender, lo más interesante de la experiencia presencial. Todo esto fue registrado para el catálogo, tanto por gente a la que le pedí que tomara registro de la proyección como por personas a las que se les ocurrió llevar cámara y tomar fotos. Los registros fueron recopilados y finalmente seleccionados para la diagramación dentro del catálogo. Entonces, la obra terminó por convertirse en pura inscripción del acontecimiento, en una reproducción del registro o copia del original de la ballena comiendo. La valorización del acontecimiento emplazada en una multiplicidad de registros que uno podría decir, o me gusta pensar en ellos como registros turísticos ante un evento artístico-cultural, es finalmente su reproducción dentro de la publicación “Cuaderno de Campo”.



Registro del montaje informativo para la obra "Captura Turística", realizada el 02 de octubre del 2010.

Con respecto a cómo se articula este trabajo dentro de mi propia producción es algo que no tengo muy claro dado que mi trabajo se centra casi por completo en la materia y materialidad pictórica. Sin embargo, he dicho que desde la pintura, siempre le he dado una preponderancia al modelo, al registro que me interesa trabajar. Supongo que ya ha quedado al menos enunciado que lo que hago para pintar es acomodar una manera, un método o un programa pictórico al tipo de modelo que elijo, que en todo caso, siempre está relacionado con imágenes o fenómenos del mundo natural o tienen que ver de alguna manera con ese imaginario. Creo que el procedimiento de “Captura Turística” es sin duda una réplica de algunas metodologías programáticas en mi pintura y sin duda un primer ensayo para poder ir modelando una serie de trabajos aún en calidad de registro en los espacios y la manera en que me interesa instalarlos.



“Captura Turística”. Registro fotográfico de video proyección sobre el frontis del Museo de Historia Natural de Santiago, 2010.

3.2 Regulación de Distancias: el Museo como Imaginario Deconstructivo

A partir de la experiencia señalada a partir del trabajo “Captura Turística”, he vuelto con cierta regularidad al Museo Nacional de Historia Natural. Pienso que es un lugar complejo que de muchas formas se entrelaza con mis intereses, aunque tampoco se trata de poner cualquier cosa u obsesionarse con la idea del lugar, que ciertamente es atractivo desde varios puntos de vista. Creo que hay trabajos que tienen el potencial para ser mostrados ahí y otros que es preferible montarlos en lugares tradicionales para las artes visuales, ya que el entorno del museo los contamina de mala manera, volviéndolos piezas o archivo, materialidades comunes y corrientes propias del espacio; tal es el caso de los videos que he realizado en el sur, en los que el exotismo pierde o perdería cierta capacidad crítica, de no ser pensados como un plan de ejecución, como en el caso de “Captura Turística”.

No sé si sea bueno hablar de proyectos inacabados o abiertos en una tesis (aunque a estas alturas prefiero llamarle memoria), pero sin embargo voy a correr el riesgo porque creo que en este caso, el contenido del mismo, se hace cargo de esta cierta distancia crítica que me interesa mantener con respecto al espacio del museo. En todo caso ya he hablado un poco de este trabajo en construcción y también del MNHN con respecto a la video-proyección ya descrita, entonces lo que me gustaría es trabajarlo (el proyecto de obra) en un cierto marco teórico, por decirlo así deconstructivo, entendiendo por deconstrucción algo ya señalado antes en este mismo texto, pero para decirlo de otra manera más ajustada a este tipo de obras, prefiero decir simplemente: un trabajo que permita poner en diálogo todas las acumulaciones metafóricas del espacio en el que ha sido instalado.

Durante todo el año 2011, registré en video con una cámara DSC – H10, lente Zeizz 1080, el comportamiento de tres perros siberianos (posiblemente un husky siberiano y dos alaskan malamute) que viven en el Parque San Borja y recorren sus alrededores inmediatos, constituyendo un territorio nominal determinado y específico. Mi interés por registrar animales es biográfico, me refiero a que tiene que ver con una literatura de los imaginarios de la infancia. Sin embargo, este interés también obedece a una práctica y a un discurso que permea desde ciertas pragmáticas científicas hacia las áreas de la visualidad, a lo cual me dedico formalmente. Dentro de las prácticas o pragmáticas científicas, es obvio que los animales son indicadores de nosotros mismos, o sea, desde la biología y los componentes culturales en los animales o etología, se pueden establecer supuestos teórico-científicos que atañen directamente a la sociología, antropología o visualidad en su diversificación medial.

Este proyecto tiene por finalidad hacerse cargo del comensalismo entre prácticas científicas y visuales mediante la exhibición en el MNHN de las capturas de la cámara realizadas en el 2011, las cuales han registrado sistemáticamente el comportamiento de estos tres perros, los cuales constituyen un núcleo social muy estrecho, y al parecer, sin mayor jerarquía entre

ellos. Este núcleo “social” es constitutivo de dominación de un territorio, asegurándoles el éxito en sus esperanzas de vida sin depender de un amo en particular ni tampoco de jerarquías entre ellos, sino de una red de cooperaciones humanas que tejen sus recorridos hacia las fronteras de su paisaje nominativo y dentro de él.

¿Por qué el MNHN? La pregunta es válida dada la naturaleza a la que corresponden los videos, o más bien, de quien es su realizador, un artista visual, quien tiene asignado un espacio claro para los propósitos exhibitivos de su trabajo: las galerías de arte y los museos donde se muestran los trabajos de artes visuales. No obstante, el sentido de este proyecto tiene que ver con una dialéctica específica o paradigma que plantea el museo de historia natural en genérico, no el de este país o el de Santiago, Quinta Normal en particular, y no otro como el de bellas artes, también en genérico. La razón obedece a que la indumentaria del museo de historia natural está considerada como otro recurso visual y discursivo más del trabajo. En otras palabras, la dialéctica del trabajo reposa en un dispositivo que tensa lo cotidiano con lo exótico, pero también entre una pieza “viva” o animada: videos de los perros y su comportamiento en el espacio público, con una “muerta” o inanimada: vitrina, diorama, pieza arqueológica, taxidermia, o sea, bienes tradicionales del Museo, que como institución también está entrelazada con lo público.

En términos formales, el recorrido de los perros en distintos fragmentos de video (distintas pantallas, por supuesto), se vuelve programa y dimensión de indicador sólo dentro del museo de historia natural, ya que llevados en un formato audiovisual, estos “fragmentos de ciudad” dentro de la institución museal, logran construir y constituirse como una perspectiva crítica, o para mejorar el supuesto, a través del montaje es posible pensar el museo como una institución que se constituye, en parte, en las distintas interacciones u operaciones que permitan dar al mundo natural una relectura de su mismo pensar y hacer actuales, dentro de su propia institucionalidad burocrática o en su espacio físico arquitectónico.



Fragmentos o cuadros de 6 registros en video del proyecto “*Canis lupus*”.

En cuanto a los videos, a su lógica basada en un proceso llevado a la práctica, diría que no están lejos de ciertas operaciones visuales contemporáneas que dicen relación con el hacer aparecer o hacer ver lo que está invisible ante la situación de lo cotidiano, en lo que habitualmente nadie repara. Me referiría a ellos (con toda la patudez del mundo, aunque ya lo he insinuado a propósito de otros trabajos audiovisuales con animales) como una especie, como he señalado con anterioridad, de *readymades* audiovisuales.

Ahora bien, el proyecto *Canis lupus* (nombre científico para el lobo común) es una obra que funciona como la unidad de distintos fragmentos dentro del MNHN. Su viabilidad está dada por la intervención en las pantallas interactivas de dicho espacio con los registros audiovisuales que he realizado en el año 2011. Para dicho montaje, es necesario abarcar un área acotada del espacio arquitectónico en el que puedan funcionar para el espectador de la obra, tanto la visualidad de los videos como el sonido o audio de los mismos. Para efectos del montaje entonces, lo que se pretende en términos ideales es montar todos los videos que sean elegidos (lo que depende de las acotaciones del espacio. Cada video tiene una duración máxima de diez minutos y hasta el momento son más de treinta, lo que puede ser un número altamente excesivo o insuficiente dependiendo del espacio a abarcar), activando una especie de cacofonía de la ciudad o armonía aleatoria de sonidos urbanos dentro del MNHN, acotada y asimilada a los recorridos que realizan cotidianamente los perros, que

bien hablan de su territorio y muestran o visibilizan su entorno, los accidentes del recorrido expresados en la insipiente antropología que estos mismos tejen. Una cuestión que puede ser una formalidad anecdótica pensando en el espectador pero creo que es importante como marco operacional, es que los videos están realizados, gramaticalmente por decirlo de alguna manera, con la lógica tradicional del documentalismo natural, o sea, el animal en tercera persona o como objeto de contemplación de la cámara y, por ende, del espectador; no en primera (fácilmente podría haber adosado la cámara al cuerpo de los perros), lo que implicaría un desplazamiento más radical del punto de vista, por lo tanto, también del entorno y ciertamente del montaje y del lugar consagrado para la ejecución de la obra.

Como señalaba anteriormente, un objetivo por decir intangible de la obra, es atender a la pregunta de cómo pensar el museo como un espacio de potencialidad crítica, desde y hacia los discursos u operaciones, que si bien no le son propios dentro de su institucionalidad más burocrática, le son inmanentes dado su carácter institucional público o de bien cultural perteneciente y protagonista en discusiones actuales sobre los términos de mediación educacional y protagonismo cultural. Un objetivo más plausible e incluso medible si se quiere, es la expectativa que se plantea desde la obra hacia el público al cual está dirigida (dependiendo de cuestiones fácticas, por supuesto, como el tiempo en el que podría ser exhibido el trabajo, entre muchas otras cosas de orden cierto y determinado), siendo esta un dispositivo o una oportunidad para el espectador de entender la Historia Natural, no como algo que le es ajeno y exótico, sino como una paradoja de la realidad cotidiana, que lo involucra como actor protagonista de su entorno más inmediato, independientemente de sus condiciones materiales, sino simplemente aceptando la ciudad como un tejido complejo entre lo natural, lo industrial, lo urbano, lo rural y todas las fases intermedias. En otras palabras, lo urbano y lo rural, lo exótico y lo cotidiano, lo antiguo y lo nuevo, el centro y la periferia, etcétera, son todos dispositivos tradicionalmente antagónicos pero completamente entrelazados en la actualidad contemporánea (si se quiere, bajo el concepto foucaultiano de heterotropía, o los fracasos históricos en el siglo XX por alcanzar “el proyecto moderno”, materializado quizás en la construcción de la ciudad de Brasilia), tanto así, que todas esas categorías, entre ellas, son las que hoy arman el trazado o recorrido urbano, expresado hasta cierto punto en esta intención de montaje de carácter instalativo y todavía imaginario.

Una cuestión anecdótica pero sin duda determinante, es que al cabo de unos meses de empezar con las grabaciones, en Santiago estalló el descontento social, materializado en una serie de marchas y aglomeraciones ciudadanas que empezaron con reclamos, demandas y preocupaciones de carácter ecológico (Hidroaysén, Mina Invierno, la instalación de termoeléctricas en Punta de Choros) y concluyó con el tremendo movimiento social encausado por la educación. Muchos de estos videos capturan tangencialmente fragmentos de estas situaciones, siendo siempre la actitud impávida de la extraña manada el objetivo fundamental de la cámara. En algunos casos, el paisaje cotidiano de los perros se convirtió en un extraño campo de batalla.

Conclusión

Lo primero que me gustaría decir con respecto a una conclusión, es que me parece una mala idea sacar conclusiones en cuanto a una obra en proceso e inmadura, esto porque, repito, considero que los trabajos y mi trabajo en particular, las obras o cuerpo de obra en su conjunto, siempre es abierto y admite, dispone y a veces necesita de ampliaciones o cambios, plantearse de distintas formas, complementarse con distintas cuestiones que es imposible que no vayan apareciendo en cuanto se está viviendo experiencias que determinan maneras de pensar y trabajar, que incluso a veces son contradictorias. Así es por lo menos como yo entiendo los procesos, estos no acaban sino que sólo se inician en algún punto, supongo que cuando digo “construir el modelo”, de eso es lo que quiero hablar, del “modelo que no deja de constituirse y desaparecer”, esa cuestión tiene estricta relación con la naturaleza, no sólo de las cosas sino de la naturaleza en sí misma. Lo segundo sería decir que tratando de escribir esto y buscando un tono medio aceptable para apalear las vergüenzas propias de no saber escribir, me doy cuenta de varias cuestiones: la primera es que las cosas aparecen; lo que quiero decir con eso es que uno no busca sino que encuentra, esto claro, porque uno ya viene medio determinado y sabe donde mirar para ver algo y lo que pasa de largo sin ser realmente visto en desmedro de cuestiones que lo podrían conmovir o por lo menos servir, pero al menos yo no tengo cabeza para ver tanto. Segundo, creo que lo que en realidad me mueve, son las pragmáticas de la naturaleza misma, una sombra, una hoja, la estructura de la piel, levantar piedras para ver qué tipo de bichos salen, andar persiguiendo animales, trasladar “eso” a la visualidad, que no es otra cosa que mi propio cuerpo, quieto o en movimiento. Ahora, obviamente ahí hay un fracaso total, porque la naturaleza es imbatible en esa pelea ante su mediatización (video, fotografía) y estrategias de mimetización (pintura), aunque hay un argumento que me gusta y dice que todas las cosas que hacemos son parte de la naturaleza, por tanto tienen su orgánica propia e inmanente al proceso natural. En síntesis, el arte no se escapa de eso sino que constituye parte o fragmento con su propia orgánica, sin enseñanzas morales ni moralejas pedantes. Y tercero, creo que todo lo que he realizado hasta el momento lo he podido hacer comprometidamente porque dispongo en un cien por ciento de mi tiempo, no hago nada que no quiera hacer, de otra manera creo que me sería muy difícil mirar la naturaleza y la naturaleza de las cosas para verlas; en todo caso es más una actitud que una política estricta.

Entonces, sin tener muchas ganas de concluir algo, he emitido y tomado prestados juicios a lo largo de esta escritura que supongo valen la pena revisar. Creo que el más estructural es el prestado o robado a Didi-Huberman: “un arte con vocación de ciencia”. Sería interesante

entonces ver en qué cosas se diferencian el arte y la ciencia y cómo (si es que) se parecen en algo estas categorías o prácticas. El siguiente es un extracto o resumen adaptado de conversaciones con el biólogo Jorge Gibbons, diálogo que mantuvimos el año 2011 y que recientemente ha concluido en una extraña pero motivante sensación de incertidumbre con respecto a mi trabajo, a esta tesis y a las artes en general.

Una vieja pregunta algo olvidada por los científicos. C. P. Snow's en su "*Diagnosis of the Two Cultures*" de 1959 muestra como hacia la mitad del siglo XX se ha instalado ya un aislamiento entre ciencia, arte y de ambas con la sociedad en su conjunto. Desde aquí es posible reformular la pregunta, descomponiéndola: ¿en qué se diferencia arte y ciencia? Una primera diferencia sería en la valoración económica y productiva. Se vincula el desarrollo del país a su inversión en ciencia, destacándose que la inversión de Chile (del orden del 0.7% de su PIB) sería una limitante de importancia. ¿Cuál es la causa de ésta menor valoración? Aparentemente al arte se le asigna peso estético y a la ciencia un efecto sobre el incremento de conocimiento, esta diferencia se revela en el sistema educativo. Las artes son un complemento, no centrales a la educación (eso lo conozco de primera mano, ya que he trabajado como profesor de artes visuales en el sistema público chileno, específicamente en enseñanza media). También parece haber un desajuste entre ambos dominios, de tal modo que pueden haber países con gran innovación en arte y no en ciencia, y también al revés. Por ejemplo en la España desde el siglo XVI en adelante y en especial de fines del XIX hasta mediados del XX se destacó con exponentes en arte y un desierto en ciencia y tecnología. Y en una aparente validación de la distinción anterior se entiende que este país no participó en la revolución industrial como Alemania, Francia y en especial Inglaterra. Sin embargo, esta cuestión habría que revisarla, ¿podría haber por ejemplo relación entre teoría cuántica y cubismo (la diferencia entre niveles no reducibles de organización)?, ¿o entre impresionismo y relatividad (el rol explícito del observador), entre anatomía, sistemas circulatorios, astronomía (leyes de Kepler y elipses), curvas, también vinculadas a la visión de Aristóteles y la estética de la religión (La Divina Comedia)?

Una segunda mirada revela diferencias en su identidad social. La ciencia, a diferencia del arte, no parece sufrir de problemas de identidad desde hace tres siglos. El último "grande" en el que convivió ciencia y alquimia habría sido Newton. El último "grande" en intentar mantener vinculado arte y ciencia fue Goethe, aunque por supuesto que hablar en general siempre es mentir, ya que hay muchos artistas contemporáneos que vinculan en estrategias visuales ambas prácticas (Eduardo Kac, Orlan, Mark Dion). De esta manera la ciencia pareciera tener un carácter universal, de modo que no se reconoce una ciencia por género, país, etcétera. T.S. Kuhn señala en múltiples oportunidades que en las artes y las ciencias sociales (historia, antropología, economía, sociología, psicología) conviven múltiples paradigmas, o centros en periferias y periferias en centros, mientras que en ciencia existe una tendencia a un paradigma para cada campo, un gran centro y la periferia, lo que está dado por el mayor o menor acceso a la tecnología. Ante estas supuestas diferencias

interesaría plantear lo siguiente: ¿cómo es que la ciencia pierde su carácter estético?, ¿es capaz, desde el arte, recuperar un cierto carácter evocativo sino de la ciencia, al menos de sus prácticas metodológicas o por último contemplativas? De un modo tentativo diría que es posible, sin embargo, considerando una salvedad: la producción en artes visuales expande la posibilidad de hacer nuevas distinciones, permite ver un pan “como nuevo o como no visto” (Gabriela Mistral). ¿Cómo podría ocurrir esto? Si desencadena reconfiguraciones en el lenguaje, ¿pero cómo? Obviamente no hay una sola respuesta para esto, sólo procesos y repeticiones de los mismos con factores aleatorios a lo que apuntaría a algunas nociones que creo, están presentes en la descripción que he hecho de mi propio trabajo. Por ejemplo, reproducir una especie de lógica en la naturaleza del modelo, aquello que puede ser representado pero que sólo puede ser presentado en su irrepresentabilidad; o sea, la reconstrucción misma del modelo a partir de sus partes metafóricas, el modo en como la mirada captura el significante material de la obra (pienso esto, por ejemplo, con las pinturas de las sombras), idea completamente cezzaneana. De esta manera me permitiría poder vincular, siempre especulativamente, las pinturas de origen fotográfico y pornográfico con la anatomía y la geografía territorial, o los videos realizados de fauna urbana o silvestre con lógicas de distancia y comportamiento, etología o psicología de los animales. Así podría mantener que el motor principal de mi trabajo, a pesar de las diferencias radicales entre ellos, se desprende de la Historia Natural, claro, de una cierta lógica de ésta presente en cada obra de manera personal, fragmentaria y muchas veces ambigua, como lo es siempre la representación y la interpretación de dichos procesos materializados en cosas.

Bibliografía

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, colección Pretextos, primera edición mayo 1988.

Didi – Huberman, Georges, *La Pintura Encarnada*, colección Correspondencias, ed. 2007, España.

Barthes, Roland, *That Old Thing*, ed. Art Paul Taylor, Post Pop, Cambridge, MIT Press, 1989, francia.

Baudrillard, Jean, *Contraseñas*, Anagrama, colección Argumentos. Edición original París, 2000.

Derrida, Jaques, *La Diseminación*, ed. Espiral, colección Fundamentos, Madrid primera edición, Editions du Seuil, Francia.

Machuca, Guillermo, *El traje del emperador*, ed. Metales Pesados, Santiago, 2011.

