

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

APUNTES DE OBRA

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales

Estudiante: Andrés Bortnik Ventura

Profesor guía: Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile

2015

Resumen

El presente texto hace referencia a un proceso de creación de obra que comienza con una breve recapitulación biográfica que creo importante para entender mi relación con el arte, particularmente con la pintura como lenguaje al cual me he abocado en los últimos años desde mi ingreso a la escuela de arte de la Universidad de Chile. Luego reflexiono a partir de Jacques Rànciere, la pintura ligada al concepto de imagen pensativa que él propone, y la pertinencia de esta idea al rol que juega el espectador en relación a una obra. En correspondencia a este último punto, paso a relatar mi primera experiencia creativa en el espacio público.

En los siguientes capítulos profundizo en un estudio de mi propio trabajo haciendo un análisis y descripción de éste, asignando una parte en particular al texto *lo Ominoso* de Sigmund Freud. Finalmente dedico varias páginas a un entendimiento de la pintura según textos de Gilles Delleuze principalmente; en los que se da cuenta como fundamental el hecho pictórico mismo.

Índice

– Introducción: De cómo llegué a esto	4
– Primeros acercamientos	7
– El espectador y el cuadro	12
– En lo público	18
– Mi pintura	22
– Lo Ominoso	30
– Hacia una comprensión de lo pictórico a partir de Deleuze	36
– Conclusión: Fe en la Mancha	49
– Bibliografía	53

Introducción: De cómo llegué a esto

Casi todos los días me pregunto cómo llegué a este momento, desde mi primer día en el pregrado de la Universidad de Chile, hasta ahora en este punto redactando una tesis de Magíster en Artes Visuales.

En ese primer día lunes del pregrado, marzo del 2010, según recuerdo, sucedió esto. Llego a la sala, el profesor me saluda, buenos días señor, me dice, y en mis nervios sólo atiné a responder con un ademán de cabeza. Luego estamos todos sentados esperando el comienzo de la clase y el profesor dice: bueno jóvenes aquí todos me saludaron, menos el señor ¿Qué edad tiene usted? Treinta y cuatro, le respondo. Pregunta siguiente: ¿Y qué hace acá?

Inolvidable, yo mismo me preguntaba qué hacía ahí, no era necesario que me lo preguntaran. El jueves a los tres días de mi ingreso, renuncié a artes. Una semana después de eso me arrepentí, volví con dudas a ver si se podía revertir la decisión, y me dijeron que se podía, que no se había hecho efectiva la renuncia. Durante ese semestre pensé en retirarme a diario. En un punto llegué a escribirme todos los días en la muñeca izquierda E.E.: Esto Es, en un intento para no hacerle caso a mi sensación de sentirme viejo frente a mis jóvenes compañeros y tampoco a mi sensación de incapacidad, considerando que prácticamente no dibujaba, no tomaba un pincel, no cortaba un cartón, desde octavo básico.

En el colegio me iba mal en artes, mi hermano mayor me ayudaba con los trabajos. Tenía un compañero muy talentoso que me impresionaba por sus capacidades para la pintura. De ahí que creía que todo este asunto era para gente especial, para aquéllos que venían de alguna manera cargados con un tipo de gracia. Puede que sea así en algunos casos geniales.

En mi adolescencia jamás se me habría pasado por la cabeza estudiar arte. En aquel tiempo y desde niño, estaba obsesionado por alguna razón con las pistolas, cuchillos, soldados y películas de guerra, como la serie *Combate* que veía en las

tardés después de clases. Un buen recuerdo si, tengo de mi bisabuela, quien comenzó a pintar a los ochenta años, entonces cuando la iba a ver se olía el clásico olor a óleo y trementina. Pintó hasta los noventa y cuatro dejando cuadros a todos en la familia.

Después de la enseñanza media, entré a derecho y luego a psicología, carrera en la que estuve dos años, la que abandoné por distintas razones. Ahí viene un período largo de ires y venires, entre tiempos muertos y trabajos esporádicos, hasta que a los veintiséis me prestan una cámara fotográfica análoga con la que aprendo lo básico de la mecánica fotográfica en un taller de la municipalidad de la Reina. Al año siguiente, el 2003, comienzo a asistir a clases con el artista visual chileno y quien fuera profesor de Historia de la Universidad de Chile, Juan Meza-Lopehandía, que me acepta como su alumno de fotografía. Para mi sorpresa sus clases no se referían a técnica propiamente tal, sino más bien a pensar la imagen en relación a un contexto global. De manera que en nuestras reuniones conversábamos sobre historia del arte y múltiples temas mientras visitábamos museos y galerías en Santiago, lo que fue determinante en mi interés hacia el arte.

Con respecto a la fotografía misma, bueno; desde un comienzo sentí que la cámara era un puente de unión con el mundo, al contrario de lo que se piensa de eso de que la cámara separa de la realidad al individuo. En mi caso era todo lo contrario, tenía un aparato en el cual podía hacer ajustes y tomar decisiones. Aquello que no lograba hacer en mi mente lo podía hacer ahora con mis manos por medio de este dispositivo; observaba más que nunca las cosas y mi entorno. Y claro, la cámara me servía como escudo protector para mirar lo otro.

Este encantamiento duró un par de años hasta que comencé a hacer trabajos fotográficos de registro, desde obras de teatro a matrimonios, sobre todo de matrimonios, lo que me llevó a aburrirme de la fotografía y a odiar los matrimonios. El acto de fotografiar se volvió mecánico, yo me volví mecánico al fotografiar: dejé de ver.

A los treinta y tres años vivía en una casa donde artistas arrendaban talleres. Ahí veo continuamente a una pintora trabajar, lo que despertaba mi curiosidad, sumado a que ya hace un tiempo iba a museos y galerías a ver exposiciones.

Un día de septiembre desperté pensando en que debería haber estudiado arte saliendo del colegio, el pensamiento que vino fue: ¿y por qué no lo hago ahora? Partí a inscribirme para la P.S.U., fui aceptado en la Universidad de Chile, me aprobaron el crédito y me matriculé con mucha incertidumbre.



Fig. 1. Andrés Bortnik, *Hombre de pie*, 2014. Lápiz sobre papel. 12 x 14 cms.

Primeros acercamientos

Al transcurrir los años de escuela y luego de hacer mis primeras pinturas en el ramo de color con la profesora Catalina Donoso, me fui encontrando con referentes chilenos que me hicieron sentido en su momento con lo que eran mis intereses. Entre ellos están Pablo Burchard, Adolfo Couve, Natalia Babarovic y Tomás Fernández. En el ámbito internacional se encuentra Velázquez, Rembrandt, Goya, Cèzanne, Bacon, Rothko, Michael Borremans y Luc Tuymans por citar algunos.

Quisiera relacionarme con ellos por un modo de pintar en que prima la mancha, el trazo y el gesto por sobre el dibujo y la línea; donde prevalece la síntesis y los detalles se disipan.

En general, utilizo una paleta restringida, en una búsqueda de una coherencia cromática y un sentido de economía de medios. He ido persiguiendo una manera de colocar la pintura de una manera más libre, como mirando la foto de soslayo, olvidándome hasta cierto punto de la figuración.

A veces no sé qué pintar y simplemente elijo alguna imagen de internet, de alguna película o fotos que yo haya realizado. No es mi interés copiar la foto, si no que sigo el hecho de cómo una imagen va surgiendo a partir de trazos y manchas. Es un proceso que todavía me produce cierta extrañeza, como cuando se está a punto de dormirse y desde una nebulosa oscura comienzan a visualizarse cosas. “El artista puede por tanto identificarse a un demiurgo, que saca algo de la nada”.¹

¹ Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós. p. 226.

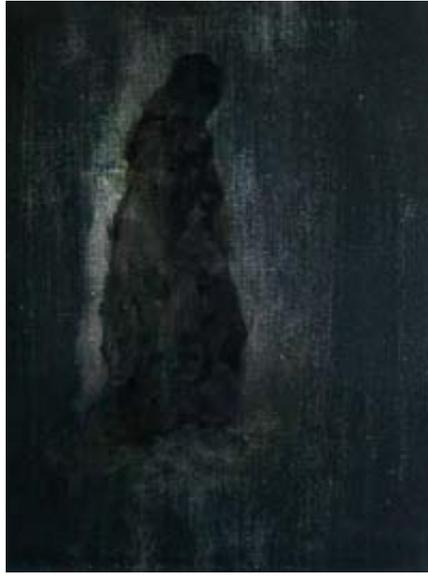


Fig. 2. Andrés Bortnik, *Figura V*,
2014. Óleo sobre tela, 40 x 30 cms.



Fig. 3. Andrés Bortnik, *Perro*, 2013. Óleo sobre tela, 150 x 200 cms.

Personas que han visto esta pintura (figura 3) la asocian con el *Perro Hundido* de Francisco de Goya. Más allá de la referencia –porque aparece la figura de un perro– con ese cuadro, me interesa como está desplegada con cierto abandono su pintura. En general borro mucho a medida que voy pintando o bien pinto encima lo que ya estaba hecho. En esta tela hay varias imágenes cubiertas y borroneadas. A veces quedan figuras fantasmas que de alguna manera le dan carga material a la tela.

En la deformación encuentro una apertura de la línea. Las formas se abren. Hay una “despreocupación” por el dibujo. Sin embargo, hay algo que es expresado como sensación. En ese sentido podríamos hablar de un realismo en cuanto que da cuenta de un ritmo vital, de una fuerza que viene del sistema nervioso del pintor, transformado en un ritmo pictórico (tema que profundizo luego a partir de Deleuze). Esto nos diferenciará de la máquina que imita movimientos. En ella no hay sistema nervioso. En ese sentido la pintura puede comprenderse como un arte corporal, entendiendo que es nuestro cuerpo el que despliega el movimiento pictórico movido por un interior nervioso, por eso prefiero pintar de pie. Haciendo la diferencia claro, por lo que se entiende como arte corporal en relación a Leppe y Zurita, donde la intervención es con y en su propio cuerpo. Sin embargo creo que se puede pensar en la acción pictórica como la acción que va desde el cuerpo (sistema nervioso central), hacia afuera, dejando un registro y una huella matérica: “El verdadero realismo consiste en sacar fuera todo lo que se tiene dentro, no esconder nada, no seleccionar”.²

Este realismo que expresa una sensación o lo figural, se encuentra en Rembrandt, en ese pedazo de carne que cuelga abierto (figura 4). Rojos y amarillos construyen una entremezcla de material interno del animal. Lo de adentro se muestra radicalmente. Pero más que representar, la potencia es que aquello mostrado existe como materia en una cosa que está ahí con insistencia, como lo es el cuadro. Eso de adentro ahora existe. Luego lo relevante no es que sea carne o tachitos como pintaba

² Argan, Giulio (1975). *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres. p. 35.

Morandi, lo que importa es que lo que quede en el cuadro dé cuenta de alguna fuerza, de una sensación, de un algo invisible que pulse fuerzas desplegadas.

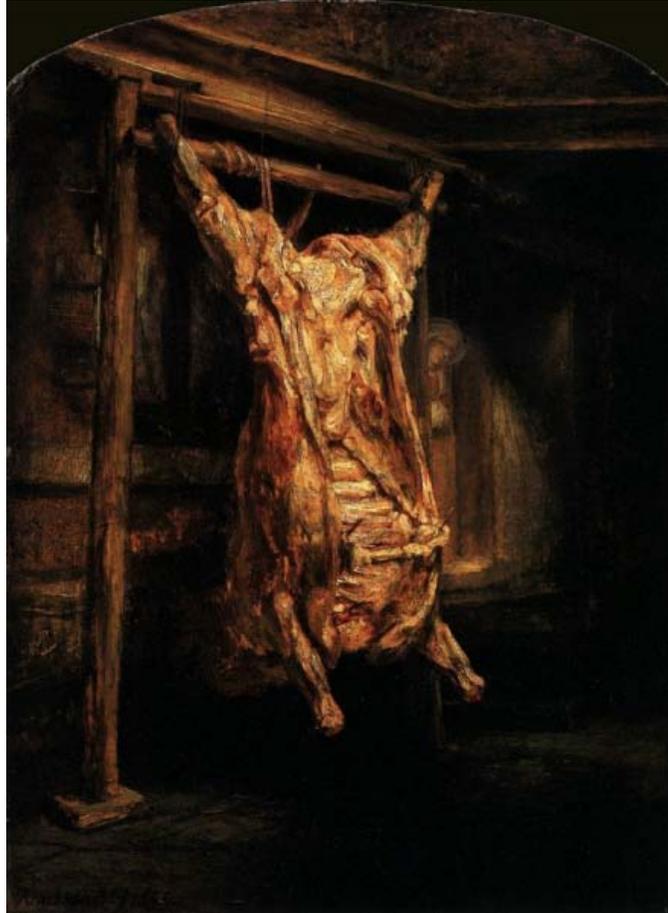


Fig. 4. Rembrandt, *El buey desollado*, 1655.

Óleo sobre madera, 94 x 69 cms.

Me interesan los últimos años de Rembrandt. Aquéllas telas de trazos sueltos antes que las de formas cerradas. Encuentro ahí que el lenguaje pictórico toma más presencia. Esa mancha que queda dispuesta de una manera más veloz sin ser corregida expresa un movimiento o gesto que muestra cierta vitalidad.

Las borrosidades, los trazos abiertos, van dando cuenta materialmente de ambigüedades que dejan abiertas distintas lecturas posibles. El hecho pictórico toma más importancia que una historia o una narración que contar. La atmósfera plasmada

en un cuadro trasciende al intento de hacer literatura en él. Con esto no busco educar o dar instrucciones por medio de la pintura en un mensaje de un solo sentido. Apunto hacia algo que será percibido por el espectador, y esta percepción será tan variable como tanta gente mire ese objeto. Pero no quiero hacerlo por el espectador, sino porque esa es mi manera de relacionarme con el hecho pictórico: el que observare el cuadro tendrá su propia tarea.



Fig. 5. Andrés Bortnik, *Tres figuras inclinadas*, 2014. Óleo sobre tela, 35 x 45 cms.

El espectador y el cuadro

Quiero reflexionar sobre lo pictórico en relación al concepto de imagen pensativa de Jacques Rancière. Me interesa pensar la imagen desde aquella zona de indeterminación a la que este autor se refiere; esto es la abertura que puede presentar una determinada imagen –en este caso pictórica–, sus múltiples lecturas, cómo ésta se puede tensionar de modos diversos más allá de permanecer meramente en un estado de pretender ser “el doble de una cosa o la imagen comprendida como operación de un arte”.³

En todo este proceso en que pienso la construcción de una pintura, de una sola, jamás podré reflexionar sobre todas, absolutamente todas sus posibilidades de lectura, las que serían tan variables como la cantidad de espectadores que vayan a mirar ese cuadro, foto, grabado, escultura, etc. La imagen que realizo siempre será más pensada de lo que puedo prever. Será el espectador quien activamente irá encontrando vías por las cuales acercarse y construir una interpretación a su manera al relacionarse con una pintura, puesto que la traducción pictórica que yo haga es limitada respecto a la multiplicidad de asociaciones y conclusiones a las que puede llegar quien ve una obra.

Entiendo esto desde la imagen pensativa de Rancière, en la que una imagen está llena de pensamientos que no está pensando. Este pensamiento no pensado no es atribuible a mí como autor del cuadro, por mucho que pretendiera tener todo bajo control. Incluso en este caso hay otra pensatividad de la obra que estará dada por el espectador, él será quien activará los pensamientos no pensados de la obra: “Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un

³ Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. p. 105.

pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquél que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado”.⁴

Esta imagen pensativa no se mantiene atada a un sentido en particular. Rancière confía, no subestima la capacidad reflexiva del espectador como codificador y decodificador de imágenes. Lo no pensado, es decir, el pensamiento no pensado no es atribuido al creador, sino que es este espectador quien hace relaciones, asociaciones y vínculos que se encuentran más allá del plano mismo de la imagen. Comprendo que es el espectador el que observa una imagen y participa activamente en su lectura; incluso le puede dar a esa imagen, a ese cuadro, vuelcos y reveses que yo mismo como autor no habría llegado a concluir.

Este encuentro de la actividad (hacia el pensamiento) del espectador y la pasividad (de lo impensado) que hay en el cuadro introduce en la pensatividad de la imagen en donde se encuentra un valor en la obra de arte, que es lo inútil en ella, que podría llevar al que la mira a encontrarse con su propia cualidad de improductividad y el juego que surge a partir de relacionarse con aquello que no tiene ninguna función específica o, si la tiene, es de una libertad y amplitud distinta.

Si se tomase el ejemplo de la pintura y su relación con quien la ve, encontramos en ello una dinámica material. Ahí está el cuadro, objeto real y concreto. Digamos éste:

⁴ Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. p. 105.



Fig. 6. *Hombre inclinado*, 2013. Óleo sobre tela, 35 x 45 cms.

Se ve acá una figura de hombre dispuesto en un plano, desprovisto de cosas, aislado. Puede identificarse con algo ciertamente, pero así también lo hecho ahí tiene otras características, más allá de la figura que pueda desprenderse de su observación. En esta pintura se advierte, por decirlo de algún modo, texturalmente con la materia pictórica. Esto mismo ya da cuenta de diversas lecturas que el espectador irá haciendo por cómo esta materia está dispuesta. Una mancha no significativa, escapada o independizada del objeto central, podrá generar en el espectador alguna pregunta, así como también algún color trazado en cual o tal dirección.

Toda esta información latente, dormida en un cuadro frente a un vacío (que es la mayor cantidad de su tiempo) es activada por alguien que cruza o detiene frente al cuadro con su mirada. Ahí es que esta materia pasiva cobra un sentido de objeto participante gracias a la pensatividad de ese alguien que mira. Entonces, aquella materia inerte choca materialmente con el observador en un mismo espacio y tiempo produciendo en él todo tipo de vinculaciones y asociaciones, incluso si éstas son en

relación a la indiferencia. La libertad de quien mira la incluye. El espectador se hace presente en un momento creativo frente al cuadro.

Una obra sería más fértil en su lenguaje o, por qué no decirlo, con mayor capacidad de pensatividad, si ésta no sigue un solo sentido, en una dirección de una sola lectura, que sería la dirección que puede tomar una ilustración o una imagen narrativa. Toda imagen tiene múltiples lecturas posibles; sin embargo unas reducen las posibilidades, nos limitan. Este es el caso de pinturas que van o persiguen ilustrar una historia, hacer una narración o contar un cuento. Dichas imágenes tienden a cerrarse más rápidamente, no dejan vacíos visuales, por lo tanto se limitan perceptivamente y por lo tanto pensativamente.

Siguiendo el ejemplo de la pintura tradicional está el pintor por un lado, quien es activo en su hacer; sin embargo, ese hacer está cruzado por la pasividad de lo impensado constantemente que queda en el cuadro: ni aunque lo pretendiera podría pensar todas las posibilidades de sentido de su obra. Participante como ente de esa actividad encontramos también el cuadro, la tela como superficie de manifestación. En ella yo, como autor, al menos desde el punto de vista en que lo estamos viendo, no he pretendido dar una instrucción o contar una historia, me alejo de lo policial, como aquello que comprende que todo debe estar en su lugar de una manera unidireccional; por el contrario, apunto hacia un múltiple sensible en la que dicha superficie de manifestación es un terreno en el que puedo experimentar, probar con distintas imágenes que dejarán huella en su materia y contenido de algo impensado.

Esta superficie de enunciación, en la que trabajo ahora, la pintura, me permite infinitas posibilidades de intrincamientos, de cubrimientos, unos sobre otros, de borrosidades, rayados, raspados, posibilidad de colores, tonos, matices; ya sea ésta una tela, una tabla, una madera, un trozo de algo que haya encontrado: todo me concede una gama abierta de hechos posibles que quedarán manifestados en su superficie. Ésta irá adquiriendo una carga material, por tanto una carga y capas de impensatividad que quedarán en latencia de ser pensadas, para que el tercer

participante de este triángulo aparezca: la persona que actualiza, activa, desvela esos pensamientos no pensados en el cuadro.

Atendiendo a la figura del espectador, puedo hacer algunas asociaciones para entender qué puede significar para éste pararse y detenerse frente a un cuadro. Ese movimiento de detenerse y observar lo puedo relacionar con la acción de mirarse a un espejo: cuando esto sucede veo una imagen, la mía. Inmediatamente se activan todo tipo de pensamientos. Sé que lo que está enfrente es un reflejo, es una imagen especular que se devuelve. A partir de ese momento, tomando conciencia de que eso que está ahí en frente no es el yo que mira, sino que un reflejo de mi rostro y mirada, comienzo a desarrollar todo tipo de diálogos internos, concluyendo tal o cual cosa.

De una manera similar, al momento de enfrentarme a un cuadro, hay una imagen que está ahí. No pienso que es mi imagen la que se devuelve, sin embargo, todo tipo de pensamientos, relaciones, sensaciones y asociaciones surgen. Estoy solo frente a un cuadro, como podría estarlo frente a un espejo y lo que sucede es que lo que veo ahí, lo veo como y a través de mi pensamiento. Es decir que esta acción simple de exponerse frente a un cuadro es, de alguna manera, replicar tal acción que me permite observar y registrar mi pensatividad. Es un instante de detención conmigo mismo hacia el cuadro y lo pensativo de lo impensado que hay en él, desde una imagen quieta, pasiva, que miro a partir de mi cognición. Esta imagen quieta permanece ahí insistentemente, me da la posibilidad de ir y volver, de pasar simplemente y regresar. Ahí está, ahí estoy yo una vez más y nuevos pensamientos surgen. Una y otra vez la conciencia se activa en ese detenerse, en esa observación de la imagen.

Creo que un cuadro, con su carácter inmóvil como objeto, sumado a la imagen pensativa que contiene, da la posibilidad que un espectador cualquiera elija asumir esa posición quieta; y en este hecho existiría la posibilidad de que ese espectador viva una alteración en él, de tal modo que el mismo celebre de un modo desprendido de toda pretensión de logro o utilidad, en cierta medida, su propio ser en el mundo.



Fig. 7. Andrés Bortnik, *Figura sentada*, 2012.

Témpera sobre papel, 15 x 10 cms.

En lo público

En el taller de Pablo Rivera se nos insta a trabajar de alguna forma en, con o desde el espacio público; en mi caso escogí la calle, a partir de algo sencillo o en principio carente de trascendencia. El proyecto parte de la desaparición de un perro que vivía en las calles del barrio Lastarria del cual era “amigo”, conocido por los vecinos como Willy. Cuando pasaba por ahí y lo veía nos acercábamos. A veces me sentaba a compartir un rato o de repente era él el que aparecía en el Parque Forestal de la nada. Si andaba con mi cámara le tomaba algunas fotos. De ahí quedó un registro que utilizo como referente para comenzar el proyecto “Willy de Lastarria”.

Comencé con la pregunta de cómo rescatar desde una acción mínima de alguna manera la memoria de este perro. De varias ideas llegué a la conclusión de realizar pequeñas pinturas tomando como referencia las fotos que tenía de Willy. Estas pinturas las dejaría luego en distintos puntos del barrio en los cuales había visto o compartido con él. Al final decidí enfocarme principalmente en el lugar donde más lo encontraba: el bar *Berry* que queda en el barrio Lastarria. Las pinturas de diez por diez centímetros las colocaría y abandonaría para que luego fueran observadas, apropiadas, adoptadas o ignoradas por personas que pasaran por esos lugares.



Fig. 8. Andrés Bortnik, *Willy de Lastarria*, 2015.

Témpera sobre tela, 10 x 10 cms.

En este ejercicio el cuadro es dejado (descolgado) y desprendido a modo de objeto a ser llevado si es que alguien lo aprecia así. Esa incertidumbre de destino se relaciona en hechos concretos a la desaparición de Willy. De aquí el cuadro, la pintura, se vuelve un ente participante, móvil y dinámico del acontecer en el espacio público y posiblemente privado. El cuadro toma características efímeras, como la aparición, la desaparición, la visibilidad y luego la invisibilidad: "...es imprescindible recordar que en el espacio público nada tiene el derecho inapelable de permanecer. La naturaleza del espacio público como lugar de tránsito implica que todo lo que en él acontece es circunstancial y que, inevitablemente, será substituido por otro acontecimiento más o menos cercano".⁵

Así como Willy llamaba a la mirada, intento replicar esa reunión de atención por quien camina por medio de estas representaciones pictóricas. Luego, hay un juego con el despiste que puede producir ese objeto ante las preguntas que un transeúnte pueda plantearse ¿Qué hace eso ahí? ¿Me lo puedo llevar? ¿Quiero llevármelo? ¿Puedo llevármelo, apropiarme, hacerlo mío, de mi propiedad en fin de cuentas? Como también existe la posibilidad de que se siga de largo.

La pintura la dispongo de modo que baja de su horizonte clásico en el muro. El mirar se dirige hacia abajo. El tamaño escogido tiene que ver en cómo una pequeña pintura tiene la capacidad de lograr que alguien se detenga en medio del trajín de la ciudad un día lunes a medio día, por ejemplo. Entendido de esta manera, que sea Willy el que aparezca no es tan relevante como el hecho de que una tela en un bastidor esté ahí en la calle. No sería su lugar, sin embargo es por eso mismo que llama la atención de quien la ve: que se vea Willy en ella tiene más sentido para quienes lo conocieron.

⁵ Perán, Martí (2012). *Lugar_cero: Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*. Fundación del Centro Histórico, México. p. 184.

A poco tiempo fui quedándome a observar a las personas que se cruzaban con algunos de los cuadros. De pronto me convertí en observador de los que observaban y eso en sí mismo captó mi atención. Atención sobre la atención requerida por otros desde este objeto pintura. Fui viendo distintas maneras de detención, de posturas que tomaban los cuerpos de las personas, de cuánto rato miraban, si intentaban llevársela o no. De todas formas la incertidumbre del destino del cuadro de Willy seguiría siendo incierto.

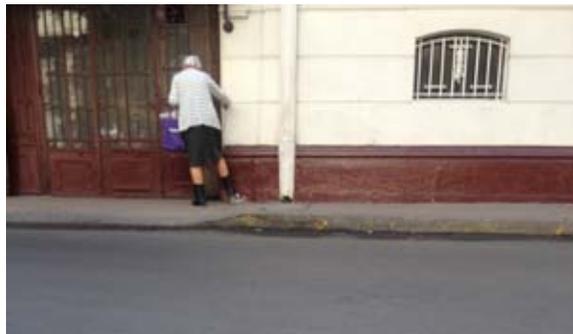


Fig. 9. Andrés Bortnik, *Willy de Lastarria*,
2015. Fotografías de teléfono celular, 14 x 24 cms.

Fui registrando momentos de este tipo como también otros en que la gente pasaba de largo, que era la gran mayoría en verdad. Utilicé la cámara del celular para pasar desapercibido mientras me sentaba en el algún punto que no interrumpiera a este transeúnte que ahora se transformaba en “espectador”. Cada vez que una mirada se dirigía al cuadro sentía cierta satisfacción como quien sale a pescar. Era primera vez que trabajaba en el espacio público y de repente me encuentro con que efectivamente pasan cosas.

De estos momentos en que yo también era espectador del que miraba me di cuenta que el proyecto se podía ampliar hacia otras direcciones sin perder la relación con la idea original. Con estos registros ahora podría hacer pinturas de estas personas que pasaban y se detenían a ver, que luego me daría la posibilidad dejarlas nuevamente en la calle generando así un circuito dinámico entre Willy, las personas espectadores y yo como autor-espectador.

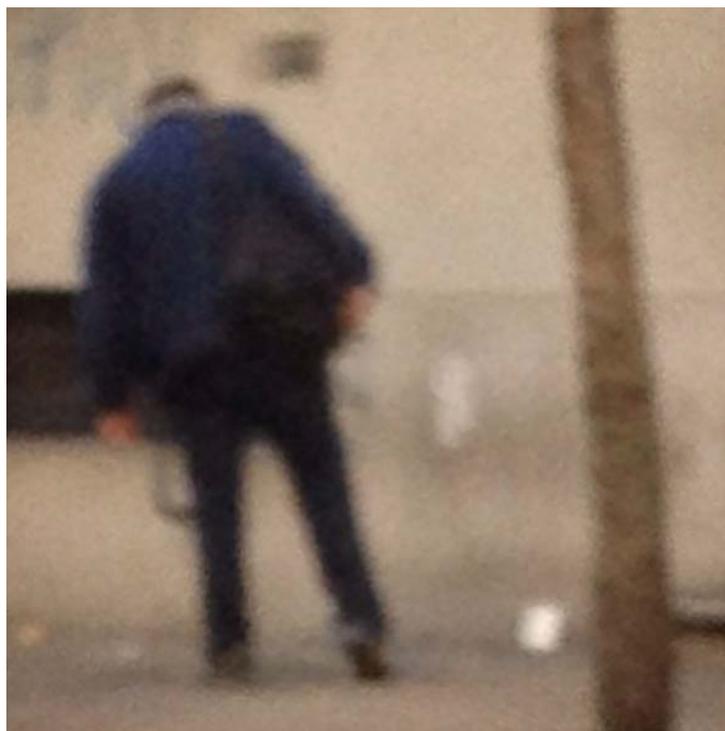


Fig. 10. Andrés Bortnik, del proyecto *Willy de Lastarria*, 2015.

Fotografía de teléfono celular, 15 x 15 cms.

Apuntes de Obra

Muchas veces pienso que pinto como queriendo hacer aparecer cosas en la tela que me distraigan, que capten la atención para dejar de pensar en muchas otras cosas. Ese momento de aparente evasión viene de una animosidad transitoria que no prevalece, porque en cosa de poco tiempo, lo que parecía muy entretenido toma camino hacia lo difícil más que hacia lo fácil. Creo que lo satisfactorio en la pintura no se relaciona a lo cómodo de hacer, sino que está dado más bien por la realización de saber de que probé muchos caminos hasta que finalmente uno dio con un resultado que genera un tipo de impresión que no deja dudas.

¿Con qué sensaciones se podrían conectar mis pinturas? Melancolía al parecer, aunque no estoy seguro de estar tranquilo con eso. Cuando escucho esa palabra me suena a algo un tanto anacrónico, o algo demasiado visto, aunque hoy en día hasta la ironía es cliché.

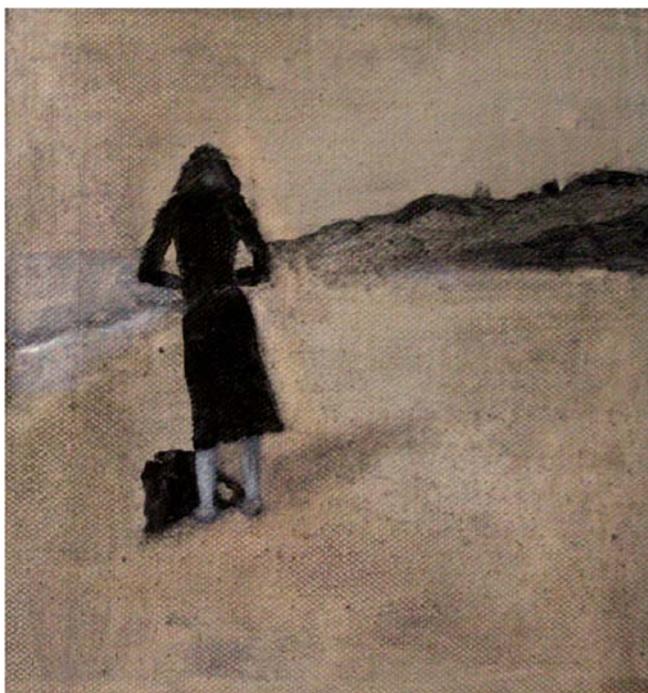


Fig. 11. Andrés Bortnik, *Figura en la playa*, 2013.

Óleo sobre tela, 20 x 20 cms.

Melancolía y desorientación. En estos cuadros se observan muchas figuras aisladas, objetos, personas o animales extraviados en el espacio. Eso unido a fondos que tienden a la oscuridad. Este sentir melancólico presente en los cuadros no es uno abierto a espacios inconmensurables. En general los espacios se cierran, aparecen delimitaciones que dan idea de muros y contenciones, pero cuando no están estos límites el espacio es un vacío algo flotante.



Fig. 12. Andrés Bortnik, *Gorro*, 2014. Óleo sobre tela, 50 x 70 cms.

La imagen de la pintura de este gorro explora el claroscuro; pintada en una tela despreciada y mal hecha, se ven las marcas del bastidor. Había antes otra imagen. Cuando no sé qué pintar, después de un tiempo prefiero comenzar a hacerlo para no perderme y divagar. Acá elijo esto y lo dispongo como modelo: nada especial. Ese momento de duda ante la tela se dinamiza por medio de la observación y apreciación de algo que está ahí.

Lo oscuro es un espacio indeterminado, lo que se ve en eso es algo que tiene luz y que lucha con lo oscuro, como dice Couve⁶; son fuerzas que se oponen, hay una lucha que tensiona y que genera expectación. Esa indeterminación viene dada por la ausencia o más bien por aquello que no podemos ver. El objeto o la forma que de pronto aparece como queriendo escapar hacia la luz. Eso lo vemos en Caravaggio, pero en Rembrandt hay algo que me asombra: son esos personajes o cosas que de repente se ven, donde antes no se veía nada, aparece algo, lo que tiene, a mi parecer, una condición de prodigio. La oscuridad es misteriosa por cierto, produce una atracción inquietante, al mismo tiempo que un ahogo en que nos enfrentamos a lo incierto. De alguna manera nos da cuenta de nuestra temporalidad, al disponernos a un espacio en el que no sabemos lo que hay.



Fig. 13. Andrés Bortnik, *Figura tendida*, 2013.

Óleo sobre tela, 23 x 23 cms.

⁶ Couve, Adolfo (2005). *Escritos sobre Arte*. Santiago: Ediciones UDP. p. 34.

Lo indiscernible, que permanezca algo en duda, la incertidumbre como móvil pictórico, que no quede todo claro y nítido. Ahora, no es que me disponga a pintar de una manera, es algo que más bien resulta de tal forma; muchas veces, por no decir siempre, no sé mucho dónde quiero llegar con un cuadro; la duda es constante, sin embargo, desde ese lugar de incertidumbre también queda algo. El problema es que casi siempre queda la percepción de que algo falta, pero tal vez esa es mi manera de no terminar nunca, de no ir hasta el final, aunque en el proceso pueda insistir una y otra vez en el mismo pedazo de tela, donde van quedando imágenes sobre imágenes borradas, medio borradas o tapadas.

Creo que mi pintura también da cuenta de cierta dejadez. La manera en que dispongo la materia, para decirlo más claro, a veces siento que son manchas desastrosas, que vienen de un ánimo de síntesis vital. La pintura me dispone en distintos ánimos; o sea, de partida me anima a algo, pero esos ánimos son variados. Por un lado me atrae cierto estado de concentración, de una disposición enfocada en que salgo de mi subjetividad (que en general es un tedio) hacia el cuadro por medio de la materia pictórica (pintura, óleo en un noventa por ciento de las veces). Esto es salir de eso mismo de siempre que soy yo mismo, apartarse, tomar distancia del “huevo” de la propia conciencia. Es, digamos, llevar la lucha que prevalece en la mente hacia la tela, el cuadro: un objeto concreto que existe ahí, que tiene su forma, tamaño, materialidad, elementos como los corchetes, bastidores, tela, pegamento, clavos; es decir, algo real, con sus huesos y carne; algo que eventualmente se podría ensuciar, romper, quemar, golpear, clavar en un muro, tirar a la basura, robar, apreciar, detestar o simplemente ser indiferente a él, que sería lo más probable que le ocurra. Y bueno, resulta que este objeto puede ser pintado. Entonces está el cuadro, el pintor, la pintura, el espectador (a veces); todos haciendo presencia.

En esa acción pictórica, al menos para mí, la sensación de tiempo pasa más rápido, estando al mismo tiempo más presente. Finalmente la pintura me permite estar en el mundo por medio de un ilusorio efecto de evasión de éste: esta paradoja

me atrae, porque creyendo que estoy en mí, en realidad estoy afuera (o adentro y afuera indistintamente).

Sobre el punto de la dejadez o cierta cualidad de abandono en mi trabajo, lo conecto con una cita de Barthes sobre Twombly: “Twombly nos explica a su manera que la esencia de la escritura no es una forma ni un uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la produce con dejadez: un borrador, casi una mancha, un descuido”.⁷



Fig. 14. Andrés Bortnik, *Maderos*, 2014. Óleo sobre papel, 12 x 15 cms.

Esta apatía es tal vez contradictoriamente activa y la podemos comprender como aquello que se aleja de lo aplicado y correcto. Podríamos pensarlo como un gesto que deja una huella que pareciera no pretender. Si pretende algo es que cierto grado de vitalidad quede materializada en la pintura. Me gusta pensar en la materia

⁷ Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós. p. 162.

forjada por el gesto pictórico que deviene del cuerpo nervioso de aquél que pinta, continuando con las reflexiones de *La lógica de la sensación*.

Personalmente esa dejadez la relaciono también como influencia en los noventa, del “movimiento” y la música *grunge* de Seattle, que tiene ese desgarmo, que se aleja de lo cuidado. Hay algo que se deja estar, que fracasa, hay una derrota, no hay *glamour*, la pretensión se agotó y aparece el abandono. La pomposidad invertida. Lo viejo y gastado es rescatado para darle nuevos usos.



Fig. 15. Andrés Bortnik, *cuadro de la película Dead Man*, 2012. Témpera sobre papel, 10 x 17 cms.

En ese sentido, en ocasiones elijo pintar en materiales desechados, nada muy original, pero encuentro cierta libertad al pintar sobre algo que estaba botado o un pedazo de algo, para tomar cierta distancia de la idea de un gran cuadro. En ese caso el soporte mismo, que cuenta ya con una patina y carácter, me ayuda a desplegar una manera más desapegada de pretensión al momento de pintar. En referencia a Barthes, como si “el material parece lanzado a través del lienzo, y lanzar es un acto en el que,

a la vez, se inscriben una decisión inicial y una indecisión terminal: al arrojar algo, sé lo que estoy haciendo, pero no lo que produzco”.⁸



Fig. 16. Andrés Bortnik, *Quijote*,
2013. Óleo sobre pedazo de tela, 9 x 6 cms.

Otro de mis referentes es Velázquez, sobre quien, otro de ellos, Adolfo Couve dice lo siguiente:

“Y, como sabe que al tocar transforma, el resultado es una mancha de gran precisión que a la vez logra la traducción de lo que se propone y un inigualado valor plástico en sí. Al contemplar sus cuadros, nos sorprende la

⁸ Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós. p. 185.

libertad y riesgo de su ejecución, a tal punto que a veces se pierde la imagen, la que sólo se arma cuando nos alejamos”.⁹

Por eso vuelvo a pintar una y otra vez sobre la misma tela, hasta que haya una especie de “sí, eso sí”. Veo como relevante, como cualquier práctica, el mantener constancia, más allá de los resultados para alcanzar ese “sí, eso sí”. De repente eso ocurre más espontáneamente, pero basta meterse un poco más en la pintura y “embarrarla”. Ese es un riesgo, pero no es el fin del mundo, en los términos más concretos es una tela y siempre se puede volver a ella.

Aprender a detenerse es toda una cosa; aprender a perder es otra. Y sucede que lo que en un momento consideré un error se vuelve un hallazgo al paso siguiente. Y la precisión que voy encontrando no es la de otro sino que la propia, la única posible en realidad; y ésta incluirá ciertos ajustes no precisos a una fórmula, sino a una coherencia de la obra en sí.



Fig. 17. Andrés Bortnik, *Perro durmiendo*, 2013.

Óleo sobre papel, 15 x 18 cms.

⁹ Couve, Adolfo (2005). *Escritos sobre arte*. Santiago: UDP. p. 64.

Lo ominoso

Lo siniestro lo comprendo desde el texto de Freud con el mismo nombre. Creo entender el concepto aunque no me queda claro un solo significado, sino que uno múltiple. Freud escribe: “Jentsc señala, con toda razón, que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos”.¹⁰

Para algunos tendrá relación con lo novedoso que puede derivar en algo espantoso o angustioso, unido a la sensación de desconcierto o desorientación. Sin embargo, muchas veces se relaciona justamente con aquello familiar o cotidiano que de pronto nos desconcierta volviéndose extraño.

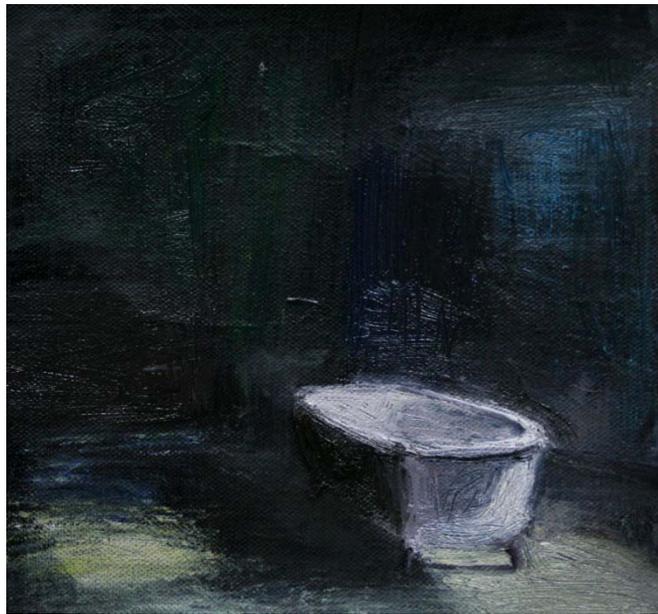


Fig. 18. Andrés Bortnik, *Baño*, 2013.

Óleo sobre tela, 20 x 22 cms.

¹⁰ Freud, Sigmund (1978). *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Cresp editor S.R.L. p. 9.

Recuerdo –seguramente muchos lo hacen– que cuando niño surgían formas de las cosas más comunes, de un abrigo colgado o ropas puestas de tal modo que cierta inquietud comenzaba a tomar presencia. Podía ser también algún rincón de la casa que no nos habíamos detenido a mirar que de pronto un tipo de luz generaba en ese espacio una atmósfera distinta, nueva, pero al mismo tiempo conocida en algún sentido. En esa esquina había algo, un muro húmedo, polvo o quizás algo que quedó ahí, un trapo, un palito de fósforo quemado o un paraguas.

Y lo cierto, al menos en mi caso, es que no sólo siendo niño han surgido esas experiencias, sino que también de más grande. Al despertar luego de una siesta o en medio de la noche en un estado de semisueño en el que la percepción es como si estuviese abierta a un sentir distinto. La pequeña luz de la radio: ese punto rojo tiene un efecto hipnótico en la hora en que todo está más callado. Hay oscuridad, ni siquiera es total, no es necesario, es el mismo lugar, pero con una fisura por donde entra una corriente de extrañeza. Hay una desorientación básica, intrínseca que por alguna razón ahora se es percibida. Es una especie de misterio impenetrable, que domina a tal punto en ese momento que ni cerrando los ojos se calma.

Observando mis cuadros identifico distintas formas que podría relacionar con lo ominoso. Espacios cerrados, pero que son inciertos, no están delimitados claramente, se encuentran raspados o movedizos, pero al mismo tiempo nos topamos con algo que nos impide el paso, probablemente el mismo espacio ambiguo no nos permite avanzar. Hay una nebulosa, niebla o bruma que se traduce de distintos modos. La indefinición se apropia de la atmósfera. ¿Es propio esto de lo ominoso? No necesariamente. A esto hacemos la observación de otras características, como lo es las posturas de los personajes que aparecen, que son quietos en general; sin embargo, el espacio no logra sostener del todo a estas figuras, ya sea una figura de pie o un gorro o un perro, algo queda flotante. Son espacios y figuras materialmente ingravidos: están y no están. Al menos yo lo veo así. Aunque no estoy seguro.



Fig. 19. Andrés Bortnik, *Perro echado*, 2012.

Témpera sobre papel, 8 x 10 cms.

Pensando sobre esto de lo siniestro podría decirse que tal vez la pintura tiene una cualidad propia de aquello que se identifica como ominoso. La pintura encarna matéricamente el ser un doble de otra cosa, y esto tiene como añadido que la pintura tradicionalmente ha tendido a animar objetos, escenas, personas, animales, paisajes etc. No estoy seguro si me gustaría recorrer el Louvre o la National Gallery solo en una noche, viendo en penumbra rostros, representaciones o dobles de otros que ya no están, pero que sí están ahí desde el cuadro, desde la materia pictórica.

Esa pretensión de la pintura en hacer presente algo, puede ser muy siniestra. Digamos las imágenes religiosas de Cristo y santos. Muchos de esos cuadros que he visto al menos a mí no me producen comodidad ni sentimientos de paz. Si no que todo lo contrario. “Los Embajadores” de Holbein, donde todo es tan legible al punto en que al unir datos se pueden hacer lecturas lúgubres, hasta que todo se confirma ciertamente por la anamorfosis, así como también con el rostro de horror de Cristo en el pequeño crucifijo que se encuentra en parte cubierto por la cortina en la parte de la izquierda arriba.

En el tiempo he ido conformando una serie de escritos que dan cuenta de

distintas situaciones vividas en realidad o en sueños que creo entran en la categoría de lo ominoso; veamos el siguiente que relata una de estas experiencias:

“Todo está medio oscuro en este espacio enorme, es una nave dividida por muros de dos metros, que no llegan al techo, si no que dejan un vacío de varios metros de altura. En la penumbra cuelgan unas lámparas como globos que emiten una luz roja tenue. Hay un pasillo que corre por toda la inmensidad del espacio y va desde un ventanal en un extremo terminando en la oscuridad máxima en la otra punta. Cruza y une todas las habitaciones o cuadrillas, en las que hay muchos camarotes de dos camas cada uno. La luz roja tiñe todo suavemente. En esa atmósfera escucho el sonido de respiraciones y ronquidos. A los pies de cada camarote se ven pares de zapatos simétricamente colocados justo por debajo de unas banquillas que a su vez sirven de apoyo para ropas dispuestas en orden. Hay una mezcla de hedores propios de cuando hay mucha gente junta durmiendo en un mismo espacio. Desde el extremo del pasillo que comienza con el ventanal hacia la lejanía del final de la otra punta en lo oscuro, se escuchan unos pasos. Con esa poca luz se divisa una figura rojiza negra de un hombre alto, se aprecia una especie de casco que termina en una punta como de lanza esférica metálica del que rebotan tenuemente unos brillos. Lleva una capa larga que se acerca a centímetros del piso y unas botas negras que le llegan casi hasta las rodillas. Se detiene en una postura erguida blandiendo un sable largo que posiciona en una vertical desde su ombligo al suelo, apoyando ambas manos en él. En esa bruma rojiza permanece en sigilo observando”.

Lo curioso de la memoria es que recuerda imágenes sin discriminar el origen, si fueron sueño o sucedieron realmente. Eso vuelve todo un poco confuso. Luego otro:

“Me encuentro en una habitación ruinoso como de postguerra, estoy colgando de tal modo que siento que floto, no sé si son cuerdas o un arnés que me sostiene. Escucho una música de esos aparatos que emiten canciones de cuna. El piso de madera está derruido y no es plano, tiene hendiduras, hay mugre por todos lados, algunos bichos caminan. En las piezas contiguas hay personas

que duermen en el piso cubiertos por arpilleras, no son pocas. Levanto la cabeza buscando mirar al exterior, no hay muro porque está destruido en el suelo, veo hacia el frente casas desplomadas. Un viejo camina sobre los escombros buscando algo”.

Y uno más:

“Estoy en una casa grande con muchos dormitorios. Juego a construir cosas con unos palos de madera de distintos tamaños. Entre ellos hay un pequeño avión metálico como de guerra. Detrás de mí siento a mi abuelo que viene y me dice si lo quiero acompañar abajo. Ya en la cocina toma mi mano y con la otra abre una puerta que desciende a una especie de sótano, hay muy poca luz y está caluroso por alguna razón. Mi abuelo abre una puertecilla metálica y aparece un fuego candente que ilumina enrojeciendo el espacio”.

De alguno de estos textos espero hacer pinturas, no buscando una narratividad por cierto, sino más bien una atmósfera. Me interesa el modo parecido en que podemos recordar una experiencia que vivimos y una experiencia que soñamos. Son imágenes que vuelven cargadas con lo que el tiempo ha hecho con ellas. ¿Cómo traducir eso por y con la pintura? Claramente la traducción no sería lo mismo que la memoria, que esos recuerdos difusos. Lo que se vea en el cuadro será otra cosa. Lo que quedará serán manchas y trazos dispuestos por quien pinta a modo de residuos matérico-pictóricos, que intentarán dar cuenta de ese algo que no está si no en el aparato psíquico de quien recuerda. El cuadro será un objeto en donde otros verán algo que viene desde mi mente, pero ese algo nunca será la imagen original, si es que hay tal cosa. La única imagen concreta que quedará será la del cuadro y el mismo tiempo hará lo suyo con ésta.



Fig. 20. Andrés Bortnik, *Figura sentada II*, 2012. Témpera sobre papel, 12 x 18 cms.

Hacia una comprensión de lo pictórico a partir de Deleuze.

En este capítulo abordaré distintos aspectos de la pintura referentes a la acción pictórica que he venido realizando el último tiempo, entendiendo esto principalmente desde dos textos de Deleuze, *Pintura: concepto de Diagrama* y *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*; los que se refieren justamente al desarrollo, problemáticas y operaciones que nos encontramos en la construcción de un cuadro –conceptos que se pueden extender también a otras prácticas como el cine– que coincidirían con mi interés o que son atingentes con lo que hasta acá ha sido mi experiencia en la pintura.

Para comenzar, un punto importante que me hace mucho sentido y que tal vez no había considerado, es este clásico encuentro del pintor ante la supuesta tela en blanco. Ese momento en que podría pensar que tengo la mente en blanco, sin embargo, eso no sería así.

"El pintor tiene muchas cosas en su cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en su cabeza o alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience el trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales".¹¹

Al empezar a trabajar una tela o un soporte que actúa como superficie, muchas veces o casi siempre no sé lo que haré. Entonces comienzo a pensar, dibujar, mirar fotos y como resultado efectivamente me encuentro que no hay superficie o espacio en blanco, todo lo contrario, estoy atiborrado de imágenes en mi cabeza y por todas partes. Mi imaginario está colapsado de todo lo que he ido acumulando desde los primeros cuentos o historias que escuché, los dibujos animados, las películas, libros leídos, publicidad, informativos, muestras artísticas, etc. Esas mismas imágenes siguen dando vuelta cotidianamente en lo externo formándose un círculo visual inacabable. Y hasta ahí llega la entretención de pintar un cuadro. Comienza como

¹¹ Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. p. 89.

dice Deleuze –se espera de un pintor que así sea– la lucha con el cliché, con lo que llama datos figurativos, lo pre-pictórico.

Entonces, difícilmente podría verme desapegado totalmente del mundo que me ha influido; es ahora que tomo ideas de distintos lados e intento invertirlas, darlas vueltas, combinarlas y lograr así quizás utópicamente, algo que vaya más allá de lo ya visto. A mi entender, siguiendo siempre a Deleuze, lo nuevo podría estar dado en cómo hago visible en la superficie una energía o fuerza, que sólo me es propia a mí, ahí estaría lo inédito, en el diagrama que se despliega y lo que surge de ello, no en el tema y las consignas. Esta vía se encamina a destruir y atravesar la clisación como la primera operación de la pintura, quitar, abrirse camino por la redundancia ya existente en la tela.

Para salir de ese amontonamiento gigante de datos necesitamos pasar por este caos o abismo e introducirnos en la catástrofe en relación a la materialidad y la sensación, entrar en la tempestad, en el secreto diagramático que cada pintor descubre en una diversidad de choques de fuerzas que en realidad produce un tipo de composición desequilibrada en un sentido activo. Esta variedad de fuerzas se da en parte por los trazos o manchas. Es importante cómo son éstos ejecutados, en cuanto a su velocidad, seguridad, grosor, espesura o liviandad. La materialidad es determinante en este sentido, como lo es el uso del color, en sus diferentes tonos, valores y matices, como también la variedad de temperaturas que están en juego: cálidos, frío y neutros. De todo esto debiese aparecer una imagen que se aleja de lo unidireccional.

Al realizar una imagen a través de la pintura busco encontrar algo que pulse, por decirlo de alguna manera, un ánimo, una sensación, intentando dar cuenta de una fuerza por medio de trazos asignificantes, colores, anaformas o deformaciones. En correlación a Deleuze, entiendo por fuerza en una pintura, como el hecho pictórico mismo, esto es el momento en que aquello no visible aparece en el cuadro. Si bien lo visible es pintado, esto da cuenta de cosas invisibles. “El acto de la pintura, el hecho

pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas, es en efecto, el hecho”.¹²

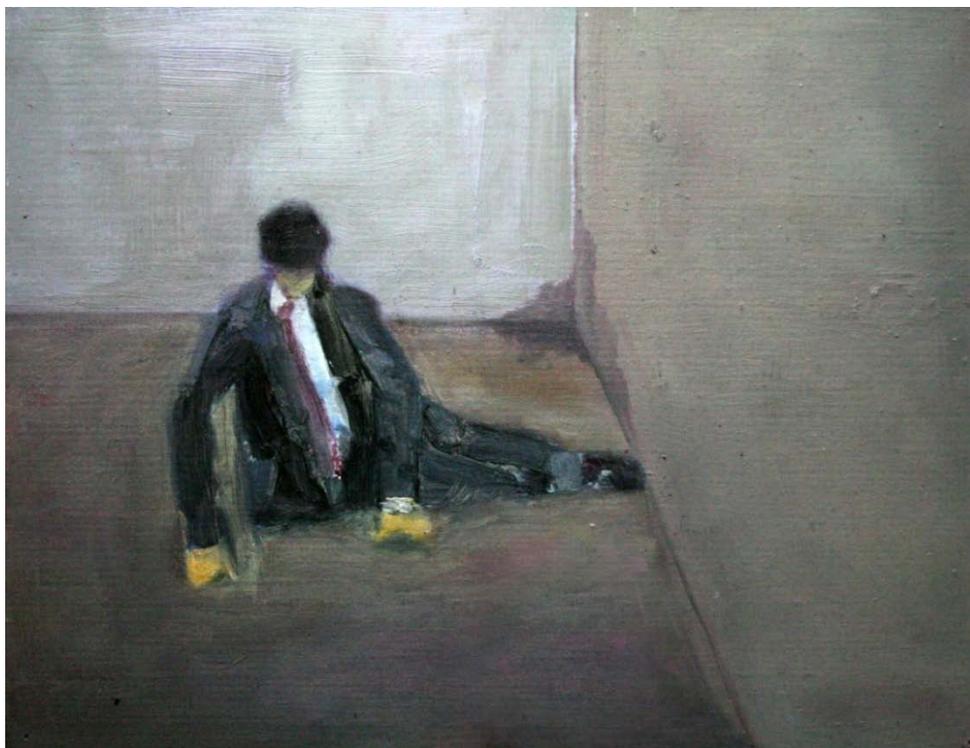


Fig. 21. Andrés Bortnik, *Figura en el piso*, 2012. Óleo sobre cartón entelado, 35 x 45 cms.

No es suficiente con la mimesis, con la copia más exacta de lo que está ahí, con hacer semejante. Si toda pintura es una interpretación de quien la hace, podríamos decir que toda pintura es una abstracción de una imagen. Esta acción pictórica es hacer presente determinadas cosas mediadas por el pintor y en estricto rigor es actualizar en un objeto real y concreto como lo es un cuadro una imagen presencia, el ícono. Para que esto suceda, el cuadro en su construcción tuvo que haberse caído en algún punto, desequilibrado, hasta un lugar en que una o nuevas fuerzas surjan.

Es un paso por la catástrofe, pero no de cualquiera, sino de una catástrofe de la que algo emerge luego de que la base geológica del cuadro, como lo puede ser el

¹² Deleuze, Gilles (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Ed. Cactus. p. 69.

dibujo, ha caído. Esto que germina lo hace desde, como lo llama Deleuze, el diagrama, el caos-catástrofe, este pliegue de inestabilidad, “una zona de remoción y también de locura”, como dice; sin embargo, si eso toma todo el cuadro sólo queda un desastre, en el que color no asciende y ese es el fracaso del pintor, la grisalla, la mazamorra. En el transcurso de mi práctica, muchas veces prevalece el derrumbamiento, no como una catástrofe-germen de donde emerge una fuerza, sino el desastre donde queda una mezcla mortecina, opaca, sorda. El fracaso y el sentimiento de derrota es constante, así y todo he encontrado una obsesión por perseguir ese momento en que algo sopla, un momento en que algo vibra desde el cuadro.

Tal vez es eso a lo que se refiere Deleuze en Imagen-Movimiento en cuanto a una variación continua que no hace forma. En esa metamorfosis de color de la que habla, dada por la estructura material, encontramos una desestabilización y una variación permanente de la cualidad, en un movimiento metamórfico de contracción y expansión, de sístole y diástole como el movimiento cardíaco. Cuando he percibido eso es evidente; el problema es que basta con cambiar un punto, un color, un gris, para perder eso que casi milagrosamente estaba pulsando como una vitalidad en un devenir continuo en que el color asciende actuando sobre cualquier parte de la tela.

Por esto es que tenemos que tener cautela con que lo diagramático no tome todo el cuadro, así como también evitar caer en codificaciones, en la consigna que estabiliza el movimiento. Esta catástrofe debe dejarse percibir, pero de tal manera en que dote de ignición y energía a la pintura, no de que la anule. Hay algo de contención en esta catástrofe, están las fuerzas indirectamente intencionadas, no se glorifican y es junto a esta sobriedad que se produce el estremecimiento que es capaz de subvertir el tema, en una posibilidad infinita de relatos o lecturas, de posibilidades de hecho finalmente, para que así aparezca el acontecimiento pictórico.

Al trabajar desde la pintura, del modo tradicional, es decir, no mediado por aparatos, sino desde la gestualidad de la mano, brazo, cerebro, el cuerpo, a fin de cuentas, involucra necesariamente mi presencia sobre la superficie, haciendo presente

desde la revuelta o el desencadenamiento de la mano por sobre la codificación de signos y la alfabetización asimilada por el ojo, aquello que traducimos al lenguaje pictórico. Hay una lucha de des-obrar el dispositivo, es decir, las formas de nombrar o significar; por medio del diagrama manual buscamos derrocar la clisación dominante.

Es por esta acción pictórica que puedo verme persuadido por una imagen, hay algo sugerente en ella que me invita a seguirla, puesto que hay un efecto de representación en que no está lo figurativo: la forma no llega a ser forma. Observo algo en sus huellas, cierto ánimo, un despliegue de energía queda registrado, movimientos de los cuales aparecen anaformas y deformaciones, trazos o manchas. No es necesario que todo sea nítido y si lo hay viene dado porque también está la limpia o remoción de la pintura como en Bacon. Hay un juego de delineamientos y borrosidades, de lo cerrado y abierto. Vemos en un cuadro, idealmente, muchos modos de entrada de lo que ahí sucede. La expectación es dada por una ambigüedad en la que un pequeño fragmento o un esbozo de algo abren caminos de lectura al que ve. Así, distintos ritmos visuales, la variedad de elementos en juego, se entrelazan de tal modo que la imagen se vuelve verosímil plásticamente, logrando una singularidad de amplia lectura que nos aleja del paradigma de la semejanza, en una multiplicidad que no puede ser clisada.

Si lo que vemos nos relata meramente una historia, entonces lo que prevalece no es el hecho pictórico propiamente tal, sino que un cuento que nos aleja del lenguaje abierto de la pintura, restringiéndonos a un modo de ilustración de algo que ocurre narrativamente. De acá hago memoria de una frase atribuida a Adolfo Couve que revolotea en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile: “el tema es el opio del pueblo”.

De alguna manera la fotografía toma una función ilustrativa o documental desde su aparición. Podía fácilmente pensarse que la pintura llegaba a su límite, porque ahora la química era capaz de captar una imagen latente sobre una placa que lograba ilustrar de un modo más rápido y efectivo los objetos del mundo. Todo esto

posible por medio de un aparato, la cámara oscura tecnificada que prontamente se despliega en la sociedad siendo adquiridas por técnicos y distribuidas por distintos fabricantes, de tal manera que los retratos antes encargados a los pintores, eran ahora realizados por los fotógrafos. Del mismo modo si se quería documentar un hecho o un lugar, mucho más rápido y práctico resultaba acudir a la nueva técnica de la fotografía.

Sin embargo, no vino ésta a liquidar a la pintura, sino que todo lo contrario, la libera de lo mimético. A partir de la existencia de la fotografía, la pintura expande sus límites, se rebela por una necesidad urgente de expresividad de forma, lumínica y cromática, en que la impresión toma poder por medio de la mancha y la gestualidad. La pintura clásica ahora es alterada y se abre a nuevos campos de experimentación de los cuales surgirá el impresionismo y las vanguardias posteriormente. El artista, el pintor, deja el estudio, circula por la ciudad, sale a los campos, puede volver al estudio, pero ahora con modos nuevos de aproximación a la materia.

Entonces lo netamente figurativo y narrativo en la pintura va perdiendo relevancia. Lo fundamental ahora es deshacer la semejanza, dar cuenta del hecho pictórico mismo, como lo hace Cézanne con sus manzanas y vasijas. La figura es la que debe desapegarse de lo figurativo; esta figura es abierta, tiene posibilidades de deformaciones, de ser borroneada, limpiada o rasgada, quedando expuesta a múltiples posibilidades y ambigüedades. En palabras de Deleuze:

“La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiene a la Figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo ‘figural’ a lo figurativo”.¹³

¹³ Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. p. 14.

Si lo figurativo lo asociamos a lo representacional, lo narrativo e ilustrativo, lo figural lo comprendemos como aquello que se desliga de una historia determinada como a su vez de una unidad que, por decirlo de algún modo, hace literatura junto a un grupo de imágenes. Bien entendido lo figural es aquello que puede aislarse en sí mismo dentro de una configuración, para dar paso a una independencia dentro del mismo cuadro. Bacon por ejemplo, hacía uso de trazos asignificantes como el redondel y el óvalo, no condicionados a una narración para destrabar figuras de un relato posible, por lo que al observar uno de sus cuadros podemos decir que las figuras que vemos se acoplan espacial y pictóricamente, no narrativamente. No buscaríamos entonces hacer semejante, sino que por el contrario queremos deshacer la semejanza y para eso usamos la mancha, un conjunto de trazos asignificantes que distribuidos de tal manera dejan que una fuerza o sensación aparezca y que el color ascienda como cualidad vibrante.

Hacía referencia antes a la búsqueda de una imagen que pulse una fuerza y siguiendo la segunda vía que toma distancia de la figuración o lo ilustrativo, es decir, el camino de la Figura, que Cézanne describe como la sensación, en relación a aquello que actúa directamente sobre el cuerpo, sobre el sistema nervioso, la carne:

“La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo ‘sensacional’, de lo espontáneo, etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el ‘instinto’, el ‘temperamento’, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo dos caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en el otro”.¹⁴

En este punto, la pintura va más allá del mero hecho de captar impresiones, del juego espontáneo de captar luz y color. Aquí nos adentramos en la carne y el cuerpo mismo, donde quedaría un registro de la sensación que recorre el sistema nervioso;

¹⁴ Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. p. 41.

pintamos la sensación, nos involucramos con una fuerza que se despliega, como afirma Bacon, registramos el hecho y la deformación, sin ser tampoco pura abstracción.

Quiero dar cuenta por medio del lenguaje pictórico una imagen presencia; hasta poder decir tal vez que el hecho pictórico devela, hace visible, des-oculta, sensaciones y fuerzas, para ir más allá de la imitación, la copia, así como ir más allá de la espontaneidad y lo meramente sensacional o espectacular. Busco aquella sensación que nos es invisibilizada; atiendo, aprecio, observo y pretendo plasmar por medio de la materia pictórica, la imagen presencia, aunque fracase, eso es lo que persigo.

Más allá de si lo que pinto es un cuerpo de carne o una manzana, intento dar cuenta de fuerzas desplegadas por la materia por medio del producir pictórico, comprendiendo desde Heidegger este producir como una *poiesis* que trae al ser de la cosa, pretendiendo hacer presente, intentando des-ocultar o develar aquello que está existiendo como un ritmo vital, para rescatarlo en un dominio visible, en que un ritmo o unidad rítmica pictórica hace patente estas sensaciones o acontecimientos invisibles.

De esto deviene la indisolubilidad del sujeto y el objeto que es traducido matéricamente. Ambos colisionan en el mundo inevitablemente. Los dos están en el afuera y es justo ahí donde se encuentran en el cuadro. El pintor no vive dentro de sí mismo, ni aun así se separe de la sociedad, vive en el mundo, vive con y en las cosas, por lo que toda su subjetividad se acopla con lo concreto del acontecer cotidiano que experimenta o padece a diario. Su pensamiento o subjetividad, su ritmo vital e individualidad se ve tocado por la materia constantemente, entonces el pintor a su vez al actuar por medio de la pintura no puede más que actualizar su ser por medio de la materia pictórica. No hay escisión de él y el mundo, hay participación, aun si dicha acción significara para él una evasión de la realidad y la corporeidad que lo involucra en ella.

Y es precisamente a través de esta acción en que el hecho pictórico, del que nos habla Deleuze, se hace posible en el cuadro. No hay necesidad de pretensión de contar una novela, de armar relatos y cuentos. Para eso está la figuración o la ilustración, en ella se quiere relatar alguna historia; en cambio, si quiero dar cuenta de fuerzas vitales, si quiero hacer surgir el hecho pictórico, apunto hacia la sensación misma que se ejerce sobre un cuerpo. Nos fijamos entonces en zonas indiscernibles, donde podemos encontrar borrosidades, rayados y deformaciones o formas deformantes.



Fig. 22. Andrés Bortnik, *Figura de pie*, 2013.

Óleo sobre tela, 200 x 150 cms.

Este trabajo mostrado en la imagen surge de una fotografía como referente, sin embargo, el modo en que la abordé fue como mirando la foto de lado, es decir, no pretendiendo hacer una copia. Antes de comenzarla había otras pinturas tapadas que fueron quedando como fantasmas, que daban como resultado otra cosa que surge

desde atrás. Por ejemplo en el lado derecho hay una diagonal que se ve levemente, tal vez eso podríamos leerlo como un trazo asignificante, que queda como huella por mi modo de pintar una capa sobre otra, en la cual puedo también pasar un trapo o espátula sobre la superficie luego. “El azar, según Bacon, no es separable de una posibilidad de utilización. Es el azar manipulado, a diferencia de las posibilidades concebidas o vistas”.¹⁵ Un azar que a través de la gestualidad de la mano es intencionado y aplicado en cierto espacio o lugar de la tela, en donde no se sabe cuál será el resultado exacto, pero sí se sabe cuando y donde dejar que éste se despliegue.

Esa manera de tapar para luego limpiar o remover la puedo leer ahora como un medio intuitivo de entrar en el caos, en ese abismo en que aparecerá una imagen que luego será catastrófeada. Me explico, me pasa continuamente que construyo una imagen y en algún punto me molesta, porque sé que de ahí nada surge. No soy Bacon, imposible, sólo quiero entender algo que yo haya hecho a partir de una lectura diagramática que creo se relaciona a la metodología o inventiva pictórica que recibí en la U. de Chile. Entonces desde esos recubrimientos aparecen luego formas como fantasmas, que quedan como constituyentes de la imagen que la sigue, así hasta que diga: “ahora sí”.

Para este trabajo hice pruebas o estudios antes de llevarlo a este tamaño de 2 por 1.5 metros. El dibujo lo realicé con la misma pintura, lo fui estructurando a medida que iba trazando, aceptando las deformaciones que iban quedando. ¿Funciona esto como un paso por la catástrofe? Creo que aún falta rigor para ello, pero sigo adelante.

Hay algo que produce una estabilidad que me molesta, que le quita pulsación al cuadro. Esto es la sombra que proyecta la figura de pie con la sombra de esa diagonal que se apoya en esa especie de varilla hacia el suelo. Ambas sombras son prácticamente paralelas, lo que produce un ritmo simétrico que estabiliza el

¹⁵ Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. p. 96.

movimiento del cuadro. Por otro lado es una imagen sin rostro, ¿podemos pensarlo como un rostro asignificante? Queda como una cabeza metamorfoseada, ambigua, sin sexo, sin mirada. Es una cabeza que podría tener más de un lado. En ese sentido sí puede haber una coincidencia a lo tratado acá, este es un elemento que despeja alcances ilustrativos en un cuadro.

Lo otro que vemos son borrosidades, manchas sobre manchas, cómo también el uso del trapo para limpiar ciertas zonas. Por ejemplo la nitidez de la sombra que entra hacia atrás de la figura está dada por contraste con la borrosidad del piso, así como los rayados ejecutados por una mano que ciertamente estaba desencadenada en ese momento. Puedo entender esto como un paso por una catástrofe, ahora la pregunta es si en este caso emerge algo de eso, si aparece alguna fuerza o sensación. Si en el caso de Bacon hay aberturas dadas por la boca, por ejemplo, acá hay tal vez una entrada por la sombra que proyecta la figura. Hay una profundidad ahí. ¿Puedo hablar de una entrada a una sensación?

Esas zonas indiscernibles existen en este cuadro como también está esta figura que no alcanza a ser figuración en un sentido mimético siguiendo la línea de Deleuze; es más bien una derivación de representación de una figura que la podemos leer de una u otra manera. Son trazos realizados en distintas direcciones con una velocidad que conjugan una forma que no se alcanza a cerrar en lo figurativo.

Ese objeto palo en diagonal creo que genera una tensión desestabilizadora, como que si lo quitáramos tal vez se nos cae la figura, tengo la impresión de que logra ser un objeto que intranquiliza en una sobriedad justamente al pensar en su ausencia.

Me queda una gran duda de estos grises, si son activos de vibración o más bien quedan en una grisalla. Es una imagen un tanto sorda, aislada de por sí. Esta figura en esa posición sin rostros. Pero creo que logro en ella dar cuenta de cierta pulsación, tal vez leve, pero algo sugiere.

La pintura que presento a continuación tiene otras características. Si la anterior cuenta con una sobriedad, ésta claramente no.



Fig. 23. Andrés Bortnik, *Martín 1980*, 2014. Óleo sobre tela, 60 x 90 cms.

Por el contrario, aquí la pasada por la catástrofe se fue un poco al extremo. Está la revuelta de la mano, pero toma todo el cuadro, no pareciese haber una zona calma. Pienso que hay una cualidad demasiado expresiva en que se divisa el principio de un desastre mortecino, en ciertas zonas al menos, como en hombro, piernas y brazos. Se vuelve algo casi abstracto en que los colores se mezclan en una grisalla.

Sin embargo, creo sí da cuenta de una violencia y una sensación de caída, de derrota, pero el problema es que esa violencia se extiende por todas partes. Tal vez eso no sería un problema, pero como el análisis lo hago desde Deleuze, creo que sí lo

es. Hay un grado de espectacularidad, exageración del despliegue de las fuerzas; una especie de expresionismo gratuito tal vez.

En resumen, a partir de estas lecturas comprendo que podría por medio del dibujo acercarme al parecido o semejanza de las formas que quiero articular en el cuadro. Si me quedo en eso me pierdo en una reproducción parecida a una ilustración. Por otro lado si trato de deformarlo todo hasta la expresión desenfrenada caigo en lo sensacional dando espectáculo.

De este modo pretendo apuntar más allá de lo pre-pictórico, de los datos, por medio de este caos o abismo en donde surgen las bases, el dibujo, que luego tendrá que caer en la catástrofe y se den así las posibilidades de hecho en el diagrama, para que de ahí surja el hecho pictórico, la ascensión del color y el despliegue de fuerzas. Estos momentos no necesariamente siguen un orden cronológico, pueden funcionar simultáneamente en el transcurso de la acción pictórica.

Todo, en un anhelo tal vez imposible de descubrir o encontrar un diagrama propio, con la intención de poder traducir sensaciones o fuerzas que vivifiquen la materia para que emerja el hecho pictórico y esto a su vez entendido en una búsqueda permanente de una imagen en relación a la sensación y la presencia.

Conclusión: Fe en la Mancha

Me atrae cierta tradición de la pintura; la que conozco y de la que me siento parte. Ésta es la que viene de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, que tiene una transmisión en el tiempo; pensando desde González a Burchard, Eguiluz, Couve, hasta el taller actual de Díaz, Matthey y Ferrer. De un taller con atriles viejos, con olor a trementina y óleo. En este espacio fui adquiriendo una fe absoluta en la mancha. Me interesa la huella que queda, que el carácter de la pintura quede manifestado a través de su materialidad.



Fig. 24. Andrés Bortnik, *Jinete*, 2015.

Óleo sobre tela, 10 x 10 cms.

Según yo ese modo de construcción a partir del trazo y la mancha, no aparece de la nada. Digo más allá de la historia de la pintura. La relaciono a un tipo de experiencia; en un entrar en la oscuridad de la semi-conciencia, del pre-sueño, donde puedo ver y esperar.

Hay ahí un origen de un primer movimiento como de reflejos en el agua en que comienzo a ver un despliegue de manchas. De pronto una y dos se juntan, luego tres y

cuatro, entonces de eso difuso se empieza a percibir una forma, luego otra. Se dan repentinas y múltiples variaciones de la figura, si alguna permanece, no durará mucho tiempo.¹⁶ Estas son imágenes denominadas hipnagógicas, entre el sueño y la vigilia o también imágenes *borderland*. Se entiende eso como imágenes que aparecen al borde de la tierra de lo consciente y lo inconsciente, son mutantes y carentes de una narración; no traen consigo una historia o emoción en particular como los sueños. Incluso pueden ser absurdas, pero poseen una cualidad original de color, forma y deformación. Lo curioso es que entre más pinto más puedo percibir estas imágenes. Y lo que me impresiona es que surgen de manchas que son nada y que por mi proyección forman algo.

Así mismo es la sensación de extrañeza y atracción del momento en que comienza el despliegue de la pintura, en que se aprecia la materialidad concreta del color, la profundidad de la oscuridad y las veladuras, la luz que sale y pega en el ojo, todo eso de una aparente nada. Para mí todo esto es prodigioso; es una creación dentro de la creación, una revolución de la gestualidad de la mano que tiene la desfachatez de volverse inventora de cosas y cuerpos que permanecerán más tiempo que su propio tiempo (del que hace por la mano y del que ve).

Y para vivir esta experiencia, a mí manera; me vuelvo sucio, descuidado, desordenado, desastroso, me vuelvo un traductor torpe y sólo me siento pintor cuando asumo que puedo pintar como pinto sin pretender otra cosa. Me vuelvo también un pequeño destructor, un derrochador de materiales, de telas, de pigmentos, bastidores, pinceles, aguarrás, trementina, aceite, trapos, en un despliegue de suciedad y caos. Si de eso surge algo que atrapa la mirada, es algo fantástico que viene de algo muy real y concreto como lo es la materia pictórica y del gesto dado por el cuerpo, la mano, de

¹⁶ Mckellar, P., Simpson, L. (1954) *Between Wakefulness and sleep: Hypnagogic Imagery*, publish in British Journal of Psychology, v.45. p. 274.

un modo desprendido, confiando en que esos trazos y manchas dará cuenta de un acontecer.

Citando a Barthes:

“Es fácil observar que todos estos gestos, cuya finalidad es instalar la materia como un hecho, tienen alguna relación con la suciedad. Paradoja: el hecho, en su pureza, se define mejor cuando no está limpio. Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado virgen; es más bien su estado deformado, algo sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas. La verdad del rojo reside en el reguero que deja; la verdad del lápiz en la dejadez de un trazo. Las Ideas (en el sentido platónico) no son Figuras metálicas y brillantes, encorsetadas como conceptos, sino más bien maculaduras un tanto temblorosas que penden sobre un fondo vago”.¹⁷

De este modo he ido encontrando una relación con la acción de pintar y la materia que a mí me hace sentido. No es la única por cierto, es la que a mí me atrae. No me siento llamado por una práctica aséptica, porque eso no se condice con lo que básicamente entiendo que soy: huesos, carne y sangre; nada limpio sale de eso. Pero en fin, cada cual con lo suyo, cada uno con su percepción de las cosas.

Para mí esta acción y actividad se trata también de intuición, insistencia y convicción; hacer y practicar más allá de una idea de logro –por mucho que una parte en mí quiera conseguir algo– porque al parecer no hay un punto final, sino que por el contrario, el lenguaje pictórico está en constante devenir. En palabras de David Hockney: “Yo confío en la mía (intuición). A veces te lleva a cometer errores, pero poco importa; no me lo planteo de ese modo, no me preocupa que el camino sea o no el adecuado, ni pienso en la posibilidad de fracasar. Sencillamente voy aprendiendo y sigo adelante.”.¹⁸

¹⁷ Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós. p. 183.

¹⁸ Hockney, David (1994). *Así lo veo yo*. Madrid. Ediciones Siruela. p. 131.



Fig. 25. Andrés Bortnik, *Martín 1980 II*, 2014. Óleo sobre tela, 60 x 90 cms.

En mi caso, el hecho de trabajar en pintura, de tener la posibilidad de estar en eso, viviendo ese tiempo en que estoy pintando, ha significado un encuentro con una actividad creativa e intelectual que me mantiene en un estado de presencia estimulante. Y este modo me hace sentido. Cada persona elige hasta cierto punto cómo usar su tiempo y ese uso está dado por su pérdida, eso es inevitable. Si este espacio fuese una sala de espera, decido hacer esto en plena conciencia de su potencial inutilidad ¿pero cómo se define lo útil? Si ya estamos de cara al final, en eso no hay decisión. Sólo puedo elegir un qué y cómo hacer; luego tener la determinación y la suerte de hacerlo, hasta donde se pueda.

Bibliografía

1. ARGAN, Giulio (1975). *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres.
2. BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós.
3. COUVE, Adolfo (2005). *Escritos sobre arte*. Santiago: UDP.
4. DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el Cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós.
5. DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
6. DELEUZE, Gilles (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Ed. Cactus.
7. FREUD, Sigmund (1978). *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Cresp editor S.R.L.
8. HEIDEGGER, Martin (2006). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
9. HOCKNEY, David (1994). *Así lo veo yo*. Madrid. Ediciones Siruela.
10. PERÁN, Martí (2012). *Lugar_cero: Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*. Fundación del Centro Histórico, México.
11. MCKELLAR, P., SIMPSON, L. (1954) *Between Wakefulness and sleep: Hypnagogic Imagery*, publish in British Journal of Psychology, v.45, pp: 266-276.
12. RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

