



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

NATURALEZA MUERTA: HACIA UNA NUEVA VISUALIDAD

Memoria para optar el Título Profesional de Pintora

KARINA ANDREA ROMÁN DÍAZ

Profesor Guía: Patricio González Reyes

Miembros de la comisión:

Byron Boyd

Jorge Gaete

Santiago de Chile

A aquellos que me esperaron el tiempo necesario.

A mi profesor Patricio, por el apoyo.

A Francisco y a Perla que, sin ellos estas palabras no hubieran resultado.

ÍNDICE

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO CON LA MATERIALIDAD PICTÓRICA	6
I.I Primeros pasos	6
I.II Relación entre el imaginario fotográfico y la pintura	11
I.III La fotografía como modelo	13
I.IV La relación o anti-relación	15
I.V Capas, brillos y superposición	17
I.VI La conjugación de elementos hecho tríptico	22
CAPÍTULO II. DESARROLLO Y EVIDENCIA DE UN CAMBIO	26
II.I Cita, pastiche y apropiacionismo	26
II.II Antecedentes de lo barroco	33
II.III La tradición pictórica v/s el trabajo actual	35
II.IV La fragmentación como parte de nuestra visualidad	41
II.V Otros antecedentes plásticos	43
CAPÍTULO III. REALIZACIÓN DEL PROYECTO	52
III.I El formato y referentes	52
III.I.I Bodegón y vánitas	52
III.II Los cuadros	63
III.II.I El espejo-reflejo	84
III.III Un cambio a considerar	87
IV. PALABRAS FINALES	96

RESUMEN

Cómo percibimos e interpretamos la realidad hoy en día se traduce en múltiples lenguajes plásticos, en el uso de medios digitales, amplio desplazamiento a diversos soportes como la instalación, el arte digital, sonoro o video art, entre otros. La fotografía a través de su modificación y manipulación por sobre otros medios, ha influido en la concepción de la mirada fragmentada y cabe preguntarnos cómo estos dispositivos técnicos y digitales conforman nuestra visualidad actual. El objetivo de este trabajo es evidenciar un cambio en la forma de interpretar un género pictórico considerado como uno de los paradigmas de la pintura, hablamos de la naturaleza muerta, y cómo a través de este dispositivo actual –la fotografía-, se logra crear una propuesta visual que cuestiona la relación entre la ficción y realidad.

Por lo anterior, se presenta el proceso creativo en su inicio académico de taller hasta culminar con la obra plástica de la Memoria (2008-2014), en donde se irán mostrando antecedentes, referentes y desplazamientos de la pintura a otros soportes, en pos de la comprensión de este trabajo.

Finalmente el resultado es una obra compuesta por cuadros de diversos formatos respetando la proporción según el contexto histórico-artístico en que se enmarca la obra y una reflexión teórica que nos permite comprender esta nueva visualidad de la naturaleza muerta.

INTRODUCCIÓN

Esta Memoria está enfocada en presentar el proceso de creación desde los inicios del taller de pintura y la evolución tanto en lo técnico como en lo académico y evidenciar el trabajo a través del proceso en el desarrollo de inquietudes personales con respecto a la forma actual que tenemos de percibir e interpretar la realidad.

Este trabajo, al estar enmarcado en un aspecto personal, se encuentra redactado en primera persona, pues el eje central radica en la experiencia como alumna y el posterior desarrollo académico y personal.

La idea de ilusión a la realidad -posteriormente la relación con la fotografía- fue la que me motivó a desarrollar esta línea de trabajo que hoy en día abarco y sin ir más lejos, corresponde a la culminación de este proceso que he venido trabajando desde el primer año del taller. Está constituido por lo tanto por una reflexión teórica ligada –pero no en base- a un género pictórico cuyo tiempo se remonta a los Países Bajos del Barroco del siglo XVII y por una reflexión visual en torno a los objetos que componen nuestras mesas de comida en pleno siglo XXI.

La metodología para este trabajo se presenta como una historia que posee una línea cronológica la cual parte en el 2008, año que ingreso al taller de pintura, hasta el 2010. Posterior a ello, el hacer artístico se ve interrumpido por la experiencia pedagógica en un año y medio, retomando la labor artística en el 2013 en donde comienza la tarea de concluir el trabajo que había dejado pendiente. En todo este proceso se presentan referentes pictóricos que me apropio, los que actúan como antecedente a la creación de la obra plástica.

El resultado de este trabajo se logra apreciar en el proyecto visual de la Memoria; la dedicación y el esfuerzo son visibles en cuanto a la evolución misma de los cuadros y a la comprensión de los propios procesos artísticos.

CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO CON LA MATERIALIDAD PICTÓRICA

A continuación se presentarán obras que fueron fundamentales para la comprensión del hacer pictórico que posteriormente me llevaron a realizar la parte plástica de esta Memoria, por lo tanto se presenta una secuencialidad en la descripción de los procesos y en las imágenes, hasta llegar a la presentación del proyecto propiamente tal.

I.1 Primeros pasos

El primer trabajo escogido corresponde a “Claves valóricas”. Estas fueron las primeras pinturas al óleo que realicé ingresando al taller de pintura. Si bien, el año anterior al 2008 (2007), ya hubo un pequeño manejo con el uso de la fotografía como modelo, la aplicación del óleo sobre la tela, los diluyentes utilizados para modelar la pintura, etc. aún era muy escasa la técnica que poseía. Por lo mismo, al enfrentarme ya con una temática clara, con otro soporte que jamás había utilizado –la madera entelada-, con especificaciones para lograr desarrollar y solucionar un problema pictórico, me generó bastante incertidumbre sobre mi capacidad de llegar a lo que me estaban pidiendo en ese momento.

Se trata, entonces, de un tríptico cuyo tema habla sobre las claves valóricas, es decir, luz, media tinta y sombra, lo que uno comúnmente se refiere al “blanco, gris y negro”. La idea fue presentarlas con un poco de color, sin que perdiera la esencia de las claves, de modo que si bajara la saturación se reconocería igualmente lo que es negro, gris y blanco. Recuerdo que escogí el papel y el plástico. Tenía un poco de papel celofán justamente amarillo permanente, o “color pato”, ya que es un amarillo fuerte y más anaranjado. También en casa tenía restos de papel celofán azul lo que me hizo pensar

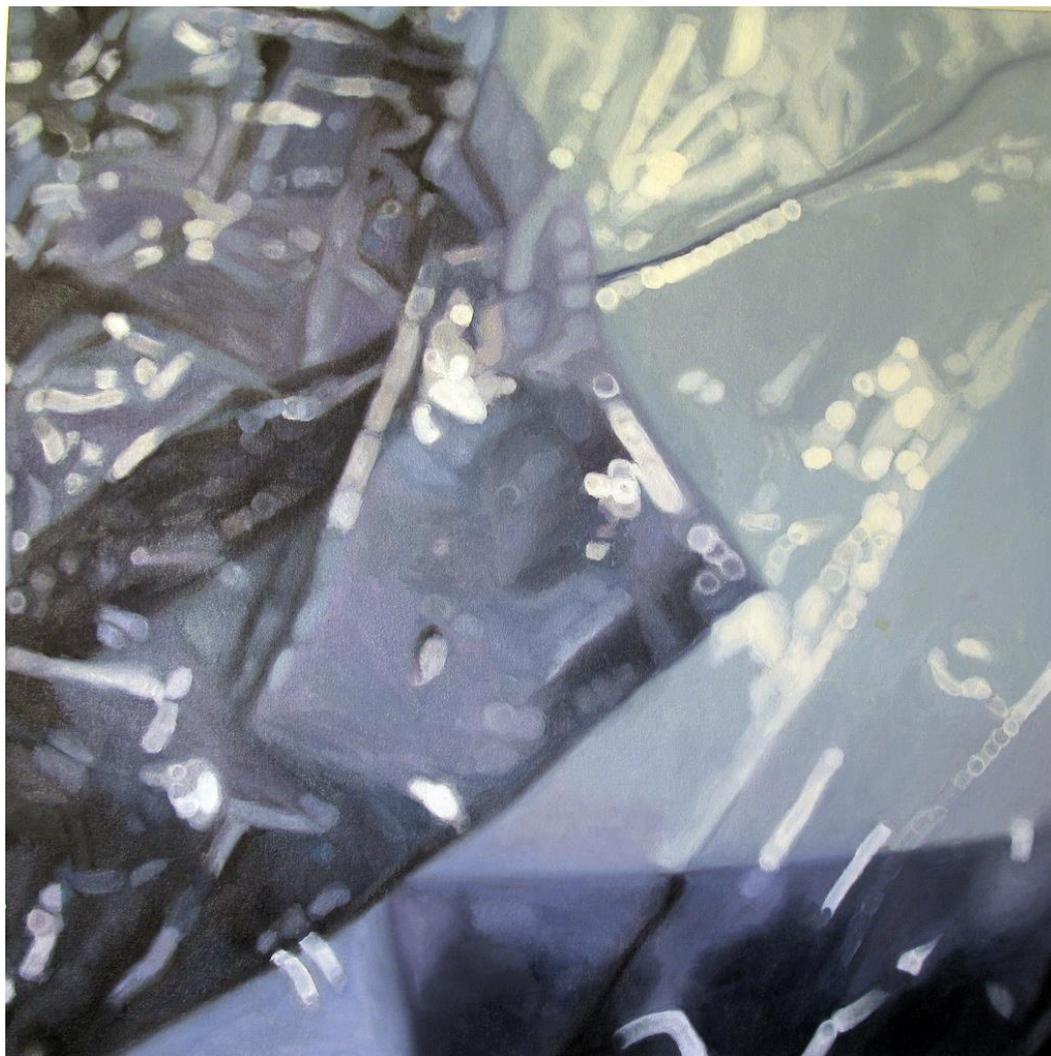
que aquellos serían mi clave alta y media respectivamente, y luego, inmediatamente asocié la clave baja/oscura con la bolsa de basura negra.

Lo anecdótico o inesperado fue que en ese tiempo tenía una cámara digital fujifilm básica, y no tenía para regular el zoom ni para enfocar, lo cual hizo que mi trabajo previo a la pintura fuera manual; recorté los papeles de celofán de tal manera de crear una buena composición y trabajar con la imagen en zoom, no trabajar con una forma reconocible, sino abstracta, prevaleciendo los campos de color.

Al momento de sacar la fotografía para hacer mi maqueta, me doy cuenta que la imagen de la clave media aparece totalmente desenfocada, lo cual pensé por un segundo que estaría mal, pero luego me pregunté: ¿y si no está mal? ¿Y si la pinto así? ¿Seré capaz? Recuerdo que fueron las interrogantes que me planteé. Y así me quedaron las siguientes dos maquetas, sin desenfoco, pero con bastantes brillos, lo cual me resultó muy interesante, atractivo y desafiante de plasmar en la madera entelada a pesar que me consideraba una principiante.

El primer cuadro que pinté de los tres no lo recuerdo, pero tengo muy presente el instante en que pintaba la clave media, y durante el proceso en que iba comparando lo que llevaba pintado con la fotografía, sentía una emoción enorme. En ese entonces me di cuenta de algo: que yo no era de empastar cantidades significativas de óleo, la pintura rozaba el gesso imprimado en la tela y me daba cuenta que la textura de la tela aún era evidente en lo que pintaba; además, como se trataba de bastante desenfoco en algunas zonas del lienzo, debía sobar mucho el pincel. No así en la clave baja, pero sí debí usar varias tonalidades de negro óptico y grises, como por ejemplo un gris rojizo carmín, gris oscuro con tintes fríos de verde viridian, algunas pequeñas zonas con azul cobalto un poco más cálido, etc.





Román, K., s.t., Tríptico (1 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K., s.t., Tríptico (2 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 1: Román, K., s.t., Tríptico (3 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.

I.II Relación entre el imaginario fotográfico y la pintura

En la clave alta, fabricada con papel celofán amarillo y levemente insaturado, aprendí la complejidad de construir el color luego de las modificaciones digitales previas al encuadre, lo complejo de usar un color muy claro para pintar y por ende, las diversas capas de color para borrar la marcas del dibujo. "En los programas de diseño una capa es una metáfora muy cómoda para tratar grupos de elementos como si se agruparan en hojas de papel que se pueden intercambiar y cuyas propiedades visuales se pueden alterar" (Sánchez, 2014). Por alguna extraña razón fue que mantuve la forma de pintar aplicando el color en la tela de manera austera, tratando de conseguir el desenfoque o difuminando las zonas que me pedía la maqueta fotográfica. Siempre he admirado a las personas incluyendo a ex-compañeros de universidad, que empastan en la tela, que no escatiman en cantidad de pintura al momento de pintar, como si cada empaste fuera poco para re-llenar las luces y, por oposición, las sombras líquidas de las figuras.

Cuando veo una fotografía no aprecio si esta contiene menos o más densidad material de un objeto, sin embargo, puedo modificar o editar la opacidad, el contraste, la luminosidad, el enfoque, etc. para proporcionar un extracto de la *realidad*. En la pintura, las decisiones se toman en base a lo que el artista percibe e interpreta de la realidad. Es una síntesis que, al igual que en lo fotográfico, se puede modificar pero con la excepción de que –aparentemente – no hay un aparato óptico o mediación óptica entre el pintor y el lienzo (la perspectiva según Panofsky).

Cuando aplico lo fotográfico para crear mis pinturas, se trata de hacer un "*doble ejercicio*", componer la imagen y superponerla a otra, editarla hasta quedar conforme con la maqueta y luego llevar toda esa imagen para plasmarla y tomar nuevas decisiones al enfrentarse con la tela en vez de ver un modelo en directo y pintarlo. Desde la primera vez que pinté una fotografía –en negativo-, curiosamente aplicaba poco óleo sobre el lienzo, y hasta ahora mi forma de pintar se basa en la poca aplicación de pintura sobre mis bastidores. La razón se debería a la calidad fotográfica y cercanía con el referente registrado.

Claudio Bravo expresó en una entrevista: "Mi guerra es con la abstracción, con ese hiperrealismo arrancado de una foto. [...] Yo no copio de fotos, copio la obra del

creador con toda la fuerza de mis sentidos y de mi inteligencia” (Ulibarri, 1994, 76-79). A pesar de que su pintura es una puerta que invita a la escena, la cantidad de pintura que usaba era la adecuada para pensar sus cuadros como verdaderas fotografías aun cuando él se jactaba del uso de ésta. En cuanto a artistas extranjeros, cabe mencionar a Lucian Freud quien usaba capas de pintura con las que se apreciaba claramente la gestualidad de su pincel. En cambio, en Bravo existe esa fusión y difuminación de las luces y sombras en los objetos, ropas y personas que pintó.

Pintar con poca pintura me significa no sólo legitimar el imaginario fotográfico en el quehacer pictórico, sino además validar las fallas y recursos del dispositivo técnico y colocarlos a disposición de la pintura lo que la actualiza y la hace contemporánea (Patricio González, 2013).

“La mayoría de los artistas de mi grupo salen a la calle, disparan la cámara fotográfica, luego copian esa imagen. Yo puedo pasarme un año para componer una de mis obras” (Cremades, 2013). Cito a Audrey Flack porque me siento identificada con su forma de trabajar, a pesar de que no desmiente el uso de la fotografía, hay una labor de composición, de elegir los objetos a utilizar, de crear una “maqueta” que será el modelo a pintar y que, de igual modo, toma decisiones si incorpora otro elemento a su obra.

En ese entonces, lo que más me motivaba era lograr que la pintura se pareciera mucho a la maqueta fotográfica, ya sea en colores y formas, por lo que no era consciente de lo que estaba logrando. Lo que sí resultó muy relevante para las pinturas siguientes fue darme cuenta de que era capaz de traducir un referente fotográfico.

I.III La fotografía como modelo

La fotografía como modelo es un arquetipo, así como para otros, pintar *in situ* un objeto significa el modo de relacionarse con el original, creía que debía seguir el modelo fotográfico y aunque, en un principio, la primera maqueta salió “desenfocada” a modo de un error técnico o por escasa precisión manual y es considerada como una falla, deja de serlo a medida que voy incorporándola a las maquetas posteriores ya no como un error fortuito, sino como un recurso plástico, incluso intencionándola a través de programas de ediciones en donde decido qué encuadre u objeto desenfocar. Por lo tanto, este es un recurso que se puede trasladar a la pintura, así como lo brillos, los niveles de contraste, incluso la densidad de la materia. Lo que fue en un comienzo una ejecución inconsciente, posteriormente se transformó en un acto intencionado en que si bien la totalidad de los efectos deseaba que estuvieran en la imagen-maqueta, cuando no lo lograba, igualmente podía abordarlo en la pintura.

Ahora bien, el procedimiento fotográfico (óptico y químico), cualquiera que sea la multiplicidad de sus usos, crea la posibilidad de producir “imágenes” del mundo que no dependan ya de la imaginación. Al comprender que la fotografía era una imagen sin imaginación (en el sentido antiguo), con frecuencia se tendió a probar que no podía ser un arte, sin interrogar la naturaleza de la imaginación misma y, más allá, la definición del arte (Agacinski, 2009, p. 76-77).

Lo que expone la autora es una interrogante que en varias ocasiones me planteé debido al uso de este mecanismo -la fotografía- para sustituirse posteriormente en pintura. Sabemos que en un principio existió rivalidad entre este mecanismo de producción de la *reproducción técnica* (Agacinski, 2009, p.76) y la forma de representación clásica de la pintura. Sin embargo, hoy en día, la imagen fotográfica actúa como modelo que la pintura sigue y se aplica, debido a las posibilidades de alterar, modificar, transformar la imagen, transgredir la perspectiva o la intencionalidad del artista para decidir qué o cómo será su obra pictórica que hace tan atractiva la fotografía como médium entre el modelo directo o real y lo que el artista desea captar de esa realidad.

En la búsqueda de artistas que utilizan el imaginario fotográfico para crear sus obras, cabe destacar a E. Degas, quien tuvo una afición muy íntima con la fotografía. Además de eso, el dibujo siempre lo mantiene predominando la línea sobre el color, y aun cuando se dedica al pastel, comienza a utilizar “composiciones asimétricas, excéntricas o abiertas, con formas y figuras muy adelantadas o cortadas por los bordes del marco; como derivadas de la aplicación del encuadre selectivo, que implica un predominio del fragmento sobre el todo y del espacio abierto sobre lo cerrado habitual del cuadro clásico” (García, 2011) que lo acercan a la fotografía y a las nuevas leyes de la instantaneidad. Quizá sea Degas el pintor que con más frecuencia hace uso del ver “desde arriba” (picado) y el sentido opuesto “de abajo hacia arriba” (contra picado) modificando la concepción clásica de la pintura en donde la horizontalidad y el plano inferior eran predominantes (García, 2011).

Dentro de lo fotográfico es evidente el realismo de una obra, tiende a ser frío y falto de naturalidad, las formas se perciben recortadas y pegadas, divisándose colores grises. Y con esto me identifico: austeridad en la densidad pictórica, vale decir, escasa aplicación de materia pictórica. Hay una acentuación de los planos y la perspectiva, eso tiene que ver con la luz que la cámara percibe antes que el ojo humano por lo que los contrastes tienden a ser violentos. Al igual como se presenta en mi trabajo, el encuadre es selectivo por lo que predomina el fragmento por sobre el todo. Y por último, el ojo no es capaz de capturar los movimientos, las acciones o la luz, pero sí los efectos de captación instantánea, y por lo mismo:

“Quizás sea Degas el pintor que con más frecuencia hace uso de esta visión, consolidando aquella tendencia a la verticalidad del punto de vista en sus cuadros de bailarinas, desnudos aseándose, o en retratos como el de "*Diego Martelli*", aunque también la efectúa en el sentido opuesto "de abajo hacia arriba" en obras como "*Miss Lala en el circo Fernando*", o "*Cantante de café-concierto con guante*", por las que nos sitúa en la posición de un espectador de primera fila, procurándonos una visión inusual del tema” (García, 2011).

I.IV La relación o anti-relación

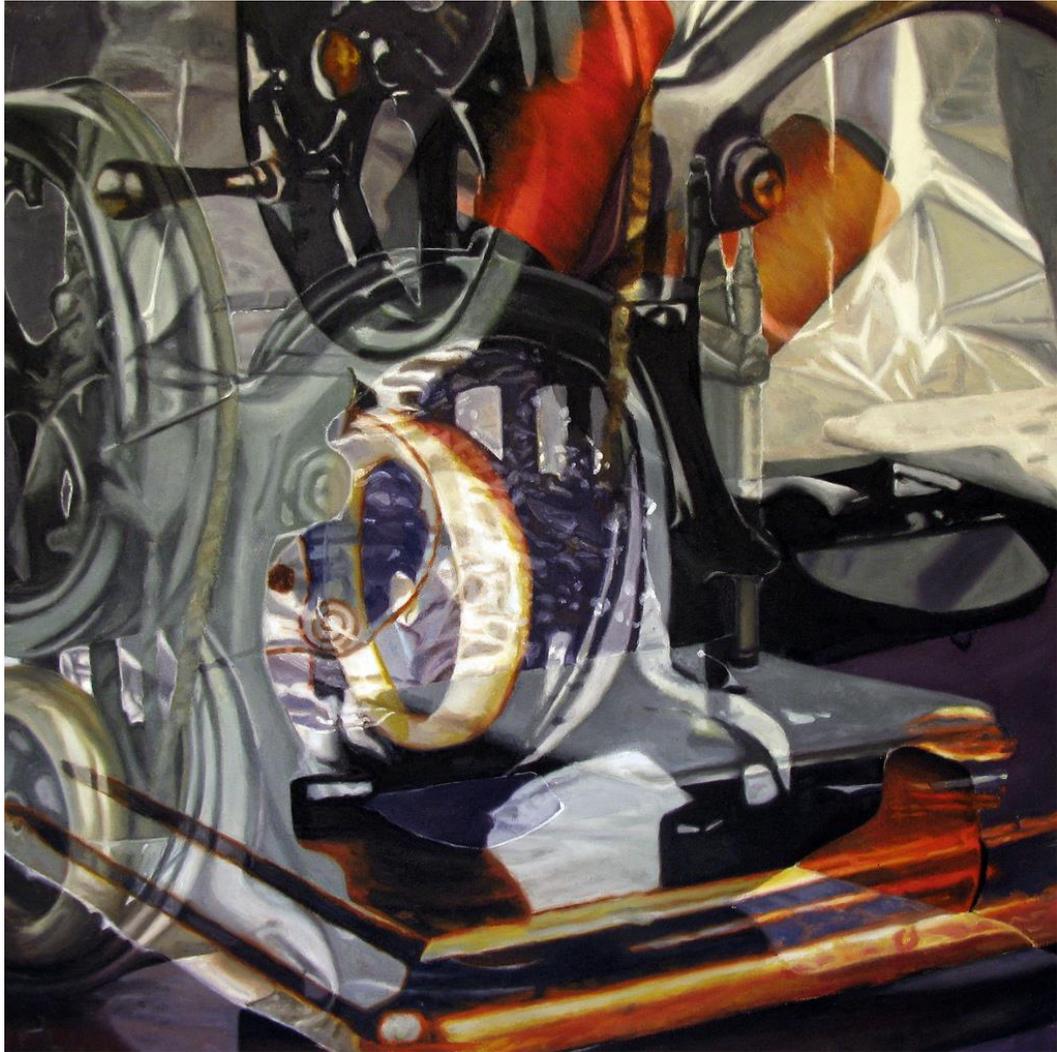
El propósito de buscar artistas o referentes opuestos a mi manera de pintar es para concientizar mi trabajo, para poder hablar de mi pintura, desde lo que no me enmarco y así tener más clara la idea de por qué priorizo el *parecido* antes que la pintura o *el cuerpo*.

Bacon, según Deleuze (1984), va a priorizar siempre el color y el cuerpo en su obra, a pesar de que use colores planos, uniformes, delgados y duros, tienen una función estructurante lo cual no significa que el fondo plano sea sólo para enmarcar o resaltar la *Figura*, sino que le da significancia e igual importancia a ésta última, tanto que en algunos casos logra interrumpir la forma logrando obtener fuerza y cuerpo. Y es eso lo que contrasta con mi trabajo, una pintura en la que prevalece el dibujo y la forma, como “el parecido a la realidad” más que la forma como un cuerpo, como pintura. Por lo tanto, cabe mencionar la “*hiperrealidad*” de la que habla Baudrillard (2011) en cuanto a esta realidad ficticia y perfecta que hace que nos sintamos inmersos dentro de un mundo hiperrápido, hiperconectados y todo lo que tiene que ver con una sociedad de consumo. Sin embargo, el alcance al que quiero llegar es que existe una pequeña relación entre este concepto de *hiperrealidad*—concebido como una realidad no real- y la realidad que presento en mis cuadros; porque, si bien, podemos identificar elementos de nuestro uso cotidiano, también sabemos que lo que invito a ver es una representación de realidades distintas que convergen en una sola visualidad. En palabras simples, sabemos que lo que se ve existe y existió, y lo creemos así, pero en el fondo, no se vería jamás que conviva en la realidad la pintura que presento.

Así también, recordando la lectura del cuento de Borges (1944) “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, en el que habla acerca de un planeta cuyo lenguaje y lógica son diferentes al nuestro (occidental), tiene cabida dentro de este realismo mágico, la *hiperrealidad* mencionada anteriormente y la relación con mi pintura, como complemento a esta idea de realidad ficticia, fantástica, que habla de la coexistencia de fenómenos reales o irreales dentro de este cuento en donde Borges entrega datos reales engañando al lector y haciéndole creer que lo que narra es la realidad que vivimos.

Otro ejemplo sobre la antítesis de mi pintura es la obra de Lucian Freud (BBC, 2011), quien trabaja desde la carnosidad –que evoca a Bacon-, la pintura como cuerpo físico, voluminoso y psíquico en el cual a través de sus pinceladas y la mancha, logra hacer aparecer a las personas que están escondidas dentro de sus cuerpos *reales*. Por el contrario, no realizo mayores pinceladas de las que pueda haber relieve en la tela, pues no es lo que me interesa representar, sino la fidelidad de la imagen ya sea del imaginario fotográfico como del real.

I.V Capas, brillos y superposición



Román, K. s.t., Tríptico (1 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K. s.t., Tríptico (2 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 2: Román, K. s.t., Tríptico (3 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.

El segundo trabajo que considero significativo como antecedente en la creación de mi Memoria, es el tríptico “Tecnología y visualidad”. La idea fue escoger un objeto y presentar su evolución en la tela, aplicando visualidades algo explícitas de manera que pudiéramos reconocer el contexto al que alude cada objeto evolucionado.

Para esto escogí la máquina de coser, un elemento que es reconocido por todos, que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, y porque es un objeto que ha sido usado por mi madre hasta hace poco. Entonces, además de pensar en lo anterior, también fue una especie de homenaje, a pesar de no estar retratada la misma máquina debido a que era necesario enfatizar las diferencias entre una y otra máquina de coser.

La idea de este trabajo fue presentar a la máquina de coser en tres momentos: cuando fue mecánica y constaba de una manivela; cuando se volvió eléctrica y masiva, tipo overlock, bordadoras, etc. en donde básicamente cualquiera la puede manipular y; por último, la máquina digital, aquella que es usada de manera industrial y que no es necesario de una operadora(or) para maniobrarla constantemente ya que está programada. Lo que quise realizar fue cambiar algunas características del objeto en sí y su contexto, por esto mismo, de manera digital, apliqué filtros específicos para su posterior impresión.

La primera pintura presenta a una máquina de coser mecánica -si se observa bien se puede distinguir la manivela y algunos conos de hilos muy actuales-. La máquina también presenta un tratamiento distinto a lo que por lógica debiera mostrar, es decir, una máquina del siglo XVIII/XIX antigua, vieja, opaca por el tiempo, y sin embargo, se ve muy brillante, casi como nueva e incluso, como mencioné recién, se perciben algunos conos de hilos muy actuales.

A simple vista se ve brillante y se comienzan a hacer presentes las capas, una superposición del objeto sobre él mismo. Eso, posteriormente, se verá mucho en mis trabajos a lo largo del taller de pintura.

En el otro extremo vemos a una máquina de coser con un tratamiento que la hace ver muy antigua (donde usé un filtro para envejecer la imagen). Sin embargo, se trata de la máquina de coser digital, aquella que se programa y por lo tanto, resulta ser la más moderna. Por último, la máquina del centro corresponde a la eléctrica, esta presenta

dos tonos. Recuerdo que quise que fuera una fusión entre ambas máquinas o más bien, una fusión de tratamientos aplicadas en los colores, es por eso que está el color de tierra de siena o más común, el tono sepia, ya que lo asociamos directamente a las fotografías antiguas. Por otro lado, los matices de azul, que al fusionarse con otro color llegó a un gris, le dieron un aspecto más nuevo, incluso híbrido, por decirlo de alguna manera.

En las tres pinturas utilicé capas para mostrar transparencias de los mismos objetos ya sea en el mismo formato o dejar entrever otros objetos complementarios a lo que significa “coser”, como por ejemplo los conos de hilo. Recuerdo que en aquel momento también pensé en adicionar agujas o tijeras e incluso tela, por lo tanto, ya había una noción de cargar con elementos la composición, característica principal de mis obras.

Así como en el primer trabajo de claves valóricas, usé la propiedad más característica del papel celofán que es esa brillosidad (y que en los trabajos posteriores también apliqué). Quise nuevamente agregarla a este tríptico, sobre todo en la máquina de coser mecánica, pero con la novedad de presentar capas de pintura. Recuerdo también que no sabía cómo iba a solucionar el cuadro de la máquina digital, cómo lograría el efecto de envejecido. Y lo solucioné pintándolo por capas y dejando un color neutro de base para luego, al secarse, hacer las líneas verticales de los colores correspondientes.

Con este trabajo pude reconocer que mi primera forma de pintar era haciéndolo por partes, daba lo mismo si no pintaba una parte del objeto completo, porque después cuando ya hubiese terminado de pintar esa zona, seguía con la otra que podría ser de derecha a izquierda o izquierda hacia abajo y luego derecha.

No tomaba los objetos para pintarlos primero y el fondo después. Hoy, si bien divido el bastidor en cuadro partes, me voy guiando por los objetos que constituyen ese espacio. También, aun cuando la madera entelada era de un espesor de cinco milímetros, me dediqué a dejar los bordes pintados, desde el primer tríptico, así me ha dado la ilusión de profundidad en algún momento de girar o moverme en el cuadro y ver que aún sigue pintado. Es como si fuera un pequeño conductor a un cuadro que “*siguiera*” por los bordes.

I.VI La conjugación de elementos hecho tríptico



Román, K. s.t., Tríptico (1 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K. s.t., Tríptico (2 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 3: Román, K. "Still Life", Tríptico (3 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cm, Santiago, Chile, 2008. Fotografía cortesía de la artista.

Este tríptico es el último del primer año de pintura y corresponde al trabajo de examen. El tema fue “Bodegón recontextualizado” y la idea era traducir la materialidad de las cosas, por lo que de forma literal comencé a investigar sobre quienes en algún período de la historia, se dedicaban a traducir los objetos con sus propiedades.

El resultado fue claro, pintores holandeses del barroco del siglo XVII. Ahí reconocí qué era lo que quería comenzar a pintar, a explorar y empecé a preguntarme ¿seré capaz de hacer algo como eso, con un nivel de detalle impresionante? La respuesta fue no. No, por lo menos en ese tiempo. Estaba recién adentrándome al tema, pues ya estaba interiorizando lo que podría ser capaz de pintar, así que había que probar. Por lo mismo este tríptico me es tan significativo, porque con él me di cuenta que quería seguir en esta línea, abordando todos los elementos que iba agregando para constituir una propuesta conceptual a medida que los iba creando: brillos, desenfoques, capas, transparencias; en definitiva, estrategias visuales y elementos como la *cita* a pintores específicos y también citando a objetos de cuadros que ya había pintado, por ejemplo.

Como dije más arriba, este tríptico fue el comienzo de una línea de trabajo que se basará principalmente en los bodegones o naturalezas muertas, desarrollando los contenidos del taller de pintura; sin embargo, estos elementos seguirán haciéndose presentes en el trabajo posterior.



CAPÍTULO II. DESARROLLO Y EVIDENCIA DE UN CAMBIO

II.1 Cita, pastiche y apropiacionismo

Antes de continuar describiendo y explicando el aprendizaje que me llevó a pintar mi Memoria, debo señalar algunos términos que considero pertinentes para definir mi trabajo.

En búsqueda del concepto que aborda mi forma de trabajar encontré tres términos, que son la cita, el pastiche y el apropiacionismo. Comencé a dudar de lo que llamaba hasta entonces *cita* puesto que básicamente era yo la única que reconocía los cuadros que incorporaba en la composición, en esta convivencia de dos épocas.

Según la RAE la cita significa en primer lugar “referir, anotar o mencionar los autores, textos o lugares que se alegan o discuten en lo que se dice o escribe”, y en segundo lugar “hacer mención de alguien o de algo”. Comprendí que cuando se cita, es de una forma literal y generalmente se reconoce a un artista u obra en específico, aunque ésta sea algo modificada, al igual que el pastiche, el cual presenta otra connotación, más irónica o como una parodia dentro del arte postmoderno.

El pastiche, copia estilos, formas de pintar imitando “el estilo de un artista en particular, copiando y combinando de nuevo partes de sus obras auténticas” (Arts4X.com, 2011). Encontrar el concepto preciso resulta complejo, se habla del término aludiendo a algún artista o a un estilo:

“El pastiche puede ser definido como el resultado de la combinación de elementos característicos de la obra de varios artistas o estilos, o la imitación de estilos del pasado. Es frecuente en épocas conscientes de la historicidad de los estilos artísticos, como el Renacimiento” (Rehermann, 2012).

Generalmente con el pastiche se acusa de plagio o de parodiar con los iconos que representa una obra de arte como por ejemplo la Mona Lisa de Jean-Michel Basquiat (1983). Por mi parte, no me siento muy ligada a esta forma puesto que la sensación que tengo es de que a pesar de que mi obra pueda estar encasillada dentro de este concepto, sigue reconociéndose como obras icónicas es decir, en el pastiche al igual que la cita logramos reconocer a qué estilo, obra o artista se refieren aun cuando están modificadas.

El apropiacionismo por su parte, consiste en tomar elementos de una obra para crear otra nueva, si lo mencionado lo pienso en mi forma de trabajar, la cita en sí no sería el caso, sino la apropiación de fragmentos –en este caso, de un género en particular- del barroco y de algunos pintores holandeses. Es como si el apropiacionismo y el pastiche convergieran en el punto que es la cita, creo que de ahí se desprenden estos dos conceptos.

Claramente me apropio de pinturas las cuales plasmo, no un cien por ciento de fidelidad -debido a la manipulación fotográfica- a otras pinturas que también contienen la misma escena sólo que con otros elementos, en donde el resultado es una nueva visualidad. Un ejemplo de este concepto es el artista Yasumasa Morimura, el cual se apropia de imágenes icónicas que son conocidas pero que a través de su fotografía reinterpreta.

Un punto no menor es la crítica que Morimura hace en su trabajo y en la corriente del apropiacionismo, el cual presenta temáticas sociales y políticas. Mi Memoria a pesar de ser en una primera instancia pinturas de bodegones y vánitas, también contienen elementos que necesariamente deben re-leerse en cada cuadro. Los bodegones no son sólo composiciones para contemplar, sino que también hablan de un tema o idea de lo que *consumimos* o está a nuestro alcance *consumir*, - hago uso del término de acuerdo a la RAE: 1. tr. Destruir, extinguir. U. t. c. prnl. 2. tr. Utilizar comestibles u otros bienes para satisfacer necesidades o deseos-.

“La cita plástica, es importante en esta época del arte, ya que toma ciertos aspectos del arte “clásico” e incluso del post-impresionista y utilizando otras técnicas produce un quiebre que de todas maneras vinculas este nuevo arte con otro anterior”

(Experiencias Artísticas, 2013). Sin embargo, pienso que los límites entre lo que es la cita, el pastiche y el apropiacionismo son mínimos, y muchas veces cuando un artista utiliza para la obra plástica la cita, se puede confundir con la apropiación.

Volviendo a la descripción del tríptico sobre materialidad y habiendo reconocido que mi trabajo es en parte *apropiarme* de obras que corresponden al género del bodegón, ahora en adelante reemplazaré *cita* por *apropiacionismo* (o apropiación, apropiio, etc).

En esta etapa apliqué el recurso de la *apropiación*, no a modo de evocar a un pintor o a una obra específica creando maquetas de la misma manera como lo hizo el artista en cuestión, sino presentar a la obra en mis trabajos, por lo que para ello fragmenté la escena. Para realizar esto, busqué una obra que me llamara la atención y que cumpliera mis expectativas sobre lo rico de la materialidad y encontré lo que sería una de mis pinturas favoritas junto con varias más de este pintor holandés llamado Willem Claesz Heda (1594-1680).

Entonces, lo que hice fue crear la misma obra pero con la salvedad de usar elementos de almuerzo que tenía presente en ese minuto. Me encontraba comiendo arroz con vianesa y salsa de tomate cuando dejo de tener apetito y veo el plato a medio acabar, creo que me dije "*ahora*". Y comencé arreglar los elementos según estaba compuesta la obra holandesa e iba sustituyendo los objetos por algunos de esta época y que básicamente estaban a mi alcance.



Fig 4: Heda, W. "Breakfast Table with Blackberry Pie", Oil on panel, 54 x 82 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Alemania, 1631.

Ocupé una botella de Fanta que tenía en ese minuto y la incliné para hacer el sustituto de la copa que también está apoyada en la mesa, agregué una copa de pisco sour con jugo a cambio de la copa que aparece en el cuadro y para hacer más notorio el vaso inclinado, utilicé uno que en varias casas podrían encontrarse o que se encontraron: los de coca-cola. Y como en la obra presenta al *pie* de frutas completo y además un plato con el trozo servido, incluí la olla que tenía el arroz además de posicionar de un modo similar el plato que ahí aparece.

Como trabajo del taller, seguimos realizando trípticos, pero no vi necesario crear tres cuadros de diferentes autores o varias obras de un mismo pintor, sino que se podría presentar mejor diversas partes de un todo, habría una coherencia entre un cuadro y otro, y una especie de diálogo entre los tres.

En definitiva, este trabajo resultó ser la apertura a nuevas interrogantes personales, ¿sería capaz de pintar otros elementos de naturalezas muertas, más bodegones y por sobre todo, cambiar el concepto de bodegón en tanto composición de elementos orgánicos como inorgánicos a nuevas perspectivas, nuevas formas de ver un cuadro en donde hay que mirarlo con detención para ir distinguiendo los elementos?.



Román, K. "San Sebastián", Díptico (1 de 2), Óleo sobre tela, 120 x 80 cm, Santiago, Chile, 2009. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 5: Román, K. "San Sebastián", Díptico (2 de 2), Óleo sobre tela, 120 x 80 cm, Santiago, Chile, 2009. Fotografía cortesía de la artista.

El apropiacionismo por su parte, también se fue convirtiendo en un instrumento importante a medida que iba avanzado en el taller de pintura, porque también resulta parte de las bases de mi trabajo de Memoria, el hecho de sacar de contexto partes y fragmentos de una obra de arte pasada para traerlo a nuestros tiempos, constituyen una manera de quiebre en la línea temporal; da un salto de siglos en donde al ver este tipo de pinturas, se pueda cuestionar la existencia de la escena. Es decir, si distingo algo que me parece muy cotidiano, cómo es que aparece en un espacio barroco.

II.II Antecedentes de lo barroco

Si expongo este díptico, es porque tiene algo muy importante que también traté de desarrollar con posterioridad y es el marco dentro del cuadro. La idea de esta escena es que fuera una narración, que pudiera leerse que algo estaba aconteciendo y como pie forzado estuvo la modelo posando como San Sebastián.

Al investigar qué significaba este personaje o santo, descubrí que es un icono gay, que hubo retratados muchos otros san sebastianes en la historia de la pintura, por lo que me interesé en el de P. Rubens por pertenecer a la escuela flamenca barroca y porque su fondo o *lejos* se ajustaba con el que esperaba darle a la imagen de la modelo. A través de los medios digitales que usé para modificar la imagen logré crear maquetas muy ricas en cuanto a colores y claroscuro, pues sentí que eran perfectas e incluso no necesitaba a la modelo para pintarla en directo.

Por otra parte, quise incluir el marco, uno que fuera barroco - seguía con la línea que dejé abierta el año anterior- y ver qué ocurría si lo incluía o si acaso sería capaz de poder crear el *trompe l'oeil* o trampantojo correspondiente. Con respecto a este concepto que desarrollé en sólo algunos trabajos posteriores, Sarduy (1987) lo define como la “disminución máxima, esta eficacia de hacer visible lo inexistente, no parte, sin embargo, de la afirmación y apoteosis de un estilo, sino al contrario, de su anulación: mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la factura, más eficaz es el *trompe l'oeil*”.

Para entonces leí a V. Stoichita sobre la significancia del marco dentro de un cuadro y la doble ilusión que da al espectador, eso me pareció muy interesante, el hecho de comprender que mi trabajo lograba lineamientos con autores de la historia y teoría del arte. Esta cita me parece la apropiada para entender mi práctica del marco dentro de cuadro:

“El marco de cuadro es lo que separa la realidad de la ficción. Dar a un cuadro aparte de –o además de- su marco real, un marco pintado, significa elevar la ficción al cuadrado. El cuadro con marco pintado se declara doblemente representación, puesto que es la imagen de un cuadro” (Stoichita, 2000)

Por otro lado, recuerdo que no me costó casi nada pintar el fondo *citado*, es más, disfrutaba mucho esperando a ver cómo quedaba pintado, cómo lograría esa fusión de luz en conjunto con el fondo - paisaje de Rubens-. Descubrí por cierto mi falencia en retratar la piel humana porque fue la mayor dificultad que tuve, ya que el “sobar” mucho el pincel en la tela no era exactamente como debía representarse y materializarse la piel.

La idea de apropiación comenzó con el trabajo de examen sobre la traducción de materialidad, sin embargo, quise probar citándome a mi misma, incluirme en la escena y verme desde afuera. De lo que quería decir la escena pintada nunca estuve muy segura porque hasta ahora logro leerlo de diversas formas por lo que lo dejo abierto al espectador.



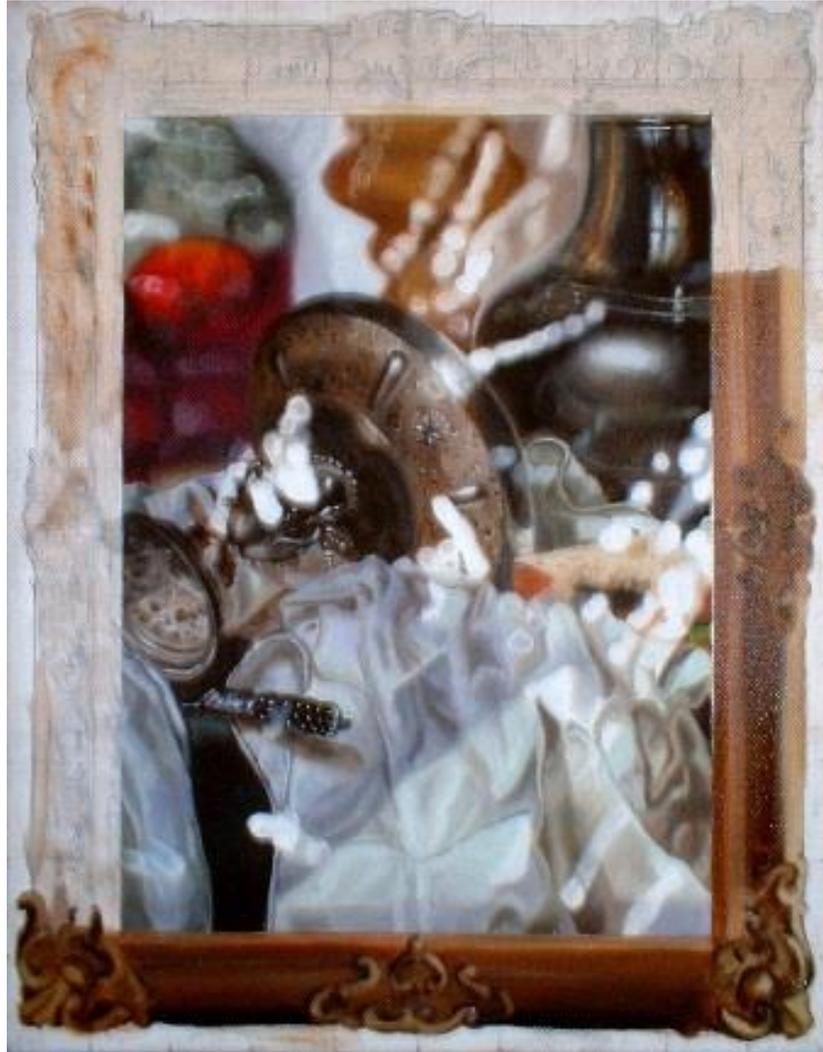
II.III La tradición pictórica v/s el trabajo actual



Román, K. "Naturaleza Muerta", Políptico (1 de 15), Óleo sobre tela, 36 x 28,5 cm, Santiago, Chile, 2010. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K. "Naturaleza Muerta", Políptico (2 de 15), Óleo sobre tela, 36 x 28,5 cm, Santiago, Chile, 2010. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K. "Naturaleza Muerta", Políptico (3 de 15), Óleo sobre tela, 36 x 28,5 cm, Santiago, Chile, 2010. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K. "Naturaleza Muerta", Políptico (4 de 15), Óleo sobre tela, 36 x 28,5 cm, Santiago, Chile, 2010. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 6: Román, K. "Naturaleza Muerta", Políptico (5 de 15), Óleo sobre tela, 36 x 28,5 cm, Santiago, Chile, 2010. Fotografía cortesía de la artista.

Este trabajo fue parte de una serie de quince pinturas que fueron el proyecto final del tercer año de pintura en el taller. También quiero mencionarlos ya que la idea de esta serie fue presentar fielmente el tema del barroco en la pintura en una mirada actualizada y contemporánea del bodegón.

Las características de este trabajo es que medían no más de 40 x 30 cm remitiendo a los tamaños pintados en el siglo XVII. Se sabe que hay formatos de gran escala, pero los que a mí me interesaban no medían más que eso y el nivel de detalle era impresionante, por lo que decidí tomar ese factor e incorporarlo para enfatizar el hecho de re-hacer (apropiacionismo) nuevamente cuadros con temas de naturalezas muertas de la época barroca holandesa en conjunto a objetos de uso cotidiano de nuestro siglo.

Nuevamente incorporé el marco dentro del cuadro para darle aun más énfasis al tema que estaba tratando. Ya tenía el tamaño del bastidor, también debía estar presente el marco barroco para incorporar el trompe l'oeil o trampantojo (Sarduy, 1987) que además fue utilizado en esa época. Y por último, el tema de la serie fue la *apropiación* otra vez pero de diversos pintores holandeses dedicados a la naturaleza muerta; me apropié de obras de W. Claesz Heda, J. Sánchez Cotán, Georg Flegel, entre otros. Entonces, compuse con lo que tenía en ese momento en casa para realizar una composición similar a lo que estaba citando, siempre utilizando elementos que fueran reconocidos por todos nosotros o de uso cotidiano y que estuvieran presentes en la mesa de almuerzo, desayuno o la once.

Dentro de los quince cuadros hay algunos marcos que están a medio pintar, por lo tanto da evidencia del dibujo y la aguada, y en definitiva, en la realización del "hacer pictórico". La forma en que trabajé esta propuesta pictórica concluyó a dejar en vista la construcción de una obra que trata de ser "real" al ojo humano, pero que a la vez no existe como tal.

Desde el primer tríptico usé la técnica de cuadrangular la imagen de referencia o modelo y cuadrangular el bastidor o el lienzo. En un principio, este proceso demoraba mucho mi trabajo debido a la meticulosidad con que calculaba los cuadrados y el dibujo para que todo calzara perfectamente y así tener una buena base, es decir, un dibujo bien

hecho para luego pintar, ya que había visto en otros lugares cómo una mala base para el dibujo puede echar a perder una pintura siendo que los colores están bien aplicados pero que no es armonioso con la forma que la estructura.

A medida que iba pintando más, dibujando más, el ojo de cierta forma se adiestra de tal manera que uno se acostumbra a dibujar asociando algunos trazos o cruzando puntos en donde va formando el dibujo. La cuadrícula hasta el día de hoy la utilizo como una suerte de guía base para el dibujo previo a comenzar a pintar. Pero además, me he dado ciertas libertades para experimentar otros modos de pasar la imagen al bastidor.

En este trabajo de la serie de quince cuadros tuve la imagen del mismo tamaño que el bastidor por lo que escogí reproducir la imagen a través del papel calco. Curiosamente, sentí que este proceso de dibujo me demoraba mucho más que cuadricular, ya que traté de plasmar todos los detalles necesarios para guiarme al aplicar la aguada posteriormente. Nunca proyecté para traspasar el dibujo en el lienzo, no porque no quisiera, sino porque no se me ocurrió, además mis formatos de pinturas son medianamente pequeños por lo que considero que no es necesario.

II.IV La fragmentación como parte de nuestra visualidad

La fragmentación de las escenas sigue siendo un medio para crear mis pinturas y esta estética fragmentaria hoy en día, está aplicada a diversos ámbitos, ya sea de las artes en sus diferentes disciplinas como en los medios comunicacionales (Calabrese, 1999). Y en este sentido, nos acostumbramos a ver la parte de un todo que, no necesariamente deben ir relacionados, pues como dice Calabrese “el fragmento tiene una forma propia, una geometría propia” (Calabrese, 1999, p. 102) y en relación a esto, cada parte del tríptico logra responder de manera independiente.

“Estética de la recepción basada en el fragmento. Ésta consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas” (Calabrese, 1999, p. 104). Así, como lo expresa el autor, es lo que sucede con las obras referentes de las cuales me apropio y cito, es más, la

fragmentación tiene estrecha relación con esto último, puesto que se presenta un anacronismo de las partes pero que, pueden funcionar sin la necesidad del referente completo –la obra citada en mi caso-.

Otro punto no menor en la construcción de este trabajo, corresponde al color que aplico en ellos, ya sea tonos o matices. Al principio, pensaba que todos debían tener un color tipo sepia aludiendo a la antigüedad de la imagen incluyendo los objetos de mi composición contemporánea, así podría dar el efecto antiguo que esperaba remitir en el proyecto de los quince cuadros, más que nada para resaltar las características del barroco en el trabajo que estaba realizando en ese entonces. Y pensé que sería interesante descubrir bajo esos tonos y matices los objetos de nuestra época.

Esta idea cambió al entender que la verdadera propuesta no consiste en dejar todo de modo antiguo o ir hacia el pasado, sino más bien subrayar que son los fragmentos de obras pictóricas de varios siglos atrás quienes vuelven al presente y se subordinan al bodegón actual, por lo cual conviven de manera atemporal e irreal en una misma escena. Por lo tanto la paleta de colores sigue siendo muy amplia pasando desde un amarillo ocre mezclado con tierra de siena tostada de una copa, a un azul cerúleo transparente de una botella plástica de agua mineral.

Esta visión conservo presente: mezclando los colores y tonos que ambos objetos que por período tenían en un tiempo determinado, voy dando relevancia sobrexponiendo los objetos actuales, vale decir, mesas de desayuno o almuerzo no ostentosas, sino que con elementos que encontramos en nuestro cotidiano el cual nos vincula al consumo masivo y por lo tanto a un accesible reconocimiento de dichos elementos.

II.V Otros antecedentes plásticos

En cuanto al uso de objetos contemporáneos y el imaginario barroco, hay otros trabajos que si bien no corresponden al taller central, es importante mencionarlos y explicarlos debido a la relación en base a la descontextualización de la pintura y al desplazamiento de ésta, en donde la presencia de “capas” y simultaneidad de imágenes presentes en los años de taller, emergen en otros soportes.

Este trabajo tuvo por título “Still Life” y corresponde a seis vidrios que conforman un tríptico de 30 cm de diámetro, en donde el pie forzado resultó ser la forma circular de éste y a partir de ahí, resolver la problemática del tema a tratar, qué elementos utilizar para dibujar en el vidrio y el montaje que el trabajo tendría.

Para contextualizar, fue trabajo del taller de dibujo III o IV y la idea fue desplazar el dibujo a otro material. Casi de manera inmediata, pensé en el tríptico final de primer año de taller de pintura, aquel en que fragmenté una obra de Willem Claesz Heda en donde superpuse y yuxtapuse fragmentos de naturaleza muerta actual y los hice converger en un mismo soporte. Dos realidades diferentes en cada vidrio que al juntarse se ven como un todo, algo así como una pintura ya que el proceso para llegar a la obra final resultó similar: escoger el cuadro referente, crear la misma escena con elementos actuales que tuve en casa, fragmentar las imágenes y calzarlas añadiendo los filtros parecidos que uso al componer una maqueta para luego traducirla en pintura.

La diferencia estuvo en que esta vez no tenía que dejar la maqueta con las dos imágenes conviviendo, sino que el trabajo sería por separado y el calce se efectuaría al momento de montar la obra. Como no hay color, las luces y las sombras aparecerían a través de las líneas; las delgadas, medianas y las gruesas para mostrar las sombras. La luz entraría por dos partes: por la línea abierta y por la translucidez, propiedad material que posee el vidrio.

Ambos vidrios que componen una imagen, están montados sobre un soporte cóncavo con cuatro topes que tiene una distancia de 1 cm aproximadamente, por lo cual entre cada vidrio hay espacio. Se realizó de esta manera porque resultaría mucho más

interesante poder jugar con el movimiento del cuerpo al ver estos objetos montados y el efecto que se genera entre el vidrio dibujado más el aire que deja entrever el espacio entre un vidrio y otro. Como además tiene la propiedad de reflejar la luz, los brillos que se formarían serían parte ya de una serie de recursos que uso al momento de crear una obra. Si bien en la propuesta visual de Memoria el brillo ya no se ve superpuesto, este ha sido enfatizado en los mismos brillos o reflejos de los objetos cuya propiedad lo posee y que, por efecto de la luz en la fotografía, se acentúa y se hace presente.



Román, K. "Still Life", Tríptico (1 de 3), Marcador sobre vidrio, 30 cm diámetro, Santiago, Chile, 2009. Fotografía cortesía de la artista.



Román, K. "Still Life", Tríptico (2 de 3), Marcador sobre vidrio, 30 cm diámetro, Santiago, Chile, 2009. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 7: Román, K. "Still Life", Tríptico, Marcador sobre vidrio, 30 cm diámetro, Santiago, Chile, 2009. Fotografía cortesía de la artista.

Otro trabajo que realicé consistió en una obra cuyo tema fue “Cisarro” -personaje muy conocido en la prensa como el niño símbolo de la delincuencia juvenil-. Recuerdo que había que pensar en torno a este pequeño (en aquel entonces era muy chico), en su conducta, su contexto y a partir de ahí lograr llevar a cabo una obra plástica que tuviera un sentido crítico.

Me interesó el espacio físico, tales como poblaciones y sitios eriazos, e imaginaba el sector donde vive una familiar en cuya comuna reside mucho la delincuencia y la drogadicción.

El trabajo tiene un formato de 18 pequeños cuadrados de papel hilado de 20 x 20 cm. Básicamente la técnica es traspaso de fotocopia con piroxilina sobre un soporte preparado con betún de judea, y sobre el traspaso, dibujos hechos sobre papel carbón negro y blanco.

Si lo relaciono con el trabajo de la Memoria también presenta antecedentes de una manera de componer, ya sea saturar el espacio, superponiendo el dibujo o las líneas sobre las formas traspasadas de la fotocopia, yuxtaposición de esas mismas formas con otras adicionadas con la misma técnica. Es un entramado que vengo realizando en la pintura, pero que se evidenció en otro tipo de técnica.







Fig 8: Román, K. "Cisarro", Técnica mixta, 20 cm, Santiago, Chile, 2009. Fotografía cortesía de la artista.

CAPÍTULO III. REALIZACIÓN DEL PROYECTO

III.I El formato y referentes

En relación a los formatos de mi propuesta plástica, siempre tuve la idea de trabajar un tamaño mediano a pequeño, esto es por lo aplicado anteriormente en los años de taller cuando recién me impregnaba del imaginario barroco. Formatos que no superaran los 60 x 50 cm, como de aquellos artistas de Países Bajos en donde el nivel de detalle se podía apreciar en lo pequeño del formato. En este trabajo no fue la excepción, quise también representar el tamaño de las pinturas de la época barroca aplicando la proporción áurea que si bien en el siglo XVII fue discreto, da una sensación de armonía frente a los elementos que la componen.

III.I.I Bodegón y vanitas

En una primera instancia, realicé un total de 4 cuadros de 60 x 37 cm (figs. 19, 20,21 y 22). Aquí el artista referente fue **Peter Claesz**, pintor que se asemejó mucho a Heda, incluso en la paleta monocromática, sin contar además las temáticas, las cuales fueron mesas de desayuno. Por otra parte, el tema de estos primeros cuatro fragmentos será la *vanitas*, incorporando al concepto de vanidad de esa época elementos claves que remiten a la vanidad del siglo XXI como la nueva comunicación a través de modernos y tecnológicos celulares, notebook, sistema de tarjeta bancarias o transbank, el consumo de alimentos a través de envases desechables como botellas de plástico, o simplemente reemplazando lo “vivo” por lo “artificial”, todo esto para dar énfasis a través de la pintura de lo que todos ya sabemos: que estamos en un mundo donde mientras más rápido mejor porque lo demás, es perder el tiempo. A continuación se presentan las obras referentes de P. Claesz para la construcción y fragmentación de las pinturas de la Memoria:



Fig 9: Claesz, P. "Vanitas", Oil paint, s. L., 1625.



Fig 10: Claesz, P. "Vanitas with violin and glass ball", Oil on panel, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1628.



Fig 11: Claesz, P. "A vánitas still life", Oil on canvas, Johnny van Haefte Gallery, London, 1645.

La idea fue que tuvieran altos contrastes o más cantidad de claroscuro dentro de las obras, pues quería experimentar la oscuridad de Rembrandt (efecto Rembrandt). Además, acompañaba muy bien con el tema de la *vanitas*. Si bien estos cuadros no se encuentran en penumbra, siempre están en un juego de luz y sombra que da la ilusión de una luminosidad proveniente de un exterior, tal vez de una ventana o simplemente de la luz de la vela que es algo que también puse en práctica más adelante.

Luego, para seguir bordeando el barroco citando sus obras, mi referente más importante es **Willem Claesz Heda**. Importante en el sentido de que fueron sus obras las que cité primero y las que fragmenté. En esta segunda instancia se realizaron 7 cuadros de 50 x 31 cm (figs.23 a 29), basándome en estas dos pinturas:



Fig 12: Heda, W. "Natura Morta", Oil on panel, Louvre museum, Paris, 1637.



Fig 13: Heda, W. "Ontbijt met krab", Oil on panel, Hermitage museum, San Petersburgo, 1648.

Aquí, el tema deja de ser la *vanitas* propiamente tal, y me enfoco en el bodegón, aquella composición que presenta un banquete a medio servir, con ostentosas copas y jarras en donde la comida que se muestra la saborea sólo la clase alta. Sin embargo, el propósito que presento a través de estas 7 pinturas, es un contraste entre los objetos, los fragmentos muestran una mesa de once muy común en nuestras casas logrando distinguirse la taza de té, el azucarero de plástico o el trozo de pastel. Por otro lado, en la mesa de almuerzo, está presente el salero, la jarra y botella de jugo, el plato de comida servido y limones ya exprimidos.

Posterior a esto, fueron dos obras las citadas para la composición de 9 pequeños formatos de 30 x 37 cm. Las composiciones se basan en fragmentos de cada obra citada para dar lugar a una nueva imagen, así como al principio. Esta vez trabajé el bodegón y la *vanitas* en conjunto, para eso tomé de referente nuevamente a **Peter Claesz** ya que pintaba ambos. Pinté 5 cuadros de *vanitas* (figs. 30,32 a 38) y 4 bodegones (figs. 31,33 a 35). En un principio eran cinco y cinco, pero una maqueta quedó muy redundante y decidí descartarla. A continuación, las pinturas referentes:

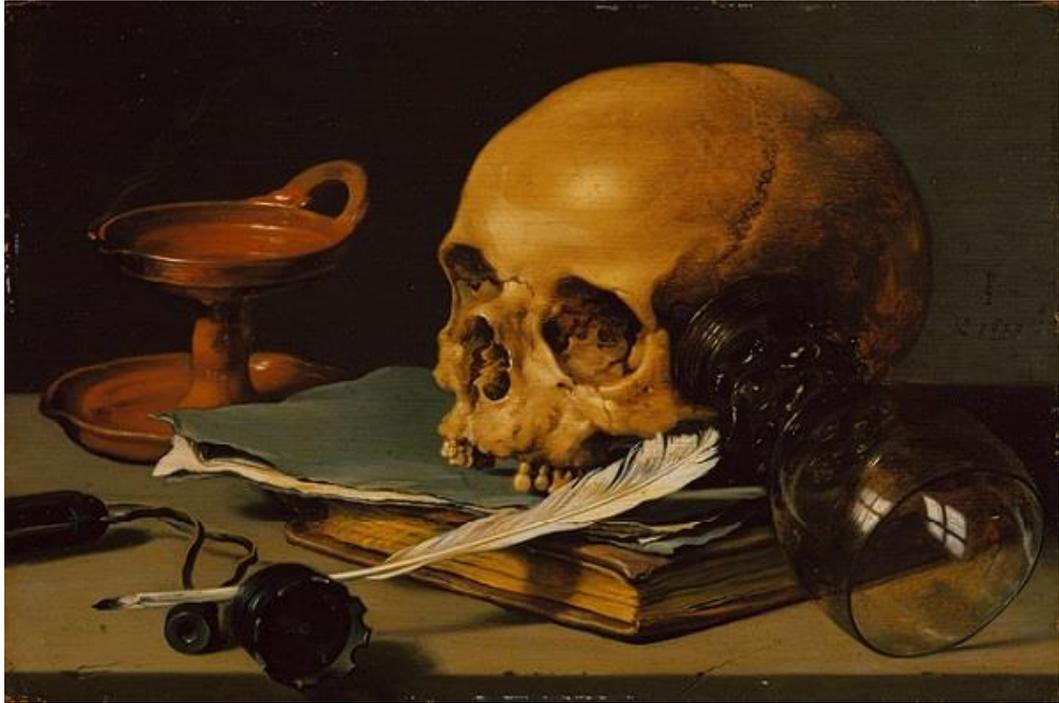


Fig 14: Claesz, P. "Still life with a skull and a writing quill", Oil on wood, Heibrunn timeline of art history, New York, 1628.



Fig 15: Claesz, P. "Still life with musical instruments", Oil on canvas, Louvre museum, Paris, 1628.

Esta vez, en las pinturas de *vanitas* o en la mayoría de ellas, la idea fue crear las escenas probando diferentes tipos de luces. Siempre las fotos previas a las maquetas trato de iluminarlas del mismo modo que la obra a citar para que haya una coherencia en la visualidad final. Esto, al principio, en años anteriores de taller, no lo tomaba en consideración. Hoy pienso que lo anterior es importante para enfatizar la supuesta realidad que presenta el cuadro. Por lo tanto, esta vez probé con la luz de vela. Resultó óptima para intencionar la escena de claroscuro con que estos artistas pintaron sus obras. Por lo mismo, estos cuadros, al ser de tamaño mediano-pequeño, entregan una atmósfera íntima.

Así mismo, bodegones de almuerzo también cumplen con la idea de enfatizar la sombra y el alto contraste, sin embargo, es menor la intención. En cuanto a los colores, prima el verde en diversos tonos, mientras que en el anterior prima el naranja. Esto es algo fortuito, no es algo que haya buscado en la paleta de colores. Se sabe que los bodegones de estos artistas eran monocromos, pero en esta suerte de convivencia de tiempos, no es finalidad –por lo que he mencionado con anterioridad- sobreexponer las formas barrocas del siglo XVII por sobre las de nuestros días, ya sea en color, planos, tamaños o saturación.

Finalmente, se realizaron 6 pinturas citando al pintor holandés **Jan Davidsz. De Heem**. ¿Por qué a él? Al comienzo así tenía pensado que iba a ser, pintar sobre 3 artistas del barroco holandés apropiándome de sus cuadros. Primero, a Pieter Claesz con sus *vanitas* y después a Willem C. Heda con sus mesas de almuerzo. Entonces hubo una tercera arista pendiente y se me había ocurrido pintar escenas de trampantojo. Si bien es un recurso utilizado en ese tiempo (y por supuesto en muchos más), y que además en mi tiempo de estudiante también lo apliqué (cuando menciono la incorporación del marco dentro del cuadro), pensé que sería pertinente realizar otro set de obras cuyo tema fuese aquel. Sin embargo, no es eje principal de mi Memoria, por lo que comencé a descartar la idea de pintar con esa temática. Entonces, busqué nuevamente por la parte del bodegón; si ya había profundizado en la *vanitas*, pensé que debía hacerlo con

las mesas de desayuno o banquetes, lo que me llevó a buscar otros pintores referentes y me encontré con este que me parece interesante (Jan Davidsz. De Heem). Algunos de sus trabajos están saturados de elementos tales como frutas y flores, los cuales no he desarrollado en las dos partes de mi Memoria, siendo que son elementos constitutivos del barroco holandés.

Los cuadros que me *apropio* son tres:



Fig 16: De Heem, J. "Still Life", Oil on canvas, Kunstmuseum, St. Gallen, 1650.



Fig 17: De Heem, J. "Fruits and pieces of seafood", Oil on wood, Musée Fabre, Montpellier, s.f.



Fig 18: De Heem, J. "Banquet piece", Oil on canvas, Akademie der bildenden Künste, Vienna, 1650.

El formato utilizado para este caso es de 31 x 25 cm (figs. 39 a 44). Un formato más pequeño que la serie de 30 x 37 cm.

De esta forma se tendrá un total de 26 obras que fue la cantidad estimativa para considerar una exposición que pudiera sustentarse por medio de formatos pequeños.

Viendo el contenido de la propuesta plástica y observando los tamaños para dar armonía a la pintura en general y lograr composición, ritmo, tensión, etc. es que el formato utilizado es el medianamente pequeño. Tal vez, una vista macro que alude al detalle y al acabado, reflejará una intimidad entre el espectador y la pintura, lo cual quizás, no lograría esa sensación si el formato fuera más grande.

III.II Los cuadros

“La burbuja, el globo, el agua, el cristal y la flor, otros tantos motivos de lo efímero en el origen de un nuevo género histórico de pintura: las naturalezas muertas y las Vanidades, esos espejos verdaderos del tiempo y de la nada.” (Buci-Gluksmann, *Estética de lo Efímero*, 2006)

A lo que la autora hace mención es cómo ciertos elementos presentes en la pintura barroca simbolizan lo *efímero*, pasajero, perecedero y vano de la vida. Aunque más allá de esto corresponde a la idea de que el tiempo es una ocasión entre lo que hay y no hay, un instante e intervalo entre las cosas conjugadas de manera aproximativa. En este sentido, el fundamento de la obra está ligada con el tiempo y los símbolos que presenta a través de los elementos que la componen:



Fig 19: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 60 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

“Ambas imágenes han sido trabajadas gráficamente a través de filtros, recortes y encuadres, sobreponiéndose entre sí con márgenes de traslucidez propicios para la simultaneidad de ambas imágenes, haciendo que estas dos visualidades –la cita barroca y la actualización de dicha cita-, configuren así una sola imagen. Una imagen intersticial”- un fragmento escrito por mí a modo de reseña para presentar el argumento de esta obra y lograr su comprensión.

Los elementos que aquí aparecen, jarrón de tipo loza con flores artificiales, una forma que corresponde a un alambre de araña que se presenta en alto contraste, la botella plástica inclinada, la cáscara de plátano, etc. son una transformación material actualizada de los objetos utilizados en el género de la naturaleza muerta del siglo XVII.



Fig 20: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 60 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 21 y 22: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 60 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

Esta fue la primera serie de cuatro cuadros pintados con la temática de *vanitas* que realicé. La *Idea* o el aspecto permanente en esta ocasión, fue el uso de objetos contemporáneos tecnológicos que hoy en día adquieren la mayoría de las personas ya no por la necesidad de comunicación, sino por el lujo o status que representan en nuestra sociedad consumista.

Notebook, celular, dinero en efectivo o la tarjeta de crédito están presentes en estas escenas a modo de crítica que, al igual que la *vánitas* del siglo XVII, en el que:

“El mensaje es rico, la *vanitas* trata de la fugacidad del tiempo, de la belleza que se marchita, del carácter igualatorio de la muerte hacia todas las clases sociales, de la inutilidad del poder, del despegue del mundo o la fragilidad de la vida” (Ferrándiz, 2013).

En aspectos plásticos predomina el claroscuro en cada cuadro, donde el punto o zona de luz está determinada por un elemento en específico que se localiza dentro y fuera de la escena, natural y en mayor parte, artificial, proviniendo de lámparas, objetos luminosos y velas como medio para centrar la atención del espectador en un punto determinado del cuadro y potenciar el mensaje que se desea transmitir (Camacho, Belda y Álvaro, 2003). La idea surge debido a la relación estrecha de la obra -en su comienzo- con la *Idea* barroca de la pintura realista, que toma igualmente la realidad y es traspasada al cuadro con la mayor fidelidad posible y en cuanto al color, predomina antes que la línea (Camacho et al., 2003).

En este sentido la fotografía permite una serie de efectos visuales que descolocan al ojo o puede hacer que éste demore en asimilar las figuras que ve. Se puede apreciar yuxtaposiciones en varios elementos, ya sean los colores que convergen entre sí, el recorrido que hace la mirada formando el contorno de un objeto que luego se pierde y da paso a otro, de pronto al seguir la forma de un objeto se corta y da paso inmediatamente a otro color que tal vez no se logra distinguir a simple vista, etc., o por las formas que se fusionan. No es sólo superposición de figuras, se trata de un contenido implícito, de convivir con elementos muy diferentes entre sí pero que sí poseen bastante relación. La cuestión es cómo ambos pueden estar en soporte. Cómo sé que lo que está

fotografiado existe o no, si damos por hecho que la fotografía es la copia o traducción de una parte de la realidad.



Fig 23 y 24: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 50 x 31 cm, Santiago, Chile, 2013.
Fotografía cortesía de la artista.

La serie que se presenta a continuación, corresponde a siete bodegones con la temática de mesa de comida (o merienda). Como mencioné anteriormente, resulta casi imposible no atisbar huellas de algo que para nuestra actualidad no corresponde o no se espera presenciar en la visualidad del cuadro. Parte del pote de mayonesa se pierde en forma y color con un plato traslúcido el cual al seguir su forma con la mirada, sugiere reconocer otra superficie con algún alimento en su interior. Al igual que la botella de jugo inclinada en la parte izquierda del cuadro, se fusiona en color con otro objeto de color rojo aso oscuro con tintes de sombra, en fin.



Fig 25: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 50 x 31 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

En principio, el formato de este trabajo es un poco más pequeño, aun así, sigue con las medidas áureas según lo había establecido para una mirada equilibrada en la composición. Esta serie no resulta ser oscura como la primera. Si bien, una característica en las pinturas de mesas de desayuno son los colores monocromos como los usados por el pintor W. Claesz Heda, en la obra predominará mayormente la paleta policromática realzando las formas contemporáneas, ya sea en los líquidos expuestos, alimentos como el limón u objetos tales como platos u ollas.

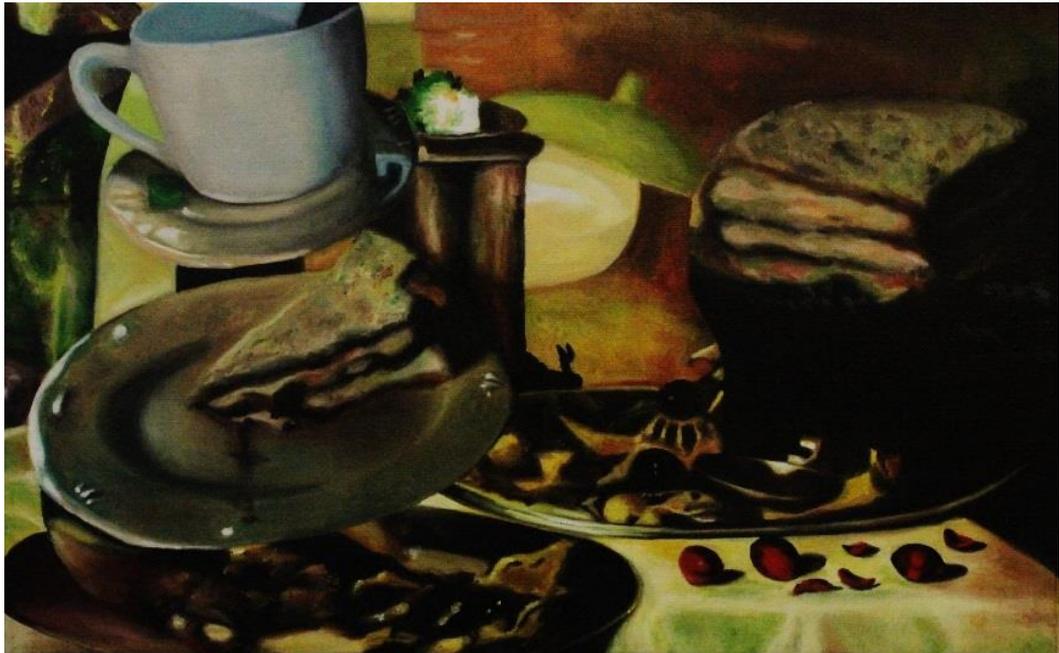


Fig 26: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 50 x 31 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

Retomando la fotografía, lo que me interesa es que capta el momento preciso que quiero plasmar al pintar, no así con un modelo en directo ya que las luces van cambiando dependiendo de las horas del día y si fuese con luz artificial, cualquier movimiento puede hacer que cambie la pintura, incluso por detalles. Personalmente, no me siento cómoda trabajando de esa forma y por lo mismo, la fotografía capta el instante que para lo cual hoy en día, permite editar y manipular la imagen lo que finalmente se constituye en una nueva construcción de la visualidad.

A través de ella, se permite la superposición de los elementos que componen el fragmento de un cuadro como se presenta en la pintura; la taza está superpuesta a la figura vertical que en un segundo plano se aprecia. El plato que está debajo de la taza, también se encuentra en el mismo plano que ella y “por encima” de otro plato que apenas se distingue por debajo.



Fig 27: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 50 x 31 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

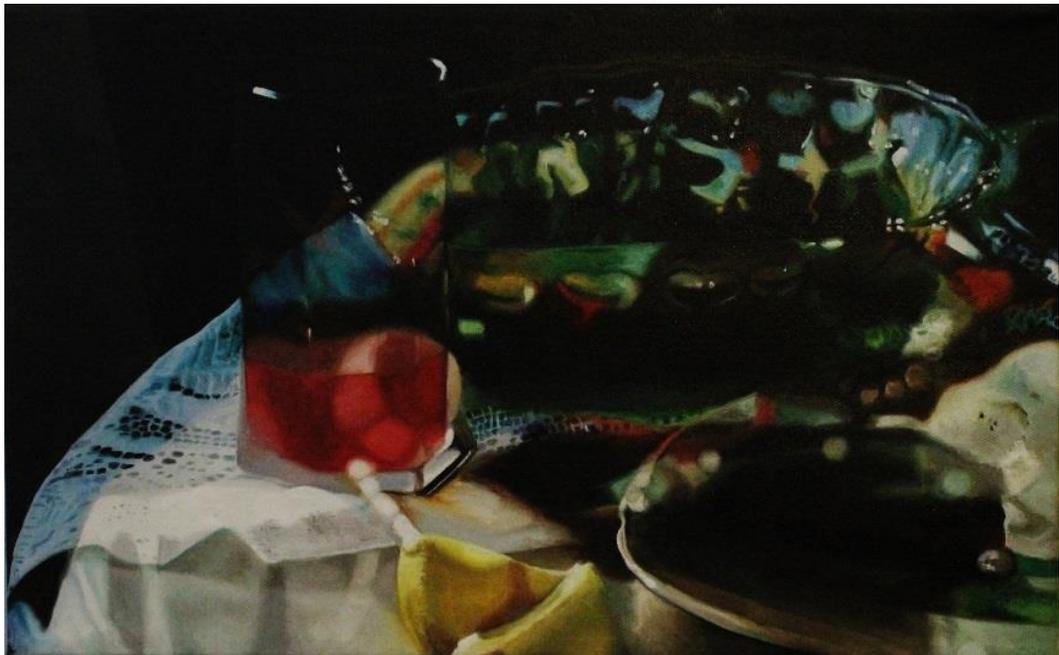


Fig 28 y 29: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 50 x 31 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

El campo que abarca la pintura tiende a ser cercano con los objetos que presenta, algo así como un “zoom”, traducido en la aplicación de síntesis en cuanto a colores y formas, en donde lo que se aprecia es la transparencia y nivel de brillo de cada cuadro representado en platos de loza, ensaladera, vasos de vidrios, etc.

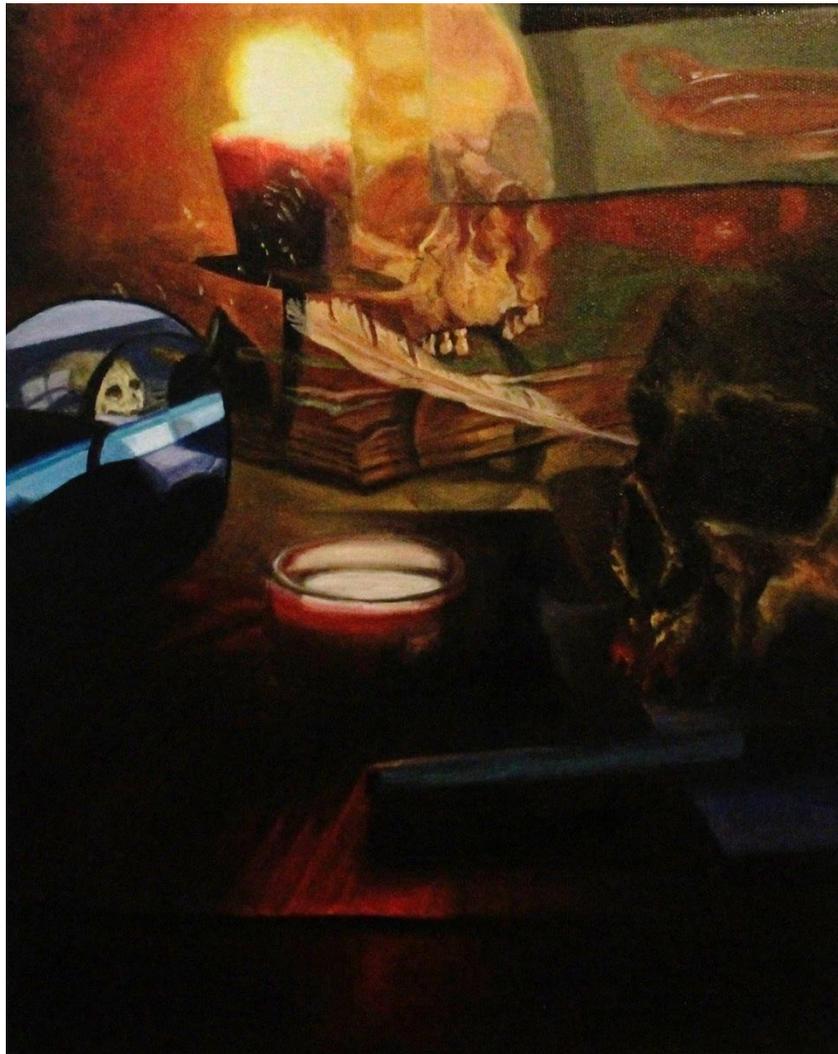


Fig 30: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

La penúltima serie de nueve cuadros están divididos entre *vanitas* y bodegón a modo de profundizar cada temática. La apuesta acá está en la iluminación de cada uno, por lo que seguí experimentando con la luz artificial y natural en los bodegones, no así con las *vanitas*, las cuales traté en la mayoría que estuvieran expuestas bajo la luz de velas y observar cómo se comportaba en la fotografía.

La calavera, objeto de significaciones que trascenderá hasta el final de nuestros días, fue un elemento constitutivo de las pinturas de *vanitas*, sin ir más lejos la *Vánitas* de Jacob de Gheyn II, en donde “la figura dominante es la calavera que nos mira sonriente con sus cuencas vacías” (Accatino, 2005, p.26), así mismo V. Stoichita sostiene que “este cuadro actúa como un espejo. La calavera con sus órbitas vacías, enfoca al espectador como su álter ego” (Stoichita, 2000, p.36). Es por esto que incluí la calavera en mis composiciones plásticas de la Memoria, ya que además de conjugar ambas (la presentada por mí y la citada), con lo cual podemos atribuir un espacio-tiempo determinado (ya sea pasado o presente), son los elementos contemporáneos los que guiarán al espectador a contextualizar la pintura.

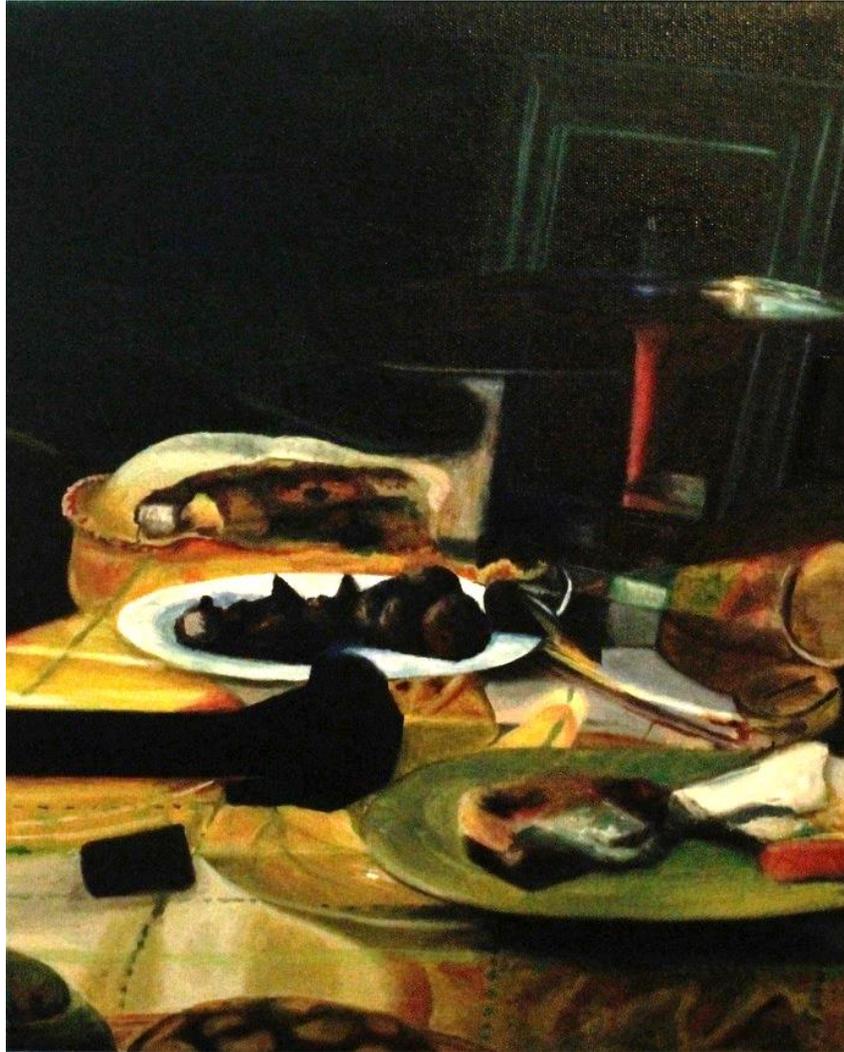


Fig 31: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 32: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

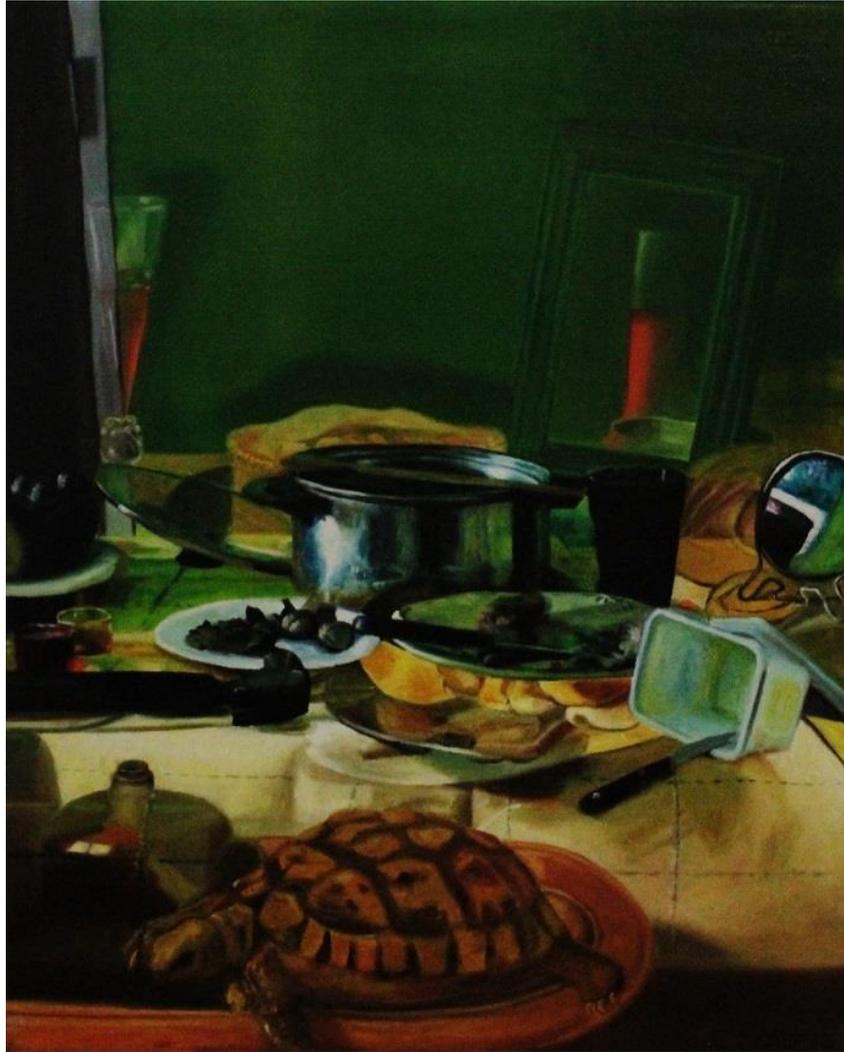


Fig 33: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

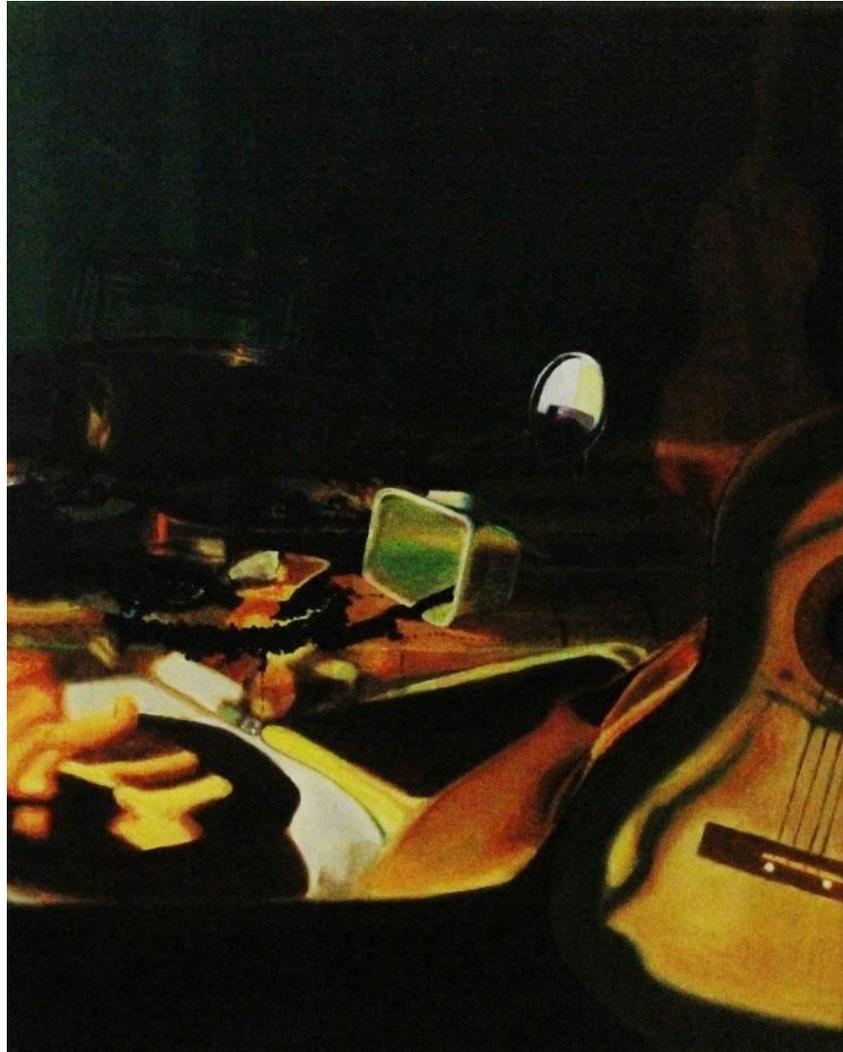


Fig 34: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

“Esta omnipresencia del vidrio, del espejo o del cristal, no deja de engendrar las transparencias del tiempo” (Buci-Gluksmann, 2006, p.42). Si lo que plantea la autora lo traspaso a mi pintura de Memoria, este es justamente el motivo por lo que están presentes aquellos elementos: más allá de ser parte de lo que fue un estilo en donde el reflejo es símbolo de inconsistencia y vanidad humana, refleja además, lo imperecedero y ficticio de un instante que en algún momento estuvo presente y fue real, quedando plasmado en la pintura.

Por otra parte, volviendo a las “mesas de comida”, la idea estuvo en conservar el contraste entre la luz y sombra aplicada a los primeros cuadros, como de la misma forma que a estas cinco pinturas de *vanitas*. Es por esto que hay presencia de oscuridad y altos contrastes en las obras.

Otro aspecto a considerar en esta serie, es cómo va “cambiando” la manera de mirar al objeto como composición, vale decir, el encuadre y zoom con que están elaboradas cada pintura. Ya no nos encontramos con una escena completamente recortada, sino que se logra apreciar un contexto, fondo o *lejos*.

El detalle se hace más presente en esta serie que en los anteriores en donde la síntesis de colores y formas eran percibidas fácilmente. Analizando esta “evolución” de mi pintura, es posible plantear que se debe al nivel de complejidad con que voy conformando las maquetas. Paradójicamente, mientras más pequeño sea el formato de la pintura, más quisiera abarcar en él.

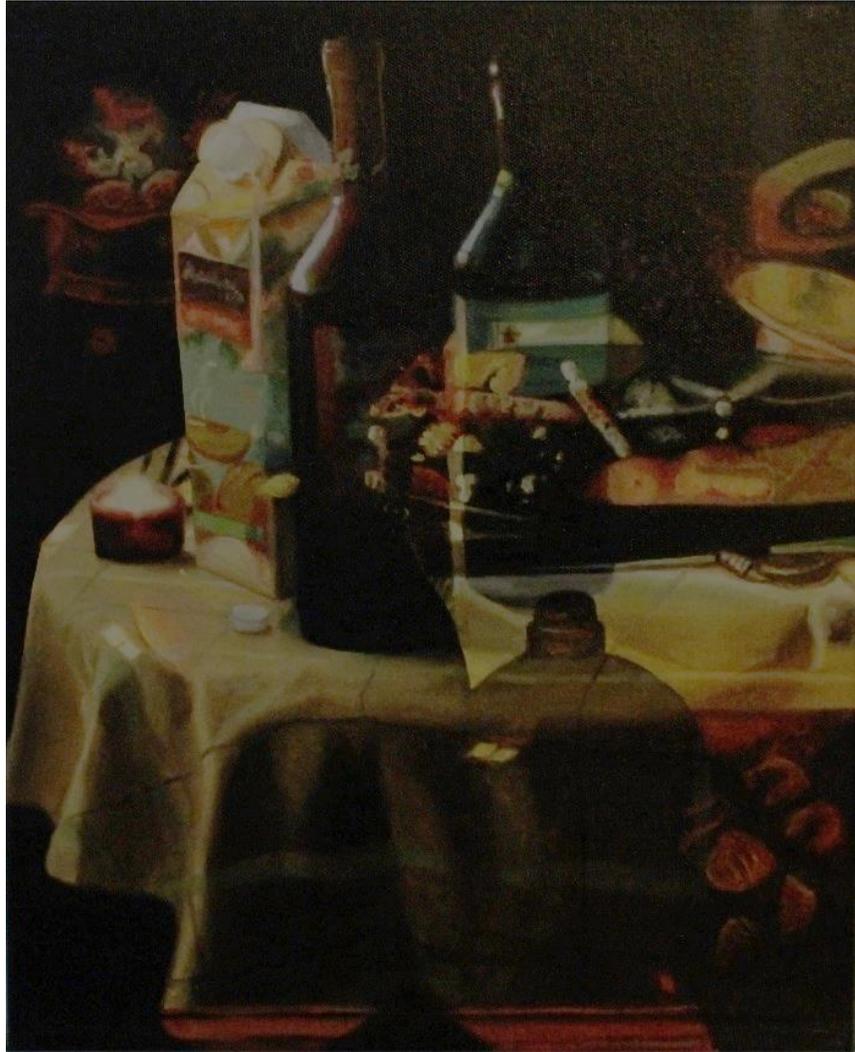


Fig 35: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

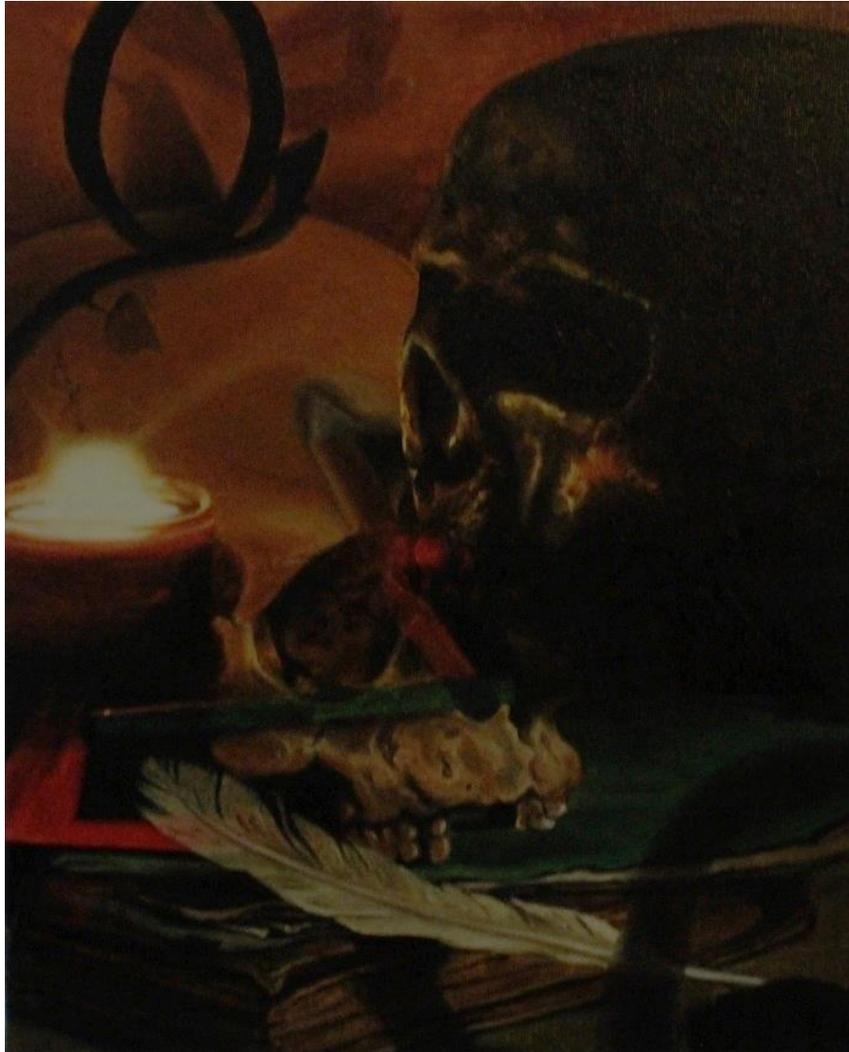


Fig 36: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

III.II.I El espejo-reflejo

“El vidrio, o el espejo, me separa y me une, y este poder de separación entre ausencia y presencia, entre el otro y yo, parece metáfora misma del ojo melancólico, que “mira fijamente lo insustancial y lo perecedero: su propia imagen reflejada”” (Buci-Gluksmann, 2006, p. 37).

Como menciona la autora, aquí la aparición del espejo es precisamente una metáfora de la fragilidad, transparencia y efecto de realidad y de ausencia ya que, el cuadro representa una redundancia y paradoja: entre lo que está presente visto por el espectador, en lo que cree que presenta y el reflejo de lo presentado. El espejo refleja una imagen que no está, una calavera en luz y por otro lado, se entiende que lo oscuro es la materia reflejada de la calavera junto a la vela y al bolígrafo. Al mismo tiempo, se hace presente en *transparencia* la calavera cuyo reflejo aparece en el espejo pero que no se condice con la imagen presentada.

¿Cómo se entiende esta pintura?, ¿alegoría de la muerte? Por supuesto y algo así como un *efecto Droste* ya que si pudiéramos intervenir en la pintura y mover los objetos, imagino que tendríamos un resultado como *Le Bar aux Folies-Bergère* de Manet, así como lo cita la autora para referirse al plano cristalino presentando simultáneamente el efecto de realidad y ausencia.

Vanitas, la cual muestra la banalidad del consumo, lo marchito que terminará la vida del hombre, lo *efímero* de las cosas y del *tiempo*. Ni el hoy, ni el ayer; nada permanece inmutable, ni *el tiempo parece poder tomar su tiempo* para procesar el acontecimiento o la ocasión, “estamos insertos en una sociedad enferma de tiempo” (Buci-Gluksmann, 2006, p.48) como lo plantea la autora, existe esta necesidad del presente y de capturarlo. Se pone fin a la grandes narraciones y se prioriza la lógica de la instantaneidad y del eterno presente, ocasionado por las nuevas tecnologías y la era de la globalización.

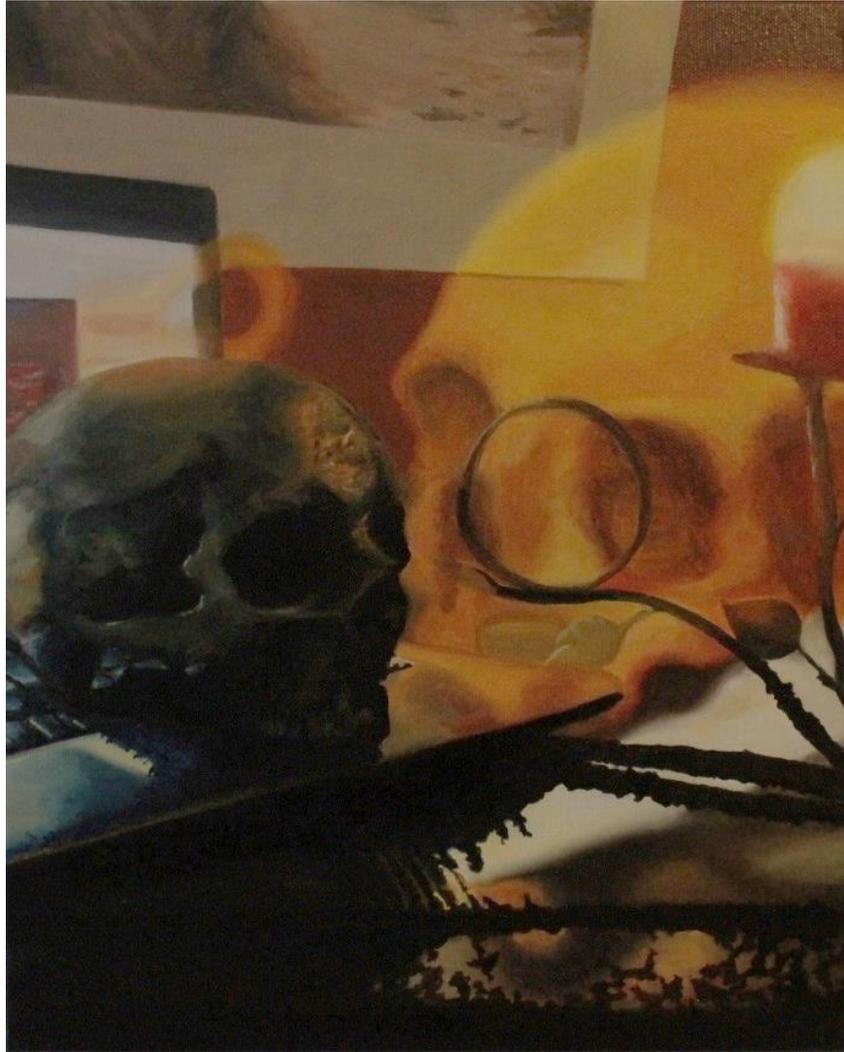


Fig 37: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.

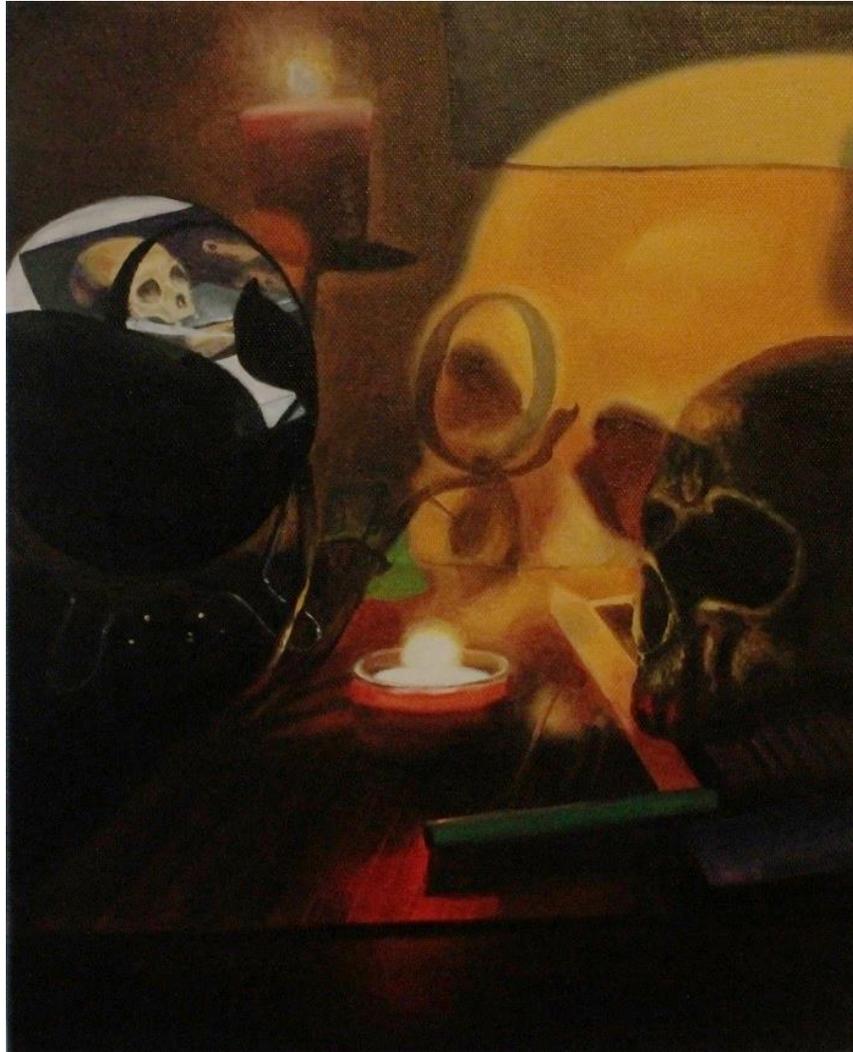


Fig 38: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 30 x 37 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.

III.III Un cambio a considerar



Fig 39: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 31 x 25 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.

Había mencionado una transformación o evolución en este trabajo, pues creo que es evidente. En términos plásticos, el nivel de detalle es mayor en comparación con los primeros trabajos, incluso con los anteriores en la serie de nueve. El nivel de complejidad estuvo necesariamente en las pinturas referentes que decidí utilizar puesto que, a diferencia de las maquetas anteriores, esta vez fueron flores –símbolo de fragilidad y finitud de la vida- las protagonistas de esta serie y la última, haciéndolas convivir nuevamente en conjunto a objetos actuales.

En consecuencia se logra apreciar el cambio desde las primeras composiciones, ya que éstas se presentan en un conjunto de alto contraste y como si el espectador estuviera más cerca mirando los objetos, vale decir, hay un acercamiento del encuadre, por lo que las formas de los objetos se pierden en los límites del cuadro.

Ocurre algo similar con la siguiente propuesta de naturaleza muerta, no en cuanto a un ambiente oscuro, sino al acercamiento del encuadre, de modo que nuevamente los objetos se encuentran recortados en los límites del cuadro. En esta serie hay más luz, el contraste es mínimo, y el nivel de detalle es muy similar a la serie primera. No así en la siguiente serie en que si bien el formato disminuye, el encuadre abarca los objetos de manera casi completa constituyendo una escena más formada. Se presentan más elementos que componen la imagen lo cual enfatiza la saturación a la vista.



Fig 40: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 31 x 25 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 41: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 31 x 25 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 42: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 31 x 25 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 43: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 31 x 25 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.



Fig 44: Román, K. s.t., Óleo sobre tela, 31 x 25 cm, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.

Al ser esta obra una pintura interior a causa de la intimidad que nos evoca por sus formatos, da pie para reflexionar en torno a lo que sabemos –por historia- del bodegón y la naturaleza muerta. Fácilmente, nos podemos quedar un rato considerable observando los detalles de cada cuadro y su intencionalidad; el mensaje que nos presenta es abierto, incluso logra ser un homenaje a los alimentos que consumimos en nuestros días sin necesariamente ser catalogados de buenos o malos.

Son escenas efímeras, tal vez también “*he deseado que lo efímero se eternice*” como dijo Penone (Buci-Gluksmann, 2006, p.12), pues desde un principio me pareció atractiva la idea de traer al presente objetos cuyo valor material era digno de pintar tal y como lo hicieron en el siglo XVII en los Países Bajos.

Sin embargo, como se ha presentado esta Memoria, el eje central no corresponde a una simple invitación para “deleitarse” con pinturas de mesa, exige una lectura más profunda acerca de lo que significa pintar naturaleza muerta en este siglo y por ende, reflexionar acerca de este paradigma de la pintura.

Por otra parte, al encontrarnos expuestos frente a un bombardeo de imágenes cada vez más complejas, me temo que ya no es posible conciliar la figura del bodegón como una mera composición de objetos para ser admiradas por su técnica, sino que, debe presentarse con una nueva visión o re-estructuración de su visualidad. Corresponde sin duda al estilo de vida que nos vemos lidiando cada día, así como lo mencioné anteriormente, “propios de la cultura de masas, en la que todo se renueva y se arroja a una “estatización” loca de lo cotidiano” (Buci-Gluksmann, 2006, p.16).

Por lo tanto, esta Memoria corresponde a un desglose por escrito de las ideas que iba trabajando a medida que avanzaba con el programa del taller y corresponde además, a un crecimiento artístico no menor en relación a mi trabajo y el entorno. Lo que en un principio fue un mar de dudas acerca de la línea en la cual venía desarrollando – la naturaleza muerta- y la posible no relación con la sociedad a modo de pintura crítica, fue disipándose en la medida que iba comprendiendo la estrecha relación de los objetos modernos que utilizamos para comunicarnos y su representación en mi pintura y cómo esto genera de cierta forma una crítica a su uso, y más que nada, cómo nos identificamos con ello.

Cabe mencionar la concientización de mi trabajo a través de estos años de estudio por medio del uso de recursos mecánicos-digitales, y la relación de éstos con la forma en que hoy vemos y percibimos la realidad, como imagen fragmentada y saturada de información.

Mi trabajo no es una solución visual frente a la problemática de vivir en una sociedad de consumo e hiperrealista, sino que es el resultado de una reflexión acerca de la tradición pictórica y su re-presentación en el arte contemporáneo.

IV. PALABRAS FINALES

Realizar esta Memoria es sin duda un cierre de ciclo académico importante en mi proceso. Fueron muchas las interrogantes que dejé pasar a medida que debía solucionar plásticamente una problemática visual, ya sea por seguir la cronología del programa o porque en un comienzo no era muy consciente de lo que estaba generando, es decir, no tomé demasiada atención a los procesos mentales con que desarrollaba una obra.

En este sentido, el haber desarrollado esta Memoria con secuencialidad, notándose mi propia evolución tanto en lo académico como personal, necesariamente tuve que volver a *re-encontrarme* con aquellos procesos mentales que había dejado atrás, en pausa, y retomarlos para ir descubriendo cuáles son mis verdaderos intereses frente a la pintura, pues creo que cuando uno es alumno y crea pequeñas “obras” como parte de ejercicios del taller, debe lidiar con el porqué de su trabajo y aprender que todo lo que hacemos tiene un argumento. Sin embargo, había olvidado que la pintura es expresión de nuestro ser, es comunicación de lo que en ese momento estamos viviendo y, se quiera o no, lo plasmamos en el soporte. Es por esto que el haber hecho el ejercicio de volver a sentir y pensar el momento cuando pintaba los primeros trípticos es tan fundamental, porque me creó consciencia de lo que hoy hago, y logro ser capaz de apreciar los avances técnicos que ahora poseo.

Por último, realizar este trabajo y conocer a otros artistas contemporáneos que abarcan la naturaleza muerta y su categoría como la *vanitas*, me permitió ver que mi forma de trabajar es compleja visualmente dado por la incorporación de filtros y la serie de elementos que mencionaba a lo largo del texto, constituyentes a la hora de abordar la pintura. Y más que eso, validar mi posición como artista visual en la pintura y las nuevas formas de interpretar y concebir el arte actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Accatino, S. (2005). Vánitas, imágenes del conocimiento y de la vacuidad de todo saber. *Vértebra*, (10), 26-32.
- Agacinski, S. (2009). *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La marca editora.
- Arts4X.com. (2011). *Diccionario del arte*. Obtenido de <http://www.arts4x.com/spa/d/pastiche/pastiche.htm>
- BBC (Dirección). (2011). *Lucian Freud a Painted Life* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=khpcYyHhI28>
- Borges, J. L. (1944). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. *Ficciones* (pp.7-15). Ediciones "La Cueva".
- Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo Efímero*. Madrid: Arena Libros.
- Calabrase, O. (1999). *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátreda S.A.
- Camacho, R., Belda Navarro, C. y Zamora Álvaro, M. (2003). El arte Barroco. En R. C. & Martínez, *El Barroco* (pp. 90-97). Madrid: D Ediciones.
- Cremades, J. (2013). Audrey Flack, más de lo que parece. *Tendencias del arte*, 24-26. Obtenido de <http://www.tendenciasdelarte.com/audrey-flack-mas-de-lo-que-parece/>
- Deleuze, G. (1984). I. El círculo, la pista. II. Nota sobre las relaciones de la pintura. *Sé cauto*, 100.
- Experiencias Artísticas*. (2013). Seminario de arte y nuevas tecnologías. Obtenido de <https://experienciasartisticas.wordpress.com/2013/01/21/cita-o-apropiacionismo/>
- Ferrándiz, L. (2013). Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad. *Goya. Revista de Arte*, 342, 44-61.
- García, A. (2011). Degas y la fotografía. *Aloj*. Obtenido de Monografías: <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/Texto.htm>
- González, P. y Gaete, J. (2013). *U-Cursos*. Obtenido de Programa Anual Pintura: https://www.u-cursos.cl/artes/2013/1/TCAR121-720/1/material_docente/
- Rehermann, C. (2012). *Henciclopedia*. Obtenido de Los pastiches de Picasso: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/PicassoPastiches.htm>
- Ruiz, M. (2011). Reseña de "Cultura y Simulacro" de Jean Baudrillard. *Razón y Palabra*, 16.
- Sánchez, G. (2014). *Glosario Gráfico*. Obtenido de http://www.glosariografico.com/letra_c?page=2
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México-Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ulibarri, L. (1994). Claudio Bravo "Yo soy de la estética". *Diseño*, 76-79.

