



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

## **ROJO Y NEGRO**

### **Traducción pictórica de una herida emocional**

Memoria para optar el Título Profesional de Pintora

DANIELA DAYAN FERNÁNDEZ CORTÉZ

Profesor Guía: Patricio González Reyes

Miembros de la comisión:

Byron Boyd

Gabriel Uribarri

Santiago de Chile

A todas las personas que me apoyaron física y moralmente.

A mi abuelo, porque a pesar de la sangre,  
nuestro vínculo fue más fuerte.

## ÍNDICE

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
<b>CAPÍTULO I. DESCUBRIMIENTOS</b>	10
<b>I.I</b> Taller de Pintura	10
<b>I.II</b> Carne	25
<b>I.III</b> Fotografía y Pintura	36
<b>CAPÍTULO 11. HACER CONSCIENTES LOS PROCESOS</b>	
<b>INCONSCIENTES</b>	39
<b>II.I</b> Encarnación	39
<b>II.II</b> Grandes Maestros	49
<b>CAPÍTULO 111. ROJO Y NEGRO</b>	58
<b>III.I</b> Cuerpo y Herida	66
<b>III.II</b> Carne y Sangre	69
<b>III.III</b> El Color	70
<b>III.IV</b> Materialidad Pictórica	73
PALABRAS FINALES	76
BIBLIOGRAFÍA	77

## RESUMEN

Como individuos estamos compuestos de un plano físico y un plano intangible, sentimental. En ocasiones, por algún hecho en específico, se daña nuestro lado emocional, creándose heridas que no se ven, pero que existen y que incluso pueden generar un dolor que pareciese corporal. La intención de este trabajo es representar visual y pictóricamente estas heridas invisibles, inspirado en un episodio personal, resignificando elementos que se repiten en mi creación de obra.

Por esto, y para la comprensión de los procesos que llevaron a la creación de este proyecto, esta memoria se presenta como una secuencia temporal que comienza el año 2011 con mi ingreso al Taller de Pintura, donde se describen los ejercicios y elementos técnicos que aportaron en mi evolución artística, y finaliza el 2015, con la culminación de esta serie.

La serie se presenta como resultado del aprendizaje adquirido durante mi período de estudios, donde además del quehacer artístico se ha reflexionado sobre los elementos que constituyen una pintura, como lo son el color y la pincelada.

Por tratarse de una descripción de desarrollos propios, esta memoria está redactada en primera persona.

## INTRODUCCIÓN

Hablar de pintura en el año 2016, estando inmersa en el llamado “arte contemporáneo”, es un tanto complejo. Partiendo de la percepción de nuestra época, el tiempo de lo inmediato, lo rápido y la fluidez en todos los ámbitos. La sociedad líquida, como diría Bauman, metáfora que hace alusión al movimiento y al cambio constante de este estado, que no conserva su forma y que tiende a la levedad. Este paradigma de movimiento constante en la modernidad influyó en todos los sectores de la sociedad: desmoronamiento de la política y de los modelos sociales, cuyos ideales no perduran lo suficiente para arraigarse en los ciudadanos; disolución del núcleo familiar y la fragilización del sujeto, dominado por la individualidad y el miedo al otro, y la renuncia a la memoria y a los referentes del pasado. El arte también se vio afectado por el arquetipo de esta fase tardía de la modernidad. El desarrollo de las nuevas tecnologías, la instantaneidad de Internet y la conexión permanente al mundo virtual influyeron en la manera cómo el individuo percibe las imágenes. La simultaneidad en la que se dejan ver las imágenes provocan un cambio en el “interés” que el sujeto pueda mostrar sobre ellas; la inmediatez con la que circulan no deja lugar para la reflexión y asimilación de éstas, y hace que la imagen pierda importancia para el individuo.

En su conferencia “Arte ¿líquido?”, Bauman expone que el arte

postmoderno se ha convertido en un objeto de consumo, el que en un momento determinado se gasta, perdiendo la capacidad de divertir. Para lograr emocionar y llegar a ser un objeto de deseo para la sociedad actual, “el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como un *acontecimiento*” (Bauman, 2007, p.21), de ahí que las inauguraciones de exposiciones, que se muestran con gran parafernalia, tienden a usarse como una especie de “alfombras rojas” del arte, evento que nadie quiere perderse. Reflejo directo de la liquidez y la transitoriedad en el arte son las instalaciones efímeras y las performance, manifestaciones que satisfacen el deseo momentáneo y la acumulación de sensaciones pasajeras.

Teniendo en cuenta este panorama, pareciera que la pintura no tuviese cabida dentro del contexto social y artístico actual. Inmersa en el movimiento, la fluidez constante y el ruido, ésta precisa quietud. “La pintura necesariamente requiere cierto silencio” (Patricio González, 2016). Contraria a los ideales postmodernos, la pintura busca la permanencia en el tiempo, busca la inmortalidad y la reflexión de su contenido. Desde las primeras y prehistóricas figuras de bisontes y animales encontradas en cuevas a lo largo del mundo, como Altamira (España), y Lascaux (Francia); las representaciones de escenas bíblicas pedidas por la iglesia; los retratos de reyes y nobles encargados por la corona; su desvinculación con la academia clásica y el desarrollo del Impresionismo, y hasta las composiciones más abstractas y vanguardistas desarrolladas en el s. XX, la pintura se ha caracterizado “por su capacidad de trascender en el tiempo,

por una a-temporalidad muy a menudo simbólica” (Buci-Gluksmann, 2006, p.12). Ha traspasado los límites temporales de sus creadores mortales, y ha alcanzado el grado de imperecedera.

En 1839, y al ver el primer daguerrotipo, precursor de la fotografía, el pintor Paul Delaroché declaró: “A partir de hoy, la pintura ha muerto”. En varios momentos de la historia se ha hablado de la “muerte de la pintura”, de su “sin sentido” y, hoy, en medio del desarrollo del arte digital, performático y conceptual, de su carácter anacrónico y obsoleto. La pintura, lejos de ser considerada una técnica anticuada, se impone en el escenario actual, logra reapropiarse de las imágenes y referentes contemporáneos, y reinventa su propio lenguaje de acuerdo a los requerimientos del entorno en el que se inscribe, siendo una de las disciplinas más transversales para la difusión artística a un público diverso, y no sólo cerrado al circuito del arte. La pintura es, además, el precedente visual de las diversas manifestaciones del mundo del arte. “Es un lenguaje genealógico: funda los orígenes de otros fenómenos artísticos” (Patricio González, 2016).

Es método de contemplación y reflexión para el espectador en la rapidez actual, un lugar de silencio, meditación y crítica. La pintura, en todas sus variantes, expone, seduce, habla. Las nuevas expresiones artísticas, al ser tan inmediatas, no logran esa conexión con el espectador. En estas expresiones, “la inteligencia de la REPRESENTACIÓN cede entonces el paso a la perplejidad de una “presencia”, no solamente insólita-como en el

caso del surrealismo-, sino insultante para el espíritu” (Virilio, 2001, p.56).

Como pintora me intereso en hacer eterno un momento efímero. La persistencia de los recuerdos, la melancolía y la expresión corporal son temas recurrentes en mis pinturas. La factura manual del modelo y de la pintura en sí es el elemento principal en mi proceso creativo. Siento inclinación por un concepto desarrollado en el Renacimiento, pero acuñado durante el Romanticismo que, hoy en día, se busca destruir en el mundo del arte, y que es el de “genio creador”.

[...] el genio romántico reconoce en la animadversión de sus contemporáneos el abandono del mismo cielo, que le ha dotado con un <<alma superior>>. Como consecuencia, el genio romántico, de la misma manera que el Prometheus goethiano se independiza del dios Júpiter, desconfía de la luz de la divinidad y la sustituye por la introspección y la apología de lo oscuro. (Angullo1,1999, p.295).

Creo conveniente mencionar que para la creación de cada una de mis pinturas, ya sean de esta serie u otras, primero visualizo en mi mente la imagen que quiero crear, antes que el concepto u idea de ésta. “La sensación intuitiva se coloca sobre ella (la razón) ya que conduce al reino de la irracional y lo metafísico, aspectos que ninguna fórmula matemática puede alcanzar” (Itten, 1975, p.29). Es decir, priorizo la imagen por sobre el significado que se le pueda otorgar a éstas. No existe un concepto previo

para la creación de mis pinturas, al menos no existe conscientemente. Al revisar cronológicamente las pinturas que he realizado, puedo observar que sí existen temas, conceptos y patrones en cada una de ellas, pero éstos fueron intuitivos a la hora de la factura. Siempre permanecieron ocultos, en un proceso inconsciente de constante apropiación de referentes visuales, literarios e ideas que se repetirán en mis pinturas en favor de la creación, y que conforman un imaginario propio y se traducen en un lenguaje autoral.

## **CAPÍTULO 1. DESCUBRIMIENTOS**

### **I.I Taller de Pintura**

Me gustaría mencionar que, personalmente y en todos ámbitos, prefiero las imágenes figurativas por sobre composiciones abstractas y/o conceptuales, y es por esto que el primer ejercicio impuesto el primer año que ingresé al taller fue un desafío y un punto de partida en mi desarrollo como pintora.

Al ingresar a la escuela de Arte no tenía muy claro cuál sería mi temática ni mi manera de pintar. Tenía sí un imaginario propio y muy amplio, creado principalmente a partir de obras literarias y de los trabajos de algunos artistas, en su mayoría pintores e ilustradores, pero nunca pude decidir cómo comenzaría mi viaje pictórico.

Mis primeros acercamientos a la pintura fueron a los 8 años, al ingreso al taller de pintura que ofrecía mi colegio fuera del horario de clase. La profesora de ese entonces, Victoria Salas, me enseñó a pintar con óleo reproduciendo pinturas de artistas del movimiento Impresionista. Había un ejercicio en particular que nos ayudaba a ejercitar nuestra memoria; el ejercicio consistía en mirar una lámina de alguna pintura durante 3 minutos, tratar de recordar hasta los mínimos detalles, y luego redibujar esa imagen,

en base a los recuerdos y detalles que quedaban en nuestra memoria.

La profesora Victoria sólo nos enseñó a pintar al “estilo impresionista”, destacando las pinceladas y el complemento de los colores, y ese fue la manera que seguí pintando hasta mi ingreso al taller de Pintura.

El primer año de taller, los trabajos solicitados correspondían a trípticos de 60 x 60 cms cada uno. El primer ejercicio pedido consistía en una especie de collage, donde convergieran claves valóricas (alta-media-baja), distintas texturas y temperaturas de color (cálido, frío). Este trabajo se solicitaba hacer en tonos grises con el “negro óptico” (formado por siena tostada y azul ultramar), y añadiendo algunos colores más de la lista de colores básicos pedidos.

Estuve varias semanas sin poder crear una fotografía de modelo (maqueta) que me satisficiera y que cumpliera los requerimientos pedidos por los profesores. No era capaz de concebir una imagen que no fuese figurativa y que además tuviese distintas texturas y temperatura. Como primera decisión descarté las imágenes abstractas y creé maquetas con elementos u objetos reconocibles, pero que si cumplieran los requisitos de color. En “los pastos” de la facultad existe un árbol que entre los meses de abril-mayo deja caer un estróbilo, que comúnmente conocemos como piña, en forma de rosa. Apenas descubrí estas piñas las comencé a juntar, ya que me sentí atraída por su forma. Cuando decidí hacer maquetas figurativas, elegí estas piñas para mostrarlas en las imágenes. Dados mis nulos

conocimientos digitales en photoshop o algún otro programa de edición, utilicé sólo elementos manuales para la creación de los modelos para pintar. Empleé papeles negros, grises y blancos para los fondos (uno para cada clave valórica), y las piñas encima, jugando también con pintura blanca y negra.

Aprobadas las maquetas, comenzó la difícil tarea de lograr traducirlas en la tela. Las mezclas de colores me confundían y no me sentía capaz de traducir las sombras y los relieves. Además, con miedo, no lograba cubrir con pintura la tela, ya que utilizaba mucha trementina junto con el óleo.



Fernández, D. s.t. Tríptico (1 de 3), Óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. s.t. Tríptico (2 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. s.t. Tríptico (3 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.

Después de un arduo trabajo logré realizar las tres pinturas del primer ejercicio, y comencé con el segundo de inmediato.

El segundo ejercicio tenía dos pie forzado: la utilización de un bien de consumo (envase, objeto, etc), el que debía intervenir y aumentar su desintegración en cada una de las pinturas; y la utilización de un color primario dominante en cada cuadro. Como este ejercicio no se trataba de una imagen abstracta, pude llevarlo a cabo mucho más rápido que el ejercicio de las claves valóricas. Utilicé un envoltorio de gomitas llamadas Amberries, que parecieran ser moras, y comencé a romperlo, desarmando su forma y dejando que las gomitas se desparramaran fuera de él. Al igual que en el ejercicio anterior, para la creación de las maquetas ocupé papeles de colores en el fondo, siendo el amarillo la primera imagen de la serie, y donde se ve más completo el envase de dulce. La pintura que sigue fue la de color rojo, donde ya se aprecia más la intervención en el envase, abierto y con las gomitas a la vista, y la última imagen, de color azul, varía en ángulo (se ve sólo una parte del envase y desde otra perspectiva), y las gomitas están esparcidas por todo el fondo.

El traspaso de las maquetas a pintura de este ejercicio fue mucho más dinámico (y mejor logrado) que el primer ejercicio. En estas maquetas había elementos que nunca había trabajado, como lo eran los brillos del envoltorio de plástico y las transparencias, cuya traducción pictórica me dejó muy satisfecha.



Fernández, D. s.t. Tríptico (1 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. s.t. Tríptico (2 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. s.t. Tríptico (3 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.

El último ejercicio del primer año correspondió a paisaje/antipaisaje, también en formato de tríptico. Cada ejercicio requería una secuencia temporal y estética visible, es decir, que algunos rasgos del primer ejercicio se hiciesen presente en el segundo y en el tercero, que todos tuviesen elementos en común.

Al pensar en paisaje, no pude dejar de recordar las escenas románticas de las pinturas del siglo XIX, con esos cielos tormentosos que acaparan casi la totalidad del cuadro, donde la naturaleza se expresa en todo su esplendor. Quise evocar ese tipo de paisaje, con unas nubes maravillosas, esponjosas y borrascosas cubriendo mis nuevas pinturas. Para recontextualizar ese imaginario y traerlo al siglo XXI, incluí elementos propios del desarrollo industrial y que contrastara con el dominio de la naturaleza, y elegí los cables del tendido eléctrico y las torres de alta tensión. Busqué referencias de cielos nubosos y de tendido eléctrico en internet, y tomé varias fotos, las que luego mezclé en photoshop (mi manejo de las herramientas digitales había mejorado notablemente). El resultado fueron tres maquetas, donde el paisaje de cielo nuboso ocupa todo el horizonte de la imagen, y los cables y torres eléctricos resaltan por su verticalidad.



Fernández, D. s.t. Tríptico (1 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. s.t. Tríptico (2 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. s.t. Tríptico (3 de 3), óleo sobre madera entelada, 60 x 60 cms, Santiago, Chile, 2011. Fotografía cortesía de la artista.

Lo más complejo de pintar en esta serie fueron las nubes, elemento que nunca había ocupado. Lograr las transiciones sutiles sin que se viera muy pesado fue un desafío que tomó mucho tiempo, pero que pude llevar a cabo con muy buenos resultados.

Al desarrollar los ejercicios del primer año de taller, y luego mirarlos retrospectivamente, pude percatarme que, a pesar de parecer muy distintos entre sí, existen cuatro elementos que destacarían mi creación de obra y que se mantienen hasta el día de hoy: las formas orgánicas (piñas, gomitas y nubes) por sobre las líneas rectas, el detalle o primer plano por sobre las composiciones más abiertas (exceptuando el ejercicio del paisaje), el marcado contraste de colores y el recurso de la imagen figurativa. En ese momento aún no me sentía totalmente segura de la utilización de los colores, ni si existía alguna paleta de colores que me acomodara más trabajar.

## **I.II Carne**

El programa del segundo año de taller planteaba temas muy interesantes, como lo eran trabajar con imágenes de estatuaria, abordar el cuerpo y el desarrollo del autorretrato, tópico muy utilizado en la historia del arte. Estos temas me entusiasmaron mucho, y comencé enseguida a recopilar material fotográfico para la creación de las primeras maquetas, que correspondían al trabajo de estatuaria.

Quise poder generar mis propias imágenes, y fotografié estatuas del Cementerio General. Las elegidas, dentro de las muchas que saqué, fueron las últimas que tomé, de un ángel que sostiene una vasija de piedra en sus manos. La vasija llamó poderosamente mi atención, y al pensar en modificar la imagen pensé “podría llenarla de carne”. Busqué imágenes de carne en internet: carne molida, un hígado y un corazón, y con mis escasos conocimientos de retoque digital, los puse “dentro” de la vasija. Luego le agregué un filtro, que dejó la tonalidad de la piedra de la estatua de un color azul-verdoso. Reencuadré la imagen, dejando sólo la vasija, las manos y los brazos que la sostenían a la vista. Como el ejercicio se trataba de un díptico, la segunda imagen mostraba al mismo ángel, pero desde distinto ángulo (en este no se veía la vasija, pero sí la cara de la estatua). Para relacionar las dos imágenes, la segunda le manché (digitalmente) la superficie de la túnica del ángel, dando la sensación de manchas de sangre sobre la piedra. También le

agregué el filtro verdoso al segundo ángel.

El resultado me gustó bastante, y noté que se me hizo muy sencilla la traducción pictórica de la carne (pude concluirlo en una sola clase), y la gama de colores rojo me resultaron muy cómodos de usar y crear variaciones. Desde este ejercicio en adelante, el color rojo está presente casi en la totalidad de las pinturas que genero.

No era necesario que las pinturas contaran con un nombre, sin embargo, le otorgué un nombre a este díptico: “Ángel Carnicero”.



Fernández, D. Ángel Carnicero. Díptico (1 de 2), óleo sobre tela, 80 x 80 cms, Santiago, Chile, 2012. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Ángel Carnicero. Díptico (2 de 2), óleo sobre tela, 80 x 80 cms, Santiago, Chile, 2012. Fotografía cortesía de la artista.

A partir de esta pintura comencé a utilizar un elemento que marcaría mi creación pictórica: la carne roja. En ese momento no estaba demasiado segura de por qué la utilicé. Hacía un bonito contraste con la piedra de la estatua, y era un desafío a la hora de traducirla en pintura, pero creo que no me cuestioné más allá lo que podía significar como concepto dentro de mi proceso creativo.

Desde pequeña, siempre tuve inclinación a la gama de los rojos. Es un color muy primitivo (el primer color al que se le puso nombre, y es muy probable que sea el primer color que reconocen los niños pequeños) (Heller, 2008); es el color dominante en muchas culturas donde se rendía culto al fuego y a los sacrificios, y es el color que representa todo lo vivo: *Heute rot, morgen tot* (Refrán alemán. “Hoy rojo, mañana muerto”).

Al crecer me siguió fascinando el color rojo, en todas sus variaciones (desde el rosa pálido hasta el rojo vino), y ya más grande, e influenciada principalmente por literatura gótica, simbolista y de terror, lo comencé a relacionar con ideas más románticas y oscuras: la pasión, la sangre, la vida y la muerte.

Siempre he sentido curiosidad e interés por la carne roja, no recuerdo bien desde cuándo, pero nunca he mostrado desagrado o rechazo al entrar a una carnicería o al tomar un trozo de carne. Es más, siempre me ha cautivado el color de la carne cruda, ese color de lo no-muerto aún, del momento donde se paraliza la muerte, un color vivo, casi palpitante, Y,

luego, analizándola desde el punto de vista pictórico, todos los elementos que componen la carne cruda, como las vetas, los brillos y la viscosidad, generan un paisaje visual muy atractivo para su interpretación en pintura. En palabras de Bacon, sobre las carnicerías, “para un pintor hay allí esa gran belleza del color de la carne”. (Kundera, 2006)

El siguiente ejercicio pedido fue el Autorretrato, y considero a este ejercicio como el precursor de mi proyecto de tesis.

Seguí con la línea de las carnes rojas, ya que así lograría una mejor cohesión entre todas mis pinturas y porque, visualmente, es interesante como imagen y en traducción. Esta vez quise utilizar al elemento en directo y ya no editar en digital, así que compré varios trozos de carnes, de pollo y roja, para la creación de mis maquetas. La primera sesión de fotografías fue con carne blanca (pollo), y sostenía ésta en mis manos. Yo aparecía maquillada, con un vestido negro y con la carne en mis manos. Las fotos no fueron de mi agrado ni el de mis profesores. Las poses eran demasiado forzadas, y visualmente el color del pollo no era atractivo. La segunda sesión ocupé carnes rojas, y estando desnuda. En esa oportunidad puse la carne directamente sobre mi cuerpo, manos y rostro, y las fotografías quedaron notablemente mejor, ya que las poses se veían más naturales y la carne roja sobre mi cuerpo generaba un interesante contraste.

Modifiqué el formato inicial de 50 x 50 cms, y lo dejé como tríptico, con una pintura central de 80 x 80 cms y dos laterales, de 80 x 40 cms. La

pintura del centro muestra un trozo de carne cayendo en diagonal sobre uno de mis pechos, el otro es visible, y a su lado mi brazo sube hacia mi rostro. En la pintura de la izquierda se ve mi rostro mirando la carne sostenida por mis manos. La carne tapa casi la totalidad de mis facciones, dejando a la vista sólo mis ojos. La pintura de la derecha muestra mi cuerpo inclinado hacia adelante, con la carne en mis manos, y siendo ofrecida al espectador.



Fernández, D. Carne sobre carne. Tríptico, óleo sobre tela, Santiago, Chile, 2012. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Carne sobre carne, Tríptico (1 de 3), óleo sobre tela, 80 x 80 cms, Santiago, Chile, 2012. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Carne sobre carne. Tríptico (2 de 3), óleo sobre tela, 80 x 40 cms, Santiago, Chile, 2012. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Carne sobre carne. Tríptico (3 de 3), óleo sobre tela 80 x 40 cms, Santiago, Chile, 2012. Fotografía cortesía de la artista.

En esta serie jugué con el contraste que se generaba entre la carne y la piel, y cómo interactuaban ambas, la piel con su aspecto limpio y suave, y la carne rezumando viscosidad. Este elemento estético me aportó muchas imágenes mentales, pero fue en ese momento cuando comencé a cuestionarme sobre el significado de la carne. Estuve mucho tiempo pensándolo y el por qué la ocupaba en mis pinturas. ¿Qué quería decir, qué quería que pensara la gente de mi obra? Pensé en utilizar distintas carnes, de pollo, de vacuno, de cerdo, etc, por sus diferentes matices de color. ¿Para qué? Muchas personas que vieron mis pinturas me preguntaban si acaso yo era vegetariana (no lo soy). ¿Quería denunciar el maltrato animal? No quería eso. Me preguntaban si me gustaba el género del *gore*, aquel tipo de cine “que se centra en lo visceral y la violencia gráfica extrema” (Wikipedia). Pensé en mostrar cuerpos abiertos, cual autopsia, con sus órganos desparramados. ¿Quería identificarme con la violencia, el *gore* y las visceras? Definitivamente no. Pensé en dejar de pintar carne. ¿Qué sentido había de seguir utilizándola? No podía encontrar una idea formal que explicara mi inclinación hacia ella, pero mis fantasías pictóricas seguían incluyéndola en sus composiciones.

### **I.III Fotografía y Pintura**

Desde la invención de la fotografía se habla de una suerte de “rivalidad” entre esta técnica y la pintura, por la utilidad de representar y de capturar paisajes, escenas y personas, que por tantos años le correspondió sólo a la pintura. Sin embargo, la fotografía aportó visualidad y nueva perspectivas de composición para los pintores. Es una herramienta muy valiosa a la hora de generar una maqueta para pintar, como en su momento fue la cámara oscura.

Crear una escena específica, fotografiarla y, luego trabajar con esa imagen creada, te entrega mil posibilidades de intervención. Se puede reencuadrar, cortar, centrar, agregar un filtro de color, desenfocar, resaltar ciertas zonas de luz, o de sombra, mezclar con otra imagen, en fin, mil nuevas imágenes distintas a la inicial.

Susan Sontag (1975) escribió “Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso. Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”(p.16). Al armar mis maquetas, efectivamente, capturo una experiencia, con todo los elementos técnicos que incluye, como es el tipo de ángulo, la luminosidad, el enfoque; me apropio de ese instante y de

ese objeto, pero es pintando cuando finalmente lo descifro. Para traducirlo en pintura debo volver a mirar, y es ahí cuando entiendo su estructura y cómo se comporta cada elemento; abstraigo la mirada para determinar qué colores la componen, y vislumbro que las imágenes, y todo, sólo son manchas de colores organizadas que configuran formas específicas.

En la totalidad de pinturas que creo, utilizo un referente fotográfico para llevarlas a cabo, pero este referente es sólo una guía para facilitar la ejecución. En los primeros ejercicios generados en el taller buscaba copiar con exactitud cada elemento y defecto de la maqueta. Obraba con mucho miedo, es por esto que mis pinceladas eran muy tímidas y ocupaba poquísima pintura. Luego, al ver que ciertas zonas se veían parecidas a la foto, intentaba no seguir pintándolas, por temor a no lograr hacerlas ver bien. Cuando me sentí un poco más segura de mis habilidades pictóricas, comencé progresivamente a ocupar más pintura, pero siempre rigiéndome al referente fotográfico. Después de mucho tiempo practicando y esforzándome, ya me siento completamente capaz de pintar cualquier cosa, y esa seguridad se demuestra en mi manera de pintar. Ahora utilizo mucha pintura y puedo manejar la factura, dejando zonas donde se ve claramente la pincelada que ocupé, y otras en las que no. Esta manera de pintar aporta consistencia a mis motivos, sobre todo a la carne, que logra verse con una densidad y materialidad característicos de ella. Las maquetas fotográficas son sólo una guía que me ayudan a comprender el dibujo y las áreas lumínicas de la imagen. Me distancié del color de las maquetas, en pos de

una paleta de colores establecidos que generé,y que favorece la unión y continuidad de mis pinturas.

## **CAPÍTULO II. HACER CONSCIENTES LOS PROCESOS INCONSCIENTES**

### **II.I Encarnación**

Hasta el año 2009, mi núcleo familiar se conformaba por mis padres y mi hermana menor. Ese año mis padres se separaron, y quedamos con mi madre. A mediados del segundo año de Pintura (2012), mis padres se divorciaron legalmente, en una situación muy agresiva, y días después, presionada por amenazas de mi padre, mi mamá me revela que mi papá no era mi padre biológico. El hombre que me había criado y querido 20 años, luego de la separación judicial se olvidó de todos los años juntos y declaraba públicamente que yo no era hija suya, exponiéndome frente a mi familia (la familia de parte de él), quienes no tenían conocimiento de esta situación. Como es de esperar, todo mi universo familiar, en el que te sientes protegido, se destruyó. Una parte de mi había sido mentira todos esos años, mis tíos y abuelos no tenían parentesco sanguíneo conmigo. Ni siquiera con mi hermana compartíamos la misma sangre. No sé quién es mi padre biológico. Una parte de mi material genético sigue en las tinieblas.

En el último año de taller ya no habían exigencias temáticas y debíamos desarrollar un proyecto personal. Quise seguir ocupando carne en mis

pinturas, pero esta vez las imágenes en mi mente fueron muy distintas a las realizadas el año anterior. Sólo se me vino una visión y un concepto a la cabeza: CLAROSCURO. La imagen fue muy potente, un fondo negro, con carne emergiendo (¿o desapareciendo?). Una parte de la carne era visible, conocida, la otra permanecía en las sombras, se desconocía.

Compré trozos de churrasco en la carnicería, y me concentré en la creación de las maquetas, manuales primeramente. Apagué la luz del espacio que estaba ocupando y utilicé una luz de una pequeña lámpara, que apuntara hacia algunos sectores de la carne. La carne la doblé, la estiré y la colgué, sacando muchas fotografías y dirigiendo la luz en distintos ángulos para formar nuevos relieves y sombras, dentro y fuera de la carne. Luego de tomar las fotos suficientes, las pasé al computador y procedí a intervenirlas con photoshop. Resalté luces e incrementé las sombras, creando un contraste más marcado y dramático. También las reencuadré y corté, ya que los primeros formatos que elegí eran cuadrados, de 100 cms por lado. Cabe mencionar que esa no fue la única sesión fotográfica que realicé para elegir maquetas, a medida que avanzaba la pintura me fue exigiendo otros formatos para lograr una composición final más dinámica. Las otras medidas que elegí fueron verticales, de 150 cms x 100 cms, y un único de 200 cms x 100 cms. En total, la serie consta de 7 pinturas, 4 en formato cuadrado, dos verticales medianas y la única de 2 metros de alto. Recuerdo cuál fue la primera y la última pintura que desarrollé, las otras las trabajé en paralelo.

Para desarrollar esta serie creé una metodología de trabajo que me permitió trabajar más rápido y con más seguridad. Como se trataba de traducir un claroscuro, establecí 3 colores básicos para la carne: Luz (bermellón, viridian y amarillo medio), Tono medio (carmín, bermellón, viridian, siena tostada y amarillo medio) y Sombra (carmín, azul ultramar, sombra tostada, magenta, amarillo). Para el color de fondo utilicé dos tonos de negro, el tono cálido, formado por carmín y negro marfil; y el tono frío, viridian y negro marfil. Por lo general ocupé el negro cálido para los sectores dentro de la carne, y el negro frío por fuera, para resaltar el color de ésta. La creación de esta paleta me permitió unir y alinear todas las pinturas de la serie además de corregir las fallas de color de algunas maquetas.

Desde ese momento mantengo una paleta de colores fija, que se compone por: carmín (carmesí de alizarina), bermellón (rojo cadmio), azul ultramar, amarillo medio, amarillo de Nápoles, viridian, siena tostada, tierra de sombra tostada, blanco titanio y negro marfil. Eventualmente agregó ocre, y el último tiempo agregué magenta.



Fernández, D. Encarnación (1 de 7), óleo sobre tela, 100 x 100 cms, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Encarnación (2 de 7), óleo sobre tela, 100 x 100 cms, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Encarnación (3 de 7), óleo sobre tela, 100 x 100 cms, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Encarnación (4 de 7), óleo sobre tela, 150 x 100 cms, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Encarnación (5 de 7), óleo sobre tela, 150 x 100 cms, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Encarnación (6 de 7), óleo sobre tela, 200 x 100 cms, Santiago, Chile, 2013. Fotografía cortesía de la artista.

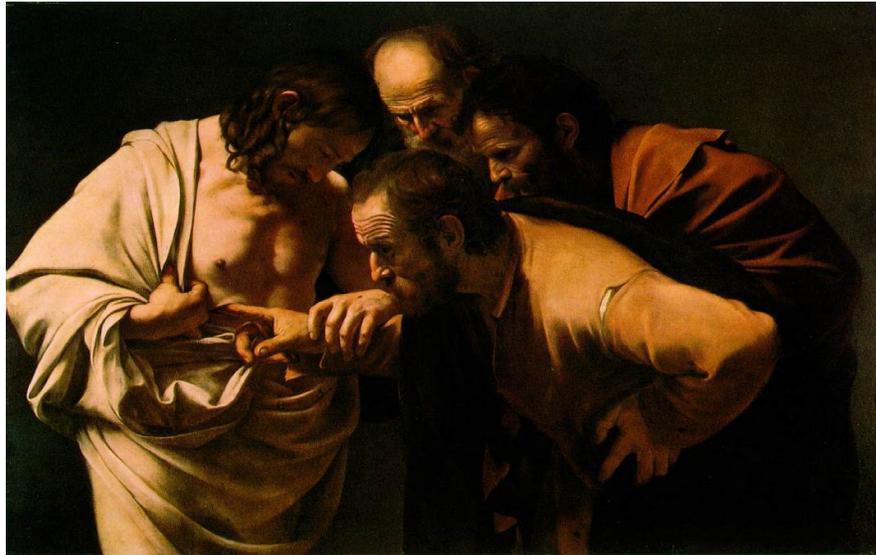
Entonces, durante el desarrollo de la serie, entendí el concepto detrás de la imagen en claroscuro que apareció en mi cabeza. La carne se convirtió en identidad, en mí. Es sangre, material genético de forma física y tangible. Y la oscuridad es eso desconocido, donde paulatinamente desaparece parte de la carne. La penumbra es lo desconocido, y la carne oculta en las sombras es la parte de mi identidad que se perdió.

## **II.II Grandes Maestros**

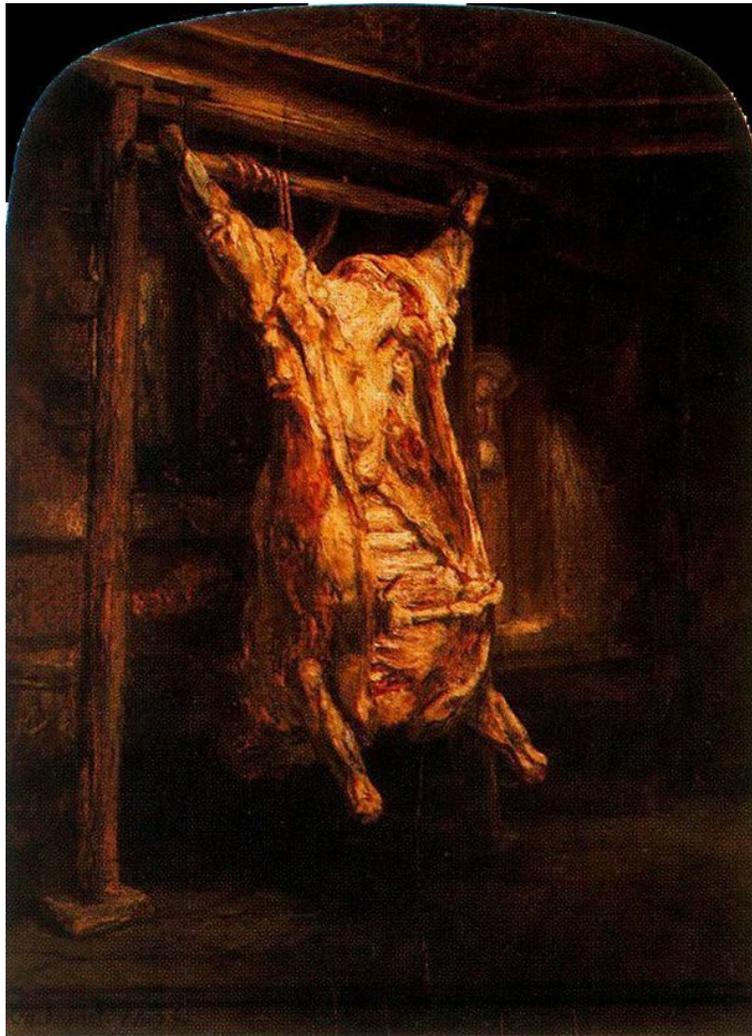
Mi desarrollo como pintora se ha visto marcado por influencias del ámbito literario, específicamente por la literatura y estéticas del s. XIX. Las lecturas de la narrativa y poesía del período Romántico y Simbolista, donde se volvía hacia el interior del individuo, a centrarse en sus sentimientos y sueños cargados de nostalgia y dramatismo, incrementaron las imágenes y sensaciones relacionadas con el dolor y la melancolía. Los cuentos de Edgar Allan Poe (1809-1849) son referencia directa de temas vinculados con mis pinturas, como lo es el dolor de la pérdida. Las imágenes concebidas a través de la lectura de la poesía de Charles Baudelaire (1821-1867) tienen como colores predominantes el rojo y el negro, alegoría de la pasión y de la muerte.

Las influencias artísticas se remontan al s. XVII, al período del Barroco, específicamente a la corriente del Tenebrismo. Durante dicho período, la técnica del claroscuro, que ya se utilizaba en períodos anteriores, fue intensificada, generando un violento contraste entre luz y sombra en una imagen. Uno de los principales exponentes de esta técnica y que llevó la dramatización del claroscuro al máximo fue Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1607), quien en su etapa de madurez pictórica eliminó la degradación entre los sectores luminosos y sombrío, perfilando las luces y sombras marcadamente.

Además de Caravaggio, e influenciado por él, Rembrandt (1606-1669) también utiliza en recurso del claroscuro en sus obras, pero de una manera más sutil y degradada. Una de sus pinturas más importantes, un estudio de luz y sombra llamado “El buey desollado”, me inspiró para desarrollar las pinturas verticales de Encarnación.



Caravaggio. Incredulità di San Tommaso, óleo sobre tela, 107 x 146 cms, Palacio de Sanssouci, Postdam, Alemania. 1602.



Rembrandt, The slaughtered Ox., óleo sobre madeira 94 x 69 cms, Musée du Louvre, Paris, Francia. 1655.

La utilización del cuerpo y la manera cómo se expresa es otra fijación que se refleja en mis pinturas. Francis Bacon (1909-1992) trabajó el dolor y la violencia que se aplica a los cuerpos de una manera estremecedora. Grandes manchas de color sobre fondos planos forman las figuras de las escenas, las que parecen distorsionadas, aunque con rasgos humanos reconocibles, como es la boca abierta en un grito de dolor que se repite en varias de sus pinturas. A pesar de que la factura de sus pinturas es totalmente opuesta a mi manera de pintar, recupero el concepto y la imagen del cuerpo doliente y violentado, reflejo autobiográfico de las vivencias de Bacon.

“El cuerpo no es ni <<significante>> ni <<significado>>. Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia.” (Nancy, 2003, P.22). La exposición en el cuerpo de lo que se siente, y la forma cómo lo manifiesta son ideas que se pueden observar en la obra de Jenny Saville (1970). “No estoy interesada en hacer retratos como tal. No estoy interesada en la personalidad exterior. No utilizo la anatomía de mi cara porque me guste, en absoluto. La utilizo porque trae fuera algo desde adentro, una neurosis.”



Bacon, F. Figure with meat, óleo sobre tela, 129,9 x 121,9 cms , Art Institute os Chicago, Estados Unidos. 1954.



Saville, J. Hybrid, óleo sobre tela, 274,3 x 213,4 cms, 1997.

La pena y el dolor de la pérdida han sido temas en la creación de mis pinturas. Bajo este antecedente, mi obra se relaciona con la obra del pintor e ilustrador norteamericano Mark Ryden (1963), quien desarrolló la serie Blood (2003), uno de sus trabajos más importantes y conocidos en el mundo, inspirado en el dolor que implicó para él la separación de su esposa y el distanciamiento de sus hijos.

Otro elemento que liga mi obra con la generada por Ryden, esta vez de carácter estético, es la utilización de la carne en sus composiciones. Ryden menciona que “Nosotros somos espíritu y la Carne es lo único que nos permite estar físicamente aquí en este mundo.”



Ryden, M. The angel of meat, óleo sobre panel, 96,52 x 83,82 cms, 1998.

Hace un tiempo escuché a un profesor que corregía las pinturas de una alumna que estaba presente ahí. Las pinturas, en palabras de la propia niña, eran muy biográficas, las había pintado en un período de depresión y contenían toda la atmósfera oscura que ella cargó en dicho período. El profesor le dijo entonces: “¿Has visto las pinturas de Goya? ¿Qué habría pasado *con* Goya si no hubiera pintado *Saturno devorando a sus hijos*? ¿Qué habría pasado *con* Bacon si no hubiera hecho esas pinturas? Se mueren”.

Mi trabajo es, por sobre todo, subjetivo, pura angustia que se esparce y tiñe la tela. El profesor aludía al hecho de poder expulsar el sentimiento, encontrar belleza en el dolor, desahogarse y lograr una experiencia estética que libera de todos los demonios internos. La catarsis que concluye en obra.

### **CAPÍTULO III. ROJO Y NEGRO**

Todas los ejercicios y experiencias personales descritas anteriormente dieron origen a mi proyecto de tesis, llamado Rojo y Negro por dos razones. La primera se enfoca básicamente en lo visual y estético, y se relaciona con los colores predominantes en mi obra. La segunda razón se vincula con el significado que le otorgué a cada color dentro de la serie, así rojo es la analogía de mi identidad, mi sangre, y negro es lo desconocido. Entonces, mi cuerpo representado carga el peso de la carne (su identidad y herida), al mismo tiempo que mantiene una parte oculta que desconoce. Rojo y Negro es un proyecto autobiográfico. La serie consta de 12 pinturas, 5 correspondientes a la serie Encarnación, creada el 2013, y donde sólo se aprecia la carne en claroscuro, y 7 pinturas ejecutadas entre el 2014-2015, las que muestran cuerpo y carne en el claroscuro.



Fernández, D. Rojo y Negro (1 de 7), óleo sobre tela, 120 cms de diámetro, Santiago, Chile, 2014. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Rojo y Negro (2 de 7), óleo sobre tela, 120 cms de diámetro, Santiago, Chile, 2015. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Rojo y Negro (3 de 7), óleo sobre tela 100 x 100 cms, Santiago, Chile, 2015. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Rojo y Negro (4 de 7), óleo sobre tela 100 x 100 cms, Santiago, Chile, 2015. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Rojo y Negro (5 de 7), óleo sobre tela 100 x 100 cms, Santiago, Chile, 2015. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Rojo y Negro (6 de 7), óleo sobre tela 150 x 100 cms, Santiago, Chile, 2015. Fotografía cortesía de la artista.



Fernández, D. Rojo y Negro (7 de 7), óleo sobre tela 150 x 100 cms, Santiago, Chile, 2015. Fotografía cortesía de la artista.

### III.I Cuerpo y herida

“A veces me parece que la sangre se me escapa a raudales  
al igual que una fuente de rítmicos sollozos.  
La oigo fluir con un largo murmullo,  
y yo me palpo en vano para encontrar la herida.”

Charles Baudelaire, La fuente de sangre (extracto)

Mi proyecto carga consigo el dolor de la pérdida, de una herida latente que no puede ser vista. Las pinturas de la serie Encarnación, creadas aproximadamente 8 meses después de los acontecimientos personales que relaté, muestran solamente la carne en medio de la nada. La identidad es la protagonista de las imágenes, y su herida grita por sí sola. Pero es en las pinturas creadas especialmente para Rojo y Negro, pintadas 3 años después, donde hace su aparición el cuerpo para relacionarse con la carne. En estas pinturas la herida por sí sola ya no es la protagonista, el sentimiento de desgarró ya calmó su intensidad, pero ahora es el cuerpo quien ha sufrido el daño de esa herida. “El cuerpo es un planeta, una geografía, un territorio, y la herida es su memoria, nos recuerda su fragilidad, su dolor [...]” (Pilar Montero, El cuerpo en peligro).

El cuerpo contiene una historia grabada en la piel. Como imagen universal, nos evoca la presencia de un otro, un ser. “Los cuerpos son

lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un <<aquí>>, <<he aquí>>, para el *éste*” (Nancy, 2003, p.15). La desaparición de un cuerpo no sólo eliminará la presencia de un otro, sino toda la historia inscrita en dicho cuerpo. Al desaparecer partes del cuerpo en las penumbras, hago desaparecer parte de mi historia.

Aunque mis pinturas están inspiradas en un hecho muy personal, el cuerpo ausente es parte de la memoria colectiva, como por ejemplo, los casos de detenidos desaparecidos durante la Dictadura en Chile, cuya ausencia remece hasta el presente.

Para generar una relación más íntima con el concepto con el que trabajé, utilicé mi propio cuerpo en la elaboración de las imágenes. Puse los trozos de carne cruda directamente sobre mi rostro y mi cuerpo, experimentando el peso del material y otorgándole nuevas lecturas a esta experiencia. La herida emocional genera una carga en el plano físico, duele incluso en lo corporal. En *Antropología del dolor*, Le Breton (1999) afirma que “El dolor impone una pérdida de uno mismo, es como una pequeña muerte en el núcleo vital del sujeto” (p. 41). El dolor limita toda la interacción que mantiene el individuo con su entorno.

Le Breton se refiere específicamente de las heridas y el dolor físico, sin embargo el dolor emocional lastima tanto como un mal corporal. Dos estudios científicos reafirman que, a nivel cerebral, el dolor físico y el emocional son indistintos. El primer estudio, llevado a cabo por integrantes

del Department of Psychology, de la Universidad de Michigan, demuestran a través de resonancias magnéticas que áreas del cerebro que apoyan los componentes sensoriales del dolor físico (Corteza somatosensorial secundaria; ínsula dorsal posterior) se activan al, por ejemplo, terminar una relación o sentir el rechazo de alguien (Smith, Kross, Berman, et al, 2011). El segundo estudio, desarrollado por miembros del Department of Community Health Systems, University of California, San Francisco, expone que “ la red neuronal propuesta para el dolor psicológico se solapa en cierta medida con las regiones del cerebro implicadas en el dolor físico” (Meerwijk, Ford & Weiss, 2013), siendo interpretadas por el cerebro como el mismo dolor.

El cuerpo se reciente y, “como la muerte, el dolor es el destino común, nadie puede pretender escapar a él”. (Le Breton,1999, p.17)

### III.II Carne y sangre

La carne, como mencionaba en un principio, es una analogía a la identidad, a la sangre que contiene un material genético específico, en este caso el mío.

La sangre posee una energía y una fuerza que ningún otro elemento tiene, que se relaciona con la sabiduría primitiva que se ha acumulado a través de los siglos en ella. Rudolf Steiner menciona que la sangre es la representación de nuestro yo, nuestro ego, el que se ha formado por la transmutación interior de las imágenes del mundo exterior, y que las imágenes contenidas en la sangre de nuestros antepasados vive aún en nuestro ego.”En la sangre está almacenada, por así decirlo, todo lo que el pasado material ha edificado en el hombre; y en la sangre se están formando también todas las cosas que se preparan para el futuro”. (Steiner, s.f.).

Yo soy el reflejo de mi sangre. Y tanto la carne como el cuerpo mostrado en mis pinturas se configuran como un autorretrato.

La carne es, también, la representación de una herida inexistente en el plano físico. Las heridas abiertas se mantienen rojas, rezuman sangre, son carne cruda. Quise representarla con sutileza, disponiéndola *sobre* el cuerpo para hacer la distinción de una herida real, y significando el peso de ésta con el daño que se sufre a nivel corporal.

### III.III El Color

“Únicamente el fondo negro permite al rojo saturno expresar su pasión demoníaca e invencible.” (Itten, s.f., p.86)

La utilización de la técnica del claroscuro en mis pinturas, que surgió en el desarrollo de la serie Encarnación de manera inconsciente, la utilizo como recurso pictórico controlado en Rojo y Negro. Estéticamente aporta a la composición gracias al alto contraste que se genera entre las luces y las sombras, lo que ayuda a dirigir la mirada del espectador hacia las zonas iluminadas, otorga relieve a las figuras, y añade emoción a la escena, dramatizando y concediendo un aura de misterio a las zonas en penumbra.

Históricamente y de acuerdo al artista que lo utilice, el claroscuro varía en la manera de su representación. Para este proyecto desarrollé un claroscuro, que llamo “Claroscuro contemporáneo” por la utilización de una luz artificial de una bombilla eléctrica, elemento que recontextualiza la técnica en el presente, con sólo dos colores predominantes: el rojo y el negro. El claroscuro suele representar la luz con transiciones sutiles hasta la sombra, y esta sombra frecuentemente se muestra con tonalidades café; sin embargo, la imagen que apareció en mi cabeza presentó luz roja y sombra negra contrastadas bruscamente.

Johannes Itten, en *Arte del Color*, indica que la personalidad y rasgos físicos son factores determinantes en la elección de colores armoniosos de un pintor, lo que él llama “Concordancia subjetiva de colores”. Según una serie de estudios, determinó que los colores elegidos por una persona con ojos marrones, piel morena y pelo oscuro, “los colores puros se ven interrumpidos por el negro” (p.25). Y en relación a los temas que desarrollen este tipo físico, “debería trabajar sobre noche y luz en una habitación oscura, temporal de otoño, entierro, duelo, orquesta negra, etc” (*Ibid*).

Más allá de determinar si las conclusiones de Itten pueden considerarse universales, acepto como verdadero que la personalidad y rasgos psicológicos reflejan la paleta de colores de un pintor. Me considero una persona tremendamente pasional, tiendo a “sentir” mucho más que el común de las personas y a anteponer lo emocional por sobre lo racional en mis acciones, por lo que mi preferencia por el color rojo no es azarosa. Por mi tendencia sentimental, suelo experimentar cambios anímicos muy bruscos, siendo la nostalgia y la melancolía estados que se repiten con frecuencia, los que se reflejan en mi inclinación al negro, tanto en mi vestimenta como en los colores que ocupo al pintar.

Si nos preguntáramos de qué esfera del ser humano es agente el color, inmediatamente tendríamos que responder: de la afectiva. La interioridad afectiva encuentra su manifestación plástica en el color, del mismo modo que la línea delata la existencia de la esfera racional; y la materia (incluyendo muchas veces el color) es testimonio de los impulsos instintivos. (Lopez Chuhurra, 1971, p.98)

Además del recurso estético, el claroscuro en mis pinturas posee un significado conceptual. Es oscuridad, sombra, lo desconocido. “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”. (Howard Phillips Lovecraft). Las sombras se mantienen predominantes en gran parte de la composición, y su aparición afecta tanto a la carne como al cuerpo. La oscuridad engulle parte de la carne, la que, como mencioné anteriormente, representa mi identidad. La parte que se mantiene oculta en las sombras es la fracción de material genético que aún no conozco.

Luces y sombran conjugan a la par en cada cuadro, mostrando trozos de cuerpo visibles y mis rasgos característicos, cubiertos por el peso de la herida, la carne. Rojo y Negro se articula como imagen y metáfora de mi identidad.

### **III.IV Materialidad Pictórica**

La factura o “manera de pintar” también deja entrever la personalidad del pintor y el ánimo del momento en que pintó. Si pensamos, por ejemplo, en la obra de Van Gogh, sus violentas pinceladas y grandes relieves de pintura son el reflejo de su alma apasionada y su desequilibrio emocional. Se filtra la personalidad a través del pincel.

Al describir mis primeros acercamientos al cuerpo de obra que he desarrollado, mencioné mi temor frente a los primeros ejercicios y a la representación que éstos requerían. Por miedo, utilizaba muy poca pintura, ya que no estaba segura de cómo hacer las mezclas de colores y a ésta, además, le agregaba grandes cantidades de solvente, generando una sustancia con poco poder cubriente, lo que me retrasaba en el trabajo.

Con esfuerzo superé esta etapa y logré una seguridad en la mezcla de colores y en la factura al pintar. Ya no siento temor al enfrentarme a una imagen y traducirla; puedo manejar el pigmento, eligiendo zonas en las cuales difuminar totalmente la pincelada, y otras en las que la huella queda en manifiesto, en pos de lo pintado.

En esto radica toda la fuerza de la creación: hacer que la materia (sin dejar de ser ella misma) se convierta en “expresión lograda” de los contenidos que reclama y manifiesta el ser de la imagen en su condición de un nuevo ente que acaba de nacer. (Lopez Chuhurra, 1971, p.26).

Para la creación de todas mis pinturas, utilizo primeramente una capa base de pintura diluida (primera capa), que puede ser de un solo tono (en general ocupo siena tostada) o con todos los colores que requiere la imagen. Luego comienzo una segunda capa sin ocupar solventes, con la pintura pura, y es aquí donde decido en qué sectores dejaré mancha y en cuáles suavizaré, de acuerdo al elemento que esté pintando. Para lograr la materialidad orgánica de la carne prefiero dejar la huella de la pintura, ya que el trazo le da fuerza al elemento, y se contrarresta a la traducción de la piel, donde a pesar de dejar también marcas visibles de pintura, esfumo para homogeneizar la superficie.

Cada elemento de una imagen requiere una traducción específica, de acuerdo a sus cualidades tangibles como a su fuerza propositiva. “La materia que ha conformado la imagen creada contiene una carga energética (cuantitativa y cualitativamente) que corresponde de manera exclusiva a dicha imagen”. (Lopez Chuhurra, p.26). Es por esto que las pinceladas que conforman la carne son tan impetuosas, ya que ponen en manifiesto el carácter simbólico del elemento, herida emocional puesta en evidencia. El

cuerpo doliente que recibe el daño, más pasivo, es creado por trazos más sutiles.

Finalmente la zona en penumbra, como atmósfera de misterio, requiere una ejecución que no aporte distracciones al espectador, por lo que la pincelada debe ser difuminada.

## **PALABRAS FINALES**

La realización de esta memoria cierra un período fundamental en mi desarrollo como artista, y en mi vida personal.

Este escrito se estructura como una línea temporal, necesaria para el entendimiento de todos los procesos que aportaron en la creación de este proyecto y en mi crecimiento como pintora. Los conceptos que articulan mi obra se desarrollaron y dilucidaron durante el mismo quehacer pictórico. Cabe mencionar que desde el momento del ingreso al taller, donde no existían certezas ni seguridad de mis habilidades pictóricas, pasando por los primeros atisbos de lo que se convertiría en el sello de mis obras, la posterior creación de una paleta que caracteriza mis pinturas, y en la culminación de este proyecto ha estado presente la reflexión sobre el lenguaje de la pintura, su peso y valor histórico, y su lugar dentro del escenario artístico actual.

Al mismo tiempo que cierra, esta memoria abre la puerta a futuros proyectos, inimaginados aún, pero en los que se reflejarán elementos y conceptos descritos en estas páginas y que configuran mi personalidad pictórica.

## BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL, R. (1999). Héroes Románticos. En: *El Héroe y el Único: El espíritu trágico del Romanticismo*. España, Editorial Taurus. pp. 269-314.

BAUDELAIRE, C. (2007). La fuente de sangre. En: *Las flores del Mal*. España, Edimat Libros. pp. 233-234.

BAUMAN, Z. Et al (2007). Arte, muerte y posmodernidad. En: *Arte, ¿líquido?*. España, Ediciones Sequitur. pp. 11-24.

BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad Líquida*. Argentina, Fondo de cultura Económica de Argentina.

GOMEZ, J.D. (23 Septiembre de 2013). *Entrevista con Mark Ryden*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de:  
<<http://www.neo2.es/blog/2013/09/entrevista-a-mark-ryden/>>

HELLER, E. (2008). *Sicología del Color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. España, Editorial Gustavo Gili.

ITTEN, J. (1975) *Arte del Color: aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. París, Editorial Bouret.

KUNDERA, M. (2009). El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon. En: Un encuentro. España, Tusquets Editores.

LE BRETON, D. (1999). *Antropología del Dolor*. España, Editorial Seix Barral.

LOPEZ CHUHURRA, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. España, Editorial Labor.

MACKENZIE, S. (22 Octubre de 2005). *Under the skin*. The guardian. Recuperado de:

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005>>

MONTERO, P. (2000). El cuerpo en peligro. [pdf]. *Arte, Individuo y Sociedad*. N° 12. Revistas Científicas Complutenses, Universidad Complutense, Madrid.

<<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/issue/view/ARIS000011>>

MEERWIJK EL, FORD JM, y WEISS SJ. (2013). Brain regions associated with psychological pain: implications for a neural network and its relationship to physical pain. (Resumen). Department of Community Health Systems, University of California, San Francisco.

NANCY, J.L. (2003). *Corpus*. España, Editorial Arena Libros.

SMITH EE, KROSS E, BERMAN MG, et al. (2011). Social rejection shares somatosensory representations with physical pain. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*.

SONTAG, S. (2006). En la caverna de Platón. En: *Sobre la fotografía*. México, Editorial Alfaguara. pp. 13-45.

STEINER, R. (s.f). *El significado oculto de la sangre*. [pdf]. N/a.

VIRILIO, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Argentina, Editorial Paidós.