



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

## **CONSIDERACIONES SOBRE UNA SUPUESTA IDENTIDAD VISUAL.**

**Memoria para optar al título de Pintor.**

KURT ILICH WESP YIANATOS

Profesor Guía:

Gonzalo Díaz Cuevas

Miembros de la comisión:

Enrique Matthey Correa

Pablo Ferrer Keith

Santiago de Chile.

2018

**RESUMEN DE LA MEMORIA PARA**

**OPTAR AL TÍTULO DE:** Pintor.

**POR:** Kurt Ilich Wesp Yianatos.

**FECHA:** 05/04/2018

**PROFESOR GUIA:** Gonzalo Diaz Cuevas.

### **CONSIDERACIONES SOBRE UNA SUPUESTA IDENTIDAD VISUAL.**

El texto aborda mi obra e indaga en los razonamientos y en el proceso de construcción de una mirada personal.

Lo anterior, se ha hecho bajo el constante cuestionamiento de las operaciones pictóricas y me ha llevado a enfrentarme con la dificultad de elaborar un discurso que nombre procesos que parecen escapar a las posibilidades reflexivas del lenguaje y el entendimiento racional.

Para acercarme a esta supuesta identidad visual ha sido necesario profundizar en mis procesos de trabajo y reflexión visual. Por todo lo anterior, la mirada se transforma en el motor de búsqueda. Es así que mediante el estudio y la producción desarrollo este texto en paralelo a mi obra pictórica.

## Contenido

Introducción.....	3
El Inicio.....	5
Sobre el Dibujo.....	8
Sobre la Pintura.....	18
Para un final.....	32
Referencias Bibliográficas.....	34

## Introducción.

Después de terminar un proceso de licenciatura en Comunicación y Marketing con el título de Publicista, en la Universidad de las Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) y de un año de trabajo en agencias de publicidad, me vi inmerso nuevamente dentro de otro proceso de aprendizaje, en el cual mi discurso y la perspectiva que tenía sobre el lenguaje pictórico se transformó, afectando así mi forma de ver y de interactuar con el entorno.

Luego de un largo proceso de admisión, por fin logré ingresar a la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Inicié mi proceso académico sin tener instrucción previa. El dibujo y la pintura eran hasta ese momento solo caprichos. En aquel entonces no sospechaba que la pintura y el dibujo podían poseer un sentido y razón de ser. Incluso me atrevo a afirmar que antes de entrar a la Licenciatura nunca me había detenido en pensar en una imagen pictórica.

Sin embargo, esta falta de experticia no fue una limitante durante mi proceso académico. Todo lo contrario. A pesar de adquirir conocimientos y métodos para la representación visual, siempre prioricé la idea de enfrentarme desprovisto de prejuicios al momento de trabajar en la obra. Buscaba que la obra misma fuese la que “me pidiera”, por decirlo así, lo que necesita, que era por donde podía utilizar lo aprendido. Esta idea de trabajo se fortaleció después de las conversaciones que tuve con amigos dentro de la Universidad, quienes, en resumidas cuentas, y con mucha más elocuencia, me dieron a entender que la matriz de cada trabajo es la matriz de su artista. Entendiendo que cada artista produce su obra a partir de su propia y peculiar construcción de identidad.

Este texto está construido bajo esta misma condición no programática, la misma de trabajar la obra desprovisto de prejuicios y pasos definidos. Este método de trabajo lo comparo con la idea de comenzar un viaje, como proceso, falto de puertos y destinos definidos. Con la idea básica de todo viaje: la de volver hacia el origen. Este origen, lo entiendo como Walter Benjamin lo expone en “El origen del trauerspiel alemán” (1928), no como un hecho concreto, relacionado con los comienzos o como el inicio del devenir. Sino, como la instancia limítrofe, lo que brota del llegar a ser y desaparecer. Este origen no se pone de relieve en el dato fáctico, sino concierne a su prehistoria y posthistoria. Radica, pues, en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de su génesis, que

se revela cognitivamente con una doble mirada. Entonces, de algún modo origen como identidad/esencia/autenticidad. A pesar de poseer esta libertad, al momento de producir el texto, es preciso mantener un método donde se pueda descansar, rearmar y asimilar todo lo recorrido. La idea es ir anclando y analizando cada punto crucial que me hizo cambiar el modo de observar, de enfrentarme a la obra y el modo de pensar la imagen.



**Fig. 0** Kurt Wesp, *Campo de Batalla*, marcadores/papel, 21 x 30 cm, 2018.

## El Inicio.

Comencé este nuevo proceso de producción de obra con la falsa seguridad que te da la ignorancia. De a poco, fui cayendo en un estado de deriva existencial que paradójicamente me hacía estar cada vez más consciente de esta etapa. Aún ahora, que puedo recordarlo, me es difícil explicar lo que pasó.

Llegué a un estado de ensimismamiento donde el único descanso lo encontraba en los libros, en el dibujo y la pintura. No sabía lo que estaba buscando, ni menos por dónde ir. Sin embargo, como sucede a menudo, los caminos los encontraba sobre la marcha. Los referentes llegaban como si me hubiesen estado buscando. Ahora, que veo algo más claro este inicio, pienso que mi interés surge de la sensibilidad que encontré en los escritos de Voltaire, pasando por Goethe, Schiller, Stendhal, Tolstoi, Dostoievski, Kafka, Hesse y Bukowski. Todos estos autores tienen en común que escarban en la profundidad de la esencia humana, indagando justamente lo que yo en ese momento me cuestionaba: la capacidad que tenemos para armar racionalmente nuestro devenir. Esto me llevaba a intentar controlar racionalmente todos mis gestos, dejando inerte la intuición, el azar y toda casualidad. Reprimiendo la posibilidad de descubrir nuevas opciones experienciales, creativas y estéticas, debido a que priorizaba el actuar estructurado frente al actuar desprovisto de normas. En razón a esto, haberme topado con el libro “Sobre la gracia y la dignidad” (1950) de Friedrich Schiller, ayudó a interesarme en la búsqueda de una libertad de movimiento. Esa idea de libertad que para Schiller es belleza y pertenece intrínsecamente al objeto y no solo a nuestra manera de percibirlo. Es accidental y mantiene esa característica aunque con el pensamiento tratemos quitar esta cualidad. Como ejemplo: el tropezar accidental de un niño que corre y juega, a pesar de la interrupción creada y la torpeza del hecho, no interrumpe con su juicio la constante de belleza de sus movimientos espontáneos. Es así que este descubrimiento me llevó, paradójicamente, a buscar un estado perceptivo e intuitivo. Se podría decir que me ayudó a guiar mi ingenuidad.

Juzgamos de todo el resto del mundo según aquello que compone nuestro estrecho horizonte: no salimos de nuestros pequeños hábitos, y a menudo nuestras admiraciones son tan locas como nuestros desdenes. Juzgamos con igual presunción

las obras de arte que las obras de la naturaleza. El hombre de Londres y de París está quizá más lejos de tener un sentimiento exacto de la belleza, que el hombre inculto que habita regiones donde no se conoce nada de las búsquedas de la civilización. Nosotros solo vemos lo bello a través de la imaginación de los poetas o de los pintores; el salvaje lo encuentra a cada paso de su vida errante. (Eugène Delacroix. 2010. Metafísica y belleza. P. 59)

A pesar del estilo, los autores, el texto y que el motor de la búsqueda fuese el entendimiento de la naturaleza humana, todos me llevaban a la forma de cómo interactuaba con el dibujo y la pintura. Todo texto me daba una nueva posibilidad para trabajar en Arte. En ciertas ocasiones de mi día a día emulaba la construcción ética, moral y de identidad de algún personaje. Me transformaba en el Julien Sorel de “Rojo y negro” de Stendhal (1930) o en el príncipe Mitshkin de “El idiota” de Dostoievski (1868), y así, adoptando ese modo particular de razonar, que por lo demás era mera ficción, intentaba trasladarlos al pintar. Otro aspecto que rescato de este conjunto de autores, es que proponen la mayoría de sus ideas desde los relatos, en donde el lector reflexiona en torno a las narrativas y no, desde una teorización a base de preceptos.

Recuerdo que, a medida que iba aumentando mi interacción con las artes visuales, las iba incorporando a mi vida diaria. Era mi nueva manera de entender la realidad. Comencé imaginando todo transformado en líneas. Cuando jugaba fútbol proyectaba en la pelota puntos y líneas, las cuales me posicionaban en la cancha. A partir de ellos calculaba el área de la cancha ante mi cuerpo y el de la pelota, ejercicio que tal vez no ayudaba a la eficacia de mi rendimiento en el partido pero, sin duda, tornaba el juego más entretenido e interesante. Este tipo de ejercicios mentales vinculados al dibujo llegaron a tal punto que me comencé a fijar en la relación entre la forma en que me comunicaba con las personas y mi estilo de solucionar las representaciones visuales. Por ejemplo, al momento de entablar una conversación iba visualizando los posibles temas a abordar, para luego marcar el tema específico que más nos interesaba para finalmente desarrollar la conversación con seguridad. Este método lo replicaba al momento de dibujar del natural: primero apuntaba en el plano

pequeñas marcas que me ayudaban a disponer el objeto en el espacio bidimensional, después con leves trazos fijaba la forma y lo esencial del objeto, para luego cuando ya sentía la seguridad de representar el objeto en su totalidad trazaba líneas seguras y efectivas para llegar a un entendimiento general. De tal forma, mi quehacer cotidiano se entremezcló totalmente con la teoría y la práctica que en ese momento estaba asimilando. Era menos ingenuo: ahora el quehacer artístico era razonable y mi percepción anterior sobre un arte totalmente libre, sin esquemas ni convenciones había desaparecido. Me encontraba empezando un trabajo más bien serio, cartesiano <sup>1</sup>y en búsqueda de soluciones lógicas a todo. Me vi racionalizando todo a través del dibujo y las formas.

Sin embargo, después llegó la pintura, que fue relativizando cada vez más esta inquietud de racionalizar y de ver todo a través de cánones, medidas y convenciones. Esta me recordó la posibilidad del azar, la creación sensible y fluida. Aparecieron los colores. Mi interacción con ellos y su respectiva utilización me llevó a la convicción de que existe otro aspecto mucho más libre donde se puede indagar. En dicho espacio la luz y la oscuridad, además de ser la base fundamental de los colores, forman parte del sustento que trasciende de estos. De tal modo que estos dos valores (luz/oscuridad), los entendía como parte de la eterna dualidad que pone en discusión la existencia de dos principios supremos, increados, coeternos, independientes, irreductibles y antagónicos. Sin saberlo en ese momento, iniciaba un nuevo instinto creativo, el cual no prestaba tanta atención a ese hombre racional, sino que intentaba incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento único de unidad. A pesar de este nuevo estado en que lo improbable empezó a ser protagonista, siempre estuvo presente la sombra de la racionalidad que buscaba un resultado estructurado.

---

<sup>1</sup> Principalmente llevando a la práctica el texto "Discurso del método" (1644) y sus cuatro pasos para alcanzar verdaderos conocimientos en todo lo que se desea estudiar.

## Sobre el Dibujo.

Pienso que el dibujo fue lo primero que me impulsó a seguir indagando las posibilidades de la representación. Causa lógica, ya que el dibujo también fue el primero en darme a conocer estas posibilidades, las de desentender-desordenar el mundo visual perceptivo para luego rearmar-recrear. Desde un principio, tuve la idea de partir el estudio del dibujo lo más académicamente posible, sin grandes desplazamientos, solo lápiz y papel. Es decir, una enseñanza clásica jerarquizada y progresiva, con la idea convencional de que primero se debe investigar lo básico para alcanzar lo más avanzado. Primero me vi enfrentado a la representación de formas geométricas simples (cubo, cilindro, esfera) y la composición entre ellas, para luego seguir con cuerpos orgánicos y finalmente representar la figura humana. En este primer proceso de acercamiento al dibujo, lo primero que se me evidenció fue el rigor que hay que poseer para llegar a alcanzar un cierto grado de experticia. En este mismo tiempo me fui percatando de que realmente se trata de un proceso de aprendizaje consciente, que nace desde la práctica, el estudio y el entrenamiento.

Luego me introduje en las sutilezas de la línea, en donde me veía horas dibujando miles de líneas verticales en un pliego, hasta que por fatiga o por insistencia entendí lo inagotable que puede ser una simple línea vertical y las posibilidades de crear líneas desde una perspectiva sinestésica por medio de un sentido anexo de la visión. Para entenderlo mejor, comprendí que la línea también se puede fundar a partir del entendimiento cognitivo que posee el cuerpo en relación a la memoria sensitiva, es decir, percibía que la línea era capaz de soportar un sonido, textura o ritmo propio, donde el ejecutor era el encargado de otorgárselo. Esta renovación también se vio influida por el descubrimiento de bibliografía teórica a la cual afortunadamente tuve acceso. El primero de estos textos que leí y en el cual encontré un planteamiento racional de lo que sucedía visualmente fue el libro de André Lhote: “Tratado del Paisaje” (1985). A pesar de que fuera un libro más enfocado a la pintura que al dibujo, me abrió nuevas opciones de soluciones visuales y además me otorgó la grata posibilidad de “dibujar” sin lápiz ni papel.

Paul Valéry refiere que Degas “rugía” a menudo el aforismo siguiente: «El dibujo no es la forma; es el modo de ver la forma.» Esta fórmula es excelente, y solo le

falta explicar de qué modo puede ver la forma un pintor. (André Lhote. 1985.

Tratado del Paisaje. P. 64)

Siguiendo el mismo principio de imaginar las líneas que traza la pelota en los partidos de fútbol, fue que repensé el modo de asimilar lo que observaba. Imaginaba que borraba o proyectaba nuevas líneas que formaban la realidad física, tales como la línea del horizonte, la línea del contorno de las cosas, las líneas de los cuerpos y su gravedad, etc. De tal modo alteraba las percepciones de la vista, creando deformaciones visuales, modificando el espacio, la distancia, las superficies, la gravedad, las formas.

Ya avanzada mi relación con el dibujo, ésta se volvía cada vez más enérgica. Recuerdo haber tomado la decisión de inscribirme en dos talleres de dibujo a la vez. En uno asistía a la jornada de la mañana y al otro por la tarde. Esto me dio dos maneras de pensar el dibujo que, sin embargo, convergían en ciertos puntos. Clasificaría el modo de aprendizaje del taller de la mañana como instintivo, en tanto no existía un método común para solucionar la forma desde el natural, pues esto se realizaba a través de aciertos, errores y comparación. En cambio, el taller de la tarde encontraba sus bases en un sustento teórico, que conducía a un método para representar del natural. Otra característica diferenciadora de los dos talleres era que el primero se definía desde lo mimético<sup>2</sup> o desde la semejanza al natural, sin estar determinado por la necesidad representacional de la similitud<sup>3</sup>. Es decir, el primero buscaba que el ojo igualara lo que estaba observando con la representación dibujada y no que el ojo reemplazara lo que estaba observando por ideas preconcebidas. La búsqueda del taller de la tarde se encontraba en la exploración representacional para llegar a la aproximación del natural a un equivalente, autónomo respecto del modelo. Sin embargo, lo que realmente aprendí de estas enseñanzas fue el método de construcción visual, ya sea a través de diferentes estrategias pictóricas o a través de la propia investigación.

---

<sup>2</sup> **mímesis o mimesis.** (Del lat. *mimēsis*, y este del gr. *μίμησις*). 1. f. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte. 2. f. Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona.

<sup>3</sup> **simulacro.** (Del lat. *simulacrum*). 1. m. Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada. 2. m. Idea que forma la fantasía. 3. m. Ficción, imitación, falsificación. Simulacro de reconciliación. Simulacro de vida doméstica. Simulacro de juicio. 4. m. Mil. Acción de guerra fingida. 5. m. desus. Modelo, dechado. (Efecto Pígmalión).

En mi caso, al comienzo buscaba soluciones y referencias principalmente en los dibujos de retrato de Holbein “El Joven”, para luego ocupar esas mismas observaciones en los retratos que tenía que hacer del natural. Lo que más me llamaba la atención de los retratos de Holbein era la economía de líneas que poseía y su acertada acentuación de los valores lineales<sup>4</sup>. Sin embargo, estos dibujos siempre se acercaban más a la pintura que al dibujo. Holbein no fue el único de los maestros a los que seguí, también Rubens, Tiziano, y contemporáneos, Kitaj, Hockney. Cuando me refiero a solucionar un objeto del natural, lo que intento manifestar es el modo particular en que un dibujante da significado a un conjunto de líneas sobre un plano, es decir, darle significado verbal a la forma lineal.

A pesar de las diferentes estrategias para solucionar un dibujo, siempre quedaba disconforme o simplemente no lograba lo que esperaba. Fue así como, desde mi disconformidad por el modo de solucionar una oreja, un ojo o una nariz según la manera de alguno de estos maestros, me vi entusiasmado a empezar a investigar mis propias soluciones pictóricas. En ese momento fue cuando descubrí el dibujo lúdico, el juego del dibujo. El término “solucionar” con el de “dibujo lúdico” poseen una estrecha relación, ya que ambos nacen del entendimiento de la subdivisión del concepto y la cosa. En otras palabras, mientras se mantenga separado el sentido del concepto con su respectiva forma, se puede divagar, explorar y descubrir nuevas soluciones para las representaciones posibles de la forma. Es decir, la imagen del objeto a representar, introducido por la construcción del lenguaje verbal, no debe interferir con la percepción visual pura de lo observado.

En esta nueva manera de enfrentarme a la representación del natural<sup>5</sup> me vi totalmente libre, mi trazo empezó a soltarse, la mano junto al lápiz se unió al ojo. El pensamiento ya casi no interfería, tan solo dibujaba lo que veía y lo que se traspasaba en el plano me mostraba la infinitud de posibilidades que existen para solucionar cualquier objeto de la realidad. Era la constante relación que tenía mi ojo con el objeto, era el momento de la experimentación, el dibujar autónomamente. Y cuando ya se terminaba el acto de dibujar, era ahí el momento de racionalizar y observar cuáles eran los aciertos y las soluciones que satisfacían mi

---

<sup>4</sup> Holbein en sus retratos logra representar eficazmente el modelo, a pesar de la poca cantidad de trazos que este posee y gracias a la fuerza con que presiona la herramienta sobre plano, para marcar más o menos el trazo, otorgándole al dibujo la ilusión de profundidad necesaria para simular la geometría del rostro.

<sup>5</sup> Modelo a representar sacado por completo de su naturaleza y sus dimensiones.

entendimiento verbal. Pienso que fue con ese método de dibujo donde más se entrenó mi ojo para dictaminar lo que servía de traducción. Además, me ayudó a entender que el momento de pasar al plano lo que se está observando es inevitablemente un acto de traducción, pues resulta imposible recrear con toda su materialidad e información lo que se quiere representar. Por otra parte, lo representado en el plano, en sus infinitas posibilidades expresivas, posee la capacidad de alejarse infinitamente de la imagen referencial sin perder sus cualidades que lo hacen identificable. Esto puede extremarse. Cualquier forma puede ser cualquier cosa si se le atribuye la palabra de la cosa.

Éste estado lúdico de producción fue el que me permitió traspasar las sensaciones que me ocurrían al momento de dibujar. Aparte de buscar nuevas soluciones de representación, en el papel se evidenciaban los estados que en mí ocurrían al momento de trazar una línea que por su movimiento o su razón de ser me producían placer. Este placer no mantenía conexión ninguna con la finalidad pictórica de la representación o con el grado de resultado de ella. Por el contrario, era el estado de embriaguez, el cual me permitía una producción desprovista de escrúpulos, en que tanto el construir como el destruir lo bueno como lo malo/lo moral y lo amoral desaparecían. Lo único que se evidenciaba era la soberanía del placer, la ejecución libre, desprovista del juicio de las eternas antítesis.

Si en un principio mi referencia eran los dibujos de Holbein, ahora a los que yo seguía eran los dibujos de Rembrandt, con su sensibilidad y eficacia para resolver el natural. Sin embargo, desde un comienzo estaba consciente de que para llegar a esas soluciones aparentemente tan simples, era necesario tener un estudio asiduo de las formas. Cuando me refiero a la simpleza, hago hincapié en la falta de trazos y de detalles en la representación. Hecho que, sin embargo, conduce a la paradójica capacidad del artista de llevar al espectador a un entendimiento total de lo representado, donde lo que se nos presenta como dibujo posee una información esencial, que nos lleva a entender más allá de la posición física y formal del modelo.



Fig. 1 Holbein (El Joven).



Fig. 2 Rembrandt H.



Fig. 3 Qi Baishi.

Paulatinamente, se iba transformando el modo con el que observaba un dibujo. Al principio, lo veía y me detenía a estudiar las partes que componían el todo. Luego, buscaba los movimientos que solucionaban el dibujo y, por último, imaginaba cómo “funcionaba la cabeza” del ejecutor del dibujo. Ya en el último trayecto de mi instrucción académica en el dibujo, con todo lo asimilado y todo lo practicado, se me empezaban a entremezclar todos los conceptos que tenía sobre el dibujo. Iniciaba cada representación con la premisa de intentar traducir el modelo del natural hasta el punto en que la forma perceptual limitaba con el concepto. En esa instancia, me encontré experimentando con representaciones que trataran de traducir la forma en su totalidad, desde el cuerpo del objeto hasta lo que podríamos llamar su esencia. El dibujo se volvía cada vez más abstracto, pero el acto de dibujar cobraba más peso. A la lista de maestros referentes se había agregado otro, Qi Baishi y su sensibilidad oriental. Recapitulando el proceso que seguí hasta llegar a este modo de representación, he llegado a pensar que el paso por esta sensibilidad era un puerto obligatorio a alcanzar, ya que después de cuestionarme y recrear tantas veces el natural, era casi lógico excavar en su profundidad, cuestionándome la esencia, la verdad de las formas, que en un punto se abstrae de toda “realidad”. Es decir, iniciaba un trabajo artístico con la idea que propone el destino humano, la espiritualidad y de la relación entre humano y universo.

Las siguientes reproducciones y su disposición de algún modo grafican el proceso que tuve con el dibujo. Ante todo, quiero señalar que los dibujos que se exponen a

continuación surgen en un momento en que comencé a trabajar con cierta consciencia de lo que estaba haciendo.



**Fig.4** Kurt Wesp, *s/t*, carbón/papel.  
70 x 30 cm, 2013.



**Fig.5** Kurt Wesp, *s/t*, carbón/papel, 70 x 110 cm, 2014.

Recuerdo que, desde la época en que efectué el dibujo de la Fig.4. comencé a guiar mi poco conocimiento del dibujo, dominando cada vez más lo que trazaba. Paradójicamente, no recuerdo el momento en el que hice ese dibujo, sino solo cuando ya estaba terminado y lo vi finalizado. Sin embargo, pienso que tal situación no es ajena a la razón por la cual es de mi agrado. Por esto decidí ocupar esta representación para partir ejemplificando mi proceso. Pienso que la ausencia de un estado consciente le otorgó al trazo una soltura y una decisión radical al momento de traducir lo que estaba viendo. Posee la sensualidad del cuerpo, además de la rapidez de ejecución de la línea para solucionar cada fragmento del cuerpo, para que al final el ojo los una. Ahora que lo vuelvo a observar detenidamente, habiendo pasado cuatro años, lo que rescato es la simpleza del todo. Me atrae el modo en que se arman los omóplatos, con dos líneas de tres segmentos cada una, además del anclaje del cuello al tronco como hacia

la espalda. Esta forma “simple” de construcción y traducción del todo, es la que guiará todo mi trabajo, por lo menos en el dibujo ya que, por comodidad o por gusto, es una clave en todas las traducciones que hago de la realidad.

La siguiente reproducción (Fig.5) sigue la idea del dibujo anterior. Incluso en algunas partes del dibujo se alcanzan a ver las mismas bases que guiaban al dibujo anterior. En esta figura, se engloba la simpleza de representar el natural junto con la traducción material del cuerpo y la fuerza que este ejerce en el espacio. Lo veo como una construcción sobre un plano establecido. Al igual que en la Fig.4, es el ojo el que finalmente arma la imagen en su totalidad. Pero a diferencia del otro, este posee la virtud de estar resuelto en diferentes partes de la representación con distintos tipos de soluciones, para que la visión y el razonamiento del observador diferencien los distintos tipos de movimiento, textura y eventos que posee el cuerpo. Si nos detenemos en el trazo que traduce la mano, podemos observar cómo una línea más rígida hace referencia a la falta de carne, a la mecánica intrínseca de las falanges de los dedos y a la estructura de la mano en sí. A diferencia de lo que se muestra en el torso del tórax, se nota un estado más suelto, con una materialidad opuesta.



**Fig.6** Kurt Wesp, *Mara*, tinta/papel, 70 x 120 cm, 2014.

La Fig.6. muestra un dibujo trabajado con otro material (tinta china). Esta le otorga otra gama de posibilidades de representación. Se sigue apreciando el proceso continuo de una idea pictórica, sumado a las cualidades del pigmento acuoso. Se ausentan las líneas estructurales que configuran un orden para la construcción del natural. De este modo se evidencia que el ojo se ha vuelto capaz de trazar líneas invisibles, para luego trazar la línea física de una manera más certera. La tinta china es un material líquido, esto le otorga un aspecto particular al cuerpo representado. Este vínculo entre el cuerpo, el fluido y su huella, es posible compararlo con las primeras señales del ser humano. Primero, en los fluidos para la formación del embrión, luego en los fluidos en que el feto está inmerso y más tarde como recién nacido, en tanto éste se manifiesta y toma contacto con la madre mediante los fluidos del medio y del cuerpo. Es así como esta cualidad líquida le otorga la potencia formativa a la imagen, donde lo desconocido, lo irreconocible, aquello que aún no tiene forma emite señales mediante fluidos que manchan y a su vez marcan.

Desde este punto de vista, surge la idea de representar al cuerpo a través de manchas que por su interacción conciben la imagen. La dependencia entre las manchas para formar la imagen final produce cierta atracción que caracteriza la tensión de buscar el complemento entre las partes.



**Fig.7** Kurt Wesp, *Mara II*, tinta/papel, 70 x 125 cm, 2015.

A partir de esta noción nace una nueva búsqueda en mi dibujo y en mi modo de representación visual, que se alimenta de la conciencia representacional oriental, especialmente la china, que tiene su fundamento principal no tanto en describir los espectáculos de la creación, sino en participar de los “gestos” mismos del origen. En este punto, el pensamiento estético considera lo bello en su relación con lo verdadero, idea que se asimila con los temas expuestos en “El origen de la obra de arte” (1936) de Heidegger, que en resumidas cuentas, propone pensar las bellas artes como herramienta de “des-ocultación del ente”, que evidencia la esencia general de las cosas con su verdad. En fin, es la creación de un objeto visual cuyo intento es lograr el entendimiento de la forma en su representación mínima, pero que, a pesar de esta dieta de elementos visuales, los elementos que la componen al ser analizados y percibidos vuelven a recobrar su fuerza primaria. Es la traducción del cuerpo con la esencia de sus partes, que estas por su razón de mostrarse y su interacción con las demás, se vuelven un todo.

Al repensar la Fig.7 veo que la manera de representar el natural es, de algún modo, una manera de esconder o, mejor dicho, de susurrar lo que se está representado. Es como si el dibujo fuera consciente de mostrar lo preciso para que se vuelva erótico y el observador tenga una percepción insegura de lo que está viendo. Las formas o manchas que componen este dibujo se muestran en un constante engaño hacia el ojo. Son portadoras de una verdad que solo ellas conocen y que con ese poder son capaces de ocultar su significado, mostrándose libres para la interpretación. Están en un constante movimiento que solo ellas reconocen. Hasta se podría afirmar, interiorizándome cada vez más en esta representación, que la noción oriental antes citada existe, pero solo es una artimaña para otorgarle otro velo más y así ocultar aun más la imagen. Esta necesidad de máscaras para la atracción visual del objeto, que solo ofrece una idea superficial, con ayuda de engaños y sutilezas, está en una constante dialéctica con la idea de producir una imagen que llegue al entendimiento de la esencia de lo representado. Sin embargo, se vuelve coherente al momento de sentenciar que, en donde sucede la superficialidad también se encuentra la profundidad de las cosas.



**Fig.8** Kurt Wesp, *s/t*, óleo/tela, 220 x 170 cm, 2014.

## Sobre la Pintura.

Estos dos instintos, Apolíneo y Dionisiaco marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte». (Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p 12.)

El proceso académico de aprendizaje de la pintura fue más complejo de manejar que el del dibujo. Tanto el proceso como la disciplina gozan de variadas aristas para llegar a definir una visión pictórica. En dicha área el cuestionamiento y la práctica de la disciplina lleva al entendimiento perceptual de los eventos de la forma, el color y la naturaleza, para así formar un método propio de construcción visual y armar una base clara e individual, a la cual se le puedan seguir adosando nuevas sensibilidades que enriquezcan ese modo personal de construcción pictórica.

Al igual que en el inicio de mi instrucción al dibujo, no poseía ningún conocimiento previo respecto a la teoría y la práctica de la pintura. Mis primeros intentos de representar pictóricamente lo que se me mostraba, nacían desde la ingenuidad de mi modo de observar y de entender la forma. Al comienzo, buscaba una representación totalmente mimética del modelo, tratando solo de imitar, con la mayor exactitud, lo que se me mostraba. Método representacional que coincidía con la finalidad del inicio del programa educativo del taller de pintura donde me encontraba. Sin embargo, esta intención no daba frutos. En primer lugar, debido a que no poseía la capacidad técnica para lograrlo ni tampoco ostentaba el entendimiento teórico/práctico de los efectos del color y de las deformaciones visuales en la percepción humana. En segundo lugar, no poseía la voluntad de mantener una producción constante con ese grado de concentración, delicadeza y detalle. En conclusión, mi personalidad interfería totalmente a la finalidad pulcra, delicada y de un estado apolíneo que en ese momento se requería.

El nivel de mi desconocimiento al momento de traducir del natural hacia el plano bidimensional no era como lo creía. Esta acción (la de representar el natural) se veía interferida por los criterios que mi inconsciente le otorgaba a las formas y a sus efectos con el entorno, que siempre se ven influidos recíprocamente. Por ejemplo, para darle la sombra, redondez y profundidad de campo a una forma cilíndrica roja, el único modo que yo conocía para representarla, era agregándole negro con diferentes niveles de valor, pero no negros de diferentes matices, proceso que más que otorgarle una riqueza volumétrica, ensuciaba el color del objeto representado. Tampoco observaba que, para que hubiese relieve en la pintura, debía existir un grado de firmeza o de blandura de las sombras y luces. Sin embargo, en este texto, no pretendo particularmente adentrarme a los tecnicismos que fui adquiriendo a medida que la práctica y el tiempo se acumulaban, sino más bien focalizarme en el aprendizaje racional que me dio el cuestionamiento y el hecho de repensar los efectos perceptivos y aprehensivos de las representaciones visuales.

Lo primero que me cuestioné fueron las deformaciones visuales que se producen al llevar del natural hacia el plano bidimensional, en donde el ojo se ve engañado por el entendimiento racional. Si bien cabe decir que es lógico que existan omisiones de directrices gráficas al momento de traspasar la realidad física volumétrica tridimensional hacia el plano bidimensional, al ejecutarlas existe una gran confrontación entre lo que se ve y lo que el discernimiento racional entiende como posible o imposible. Es decir, ¿cómo una mesa dibujada puede tener sus líneas paralelas, que conforman la tabla para apoyar los objetos, en dirección vertical? Los objetos resbalarían y caerían. Pues es así como la ejecución representacional se vuelve enemiga de la constitución del entendimiento que armamos para cada una de las cosas. Por lo tanto, tanto en el dibujo como en la pintura, el acto re-creacional se libera de esa constitución que hace que entendamos lógicamente el mundo. El cual, desprovisto de toda regla y juicios, se vuelve nuevamente lúdico, debido a la posibilidad que otorga esta cualidad de no poseer límites de concordancia entre objeto y efecto físico.

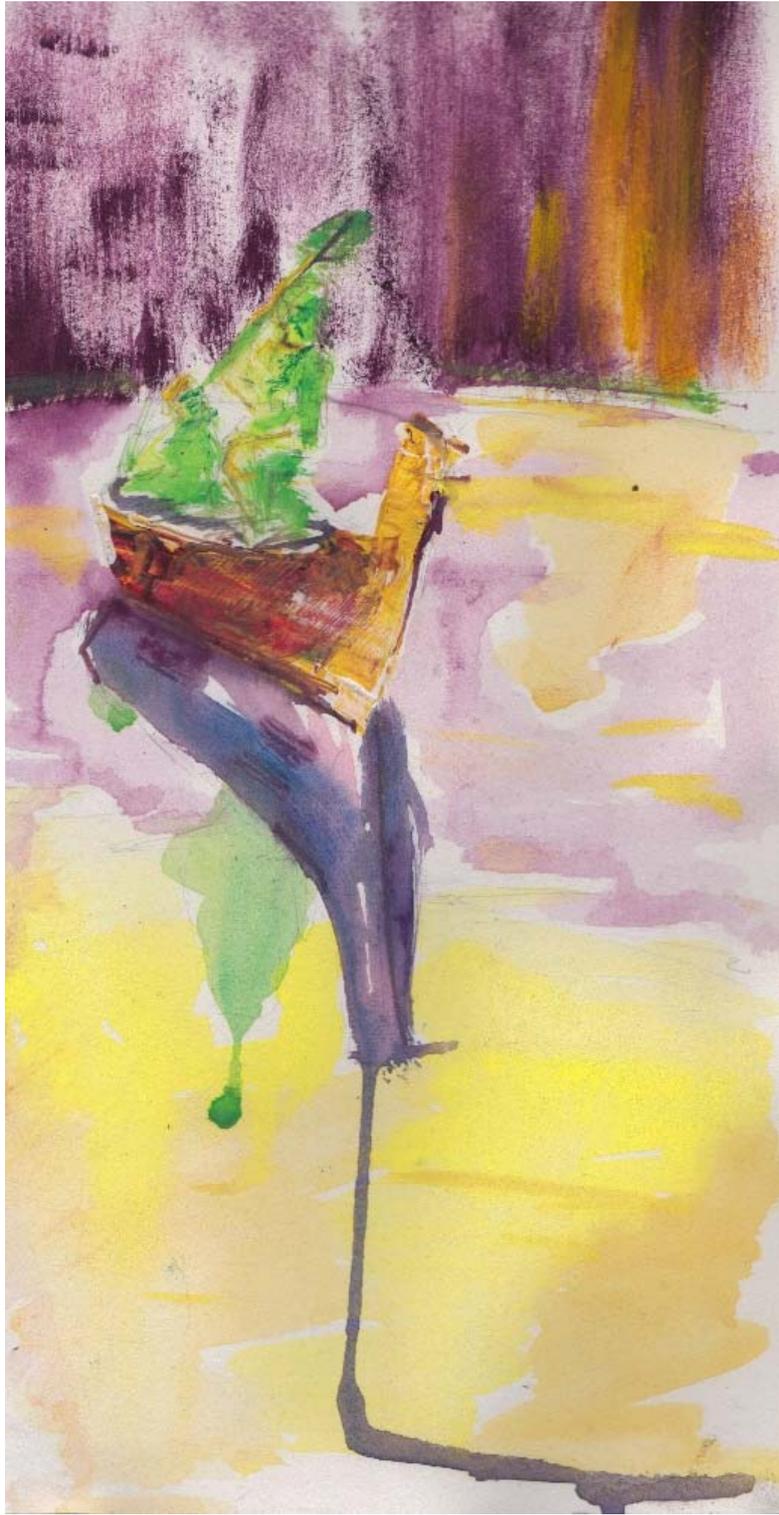
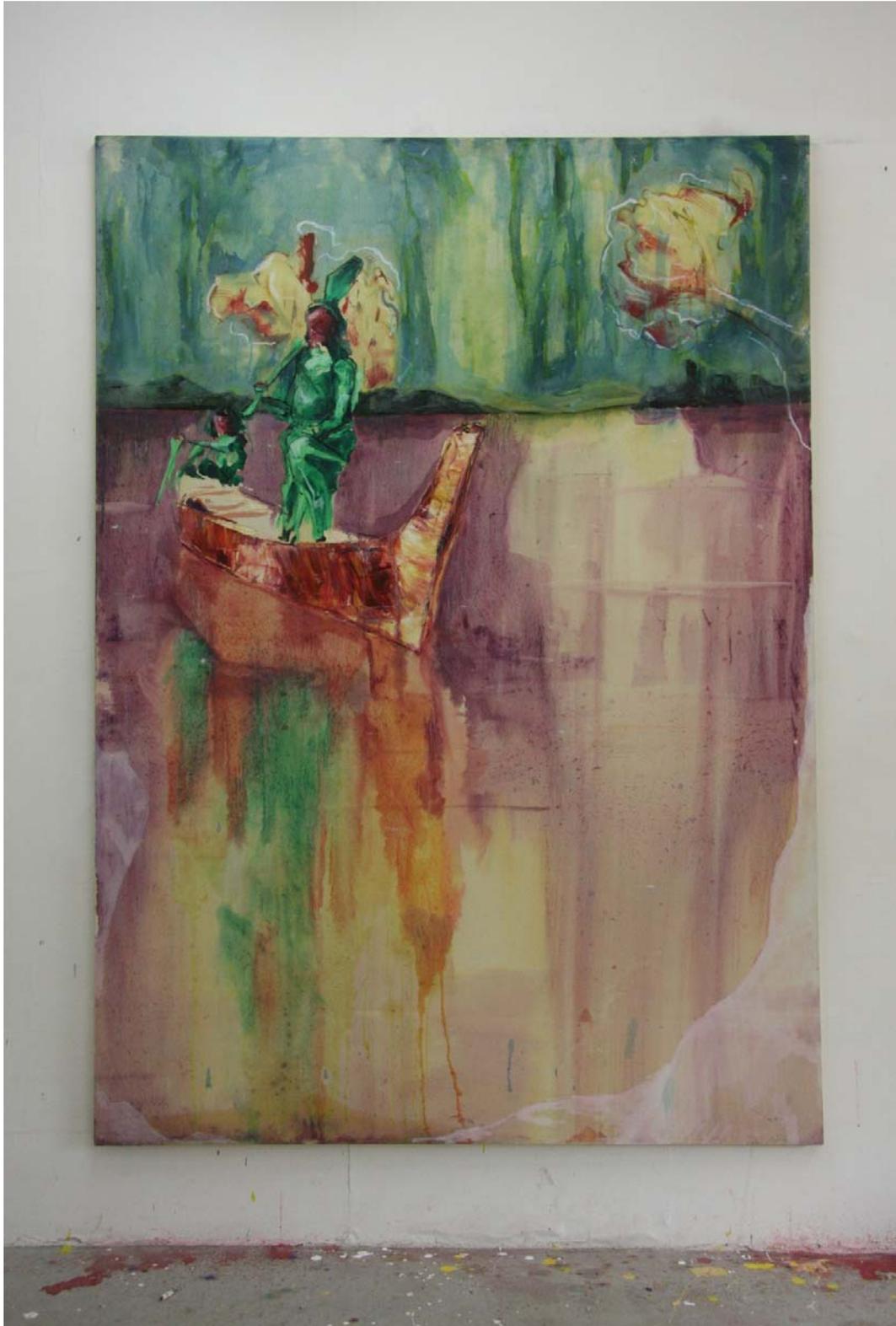


Fig.9 Kurt Wesp, *Boceto*, acuarela/papel. 2016.



**Fig.10** Kurt Wesp, *La isla Nootka*, óleo/ tela, 170 x 120 cm, 2016.

Otro punto relevante sobre el que reflexioné en este proceso fue el cuestionamiento sobre la cualidad y la calidad de las imágenes reproducidas. Para alcanzar un grado de eficacia artística y a su vez cierta trascendencia en lo que queda oculto en la obra, debe haber un resultado que en su entorno y su formato no necesita más que la obra posee, para que el observador arme y pueda mantener una coherencia estética en lo que está viendo.

Para seguir detallando el proceso que me llevó a este cuestionamiento de la eficacia representacional, es preciso mencionar el momento crucial, en el cual por primera vez me di cuenta de que un objeto dentro de mi obra podía poseer, según mi entendimiento, esta cualidad de trascender. Me refiero a un encargo de producir seis cuadros de 20 x 20 cm. con el encargo de representar algún lugar dentro del taller de pintura. De estos seis cuadros solo un objeto de un cuadro se presentó eficazmente, en otras palabras, se presentó la esencia fundamental del objeto. Me refiero a una estufa vertical metálica, que dispuse casi en el centro del formato. Por su cualidad, este objeto pictórico producía nuevas apariciones dentro de la misma obra. La rigidez con que tracé la mancha de óleo para diferenciar los distintos materiales de los objetos dentro de la imagen, a su vez, el color al que llegué para representar esta estufa, ayudaban a racionalizar la hora y el espacio, en el cual me dispuse a trabajar. Es como si se impusiera un objeto arquitectónico y/o monumental dentro de un paisaje desolado de la naturaleza y en el caso de que este fuese de piedra –solo para ejemplificar un tipo de material- facilitaría y evidenciaría por la luminosidad de la piedra, la claridad de la luz del día, la amplitud del cielo o lo sombrío de la noche. Al igual que un objeto dentro del formato, este soporta y ayuda a la obra en su unidad.

Desde estas impresiones tan personales y subjetivas, nace una actitud frente a la pintura en que las decisiones priorizan el lenguaje. El lenguaje pictórico, con el de la palabra, se relacionan. Esta actitud pictórica se refiere particularmente a la desvinculación de la denominación del objeto reconocido por la percepción (el nombre) con el estado puramente perceptual (la forma) de la cosa visible, que también reside en la vinculación estructural del lenguaje y el mundo. Desde el postulado de Wittgenstein “*Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo*” de su primer tratado el “*Tractatus logico-philosophicus*” (1921), inicié

la búsqueda de los límites de la representación, es decir, comencé a vincularme con lo “indecible”, indagando en las posibilidades representacionales de la forma, no necesariamente en relación con el tema representado, sino más bien con el modo de representar las imágenes. Desde ahí comienza, en mi producción pictórica, la colisión entre lo irracional y lo que está poblado de significación y sentido, donde la identidad de la forma se vuelve susceptible a la relación que mantiene toda entidad solo consigo misma, la cual se mantiene en esa suspensión fronteriza, entre entendimiento e intuición. Es decir, mi búsqueda se halla, se marca y se designa por ese punto delimitador que determina y define. El límite que establece la propia constitución de la imagen, a la vez distante de su origen natural, nativo. Es en esa instancia limítrofe donde pienso que se halla la propia existencia, el signo indicador de su propia condición.

Como es de suponer, esta búsqueda se inició de forma inconsciente. Luego, a través de la re-apreciación de las obras, fui apropiándome del modo con que solucionaba los problemas pictóricos. Es más, me mostraban cuál era mi actitud ante la producción y además ante mi quehacer cotidiano. No es alocado pensar que existe una correlatividad entre las decisiones pictóricas y mundanas. En ambas se debe emplear un lenguaje para construir un camino y ambas se ven totalmente influenciadas por el efecto que este produce.

Es así que este desplazamiento, desde soluciones pictóricas hacia las soluciones del quehacer cotidiano o viceversa, me fueron concientizando sobre la forma en que se pueden encaminar los efectos y causas de las cosas. Todo esto me llevó a interesarme en la literatura de Stendhal, Dostoievski y Tolstoi principalmente, quienes se proponían diferentes tipos de soluciones para lograr un resultado esperado o simplemente se “torturaban” pensando la razón por la cual en tal hecho habían actuado de tal manera. Lo que me interesó en las novelas de Dostoievski fue, como bien dice Mijaíl Batjín en “Problemas de la poética de Dostievski” (1979), la polifonía de los textos. Con esto se refiere al sustento discursivo peculiar a cada personaje, que no posee relación común entre ellos, ni posee relación definida con la conciencia del mismo autor. Es como si cada héroe dentro de la obra tuviera autoridad ideológica, como autor de su concepción discursiva y así sus propias teorías, como también sus propias inconsecuencias. Esto me llevaba a enfrentarme en una discusión virtual con cada

personaje durante el transcurso de la novela, a la vez que me posicionaba como su amigo, como consecuencia, admirándolo y desaprobándolo por momentos.

Con Stendhal fue más pictórica que discursiva la seducción y pude observar que estas novelas poseen una similitud con las de Dostoievski, en relación a la potencia racional y existencial de sus personajes, diferenciándose, según mi entender, en que las de Stendhal poseen la cualidad sensible de la época, es decir, tienen una visión más romántica. Esta cualidad se evidencia en las construcciones idealistas de los personajes y sus interrelaciones. Sin embargo, digo más pictórica debido a que la narración me facilitaba cuadros imaginarios. La capacidad de descripción del espacio físico junto a la capacidad de exponer el estado sensible del personaje me llevaba a volcarme dentro del personaje, a mirar con sus ojos y sentir con su cuerpo el lugar físico donde se encontraba. Era el resultado de la narración. No pretendo decir que esta experiencia me llevaba a representar visualmente lo leído, más bien, me enseñaba a entender que para cada tipo de mente existe un tipo de velo que transforma la realidad observada.



Fig.11 Kurt Wesp, *El Idiota*, óleo/tela, 200 x 90 cm, 2015.

En fin, me volví fanático de todos los personajes que se volcaban hacia su límite, hacia la frontera de su propia dualidad. Dualidad que buscaba en todas partes, y que ponía a prueba en mis producciones pictóricas, en las cuales buscaba lugares fronterizos entre lo que está poblado de razón, entendimiento y lo irracional, dionisiaco.

Esta búsqueda también se vio impulsada por el descubrimiento de la obra literaria del pensador español Eugenio Trías, que en su discurso expone las posibilidades de una estética de límite, “Lo bello y lo siniestro” (1982) principalmente. Vinculo su planteamiento teórico en mi obra pictórica desde la propuesta en la cual lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto como condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna forma, presente en la obra artística. En consecuencia, lo siniestro pasa a ser límite y condición, debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser develado. Entonces, si vemos los dos sentidos de esta dualidad, llegamos a suponer que en el límite de lo bello “el comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse” y lo siniestro “revelación de aquello que debe permanecer oculto” se produce esta disrupción del efecto estético. Mi visión pictórica pertenece a la idea de que todo resultado representacional posee la capacidad de hacer aparecer rasgos de su propia identidad, es decir trascender en instancias fronterizas de dualidades por medios de estrategias. Idea vinculable a la idea del poeta romántico alemán Novalis: “*el caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden*” (Schlegel - Novalis. *Ideas*. 2011). Y es aquel velo lo que se busca a través de las soluciones pictóricas.

Finalmente, mi pretensión se puede sintetizar en los siguientes puntos:

- Existe una eterna relación en dualidades que se oponen, de toda índole, ya sean vivenciales, estéticas o técnicas.
- Estas dualidades conviven en estrecha dependencia y se condicen en cierto lugar con su par.
- Este “lugar” es la frontera, el límite.
- Lo que se busca representar, es el velo, la suspensión fronteriza entre las dualidades forma/palabra– siniestro/bello a través de lo Apolíneo/Dionisiaco.
- La finalidad es llegar a un modo representacional que trascienda, que evidencie la esencia del natural.



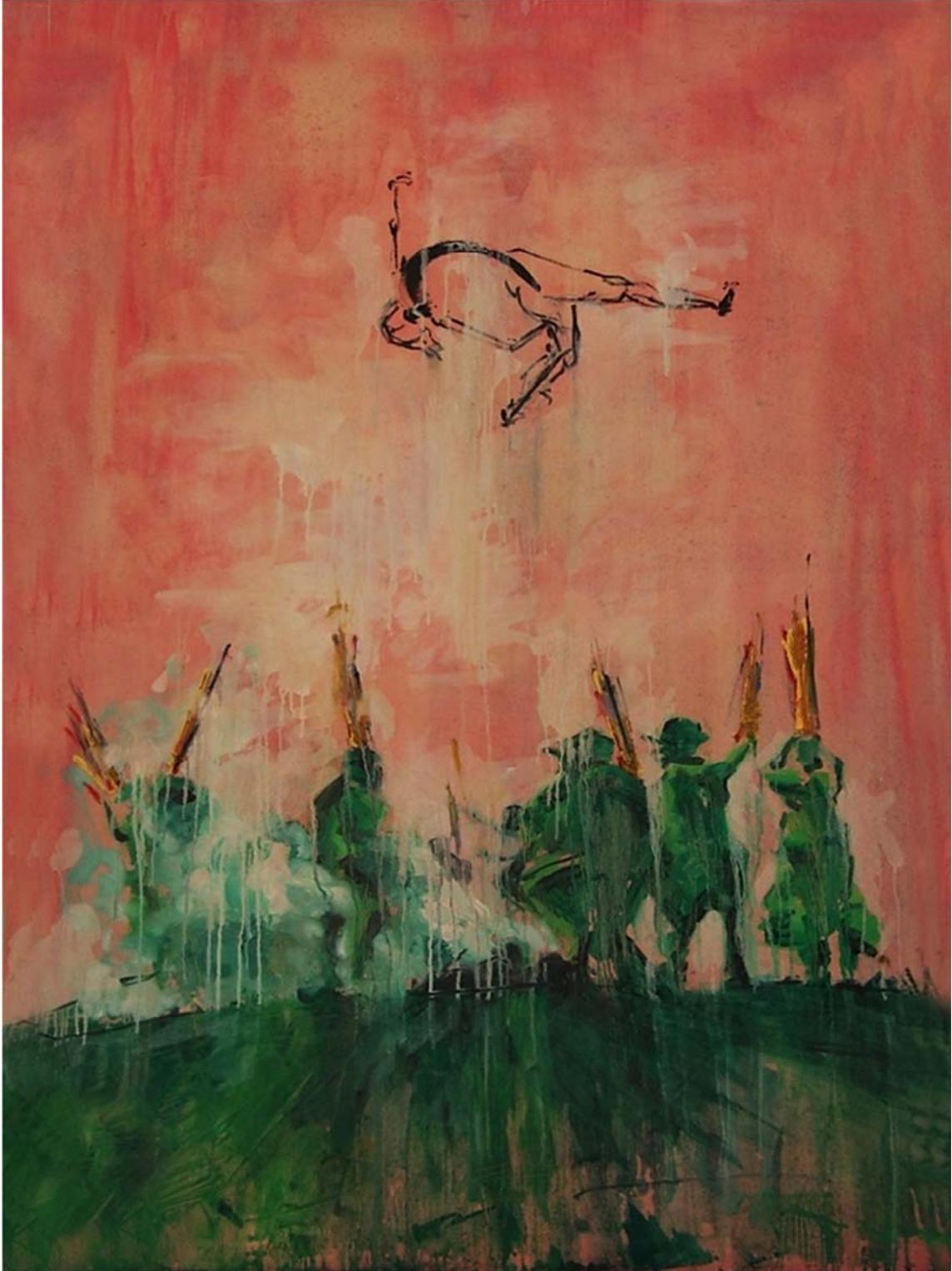
Fig. 12 Kurt Wesp, *Campo japonés*, marcadores/papel, 21 x 30 cm. 2018.



Fig. 13 Kurt Wesp, *La Playa*, marcadores/papel, 21 x 30 cm. 2018.



**Fig.14** Kurt Wesp, *s/t*, pastel/papel, 60 x 50 cm, 2016.



**Fig.15.** Kurt Wesp, *Bailando para restablecer una luna eclipsada*, óleo/tela, 170 x 120 cm, 2016.

Para seguir el análisis del proceso de mis producciones pictóricas y entender la búsqueda en donde me hallo enmarcado, es preciso detenernos en los procesos visuales, fisiológicos, psicológicos y semánticos del desciframiento cognitivo del individuo, y cómo este se comporta al momento de enfrentarse a la imagen. Siguiendo las ideas aportadas por el escritor español Roman Gubern, en “Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto” (1996) el humano posee una formación visual que se va desarrollando y acumulando paulatinamente, para luego incorporarlas en la interacción con lo que lo rodea. Es más, el gran apetito visual humano se ve manifestado cognitivamente, en una pulsión que denomina G. Roman como “icónica”, que apunta a que veamos formas figurativas en abstracciones que no lo son, manchas, nubes, pelos, etc. Esta pulsión icónica surge de la necesidad humana de darle sentido a lo informe, de abocar el orden al desorden, y “semantizar” los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo. Es así que, a través de este conocimiento visual adquirido por el ser humano, se manifiesta cognitivamente el reconocimiento (re-conocer) del objeto y sus partes. De este modo, la interpretación de la imagen por el espectador pasa por operaciones de discriminación semántica, que opera de lo genérico a lo individualizado, o también desde lo concreto a lo singular. “...*la imagen es la presencia simbólica de una ausencia, representada vicarialmente sobre un soporte y destinada a interpelar visualmente con sus formas, texturas y colores la función semiótica de su observador.*” G. Roman, “Del Bisonte a la realidad virtual”, 1996.



Fig.16 detalle de Fig.15.



Fig.17 Kurt Wesp, *Caída*, óleo/ tela, 2016.

Volcándonos a las representaciones de mis pinturas, una de las cosas que me interesa es el modo en que los objetos son solucionados pictóricamente y cómo estos interactúan en su unidad y con su entorno, que también es parte de la unidad. Siguiendo lo estipulado anteriormente, para la construcción de mis cuadros elijo proceder con la idea de formar cuerpos que estén alejados de la denominación de la palabra, y que el conjunto de las formas arme la imagen. Es en cierta manera, la idea encarnada de esa situación fronteriza donde se encuentra la relación entre forma/palabra. Asimismo, para agregarle esa tensión fronteriza tan anhelada, le agrego un velo natural a las formas: humo, agua, aire, etc. Es decir, aparte de la denominación de velo/límite que nombrábamos anteriormente, busco aportarle otro físico, natural, que ayude al entendimiento del efecto que produce. Como podemos ver en la Fig. 16, se muestra ese instante donde la palabra comienza a ser imagen y al mismo tiempo donde la imagen adquiere valor semántico. La realización de este efecto lo entiendo como el resultado de una ejecución dionisiaca/apolínea ya que, sin la investigación y el entendimiento previo de la estructura de la figura, nunca se habría podido llegar a ese nivel expresivo, debido a que el estudio previo da la seguridad y la soltura para representarlo no solo con el entendimiento, sino con todo el ser corporal, que también acumula y expresa un conocimiento cognitivo.

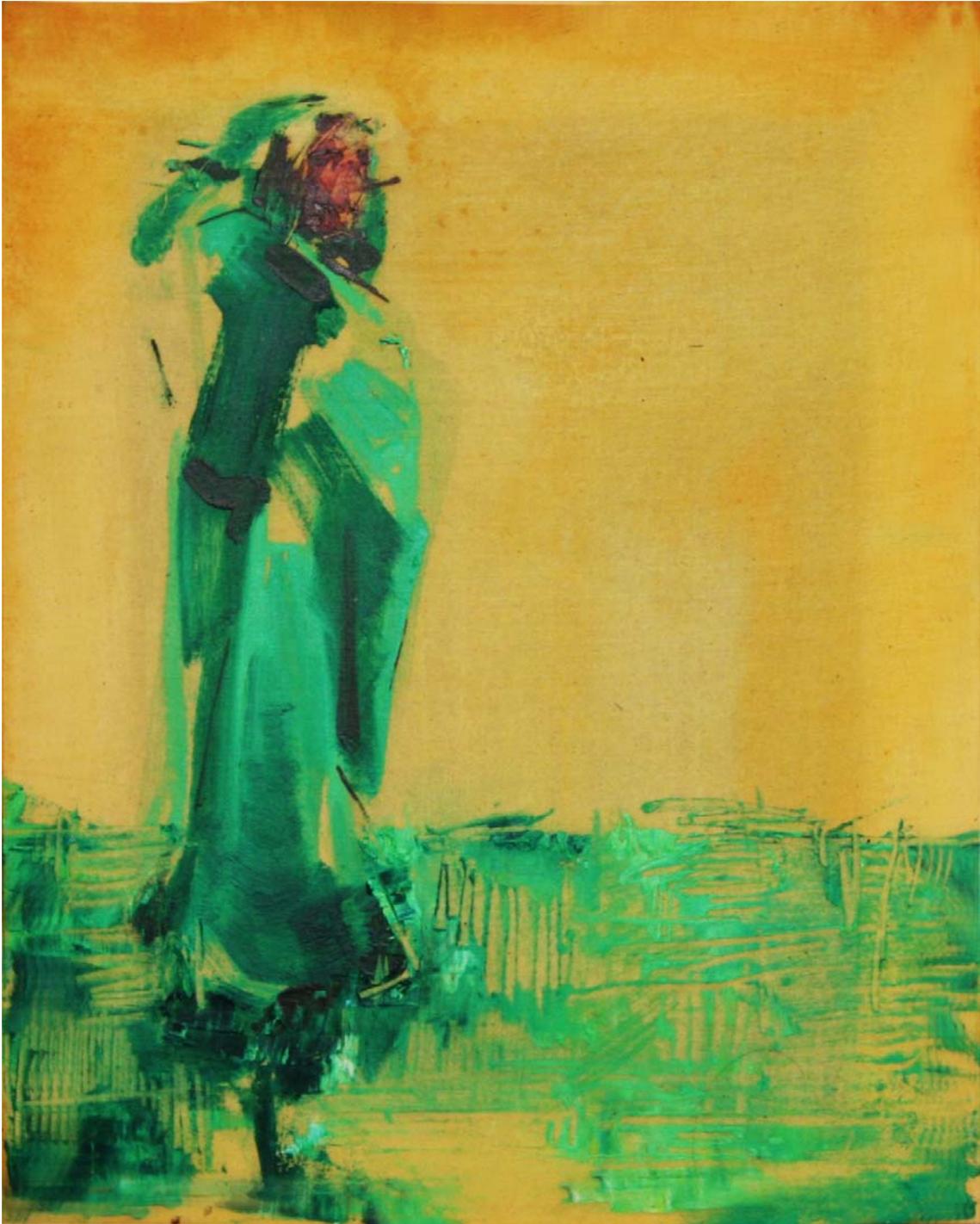


Fig.18 Kurt Wesp, *Espíritu Padre*, óleo/tela, 100 x 70 cm, 2015.

## Para un final.

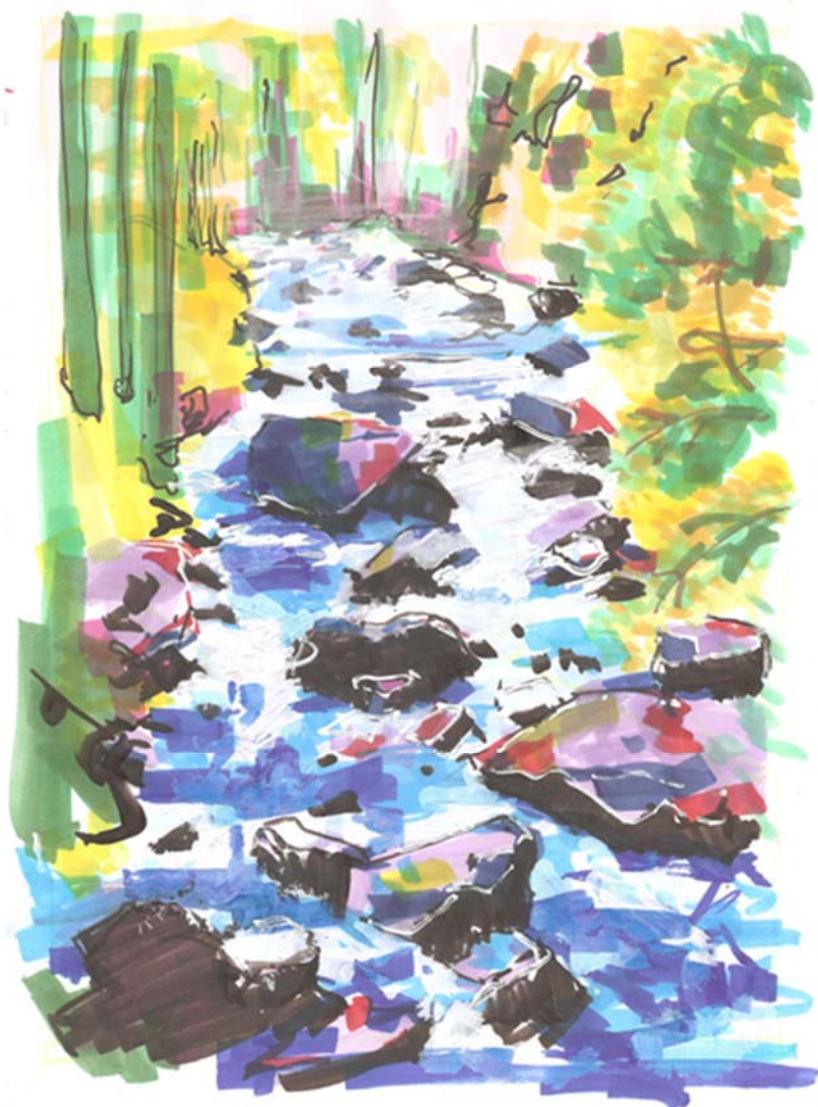
Si existiese un motivo que hilara mis obras pictóricas, este sería: la validación de mi verdad. En mi quehacer siempre he tratado de hacer convivir las posibilidades que se enfrentan y se entrelazan para alcanzar la esencia de las cosas con las que interactúo. Busco representar las teorías existenciales que ayudan a configurarme desde la confirmación de lo que creo, que a su vez es mutable y movedizo. Es así que, de un modo a veces ingenuo, intento dar registro a mi paso por el tiempo y al mismo tiempo evidenciar las dudas sobre mis ideas.

Sabiendo que en el área del arte no existe una idea general de lo correcto, instalo mi propósito: el de introducirme en la investigación sobre mi percepción de las formas y la esencia de las cosas. La búsqueda de mi realidad peculiar, que se vuelve común cuando ésta es desenmascarada, esta se encuentra alejada de la verdad impuesta por los estatutos y toma relevancia con la idea posmoderna de la apertura a la verdad propia de cada sujeto.

Es así que mi búsqueda se haya enmarcada en esta idea objetiva de evidenciar mi verdad, no como una verdad absoluta e inmóvil, sino como una que sea armónica con lo que quiero expresar. Esa verdad emerge sin llamarla, esa verdad de confrontación, a veces verdad enmascarada o a veces verdad visible. En la multiplicidad de casos que tiene la posibilidad de aparecer, el ejecutor está encargado de encontrarla y hacerla visible. Es la verdad particular y peculiar de cada uno y de cada cuadro, con su respectiva unidad. Este es mi motivo de la investigación, que parte del inicio de mis inquietudes de vida, ya sean existenciales o no. Al final son las inquietudes de cada ser consciente de paso por su tiempo y que yo desde una posición más inexperta que erudita, sin embargo siempre sincera, inicio en mi obra pictórica. Con esa búsqueda constante que me ayuda a mantenerme en un estado técnico y espiritual mientras trabajo en la obra.

Cuando estoy inmerso en la producción, estas inquietudes van moviéndose para considerar sus diferentes perfiles. Lo veo como un ejercicio retórico de buscar un camino a la respuesta de la pregunta comentada, una respuesta visual. Me ayuda a meditar la idea y facilita una mayor interacción con la duda planteada. La obra también se ve afectada por esta pregunta. La pregunta sobre la forma, sobre la verdad de la forma, sobre la esencia de la forma, que al final dentro del conjunto, dentro de la unidad del cuadro trasciende y aparece.

Encontré una manera de sobrellevar el paso por mi tiempo, que me ayuda a desentender el mundo y al mismo tiempo, a percibir la infinitud de posibilidades existentes. No existe una única realidad, entendiendo que, en una noche, se hace difícil que confluyan la realidad del panadero, la madre, el asceta, el perro, el pájaro, los arbustos, el joven o la mía. Así es que mi obra se desarrolla en la búsqueda de mi realidad, mutable e incidida por el entorno y desea estar desprovista de construcciones previas, para acceder a un estado activo, perspicaz para poder identificar y re-conocer mi origen.



**Fig. 19** Kurt Wesp, *Río*, marcadores/papel, 21 x 30 cm. 2018.

## Referencias Bibliográficas.

Delacroix, E. (2010). *Metafísica y belleza*. -1ª ed. – Buenos Aires: Cactus.

Gómez Molina, J. Cabezas, L. Copón, M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra.

Lothe, A. (1985). *Tratado del Paisaje*. Barcelona: Poseidón SL.

Batjín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. España: Biblioteca Nueva.

Schlegel, F. (2001). *Ideas*. -1ª ed.- Valencia: Pre-Textos.

Benjamin, W. (1925). *El origen del Trauerspiel alemán*. Argentina: Gorla

Dostoievski, F. (2013). *El Idiota*. España: Debolsillo

Stendhal. (2015). *Rojo y Negro*. España: Pinguin

Gubern R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. España: Anagrama

Trias, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. España: Debolsillo

Wilson, M (2014). *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas*. Chile: Orjikh

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Argentina: Cactus.

Descartes, R (2010). *Discurso del método*. Madrid: Ibéricas.



Fig. 19 Kurt Wesp, *Valparaíso, marcadores/papel*, 21 x 30 cm. 2018.