



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

FUERZA NATURAL

Tesis para optar al grado de Magister en Artes
Mención Artes Visuales

FRANCISCA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Profesor guía: Miguel Ruiz Stull
Profesor co-guía: Cristián Silva Soura

Santiago, Chile
2017

A los soles de mi vida

La naturaleza es en realidad testimonio silencioso de la intuición.

SOMÉ, Malidoma Patrice

Levántate libre de cuidado antes del alba y busca aventuras. Que el mediodía te encuentre en otros lagos y la noche te coja en todas partes como si estuvieras en casa.

THOREAU, Henry D.

ÍNDICE

Resumen.....	5
Introducción.....	6
I. GUIJARROS: El suspiro de las piedras.....	13
II. PAISAJE: La extensión del límite y las transiciones.....	56
III. NATURALEZA: Vivimos sobre nuestras raíces, no sobre nuestras ramas.....	95
Conclusión.....	110
Bibliografía.....	117

Resumen

Fuerza Natural es el título de esta tesis que se compone de tres capítulos: *Guijarros*, *Paisaje* y *Naturaleza*, recorriendo el escrito desde la especificidad de una piedra de río (que se reconoce como la estructura mínima del paisaje), pasando por el concepto de paisaje (que es manifestación de la intervención del hombre en la naturaleza, al seleccionar, limitar y encuadrar) para culminar con el sentido prístino que tiene la naturaleza atendiendo a su noción visible e invisible. Esta investigación está centrada en representaciones pictóricas que brotan y se desprenden de un “llamado de naturaleza”, guardando estrecha relación con desembrollar misterios y afectarse por estados contemplativos que finalmente se materializan en obras. Surgen así poéticas, análisis y búsquedas existenciales, conceptuales y materiales, transformadas en visualidad, en las que la responsabilidad del color y la forma son acompañadas por la intención e intuición de la pintura.

Introducción

Hay que habitar poéticamente la tierra.
CHENG, François

Es importante reconocer la capacidad constructiva y adaptativa que empleamos los seres humanos para asentarnos en la naturaleza. Paradójicamente, en el transcurso de este proceso hemos generado a lo largo de los siglos grandes distancias con ella, a tal punto que en ocasiones parecemos olvidar que habitamos sobre la tierra. El desarrollo urbano ha hecho que estemos rodeados por materiales artificiales y viviendo encima de capas superpuestas, siendo posible estar sobre muchas superficies a la vez antes de hacer contacto directo con el suelo, provocando la ausencia y el estar ajenos de la presencia natural.

En igual medida, creamos reservas de naturaleza los humanos, transformamos espacios para instalar refugios verdes del mismo modo que hacemos crecer plantas en maceteros. A una planta la separamos de la superficie de la tierra para trasladarla a un recipiente que la contiene tanto a ella como a una porción de tierra: la extracción y la imitación de la naturaleza. Del mismo modo, al sembrar una semilla, se hace replica de procesos que se realizan naturalmente dentro del orden de una especie vegetal. Esa planta o esa semilla es posible que la ubiquemos dentro de un departamento y que la concibamos simbólicamente como un jardín o una manifestación de paisaje. Una maceta necesita de tierra, la que concentra mayoritariamente minerales provenientes de rocas fragmentadas,

erosionadas y disueltas. Está determinada por el acto selectivo, “esta será la elegida, por tal y tal razón”, adviniendo la condición de ser algo orgánico que forma parte de un nuevo ambiente: una planta en macetero, que se aleja drásticamente de un ecosistema vegetal. Impone de alguna medida su adaptación, quedando supeditada la planta a la dependencia con el hombre quien vela por su sobrevivencia (al estar sujeta su vida a agentes externos como agua y luz que permiten la generación de clorofila, fotosíntesis, la transformación de dióxido de carbono en oxígeno). La historia de la naturaleza demuestra que esto es posible, se ha ido entendiendo y estudiando el comportamiento, asimilando los procesos de las diversas especies, respaldado tanto por las experiencias personales como por los estudios biológicos. A su vez, los humanos desde nuestros inicios, hemos desarrollado una estrecha vinculación con las fuerzas de la naturaleza; ellas permiten mantenernos en existencia.

La naturaleza establece una conexión misteriosa con nuestros sentimientos más íntimos; la naturaleza puede manifestarse tanto en una estructura mínima como en grandes extensiones, siendo ambas compresiones atravesadas por nociones establecidas para el paisaje. Esto podría conducirnos a dos campos de análisis; en lo relativo a su expresión visible (evidenciada y materializada en la acción del color, forma y volumen dentro de una imagen), y también respecto de su expresión invisible, que atiende a las provocaciones conceptuales y existenciales, relacionándose con los canales perceptivos, los cuales emergen del sentir y confluyen en la contemplación, desplegándose la necesidad de estar impelidos por una fuerza natural, por un “llamado de naturaleza”.

En el “hacer patitos” con piedras sobre el agua (o bajo su nombre técnico epostracismo), se observa una concatenación de acontecimientos que nacen de una simple acción, que es tensionada al ir entendiendo las partes encargadas de configurar este espectáculo visual. Detengámonos en cada fase de este suceso y en la manera en que se van enunciado asuntos poéticos que afectan a la acción y complejizan su sentido. Desde el momento en que una piedra es tomada o extraída de una superficie o sitio determinado, se pasa por un estado de búsqueda que finaliza en la selección de una piedra que presenta características singulares. Este elemento seleccionado es lanzado bajo técnicas precisas y destrezas, logrando de esta manera avanzar a saltos en una trayectoria. Rebota sucesivamente en la superficie del agua y de la cantidad de impactos depende el desempeño técnico ejecutado en su proyección. Acaba esta acción, por efecto de gravedad, se inicia su hundimiento para descansar una vez sumergida sobre una nueva superficie que la acoge, erosiona y transforma. En cada movimiento se “obtiene” un paisaje; aparece la tierra, el agua, la mano del hombre, el límite del cielo con el agua y del agua con la tierra. Y, de alguna manera, esta acción puede concebirse como “devolverle la mano” a la naturaleza. Es todo esto parte de un paisaje general contenido en un efecto desbordado de magia.

Tal cual una piedra rebota sobre la superficie, esta tesis, titulada *Fuerza Natural*, realiza tres saltos que se detienen y extienden en: *Guijarros, Paisaje y Naturaleza*, una tríada de capítulos que transitan de lo específico a lo general (esta es una investigación centrada en representaciones pictóricas que no tienen como pretensión competir o

igualarse con la naturaleza, porque bajo ese sentido se le considera fuente de perfección y belleza). Es a través de análisis y reflexiones la vía por la cual se intenta revelar, y por sobre todo, entender y acceder a los aspectos concentrados en la naturaleza, haciendo uso de elementos propios de ella, dando razón de ser, a aquella necesidad ineludible que permite adquirir y mantener la capacidad de enfrentar y canalizar los impulsos creativos en obras (ejecutando ejercicios visuales que insisten en traducir y generar estrategias de representación que cargan de sentido a asuntos que acontecen y se desprenden de la naturaleza) o elucubrando por medio de poéticas, ejes conceptuales y búsquedas materiales, la estructura sobre la cual se concretiza cada trabajo que se expone, siendo completamente relevante el sistema empleado en la configuración de una imagen, al estar materiales no convencionales y técnicas mixtas cumpliendo funciones específicas dentro de ella.

Así se reúnen elementos, energías, relaciones, comportamientos, sensaciones, observaciones y evocaciones, todos cruces de sentidos que hacen hincapié en aquello que genera el sobrecogimiento, y que está ligado con estados sublimes y contemplativos. En este sentido, hay fenómenos que pasan inadvertidos y otros que se evidencian con claridad (como es el caso de las piedras en que la reducción de su forma y la cantidad que se hayan sobre la superficie terrestre dificulta la visualización de las especificidades que concentra cada una). Por otra parte, el reconocer la naturaleza por medio del avistamiento de árboles, arbustos y plantas o por sólo percibir el color verde como el color con el que recordamos paisajes naturales.

Guijarros, analiza la participación que tienen las rocas en los procesos que configuran la naturaleza, para luego detenerse en las piedras de ríos, entendidas como un volumen simple y como una estructura mínima del paisaje, en las que se encuentra contenida su historia; transitando por su configuración poliédrica, haciendo altos en su forma irregular y única, entendiendo que es un pedazo, parte, fragmento de un todo, pero que no obstante preserva identidad y sugiere misterio. Adquiere importancia el dónde se sitúan estos elementos y cómo incide en ellos el ambiente, agua y tierra, humedad y sequedad, como también los procesos de transformación que experimentan las piedras, sobre todo en aquellos que tienen que ver con desprenderse o fragmentarse de una totalidad y en lo que se vislumbra en la erosión. Todos estos son aspectos que confluyen en *Guijarritos; Bucear y Cavar; y El suspiro de las piedras*: obras en que las imágenes presentan, en diferente medida, los intereses antes planteados.

Paisaje, deviene de las operaciones selectivas que plantea el hombre, al establecer límites, genera puntos de vistas, encuadra, y ejerce una apropiación de un segmento de naturaleza, concibiendo, particularmente al paisaje como una noción de armonía que ha ido siendo afectada por la intervención humana, a veces en balance y otras veces en desequilibrio, visualizándose en la observación de transiciones que integran y evidencian sutilezas, y de límites que separan y generan quiebres. Y es en estos asuntos sobre los cuales se piensa, materializa y traduce a los códigos pictóricos de cuatro obras: *Verdea, Níveo, El valle de las leñas amarillas y Confeti Bravío*, realizadas todas en dimensiones, materiales, soportes y técnicas similares. Representaciones en las que puede entender evolutivamente las

maneras en que va enfrentando desafíos la ejecución técnica. Obras que tienen la condición de transformarse y extinguirse a corto y largo plazo. Está la sensación constante de que la naturaleza se haya disgregada, pero en ocasiones también fusionada (en armonía). Razón de esto es que se trabaja en la compensación de límites, en la interacción del color que provoca tanto situaciones radicales como sutilezas de modulación. La importancia de retículas, la lógica de las redes internas, la síntesis de una línea y la complejidad de una trama; el establecimiento de puntos de inflexión cuando se presenta la disociación, la generación de atmósferas, la superposición de capas, la convivencia entre línea y mancha, la presencia aditiva y sustractiva de la pintura. La relevancia de cada pequeño elemento que se incorpora es importante para la conformación de la totalidad, derivando los puntos especificados de apreciaciones y visitas a la naturaleza, volviendo preponderante las diferentes relaciones que se establecen con el modelo que, de alguna manera, buscan reproducir el comportamiento de la naturaleza; replicar y entender su complejidad.

Naturaleza, surge de sobrecogerse con aquello en cuya creación no hemos intervenido, siendo interesante la manera en que Gastón Soubllette concibe a la naturaleza: como la parte visible de un universo invisible, recogiendo la manera en que la cultura mapuche la entiende. Es posible apreciar cómo se ha ido reduciendo este concepto, en la cultura chilena actual, para la cual se torna dificultoso concebir a la naturaleza como una totalidad (ya que se tiene la tendencia de desmembrar y romper armonías). *Naturaleza* concentra a los dos capítulos anteriores, muestra los motores que facilitan y permiten que se suscite la creación, externalizando las

problemáticas encontradas en las obras. Finalmente, son las fuerzas naturales y la capacidad innata de conmovernos e inclusive de imitarlas, lo que provoca traducir lo que proviene de ellas, a través del desplazamiento de estas fuerzas profundas de la naturaleza a escala humana, por medio de procesos sensibles y de interiorización que acomodan la unión de concepto y pintura en la configuración de imágenes. Tener en cuenta la variedad de la naturaleza tanto en su conjunto como en la particularidad de una rama.

I

GUIJARROS:
El suspiro de las piedras

Imagino una búsqueda ambiciosa que, lejos de conformarse con los objetos que salen al paso, pusiera empeño en reunir las más notables manifestaciones de las fuerzas elementales, anónimas, irresponsables que, en maraña, componen la naturaleza¹.

El estado contemplativo es el canal de acceso que se utiliza para conectar con elementos que forman parte de la naturaleza. En este caso, se establece estrecha relación con piedras pequeñas, también conocidas como guijarros, que se hallan generalmente en orillas de ríos y arroyos. Estos tienen la particularidad de concentrar dos o más minerales en su configuración; mismos que están constituidos de elementos químicos y presentan la misma sustancia en todas sus partes.

Un guijarro es concebido como una estructura mínima del paisaje que desarrolla una geometría particular. “Hasta en la materia inerte, se revela un orden”, así lo plantea Roger Caillois (1971). Es desde el estudio y la observación de estas piedras pequeñas, redondeadas y lisas, erosionadas por el agua y extraídas de ríos, que surge la posibilidad de ser empleadas como modelos de pintura, articulándose la traducción y con ello la generación de representaciones bidimensionales.

Un guijarro es un modelo que nace de sedimentos de rocas a gran escala, en las que se originan fracturas y desprendimientos, que se disgregan del todo y pasan a ser partes y, al mismo tiempo, unidades, obteniendo así fragmentos que pueden ser recogidos y guardados en la mano, inclusive hasta más de un guijarro puede ser sostenido. Se

¹ CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016, p.46

comprende, además, que la Tierra está conformada por capas; presentando la corteza rocas y minerales, el manto roca fundida y los núcleos internos y externos por bases sólidas y líquidas con concentraciones de níquel y hierro. Está la corteza cubierta por agua, arena, suelo y hielo, pero si se cavase lo suficientemente profundo, siempre se hallará roca. Cuando las rocas se rompen en pedazos más y más pequeños, se convierten en arena y las plantas comienzan a brotar sobre ella, pasando a convertirse de rocas en suelo, que es el que soporta y nutre a la vida vegetal.

Un guijarro (Fig. 1) es un pequeño volumen con cantos rodados, denso, liso y pulido a causa de haber sido golpeado por el agua. Muestra valores tonales, generalmente grisáceos, pero cuando se observa con detención comienza a manifestarse una extensa y sutil gama de colores. Presenta una composición física no compleja en su entendimiento; con un trazado se puede comprender su forma, por medio de los contornos se establece su límite. La rigidez del cuerpo permite la exactitud porque en la medida que es duro es inalterable, y luce una conformación volumétrica simple en estrecha concordancia a su configuración poliédrica, es decir, una figura geométrica plana limitada por segmentos rectos consecutivos no alineados. Los poliedros *no ceden sin embargo un ápice del rigor de sus aristas o de la agudeza de sus ángulos. Parecen atestiguar el milagro perdido de una geometría donde los cuerpos que el acero no mella hubieran podido ensamblarse con facilidad*².

² CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016, p.92

Estas superposiciones de planos son las que suscitan variaciones en la geometría de cada sustancia mineral, dando origen a lo irregular e inesperado dentro de este universo de formas sencillas y, muchas veces, predecibles, adquiriendo relevancia las curvas y aristas de las piedras que, como plantea Caillois (1971) no se debe su resultado formal a pequeños accidentes o energías endebles, sino a una paciencia mucho más lenta que la rápida perseverancia humana y a otras fuerzas de una brutalidad mucho más destructiva que la débil violencia humana. Pero, perezosas o bruscas, estas fuerzas fueron igualmente potentes y conjugadas por miles de contingencias, compuestas e influidas por los prolongados cursos de tiempo en que nuestro planeta estuvo en proceso de enfriamiento. Podríamos señalar que en cada una de ellas se encuentra contenida su historia, recordándonosla, de alguna forma, su peso y densidad. *Hablo de piedras que ni siquiera tienen que esperar la muerte y que no tienen nada más que hacer que permitir que se deslicen sobre su superficie de arena, el aguacero o la reseca, la tempestad, el tiempo*³. Así estos fragmentos minerales concentran energía vital, proveniente de nuestra matriz, de la gran roca. En ocasiones, por el modo en que encuentran las piedras distribuidas sobre la superficie terrestre. Esto es, cantidades aglomeradas en grandes por acumulación éstas parecen ser las mismas. Sin embargo, cada unidad contiene misterio, manifiesta el orden soberano que constituye la ley orgánica que la presenta como específica y única. Tou Wan decía que, *para elegir las mejores muestras, recomienda los siguientes criterios, imagino*

³ CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016, p.29

que en el orden de importancia ascendente: rara (i), insólita (ch'i), fantástica (kuai)⁴.

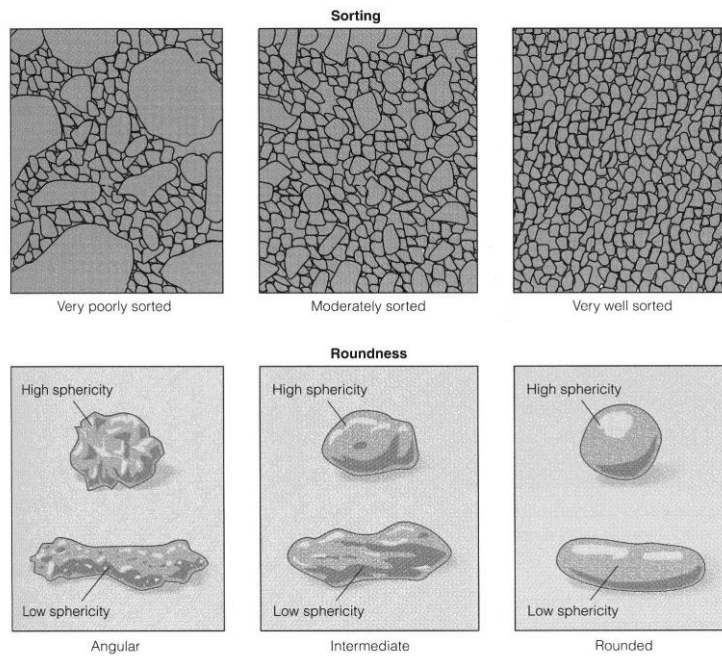


Fig. 1. Archivo de artista

⁴CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016, p.47

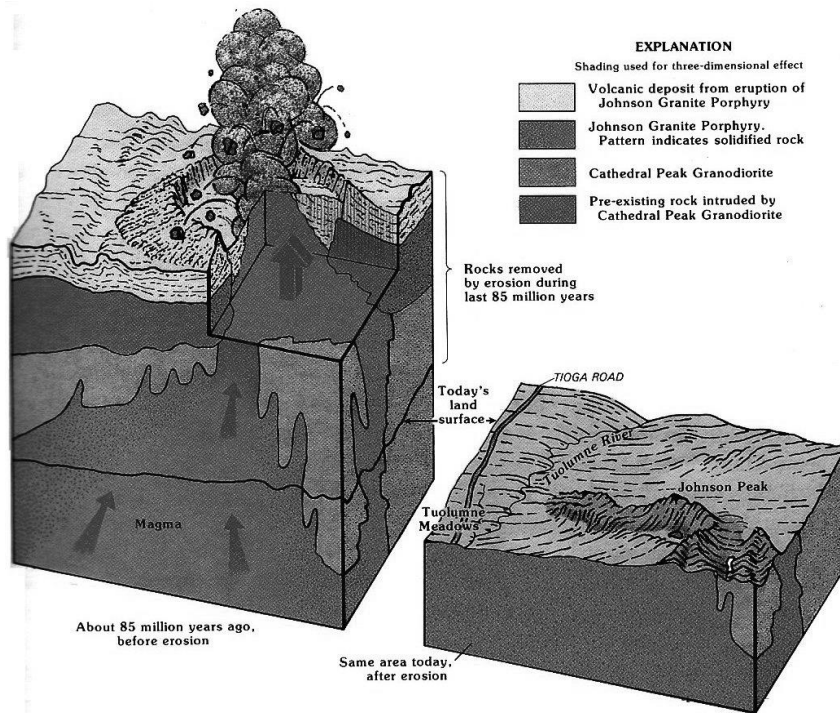


Fig. 2. Archivo de artista

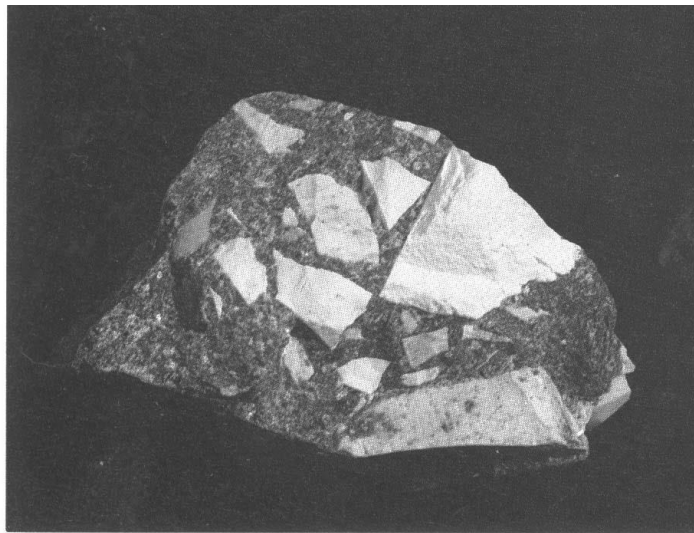
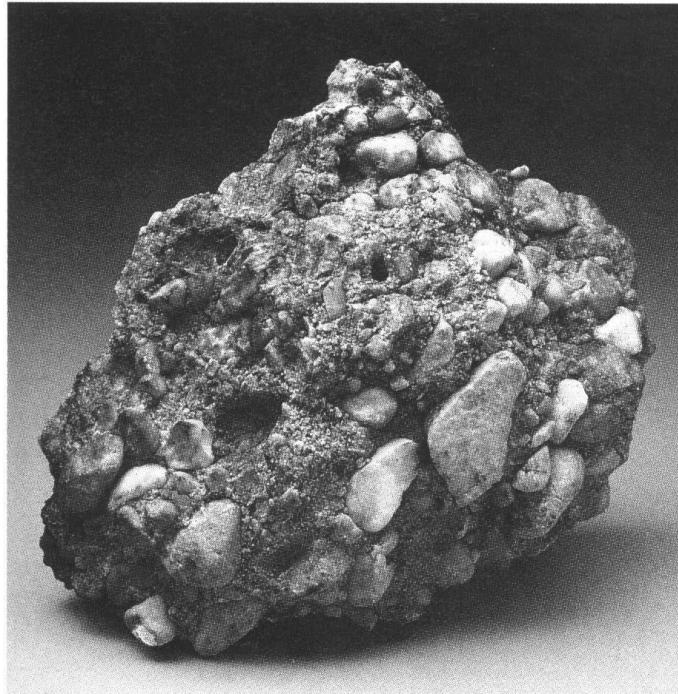


Fig.3 y 4. Archivo de artista

En cada forma volumétrica reside una concentración mágica que excede a las leyes naturales. Elementos pétreos que expuestos a la intemperie sólo dan testimonio de sí mismos, despertando sensibilidad por sus colores, aparentemente, apagados y neutralizados. Ahora bien, esto

depende de la disposición que se establece para con el modelo, influyendo la detención, la observación, el comportamiento de las piedras en su ambiente y lo que sucede al tomarlas, guardarlas, sentirlas o instalarlas sobre una nueva superficie, al ser trasladadas de su asentamiento terrestre o contexto natural a soportes sobre los cuales se articulan imágenes que emergen de este acto de apreciación. *Han seguido siendo lo que eran, a veces más frescas y más legibles, pero siempre dentro de su verdad: ellas mismas y nada más*⁵.

Así, el primer acercamiento que se establecerá con las rocas es por medio de la obra *Guijarritos: Pedra (1), Titán (2), Tao (3), Asiento (4), Levitares (5), Carreta (6), Guardianas (7), Esqueleto (8) y Aleteo (9)*, (2016-17), (Fig. 6), composición constituida por un conjunto de pinturas digitales realizadas mediante una aplicación gráfica, *Sketches*, en *Iphone*. Siendo la dimensión del soporte de trabajo de 6 x 10, 5 cm. aprox. la medida de cada imagen va en concordancia a la escala pequeña de los modelos. Asimismo, son imágenes ejecutadas con el dedo índice de la mano derecha, acción que es acompañada por decisiones que se derivan de la variedad de herramientas que buscan equivalencias con los efectos del dibujo y la pintura (“análoga”, o tradicional); manchar, rayar, difuminar, saturar, generar capas, dar aguadas, mezclar, trazar, empastar, colorear, etc. contando con un amplio registro de escala de colores (tonos, tintes y brillos).

⁵ CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016, p.2

Esta serie está conformada por nueve pinturas pequeñas que contemplan las restricciones descritas. Caracterizándose por la constante contraposición de figura y fondo, volumen y plano, sombras y luces, todas las imágenes tienen la particularidad de ser construidas sobre una superficie irregular y asimétrica, asemejándose a planos recortados, en las que se torna protagónica la tendencia a las curvas y rectas. Cada uno se distingue del otro, estando los guijarros contenidos, definidos y delimitados por rectángulos y cuadrados que se ven afectados por quiebres y sinuosidades haciendo que el formato de las imágenes se observe retorcido, alterado, blando-inestable y en transformación (a excepción de la pintura *Esqueleto* (8), (Fig. 5 y 6) que es la única que se ve afectada por la intersección de dos planos; uno de color violeta que opera de telón de fondo, interviniendo diagonalmente, a 60 grados aprox., a otro de color verde que se comporta como superficie basal).

El establecimiento de la especificidad es una situación que se repite en *Guijarritos* debido a que se concibe como si cada representación estuviera operando bajo una lógica interna; los elementos que aparecen cumplen funciones dentro de la composición de cada una de las nueve partes, desencadenando conflictos que se interfieren y complementan entre sí, tanto a escala de unidad como de conjunto. Todo esto, desde la traducción mimética que supone el entendimiento naturalista del modelo. *Para Haeckel, dibujar era el mejor método para comprender la naturaleza. Con el lápiz y el pincel, decía, penetraba en el secreto de su belleza más*

*hasta el fondo*⁶. *Pedra* (1) y *Guardianas* (7), (Fig. 5 y 6) concentran estos intereses y conviven con las demás imágenes más imprecisas y sugestivas: *Carreta* (6), *Esqueleto* (8) y *Aleteo* (9), siendo estas dos las encargadas de establecer relaciones formales con el resto de representaciones, dando la posibilidad de hacer, por vía de la asociación, aparecer o convertir al resto de imágenes en piedras. Así también en *Tao* (3), tal vez el volumen más denso y prominente del conjunto, tanto su figura como la zona de penumbra se halla a límite con el borde del rectángulo que la contiene, estrategia compositiva y de color que provoca “que se sienta” su peso y la sensación de que podría caer. En *Asiento* (4) es curioso cómo el guijarro presenta un límite en concordancia con su forma, al mismo tiempo que está circunscrito a otro límite, lo cual permite que este volumen se muestre como posado sobre una superficie (además, pareciese que estuviera realizado por la misma piedra, ya que el color es el mismo que el de la figura). A su vez, opera de sombra, mostrándose ésta con una sutil diferencia tonal con respecto al azul del fondo y contribuyendo a dar el efecto de transparencia en la imagen.

Por otra parte, *Levitares* (5), *Carreta* (6), *Guardianas* (7) y *Aleteo* (9), (Fig. 5 y 6) tienen en común el tener más de un figura, apareciendo de tres a cuatro volúmenes sobre la superficie, apreciándose cada uno como conjuntos dentro de un gran conjunto. Y se vuelve a la reflexión respecto del pedazo o fragmento de una totalidad, tal como sucede con las rocas en

⁶ WULF, Andrea. *La invención de la naturaleza, el nuevo mundo de Alexander Von Humboldt*. Bogotá: Taurus. 2017, p. 372

la naturaleza al desintegrarse. Es importante dentro de estas armonías las situaciones espaciales entre unidades, porque comparten el mismo sitio; el comportamiento de los límites cuando colindan y colisionan, la distancia entre un volumen y otro, las afectaciones tonales y la incidencia de la luz entre partes, las diferencias de tamaños, los pasajes y pantallas que se establecen con el color plano del fondo. *Levitares* (5), se distancia de las otras dos imágenes y, del resto, por sugerir la sensación de flotación, que se da, principalmente, porque no proyecta sombras predecibles en la superficie. Priman las situaciones acuosas derivadas de las transparencias, los volúmenes parecen estar encapsulados y es la contraposición de efectos lo que permiten que existan variedad de texturas y sensaciones.

De este modo, *Guijarritos* se basa en el entendimiento de una forma básica poliédrica volumétrica en diálogo con colores planos, prácticamente sin matizaciones (sólo *Titán* (2) presenta una trama en el fondo). Es la sombra la estrategia representativa -el puente- entre el fondo; color plano, y la figura principal. El funcionamiento del color está determinado por las relaciones de contraste y por la paleta cromática (azules, verdes, violetas y blancos), existiendo balance, equilibrio y repetición de colores. Cabe mencionar ciertas situaciones en *Carreta* (6), *Esqueleto* (7) y *Aleteo* (9), (Fig .5 y 6) en el primero existe una interacción dual entre el verde (da atmósfera e ilumina) y el rojo (proporciona fuerza basal a la figura principal), estando ambos colores intervenidos por el blanco. En el segundo las reiteraciones lineales articulan el volumen a través de colores tierras, violetas y azules. Y el tercero está operado por un abanico multicolor

concentrado en la interacción de dos formas, y en los tres casos se distancian de los valores grisáceos acostumbrados en los guijarros de ríos.

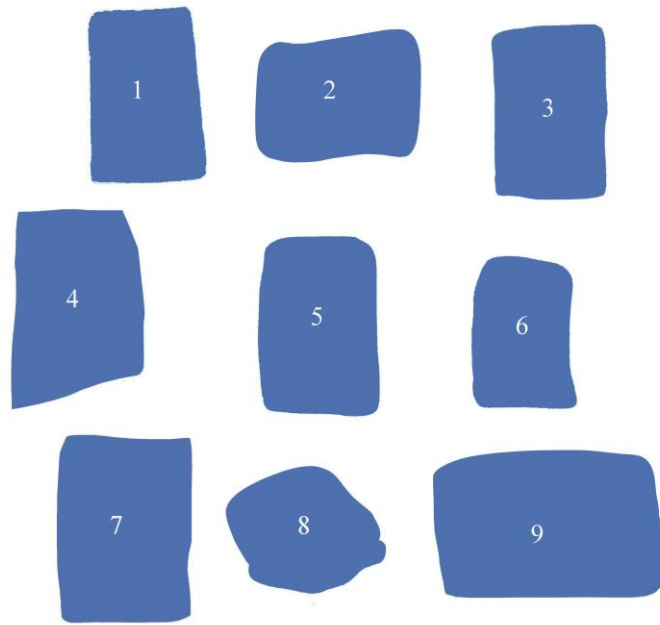


Fig. 5. Esquema simbólico, *Guijarritos: Pedra (1), Titán (2), Tao (3), Asiento (4), Levitares (5), Carreta (6), Guardianas (7), Esqueleto (8) y Aleteo (9)*, 2016-17, pintura digital en *Iphone*. Dimensiones variables.

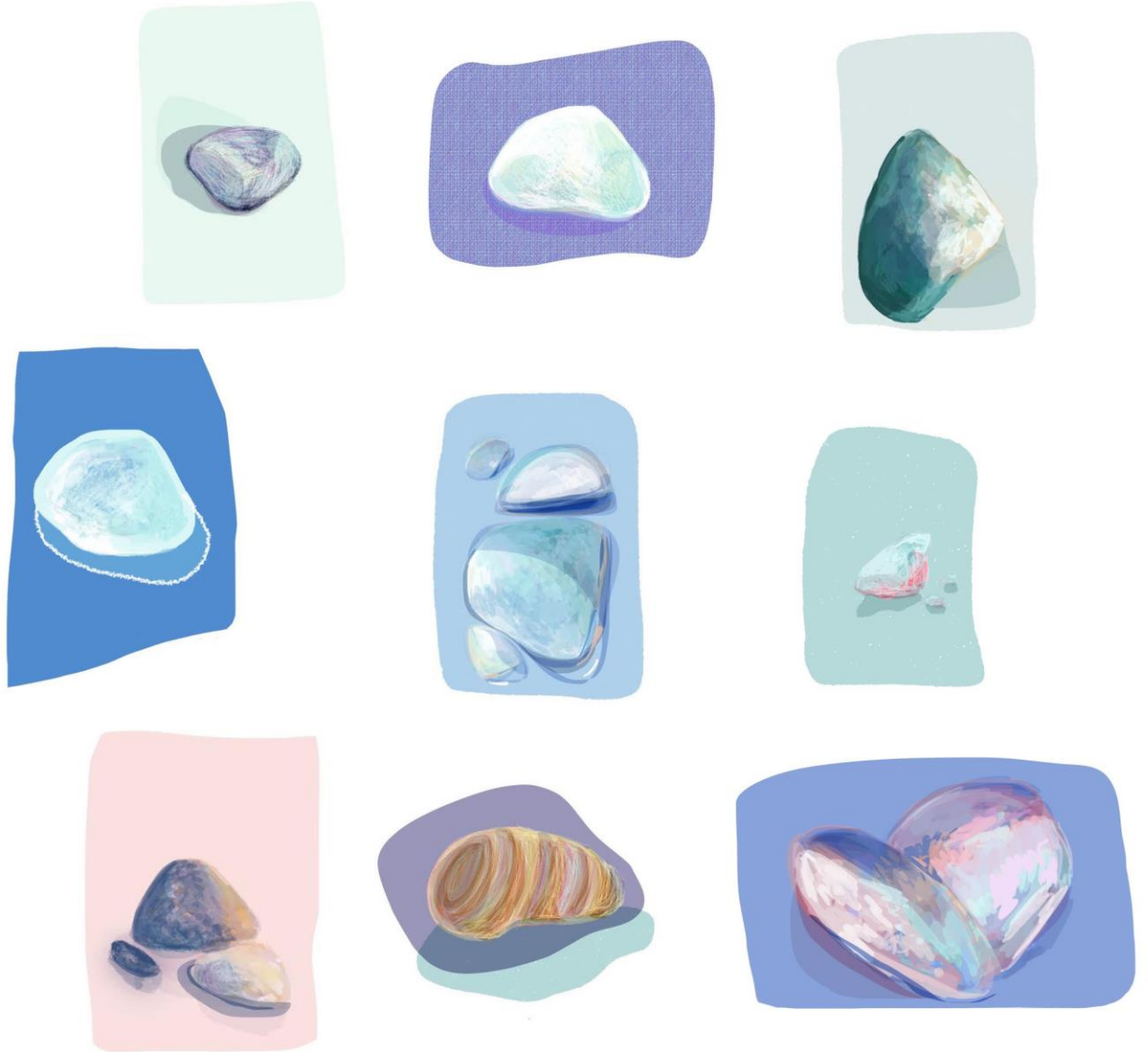


Fig. 6. Francisca Martínez, *Gujarritos: Pedra, Titán, Tao, Asiento, Levitares, Carreta, Guardianas, Esqueleto y Aleteo*, 2016-17, pintura digital en *Iphone*. Dimensiones variables.

Por otra parte, es importante también la aparición conceptual suscitada en dos exploraciones visuales que tienen como punto en común que la pintura fue aplicada sobre superficies poco convencionales, exigiendo cada soporte elegido un plan de trabajo determinado, viéndose acompañado esto por la búsqueda de materiales (pigmentos específicos). Así, se crean *Bucear* (2017) y *Cavar* (2016), dos obras que trabajan desde la interrogante: qué sucede con los guijarros cuando se esconden en el suelo o cuando se sumergen en el río (cuando el agua y la tierra se encargan de hacer desaparecer a estos elementos). Al estar una roca se influida por el ambiente o sitio que la contiene. La afectación. *Lo sublime. Es un paso revolucionario en el complejo proceso de la imitación de la naturaleza, pues el movimiento de la pasión y de la libre imaginación conduce a la imitación*⁷. Por ello, la separación en cierto sentido del modelo, se relaciona con la incidencia que tiene la imaginación en la construcción de estas obras. No se hizo relevante acogerse a la observación directa con las piedras, ya que lo significativo estuvo en atender a las nociones que se tienen de éstas.

Bucear (Fig. 7), mide 29,5 x 25 cm., es una pintura realizada con tintas, barnices para uñas y marcadores sobre papel metálico holográfico (el cual presenta un patrón de pequeñas figuras geométricas irregulares). Una imagen que se caracteriza por presentar un doble encuadre: uno determinado por la dimensión del soporte y otro irregular de 19 x 18 cm. aprox. (que se posiciona desplazado del centro), existiendo un aparente equilibrio entre lo que es superficie intervenida y no intervenida por la pintura.

⁷ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007, p. 134

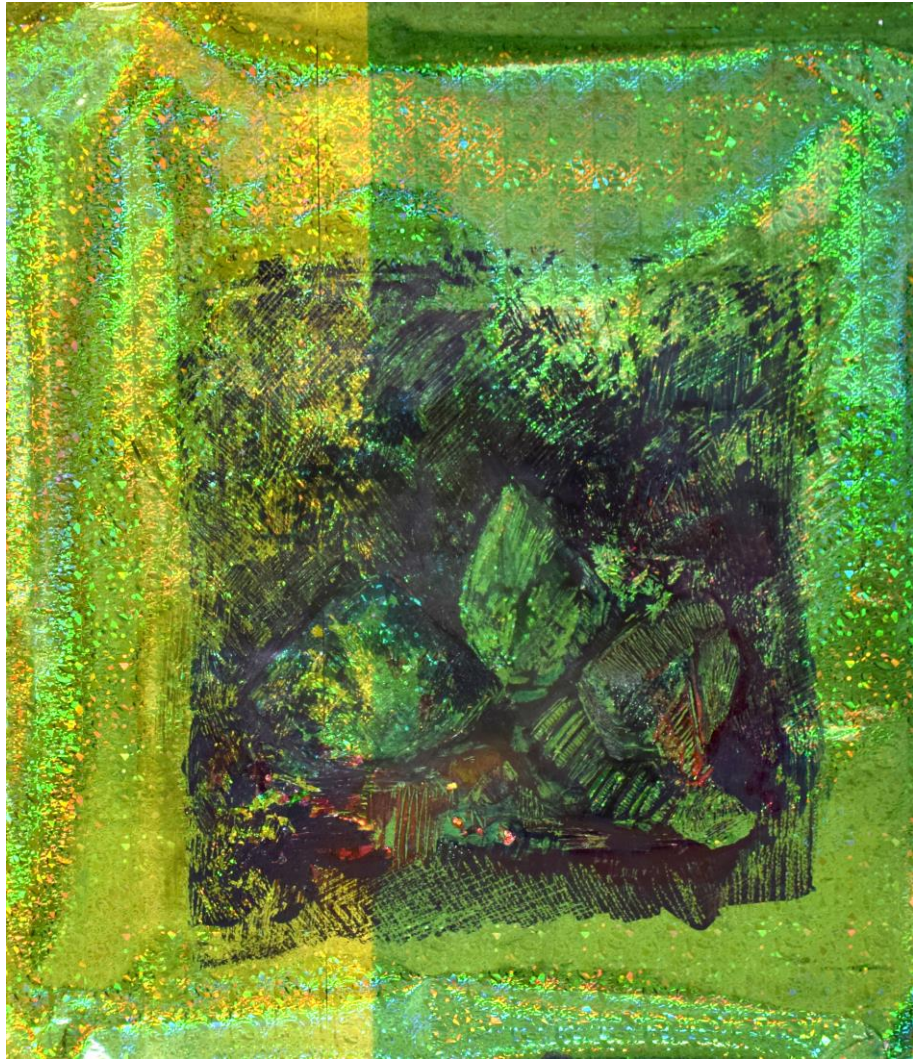


Fig. 7. Francisca Martínez, *Bucear*, 2017, tintas, barnices para uñas y marcadores sobre papel metálico. 29,5 x 25 cm.



Fig. 8. Francisca Martínez, *Cavar*, 2016, lápices de tinta gel y lápiz sin tinta sobre cartulina metálica naranja, 26 x 22 cm.

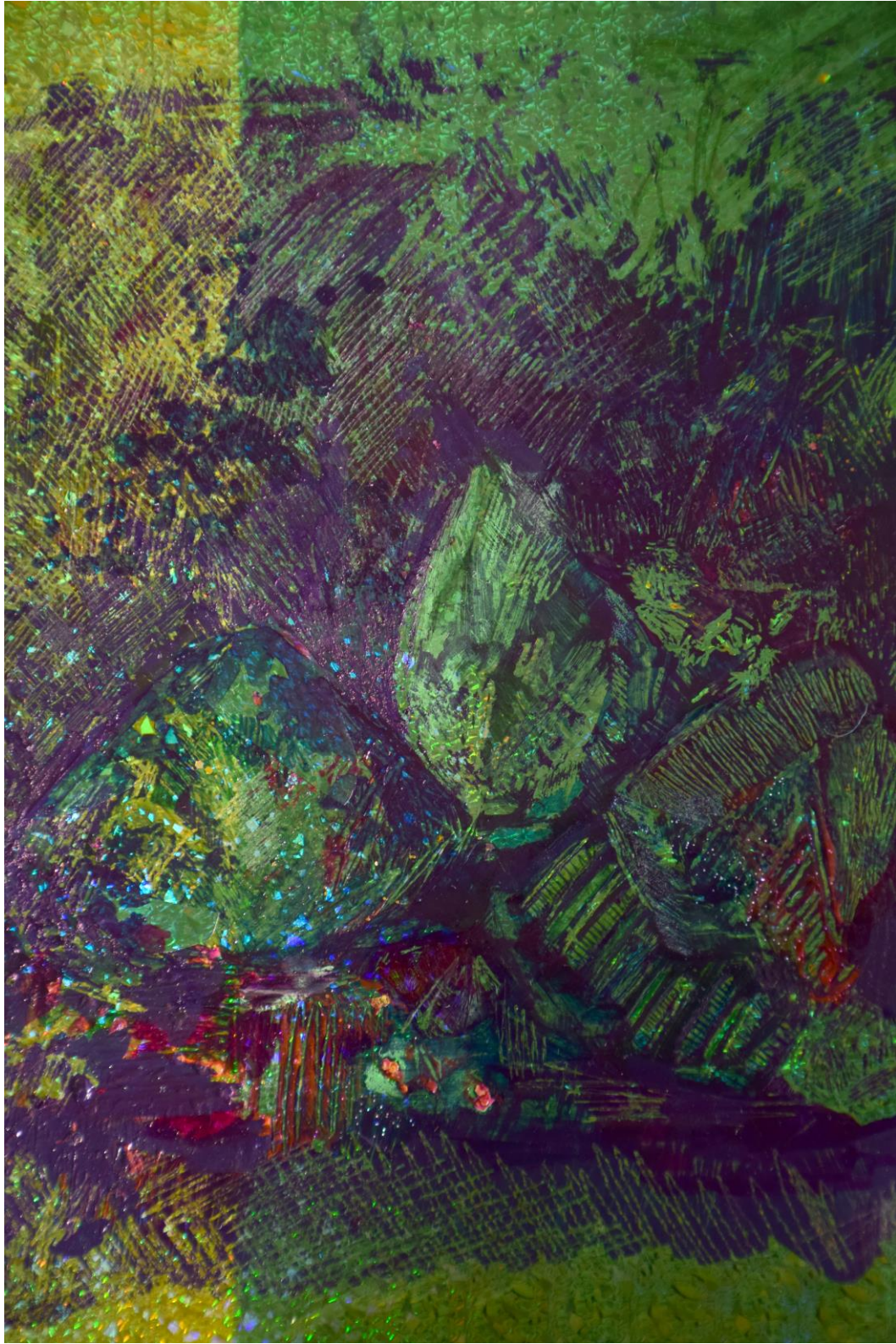


Fig. 9. Francisca Martínez, detalle *Bucear*, 2017



Fig. 10. Francisca Martínez, detalle *Cavar*, 2016

Obra construida a través de estrategias pictóricas aditivas y sustractivas; se despliega una película (tinta a base de alcohol) de color azul de Prusia que muestra improntas y huellas, dando cuenta de la remoción o retiro de pigmentos (se observan trazos, impactos y desgastes sobrevenidos en este soporte). Por otra parte, el conjunto de elementos volumétricos de esta imagen se suscita mediante esta operación al atravesar la oscuridad e incorporar la entrada de la luz del papel metálico holográfico (que es la zona que puede considerarse también como de media tinta, al estar el punto de inflexión entre la luz dada por el papel y la oscuridad

otorgada por los pigmentos). Asimismo, a la luz la oscuridad le establece el límite, dándole forma a las rocas por contraste, ya que la estrategia utilizada por oposición es superponer oscuridad a la luz. El aspecto aditivo es dado por los barnices de uñas transparentes que contribuyen en dar variedad de brillos junto con las tintas que estabilizan la superficie.

Y sobre la zona sin incidencia de pigmentos que afecta directamente a la imagen al contraponerse como un color más. La condición brillante del soporte resultó ser esencial en la configuración de la representación, en que la interferencia luminosa es parte de su funcionamiento holográfico (emite, refleja y destella luz, potenciado el espectro cromático, presenta los colores del arcoíris, es iridiscente). Todo esto es posible sólo cuando está cercana a una fuente de luz, sin esas condiciones la obra deja de estar activa. Una superficie plástica y lisa, relativa y determinada por estar sujeta cambios en que las luces varían, se mueven y vibran.

La segunda obra se denomina *Cavar* (Fig. 8), 26 x 22 cm. Ejecutada con lápices de tinta gel y lápiz sin tinta sobre cartulina metálica naranja (similar al color del cobre). Soporte que es un complejo de lámina de aluminio con cartulina blanca, no absorbente y liso. La imagen está resuelta en técnica que combina dibujo y pintura sobre este rectángulo que tiene la particularidad de reflejar y emitir luz. Aparece un conjunto de formas elípticas y poliédricas, guijarros, comportándose planas algunas y otras volumétricas. Intervenidas por la presencia del color a través de pigmentos o por la activación del color propio del soporte. Una superficie que, recibe pintura que aparenta permanecer contenida en la forma y linealidades de las

cuales emergen elementos que nacen de presiones ofrecidas sobre esta cartulina metálica.

Una representación en la que se visualiza una línea con características de imperceptible, que atraviesa horizontalmente al soporte de lado a lado, en la zona superior, como si estuviera “delimitando el cielo de la tierra”. Si bien, es complejo de determinar que están haciendo las figuras sobre esta superficie, ya que estas rocas pueden mostrarse sobre, a límite y dentro de la tierra, como también conviviendo con el agua (si se establece el vínculo con los paisajes que acontecen en los ríos donde volúmenes sólidos habitan con la liquidez del agua).

Y todo esto se ve acompañado por la dualidad de estar apareciendo y desapareciendo estas formas o piedras de río en las que prevalecen sus cantos redondeados. En aparente desaparición se hallan aquellas que están dibujadas en una técnica que se asemeja a la técnica del gofrado, lo que proporciona textura dentro de esta superficie lisa. Es posible entenderlas como piedras transparentes (se hallan tapadas, cubiertas o en proceso de emerger de la tierra) en un sentido poético. Se establece relación con lo que acontece en las rocas: están constantemente formándose, depositándose y hundiéndose para después volverse a constituir una y otra vez.

Existen diferentes escalas dentro de la composición. Los volúmenes más grandes sobresalen, aparecen con nitidez y se manifiestan como formas pintadas en tonos pasteles y fluorescentes (celeste, rosado, verde, amarillo y fucsia). Se apacigua el reflejo presente en el soporte interfiriendo sobre él; el color azul que da origen al celeste opera de complementario del naranja, y los tonos derivados del rojo se involucran y se acercan al valor del papel

metalizado. Igualmente, el reflejo que emana del soporte permite integrar el entorno e interactuar con la obra, debido a que recibe e incorpora formas y colores que se transfieren en saturaciones y contrastes de luces y oscuridades. *Cavar* homenajea los procesos de erosión y desgastes que tienen las piedras, derivándose en fragmentos. Muchas de las unidades representadas al coincidir cromáticamente permiten vincularse con un lugar en común, pese a que cada forma es independiente, conservando especificidad y pudiendo ser descrita autónomamente.

En *Bucear* y *Cavar* las representaciones intentan dar elocuencia de la naturaleza a través de soportes activos, inestables y que mutan en dependencia de la luz. Se hace detención en observaciones sencillas que al ser puestas en cuestión sufren “agitación de sentido”. Es manteniendo esta sintonía como se analizará un último trabajo en el que la voluntad está en la transmisión e interpelación que se desarrolla desde el momento de ver o recordar a las piedras de río como elementos reveladores y provocadores, así surge *El suspiro de las piedras* (2014-17), (Fig. 11).

Obra que ocupa una superficie de 170 x 240 cm. aprox., conformada por 16 imágenes resueltas en diferentes formatos pequeños (sólo 3 comparten la misma dimensión, las 13 piezas restantes miden desigualmente, ninguna sobrepasa los 30 cm. y la medida mínima es de 6 cm). *El suspiro de las piedras* es un conjunto, en el interior de él existen imágenes que hacen insistencia en aquello y otras que mantienen la unidad. De igual medida, cada imagen es independiente de la otra, concentra un misterio y mantiene límites de encuadre. En su totalidad guarda especificidad y comparte constantes, se denotan insistencias. Todas muestran el soporte original

(papeles blancos de diferentes gramajes y absorciones, papel diamante, cartulina café con textura de terciopelo, papel de pulpa de *agave americana*, cartón forrado, mdf, chapa de madera, muestrario de esmalte al agua turquesa y madera de balsa).

Un políptico que se caracteriza por la existencia de compensación cromática entre pigmentos y soportes. Al ser ejecutado con lápices de colores y grafitos, tintas y marcadores a base de alcohol, marcadores acrílicos, aceite de oliva y barnices para uñas. Dado es el caso de que al color amarillo le dan competencia los soportes terrosos, la escala del blanco al café va siendo matizada por diversos tipos de blancos, pasando por escala de grises y tierras, transitando por el azul y llegando al soporte más oscuro de color tierra sombra natural. La calidez y el frío se confrontan: se interpelan las temperaturas del amarillo y azul. Y el resto de colores que están operan de neutralizadores de contraste. Esta estrategia proporciona que las distancias entre representaciones se acorten, porque el trabajo de formas y volúmenes al cambiar el ritmo tiende a provocar disociaciones. Existen traducciones que se sostienen en la figuración (enuncian ser guijarros), otras que pareciesen convencer por efecto (como pueden ser las que están resueltas con lápices de colores) y aquellas en que la mancha se despliega imprecisa, transitando por la abstracción. Así, resulta recurrente que estas imágenes estén cavilando en situaciones a veces fáciles, otras difusas, en ocasiones complejas e inclusive imposibles de ser descifradas.

Las piedras poseen un no sé qué solemne, inmutable y extremo, imperecedero o ya acabado. Son seductoras gracias a su íntima belleza, infalible, inmediata, que no debe nada a nadie: necesariamente perfecta excluye, en cambio, la idea de la perfección, precisamente para no permitir aproximaciones, errores o excesos. Esta belleza natural anticipa y supera el concepto mismo de la belleza, lo ofrece junto a su garantía y sostén. En este sentido esta belleza natural y genuina anticipa y supera al concepto mismo de belleza.⁸

Es posible que sea esta noción de belleza que mueve y provoca el funcionamiento de estas formas que al interaccionan entre sí se manifiestan en gestos expresivos de pintura, concibiéndose también como insistencias visuales. En cada imagen sobreviene el color, en ocasiones se limita a respetar a la figura y en otros casos la desajusta a través de la mancha, a modo general tienen la tendencia a habitar terrenos indeterminados, sugestivos y abstractos.

⁸ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007, p.183

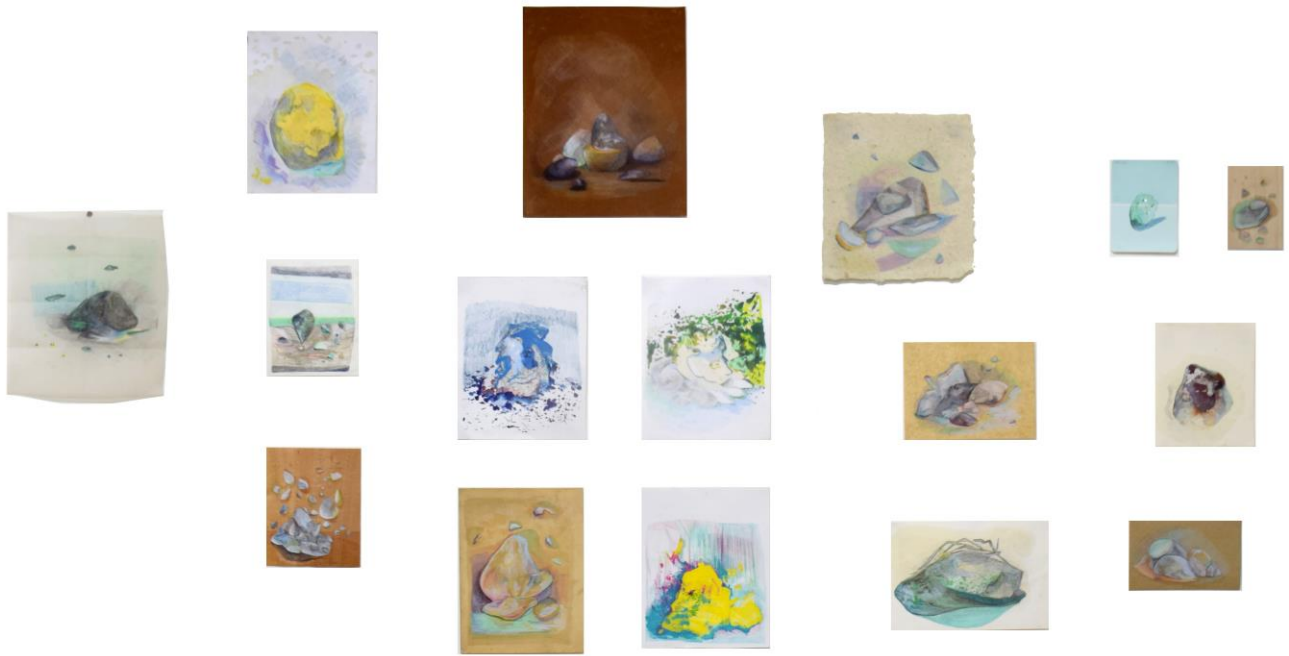


Fig. 11. Francisca Martínez, *El suspiro de las piedras*, 2014-17, lápices de colores y grafitos, tintas y marcadores a base de alcohol y acrílicos, aceite de oliva y barnices para uñas sobre papeles, cartulina café con textura de terciopelo, papel de pulpa de *agave americana*, cartón forrado, mdf, chapa de madera, muestrario de esmalte al agua turquesa y madera de balsa, 170 x 240 cm. aprox.



Fig. 12. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 13. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 14. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 15. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 16. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 17. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 18. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17

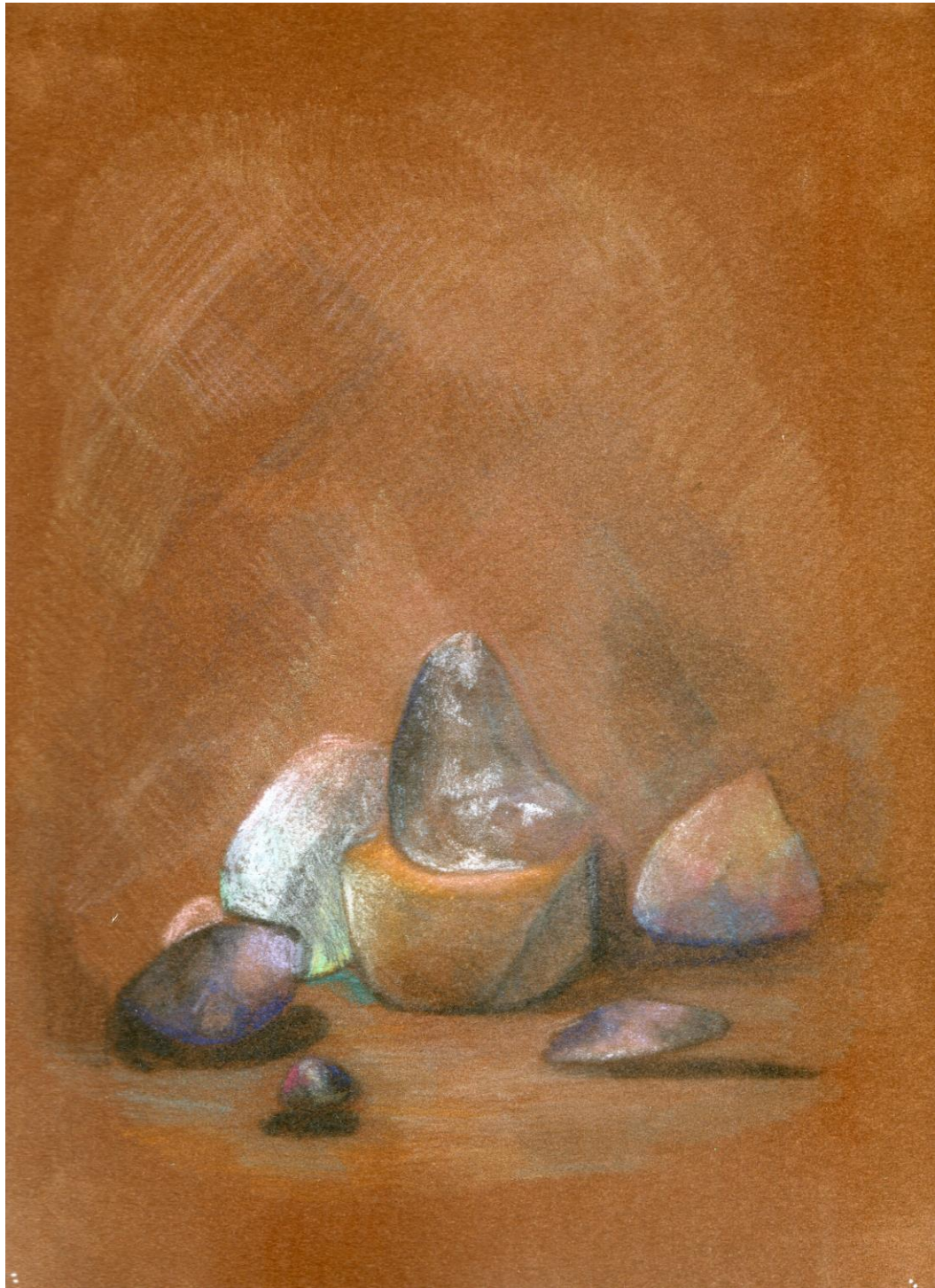


Fig. 19. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 20. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 21. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 22. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 23. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17

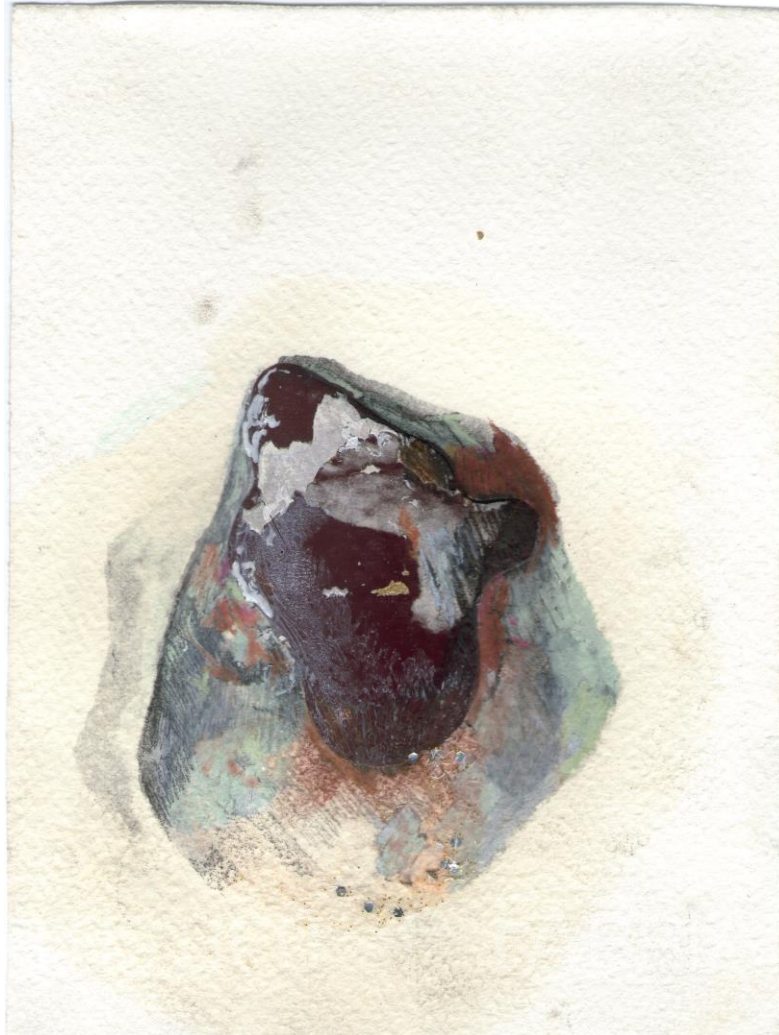


Fig. 24. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 25 y 26. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17



Fig. 27. Francisca Martínez, detalle *El suspiro de las piedras*, 2014-17

Todas estas externalizaciones emanan de asombrarse de la vida, de cómo una mínima cosa puede eclosionar tantos elementos, transfiriendo de alguna manera su historia. En que la internalización de los guijarros carga de “espiritualidad e insinuaciones místicas”, por vía de la evocación (momento cuando el pensamiento es sobrepasado por las sensaciones, es sobrecogido). Se tiene la noción de que cada piedra forma parte de una historia y contiene un misterio que busca ser revelado, existiendo la manifestación de lo grandioso en lo mínimo, porque muchas veces lo mínimo es subestimado y en esta investigación a lo mínimo se le da sentido de existencia. Se rinde en lo simple y es la estrategia visual la que se encarga de otorgar complejidad y de intentar homologar, a través de la representación la trama interna de la naturaleza. Como el valor que le da a las piedras Vija Celmins en la obra *To Fix the Image in Memory*, (Fig. 28) en que al yuxtaponer modelo (11 piedras) con réplica escultórica (mímesis de las 11 piedras) se crea tensión al confrontar arte y naturaleza, resultando complejo de detectar “qué es qué”. Se desafía a la naturaleza al repetir exactamente algo que proviene de lo variable e impredecible, como lo son las piedras.

Reflexiones que se derivan de suscitaciones que provienen y contemplan la formación y mutación por siglos de las piedras. El significado que adquiere el tener minerales compactados, los cambios de temperatura afectan en las contracciones y dilataciones, la superposición de materiales provoca que crezcan y por medio de la erosión van decreciendo, se desgastan, son arrastradas por el viento o por el agua (el agua puede ingresar al interior de una fisura de la roca, transformarse en hielo, con ello

abrir grietas y generar desprendimientos). La relevancia que tiene el proceso de meteorización: disgregación de las rocas en fragmentos cada vez más pequeños que conservan cada una de las características del material original. Un guijarro trae consigo, por ejemplo, la marca que deja su asentamiento sobre la superficie, el espacio que habita, de qué manera vive en este lugar, dónde estarán los otros pedazos desprendidos y separados de su unidad, de qué tamaño habrá sido originariamente, cuánto tiempo habrá tomado su formación, hace cuánto que está en el río, cuál será su temperatura, cuántos minerales contiene, etc.

En la Isla del Medio existe una piedra que tiene hijos. En pleno ciclo Wen lou, un hombre recogió la piedra, que por aquel entonces era pequeña. La dejó en una esquina. Al cabo de ochenta años había crecido mucho y había dado a luz a un millar de piedras: su descendencia.⁹

La fuerza de *El suspiro de las piedras* puede ser observada en las unidades y conjuntos asociados y disociados. La atmósfera es dada tanto por la cualidad del soporte como por el funcionamiento de la interacción del color que envuelve a las figuras. En casos puntuales el ambiente que se genera permite establecer vínculos con situaciones de paisaje (como ocurre en la aparición de activaciones pictóricas que cumplen la función de evocar agua y vegetación) y con la naturaleza muerta (por el modo en que posan las piedras sobre la superficie, se sientan sobre el horizonte y se vislumbra una puesta en escena). También, al existir diferencias proporcionales entre

⁹ CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016, p.32



Fig. 28. Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory*, 1977-82. Piedra y bronce pintado, 11 pares. Dimensiones variables.

elementos es posible aludir a escalas monumentales al estar conviviendo con mínimas estructuras, posibilitando la obtención de progresión en el ritmo y variación en la percepción de las medidas. Algunas de estas imágenes apuestan a concentrar la fuerza en la unidad y se caracterizan por ser estáticas a diferencia de otras que se conciben dinámicamente, ya sea por estar en “proceso de acoplado y solidificación” como por mostrar suspensiones, equilibrios y traslapes. Pese a la existencia de constantes, cada imagen opera en un canal propio a razón de cada una estuvo sujeta a un tiempo de creación independiente, al no ser realizadas en forma simultánea. Se consideran relevantes tanto las conexiones que se establecen dentro de cada representación como entre las partes que conforman el

conjunto. *Estoy a tal punto acostumbrado a sumergirme en lo desconocido que cualquier otro entorno o modo de existencia me parece exótico e inhumano*¹⁰.

Así, *El suspiro de las piedras* puede ser entendido como un manto de revelaciones espirituales sobrevenidas de las emanaciones, suspiros, de cada pedazo de piedra que interpela y provoca detención.

¹⁰ HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2012, p.262

II

PAISAJE:

La extensión del límite y las transiciones

La necesidad de representación radica en el impulso de producir imágenes a través de observaciones percibidas en aquello que se visualiza como fractura o fragmento de naturaleza. Es en esta especificidad el modo que emerge: el paisaje, considerando algunas nociones que este concepto acoge, incluyendo cómo es entendido desde la pintura. Es la forma en que se evidencia la materialización y en la que se visualizan las relaciones, reflexiones y traducciones, confluyendo los intereses suscitados en la naturaleza bajo esta denominación. Para lo que es esencial entender que la palabra paisaje se da por convención cultural, ya que somos los seres humanos quienes podemos distinguirla.

La palabra paisaje explica correctamente la presencia del hombre, lleva los signos de la antropización de la tierra; y esto hace intuir la importancia de la vista y, por tanto, de la representación de una vasta área del territorio al que se atribuye un valor estético. Observar el paisaje forma parte de la experiencia estética porque, a través, de su conocimiento y contemplación, se aprende a sentir e interactuar con el ambiente¹¹.

Por ejemplo, los árboles no saben que son árboles y que son parte de la naturaleza, somos los hombres quienes establecemos las reglas en las acepciones. Por otra parte, Marrero¹², entiende al paisaje geográfico como una porción de la superficie terrestre que, después de ser examinada desde distintos puntos de vista, se advierte que posee caracteres propios. El que también puede considerarse como la resultante de la interacción entre el hombre y la naturaleza desarrollada en un determinado espacio. De este

¹¹ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007, p.39

¹² Parafraseando a MARRERO, Levi. *La tierra y sus recursos*. México: Publicaciones Cultural. 1991

modo, se evidencian en él los aspectos físicos, biológicos y humanos, incidiendo a su vez los elementos culturales y económicos.

Al mismo tiempo, el paisaje puede ser modificado por la intervención del hombre o por la fuerza propia de la naturaleza. Y ahí es cuando la Geografía hace distinción dentro de esta representación terrestre entre paisaje natural y cultural. El paisaje natural está formado por todos aquellos elementos físicos que componen un determinado lugar, no ha sido transformado por la acción del hombre, es concebido como algo que se debe exclusivamente a la naturaleza, conformado por área y configuración, relieve, aguas, clima, suelos, minerales, vegetales y fauna. Y el paisaje cultural (social o humano) nace de la intervención humana y con ello modifica al paisaje natural, dentro de ello se congrega la construcción de viviendas, edificios y caminos, el cultivo de la tierra, la tala de árboles, etc.

Dentro de esta lógica ocurre que en ocasiones se consideren paisajes naturales a los espacios ocupados por antañas sociedades en las que se reconoce un íntimo y especializado conocimiento del medio, debido al modo armónico en que intervinieron en la naturaleza. Al presentar estrecho vínculo resulta complejo el establecimiento de la clasificación (se vuelve admisible como totalidad, excede a la categorización).

Por otro lado, el paisaje también es entendido como una extensión o parte de terreno que se ve desde un determinado lugar. Lo que también dicta relación y concordancia a que cuando observamos establecemos límites, razón que es asociada con la capacidad que tiene el ojo para percibir la

realidad, delimita, “desde acá hasta allá”, desplegando horizontes a través de la mirada, lo que potencia la aparición de percibir por partes, entre cortes. Reducimos a puntos de vistas que suscitan múltiples posibilidades de hacer brotar paisaje.

La síntesis de horizontes es esencialmente temporal, eso es, no está sujeta al tiempo, no lo sufre, no tiene por qué superarlo, pero se confunde con el mismo movimiento por el que pasa el tiempo. Por mi campo perceptivo con sus horizontes espaciales, estoy presente a mis inmediaciones, coexisto con todos los demás paisajes que se extienden más allá, y todas estas perspectivas forman conjuntamente una única ola temporal, un instante del mundo¹³.

Se agrega, además, la capacidad selectiva de tener la posibilidad de escoger qué mirar, disponiendo la voluntad hacia intenciones específicas, muchas veces canalizadas al tender a encuadre (al observar una zona e identificarla como paisaje). Es recurrente que se manifieste el acto de almacenar paisajes, asimilarlos e ir clasificándolos y asociándolos entre sí. Al unísono, la idea de generar paisaje se encuentra en el mínimo acto de posar una cosa sobre la línea de horizonte, al activar al límite aparente que separa el cielo de la tierra, pudiendo ser entendido al paisaje bajo nociones abstractas (establecer que el horizonte es una línea recta y que sobre ella se posan formas). Como también, “hacer crecer paisaje” con la simple aparición del color verde, a razón de la asociación que se deriva de la clorofila (tal es por naturaleza percibida de color verde).

El paisaje se alberga dentro de la historia de la pintura como un género, ya que es un modo de expresión cultural inherente al ser humano,

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península s.a. 2000, p.344

presentándose con un concepto trascendente y transversal que tiene necesidad de ser visibilizado. *El paisaje es un organismo visual. Su textura, su trama en las células de nuestro campo luminoso. Es el tejido del mundo que quedó en nuestra silvestre memoria, como el encuentro con una presencia envolvente que nos renace en la humildad*¹⁴. Es en el campo de la pintura cuando las distinciones de paisaje que han sido asignadas por el ser humano se ven acompañadas de características y apreciaciones surgidas en la naturaleza, las que son desarrolladas y materializadas en obras. David Hockney hace observaciones sobre la diferencia en cómo se concibe la pintura de paisaje en occidente y oriente, a partir del análisis de un rollo de pintura chino típico, contrastándolo con la manera en que nos paramos y observamos la realidad en occidente. Que se basa en la idea de que el paisaje se ve a partir de un punto fijo, en que para mirar el mundo debemos detenernos, aún cuando nuestros ojos nunca dejan de moverse. Es a razón de esto que oriente conciba a la perspectiva móvil como una manera de aproximarse a la realidad, ya que nos permite estar dentro del paisaje¹⁵.

De este modo, se partirá por fijar cómo se concibe el paisaje dentro de esta investigación, entendiendo que nace de la observación de detectar ciertas zonas en que el establecimiento de armonías está funcionando en concordancia a equilibrios naturales. Desde este panorama se derivan apreciaciones que permiten establecer asociaciones, comparaciones y diferenciaciones con otros órdenes acontecidos en la naturaleza, como lo

¹⁴ SOUBLETTE, Gastón. *La poética del acontecer*. Santiago: Ediciones Universitaria. 2007, p.36

¹⁵ Parafraseando a David Hockney en el documental *David Hockney: A Bigger Picture*. WOLLHEIM, Bruno. BBC1's Imagine arts series (shorter 51' versión). Inglaterra: Coluga Picture production. 2010

son: por un lado, el grado de intervención humano en que las sutilezas cargan de armonía, siendo las transiciones las responsables y protagonistas de que esto ocurra, y, por otro lado, el desequilibrio armónico que se traduce a límite, al actuar como quiebre o fractura. Dentro de este vaivén surge el vértigo y desafío investigativo que incide en la materialización y conceptualización de estos intereses, y es cuando el ejercicio reflexivo de tomar, trasladar, traducir y hacer relaciones de conjunto con el lenguaje de la pintura (el que está en estrecha dependencia técnica con la superficie sobre la cual que se pinta). Se tiene la sensación de que la naturaleza está tan disgregada que cuando acontece en esplendor en algún lugar, emerja con facilidad el instinto de recoger. El sentir de que algo esencial se concentra allí, momento en que deviene el paisaje. *No se trata, pues, de analizar por ejemplo las condiciones en que aparece bello un paisaje sino de un análisis de las condiciones en que la representación de este paisaje se convierte en obra de arte*¹⁶.

Aparece así, el impulso de representar paisajes en los que el funcionamiento de segmentos contiene sentido de armonías. *El paisaje es un fenómeno espiritual que funde visión y creatividad; porque cada mirada crea un “paisaje ideal” en nuestro interior*¹⁷.

Motivantes y celebrados son los lugares donde se aprecia que la conexión entre superficies y capas concentra sutilezas, lógica interna y comportamiento de conjunto. Por lo que también, la representación

¹⁶ WORRINGER, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. 1975. p.17

¹⁷ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007, p.51

condensa un ideal: tanto el hacer depender a los límites de las transiciones como también buscar respuestas a cómo atenuar o compensar límites, y en simultáneo generar imágenes complejas que a su vez estén haciendo referencias a asuntos específicos derivados del orden natural.

*La necesidad de proyección sentimental puede considerarse como un supuesto de la voluntad artística en el único caso de tender ésta hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en sentido elevado. El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa como belleza, es una satisfacción de esa interna necesidad de autoactividad (...)*¹⁸

Así es como cuatro obras serán visibilizadas y expuestas a análisis, las cuales condensan inquietudes y retos. Se trata de *Niveo* (2010), *Verdea* (2011), *El valle de las leñas amarillas* (2012) y *Confeti Bravío* (2012-13). Son paisajes que forman parte de un mismo proceso investigativo que surge consecutivamente en cuatro años, las que formalmente tienen puntos en común, ya que se ejecutan en formato con tintas y marcadores a base de alcohol sobre melamina y formalita. Pigmentos que no se vinculan con la pintura tradicional (los marcadores sólo existen hace 54 años¹⁹) y que son aplicados sobre láminas plásticas, melamina y formalita, de procedencia industrial (usualmente se pegan sobre mdf: aglomerado elaborado con fibras de madera que proviene de residuos de la madera). Además, las imágenes que se representan son paisajes que provienen de referencias que se suscitan: al visitar y conocer lugares específicos, al activar recuerdos, por

¹⁸ WORRINGER, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. 1975. p.28

¹⁹El marcador fue creado en Japón el año 1962 por Yukio Horie.

medio de investigar, de observar libros de botánica, a través de registros fotográficos y de bocetos. De manera que, la aproximación al modelo es abarcada desde diferentes dimensiones.

Todo paisaje parte de “matar la tela”, en estas pinturas la estrategia utilizada es rayar y achurar la superficie con marcadores, entendiendo a esta operación como un principio unificador de conjunto que permite la generación de una retícula. Se utilizan las mismas herramientas siempre: pinceles, borradores, algodón, alcohol y las manos (no sólo en su funcionalidad explícita, de sostener y mover, sino también son las yemas quienes cumplen funciones particulares dentro de la ejecución de la representación). Y, por último, las obras en su mayoría son dispuestas totalmente sobre el piso y apoyadas a la pared (en algunos montajes se visualiza más radicalidad que en otros). Sin embargo, todos presentan un punto de apoyo con el suelo, posándose los paisajes como si estuvieran sobre líneas de horizonte y en simultáneo estableciendo contacto directo con la superficie terrestre.

El primero que emerge es *Níveo*²⁰ (Fig. 31 y 32) un paisaje nevado monocromo azul ejecutado con diversos marcadores no permanentes a base de alcohol sobre cuatro soportes dimensionados en 240 x 120 cm. (es el tamaño de una plancha estándar de mdf disponible en el mercado), que se distinguen por la presencia de límites (división exacerbada por 5 cm. que marca distancia entre un panel y otro), conformando la extensión de la

²⁰ El nombre de la obra nace de un producto cosmético que se utiliza para hidratar la piel, la crema de marca *Nivea*. Palabra que deviene del latín *nivis* y formalmente es un objeto que su pantone de color es el azul y blanco. Además, se asocia a la nieve con la materialidad de la crema.

pintura en 240 x 490 cm. Además, cada panel se configura de formalita blanca adherida al mdf y por un bastidor de madera de pino que proporciona funcionalidad, volumen y estabilidad. Es de igual medida posible establecer la asociación con una pizarra, objeto usualmente utilizado para escribir o dibujar de modo que lo plasmado pueda ser visto por varias personas a la vez. Se hace consideración que fue por medio de la realización de dibujos sobre una pizarra de 61 x 90 cm. como emerge esta obra (Fig. 29).

Este paisaje nevado se presenta frío, no sólo por conocer que en la nieve se sienta el frío (por medio de relaciones hace que se asocie a las bajas temperaturas), sino también por el uso del color azul que hace que toda las vibraciones estén en la misma frecuencia, contrarias al amarillo, naranja y rojo, entendiendo al frío como la ausencia de sol²¹ y con ello de calidez. Emergen de este modo, árboles, arbustos, plantas, hierbas, pastos, montañas y ciertas estructuras con apariencia sólida, inorgánica y rígida entre las que se distingue un trineo (Fig. 34) (artefacto creado para poder desplazarse por la nieve), pareciendo inmiscuirse dentro del paisaje natural. En consecuencia, todos estos elementos son llevados a una situación atmosférica por medio del azul ultramar y Prusia, conviviendo con el color blanco brillante del soporte.

²¹ Lo que físicamente se entiende bajo el ángulo de incidencia de los rayos solares, quienes determinan la cantidad de calor que recibe una superficie en estrecha dependencia con la curvatura de la tierra.

Una representación basada en el encuentro de formas y planos, en que el resultado tonal y sus matices dependen de la fórmula química y de la proporción entre pigmento y alcohol propuesta por las diferentes marcas de los rotuladores, influyendo en la liquidez y densidad del color. Sumando a



Fig. 29. Francisca Martínez, boceto para obra *Nieve*, 2009, marcadores a base de alcohol sobre formalita. 61 x 90 cm.



Fig. 30 y 31. Francisca Martínez, proceso de obra *Niveo*, 2009-10, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita. 240 x 120 cm.



Fig. 32 y 33. Francisca Martínez, *Niveo*, 2009-10, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita. 240 x 120 cm.

las posibilidades que proporcionan las puntas biseladas y romas de los marcadores, provocando que se dé la tendencia a la recta y curva en la imagen. Lo que se ve acompañado por el modo de aplicación de las tintas que facilita la aparición de saturación, dada tanto por la superposición de capas como por el uso del pigmento en estado concentrado, traducido a oscuridad y altos contrastes (las zonas más cercanas al negro observables dentro del paisaje se deben al uso de esta estrategia). Asimismo, la tinta al presentar liquidez permite desplegarse expansivamente sobre la superficie a través del pincel como también poder ser diluida y desconcentrada al incorporar alcohol (facilita la aparición de transparencias y aguadas).

Toda esta conjunción material y de interacción entre azules se desencadena en *Níveo* como una retícula de rayas y achurados, la que en partes se hace más evidente. Sobre la que se despliegan modos de hacer transiciones, tanto en lo relativo a los efectos técnicos como al tránsito entre un elemento a otro. Lo primero se relaciona con la aparición de la impronta que dejan los marcadores y pinceles, ya que al entramarse se funden, siendo esto uno de los factores que suscita armonía al ser la mancha entendida como dibujo y la línea como mancha (posibilita que todo pueda ser concebido bajo un mismo código, pese a que se cohabite con líneas y manchas diferenciadas). Y la segunda manera de hacer transición pende de la decisión con que están propuestos compositivamente los elementos sobre la superficie, debido a que es relevante la disposición de las formas, ya sea por el tamaño, repetición, estructura, contorno y/o irregularidad. Lo que se relaciona, por ejemplo, con el modo de estructuración de las hojas en un

pino o arbusto en esta pintura, en que la irregularidad y la importancia de la luz y sombra sobre las formas permiten la afectación entre partes.

Así también, pese a estar articulado bajo principios abstractos y formalistas se presenta como un paisaje nevado realista. *La máxima sublimidad se alcanzaría en la contemplación del paisaje nevado, cuando ya no existen los valles, ni la vegetación, ni las moradas. Es una desaparición de las formas en la que la vida se redime.*²² Esta noción tiene directa concordancia con el comportamiento de la nieve en nuestra Tierra, ella difumina, reduce, borra, aplanar y desaparece a los elementos. Asunto



Fig. 34. Francisca Martínez, detalle *Nieve*, 2009-10

²² MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007, p. 203

que en *Níveo* no sólo enuncia con la presencia del blanco, sino que suma dos instancias sustractivas que lo determinan y complejizan, opuestas a la lógica aditiva que tiene la pintura de añadir capas, que es también una estrategia contenida en esta representación.

Por tanto, la primera sustracción se articula en el proceso de configuración de la imagen cuando por medio del acto de borrar se sacan, difuminan, atenúan y remueven los pigmentos (por vía de las yemas de los dedos como con borradores de pizarra y algodón), materializándose en manchas y efectos que provocan el ingreso de la luz y con ello la representación de la nieve. Y la segunda instancia sustractiva se da cuando la obra es finalizada y exhibida²³, y es la circunstancia en que esta obra toma otro punto de partida; la fragilidad de estos pigmentos hace que puedan estar constantemente siendo removidos al existir la posibilidad de intervención de terceros, lo que provocaría cambios dentro del paisaje. Es posible establecer metafóricamente que este paisaje pueda “nevarse” completamente hasta desaparecer, volviendo todo nieve y en paralelo retornar a su condición de soporte hecho para ser rellenado. De este modo, *Níveo* puede ser concebido como un “paisaje vivo”, ya que vive en lo efímero al estar en constante disposición de ser activado y sujeto a transformación, tal se comporta la vegetación en un paisaje natural.

²³ Esta obra fue expuesta en *Zíper: 16 versiones*, exposición colectiva, Sala de Arte CCU, Santiago de Chile. 2010-11



Fig. 35. Francisca Martínez, detalle Niveo, 2009-10

Un año después se crea *Verdea* (Fig. 36), conteniendo características similares a la obra anterior, pero se incorporan nuevos factores. Al ser una representación de gran formato resuelta en cuatro paneles donde cada soporte está posado sobre dos listones y a la vez éstos están sobre el suelo, mostrando una leve inclinación que surge del punto de apoyo ocasionado al hacer contacto con el muro. Un paisaje realizado en una superficie opaca (melamina blanca), sobre la que se utilizó marcadores y tintas permanentes y no indelebles de color rojo, azul, verde y negro, presentándose como una pintura policromática que exhibe interacciones de color y mezclas ópticas. Una imagen además, que describe la inmersión en un bosque o la de un lugar poblado de situaciones vegetativas que a primera vista se concibe como una trama saturada de naturaleza, y de a poco la sucesión de planos

propuestos se van diferenciando, entendiendo y apareciendo (al estar todos los planos estrechamente relacionados provoca que la tendencia a la fusión dificulte la diferenciación entre cosas), lentamente se van viendo las variedades y riesgos técnicos que se enfrentan dentro de esta representación.

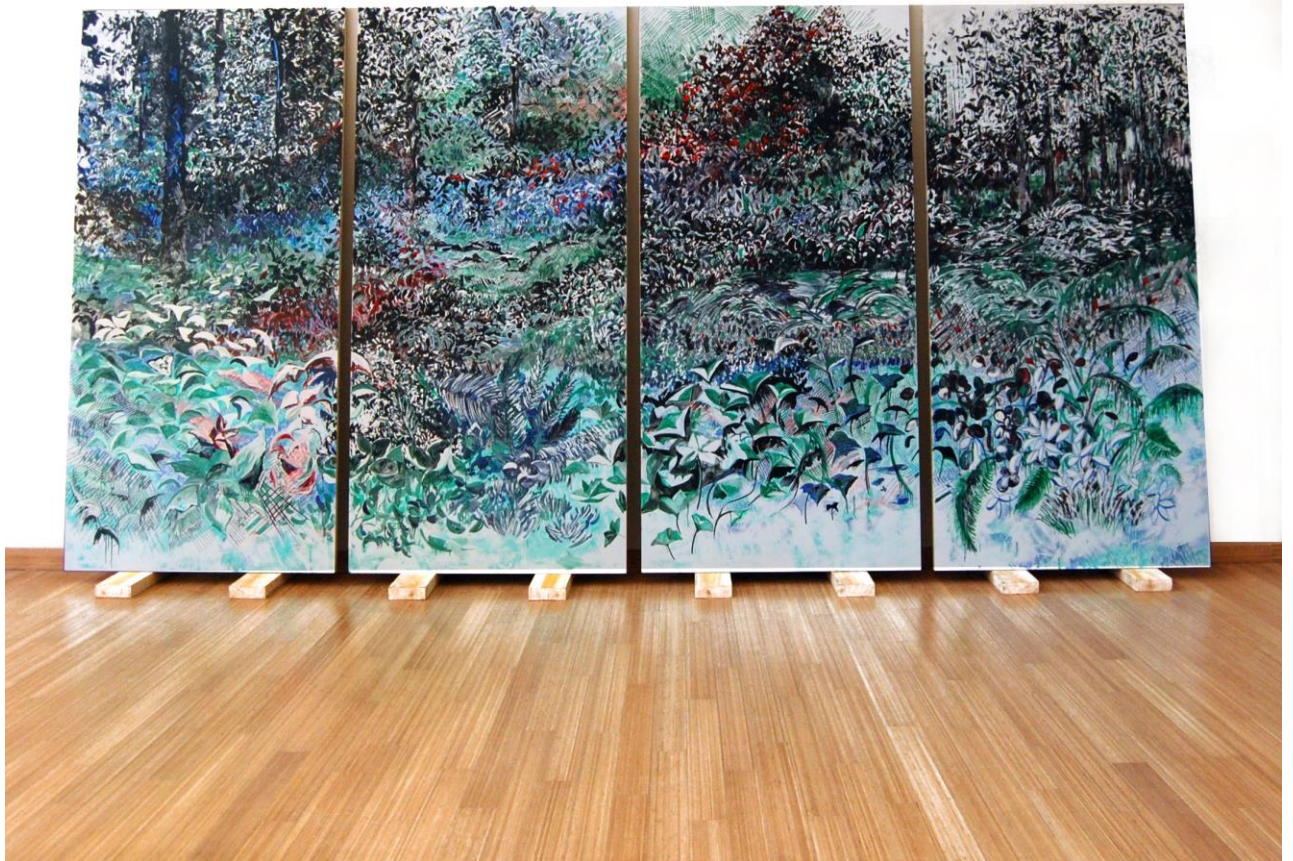


Fig. 36. Francisca Martínez, *Verdea*, 2011, marcadores y tintas a base de alcohol sobre melamina. 250 x 120 cm.

El agregar colores permitió que se suscitara una mayor cantidad de efectos y artificios pictóricos. Cézanne plantea que *no existe ni pintura oscura, sino simplemente relaciones de tonos. Cuando éstos se sitúan con precisión, la armonía se establece por sí sola. Cuando más abundan y se diversifiquen, mayor será su efecto y más agradable a la mirada*²⁴. Así también, se observa que la complicidad entre colores facilita la generación de armonía, es por eso importante el funcionamiento en complementariedad que acontece entre el rojo y el verde, similarmente sucede con la relación entre rojo y azul que trabajan en las temperaturas, oscilando de lo frío a lo cálido tanto en zonas locales como en la representación en general, tal ocurre con el blanco (luz) del soporte en asociación con los pigmentos negros (oscuridad).

Es una pintura fácilmente vinculable a las realizaciones creadas por los impresionistas franceses en el siglo XIX, bajo el aspecto diferenciado que a partir de una paleta acotada de colores se estudia el comportamiento del paisaje, encontrando soluciones pictóricas determinadas por la limitación del color. Sin embargo, es la estrategia de sobreponer fragmentos de color como se complejiza la superficie donde se encuentran, provocan y muchas veces se remueven y erosionan. Lo que se debe a que la lámina plástica lisa que se usa de soporte no permite la impregnación del pigmento, ya que el acto de aplicación del color deja este tipo de improntas sobre la superficie (zonas en que el color parece extinguirse y en otras que se muestra enfrentándose a la aparición de la melamina).

²⁴ DORAN, Michael. *Sobre Cézanne, conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili. 1980, p.38

Este paisaje se exhibe como el interior de un bosque, el que también está sujeto a la posibilidad de mutación al ser posible la remoción de pigmentos, pero la diferencia con *Níveo* está en que hay cosas que se quedan y otras que se van, al estar ejecutados con tintas y marcadores permanentes y no indelebles. Se establece la analogía con la naturaleza que pese a ser comprendida a modo general como un universo en constante cambio, existen cosas en ella que se perciben y parecen estar comportándose siempre de la misma forma. Como es el caso del follaje de un árbol en contraste con sus hojas que visibilizan movimientos, contracciones y desprendimientos, etc. que sería la evidencia de la transformación.

Por otro lado, las investigaciones realizadas por Monet sobre su laguna de nenúfares en Giverny, Francia, *no dejó de recrearla hasta que el estanque le reveló el tesoro opulento y furtivo de sus reflejos.*²⁵ El que además de estudiar el color y los fenómenos de tiempo que intervenían sobre el modelo, llegado un momento entró en conexión con la abstracción. Situación en que su modelo sólo parecía ser una excusa para pintar o como un puente para sólo sentir y plasmar la acción de la pintura. *Verdea* transita en cierto sentido por ese vértigo, el que se evidencia al acercarse a ella; se descifran detalles, se vislumbra el comportamiento de los pigmentos dispuestos y se encuentran camufladas situaciones pictóricas radicales. Tal es el caso (Fig. 37 y 38), de mallas negras resueltas gráficamente que contienen rombos y cuadrados pintados en rojo, verde y negro, que se

²⁵ MONET, Claude. *Pintura desde el jardín*. Madrid: Casimiro. 2012, p.64

hallan al lado de achurados que se sobreponen y conviven con manchas de color verde. Y al mismo tiempo, se colinda con plantas resueltas más complejamente, y en simultáneo intervienen flores u hojas reducidas a su forma, concibiéndose todo esto como un evento pictórico inesperado e impredecible, pudiendo ser este rincón resultado de alguna catástrofe acontecida en el acto de pintar, como lo plantea Deleuze, que hay algo que sale de ese caos, hay algo que queda allí suscitado²⁶. Pero sucede que al alejarse de la pintura el funcionamiento del conjunto invisibiliza estas situaciones, por lo que es la fuerza de esta trama de manchas que incide y contribuye en el equilibrio y concepción de la totalidad.

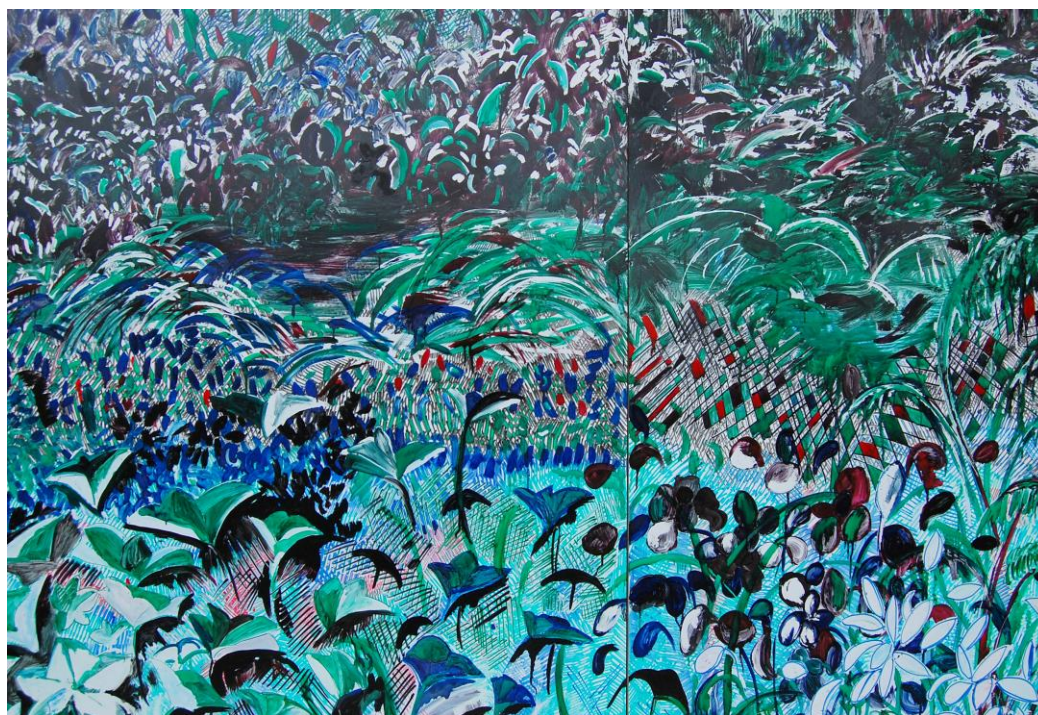


Fig. 37. Francisca Martínez, detalle *Verdea*, 2011

²⁶ Parafraseando a DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus. 2007



Fig. 38. Francisca Martínez, detalle *Verdea*, 2011

Y es *El valle de las leñas amarillas* (Fig. 41, 42 y 43) la obra que pone en cuestión la posibilidad de concebir la totalidad dentro de un orden que está siendo invadido por límites. Lo que lleva a hacer reflexión sobre la compensación de límites en una representación conformada por seis soportes rectangulares de diversas dimensiones que confluyen en una superficie de 175 x 375 cm. aprox. Es esta pintura trabajada desde el hecho de plantear constantes y repeticiones que se disponen a igualar y/o equilibrar a los quiebres dentro de la imagen. A causa de esto, la manera en que se plantea este paisaje es importante; un campo que se muestra dividido, al aludir a superficies sembradas que se caracterizan por enunciar límites, traduciéndose esto a encuentros y superposiciones de planos, formas y choques de vértices. Esto se visualiza en la zona donde aparece la mayor concentración de colores (protagónico se vuelve el rojo, amarillo y violeta), convergiendo con planos en que los límites no se visualizan con claridad al estar resuelta esta pintura en gran medida por la invasión de un verde específico (tiende al azul, se percibe como turquesa). Es en esta zona donde resultan complicados de ver los pasos entre fronteras de terreno, lo más evidente se da en el segmento en que se hallan las flores amarillas (*eschscholzia californica*).

Un paisaje que presenta cordones montañosos en el último plano, lo que además hace que este paisaje se entienda como valle (llanura rodeada de cerros). Y el espacio superior es entendido como cielo; aparece la superficie inmaculada blanca de la formalita brillante y de la melamina opaca intervenida de grafismos azules en diferentes dimensiones,

direcciones y formas. Lo que marca otro quiebre dentro de la representación, al enunciarse líneas que se enfrentan en achurados o independientemente, evocando cielo y nubes, se entablan diálogos evidentes con dos superficies que se muestran como objetos pizarras que vibran cercanas a su función convencional (líneas de marcadores que rayan y escriben sobre pizarras), tornándose más predecible esto con la aparición de dos borradores que se hallan adheridos en dos soportes.

Resulta relevante la conexión entre materialidades, como ocurre con la madera que se muestra en listones, bases de borradores, un perchero y en espesor de los bastidores. También es claro que *El valle de las leñas amarillas* está ejecutada mayoritariamente por marcadores no indelebles, quienes dejan la huella en forma de trazos torpes y sintéticos (trazos sutiles y matizados). Ahora, las tintas se manifiestan como manchas contenidas (en lo referido a manchas exigidas a limitar con algo), también como estructuradoras de volúmenes con gradaciones de color y como fluidos fragmentados con tendencia a lo circular o a puntos expansivos. Esto es causa de la adición de colores a la paleta cromática presente en este trabajo (ingresando naranja, violeta, café y amarillo), con la cualidad de ser todos pigmentos a base de alcohol no permanentes. Lo que se visibiliza en los dos registros que operan en el antes y después de ser exhibida esta obra, apareciendo las superficies erosionadas y alteradas en el transcurso de quince días.



Fig. 39 y 40. Francisca Martínez, proceso de la obra *El valle de las leñas amarillas*, 2012, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita y melamina. 250 x 120 cm.



Fig. 41. Francisca Martínez, vista lateral de obra *El valle de las leñas amarillas*, 2012, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita y melamina. 250 x 120 cm.



Fig. 42. Francisca Martínez, detalle *El valle de las leñas amarillas*, 2012



Fig. 43. Francisca Martínez, después de 15 días de exhibición obra *El valle de las leñas amarillas*, 2012, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita y melanina, borradores y perchero. 250 x 120 cm.

Además, es una obra en que la espacialidad es dada por el encuentro de planos que parecen comportarse en perspectiva similar a la superficie de la tierra, percibiéndose como un “manto de colores”, asunto que facilitan la articulación del total (que en este caso está armonizado por vía de la radicalidad de decisiones, al estar todo concebido desde el límite), siendo una pintura realizada técnicamente desde la síntesis que proporciona una raya. Una imagen que también se presenta fragmentada desde el soporte y que se fomenta con el modo cómo se representa; un campo de cultivo intervenido por el hombre, quien ordena a la naturaleza.

Por último, emerge *Confeti Bravío* (204 x 340 x 110 cm.), (Fig. 54) que es la pieza que cierra este proceso investigativo de traducción de paisaje que hace insistencia en la obtención de armonías y calibración de límites por medio de transiciones. Obra que muestra complejidad técnica, al congregarse a todas las otras fases, entendiendo que sin las obras anteriores no hubiese sido posible la materialización de ésta. Resulta de relevancia la operación de cómo el paisaje con sus especies se desplaza sobre este soporte, porque si bien, los trabajos antes realizados nacieron de estados perceptivos, de visitas y visualizaciones de paisaje esta obra extrema eso, ya que es más específica y libre, al estar más desprendida del modelo: “que se vea similar a lo que es”, se relaciona con la concepción de bidimensional que manifiesta Hockney:

Me fascina el concepto de las dos dimensiones que no existe en la naturaleza, realmente. No hay nada en dos dimensiones. Es una noción teórica, de hecho, que probablemente explica por qué nos interesan las imágenes. La idea de las dos dimensiones. Tenemos una ilusión del mundo en dos dimensiones, que quizá esté relacionado con nuestro tamaño, supongo. Porque si fuéramos diminutos una hoja de papel nos parecería tan grande como una montaña. Así que es por nuestro tamaño que vemos las cosas planas o creemos que son planas. Por eso, nos atraen en cierto modo. Lo que quiero decir es que puedes copiar dos dimensiones sobre dos dimensiones, pero no puedes copiar tres dimensiones sobre dos. Hay que trasladarlas e interpretarlas, la pintura debe ser interesante. Me refiero al hecho de pintar en sí.²⁷

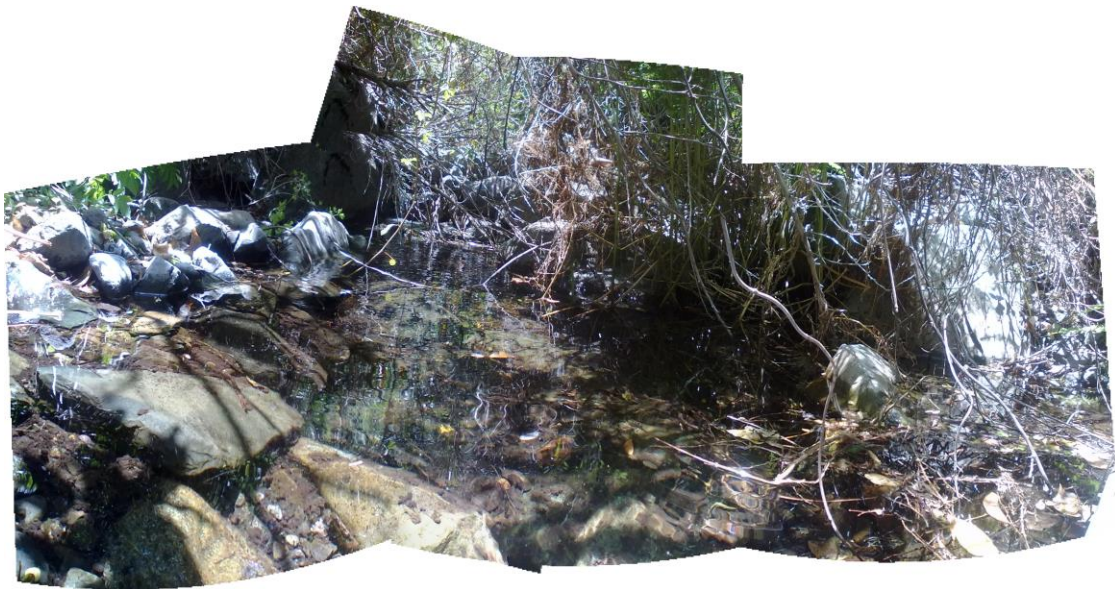


Fig. 44. Archivo de artista. Fotografía Río Clarillo, Región Metropolitana, 2013

²⁷ Reflexión que aparece en el documental David Hockney: *A Bigger Picture*. BBC1's Imagine arts series (shorter 51' versión). Inglaterra: Coluga Picture production. 2010



Fig. 45, 46 y 47. Archivo de artista. Fotografía Río Clarillo, Región Metropolitana, 2013

Es singularmente importante detenerse en ciertas etapas del programa de esta obra, entender que es una obra que surge principalmente por observación, donde si bien se hace registro fotográfico del lugar, la comprensión del modelo nace de visitar por dos años los días miércoles la Reserva Nacional Río Clarillo (Fig. 44, 45, 46 y 47), ubicada en la comuna de Pirque. Lo que consistía en hacer *trekking* durante cuatro horas por el sendero, llegar a ciertos hitos y volver. Así es como este lugar se comenzó a

interiorizar y llegado un momento a externalizar, presentándose en la pintura muchos de estos elementos observados. En esas caminatas no sólo se iban vislumbrando las mutaciones y cambios entre especies, la afectación de las estaciones y la influencia del tiempo en general. Sino que también apareció la constante de observar situaciones en que la lucha entre especies era evidente, especial relación se tuvo con plagas y con el comportamiento de las especies trepadoras (son invasivas y sofocadoras, al punto de poder causar la muerte de una planta). Sin embargo, fueron entendidas como redes o cuerdas unificadoras que buscan contener y asociar, mostrando densidades, linealidades y curvaturas. Además, se miraba mucho al suelo que gatilló la fijación por las piedras como también se tuvo comprensión de las transparencias del agua por medio del río.

Entonces, son estos acontecimientos los que se configuran y despliegan en esta composición que nace de nociones y bocetos mentales, provenientes de estudios que esclarecían el comportamiento del color más que de la forma, derivando en que esta pintura fue complejizada al mezclar las tintas (puede inclusive relacionarse con pintar al óleo, tanto por los efectos que se pueden obtener como por la precisión y múltiples posibilidades que se consigue con esta técnica), lo que se deja ver en la atmósfera armónica alcanzada que se desprende de los pasajes o transiciones entre elemento que permiten ir recorriendo valores e intersecciones de color progresivamente.



Fig. 48. Francisca Martínez, proceso de obra *Confeti Bravío*, 2012-13, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita. 204 x 340 x 110 cm.

De vital relevancia tuvo el proceso de construcción reticular sobre la que se suscitan estas formas con las que se articula el paisaje, realizado con marcadores no permanentes de color naranja, verde, azul, violeta y verde. Esta etapa tiene proporcionalmente el mismo grado de dificultad que la etapa de definición de detalles, siendo pensada la activación de volumen en el acto de rayar y achurar, al ir estructurando la superficie y administrando las líneas desde el inicio. Se vislumbran decisiones compositivas desde esta fase, como es el caso de la zona de piedras y ribera derecha del río que suscita una elevación de terreno (Fig. 48 y 49).



Fig. 49. Francisca Martínez, proceso de obra *Confeti Bravío*, 2012-13, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita. 204 x 340 x 110 cm.

También se hizo registro del proceso por medio de la fotografía, a modo de hacer rescate de las etapas, y las muchas veces que esta imagen pudo estar resuelta (al aparecer situaciones y descubrimientos visuales interesantes en la configuración de imagen), permitiendo el análisis a partir de las capturas de momentos que posibilitan el desarrollo de la investigación. Pero la columna interna, el objetivo o lo que se busca se reconoce acabado el acto de pintar, y es como se determina a *Confeti Bravío*. Obra que también se constituye y configura en base a la experiencia

de tener incorporados a elementos del paisaje, estando la responsabilidad del desarrollo de la imagen en las decisiones pictóricas, interviniendo en que este paisaje se relacione más con un paisaje tropical que con un paisaje de ribera de río cordillerano²⁸. Sobreviene con ello, la transformación del paisaje sin abandonar los comportamientos observados de ese lugar, los que por ejemplo se deben a la voluntad de color propuesta, al complejizar el trozo de terreno que se halla en el borde de río representado por medio de densidades de retículas y manchas. El que naturalmente se constituye por cohesión de capas, estando este ejercicio de traducción ejecutado desde la conceptualización del elemento. Algo de similar envergadura ocurre con el entendimiento del comportamiento de la planta amarilla trepadora y con la estructura lineal roja, las que se dejan ver en la totalidad de la composición.

Un paisaje que por disposición pictórica resulta cálido, por estar cada color administrado cautelosamente en su lugar, pese a que predomine la gama de colores fríos, la interferencia de los cálidos sobre estos doblega la situación. *Los colores aparecen relacionados predominantemente en el espacio. Por tanto, como constelaciones pueden ser vistos en cualquier dirección y a cualquier velocidad. Y como permanecen podemos volver a ellos repetidamente y de muchas maneras*²⁹.

²⁸ He ahí el alcance del título de esta obra *Confeti Bravío*, que nace de la vinculación con los confetis observados en año nuevo (es la época en que se desarrolla este trabajo, la transición entre 2012-13), y el concepto bravío hace referencia tanto a una especie silvestre como a las fuerzas salvajes e indómitas que se producen.

²⁹ ALBERS, Josef. *La interacción del color*. Madrid: Alianza forma. 1999, p.55

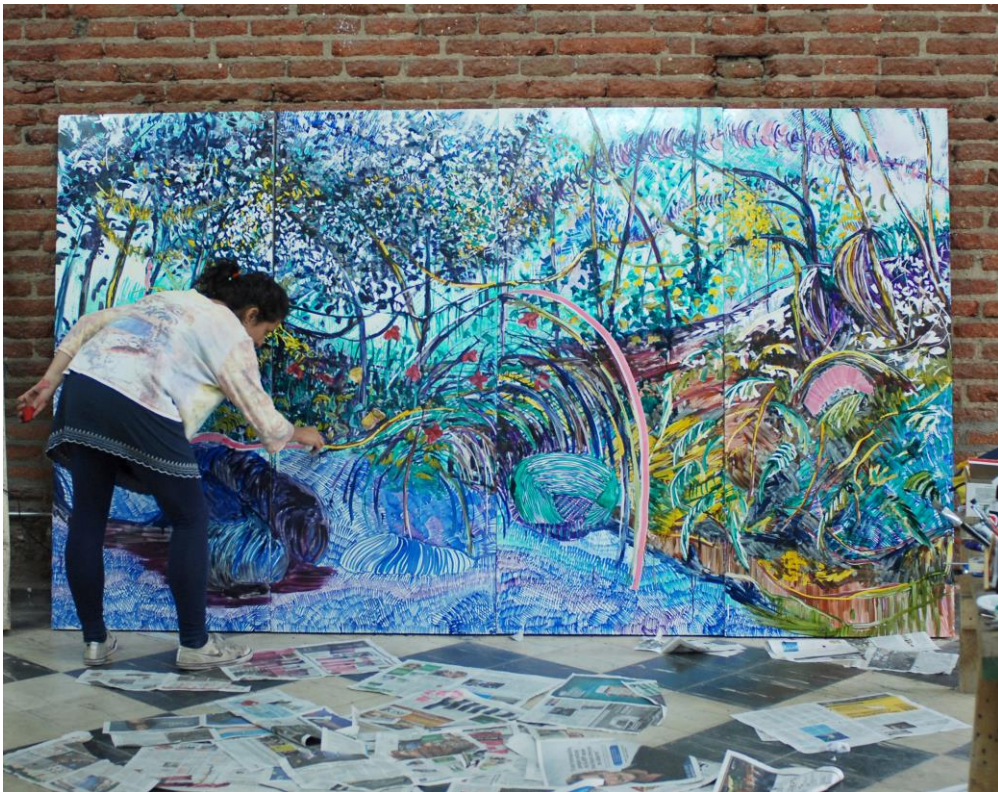


Fig. 50 y 51. Francisca Martínez, proceso de obra *Confeti Bravío*, 2012-13, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita. 204 x 340 x 110 cm.



Fig. 52. Francisca Martínez, proceso de obra *Confeti Bravío*, 2012-13, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita. 204 x 340 x 110 cm.



Fig. 53. Francisca Martínez, detalle *Confeti Bravío*, 2012-13

También es relevante la acción de entender la forma de un trazo o mancha como una estructura mínima que es equivalente al modo en que se constituye la naturaleza, el ser articulada por pequeñas partes. Donde una hoja puede ser contenida y abarcada desde el movimiento de la mano, al respetar la escala de relación que se suscita al acercarse a una planta. En ese sentido, esta pintura se elabora bajo traslados de escala, razón de que pastos, hierbas, enredaderas, ramas y hojas de árboles adquieran tanta relevancia dentro de esta representación. Resulta ser un paisaje que reproduce el comportamiento de la naturaleza, intentando replicar y entender su complejidad, porque cuando uno se detiene a apreciar un trozo de paisaje se encuentra con que todo está en constante cambio.

Confeti Bravío se conforma de cuatro paneles, estando unidos, pero es en el límite del tercer al cuarto panel donde la imagen presenta un leve descalce de 25 cm. en su juntura. Situación que es provocada por el soporte basal que sostiene a esta pintura que consiste en cuatro *pallets*, de los cuales tres se encuentran apilados uno arriba del otro, lo que permite mostrar elevación y vinculación con la zona aduanera del puerto de Valparaíso (cercana al lugar donde se emplazó esta obra, en que estos elementos son recurrentemente usados en cargas y descargas de productos). Y al mismo tiempo, con los *pallets* se obstaculiza la intervención en la imagen, al funcionar como una “especie de barrera”. Sin embargo, las mutaciones y movimientos se suscitan, aunque no haya intervención, porque los pigmentos son afectados con el tiempo por la luz solar, al ser disueltos a base de alcohol se decoloran de manera paulatina, estando la

transformación constante y la posibilidad de extinción latente, tal como sucede en la mortalidad de la especie natural. Así, poéticamente, se logra tener control de la naturaleza...



Fig. 54. Francisca Martínez, *Confeti Bravío*, 2012-13, marcadores y tintas a base de alcohol sobre formalita, y pallets. 204 x 340 x 110 cm.

III

NATURALEZA:

Vivimos sobre nuestras raíces, no sobre nuestras
ramas

El acto de sobrecogerse frente a la naturaleza, conmoverse, especialmente dentro de situaciones que se suscitan en ella, pensando en aquellas escenas naturales que simplemente acontecen y aparecen frente a nosotros, quienes no hemos participado ni intervenido en su creación. En que es necesario para la comprensión de este sentimiento que provoca emoción y sublimación, concebir y hacer explícita la trascendencia de la naturaleza, entendiendo primeramente que somos parte de la naturaleza, y es en algunas manifestaciones e interacciones que se visibilizan dentro de la superficie que habitamos en las que se profundizará. Resulta para esto relevante la manera en que Gastón Soubllette concibe a la naturaleza:

La naturaleza es la parte visible de un universo invisible. Lo que la física moderna con David Bohm³⁰ distingue entre universo implícito y el universo desplegado. El universo desplegado es el universo visible: plantas, animales, hombres, montañas, etc. Pero éste está inmerso en un universo implícito o arquetípico. Todo indígena tiene conciencia de que lo que tiene forma ha salido de lo que no tiene forma, y que lo que aparece se afirma en lo que no aparece³¹.

Se toma así de referente al pueblo mapuche, bajo el sentido del establecimiento de la armonía y vínculo con lo que es naturaleza, considerándolo como un modelo cultural evolucionado y complejo alcanzado por los hombres.

³⁰ Físico estadounidense que desarrolla esta investigación en el libro *La totalidad y el orden implicado*. 1993.

³¹ SOUBLETTE, Gastón en conversación con Cristián Warnken: *Una belleza nueva*, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=3w19QNH3ra8&t=366s>

En que el valor de la cultura mapuche, la manera de habitar la tierra, insertos en el orden natural, creando un tipo especial de hombre que no se dio en ninguna otra parte. La obra más especial de ellos es que pusieron el énfasis en el hombre y no en las cosas (...) definiendo al hombre según su etimología como un cielo contraído en un cuerpo³².

Son estas nociones las que permiten que se llegue a hacer inteligible el vínculo que suscita la emoción ante fenómenos específicos dentro de la naturaleza, por ejemplo, en el acto contemplativo. Desde el momento en que se establece que todo lo que percibimos es un universo que se despliega y se hace visible, provoca que podamos distinguir e ir desentrañando a la naturaleza que se presenta como absoluta e indivisible. Entonces, es el acto de ir reconociendo y nombrando las cosas que conforman ese todo, lo que permite ir dilucidando y asimilando el porqué de que cuando se enuncia el concepto naturaleza, sea limitado y aislado a nociones reductivas; tal área verde, bosque, campo, animales, etc. Está la respuesta a esa interrogante relacionada a cómo nuestra cultura chilena actual ha descuidado y ha estado olvidando las nociones y concepciones que los mapuches tenían interiorizadas. Las que han ido mutando y dejando que disgreguemos las acepciones, y dispongamos a la naturaleza de modo fragmentado e inclusive dividido, olvidándonos de las interrelaciones.

Es motivo de esto que, hoy en día resulte complejo de vincular a la naturaleza con la concepción que tenía este “pueblo araucano”, manera en que los llamaban los españoles, los conquistadores, el que no mostró desconexión

³²SOUBLETTE, Gastón. Entrevista realizada en ocasión del Premio Nueva Civilización por su contribución al estudio de la cultura y la sabiduría popular creativa. *Parte III: La Cultura Mapuche*. Limache. 3 de octubre, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=N27LAd906yM&t=3s>

alguna con el orden de la naturaleza; la asió y comprendió a su manera, tal como otros la comprenden de diferentes maneras. Considerando así, bajo esta lógica, que nos encontramos en un momento en que el desequilibrio y desmembramiento del universo visible que nos rige se halla presente, siendo complejo percibir a la naturaleza como totalidad, al ser categorizado el concepto, reducido. Cambia así, las normas en que se rige nuestra cultura, los enunciados de que *la preservación del suelo es un deber sagrado* y que *la tierra que nos rodea es el espejo del alma humana*³³ han sido transgredidos y reemplazados en base a nuevos modelos constructivos que nos alejan de sabidurías que provienen de la propia de la naturaleza, como es el solsticio de invierno o *We Tripantu*, que carga de espiritualidad. En nuestro modo de construir se vuelven protagónicos los límites y la incorporación de materiales procedentes de materias primas transformadas y manipuladas para diferentes fines, siendo las industrias las que juegan un papel decisivo. Y es el hombre quien ha tomado este tipo de decisiones, presentándose un panorama en que la Tierra pudiese estar siendo interpelada por el universo implícito, aquel que concentra la invisibilidad de la forma.

Te di un pedazo de la tierra bien plantado de árboles y amenizado por aguas y ahora me lo devuelves yermo. Ahora sabes. Te di para probarte, para ver quién eras. Te lo di cargado de flores, liviano de cantos. Mira lo que me entregas. No me importa tanto la tierra como lo que hiciste con ella. Yo puedo crear dondequiera otra tierra, otras tierras. No me cuesta reparar lo que destruyes. Pero tu propia destrucción me importa y me cuesta. La tierra es tu retrato.

³³ OYARZÚN, Luis. *Defensa de la Tierra*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile. 2015, p.26

*Mírate en estos cerros secos, agrietados, satánicos. Aquí no brotan semillas. Ni siquiera malezas. ¿No es tu propio rostro?*³⁴

Asuntos que se perciben cuando se tiene la fortuna de estar en una vista cenital, por medio del vuelo, haciendo de esta instancia un sitio privilegiado para la observación de la inmensidad y diversidad existente en el planeta, la gran escala que tiene la Tierra, que a la vez es ínfima con respecto del resto del Universo, y el conocimiento de ella por medio del recorrido, por un lado. Y por el otro, se ve la transformación de la naturaleza, asociando esto al descuido de las transiciones que desencadenan disonancias armónicas en el ecosistema. Además, se dejan ver zonas de equilibrio de fuerzas donde se observan comportamientos que realiza la naturaleza de forma innata.

Tal sucede en las extensas áreas que ocupa el agua, los dibujos que hacen los ríos sobre la superficie, son una construcción cultural determinada por la posibilidad de poder elevarse sobre el nivel del suelo, y la potencia con que desembocan en el mar, que es relativa, a veces se muestra muy delgada e incluso algunas veces no alcanza a llegar. Las diferentes y complejas gamas de colores y escalas tonales que se despliegan en las diversas áreas de vegetación, en estrecha dependencia con el espectro de la luz. Las variaciones que hay en las texturas de la tierra; se observan los terrenos demarcados por campos agrícolas, tanto ligados a la diversidad de siembras como al reconocimiento del monocultivo. El que estéticamente puede ser bello, no obstante, es sabido que este cultivo provoca daño en los suelos, es perjudicial para la naturaleza. Los límites tanto regulares como discontinuos y la

³⁴ OYARZÚN, Luis. *Defensa de la Tierra*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile. 2015, p.29

comprensión de las formas de la superficie y la variedad de los bordes y terminaciones. La visualización de los accidentes geográficos conaturales como los provocados por el hombre; estando cuellos volcánicos coexistiendo con cerros mochados, humedales pareciendo relaves y arrecifes siendo destruidos por derrames petroleros, por ejemplo. La extensión, profundidad y dimensión que tienen las cuencas, valles, montes, cerros, sierras, montañas y cordilleras. La liviandad de las nubes y la percepción detallada de sus texturas y desplazamientos. El ver y sentir el comportamiento del viento sin tocarlo. El entendimiento de estar encapsulados en la atmósfera y viviendo el volar como una manera radical de mantener a nuestros pies alejados del contacto con la superficie terrestre. El vértigo de estar desafiando a la gravedad a través de un artefacto creado por el hombre en concordancia a un objetivo específico; volar, desplazarse y moverse para recorrer la Tierra, usando el espacio aéreo como camino. El sentir cómo la presión nos afecta al estar en altura. Las distinciones de climas cómo inciden y modelan la geografía.

Y en paralelo a esto, se pone especial atención a ciertas superficies devastadas, desgastadas, incendiadas, corroídas, desoladas y marchitas que se caracterizan por presentar aparente ausencia de vida. Ahí es cuando se exageran los contrastes, se cuestiona la causa, se reconoce un suceso, apareciendo con ello el fragmento que se desprende de la totalidad. Pero cuando la fractura y el quiebre se vuelven realmente evidentes es en la visualización de ciertas zonas en donde el gris del asfalto de las carreteras y edificaciones parecen competir con la naturaleza. Se detectan materiales que no se conectan con la substancia de ella (a nivel energético) como lo hace la madera, ya que somos habitantes de un mundo material, nuestro cuerpo se

degrada. La realización de cosas con materiales cercanos o provenientes de la tierra despierta sensibilidad³⁵.

Se encuentra ese universo implícito antes mencionado, que metafóricamente se comporta como las raíces en un árbol, mostrando invisibilidad (al estar bajo tierra) y visibilidad a través de follaje, ramas y hojas (al estar sobre tierra). Como también podría ocurrir a una escala mayor; es sabido de la fuerza que concentran las capas de la Tierra y sobre todo en su centro, los movimientos telúricos lo demuestran. Aparecen los misterios que concentra la naturaleza invisible, sus propios ritmos escapan a nuestro entendimiento y control.

Bajo esta tendencia se da otra situación, asociada al quiebre antes esbozado que apunta a un estado de diferenciación palpable, estando de alguna manera compensado con el uso de figuras poéticas. Y es además, cuando la naturaleza se presenta cercana a como convencionalmente la entendemos, devienen apreciaciones que tienen relación con el contexto local específico y también con problemáticas generales que inciden sobre este universo visible.

La experiencia de habitar en la capital de Chile hoy en día, entendiendo el dónde y cómo se vive. Una ciudad inmersa en fronteras, en la que predominan grises heterogéneos y que los materiales industriales con sus soluciones eficientes son quienes destacan. En que las instancias de equilibrio natural se ven reducidas a ciertas zonas, las que podrían denominarse a modo de “instancias privilegiadas”.

³⁵Parafraseando a SOUBLETTE en una entrevista realizada por los arquitectos Leonardo Seguel y Patricio Morgado para el seminario *Arquitecturas de tierra y cultura local*. Limache. Viernes 26 de mayo, 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=kUTKBU23wmM&t=>

Asimismo, se ha ido ensuciando la visibilidad de la cordillera progresivamente, tanto por polución como por construcciones desproporcionadas que saturan el área de Santiago y generan que se condense la ciudad. Y al mismo tiempo, pueden ser entendidas como imitación o réplicas de montañas que en su conjunto conforman bloques de concreto que establecen relaciones formales con las cadenas, alturas e irregularidades cordilleranas. De similar asociación, aparecen los resaltos reductores de velocidad, también conocidos como “lomos de toro” donde la denominación informal nace de una asociación de otra observación que sobreviene dentro de la naturaleza, en este caso en la fisonomía de un animal. Los que también pueden ser vinculados con geomorfologías que acaecen en la superficie como elevaciones de tierra, a tal escala de una loma o duna.

Una ciudad diseñada y regida por vías de desplazamiento como carreteras, caletas, avenidas y calles, que imponen superficie y se acomodan sobre la tierra. En ellas se encuentran recorridos realizados por los ríos en la geografía, relacionando el curso con el movimiento que hacen los autos en su constante flujo. Vías que se interceptan por brazos alimentadores (afluentes), que se conciben como ríos secundarios que se conectan con corrientes principales (carreteras). Adicionalmente, presentan tendencia a la curva como acontece en los meandros. Existen también zonas de desembocaduras asociadas a las grandes arterias de conexión donde confluyen muchas vías, tal es la circunvalación Américo Vespucio. Todas consideraciones que nacen de relacionar visualmente el comportamiento de las fuentes hidrográficas y cómo éstas parecen replicarse a través del asfalto manteniendo la lógica de su funcionamiento interno.

Se suma a esta cadena de correspondencias, los postes. Concebidos a nivel estructural y por ser fuente de emisión de luz artificial, predominando la verticalidad y su asentamiento sobre el pavimento, tal lo hacen los árboles en la tierra. Estos presentan diferentes diámetros y dimensiones, como se observa en los follajes, aparecen al lado o en el camino, pudiendo ser entendidos a modo de hilera de bosques, igualmente asociados a manera de estrellas que abarcan y se extienden en el cielo.

Por lo tanto, son este tipo de relaciones suscitadas las que parecen estar haciendo alusión al establecimiento de un sistema que interpela al orden natural de las cosas, como si se estuviera desafiando y dando respuestas a través de la realización de productos que se derivan de observaciones de naturaleza, capaces de incorporar equilibrio entre partes. Sin embargo, la predominancia de la fisura; la tendencia a demarcar, aislar y diferenciar a los elementos hace que con ello sobrevengán las distancias, pudiendo inclusive exagerarse al pensar que:

no existe ninguna de las invenciones de la naturaleza, por más sutil o grandiosa que se la considere, que el ingenio humano no sea capaz de crear; no existe ninguna selva de Fontainebleau, ningún claro de luna, que no puedan ser reproducidos mediante decorados y efectos luminosos con focos eléctricos; ninguna cascada que un sistema hidráulico no pueda imitar admirablemente; ninguna roca que el cartón piedra no llegue a fingir; ninguna flor que no pueda ser igualada por un selecto tafetán y por ingenioso papel pintado. Sin ningún género de duda, la naturaleza (...) ha llegado el momento de sustituirla, siempre que sea posible, por el artificio³⁶.

³⁶ HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo* (trad. J.Herrero). Madrid: Catedra. 2007, pp.143-144

Apunta esta cita de forma drástica y extrema, por medio de la ficción, cómo el ser humano podría generar aislamientos radicales si llegase a concebir a la naturaleza bajo esa lógica desafiante. En que, de alguna medida, se estaría cuestionando a los principios básicos que se presentan visibilizados en la Tierra.

A pesar de los límites, dentro de esta ciudad se perciben transiciones, aparecen en zonas donde se entiende el comportamiento del conjunto, que es reconocido como un estado de naturaleza. Vinculado con cómo administramos las energías productivas, cuánta relevancia le otorgamos al hecho de vivir en un ecosistema y cómo esto influye en la calibración de fuerzas que permiten que haya armonía, haciendo insistencia en el énfasis de que usualmente entendemos a la naturaleza como un fragmento o algo apartado, pudiendo cada vez mostrarse más distante. Regido por nuestro afán de establecer divisiones para todo, provocando que a gran escala se presente el fenómeno de desconexión de conjunto.

Con lo que se ha insistido tanto en el establecimiento de distancias que ocasionan la contracción del concepto naturaleza, remitiendo desde el momento de su enunciación a imágenes mentales en que escenarios con predominancia vegetativa aparecen. Son estas nociones incorporadas y consideradas cuando se hace uso del concepto, tal es el caso en que se deja ver el ritmo del crecimiento acelerado de la ciudad que causa que muchas veces las áreas verdes se encuentren en las afueras de ésta y que los parques se muestren en superficies controladas. Por lo que no suele ser fácil vislumbrar naturaleza, como es el caso de comunas de la ciudad de Santiago: Puente Alto, San Ramón, La Pintana, Maipú y, paradójicamente, El Bosque, lugares

en que se tiene que “salir a buscar naturaleza”. Y, por otra parte, la naturaleza que se encuentra inserta en la ciudad se halla exigida por reglas, por el establecimiento de espacios, instrucciones y normativas; plantar cien árboles, en un sitio prefijado, con una distancia determinada y dentro de ciertos límites.

En paralelo se tiene conciencia de lo que ha provocado el romper la armonía a modo planetario, en que ha sido por medio de prácticas instauradas en la cultura las que provocan que este universo desplegado se disocie y desconozca en sus principios intrínsecos. Como sucede con el calentamiento global, la polución, el abuso de la producción animal, la liberación de gases tóxicos, la explotación de recursos naturales, termoeléctricas, las represas, relaves, etc.³⁷ Todas creaciones de los seres humanos, seres visibles dotados de racionalidad, causantes de la exacerbación del desequilibrio ambiental y con ello detonantes del desorden en la naturaleza.

En contraste a este escenario, se presenta una tercera situación la que concentra a la naturaleza en su noción de universo desplegado visible (como totalidad) y la naturaleza como concepto reducido (como parte). Acontece dentro de una biodiversidad de un bosque templado húmedo protegido por el impacto ambiental, el que se ha mantenido aislado, procurando su conservación. En este lugar se ve la naturaleza desplegada, regida por su lógica interna basada en una unidad que se compone de organismos interdependientes que comparten el mismo hábitat, y que conforman un

³⁷ Cuando se establece esta problemática global se tiene presente del documental *Before de Flood*, STEVENS, Fisher. National Geographic Channel, 2016, el que aborda la situación ambiental actual que presenta la Tierra, planteando urgencias, describiendo el panorama y al mismo tiempo mostrando soluciones.

sistema fundado en flujos de energías y complejas interacciones entre sí, permitiendo la estabilidad y el equilibrio del ecosistema. Y al mismo tiempo, se observa una situación fragmentada que funciona en aislamiento y no es comparable con el panorama suscitado en la Tierra. Sin embargo, es en esta zona específica donde el acto contemplativo se extiende y es invitado a materializarse.

La fórmula más sencilla para caracterizar esta forma de vivencia estética es: el goce estético en un autogoce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento. Lo que proyecto a él con mi sentimiento, es vida, en un sentido muy general. Y vida es vigor, es un trabajar, aspirar y realizar interior.

En una sola palabra: vida es actividad. Pero actividad es aquello en que experimento un esfuerzo. Es actividad es, por su naturaleza, esfuerzo volitivo. Es el aspirar o querer en movimiento³⁸.

Son estos principios fundamentales que despertados por el sentimiento se asocian a la configuración de una representación, a las consideraciones que se manifiestan cuando se construye una imagen, existiendo la calibración de fuerzas dentro de una superficie, la consecución de la armonía y la generación de ambiente. El control de la unidad entendida como indivisible y, también, como cada uno de los elementos tiene la posibilidad de ser diferenciados del conjunto, velando así por el funcionamiento de las partes y la totalidad. Sumado a la interdependencia entre elementos y la aparente autonomía de otros provoca que ciertos componentes sobresalgan y que otros se fusionen, contagien y afecten.

³⁸ WORRINGER, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. 1975. p.19

Entonces, la naturaleza acontecida en este bosque se dispone a ser visualizada bajo este punto de vista, estando la percepción condicionada. Este escenario verde se torna envolvente y muestra tramas, los componentes se cruzan y entrelazan, momento cuando la seducción comienza a suscitarse en analogía con el lenguaje y códigos de la pintura, ya que todo se reduce a formas que facilitan la comprensión (al entender por medio de figuras a los elementos). Luces en escalas de intensidades disímiles, provocando contrastes mínimos, graduales y máximos. Transparencias, traslapes y encuentros entre partes. Colores vívidos, saturados, deslavados, brillantes y opacos, procedentes y provocados tanto por la clorofila como por el rebote y contacto tonal entre pigmentos, afectando las zonas comunes y locales. Las texturas que nacen a partir de las disposiciones morfológicas de las cosas. Contornos que nacen de encuentros lineales y curvos, transfiriéndoles límites a las figuras. Las profundidades y planos van en directa relación con la distribución de los componentes presentados sobre el horizonte, siendo aspectos que determinan las cercanías y lejanías de los puntos de vista. Las capas que sobreponen se articulan reticularmente, ya sea por la superposición del color como por la activación de tramas. Las estructuras volumétricas que son realizadas por los encuentros entre luces y sombras permiten que los elementos exacerben su tridimensionalidad, muchas veces confiriéndoles carácter monumental.

Este caso se liga a la posibilidad de que toda naturaleza pueda ser desplazada, entendida y convertida a efectos, que es la estrategia por excelencia que utiliza la pintura. Campo que emerge en la interpretación y reproducción, recibiendo la voluntad de ejecutar imágenes sobre

determinadas superficies. Es posible de este modo, fabricar programas de pintura en directa concordancia con las sugerencias y relaciones que se encuentran en el orden de lo natural, estando ahí concentrada la energía que hace posible y provoca la realización de una imagen bajo las concepciones pictóricas. Y también se integra el dibujo por medio de lenguajes gráficos, esquemáticos y sintéticos que proporciona la línea. Disciplina que está en estrecho vínculo con el entendimiento de la naturaleza, debido a todo puede concebirse y aprenderse utilizando la línea como estructura, facilitando la comprensión de los límites. Pintura y dibujo mantienen una relación indestructible en el desarrollo de imágenes provenientes de estados de naturaleza, estableciendo que, cuando se habla de pintura el dibujo está intrínsecamente incorporado a este concepto.

Motivo de esto, las posibilidades que brinda la traducción a partir del mínimo acto de desplazar líneas y volúmenes a superficies donde se establece crear bajo principios similares a los observados en el lugar de procedencia de la imagen. Es una reflexión que permite metafóricamente: “ser origen”, al plantear la creación desde el momento de iniciar una construcción en una superficie desde el blanco³⁹, pudiendo ser la pintura la responsable de que “crezca naturaleza”.

Así, es del supuesto del surgimiento de una representación a partir de un bosque, como se establece el origen. En que una vez concebido y

³⁹ Teniendo en consideración la imposibilidad que es concebir a una superficie o tela en blanco. Como plantea DELEUZE, Giles en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. 2002 como en *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus. 2007, que la superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper el pintor. Sin embargo, se plantea en este caso al blanco como una superficie de tierra baldía, haciendo alusión que sobre ella, por medio de la representación, se va a crear o hacer nacer naturaleza.

entendido el lugar bajo códigos de pintura se desplaza a una superficie, dando partida a la creación de un nuevo origen. Y una vez esto sucedido, provoca que se vuelva al origen, ya que sin éste sería imposible el surgimiento de una imagen; el bosque es el material y base fundamental para que el despliegue pictórico pueda ser pensando. La naturaleza es la detonante para que el estudio de las formas sea íntimamente relacionado con el encuentro de líneas y curvas, para poder imaginar las transparencias y capas como veladuras y acumulación de materia, para interpretar las tramas como achurados, y además de ser quien provoque, estimule y desafíe al ojo a sentirse atraído en la comprensión y traducción del espectro del color verde.

Conclusión

Aprendemos a amar la naturaleza, afirma, aprendemos a buscarla, estudiarla, a permanecer entre ella y nosotros. La naturaleza cubre de elegancia las formas propias para “el encanto de los ojos y el estupor de la imaginación”, el botánico admira el éxtasis este arte divino y “el paseo es su única fatiga”.

MILANI, Raffaele

Al fin y al cabo, moverse en la naturaleza es lo que *Fuerza Natural* a lo largo de este escrito ha hecho insistencia como también en la manera en que esta interpelación emerge desde la pintura, adquiriendo valor la manera de resolver y la forma en que sobreviene el acto de pintar. Cómo los medios empleados sometidos a reflexión adquieren, bajo algún respecto, sentidos insospechados y se vuelven asombrosos al concentrar constantes y reincidencias. Porque en el supuesto de que, si se aislara cada una de las obras aquí presentadas, no habría pérdida de espontaneidad e intuición. Al crecer de manera orgánica, al no ser pensadas para entramar coherencias visuales y discursivas, tal una planta lo hace sobre la tierra. Sin embargo, existen códigos que se reiteran, en correspondencia con el acercamiento personal a la naturaleza.

Es seductivo de imaginar la responsabilidad que tendría el *Genius Loci*, conocido por los griegos como el espíritu protector de un lugar, el guardián, otorgándole importancia al momento en que se atraviesa la naturaleza, permitiendo vivir y experimentar su totalidad y sus signos. Por nuestros días es utilizada esta figura para hacer alusión a los aspectos

distintivos o característicos de un sitio determinado. Así, atendiendo a esta lógica, se buscó desenmarañar asuntos que se encuentran concentrados en la naturaleza (ella es el modelo de estudio, reflexión y ejercicio visual), ya que por medio de su apariencia física se logró ir develando su sentido de existencia. Como el texto enunciado en la obra del espiral de neón de Bruce Nauman: “El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas” (*The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967). En esta dirección cada trabajo perseveró en plasmar mensajes que atienden más a este orden de aprehensión; paisajes evidenciados, como también disponer a elementos para conformar un paisaje, los que al ser traducidos en pintura se presentan implícitos y habitan en lo sugerente. Son este tipo de reflexiones que inciden en la manifestación de secretos e intenciones desde que emerge la creación de una imagen.

En los análisis transitados es usual y recurrente la aparición de dualidades, contrastes, que luchan por acortar distancias mediante puentes. Las estrategias de compensación y manejo de transición permiten mantener a los quiebres atenuados, pero en general la tendencia a polarizar estuvo latente desde la elección del soporte, el que se presentó en la mayoría de los casos provocador. También se presenció la dicotomía en la propensión a la unidad y totalidad, de modo conceptual en el funcionamiento y en las relaciones compositivas acontecidas dentro y entre las imágenes (consideraciones igual de significativas para los montajes que se conforman de partes). Sumado al trabajo con materiales y técnicas poco convencionales, no obstante, fueron implementados y acogidos dentro de un género clásico: el del paisaje. Trabajado en escalas que van desde pequeños

a grandes formatos, conservando una estrecha concordancia proporcional al tamaño de un guijarro con respecto al de la inmensidad apreciada en panoramas de naturaleza.

El hacer detención en una unidad específica de la naturaleza y ser concebida como paisaje implica también que se suscite la coexistencia de paisajes genéricos y específicos. En el caso de las obras presentadas en el capítulo *Paisaje* al no estar el énfasis, en ocasiones, depositado en cada aspecto que configura la imagen, sino que en asuntos que facilitan el establecimiento de atmósfera y conjunto. Pero pese a la cantidad de información visual desplegada en una imagen, que es determinada por la tendencia a la acumulación y saturación, hay elementos que sobresalen por características específicas y se reconocen en medio de la fusión. En la mayoría de los casos la utilización de redes y tramas permitió conectar a los elementos disociados, provocando con esto que componentes del paisaje queden indiferenciados, existiendo pérdida de su singularidad. Por otra parte, en el capítulo *Guijarros*, el paisaje queda puesto en evidencia a través de las piedras que atraviesan terrenos abstractos y sugestivos, en constante disposición de transformarse en conjunto (en igual medida cada parte se vuelve particular y distintiva, y como totalidad conserva el aspecto único). Al mismo tiempo, pese a la existencia de diferentes ejes conceptuales quedan ajustados en el sólo hecho de exhibirse como representación artística, la que carga de energía única e irrepetible, alejándola de terrenos comunes.

Es significativo hacer la consideración que esta tesis podría haber incorporado un capítulo sobre el jardín, lo que habría reforzado algunas apreciaciones. Como la intervención directa del hombre en la naturaleza y asimismo abrir caminos que, probablemente, suscitarían algún tipo de distorsión o interferencia en la lógica de *Fuerza Natural*, teniendo relación con la mutación que ha tenido el concepto de ornamentación a lo largo de nuestra cultura, distinta a la manera de ser entendida por romanos y egipcios quienes la concebían desde el terreno espiritual. Actualmente es frágil el vínculo con transformarse en algo decorativo, introduciendo carencias de sentido simbólico. Asimismo, se deja en cuestión la insistencia cultural en hacer jardines, se sospecha una concentración inherente que se suma al análisis entre geometría y naturaleza, apareciendo en líneas, planos y formas que por medio del color interpretan el universo orgánico. Se establece relación directa con los parterres franceses que usan recursos de estilización formal en jardines con el fin de que reine la simetría, caracterizándose por el uso de diseños geométricos resultante en flores, plantas y arbustos perennes, viéndose acompañados por senderos y caminos. Es en el cierre de este escrito donde se pretende establecer relaciones conceptuales y comparaciones con estrategias que posee la pintura con los jardines.

El jardín puede ser concebido como una imitación del hombre a la naturaleza, en que rediseñar, redistribuir, rehacer y recrear son conceptos protagónicos, como también lo es acomodar, trasladar y combinar. Se ejemplifica en realizar algo que se muestra tal cual está en la naturaleza como también en la articulación de un algo a partir de elementos que están

en la naturaleza, pero que al pasar por interpretaciones lucen de manera poco acostumbrada, inclusive se perciben diferentes. En esto la pintura se vincula formidablemente al disponer elementos, próximos y distantes sobre un espacio o superficie, haciéndolos convivir al servicio de una imagen. La emigración de elementos hacia un asentamiento común es la base tanto del jardín como de la pintura, al relacionar los movimientos que realiza el hombre con las especies para configurar un jardín. Incluso el invento de la maceta se creó para trasladar plantas de uno a otro medio ambiente, incluyendo viajes de larga distancia.

En el lazo de pintura y jardín, tiene importancia, el todo y las partes, como también las intenciones de generar atmósfera y armonía cuando se hace presente la diversidad en las cosas, para esto se emplean habilidades para fundir, integrar, desafiar por medio de formas y colores. En el acto de intervención, el hombre decide y selecciona qué traer de la naturaleza, cuál será el paisaje, para luego organizar con voluntad la representación (pintura) o recreación (jardín) de ella. En esto la pintura con su diversidad tanto técnica como de códigos representacionales se engrana a la variedad de formatos y materiales que se aplican sobre una superficie, tal como la posibilidad que tiene la tierra para albergarlo todo. Además, ambas disciplinas permiten enfatizar en la observación de un modelo: la naturaleza, y es con este punto de partida con el cual se crea. En el caso de la pintura se materializa en la representación de una imagen y en el jardín se hace un manejo sobre la naturaleza a base de un sistema común instaurado. La pintura dicta más proximidad con evocaciones, estableciendo un sentido valioso con el comportamiento de las cosas naturales sobre la tierra,

incidiendo el cómo se manifiestan visiblemente y los procesos que transcurren para llegar a ser lo que son. Puede también ser entendida una pintura finalizada como un jardín; un lugar de detención y descanso que aísla y permite la contemplación de los elementos naturales y el despliegue de la ficción.

Por lo que la incidencia de la naturaleza en el hombre lleva a la imitación, al cuestionar nuestro límite con ella se dejan ver las distancias de ésta con nuestra propia naturaleza. Es clara la existencia de estados a los cuales no podemos acceder; ser una piedra o bosque, entendiéndolo desde nuestra vivencia corpórea en la tierra, que integra a la conciencia. Diferente es si se piensa desde la suposición de dejar la existencia, morir, ya que nuestro material físico constitutivo contiene nutrientes para la tierra, permitiendo ser flor y árbol, bajo algún respecto. A la vez, se ha dejado en claro que son los estados de sobrecogimiento, contemplación y sublimidad que permiten que surja la sensación de deshacernos en la naturaleza. Pensando en cierta medida en lo acontecido con Timothy Treadwell, fanático y amante de los *Grizzly Bear*, quien vivió trece veranos en Alaska y grabó más de cien horas que buscaban convertirse en un extenso y detallado documental de la vida salvaje de estos osos. Material tomado por Werner Herzog en *Grizzly Man* (2005), cinta en que se reconoce la obsesión del protagonista, el que traspasa en todo momento ese límite tan sensible e invisible entre el hombre y la naturaleza de un oso, no siendo capaz de captar el peligro que siempre estuvo a su alrededor, apropiándose de la naturaleza a tal punto de lograr, violentamente, fusionar al hombre con ella, al ser devorado por el oso. No por eso, deja de ser inquietante el don

especial que tenía con estos animales; la misteriosa comprensión de los mecanismos ocultos y secretos para la mayoría de los humanos.

Finalmente, la posibilidad de abarcar a la naturaleza desde un guijarro a llegar a comprenderla en su panorama general, la que pese a ser un concepto extenso y complejo, acota especificidad al evidenciar los aspectos que se invocan o citan a la instancia de realizar una representación visual, que flexiblemente se adapta a la necesidad de pintar y fabricar imágenes atractivas con los materiales que se tengan al alcance de la mano. Está la posibilidad de seguir trabajando en los límites con la naturaleza, incorporar los jardines, abrir el espectro de las piedras y continuar conservando paisajes, portando la curiosidad de qué pasaría cuando se hace convivir líquenes, quitrales y cactus en un clima subpolar oceánicos o un paisaje tropical nevado en Finlandia, un desierto florido sobre Islandia y una plantación de té en Pumalín...

Bibliografía

ALBERS, Josef. *La interacción del color*. Madrid: Alianza forma. 1999

CHENG, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela. 2016

CAILLOIS, Roger. *Piedras*. Madrid: Siruela. 2016

DORAN, Michael. *Sobre Cézanne, Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili. 1980

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. 2005

DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus. 2007

HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books. 2012

HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo* (trad. J.Herrero). Madrid: Catedra. 2007

MARRERO, Levi. *La tierra y sus recursos*. México: Publicaciones Cultural. 1991

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Penínsulas s.a. 2000

- MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007
- MONET, Claude. *La pintura desde el jardín*. Madrid: Casimiro. 2012
- OYARZÚN, Luis. *Defensa de la Tierra*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile. 2015
- SOUBLETTE, Gastón. *La poética del acontecer*. Santiago: Editorial Universitaria. 2007
- SOUBLETTE, Gastón. *Sabiduría chilena de tradición oral*. Santiago: Ediciones UC. 2014
- THOREAU, Henry D. *Walden; o, la vida en los bosques*. Bogotá: edición de 500 ejemplares en litografía cortesía del artista Kevin Mancera, 2013
- WOLLHEIM, Bruno. *David Hockney; A Bigger Picture* premiered on BBC1's Imagine arts series (shorter 51' versión). Inglaterra: Coluga Picture production. 2010
- WORRINGER, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. 1975
- WULF, Andrea. *La invención de la naturaleza, el nuevo mundo de Alexander Von Humboldt*. Bogotá: Taurus, 2017