



UNIVERSIDAD DE CHILE

9 de junio: día nacional del *barros luco**
Memoria para optar al título de pintora

Krasna Vukasović Herrero

Profesor Guía: Gonzalo Díaz

Santiago, 2018

Índice

| | |
|---|-----|
| Resumen..... | 3 |
| Introducción..... | 4 |
| Capítulo primero. Bitácoras de viaje..... | 7 |
| Bologna, 2016 – 2017 | |
| Chillán, 2017 | |
| Rímíni, 2016 | |
| Capítulo segundo. Para no olvidar..... | 28 |
| Pinturas de recolección | |
| Acumulación y metodología de trabajo | |
| Capítulo tercero. Pintura..... | 72 |
| Primeras experiencias | |
| Pintura para no olvidar: <i>Ingrandimento del bambino</i> y <i>Nid di Cigogne</i> . | |
| Comentarios finales | |
| Exposición <i>La última vida de Lina Muda</i> | 104 |
| Epílogo..... | 110 |
| Bibliografía..... | 112 |

*: ver Epílogo

Resumen

La presente memoria se configura como una bitácora o diario de mi proceso creativo y metodología de trabajo durante mi formación académica. Los ejercicios de pintura mencionados aquí están motivados por una indagación visual que se ha ido formulando mediante modelos fotográficos provenientes de fotografías análogas anónimas conseguidas en mercados de antigüedades, y fotografías personales del álbum familiar. Al mismo tiempo, el conjunto de pinturas resultantes han tenido una dirección más conceptual fundamentada en el procedimiento de registro en bitácoras de viaje por medio de la escritura y el dibujo, y su importancia como estructura de una memoria individual.

Introducción

En este escrito he recorrido la mayor parte de mi proceso creativo durante los años universitarios, particularmente desde mi ingreso al taller de pintura. Anteriormente pasé oscuramente por el taller de escultura. A causa de un *shock* amnésico, de esos primeros años no recuerdo mucho, excepto que allí, desde las tinieblas, se despertó en mí un interés por los objetos “residuales” –objetos como resto–, especialmente aquellos acumulados en mi casa. Desde aquí, mi acotada obra se prendería de esas estatuillas esparcidas por todos los rincones de mi casa y surgiría dentro de mí una agitación propia de una coleccionista, o mejor dicho, de una acumuladora.

Como el prisionero de la caverna que emerge desde las tinieblas y conoce por primera vez la luz, así también fui cegada cuando comenzaba a pintar zapatos y modelos desnudas en las tibias tardes de agosto. Describo aquí, en esta memoria, mis primeras experiencias en la pintura: la experiencia, como el prisionero, de ver por primera vez.

En el taller de pintura, durante un año y entre costras de óleos, recortes de fotocopias de imágenes sobre reuniones militares, esquiadores profesionales y cerdos diseccionados, fotografías descuidadas y vasos de té añejo, pasábamos las tardes con mis compañeros Rodrigo Carmona y Diego Silva haciendo puzzles o conversando sobre espiritismo, fenómenos paranormales, el negro óptico, el prusia, el carmín o el ultramar o el manjar del cuchufli del casino, el Aleph de Borges, el anillo de J. R. R. Tolkien y Los Simpson. O sea, nos pasábamos la tarde *pintando*.

Parte importante de mis intereses visuales y mi metodología de trabajo se configuró desde la acumulación de referencias pictóricas (y poéticas) durante estas tardes de pintura y, posteriormente, durante estadías –breves y prolongadas– en distintos lugares. Uno de ellos fue la ciudad de Bologna, donde desarrollé gran parte de esta acumulación pictórica y poética. Allí, fui consciente de esta búsqueda de imágenes y objetos, y consideré este procedimiento como fundamento de mi trabajo artístico. En este escrito, repaso algunos episodios claves para la conformación de mi obra.

Al regresar de ese viaje, una nostalgia me inundó profundamente ya que, como una desmemoriada, regresé a Santiago sin recordar mucho del viaje. Esta nostalgia, luego de un decantamiento y distancia, me sería útil para estructurar mi procedimiento de trabajo, y funcionaría como especie de motor para mi obra. Añorando estar en otro lugar, en otros paisajes, busqué modos de registrar (más allá de la oralidad) esos momentos que habían sido parte de otro tiempo. Como enferma de melancolía, encausé la realización de mis pinturas hacia esa ruta del recuerdo, y trabajé desde mis imágenes fantasmagóricas u oníricas, negativas, que restaban en mi diario memorial del viaje.

Escribo aquí sobre estas imágenes, que se parecen más a la textura del aire –inasible pero materia al fin– que se cuele por las ranuras o los agujeritos entre las ventanas que separan el patio interior del ruido de la calle: alegoría de mi memoria distanciada del mundo exterior. Escribo en este diario memorístico sobre mi recolección de fotografías y objetos durante ese viaje como resistencia ante un episodio amnésico que disolvería todo recuerdo de mi estadía. Escribo no solo sobre las imágenes sino también sobre los objetos, que desde aquella agitación que me produjo la acumulación angustiante de ellos en mi casa, son elementos primordiales para mi comprensión del mundo. No cesan de agitar mi cabeza estos cuerpos elementales: diapositivas, figuritas suecas de cerámica, una ilustración de La Primavera de Botticelli, zapatitos del tamaño de mi pulgar, piedras, postales, un *pizzaiolo* napolitano, un cadáver de cangrejo de Cartagena, una muñequita turca, un dedal y una etiqueta postal desde Zhenzhou que recogí de un paquete para mi padre son mis pequeñas estatuillas totémicas que dispuse en mi estantería en el taller y, como aquellas figurillas religiosas de san Antonio de Padua o la Virgen María, me guardan y vigilan desde el interior de la vitrina. Las observo para comprender por qué estoy aquí, pintando, mientras afuera va pasando el mundo a una velocidad cotidiana. Veo los autos pasar, las personas con sus coches, sus perros, sus sombras, deambulando. No pasa nada, solo una lenta dromoscopia. Las fotografías en cambio, han sido elementos activos dentro de mi metodología de trabajo. Aunque parecieran más inmóviles que el mundo en movimiento, basta tomar una de ellas desde su borde, enfrentarse a ella y mirarla con voluntad, verdaderamente mirarla (observarla, aprehenderla) para que se abra un umbral de tiempo, una grieta en *el cielo de las imágenes*, donde en vez de santos suben imágenes y, como muertos que también ascienden y después descienden

para *saludar* a sus seres queridos, estas imágenes también perviven, penan y se aparecen, sacudiendo y agitando la tierra, metiendo ruido, siendo sombra.

Capítulo primero: bitácoras de viaje

Primeras escrituras

Ir enumerando los lugares durante un viaje nos permite saber cuánto falta para el destino final. Durante mi infancia, la duración de los viajes a San Francisco de Mostazal o a Quilpué se medían por medio de la advertencia de haber pasado por ciertos lugares: haber superado un puente, un túnel con sus luces intermitentes en la bóveda del techo, una parte de la carretera con un árbol en un montículo, o una bencinera abandonada. Esos ejercicios de ir marcando, contando, nombrando lugares por medio de la oralidad, en juegos o en voz inaudible hacia uno mismo, son ejercicios que hacemos de niños sin ser conscientes de la carga imaginativa que su práctica repetitiva produce. Durante la adultez, nos apropiamos en parte del recorrido, o creemos hacerlo, y llevamos de otra forma estos procedimientos, por medio de la escritura o el dibujo. De otro modo, la fotografía también puede ser parte de esta forma de apropiación, aunque integra ese dispositivo concentrado —la cámara— que significa un enigma para nuestra experiencia, a diferencia del lápiz y el papel que, en su transparencia instrumental, desaparecen en la obediencia a los dictados de nuestras pulsiones gráficas.

Comencé a llevar bitácoras de viaje en septiembre del 2011, durante un viaje a Nueva York. Escribí sobre la sensación que me producía viajar por primera vez a un país que me parecía tan lejano. Lejano, porque el vuelo duraba doce horas, y porque, según recuerdo, la influencia norteamericana sobre Chile no era tan poderosa como lo es hoy y la disponibilidad de información e imágenes era todavía insuficiente, permitiendo aún imaginar cómo serían las avenidas o los museos en esa ciudad. Se podía sentir la distancia (idiomática, cultural y social) entre un país y otro, y para superar esa distancia no había otra forma que ir a él.

Durante mi estadía allí escribí poco, pero recolecté distintas entradas a museos que podrían haber conformado un diario de viaje objetual. Sin embargo, por la falta de conciencia del registro temporal, esas boletas hoy están gastadas, al punto de que sobre ellas solo resta una delicada marca de tinta como el único rastro de las palabras impresas allí antes y como indiscutible huella del paso del tiempo. De ese viaje guardé muchos otros objetos aparte de esas boletas, y creo haber aprendido de esa experiencia de recopilación un tanto compulsiva

a categorizar o normar este proceso de jerarquización mnemotécnico, que usualmente practicamos involuntariamente.

Escritura en cuarenta días y cuarenta noches

El año 2015 procedí a escribir sistemáticamente en mi bitácora de viaje sobre cada uno de los cuarenta días que duró el viaje a Europa. Escribía antes de dormir o durante el viaje en auto del día siguiente. No pasó ni un día en que no haya registrado algo en mi bitácora azul.

Los primeros escritos de ese cuaderno eran poco sintéticos y demasiado extensos, con detalles que poco aportaban a una efectiva descripción del viaje o de lo viajado. En la medida en que viajábamos y escribía, fui elaborando un sistema de escritura que me permitiera describir el paisaje, la cultura, la gastronomía, los acontecimientos o hechos memorables y las sensaciones en un relato lo más fidedigno posible. Me cansaba el ejercicio de escribir, física y emocionalmente. El cansancio físico provenía desde la presión que ejerzo al escribir con la muñeca sobre el papel, siendo el pulso de mi escritura muy cargado; esa fuerza ejercida ininterrumpidamente me producía dolor y agotamiento. El agotamiento emocional, en tanto, se debía al forzamiento de la memoria que significa escribir siempre con la urgencia que impone el inminente olvido, y ese constante repaso de la jornada recién vivida me agotaba tanto como me frustraba. Ahora pienso que una parte considerable de lo escrito pudo haber sido inventado, en vista de mi incapacidad o dificultad de recordar lo sucedido.

Hay una gran pérdida al momento de *registrar* por medio de las palabras las imágenes vistas. La palabra más apropiada para adjetivar las imágenes que vemos probablemente sería “inefable”. Pero ese emergente vacío, esa parálisis de descripción verbal de “lo visto” proviene de la naturaleza epifánica de lo que se nos manifiesta mostrándonos al mismo tiempo un determinado orden del mundo desde distintos “diafragmas perceptivos”, si se pudiera decir así. En todo caso, con “diafragmas perceptivos”, entendidos aquí como el proceso de categorizar o filtrar lo percibido de las manifestaciones, como ventanas, o claraboyas, o persianas para adecuarlo a las posibilidades del medio registrador (por ejemplo,

la pintura o la escritura). Es decir, captar ciertos estímulos de acuerdo al código de representación.

En mi rutina por (d)escribir cada jornada de viaje, el paisaje o acontecimiento que buscaba registrar debió ser entendido desde otra “retícula perceptiva”, atendiendo a los estímulos denominables, o sea, aquello que se puede nombrar por lo convenido en el sistema lingüístico, la palabra. La recepción de toda imagen debió pasar por esa retícula que reconocía cada elemento visto desde la palabra, porque ¿será parte del mundo visible aquello indescriptible desde la palabra, aquello *indecible*? Escribo “El árbol es largo y produce una delgada sombra en el suelo”. ¿Es aquello que no se puede nominar?

La escritura no es la única herramienta de construcción. Pienso que la escritura es posterior a la producción de imágenes, que en culturas primitivas se fundaba bajo fines mágicos, y todavía hoy reconocemos el poder de la imagen¹. El rito antes que la palabra, como la sensación antes que la denominación. En el dogma judeo-cristiano la denominación de las cosas es el acto que dota de vida o existencia: “Entonces Yavé Dios formó de la tierra a todos los animales del campo y a todas las aves del cielo, y los llevó ante el hombre para que les pusiera nombre. Y el nombre de todo ser viviente había de ser el que el hombre le había dado.”² Antes, la existencia de las cosas y sus sensaciones. La sensación, si bien puede ser narrada o explicada, es, por sobre todo, evocada. Es esta la necesidad del dibujo, y de la pintura, la posibilidad de gesto o directo desplazamiento desde la sensación a la representación de ello.

No tengo certeza sobre el gesto en la escritura, pero sí sobre el ritmo como la manera en que va hilando las palabras. Esto puede tener relación con su *gestualidad*. Me parece entonces que la pintura –el dibujo como consecuencia– es una buena compañera de viaje. Pienso en una eventual bitácora de viaje hecha por pinturas. El rapidísimo apunte de un paisaje, como un *flashazo* o un “retinazo”, o el dibujito medio caricaturesco en una servilleta pueden ser

¹ GOMBRICH, Ersnt. *Historia del arte*. Gombrich explica que “en otras palabras, esos cazadores primitivos creían que con solo pintar a sus presas –haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra– los animales verdaderos sucumbirían también a su poder.” Hoy, nos es natural también pegar recortes del diario de fotografías de la selección chilena de fútbol (o incluso utilizar esa fotografía en un perfil de Facebook) con el fin de augurar al equipo un positivo futuro deportivo o, con un similar motivo cultural, idolatrar al equipo.

² Génesis 2:1-25

eficaces mediadores entre yo –un cuerpo *almado*– y el mundo. Estos apuntes pueden llegar a ser sistemas de registro incluso más eficaces que la fotografía, como el registro dibujístico utilizado en los juicios norteamericanos como consecuencia de la prohibición de máquinas fotográficas, o los acuarelistas que se debían incluir como parte de la tripulación de todos los barcos de guerra de la marina inglesa y que registraban los pormenores de las batallas navales.

Como dispositivos evocadores o “cables a tierra” (como descargas a la memoria), atesoramos estos registros pictóricos por acarrear las implicancias de un viaje (viaje y recuerdo terminan siendo la misma cosa), y por esa posibilidad de trabajar desde un cuerpo entero en funcionamiento, desde lo óptico a lo háptico: estímulo de la retina, trabajo de la memoria, mano que actúa.

Quizás la pintura como registro de viaje produzca menos cansancio porque el traspaso del recuerdo al medio es más directo o más cercano, como si el ejercicio de la pintura, su humedad o deslizamiento, funcionara como un trasladador hacia el mundo externo de aquello que se quedó guardado en el alma. En tres tiempos:

Hasta este viaje al que me he referido, yo todavía no comenzaba a pintar.

Desde octubre del 2015 en adelante puedo pensar en la pintura como modo de un cierto registro.

En Bologna podré llevar mi bitácora con pinturas³.

³ Esta bitácora posteriormente se convirtió en el proyecto “Pinturas de recolección”.

1.1. Bologna 2016 – 2017

En agosto de 2016, en el contexto de un intercambio estudiantil gestionado por la Universidad de Chile, viajé a Italia, a la ciudad de Bologna. La estadía duró casi siete meses, hasta marzo del 2017. En este período, pude recorrer otras ciudades de Italia, como Florencia, Rímimi y Mantua, y también otras ciudades más lejanas como Praga, París y Zagreb.

Durante mi estadía hice pocos amigos, y las conversaciones en las que participaba se daban en lugares de tránsito: alguna señora en la micro, los que atendían el bar-café o la pizzería *Napoli*, donde trabajaba Iqbar, un pakistaní que me vendía el trozo de pizza a 1 euro. De estas conversaciones, rescato el momento particular en que sucedieron; ninguno de aquellos personajes permanece como imagen y más bien resta la experiencia pasajera del encuentro. A ninguno de ellos puedo nombrar, excepto al pizzero Iqbar, a quien puedo llamar por su nombre y, como un Adán, dotarlo de existencia en mi relato.

Como es de esperar en un viaje, vi muchas cosas: pinturas “famosas”, edificios históricos y modernos –espléndidos–, paisajes espectaculares y otros en cambio desoladores, personas de muy diverso origen y, como también es natural, acontecieron distintas situaciones no siempre comprensibles: cultivé frambuesas que crecían entre los recovecos de la montaña Cimone, presencié la discusión entre un señor y una pareja china –escena violenta que tuvo lugar en mi propio departamento–, visité el Louvre y creo haber divisado una lejana Gioconda poco sonriente y rodeada de cuerpos inertes. Reiteradas veces vi modelos de paisajes que ya había visto, o en la realidad o en la historia del arte.

La primera vez que viajé en tren durante mi estadía en Italia fue desde Bologna hacia Módena. Fue en agosto y el calor era insoportable. A pesar de las altas temperaturas, el cielo se nublaba de vez en cuando.

Miraba por la ventana el paisaje que iba pasando frente a mí, inmersa en una actitud de recogimiento o *perturbatio animi*⁴, una oscilación del alma. El tren no iba lleno, y quienes

⁴ El término *perturbatio animi* fue extraído y apuntado en mi cuaderno desde la revista *Botticelli: Dossier d’art* a cura di Guido Cornini, 2016, Giunti. El término es mencionado bajo el contexto explicativo sobre el mito cristiano entendido desde el enfoque platónico: la melancolía sería la única actitud posible de adoptar frente al acontecer de los eventos históricos. “È una ‘perturbatio animi’, un’oscillazione dell’anima, che è stata accostata al ‘desiderio’ come tipica

viajábamos en él manteníamos un silencio uniforme. Apenas se escuchaban los ruidos mecánicos del traqueteo sobre los rieles. Ya dejábamos la ciudad de Bologna, donde acostumbraba ver bajos edificios soportados por arcos que se multiplicaban y formaban infinitos pórticos que terminaban, literalmente, en la montaña: el Santuario de San Lucca, con pórticos de entrada desde la ciudad, tiene a su haber 666 escalones que te llevan “directo al cielo”. Los edificios bologneses comunes son, en su mayoría, amarillos, ocre o anaranjados, de no más de ocho pisos, bajos en comparación a los grotescos edificios santiaguinos. A todos ellos los soportan arcos de medio punto. En agosto del 2016, estos edificios me parecían poco graciosos debido a la uniformidad de su grupo; hoy pienso que las fachadas de las casas deberían ser pintadas de amarillos ocre o anaranjados, “el color casa”, al asemejarse al tono que alcanzan las fachadas cuando son afectadas por el baño de luz dorada del crepúsculo.

A medida que nos adentrábamos en la periferia, iba apareciendo el paisaje de campo, la *campagna italiana*, que todavía resentía ruidos y colores citadinos, con fábricas y galpones industriales sobre ese paisaje rural.

Habiendo superado aquel ambiguo pasaje de *campo-todavía-ciudad*, una repentina y profunda oscuridad nos advierte que hemos ingresado a un túnel, a una boca de lobo. Permanecemos allí unos segundos, siempre en silencio, y reaparece la intensidad de colores del campo italiano, mostrándose activo y luminoso, como una panorámica similar a la de los comerciales. Esta panorámica no parece parte del mundo, y pienso que ya he visto este paisaje en publicidades u otro lugar. Pertenece a un imaginario de un lugar ya visitado. Insisto en recordar, pero me confunde lo que veo, y la velocidad del tren me ha quitado ya ese paisaje. Ahora sólo percibo manchas y deformidades. Vuelvo a ver y de pronto estoy viajando a San Francisco de Mostazal.

Desde la ventana del *trenItalia* en ruta hacia Módena observo el mismo paisaje que vi desde la ventana del *MetroTren* en ruta hacia La Punta, camino a Rancagua. Los cipreses vistos en

condizione dell' "homo platonicus": irrequietudine, ansia di trascendente, nostalgica evocazione del passato o malinconica tensione verso il futuro." (*Es una 'perturbatio animi', una oscilación del alma, que aborda el deseo como típica condición del 'hombre platónico': inquietud, ansias de trascender, nostálgica evocación del pasado o melancólica tensión hacia el futuro*).

Italia (*Cupressus sempervirens* o ciprés mediterráneo) son distintos a los que vi en Chile (*Cupressus macrocarpa* o ciprés de Monterrey). Frecuentemente viajo a Punta Arenas por motivos familiares. Allí, los cipreses de Monterrey son toscos y anchos, y con su copa en forma de bola, tupida, y más gruesos que estirados. En Italia en cambio, se presentan altos, esbeltos, de copa larga y también tupida. Son los mismos cipreses, los mediterráneos, que Leonardo dispone con milimétrica separación en el paisaje del fondo de su *Anunciación*. Pero esa imagen de ciprés italiano que adornaba la *campagna* camino a Módena repentinamente fue afectada por el mareo que produce el movimiento de un tren –y quizás también el mareo proveniente de la memoria– y, de inmediato, los cipreses me parecieron álamos propios del seco paisaje central de Chile, y decoraban no la *campagna* sino el valle central. Escribo en mi bitácora “El paisaje es seco, verde y café, bellissimo. Se ven las colinas, los árboles delgados y secos”.

1.2. Chillán, 2017

En octubre del 2017 viajé a Chillán por primera vez, en tren. Esta sería la primera ocasión en que llegaría más al sur y pasaría Rancagua, ciudad que durante mi infancia visité frecuentemente por motivos familiares. La última vez que había viajado en tren fue en marzo, desde Bologna a Milán, cuando me disponía a regresar a Chile. En esta oportunidad, camino a Chillán, no me embargaba ese sentimiento de recogimiento ni de *perturbatio animi* que en casi todos los viajes en tren durante mi estadía en Italia devenía en mí. El último viaje en Italia estuve ansiosa, y trataba de registrar en mi cabeza los últimos paisajes italianos, que no volvería a ver en muchos años, o tal vez nunca más en mi vida. El recuerdo de esos paisajes hoy son la imagen de luz penetrando los campos, la imagen recortada por el marco de la ventana de un verde amarillento y anaranjado, una escena muy luminosa. En este viaje a Chillán, esas imágenes volvieron a mí buscando situarse en algún paisaje en movimiento.

Distinto al del viaje a Módena, éste tren iba cargado de personas que hablaban sin mesura. Por esto, me dispuse a pasar el tiempo identificando y dibujando —o identificando por medio del dibujo— los elementos que componían el paisaje.

Primero, dejando Santiago y entrando a la periferia: imagen de pueblo rural, veo negocios de barrio y casas con tejado de lata. Más al sur, los techos de las casas se volverán alados: se sitúan dos “alas” en los costados del techo otorgando mayor espacio entre el límite de la casa y el límite del tejado, para que la lluvia siga una especie de recorrido y caiga a una distancia que permita que no se mojen los muros de la casa.

Desde Rancagua en adelante, comienzo a recorrer ese territorio por primera vez. Veo los árboles afectados por la luz y los vanos que se forman por el paso de ésta entre medio de las tupidas y delgadas copas de los álamos o cipreses. Nuevamente, el ciprés reaparece y se repite el fenómeno del viaje a Módena: el paisaje camino a Chillán podría ser el mismo que camino a Módena. Pero las casas con parches de lata en el tejado, la manera en que se cultiva el campo, la presencia de sauces y pequeños pueblos con estética de barrio, y la bruma que filtra la luz anaranjada son breves ventanas de verosimilitud o “realidad”, la rigidez o estatismo de los hechos frente al movimiento de las impresiones.

Llegando a la estación de Talca, escribo:

“10:42. Voy pasando por Talca, donde vive el Rodrigo⁵. La estación es de concreto, o eso es lo que alcanzo a ver.”

Antes de escribir ese par de frases, he dibujado el contorno de una vaca y árboles en perspectiva. En otro cuaderno, dibujé “la casa alada”, el prototipo de la casa que vi con dos alas en el borde del techo. Desde Talca en adelante, dibujé rápidamente, en trazos expeditos y un poco torpes, los elementos del paisaje: árboles (álamos, sauces y cipreses), casas (chatas o de techo puntiagudo o alzado), ventanas de casas (circulares y cuadradas), cultivos, camiones en la ruta, cercos eléctricos, más árboles con distinto valor lineal para dar cuenta de la incidencia de la luz entre sus copas, techos de casas haciendo sombra en el muro y cuatro líneas horizontales separadas entre sí y con distintos achurados entre dos de ellas: este dibujo quiso ser la representación más rápida o sintética de un paisaje, disponiendo un horizonte, que es el plano menos nítido o más lejano a la vista y desde donde identificamos el principio del punto de fuga, los planos de entremedio y finalmente el primer plano, donde se abre, casi por completo, la fuga, y que es el plano que logramos ver más nítidamente. Entre medio de los dibujos, escribo:

“La mano llega con retardo al papel en el sentido que actúa retardada en función a la orden que le da la cabeza. Mano retardada.”

En las bitácoras de viaje buscamos registrar. En mis bitácoras, puedo considerar tres modos de registro: la recopilación de objetos, el dibujo y la escritura. Estos tres procesos funcionan desde la posibilidad de denominación, generando una relación directa con el lugar, como un testimonio. El dibujo es expedito, un bosquejo o croquis, y la escritura es sencilla y poco pretenciosa. Nombra y enumera, y funciona como una marca o señal, como dar puntadas en el bordado.

Cerca de San Javier y sin dejar de dibujar, vuelvo a escribir:

⁵ Rodrigo Carmona, pintor nacido en Linares.

“En las casas de la carretera hay trampolines o antejardines cultivados, y las casas vistien sombreros como techos o receptores de luz. Y hay un mediano río que se hunde o encoge de pronto.”

“Dos canchas de fútbol, una demarcada y de pasto sintético, con un arco que lleva red; la otra sin demarcaciones y un arco que no viste red (o malla). El pasto es más amarillo en la del arco sin malla, y está crecido hasta la altura del tobillo, me imagino; se ve que ha pasado el tiempo sobre él, como pasa el viento entre medio de las ramas o entremedio de la ropa tendida.”

Los árboles que he visto y cómo he entendido la figura de árbol desde la noción de viaje, la velocidad y la luz afectando su forma y mi experiencia frente a ello tienen directa relación con mi “pintura sobre árboles”. También sobre las casas: su arquitectura —que es también la arquitectura de quienes la habitan—, sus modelos, sus colores; cuestiones sobre lo que implica la idea de casa⁶.

Más adelante escribiré sobre el ejercicio de representar los árboles y las casas en la pintura del “Ingrandimento del Bambino” y en el ejercicio “Nid di Cigogne”.

La importancia de escribir sobre mis bitácoras de viaje en esta memoria radica en conectar imágenes (o recuerdos de ellas) que sucedieron en distintos tiempos, pero que finalmente forman parte de un mismo imaginario que incide en mi pintura. Son imágenes que se cruzan y convergen. El recuerdo o la impresión que nos queda de algo afecta la manera en que percibimos o comprendemos los objetos, y modifica o confunde nuestra apreciación del mundo. De algún modo, vemos lo que queremos ver, y hay poca —o ninguna— certeza en lo que respecta a la visualidad. El significado de algo que se percibe se puede dar por la experiencia frente a ello, acarreado implicancias.

Sea el contorno de un árbol o la manera en que la luz penetra en el campo, las imágenes son detonadores de otros imaginarios, de otras imaginaciones, y pueden *golpear* o generar un

⁶ En un sentido conceptual: las casas, su ordenamiento, estructura y disposición, son, en muchos casos, las fortalezas propias que se han construido sus habitantes, como un muro alzado desde el alma.

extrañamiento, en el sentido de producir un quiebre o descalce en una línea de tiempo. El paisaje arbóreo italiano, como una descarga, activó una apariencia (apariencia sin materia, en su sentido de *phaenomenom*⁷) almacenada en mi memoria, y, como dos láminas superpuestas, me hizo recordar un paisaje chileno de otrora, que era al final un paisaje imaginario o idealizado. Sin un recorte de ciprés –forma significativa–, este encuentro o cruce de imágenes podría no haberse dado, y ningún recuerdo podría haberse evocado. El ciprés, más bien el “contorno de ciprés” fue el signo mediador entre el mundo y mi memoria, y por medio de él emergieron evocaciones. Esta posibilidad de evocar está finamente ligada con la pintura: esta es su raíz o esqueleto.

Nota sobre el ciprés

Durante el primer período del 2017, al poco tiempo de haber regresado de Italia, recordaba constantemente los paisajes, la forma de los árboles y cómo representarlos, especialmente al ciprés. Pinté ejercicios sobre la forma de los cipreses, y ahora pienso que era mi manera de adaptarme tratando de conservar mis recuerdos vivos. El primer ejercicio de representación de ciprés lo hice sobre una placa de metal serigrafiada encontrada en el taller de pintura de Las Encinas. Lo hice mientras divagaba y pensaba qué pintar. Resultó que durante ese intervalo de distracción o despiste resolví, en un movimiento quizás proveniente de una pulsión interna (“pulsión de vida” freudiana), una representación de ciprés. El inesperado impulso que construyó esa pintura parecía ser en realidad la condensación de un pensamiento que persistía, el espesamiento de imágenes que se repetían constantemente como fantasmas del viaje. No importa el árbol como elemento orgánico sino como remembranza intranquila, que agita y produce una reacción –que fue la pintura– porque conmueve y perturba a la vez, y reclama una apariencia o cuerpo.

⁷ STOICHITA, Victor. *Breve storia dell'ombra*. En el capítulo *Sombras, reflejos y otras cosas del mismo género*, se desarrolla la idea platónica del origen de la pintura desde el reflejo en el espejo (de ahí la dimensión mimética que busca “copiar” un verdadero), en contraste con el mito pliniano sobre el origen de la pintura desde el ejercicio del simulacro (*umbra hominis lineis*, “contornear la sombra humana con una línea”, que busca “sustituir o captar”), Platón compara el ejercicio de reflejar elementos de la naturaleza en un espejo con el oficio del pintor: “objetos aparentes (*phaenomenon*), pero sin efectiva realidad (*aletheia*)” (La República, 596e).

Desde una de las fotografías de mi archivo, la llamada “Ingrandimento del bambino”, elaboré tres ejercicios (ver láminas 1, 2 y 3) sobre el comportamiento del cuerpo arbóreo presente en esa fotografía. Estos fueron pequeños estudios que hice a la par de la serie “Ingrandimento del bambino” (a detallar más adelante), dos sobre tela y el otro sobre papel. Me interesaba entender, por medio del ejercicio de la representación, la conducta de un conjunto de varias copas de árboles siendo afectados por la luz y por su ambiente, sus vanos y su contorno, la dirección de las ramas y los distintos valores lineales generados por la superposición de las hojas. Eran ejercicios que funcionaban como pautas de la naturaleza, tratando de imitar lo que durante mi viaje observé.

El panorama arbóreo era repetitivo no solo por los paisajes vistos desde el tren, sino por la presencia de ellos en las pinturas renacentistas. El ciprés italiano aparece, casi como protagonista, en varias escenas italianas o flamencas y sirve para representar el territorio en el cual se sitúan los personajes. A modo de clave, el paisaje que sostiene la escena pone en contexto al espectador, ubicándolo temporal y espacialmente. Los árboles dispuestos en el paisaje, así como su flora y fauna en general, otorgan verosimilitud y atmósfera. El espectador puede identificar en una pintura elementos propios de la naturaleza e imaginar que con ello la pintura puede ser un fragmento del mundo y el artista podría estar buscando representar el mundo visible o “real”. En los museos, al enfrentarme a (demasiadas) obras que representaban cuidadosamente el paisaje, como buscando capturar la materialidad del mundo con su pintura, como *aferrándose al mundo con vehemencia*⁸, pensé que podría encontrar esas escenas de pintura también allí afuera, en los paisajes de campo que veía desde el tren, y que toda pintura de paisaje, contenga o no un ciprés italiano, es un fragmento ejemplar del mundo.

En el trayecto de retorno hacia Bologna no pensaba en esto. Mi percepción iba afectada por una experiencia dromoscópica⁹. En el paisaje, las formas alteradas por el movimiento zigzagueaban, y más bien se mostraban como fantasmas. Veía algo parecido a una postal

⁸ “La chica que se robó el mundo” de Charly García.

⁹ Contraria a la estroboscopia, la dromoscopia –del griego *dromos* ‘carrera’ y *scopio* ‘instrumento para observar’– es la experiencia de observar un paisaje mientras se viaja en movimiento. La ventana del tren sería el *scopio* (instrumento *por el cual* se ve, o sea, que es atravesado por la visión) por donde va aconteciendo el *dromos*. Observación: esta palabra no



K. V., *Primer y segundo ejercicio sobre comportamiento de los árboles en la fotografía del Ingrandimento del Bambino*; lápiz pastel seco y médium/papel, 27 x 37 cm., y ó/t, 32,5 x 22,5 cm., 2017

está inscrita en el DRAE, pero sí está registrada en los diccionarios portugués e italiano. A pesar de ello, “dromoscopia” no tiene un término similar en español.



K. V., *Modelo de ciprés*; ó/placa de metal, 29,7 x 30 cm., 2017



K. V., *Ejercicio sobre dos fugas en Ingrandimento del Bambino* ; 6/t, 34 x 35 cm., 2017

rasgada o a algo que apenas se recuerda en un estado de somnolencia. El paisaje era visto desde la memoria y no desde los ojos. El cuadro formado por los marcos de la ventana del tren era una proyección del exterior, de ese paisaje mediterráneo precipitándose hacia los ojos de los pasajeros del tren. Pero simultáneamente actuaba como proyección del interior, de mi idea de árbol y de mi recuerdo de paisaje arbóreo chileno: esta ventana del tren contenía paralelamente la inmensidad de aquello que se ve y de aquello que se *quiere* ver; la inmensidad de la naturaleza dispuesta a ser vista y comprendida. Desde allí se iba leyendo una imagen fabricada por lo proyectado en ella. Esta cuestión de percibir los acontecimientos desde la experiencia, en términos psicológicos, se llama justamente *proyección*: interpretar lo que se ve desde imágenes o sensaciones almacenadas en nuestra mente, en nuestro imaginario. Como condicionar la visión desde los sueños o episodios pasados; como poner una diapositiva o transparencia sobre un agujero de luz. “Todo lo que el hombre quiera saber está escrito en letras fosforescentes, en letras de deseo.”¹⁰

Estaba yendo a Rancagua en un veloz tren italiano.

¹⁰ CIRLOT, Victoria. *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y la modernidad*, páginas 12 y 13.

1.3. Rímini, 2016

En la esquina de una calle completamente deshabitada, una imponente fachada de mármol. Al frente de ella, un niño delgado e indefenso me mira.

Un día de agosto partí a la ciudad de Rímini. Partí un domingo buscando el mar. Había escuchado sobre un mar tranquilo y tibio.

Había en esa playa todo tipo de gentes, que gritaban y reían escandalosamente. Caminando entre ellos me hice un espacio y tendí mi toalla al lado de una pareja.

En el agua, entre tantos cuerpos, pude abrirme paso y comencé a nadar lentamente, como reptando. El agua era tibia, tal como lo había escuchado.

Veía piernas largas y otras cortas, encima de mí, mientras yo nadaba sigilosamente. El panorama era bastante veraniego y no había mucha sorpresa. El tiempo pasaba lento, demasiado.

Veía un mar plano, y a lo lejos el horizonte manchado por colores que se perdían en el paisaje y que no eran sino los cuerpos de personas que nadaban buscando el infinito.

Veía otra mancha, más grande. Era un bote con un resbalín sobre él. Niños y adultos disfrutaban lanzándose al agua desde arriba, rompiendo ese espejo de mar.

Bajo el agua y frente a mi pecho, un banco de peces plateados, alargados y pequeños, amontonados, nadaban conmigo.

Mucho tiempo después supe que esa imponente fachada de mármol en aquella calle completamente deshabitada correspondía a una fachada lateral del Templo de Malatesta, diseñado por Alberti. También entendí, al ver por ahí cerca un hilo de agua que corría entre dos piedras negras, aquella frase de Bachelard “la pena del agua es infinita”.¹¹

¹¹ BACHELARD, G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Apunte de estudio.

Durante la temporada de *ferragosto*, las últimas semanas del verano en Italia, las personas circulan en grandes grupos por las calles y las playas. Pasean mujeres de amplias sonrisas, van caminando por el borde costero en bikini, a veces solas, a veces acompañadas por bien arreglados jóvenes. Transitan las gentes como tropas, avanzan y ríen estruendosamente, y el barullo despreocupado hincha el ambiente. Nadie se acuerda que en esa misma ciudad está emplazado un arco del triunfo consagrado a Augusto ni menos el Templo Malatestiano hecho por Alberti. Todavía, con todo ese movimiento o celeridad entre las calles, busco algo más.

Melancólica y extranjera, comencé a caminar hacia el casco histórico de la ciudad. Saliendo de la costa, ingresé en un pequeño túnel, y de a poco fui llegando hacia el corazón de la ciudad. Iba desorientada, pero siguiendo la huella imaginaria que diseñaba un grupo de edificios antiguos llegué a la *Piazza Maggiore*. Allí me encontré un *mercato*, un mercado de antigüedades típico de domingo.

Reconozco en los mercados de antigüedades o mercados persa un fragmento de mi breve biografía. Los domingos visitábamos con mi padre el persa Bío-Bío de Santiago; nos comíamos un “barros luco”¹² en el local de la esquina de Santa Rosa con Franklin, y, por la intermediación de objetos, residuos o chucherías, lográbamos encontrarnos y entendernos. Ahora sola en ese pequeño mercado italiano ya me animaba a regatear precios, justo como me enseñó él, y tuve éxito.

Repartidas en tres cajones de madera, un cúmulo de fotos antiguas se mezclaban unas con otras. El viento las desordenaba y el dueño del puesto partía a recogerlas para meterlas nuevamente en la caja, poniendo un peso sobre ellas. Eran soportes de bronce o fierro.

Entre todos esos cartones con imágenes alcancé a ver una que destacaba por su tamaño y su material: era la más pequeña del cajón y su textura era gruesa y entramada, algo parecido a la textura que se siente cuando pasamos el dedo sobre un género tupido como el lino.

La tomé, y la retuve en mi mano. Al momento de preguntar el precio, el locatario me reconoció como turista y me cobró cinco euros. Busqué otras, por si conseguía que me hiciera

¹² La Confitería Torres bautizó como “Barros Luco” el sándwich de carne y queso frecuentemente pedido por el expresidente Ramón Barros Luco. El 9 de junio se celebra el “día nacional del barros luco”.

un buen precio si llevaba más de una. Seleccioné otras tres, y me propuso un descuento. En ese momento empezamos a conversar, le hablé de mí y de que me gustaba venir a estos mercados; me ofreció una cuarta foto de regalo. Buscaba con la mirada floja, pasando débilmente la vista sobre las fotografías. De pronto divisé una postal con la imagen del casino de Viña del Mar, enviada desde Valparaíso hacia algún lugar de Italia (esto lo supe por el texto presente al reverso, escrito en italiano en una caligrafía casi ilegible, que decía algo sobre el deseo de felicitar a alguien por su cumpleaños).

No pude contener la emoción, y conversé con el vendedor sobre esto. Le expliqué que yo venía de Chile y que esta postal en un lugar tan lejano era indudablemente una sorpresa para mí. Le repetía que no entendía cómo había llegado esa postal acá, a este cajón de fotos, y por qué justamente tuve que encontrarla. Ambos estábamos un poco inmersos en nosotros mismos; yo seguía hablándole sobre cómo pudo haber llegado esto acá, a Rímimi, a su caja de fotos, y le preguntaba sobre si acaso él sabía de dónde procedían estas fotografías. Me agitaban estas impresionantes correspondencias en un mundo que hoy, por la globalización, es casi todo redondo. La postal como la imagen de un pequeño mundo.

Ciertamente, la ruta de esa postal es fácilmente explicable, porque Rímimi y Valparaíso son ciudades portuarias y consecuentemente sucederán entre ellas migraciones para las que no faltarán fuertes razones. Pero uno debiese permitirse alejar la lógica de las causas y efectos y no buscarle explicación a todos los acontecimientos de la vida. Como la postal que transita de un lugar a otro, el viajero también debe estar dispuesto a dejarse afectar por la experiencia, a ser “acontecido” por lo que trasladarse implica: portar con uno mismo las sobrevivencias de un lugar. Escribió Warburg en referencia al detalle como portador de un microcosmos que “el pequeño dios habita en el detalle”¹³.

Finalmente, afectada por una emoción indecible, seguí recorriendo el mercado y la ciudad.

De vuelta en el tren, pensaba sobre los acontecimientos sucedidos durante el corto período de viaje. Desconcertada y extrañada, pasaba lentamente mi mirada sobre los hallazgos

¹³ RAMPLEY, Matthew. *En busca del tiempo perdido*, página 27. Sobre la comprensión de Warburg de la historia del arte (*la historia del mundo*) como un conjunto de fragmentos que se corresponderían entre sí.

fotográficos, y luego me introducía nuevamente en el paisaje y su movimiento. Iba, como los niños y en voz inaudible, marcando, contando, nombrando y repitiendo interiormente los lugares que había visitado y que, como marcas invisibles, habían correspondido a una especie de biografía.

Durante el tiempo que llevo pintando, mis modelos han sido fundamentalmente fotografías antiguas o cuyo aspecto diera cuenta, como aquellas boletas recolectadas y hoy gastadas, del paso indiscutible del tiempo. Al comienzo, escogí fotografías de álbumes familiares, luego de origen anónimo o impersonal. Me interesaba la fotografía como documento que porta o retiene una temporalidad, y también el momento particular –como una especie de *kairós*¹⁴– en que se produce el hallazgo de una fotografía: la experiencia de ese hallazgo como una correspondencia entre la imagen y yo. Era tan significativa la itinerancia de la postal de Viña del Mar encontrada en Rímimi como mi reflejo en ella en un sentido espectral.¹⁵ La postal, el contorno del árbol y la percepción de la luz afectando el paisaje a una cierta hora del día eran desplazamientos desde mi memoria de imágenes poco nítidas que transitan y, como una sustancia líquida, circulan por mi imaginario. Esta sustancia se convertía en materia sólida adoptando el cuerpo de fotografía o de árbol, o incluso de fachada de casa bañada por una luz dorada. Sucedió un desplazamiento desde un mundo de ideas a uno material o tangible, posibilitando la nominación de aquello que es visto o advertido con los sentidos y que formaría parte del mundo visible.

La percepción de la información almacenada no es invariable y está en constante mutación. No recordamos lo original, perdiéndose un poco de su verdad cada vez que volvemos a recordar. Las fotografías del mercado, los elementos de un paisaje, las boletas y otros *souvenirs* me servían para intentar mantener lo original de esta narración que era mi viaje. Retuve esos objetos que implicaban una historia o el paso del tiempo. *Pesaban* por su carga

¹⁴ WITTKOWER, Rudolph. *Allegorie e migrazione dei simboli*. Apunte de estudio. Los griegos del período helenístico se referían al *Kairós* como el momento propicio presente en un segmento de tiempo. La ocasión, más sutil que el filo de una navaja, era entendida como *aquel momento particular*.

¹⁵ STOICHITA, Victor. *Breve storia dell'ombra*. Introducción. Plinio el Viejo propone como origen de la pintura el acto de contornear una sombra (*umbra hominis lineis circumducta*). Esa sombra contorneada retiene el cuerpo que la ha producido. Como un desdoblamiento, resta el alma hecha de sombra. La fotografía *es* desde (y a causa) la luz y, por consecuencia, desde la sombra. Un fotograma contornea un cuerpo afectado por la luz, y, contrario al mito pliniano, aprehende el alma del que ha hecho desde la luz. La fotografía es también un desdoblamiento.

temporal. Estos cuerpos u objetos otorgaban un armazón a mis recuerdos y me permitía evocarlos. Eran también activadores de otras imágenes y sensaciones dispersas en mi memoria que por medio de estos objetos era posible ahora denominar, fijar o estructurar. Así, comencé a buscar una metodología que me permitiera configurar estos acontecimientos por medio de objetos, como un procedimiento no solo para recordar sino, por sobre todo, para no olvidar.

Capítulo segundo: para no olvidar

Pinturas de recolección

Un artista debiese llenarse de memorándums, o sea, de “libritos o cuadernos en que se apuntan las cosas de que hay que acordarse”¹⁶. En el taller se acumula y se acopia. Se acumulan poderosas imágenes en distintos cuerpos –recortes de revistas, extractos de textos, boletas arrugadas, libretas, figurillas, objetos en miniaturas, catálogos, pinturas antiguas, pinturas de otros, fotografías, etcétera–. Es importante la abundancia de imágenes, por ser *detonadores de otras imágenes*, en palabras de Bacon¹⁷. Un artista hace bitácora todos los días, como preparando la tierra antes de sembrar. Entre tanto que se junta, germina algo.

Ante la necesidad de recordar –es necesidad porque es impulso– pensé que por medio del acto de recolección y posesión de ciertos objetos podría controlar medianamente la posibilidad de acordarme de un determinado momento. Entonces, recordando mis experiencias anteriores con los objetos recolectados en viajes, establecí una especie de “fichaje de momentos” o diario objetual: el objeto *souvenir* –por cierto, del francés *recordar*¹⁸– me serviría para poder construir una suerte de mapa en mi memoria, clasificando y archivando fragmentos de tiempo acontecido que permanecerían vigentes en forma de objeto. Me dispuse a recopilar objetos que fueran transportables, uno de cada lugar que visitara, pero advertí algunas dificultades. Lo que yo buscaba en estos objetos era esencialmente la identidad del lugar, una pequeña “visualidad” de su cultura. La mayoría de los *souvenirs* disponibles hoy para los turistas son elaborados en China, habiendo sido producidos en masa e industrialmente, repitiendo el mismo código estético en distintos países. Esto era justamente lo que no buscaba: abuso indiscriminado de símbolos o íconos

¹⁶ “Memorando”, en el DLE: Del lat. mediev. *memorandum* 'lo que debe recordarse', n. del gerundivo del lat. *memorāre* 'recordar'. 3. m. *Librito o cuaderno en que se apuntan las cosas de que hay que acordarse*.

¹⁷ MAUBERT, Franck. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*, páginas 24-30.

¹⁸ GOLDSMITH, Georges-Arthur. *Cuando Freud vio la mar: Freud y la lengua alemana*, páginas 40 – 41. “*Ich erinnere mich*, “meto al interior de mí”, gracias a lo cual puedo recordar (*erinnern*). “Hacer retornar desde dentro”, eso es exactamente lo que quiere decir *sich erinnern*. El lenguaje, en este punto, ya ha trabajado visiblemente para Freud, después de todo se le ha adelantado. Al traer algo hacia adentro significa que con anterioridad estaba fuera del acceso inmediato de la conciencia. El francés, en cambio, dice *se souvenir*, es decir, venir desde abajo hacia la conciencia, *sub-venire*, eso que lo acerca aún más a lo inconsciente.”

sobre imanes o llaveros, todos portando el “Made in China”. Donde fuera encontraba estos objetos desprovistos de aura y carentes de identidad local. Descarté entonces los objetos *souvenirs* (imanes, llaveros, pines o figuritas) ya que poco aportarían a este tipo de atlas de la itinerancia del viaje, y puse el enfoque en otros tipos de objetos portables, que no correspondieran a una elaboración industrial en masa sino que, idealmente, hubiesen pertenecido a un particular y su aspecto diera cuenta de haber sido afectado por el suceder del tiempo. Entonces, cuando recordé la deteriorada superficie de algunas fotografías familiares, decidí recolectarlas.

Las fotografías recolectadas funcionarían como marcas en mi mapa mental, no sólo como un trazo superficial sino como un testimonio de *haber sido*, en el sentido de un particular fragmento temporal y espacial propio de la visita a un lugar. Por medio de estas fotografías iría ordenando el período del viaje, sin un ordenamiento obligatoriamente cronológico sino entendiéndolas como objetos cargados de valor simbólico o como dispositivos de almacenamiento de una fracción temporal. Las fotografías serían objetos mediadores entre el mundo y mi psicología.¹⁹

Previo a esta disposición de recolectar, en Santiago ya había comprado distintas fotografías antiguas en los mercados de antigüedades, y recopilado otras tantas desde álbumes familiares, aunque sin el objetivo de darles alguna función objetual o modélica, pero sí pensándolas como un posible referente pictórico. Algunas de esas primeras fotografías familiares sirvieron de modelo para una serie de pinturas –*Niños* (ver lámina 4)– hecha durante el año 2015. Seleccioné siete fotografías en las que aparecíamos mi hermano y yo, en algunas juntos y en otras, por separado. El desarrollo de esta serie fue rápido (uno o dos meses) y más allá de un vínculo emocional con esas escenas de momentos de infancia, me interesaba la estructura de los cuerpos presentes allí, el dibujo de las cabezas de los niños que aparecían especialmente grandes en relación a sus cuerpos, y ese *flashazo* violento de las cámaras de rollo habituales en los años noventa, cámaras que oscilaban entre un sistema análogo y digital, sistemas de transición, época de transición.

¹⁹ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Apunte de estudio. En el sentido del término de *memoria individual*.

Las fotografías recolectadas durante el período de viaje fueron seleccionadas intuitivamente, escogiendo aquellas que tuvieran algo parecido a un aura, como una especie de energía que emanara de ellas y que las diferenciara del resto. Buscaba en ellas algo más que los aspectos técnicos, algo complejo e inasible, casi inexplicable. Nunca revisé su composición ni tratamiento de luz, aunque inconscientemente eso influyera en mi decisión.



K.V., *Niños*, serie de siete pinturas; ó/t, 80 x 70 cm., 2015

A primera vista, me fijaba en las personas, sus gestos y su hábitat, que eran en su mayoría interiores de casa. Buscaba algo que me conmoviera, algo semejante al *punctum*²⁰ de Barthes, una conmoción proveniente del interior.

El control que podemos ejercer sobre un acontecimiento aniquila la posibilidad de experiencia. Una excesiva o, al contrario, nula distancia con el mundo objetivo desvanece el espacio de contemplación o pensamiento. Esto lo he aprendido durante los dos años y medio que llevo ejerciendo como pintora: nunca he podido resolver sobre la tela la imagen que he armado en mi cabeza. Esto es porque –hoy lo tengo un poco más claro– pintar es un acontecimiento. Pintar es un ejercicio que involucra el cuerpo casi tanto como la danza o el teatro, por la disposición corporal y psicológica que se debe tener al ser afectado por la experiencia de emitir una enunciación. Justamente esta posibilidad de experiencia era la sustancia del proyecto de recopilación de fotografías. Cuando comencé esta búsqueda, el procedimiento estaba siendo demasiado condicionado por alcanzar un hallazgo, y la noción de sorpresa había casi desaparecido por permanecer en un estado de constante alerta. Advirtiéndolo, dejé de ir a los mercados por un tiempo.

Durante ese corto período sin visitar las ferias, a cambio de buscar fotografías me dedicaba a resolver los crucigramas que me habían mandado desde Santiago. Este ejercicio de situar letras en casillas era algo que necesitaba practicar a diario porque era mi metodología de ordenación del mundo. Cada palabra formada por letras encasilladas eran para mí, de una manera un poco angustiante, la forma de reconstruir diariamente una memoria propia o un imaginario propio. Disponer las letras en casillas era cartografiar el mundo, estructurarlo y, naturalmente, comprenderlo. Este sistemático ejercicio disfrazaba la necesidad de efectuar un rito que, por estar lejos de mi casa en Santiago, había casi desaparecido. Llegar a la casa, preparar y calentar el plato de comida, revisar el cuerpo C de El Mercurio, darle vuelta y plegar la última página, buscar un lápiz adecuado, sacar el plato del microondas, leer la sección de “Línea Directa”, encontrar siempre absurda su lectura, poner el plato sobre esa sección, comenzar el crucigrama desde la esquina superior izquierda hacia abajo y después

²⁰ BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, página 59.

hacia el lado. Aunque ese ritmo no resultara, invariablemente era esa mi voluntad. La repetición de este rito en un lugar distinto al de mi casa podía ser para mí el soporte del mundo (o mi mundo soportado por líneas impresas sobre papel de diario amarillento), como si la reproducción de las costumbres mantuvieran las cosas en su lugar y dieran soporte a la vida u otorgaran un territorio confiable donde asentarse, como una casa. Eso pensaba cuando me inundaba una curiosa calma al terminar la última palabra del crucigrama; allí estaba la casa. “...es verdadera nostalgia: es la necesidad de encontrar el hogar en todas partes.”²¹

De vuelta al proyecto de recolección, adopté una actitud distinta que permitiera la sorpresa y el hallazgo espontáneo. Con la fuerza de una danza ritual que busca activar las afinidades entre los objetos, con esta misma fuerza de la insistencia busqué mis fotografías²². En uno de los pequeños mercados de Bologna, el que se ponía los sábados en la calle Santo Stefano, encontré una foto de una señora sentada en un sillón emplazado en una esquina del interior de una casa. La señora de la foto se parecía a mi abuela, y por eso la compré. La mujer tenía ojos grandes y profundos, nariz y sonrisa prominente, cabellera aleonada/inflada/esponjada y cuerpo voluptuoso, y miraba al espectador con una sonrisa inquietantemente liviana, haciendo una mueca incómoda. En otro puesto, se vendían fotografías que simulaban una estética análoga, pero por su coloración y la calidad del papel se sospechaba que habían sido impresas digitalmente. Los colores parecían refregados encima de una superficie extremadamente lisa y brillante. Advirtiendo esto, seguí recorriendo el *mercato* sin muchas ganas.

Regresando por el mismo gran pasillo donde se ubicaba el mercado, pasé nuevamente por los primeros puestos. Me detuve en el puesto de los tres cajones con “fotos híbridas”. El viento desordenaba las fotografías y nuevamente aparecían los pesos, de bronce o fierro, que los vendedores ponían sobre ellas. Una corriente de aire movió las fotografías, botándolas al piso. Recogí algunas que se acumularon cerca mío, mirándolas involuntariamente. Devolví todas, menos una: era una pequeña fotografía, impresa en un papel delgado de baja calidad y de baja saturación, apenas coloreada por unos grises débiles. Pero la escena que presentaba

²¹ LUKÁCS, Geroge. *Teoría de la novela*, página 20.

²² PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, páginas 43 y 44.

era misteriosa, no se podía adivinar si era una escena ficticia, escenográfica, o bien era la pose natural de un niño de no más de diez años, vestido con polera y pantalón corto, sentado en una silla y con una mesa a su izquierda. Sobre la mesa, una lámpara y distintas piezas de cerámicas, y al fondo una pared donde rebotaba la luz proveniente probablemente desde una ventana ubicada al frente del niño, que sonreía. No importaba si el procedimiento de revelado era análogo o digital, importaba la presencia de ese niño atravesando la fotografía (ver lámina 5).

Habiendo recopilado varias fotografías para mi cartografía de imágenes o bitácora objetual, me dispuse a ocuparlas como modelo para comenzar la serie “Pinturas de recolección”. La realización de esta serie continuaba con el carácter ritual que mantuve durante la búsqueda de fotografías. Todos los días cuidaba la preparación del espacio donde pintaría y también yo me preparaba a iniciar el rito. Primero, escogía los modelos fotográficos desde un mapa armado sobre mi escritorio. Organizaba las fotos desde su contenido, bajo categorías de algunos géneros que categorizan la pintura: naturaleza muerta, retrato o paisaje. Después, a modo de subdivisión, retrato de familia o retrato individual. La mayoría de las fotografías portaban un enunciado: casi todas llevaban un escrito en su reverso. Durante la construcción del atlas, separé aquellas con mensajes en su reverso con el fin de descifrarlos, pero aquellos mensajes eran ilegibles. La tentativa de decodificar el escrito me llevó a practicar caligráficamente el contenido del mensaje, pudiendo descifrar algunas desde el ejercicio de imitar esa caligrafía. Un retrato de una madre y su hija (esto lo supongo por el parecido físico) contenía el mensaje sobre la propia fotografía y las personas en ella, posiblemente sobre la madre y su hija. Fue enviada desde Castell’Arquato el 11 de agosto de 1928. Esto lo supe por el timbre en su reverso, que muestra legible la palabra “Castell” y el escudo de la ciudad (ver lámina 6).

La postal con la fachada del casino de Viña del Mar en cambio saludaba a alguien por su cumpleaños. Dos personas escribieron, con un lápiz de tinta negra y otra rosada, mensajes de buenos augurios. Iban dirigidos a la familia de Paolo Filippini, en Appignano del Tronto, una ciudad ubicada a 20 km. del mar, en la región de Marche. El timbre indica que fue

enviada desde Valparaíso, una ciudad “bordemar”, el 23 de noviembre de 1938. Aproximadamente, 12.000 km. separan Appignano de Valparaíso (ver lámina 7).

El procedimiento de descifrar estos mensajes implicaba una adaptación mental a una particular pulsión de escritura. Debía adecuar ciertos instrumentos mentales, aquellos que hacen posible la comprensión de la visualidad, para que se procese oportunamente la decodificación del signo –la letra que formará la palabra–, y así completar el mensaje. Para leer el mensaje, debía analizar su escritura desde las múltiples posibles formas de escribirlo.

Distinto al resto de los mensajes, hubo una fotografía del archivo que contenía una forma de escritura distinta. El reverso nombraba la lista de lugares por los que habría pasado una embarcación, probablemente aquella que aparece en el anverso de esa fotografía.

Llamé a esta fotografía “Pepperino G” que, según su texto, sería el nombre de la embarcación (ver lámina 8). Atrás, en la primera línea, se lee “Sul ‘Pepperino G’”. Esto se traduciría al español como “sobre el ‘Pepperino G’”. Después, el mensaje continúa así:

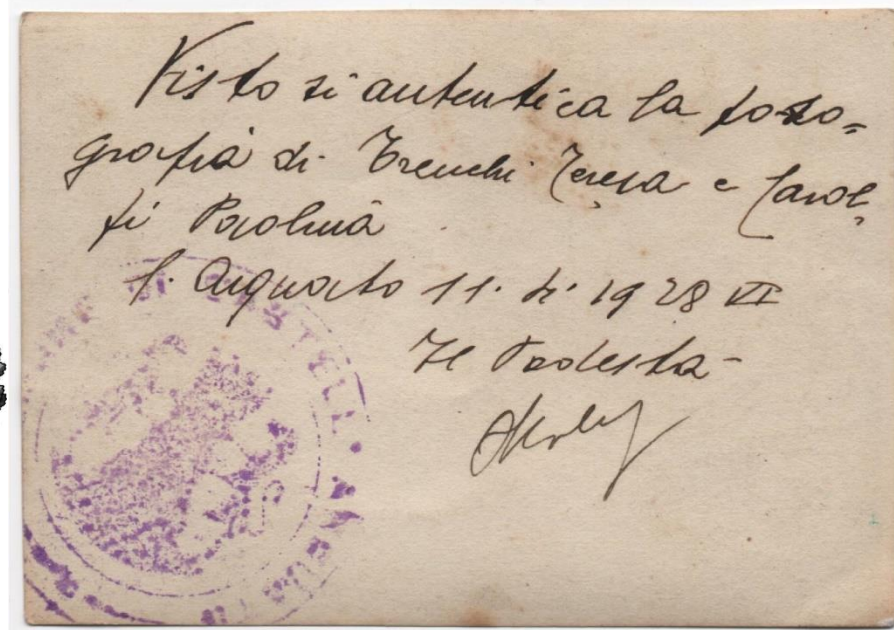
*18 mesi d'imbarco. Porto xxxxxx Toxxnto, Napoli, Taranto, Cagliari, Genova, Messina, Palermo, Malta, Algeri, Tripoli, Alexandria d'Egypto.*²³

En el escrito sobre los lugares de navegación, dos de ellos fueron indescifrables, a pesar de mi insistencia por interpretar los trazos. Hice el ejercicio de escribirlas en un cuaderno, buscando camuflarme en esa caligrafía y que nuestras escrituras coincidieran allí, entre la fuerza y la soltura de la pulsión caligráfica o entre la voluntad de decir algo y que otro lo recibiera. Vuelvo, en noviembre del 2017, a pintar al Pepperino y escribir su ruta sobre la escena (ver lámina 9).

²³ La letra “x” corresponde a las letras ilegibles.



Fotografía en papel comprada en feria de antigüedades de Bologna. 2017

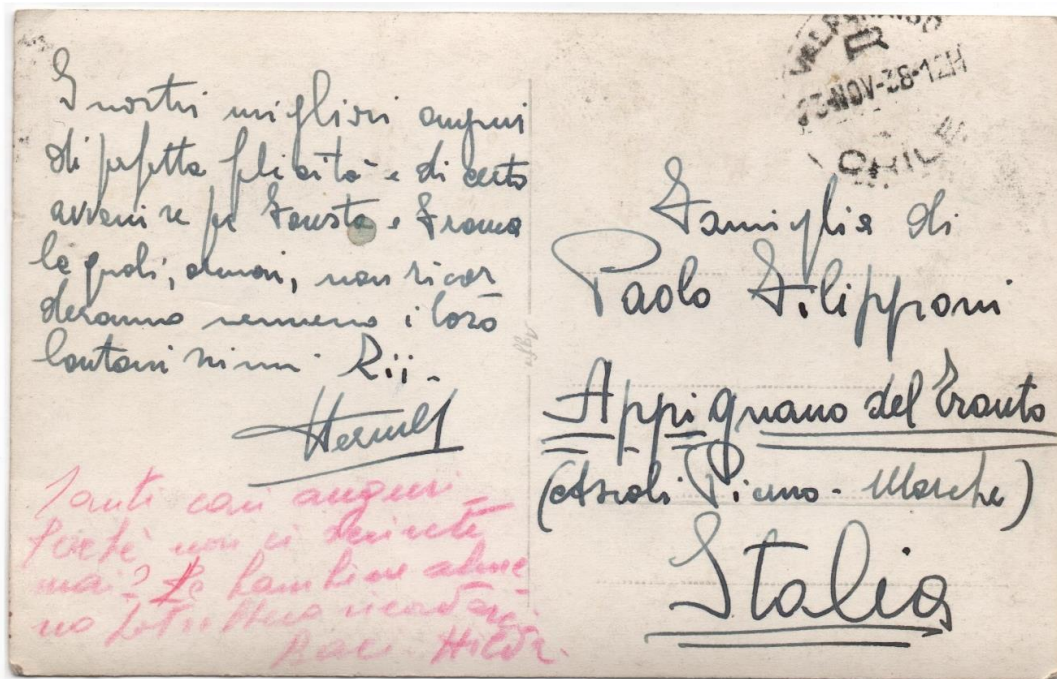


Escudo de Castell'Arquato

Fotografía comprada en feria de antigüedades de Bologna. 2017



Viña del Mar (Chile), Casino Municipal



Anverso y reverso de la postal de Viña del Mar comprada en feria de antigüedades de Rímni. 2017



Anverso y reverso de la fotografía en papel nombrada "Peperino G",
comprada en feria de antigüedades de Rimini. 2017



K. V., *Pepperino G*; ó/t y cartón, cinta de enmascarar, 77 x 110 cm., 2017

Descifrar las palabras del texto en el reverso busca completar una narración, mantener la continuidad de la ruta a través de la denominación de sus lugares. Esos lugares nombrados son la forma que adopta la presencia del Pepperino G, su cuerpo. Como una reencarnación, las palabras “Napoli”, “Alexandria d’Egypto” o “Palermo” son, simbólicamente, el territorio donde el Pepperino *ha sido*. Esas palabras, como las mismas fotografías recolectadas, también son fragmentos de un tiempo y espacio determinado. Pienso que la voluntad de interpretar esas palabras pretendiendo trazar imaginariamente una ruta y completar el itinerario del barco es la voluntad de quien busca desentramar una urdimbre, explorando cada uno de los filamentos con los que fue construida. Recuerdo las prótesis diseñadas e impresas en 3D por mi hermano ingeniero, que él describía como “las piezas faltantes” de un cuerpo. Le hablaba sobre completar ese cuerpo, reintegrarlo, y sobre su labor de poner en marcha las partes que habían estado en reposo. A veces, divagando en ideas sobre egipcios antiguos y tecnologías de preservación de cuerpos, llegamos a conversar sobre “resucitar” por medio de la ingeniería y el arte. Interpretar y reescribir las palabras del escrito podría reconstruir un cuerpo, otorgando las partes faltantes. Como un Adán denominando y dotando de existencia.

Así como quien canta los nombres de los inscritos en una lista, la denominación de la ruta la volvía vigente y presencial. El barco fantasma se hacía presente, ese barco que existió en algunos rincones del mundo y de vez en cuando vuelve en forma de palabra.

La lectura y, en algunos casos, transcripción de cada escrito al reverso de las fotografías fueron ejercicios previos al desarrollo de las pinturas. Entendía las postales como transportadoras de tiempo, y las pinturas de ellas como continuación de su aura. Escogí la fotografía del Pepperino como primer modelo fotográfico. Las pinturas de la serie “Pinturas de recolección” (ver lámina 10) hechas durante agosto 2016 a marzo 2017 (el proyecto sigue en desarrollo hasta la fecha, abril 2018 (ver láminas 11, 12, 13 y 14) son de pequeño y mediano formato. Fueron pensadas como objetos portables porque debían restringirse a un tamaño que pudiera transportar fácilmente a Chile, y también por el poco espacio con el que contaba en el cuarto que arrendaba en Bologna.

Lámina 10



K.V., Serie *Pinturas de recolección*; ó/t, 12 x 11 cm., 12 x 11 cm., 9,5 x 14 cm., 10 x 10,5 cm., 14 x 12 cm., 2016-2017



K. V., *De los indígenas Pueblo*; ó/cartón, 42 x 40 cm., 2017



K. V., Tríptico *Tres vistas de una mujer rusa*”; ó/t, 18 x 13 cm. cada pieza, 2017



K. V., *En la casa de Viña de Cartón*, ó/cartón, 21,5 x 44 cm., 2018, y
En la casa de Viña; ó/panel de madera, 44,5 x 37 cm., 2018



K. V., *Playa de Iloca*; ó/t, 40 x 60 cm., 2017

El espacio dedicado al “taller” estaba justo en diagonal al camarote, en tanto el del escritorio se ubicaba bajo la cama, donde debía, además, apoyar los pinceles y las pinturas. En la otra pared estaba mi atril, también portable y de aluminio, enviado desde Santiago dentro de un estuche negro. Mi cuarto era verdaderamente pequeño, y cuando pintaba, era como hacer miniaturas en medio de una atmósfera enrarecida, envenenada de trementina. Las tres fotografías que escogí como modelos para la serie fueron la del Pepperino, la de la mujer con su hija y la del “Ingrandimento del bambino”. Ésta última fue nombrada así por el escrito en su reverso, y contiene la escena de un grupo de personas reunidas en lo que parece una celebración, con una fachada de casa y árboles al fondo.

Los modelos fotográficos fueron dispuestos en el cartón que usaba como soporte sobre el atril portátil. Estaban sujetas con un clip “mariposa”, junto con otras fotografías personales y otras compradas en mercados. Estaban acopladas unas sobre otras. Las observaba todos los días, desde arriba en el camarote y cuando descendía de él. Parecía que me observaban también o me protegían, como las estampitas religiosas que guardan al devoto desde el velador. Adoptaban un carácter mágico, totémico, y mantenían una atmósfera intrigante. Eran el *eidolon*, la copia “viva” de algo muerto. Al tiempo que esto sucedía, leía el ensayo de Warburg sobre el origen mimético pagano de las imágenes votivas durante el Renacimiento italiano: los *voti* como un “medio legítimo para expresar el impulso religioso, primitivo e inextricable, de aproximarse a lo divino, tal como se expresa en la forma tangible de una imagen humana, ya sea en persona o como efigie”²⁴. La insistencia o persistencia de esas imágenes, por su acumulación, generaban un caos que debía ser atendido. La singularidad de cada fotografía, su propio anonimato, se hizo un único cuerpo anónimo e incógnito, sumamente codificado, que armaban un paisaje amputado, construido por imágenes intermitentes, una cartografía que en ese momento era mi imaginario más cercano.

La serie de pinturas surgió, como si fueran una consecuencia de la agitación del caos, desde mi habituación a esas imágenes. Esa agitación como vibración de una apariencia contra otra, y esa habituación como el ocuparse del punzamiento producido por la imagen. Leerla (en el

²⁴ WARBURG, Aby. “*El renacimiento en el paganismo: aportaciones...*”, página 163.

sentido de *comprender su significación*²⁵), desintegrar sus códigos, nombrar sus elementos, contornear sus formas *–umbra hominis lineis–* y configurar relaciones entre ellas. Entender sus implicancias. Estaba construyendo mi diario objetual, el cuerpo de viaje, y las pequeñas pinturas serían breves informes de este cuerpo.



Fotografía digital del panel que me servía de puesto de trabajo, sostenido por el atril de aluminio enviado desde Santiago. Sobre él, cinco pinturas (dos de ellas hoy inexistentes), fotografías recolectadas, y una pequeña bandera chilena con flecos amarillos y un bastoncillo de plástico. Bologna, septiembre 2016.

²⁵ DRAE, 1. tr. Pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados. 2. tr. Comprender el sentido de cualquier tipo de representación gráfica. Leer la hora, una partitura, un plano.

2.1. Acumulación y metodología de trabajo

Como escribí recientemente, la serie “Pinturas de recolección” fue puesta en marcha al momento en que establecí una metodología de recopilación de imágenes o documentos, que hasta hoy se mantiene como mi metodología de trabajo. He acumulado distintos álbumes anónimos o personales y fabricado sobres donde las guardo por separado. El primer álbum anónimo que obtuve fue el de mi vecina, cuando, sorpresivamente, lo encontré abandonado en su antejardín, junto con basura y otros trastos, justo en la vereda del frente de mi casa. Ese episodio, al que me gusta llamar *la anécdota del álbum de la vecina*, evidenció y validó esta costumbre o práctica (un poco involuntaria o instintiva) de recolectar y acumular piezas, objetos, documentos como una metodología de trabajo.

Anteriormente, ya portaba un álbum mediano que contenía las fotografías familiares que había empleado como modelo durante mis primeros ejercicios de pintura (ver láminas 17, 18, 19, 20, 21 y 22). La mayoría eran fotografías familiares mías y de algunos amigos que me las prestaban para realizar mis pinturas²⁶. Algunas de ellas eran tomadas por mi padre y mi abuelo –ambos fotógrafos aficionados– en blanco y negro. Eran retratos de mi abuela o de mi madre, y la mayoría seguía un patrón semejante: cuerpos emergiendo desde el fondo de una habitación oscura, desde una profunda sombra. La luz del sol afectaba sus cuerpos, y la sombra del fondo los contorneaba (ver lámina 23). También portaba en mi álbum personal boletos de tren o entradas a museos o espectáculos, distintos mapas con anotaciones sobre direcciones que no podía olvidar y trazos de ruta recorridos y por recorrer, folletos informativos, crucigramas, breves mensajes escritos sobre tacos amarillos, aquellas boletas con la tinta tan gastada que parecía haber una especie de aureola grisácea sobre el papel, y más. Este álbum tenía los bordes reforzados con *masking-tape*, y en su portada se leía “Memories”.

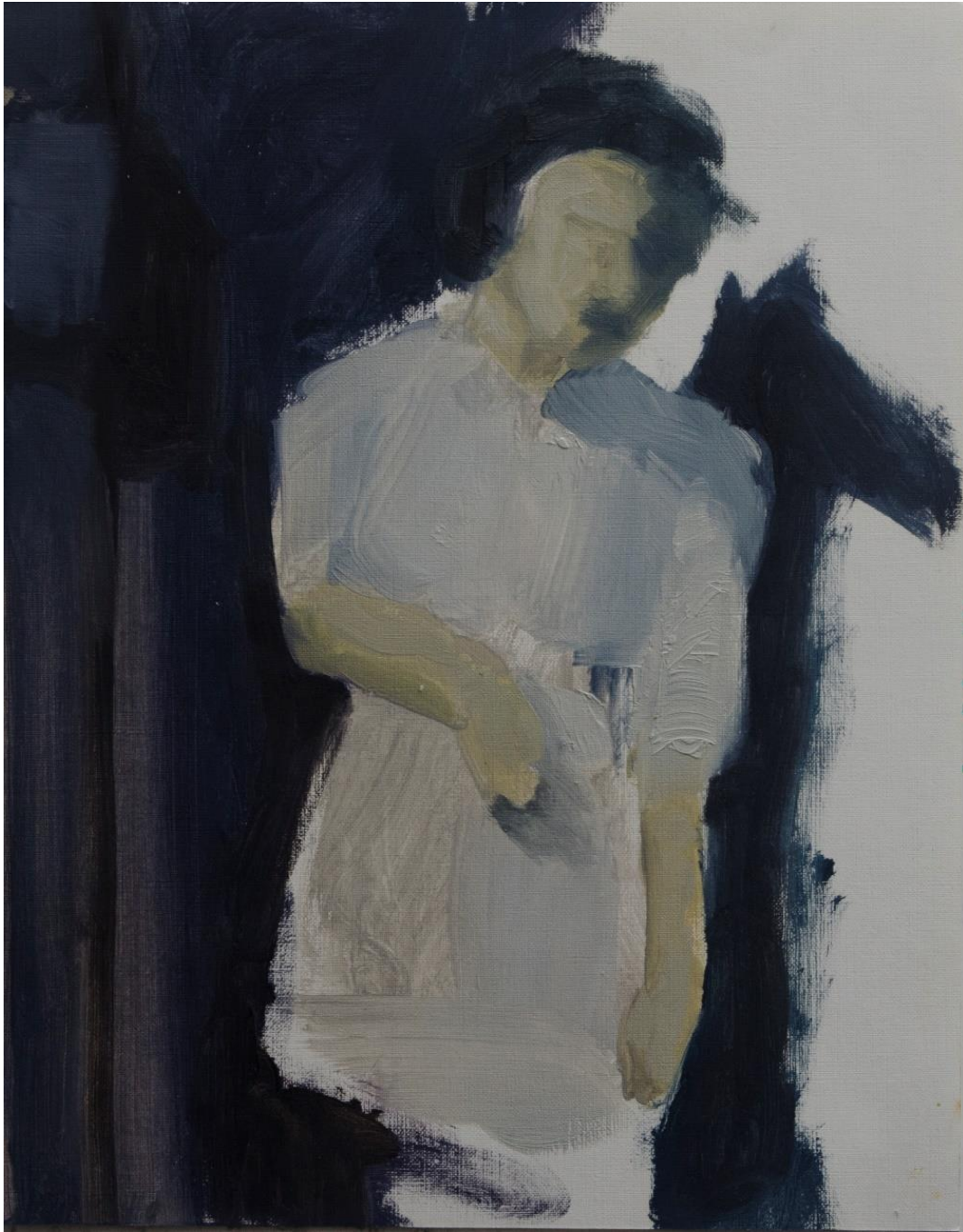
²⁶ Agradecimientos a Diego Silva, George Lee, Manuela Razeto, María José Figueroa y Mariana González.



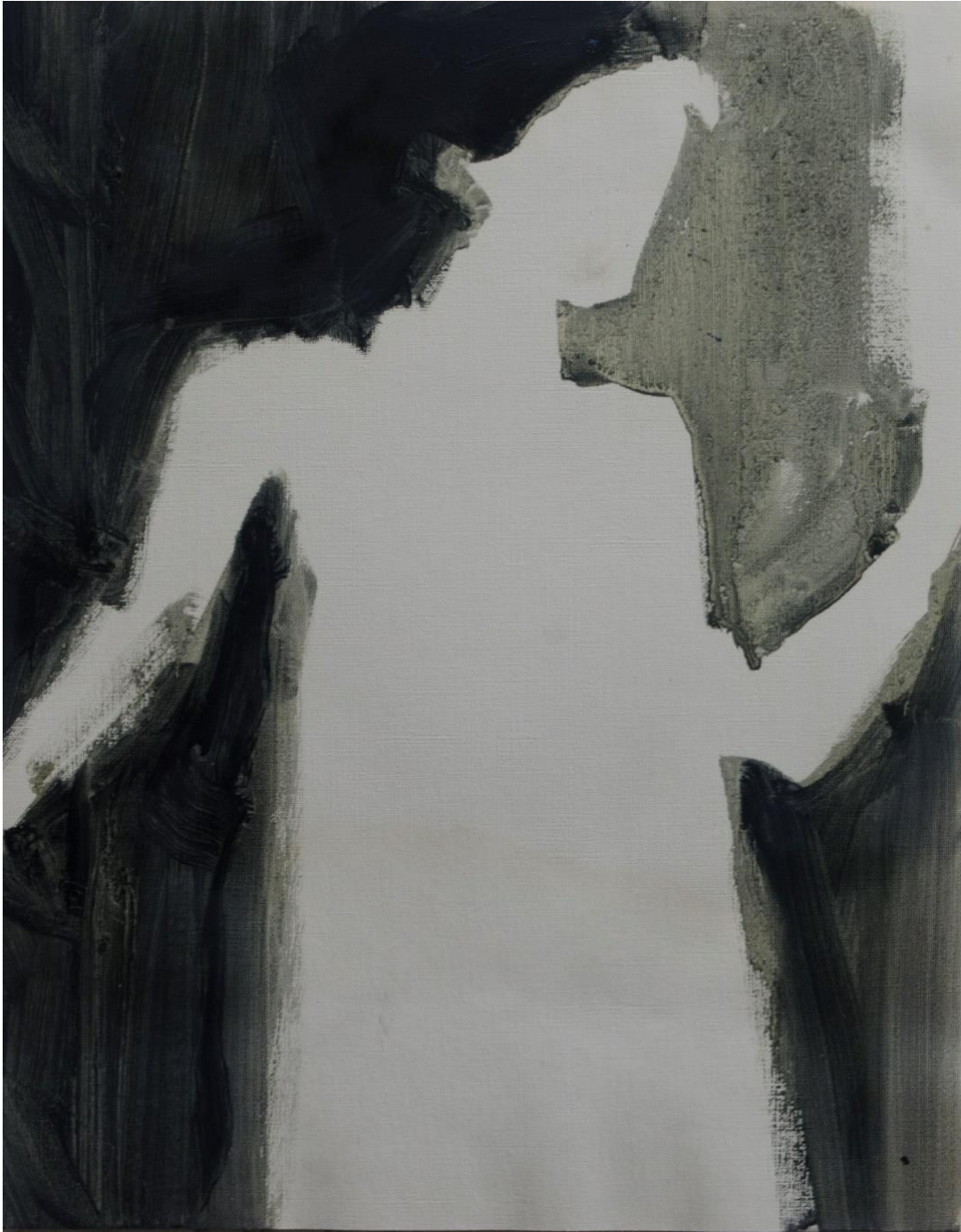
K.V., *Hombre de pie*, de la serie *Ejercicios de caligrafía*; ó/t, 50 x 35 cm., 47, 5 x 34 cm., 2015



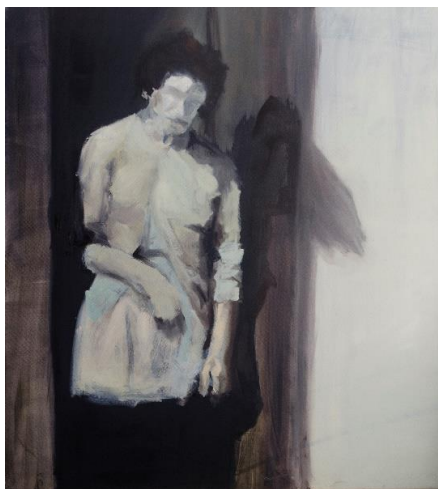
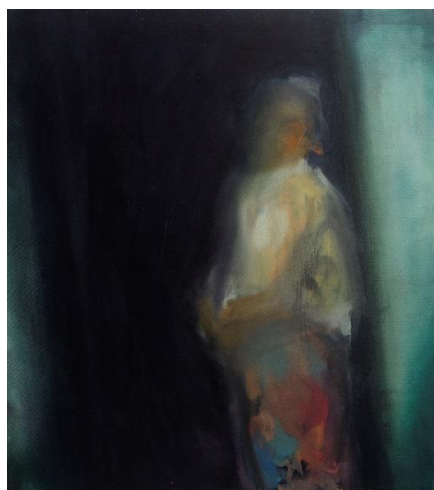
K.V., *Niña*; ó/t, 21, 5 x 14 cm., 2016



K. V., *Ejercicio de mujer con luz y sombra*; ó/papel, 28 x 35, 5, 2015



K. V., *Ejercicio de mujer con luz y sombra*; ó/papel, 28 x 35, 5 cm., 2015



K.V., *Afuera*, serie de cinco pinturas, ó/t, 100 x 90 cm., 2016



K.V. *Niña*; ó/t, 110 x 130 cm., 2016



Fotografía en papel tomada por mi abuelo en Punta Arenas. Año desconocido.

El álbum de la vecina, 2015 y 2017

En septiembre del año 2015 encontré, en el antejardín de la casa del frente, una pila de residuos. Estaba atardeciendo, y en el cielo flameaba una luz anaranjada. Alguien se había deshecho de objetos, muebles, ropa, papeles, documentos y otros trastos, dejándolos allí en desorden en medio del pasto seco, como quien saca el desperdicio con una urgencia desmedida. Entre todo ese desorden, encontré un álbum; era de lejos un tesoro. Yo conocía a la vecina y la pude reconocer, aunque mucho más joven, en las fotos del álbum. Tratando de no involucrarme y con un sentimiento de agobio, entendí que, con ese gesto de desprendimiento violento, intentaba mi vecina anular su memoria. Entendí también el valor de los residuos, el peso biográfico que acarrear y todo lo que trae consigo el registro o el acto de registrar.

En la primera parte del álbum de la vecina, por cierto un álbum pesado y tosco, de tapa rojiza, hay fotografías de personas en distintas localidades del sur de Chile. Luego, esas mismas personas aparecen fotografiadas en Nueva York. Posan en el Central Park, en el Rockefeller Center y en la escuela Juilliard's. Casi al final del álbum, la mujer que aparece reiteradamente en las fotografías posa junto a otras en una piscina. Todas visten bikinis y sonríen.

Después de este hallazgo, la casa fue habitada por otras personas y, en octubre del 2017, una tibia mañana mientras me dirigía a la escuela de arte en Las Encinas encontré, en ese mismo antejardín, cartones, papeles, distintos materiales deteriorados y desechos plásticos que habían sido abandonados allí, nuevamente, en desorden y como quien saca la basura con la misma urgencia desmedida. La casa estaba entonces desalojada; sólo restaban las pertenencias sobre el antejardín. Pero esta vez no había ningún álbum, ni ningún documento apreciable. Esta vez, registré el episodio con la cámara de mi celular (ver lámina 24).

Del contenido del *álbum de la vecina* solo ocupé dos fotografías como modelos. El resto permaneció allí mismo, excepto algunas que traspasé y conservé en mi álbum "Memories".

El álbum parisino, 2017

Desde el *episodio del álbum de la vecina* no había tenido la oportunidad de hallar otro objeto semejante colmado de fotografías, ni tampoco de haber encontrado pertenencias anónimas dejadas en abandono. En el período en que estuve en Italia, recolectaba únicamente fotografías aisladas, que aparentemente no conformaban una colección o no estaban contenidas en un álbum.

Fue hasta febrero de 2017 que, en un extenso mercado de antigüedades en París, ubicado en el *11th arrondissement*²⁷ cercano a la plaza de la República, encontré un álbum largo y angosto, en venta a 1 euro. En su lomo, dos cintas negras con los números “1980” y “1981”. Al abrirlo, dispuestas bajo un plástico opaco muy deteriorado, encontré pequeñas fotografías, algunas muy desenfocadas y descoloridas, de conchas y caracoles sobre una mesa. Más adelante, se hallaban fotografías de personas en distintos lugares de París. Sobre ellas y también bajo el deteriorado plástico, escrito en un pequeño papel blanco, figuraba el nombre de las ciudades visitadas: Charlottes, Alsace, Passy. Al final del álbum, pude ver varias fotografías de una chimenea sobre cuya repisa yacían unos lentes; estas últimas fotografías eran de mediano formato²⁸. Aquellas bajo el escrito “Passy” eran fotografías de escenas cotidianas: un grupo en el interior de una casa comiendo en el comedor, o sentados en un *living*.

De la totalidad del contenido del álbum, escogí tres fotografías para realizar los ejercicios “Habitación en Passy (1)” y “Habitación en Passy (2)” (dos pinturas producidas en base a la misma fotografía; la primera pintada en abril 2017, la segunda en octubre 2017), “Mujer en la cocina” (ver láminas 25 y 26) y la serie “Nid di cigogne”. Las fotografías que sirvieron de referente para las tres primeras pinturas mencionadas –“Habitación en Passy (1)”, “Habitación en Passy (2)” y “Mujer en la cocina”– presentaban escenas de cuerpos “encerrados”, ubicados, sostenidos y mantenidos dentro de un habitáculo, en estos casos, el *living* y la cocina. Aquellos cuerpos, los personajes en la habitación y en la cocina, se distinguen uno del otro por la manera en que disponen sus cuerpos capturados por la

²⁷ La ciudad de París se divide en pequeñas comunas denominadas “arrondissement”, ordenadas por número.

²⁸ Tipo de película fotográfica de dimensiones mayores a las de 135, usualmente de 120 y 220.

fotografía: en la escena del interior del *living* yace un cuerpo liviano sobre el sofá. Dentro de la escena de la cocina, la mujer parece erizada o inquieta. En ambos casos, los ejercicios de pinturas fueron sobre escenas del interior de una casa. La serie “Nid di cigogne” en cambio, fue pintada desde el modelo fotográfico de la escena de una fachada de una casa: la cáscara, el exterior.

Nid di Cigogne

Una de las fotografías del álbum comprado en París presentaba la fachada de una casa en que, en la punta del techo, se había asentado un nido de cigüeñas. El excremento de las cigüeñas que se posaban en el nido caía sobre los ladrillos y formaba una corona blanca. La fotografía llevaba escrito en su reverso “nid di cigogne”, que en español significa “nido de cigüeñas”. En base a esta fotografía, pinté un ejercicio rápido, con óleo y sobre cartón, que fue el primero de un grupo de cinco pinturas de distintos tamaños. Esta primera serie de *pinturas-ensayos* precedieron a la serie “Nid di Cigogne” (ver lámina 27).

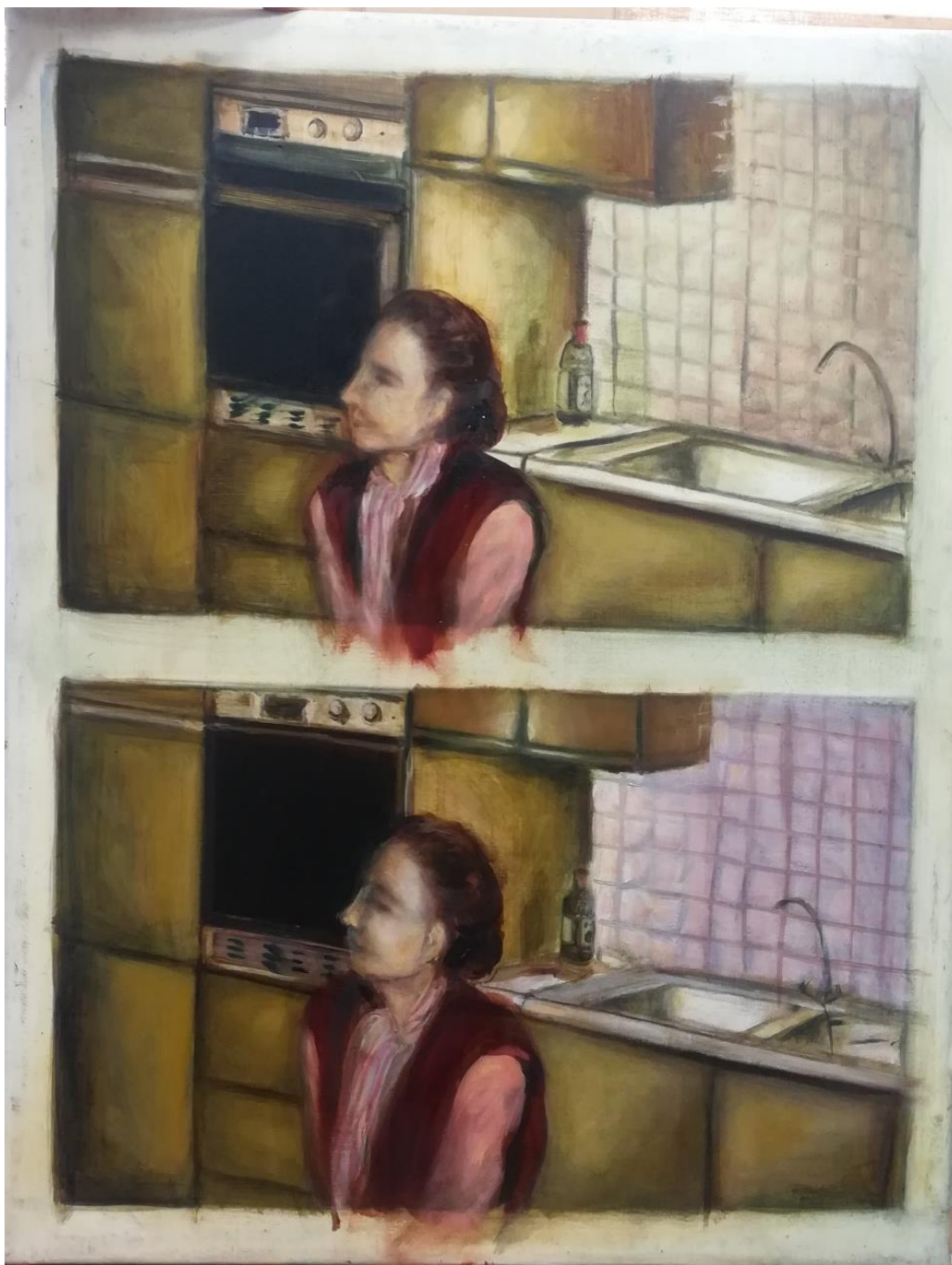
Desde esta premisa de ensayo o apunte, el segundo ejercicio –también en óleo sobre cartón– representaba la casa como un conjunto geométrico: un cubo con un pentaedro cortado en la punta. El dibujo y la manera en que fue aplicado el color –no así su representación volumétrica– se asemejaban a la manera en que los niños abordan el dibujo de la idea de “casa”: generalmente, un cuadrado con un triángulo sobre él. El tercer ejercicio fue pintado improvisadamente cuando un compañero me regaló cinco tablas de madera y me prestó una lata llena de óleos de distintos colores, entre ellos un amarillo indio que nunca había ocupado y que utilicé para pintar este ejercicio. Aunque uní las tablas de madera con cinta de enmascarar, en el borde superior y en el borde inferior, el soporte era sumamente inestable. Esta representación carecía de detalles que otorgaran identidad o particularizaran a la casa: no pinté la corona blanca, ni las ventanas ni el borde superior de la puerta. Podemos identificar una imagen de casa por la convención de un dibujo “casa”: un cuadrado con un triángulo sobre él. El cuarto y quinto, de pequeño y mediano formato respectivamente, fueron pintados sobre retazos de madera cuadrados (ver láminas 28 y 28a).



Registro fotográfico de los residuos dejados por la vecina en octubre de 2017



K. V., *Habitación en Passy (1) y (2)*; óleo, 40 x 50 cm., marzo de 2017, y óleo/panel imprimado, 40 x 50 cm., octubre de 2017



K.V., *Mujer en la cocina*; ó/t, 37 x 32 cm., 2018



K. V., *Nid di Cigogne*; serie de cinco pinturas, ó/madera, 35 x 40 cm., 2017



K. V., de las *Cinco variaciones de Nid di Cigogne*; ó/madera, 23, 7 x 29, 5 cm., 40, 3 x 41 cm., 14, 3 x 15 cm. y 40 x 35 cm., 2017

Lámina 28ª



K. V., de las *Cinco variaciones de Nid di Cigogne*; ó/cartón 21 x 44, 5 cm., 2017

Los tres últimos apuntes fueron hechos sin modelo fotográfico en mano y desde lo que restaba de la imagen fotográfica en mi memoria. Recordaba de la fotografía los elementos que particularizaban la casa: el nido sobre el techo, la corona blanca, la sombra que proyecta el techo alado y las ventanas de marco circular. A diferencia de estos ejercicios, la serie “Nid di Cigogne” fue pintada con modelo fotográfico en mano, y la imagen final fue condicionada por la presencia de los elementos que dotaban de identidad a la casa fotografiada: nido sobre el techo con ramas visibles y sombra en proyección, corona blanca sobre tejado, tejado rojizo y detalle de tejas, sombra proyectada por techo alado, tres ventanas (dos de marco circular y una, al centro, rectangular), borde superior del marco de una ventana, ladrillos al lado izquierdo del muro, ramas de un árbol, un tendido eléctrico y el borde de una pandereta. No daba por terminada la pintura hasta disponer todas las “piezas” (los elementos mencionados) en la composición. Cada letra en su casilla.

Cada pintura de la serie *imitaba* la fotografía o la pintura anterior en el sentido de buscar un mimetismo con la imagen de la fotografía. Mientras recordaba la estructura de la imagen para comenzar una nueva pintura de la serie, me imaginaba sobre un escenario recitando mi pulcro parlamento: “nido sobre el techo con ramas visibles y sombra en proyección, corona blanca sobre tejado, tejado rojizo y detalle de tejas...”. Cuando ponía a prueba mi memoria visual cada vez que pintaba, me sumergía en un abismo y sentía haber estado frente a esa casa en Passy, haberme sorprendido con su apariencia y haberla fotografiado para luego, de vuelta en Santiago, haberla pintado diez veces. Como uno proyecta en las imágenes desde su interior, también ellas –desde su exterioridad– se proyectan sobre nosotros.

Colmena

El sentido de la recolección de estos álbumes (y sus correspondientes contenidos fotográficos y documentarios) se dirige hacia la práctica de la construcción de un sumario de imágenes, una ramificación.

He ido armando un panel de imágenes fotográficas en mi taller. No es un panel continuo sino que está distribuido a lo largo de cada muro, como si me hubiese pasado el tiempo diseminando imágenes. Haber dispuesto estos documentos fotográficos después de su itinerancia durante el período de viaje (2016-2017) acentuó o reforzó el enigma de cada documento, como si en conjunto se azuzaran unos con otros a modo de red, produciendo una agitación similar al penetrante zumbido de una colmena –mi propia colmena ha sido mi pequeño cuarto en Bologna–, por estar juntos todos los tiempos y todos los imaginarios. Mi sencillo taller es una habitación caótica plagada de “excitantes visuales”: imágenes, residuos o figuras, sustancias activas que abren un abismo en el imaginario, que penetran al ser contempladas e invaden la cabeza y los sentidos, colmando el cuerpo y el alma. “Los buscadores de piedras son astrónomos invertidos, porque las piedras son las estrellas de la tierra”²⁹, y son las piedras o las manchas sobre el muro las que, al contemplarlas, reviven batallas napoleónicas y nubes pasajeras en un cielo anaranjado.³⁰

Aby Warburg³¹ mantenía colmenas en su estudio. Durante su vida académica, acumuló cerca de 2.000 fotografías de obras de arte, reproducciones fotográficas de libros e ilustraciones publicitarias, que dispuso, y redispuso continuamente, en alrededor de 80 paneles³² con el objeto de construir un atlas –el *Atlas Mnemosyne*– de la memoria individual y colectiva en función de la producción de imágenes a lo largo del período antiguo hasta la modernidad. Warburg buscaba construir un laboratorio de imágenes, reconfigurando constantemente estos paneles, para comprender la psicología implicada en el proceso de producción de imágenes

²⁹ V. Cirlot cita a André Breton en su conferencia “La visión y la creación artística: de Hildegard von Bingen a Max Ernst”, en 2014, Tenerife. Allí se refiere a los “excitantes visuales” como aquellas *superficies elementales* (en palabras de Breton) que azuzan la imaginación.

³⁰ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*, página 62.

³¹ A. Warburg (1866-1929) fue historiador del arte que propuso un nuevo sistema de estudio de la historia del arte, distinto al propuesto por los académicos de la época (formalismo), evitando una construcción de ella por períodos y profundizando en el rol de la memoria como fuerza originadora de imágenes.

³² Número tentativo. Los paneles fueron modificados constantemente, pero existe registro fotográfico de 80 de ellos.

e ideas. Para él, este proceso de producción ocurriría oportunamente en el espacio entre la memoria colectiva y la memoria individual, tensionando la subjetividad (relación con el objeto) y la objetividad (distancia interpuesta entre sujeto y objeto). Este intermedio sería esencialmente *el acto fundamental de la civilización humana*. Warburg buscaba, y necesitaba, comprender la vigencia de símbolos e íconos antiguos, la insistencia en su representación a lo largo de un importante período de la historia, la constancia o permanencia ambulante de la imagen –imagen nómada–, que resurgía en distintos lenguajes. El panel era la materia de ese *ir y venir* de la imagen, la evidenciación de una red de trabajo inconsciente o involuntario, construida por artistas (abejas) en distintos tiempos y en distintos lenguajes. Warburg sugería la supresión de una historia del arte cronometrada o periodizada. La sustancia es la memoria, que es acronológica y motiva la creación de un tipo de lenguaje de la forma. El estilo es el lenguaje; la expresión humana es el fundamento. Warburg construye su cartografía del símbolo: lee entre líneas, se cuela entre las grietas del rito y sus símbolos. El humano utiliza el símbolo como mediador entre él y el mundo, como elemento decodificador y comunicante; lo rescata y lo vuelve vital o animado por medio de la denominación o particularización, sin embargo actuando en un imaginario histórico.

La médula de los paneles de Warburg y el panel discontinuo en mi taller son la acumulación, retención y vibración o agitación de las imágenes allí expuestas, lo contrario al concepto de armonía (*sofrosyne*) que Warburg ubica entre los dos polos de la memoria³³. La práctica de *acumulación – retención – agitación* es fundamentalmente un mecanismo que intenta agrietar una línea de tiempo. No obstante haya quienes sugieren que no existe un orden horizontal del tiempo, seguiría habiendo una desestructuración en ello. A esa grieta también buscan afectarla desde el malestar o turbación producida por este hacinamiento de imágenes. Los mecanismos para no olvidar deben producir grietas.

³³ Warburg sugiere dos polos de la memoria: el apolíneo-racionalizador y el dionisiaco-movimiento. Entremedio de estos dos polos está la *sofrosyne*, actitud difícil de alcanzar y que genera malestar: este malestar es la clave del proceso creativo e indispensable para la producción de imágenes e ideas.

“Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos”³⁴.

¿Para qué seguir insistiendo en el pasado, en lo que *ya ha sido*? Es por la nostalgia o la voluntad de recordar por medio de objetos: conozco un hombre que colecciona cajas de fósforos, corchos de vino, juguetes antiguos, vasos cortos, platos antiguos, mezcladores de tragos, botellitas de tragos, trofeos, figuras de Rapa Nui, *matrioskas*, dedales, cucharitas, estampillas croatas y estampitas religiosas. Ese hombre también mantiene actualizado el árbol genealógico de su familia, y se encarga de que el resto lo conozca haciendo diagramas de este árbol. Está muy atento a encontrar nuevas referencias visuales de lo que fue su patria: insignias, emblemas, archivos de natalidad, y otros. Es un acumulador de archivos, fragmenta el tiempo y lo reorganiza en forma de objeto. Mantiene una relación con sus objetos, busca aumentar sus colecciones, es metódico en la búsqueda. De a poco modifica los espacios de su casa en función de esas colecciones: antes tenía una sala de estar que hoy está habilitada con distintas vitrinas, siendo casi un museo. Al entrar ahí se adopta, involuntariamente, una actitud museal.

Para Warburg, el intervalo o distancia entre el sujeto y el mundo objetivo (por ejemplo, el humano y el objeto *matrioska*, respectivamente) lleva por nombre “zwischenraum”, palabra en alemán compuesta por dos partículas: *zwischen*, traducida como *entremedio* o *entre*, y *raum*, traducida como *espacio*, *terreno*. El espacio de pensamiento habilitado por uno mismo o la internalización de esta distancia con el objeto lo denomina el “denkraum”, cuyas partículas –*denk* y la ya mencionada *raum*– se traducirían respectivamente como *pensamiento* y *espacio*.

Ahora instaló focos especiales. Esa sala ahoga o asfixia, como la Sala de los Gigantes ubicada en el Palazzo Te de Mantua que Giulio Romano construye para ahogar: desde el mito de la lucha de los gigantes contra los dioses del Olimpo y el posterior colapso del templo, pinta las paredes, la cúpula y el suelo con una misma composición pictórica centrífuga, dirigiendo las

³⁴ PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swan*, página 61.

figuras hacia el centro; encierra el lugar de manera que la única luz presente allí fuera aquella proveniente del fuego de una chimenea que se colaba por una grieta.

Esa sala colmada de figuras se llamará “La Denkraum”.

Francesco Petrarca, influyente humanista italiano, luego de su primera visita a Roma en 1337, comienza a escribir su poema épico *África*. Sitúa su argumento durante la segunda guerra púnica, en la Roma republicana. La Roma que él conoció ya no es la Roma republicana: él construye en su cabeza una ciudad pasada, que conoce solamente por registros antiguos. Él completa, rellena esos vacíos para reconstruir la arquitectura que alojó la batalla entre romanos y cartagineses, imaginando las partes faltantes: se imagina una ciudad que ya no existe más.

Piranesi³⁵ dibuja las ruinas romanas. Si bien buscaba también reconstruir un pasado, inicialmente lo hizo desde un enfoque más próximo a la arqueología, representando con afanosa y meticulosa verosimilitud las ruinas romanas, bajo un análisis arquitectónico e histórico en *grado zero*: una representación de la monumentalidad de la ciudad imperial romana bien calculada y sometida al ojo riguroso de Piranesi, que exploraba estas ruinas por sí mismo, midiéndolas y estudiándolas, involucrándose *corpus et anima* con ese espacio. La relación o entramado que se genera entre un espacio o hábitat (sea ruina o territorio próspero) y quien lo habita (no visita) se revela en la seguridad e implicancia del trazo o la gestualidad de sus dibujos y grabados, como quien ha visto algo y no duda en ningún caso de ello. En esta voluntad por reconstruir el pasado (y hacerlo permanecer), el *kunstwollen*, esto es, la voluntad del arte –*qué se busca o a través de qué medios se busca aquello*–, varían los ejercicios para llegar a ello. La fórmula fija reticular y la correlativa constancia en las medidas de las proporciones de las representaciones figurativas de los egipcios eran consecuentes a su voluntad de perdurar en el tiempo, primando forma por sobre función del humano. Esta conciencia de una potencial vida futura funcionaba como motor –voluntad– del acto por

³⁵ Gran parte de los grabados de Piranesi presentaban ciudades reales e imaginarias.

buscar una misma proporción para representar los cuerpos de forma tal de generar una uniformidad, pudiendo ser estas formas habitadas por futuras almas.

Esta cadena de acciones o causas con múltiples consecuencias son la expresión de la voluntad. La denominación (ya sea por medio de palabras o signos), el trazado o recorrido (implicancia de gestualidad), la reiteración o acumulación serían distintas *voluntades*, o sea formas de llegar a un momento/lugar/tiempo *ocurrido*, por distintos métodos. La creación de una posible ciudad acontecida en función de rellenar una parte faltante, la obsesiva distribución de objetos con mínimos espacios entre sí como figuras aglomeradas, semejantes a los personajes de las pinturas de batallas de Paolo Uccello, acumular fotografías, poseer objetos o repetir las mismas canciones siempre son *voluntades* para llenar vacíos. El hombre de las colecciones evidentemente rechaza los espacios deshabitados. El coleccionismo anula la contemplación. Riegl propone que el impulso estético –el sustento de la ornamentación– estaría suscitado por un *horror vacui* primitivo. La excesiva decoración revela aquel síntoma que lo invade, aquel del *horror vacui*: el miedo al vacío, la saturación de cualquier superficie o abertura, como ese abarrotamiento de figuras en los tapices nórdicos, que dejaba a quien lo mirase abrumado y aturdido. Ese abismo que con objetos colma, como una extensión de sí mismo, como si él mismo fuera objeto y pudiera reubicarse en todos los espacios de su casa, fichando todos los tiempos posibles de su historia. El objeto atesorado es, de algún modo, el símbolo que trabaja como mediador entre el mundo y él. Y en medio nace el acto acumulativo o sustitutivo, que Warburg sugiere como un *impulso primitivo*.³⁶ De alguna manera, la forma externa, o sea el problema del objeto, pasa a segundo plano: lo relevante aquí es el rol sustitutivo que adopta ese objeto; función sobre forma. “Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis.”³⁷

El poseer un montón de cosas, esa pluralidad que crece, es otro mecanismo para no olvidar, semejante a la acción de nombrar y escribir los lugares que visitó el Pepperino, como un ejercicio hipomnemónico: recordar porque, ante la ausencia de memoria, consecuentemente se recuerda. Insisto aquí en que la importancia reside en la intención fundamental de aquellos

³⁶ RAMPLEY, Matthew. *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*, páginas 56 y 58.

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, páginas 225.

mecanismos, que es la voluntad de permanencia o continuidad de “lo sido” –de su aura—³⁸, y no necesariamente en la manera en que esa intención se ejecuta o el cuerpo que adopta.



Fotografía digital de la colección de cucharas del hombre de las colecciones. Santiago, agosto 2015

³⁸ RAMPLEY, Matthew. *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. En el capítulo *Aura y Memoria*, y bajo el contexto del análisis entre aura, tiempo y memoria, el autor escribe, en base a la línea argumentativa de Benjamin y Warburg, que “el instrumento fundamental de preservación del aura es la memoria”, planteando la cualidad aurática de la obra de arte como continuidad de prácticas culturales primitivas: “El aura funda el culto del recuerdo”.

Capítulo tercero: pintura

Hay una foto de mi archivo y de mi autoría que fue una de las primeras fotografías que hice cuando era niña con mi primera cámara. La foto la saqué en Quilpué, en la piscina de un balneario, un día de sol y viento. Permanece como recuerdo las palmas y los árboles agitados por el viento. La piscina estaba en una zona muy alta de Quilpué, y podía ver un poco de la ciudad desde arriba. Habíamos subido mi papá, mi hermano y yo a la piscina. Allí, apoyados en una baranda blanca, mi papá nos presentó a un amigo suyo, un señor de nariz puntiaguda y de pelo bastante cano. Diría yo, una niña, que él era alguien *muy viejo*. Como en un cuadro o composición, estaban mi hermano, mi papá y el señor apoyados en la baranda: “Tres hombres en traje de baño sonrían y conversan bajo el sol”. Yo no participo de la escena y me siento distante. No entiendo lo que hablan y ellos me ignoran notoriamente; no estoy molesta, sólo distante, como quien observa desde lejos o desde fuera de escena, desde una presencia desplazada o también desde la ignorancia, el desconcierto o el control. Un director, un tramoyista o un ave de carroña que vuela en círculos en el aire. Llamé su atención y les saqué una foto.

Hubo una necesidad de acción. Saberse distante motivó el disparo de la cámara; esa distancia agitó una voluntad de ubicarse dentro y fuera de cuadro, en una presencia *negativa*³⁹ donde atestiguo pero también me ubico en lontananza. Silencio y ruido. Sacar una foto es ser el fantasma y el cuerpo, es la posibilidad de *estar allí* bajo una apariencia fenomenal⁴⁰ o negativa. Sin duda sacar una foto es practicar un acto hipomnémico, como lo son también los hacedores de crucigramas, los pintores o los acumuladores de cosas. Todos ellos de frente ante la necesidad de no olvidar.

³⁹ Victoria Cirlot ha escrito sobre manchas, polvaredas y nubes como poéticas negativas. En su libro *Imágenes negativas, las nubes en la tradición mística y la modernidad* considera que las nubes “constituyen un modo efectivo de negación del mundo de aquí, para alcanzar así la categoría de imagen negativa.” Su investigación sobre poéticas negativas se enmarca dentro de las experiencias visionarias como raíz o fundamento del proceso creativo.

⁴⁰ En el sentido platónico: *phainomenon* contrario a *aletheia*, fenómeno desprovisto de realidad, como las imágenes sobre el agua o los reflejos en el espejo.

3.1. Primeras experiencias

Cuando comenzaba a pintar, en octubre del 2015, entendía la pintura como una especie de anotación en el cuaderno. Asumía que “no sabía pintar”, por lo que todas las pinturas que hacía eran *intenciones de pintura*: ejercicios rápidos y un poco torpes, casi inmediatos como notas o memorándums, en los que buscaba que la pintura fuera la escritura de una fotografía. Escritura en el sentido del ejercicio de codificación.

No pensaba nunca en la composición. Las inquietudes sobre una imagen encontrada (en su mayoría fotografías) era lo que intentaba resolver en la superficie. Pensaba en la posibilidad de la pincelada de ser un método de codificación, y la pintura como un mecanismo para comprender y asir el mundo.

Desde esta “ignorancia”, pinté una serie de pinturas de pequeño y mediano formato (ver láminas 29, 30 y 31). Cada una de ellas las pensaba como un ejercicio caligráfico, como si fueran voces (unidad léxica), y en conjunto se asemejaban a un abecedario. Esta serie significaba para mí una suerte de investigación sobre el comportamiento de la mano y sus posibilidades desde el ejercicio de pintar. La modesta investigación o búsqueda (más bien insistencia) comenzó el año en que pintaba por primera vez. Esto es un hecho destacable no necesariamente por el vínculo sentimental que se mantiene con una fecha por ser la conmemoración del *inicio de algo* –como un aniversario–, sino por la importancia del proceso de trabajo realizado ese año. Los ejercicios durante ese período fueron hechos desde una sensación de extrañamiento hacia la pintura, semejante a una incomodidad frente a lo que se desconoce. Pienso que quien comienza a pintar no tiene certezas sobre la motivación que lo impulsa a hacerlo, pero existe una sutil y profunda convicción –poco clara la mayoría del tiempo– que tiene relación con la resistencia. La cultura egipcia representaba al enemigo o al extranjero de frente, y no bajo el modelo perfilado usado para representar una figura humana común. Lo diseñaban encarando a quien lo miraba, activo, porque el enemigo o extranjero significaba alerta. Esta interpretación debía ser representada llamativamente en el imaginario egipcio, adecuando su pensamiento cultural al lenguaje visual. En este caso, la “alerta” debía ser representada como una fractura. El lenguaje visual egipcio tuvo que reaccionar de tal forma de comunicar algo que produjera descalce en el espectador. Esta

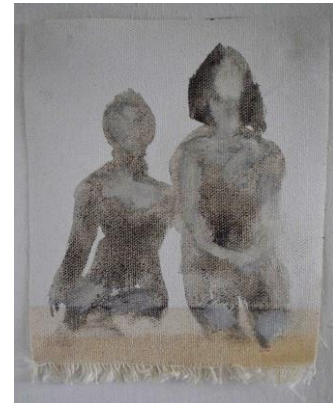
posibilidad del lenguaje de generar quiebre o accionar una maquinaria de símbolos es resistencia en el sentido de pervivir o pugnar. Pintar –y despintar– debiese ser una pugna o un enfrentamiento⁴¹.

Retomando la cuestión del extrañamiento o incomodidad que afecta a quien pinta por primera vez, pienso –tal vez en un sentido romántico– en la experiencia de mi sobrino de un año y medio al acercarse a una flor. Mientras veíamos las flores del antejardín, le indiqué una en particular, y la toqué suavemente. Él, imitando la acción, torpemente la sacudió y deshojó, incapaz todavía de medir la fuerza de sus movimientos ni la distancia que lo separaba de ella. En mis primeros ejercicios de pintura mostraba una torpeza semejante en el manejo del cuerpo frente a la tela. Cada sesión de pintura implicaba una sensibilidad o receptividad correspondiente a la que se adopta cuando hacemos cosas por primera vez. Era necesaria una amplia “apertura de ojos”, como viendo por primera vez.

Esa experiencia de *ver por primera vez* la entiendo como lo original –en el sentido de origen o primario, no de novedad–, es la frescura o ingenuidad: las primeras veces en ciertos procedimientos implican un desentendimiento o distancia. Esta distancia que naturalmente existe en *hacer algo por primera vez* es valiosa por otorgar una mirada de las cosas que nunca más tendremos. Es una ocasión. Los griegos hablaban sobre *aquel particular* momento propicio ubicado en un segmento temporal, el *kairós*. Durante el período de trabajo en las pinturas de pequeño formato, cada enfrentamiento a la tela era como una primera vez, a veces infinita y agobiante, al tiempo que también era un enfrentamiento a la ocasión o al momento propicio: el modo en que decidiera disponer el material sobre el soporte determinaría una lectura sobre aquella pintura, evidenciando la categorización de los rasgos del modelo para llevar a cabo el traspaso a la superficie en una particular *manera*⁴², configurando un *corpus* habitado por distintos significantes.

⁴¹ *Despintar* es registrado por la RAE como “borrar o raer lo pintado o teñido” y “apartar la mirada, perder de vista” (coloquial puertorriqueño). Yo uso esta palabra en relación al *damnatio memoriae* o la condena de la memoria: procedimiento de la antigua Roma aplicado a los enemigos del Estado, donde se eliminaba todo elementos que recordara al enemigo: imágenes, estatuaria, inscripciones, etcétera., borrando de toda superficie su nombre. La cancelación u omisión de la imagen.

⁴² En el sentido del estilo, la manera con que se resuelve una pintura.



K.V., *Dictado*, de la serie *Ejercicios de caligrafía*; ó/tela y papel, dimensiones variables, 2015



K.V., *Saqueo*, de la serie *Ejercicios de caligrafía*;; ó/t, 30 x 40 cm., 2015



K.V., *Playa*, de la serie *Ejercicios de caligrafía*; ó/t, dimensiones variables, 2015

Uno se enfrenta al pintar –a las imágenes, a la historia, a uno mismo–, buscando las condiciones propicias para la correspondencia entre la mano y el ojo. Ese estado de correspondencia puede ser el momento –el kairós– en que, de la forma más grácil posible, la mano resolvería por medio de pinceladas y trazos aquel estímulo que el ojo recibe.

El *momento propicio* se asemeja a la expresión sobre *tener la mano caliente*⁴³, el estado en que la mano consigue un “calentamiento” que facilita la gestualidad o que hace que uno pinte como “por obra de magia”. A este estado, Vasari lo llama *sprezzatura*: en realidad, este término fue acuñado por Baldassarre Castiglione, en referencia a la actitud cortés (distancia y compostura, también frialdad) de un caballero frente a los acontecimientos de la vida. Algo como el rechazo a las emociones excesivas, la capacidad de digerir las aflicciones, posiblemente relacionado con la virtud en el sentido de la capacidad de contención. Pero Vasari redirige el término en función de la pintura. Para él, significa la gracia del pintor, su *mano caliente*, que es la agilidad pero también distancia con la que actúa, la contención o control de su mano, un calor bien dirigido.

Las pinturas que estaba realizando necesitaban aquella agilidad. Pienso que algunas de ellas alcanzaron ese estado de gracia. Para eso, hubo una constancia de trabajo y continuidad, una experimentación incesante. Esta experimentación implicaba una sistematización del proceso: primero, contar con suficientes telas disponibles y ubicarlas en el panel, a la altura de mi nariz; segundo, la preparación de la *sopa* o barro con lo que se pintaría: como punto de partida, un “negro abisal”⁴⁴ compuesto por azul ultramar y tierra de sombra tostada, un gris medio y un gris alto; tercero, poseer la atención y lucidez suficiente para enfrentarme y reaccionar *graciosamente* al modelo fotográfico.

Esta suerte de pauta se asemejaba a la preparación de quien ejerce algún oficio teatral, como un actor o bailarín. Este camino a la *gracia*, la búsqueda de una pintura expedita o instantánea, parecía un ritual o una danza. Comenzaba este rito de la pintura con el momento en el que veía el modelo fotográfico, luego la codificación de ello en mi cabeza hasta que

⁴³ Expresión de Gonzalo Díaz utilizada frecuentemente en el Taller de pintura para referirse al estado en que se daría un acierto “gracioso” en la pintura, como una mordaza, que arma y afirma una pintura.

⁴⁴ Nombre acuñado por mí y mi compañero Diego Silva, después de varias experimentaciones de color para encontrar un negro tan profundo como un abismo.

disponía el material sobre la tela. Esos tres acontecimientos se repitieron varias veces, adoptando un ritmo en que mi cuerpo se comportaba en función de lo que mi mente iba encriptando, que eran los estímulos lumínicos percibidos desde el modelo, o sea lo que yo estaba viendo. Sobre estos pasos a seguir durante el ejercicio de las pinturas inmediatas – mirar el modelo, procesarlo, recordarlo, y disponer la pintura en base a aquello que quedó memorizado– he leído una cita del curiosamente también pintor Winston Churchill, donde explica, por medio de una metáfora con una oficina de correos, lo que ocurre en el intervalo entre ver y posteriormente pintar. El traspaso de aquello visto a la tela como la elaboración de un posible criptograma.

Sería interesante que alguna auténtica autoridad investigara con cuidado el papel que la memoria desempeña en el pintar. Miramos al objeto con una mirada fija, luego a la paleta, y en tercer lugar a la tela. La tela recibe un mensaje enviado desde el objeto natural, usualmente unos pocos segundos antes. Pero *en route* ha pasado por una oficina de correos. Se ha transmitido en cifra. Se le ha transformado de luz en pintura. Llega a la tela como un criptograma. En tanto no se le ha colocado en su correcta relación con todo lo demás que hay en la tela no se le puede descifrar, no resulta aparente su sentido, no se le ha vuelto a traducir desde el mero pigmento a la luz. Y entonces la luz no es ya la de la naturaleza, sino la del arte.⁴⁵

No obstante lo inusual que es citar a Winston Churchill en una memoria de artes visuales, añadí esta cita porque me interesó el término francés *en route*. Imaginé aquella “ruta” como un caótico pasadizo bajo un efecto estroboscópico (experiencia contraria a la dromoscopia), saturado de fragmentos de fotografías o memorándums: un túnel colmado de imágenes y experiencias –visuales, místicas, sensoriales– produciendo destellos intermitentes, como

⁴⁵ GOMBRICH, E. H. 1997. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, página 34.

minas a punto de detonar. En esta ruta por la que atraviesa la luz es donde se produciría aquel cifrado de luz a pintura, el criptograma-pintura.

3. 2. Pintura para no olvidar: “Ingrandimento del bambino” y “Nid di Cigogne”.

Durante el 2017 realicé dos ejercicios de pintura: la serie “Ingrandimento del bambino” y “Nid di Cigogne”. Los modelos para ambas series eran fotografías recolectadas. La primera, correspondiente al modelo de la serie “Ingrandimento...”, fue comprada en Bologna el año 2016. Ya había sido usada para la serie de “Pinturas de recolección”. La segunda, “Nid di Cigogne”, pertenecía al contenido del álbum comprado en París durante febrero de 2017. Ambas series fueron pintadas desde el cuestionamiento de la pervivencia de la imagen –el *Nachleben* o *afterlife*– en la memoria y la reiteración como método de producción.⁴⁶

Durante el procedimiento de estas pinturas observaba detenidamente la fotografía. Tomaba distancia de él y abría un espacio analítico, un “denkraum”, para metódicamente estudiar la imagen. En las sesiones de trabajo, me llenaba de preguntas: cuánto podría recordar del modelo fotográfico, cuánto de él podría representar con mi pintura y cuánto de aquella representación correspondería –aunque fuera en mínimos términos– al orden del esquema original del modelo. Cuánto del original seguiría *al pie de la imagen*. Mi voluntad era insistir en la permanencia de la imagen en la memoria, como también en la permanencia de esa imagen en un espacio temporal determinado. Contrario a una amnesia destructiva, sostener en el tiempo esa experiencia. Como la práctica recolectiva y acumulativa, pinté también para no olvidar, como un cotidiano memorándum.

⁴⁶ Warburg utiliza el término *nachleben* para indicar aquella pervivencia de las imágenes o manifestaciones culturales como huella o fenómeno mimético. Esta palabra en alemán está compuesta por las partículas *nach* y *leben*, respectivamente traducidas como *después de*, *posterior* y *vida*.

Ingrandimento del Bambino

Para esta serie, usé la foto del “Ingrandimento del bambino” (ver lámina 32) y a modo de ejercicio la pinté cinco veces, de distinta manera, reinterpretándola cada vez (ver láminas 33, 34, 35, 36, 37 y 38). La foto fue *leída* desde los esquemas propios de mi memoria, y percibida desde mis propias experiencias, desde lo que se podría llamar *lo particular*. Posterior al ejercicio de pintar cinco veces en distintas telas, con variaciones de croma en cada una de ellas y siendo dos de las cinco telas pintadas desde el recuerdo de la foto y no con ella en mano, pude entender la imagen bajo esquemas universales, con una distancia que me permitió categorizar y nominar los elementos del mundo presentes en ella: casa o arquitectura, árbol o naturaleza, familia o grupo, individuo o comportamiento humano. Estos elementos, reconocidos simbólicamente, revelan algo de la estructura del mundo, en el sentido de poder atribuirles significaciones pertinentes a las relaciones humanas o a las leyes de la naturaleza. Como una fórmula, “casa” puede ser “contención” o implicancias de “hogar” (dinámicas de comportamiento de un grupo bajo un techo en común), como “árbol” puede ser el complejo funcionamiento de las leyes del universo, algo similar a la alegoría medieval de Fortuna. Estos elementos en conjunto, sea por ejemplo casa + familia, pueden funcionar como códigos reconocibles en distintos imaginarios, o mejor dicho como esquemas universales o comunes denominadores.

Sostuvo Platón que el pintor debería ser capaz de percibir lo universal en lo particular. Aunque bajo el marco del realismo, también Adolfo Couve, durante una entrevista para el programa “La belleza de pensar”, mencionó el tema universal, sosteniendo que el pintor realista debiera tener la sensibilidad suficiente para abordar sólo temas universales. Ciertamente, el ejercicio sobre conseguir esquemas universales sólo se da como resultado de una constante experimentación y *ensayo y error*, de otra forma no habría corrección ni examinación, restando una única lectura de la imagen. El procedimiento requiere lucidez e implica un estado de alerta frente al esquema, una insuficiencia o descontento (sea también necesidad) que empuje al artista a hacer y rehacer y, por sobretodo, comprender por *medio del medio*.

Esta insistencia o porfía puede ser entendida como una actividad ritual o cúlrica. Pienso en algunos nativos que con cultos a la naturaleza buscan respuestas o gratificaciones: en la tribu de los indios Pueblo, es el pequeño árbol (*pequeño es el árbol porque pequeña es el alma de un niño*⁴⁷) el que media entre el humano y la naturaleza, y es su danza aquello que activa el símbolo. La magia como una práctica fundada en la huella primitiva, que aparece y es ejercida a causa de una ausencia o incertidumbre. Intrínsecamente, el ejercicio ritual es la voluntad de que aparezca algo, en el sentido de una apariencia fantasmal o fenomenal.⁴⁸

El enfrentamiento constante al modelo fotográfico es la misma constancia que necesité en el ejercicio de las pequeñas pinturas inmediatas. Esa insistencia fue el modo de acción y desde allí, desde una constante observación, fue que el esquema comenzó a desdibujarse y mezclarse con esa niebla memorística de los recuerdos, como estar ingresando en una nube del no saber.⁴⁹

Lo que resta del modelo fotográfico pareciera ser su última exhalación, lo pienso como una sutil derrota entre imágenes. La foto no volverá a *ser*⁵⁰ por más que sea pintada mil veces, pero puede ser pintada mil veces para no ser olvidada. Para representar el cuerpo de árboles presente en la fotografía del “Ingrandimento...”, muy pocas veces me detuve a observar cómo había sido fijada en la foto la gracia y soltura con la que un árbol se balancea o agita por causa del viento. Siempre preferí ver esa agitación desde el modelo en vivo, aunque pocas veces se dieran las circunstancias. Una única vez, durante el período de desarrollo de la serie y por un viaje en tren a Chillán, pude volver a ver un ciprés siendo afectado por el viento. Aunque fuera verídico el momento, parecía una fantasía o un imposible. No iba en tren sino en un avión ligero recitando el canto a la enfermedad incurable de la melancolía.⁵¹

⁴⁷ WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Apunte de estudio.

⁴⁸ Ambos términos, fenomenal y fantasmal, entendidos bajo la raíz *phantasmata* y *phaenomenon*, términos utilizados por Platón cuando intenta ubicar el lugar de las sombras en el mundo exterior. A modo de complemento, ver nota 4.

⁴⁹ CIRLOT, Victoria. *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y la modernidad*, página 30.

⁵⁰ RAMPLEY, Matthew. *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*, páginas 104 Y 105. Sobre *lo sido*: “Más bien, podría decirse que ella (el aura) deriva del hecho que la fotografía, en tanto *memento mori*, constituye la huella permanente de lo sido.”

⁵¹ La enfermedad de la melancolía se produciría, según la tradición astrológica helénica transmitida por los árabes, por una reubicación planetaria donde el afectado estaría bajo el signo de Saturno, y se curaría por la alineación de Júpiter sobre el signo del afectado.



Fotografía en papel nombrada "Ingrandimento del bambino", comprada en feria de antigüedades de Bologna. 2017



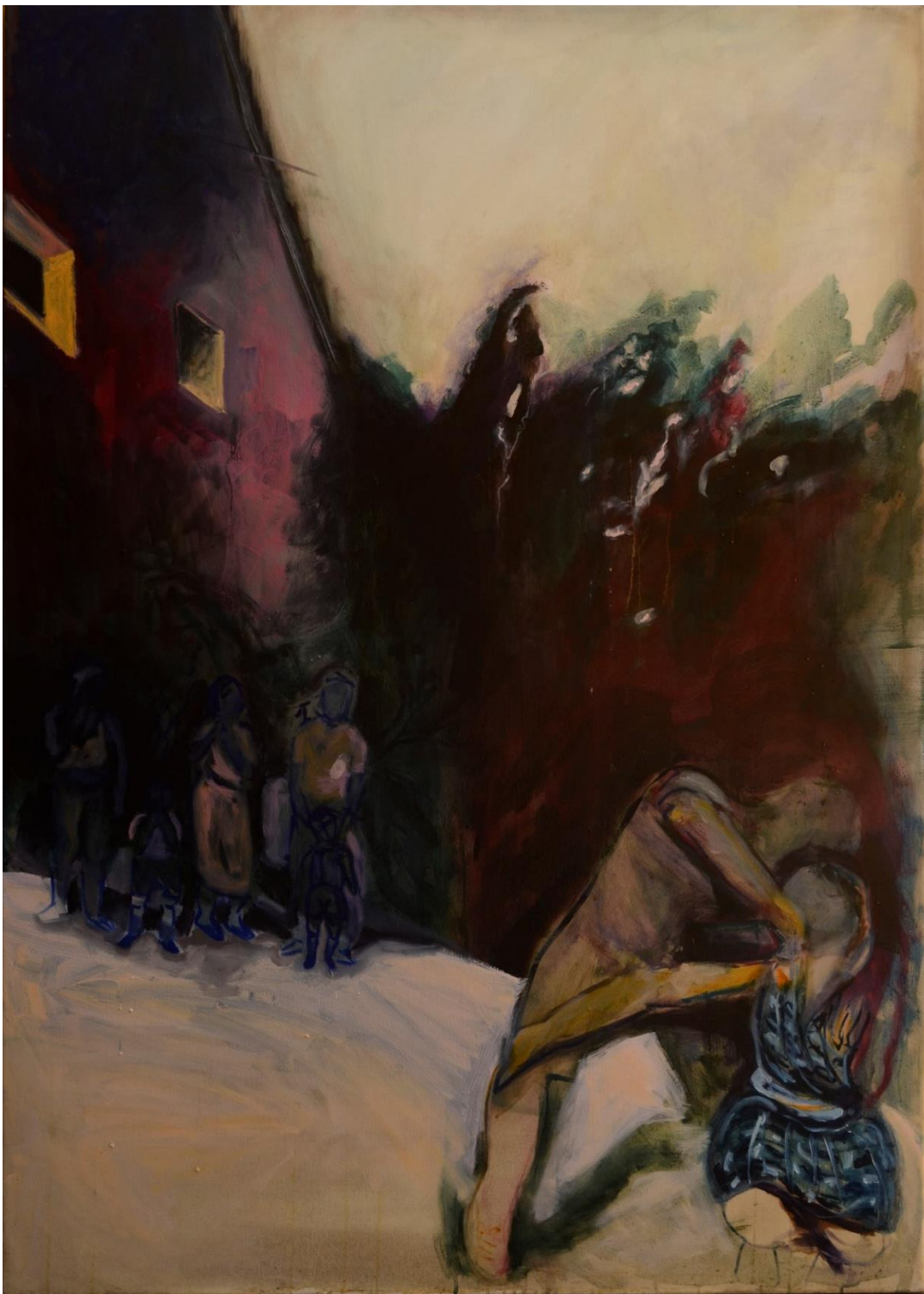
K. V., *Ingrandimento del bambino (1)*, ó/t, 120 x 100 cm., 2017



K. V., *Ingrandimento del bambino (2)*, ó/t, 120 x 100 cm., 2017



K. V., *Ingrandimento del bambino (3)*, ó/t, 120 x 100 cm., 2017



K. V., *Ingrandimento del bambino (4)*, ó/t, 120 x 100 cm., 2017



K. V., *Ingrandimento del bambino (5)*, ó/t, 120 x 100 cm., 2017

Lamentablemente, la hermosa imagen que hubiese querido fuera infinita poco duró al abandonar el lugar porque el tren se había puesto en marcha. Volví a sentir el mismo pesar con el que recordaba los cipreses italianos después de haber dejado la *campagna* italiana, un pesar que se sustenta en la contraforma provocada por una intensa luz, que es la imagen que abre y construye un mundo imaginario, imposible e idílico, una imagen negativa porque niega este mundo.

Lo que acababa de ver fue archivado en mi carpeta “Recuerdos de árboles mecidos por el viento”, que conserva las evocaciones o sensaciones que produce o deja una imagen, y que invoqué para lograr representar un cuerpo de árboles agitados por el viento en la serie del “Ingrandimento del bambino”.

La remembranza del árbol surge desde el *ojo interior*. Es la imagen impregnada, enraizada sólidamente en este depósito de experiencias y banco de imágenes que, como una gran cartografía, no es lineal pero sigue el curso del caudal imaginativo. La liquidez de este contenido imaginario permite su circulación a través de distintos tiempos y lugares. Por recovecos. Este líquido desborda, se cuele e insiste. Recorre y traspasa, así como también la línea de horizonte atraviesa un paisaje en movimiento. En la experiencia dromoscópica, al viajar en transporte terrestre –como en los viajes a Módena y Chillán–, mirando por la ventana divisamos el paisaje destruido o “ennubecido”⁵², ausente de *aletheia*. Va dejando un rastro descolorido, una huella, y las figuras, como alucinaciones, son apenas reconocibles, habiendo sido remecidas por un movimiento violento. Deviene ese mareo propio de la secuencia que aparece a través de la ventana. Secuencia activa pero discontinua, segmentada por la velocidad. A pesar de esta segmentación, la línea del horizonte se mantiene constante, casi inmóvil, imperturbable. Pasan deshilvanadas las formas pálidas del paisaje y confunden pero, al fondo, como una certeza, la línea de horizonte. En nuestro depósito, nuestra memoria, la reminiscencia es esa línea de horizonte constante que, agitada o desestabilizada por la “velocidad de los trenes” –trenes que pasan amnésicos– vuelve a aparecer reiterativa, incansable. Padecer una pérdida de memoria sería como disipar esa línea de horizonte.

⁵² Término propio inventado para decir “afectado por nubes”.

La casa fantasma como imagen negativa

Hace cinco años viví, por un breve tiempo, en una pequeña y fría villa cercana a Nueva York llamada Lake Placid. Aunque esa villa fuera localmente conocida por haber sido anfitriona de los Juegos Olímpicos de invierno de 1932 y 1980, la densa neblina y el estrepitoso graznido de los cuervos hacían de ese lugar un pueblito bastante inhóspito y desolador. A pesar de que parecía que habitaba dentro de un poema de E. A. Poe, hice varias amigas – peruanas, argentinas y brasileñas– con quienes conversábamos y nos reíamos sobre la condición de esta ciudad-fantasma. Allí, en Lake Placid, frecuentemente visitaba una heladería, la biblioteca pública y una librería que vendía artículos de oficina como calendarios, marcapáginas holográficos, esquelas para cartas, destacadores y bolígrafos, y libros de distintas categorías, desde historietas y caricaturas a libros de ficción o poesía hasta revistas de espectáculos. Poco antes de finalizar el viaje y en esa librería, compré un libro de poesías de Robert Frost. No conocía al autor, pero su portada era bella y por esto lo compré. Nunca lo leí, sólo lo hojeaba de vez en cuando, y en algunas ocasiones lo prestaba a compañeros interesados en poesía inglesa. Este año, al ordenar mi librero y mientras pintaba la serie “Ingrandimento...”, lo encontré y leí gran parte de los poemas. Uno de ellos trataba sobre una casa fantasma.

I dwell in a lonely house I know
That vanished many a summer ago,
And left no trace but the cellar walls,
And a cellar in which the daylight falls
And the purple-stemmed wild raspberries grow.

O'er ruined fences the grape-vines shield
The woods come back to the mowing field;
The orchard tree has grown one copse
Of new wood and old where the woodpecker chops;
The footpath down to the well is healed.

I dwell with a strangely aching heart
In that vanished abode there far apart
On that disused and forgotten road
That has no dust-bath now for the toad.
Night comes; the black bats tumble and dart;

The whippoorwill is coming to shout
And hush and cluck and flutter about:
I hear him begin far enough away
Full many a time to say his say
Before he arrives to say it out.

It is under the small, dim, summer star.
I know not who these mute folk are
Who share the unlit place with me—
Those stones out under the low-limbed tree
Doubtless bear names that the mosses mar.

They are tireless folk, but slow and sad—
Though two, close-keeping, are lass and lad,—
With none among them that ever sings,
And yet, in view of how many things,
As sweet companions as might be had.

Habito en una solitaria casa que sé
que hace muchos veranos desapareció,
y no dejó rastro sino los muros del sótano,
un sótano donde cae la luz del día y
las salvajes frambuesas de tallo púrpura crecen.

Sobre las vallas arruinadas las vides la protegen
del bosque, volviendo al campo fértil;
El árbol del huerto ha cultivado un bosquecillo
De nueva y vieja madera que corta el carpintero;
El sendero hacia el pozo está curado⁵³.

Habito con un extraño dolor en el corazón,
en aquella casa desaparecida sin un rumor,
sobre aquel camino perdido y olvidado,
que ni siquiera es refugio de lagartos.
Llega la noche, los murciélagos caen con sus
dardos;

El ave nocturna llega para silenciar
los sonidos y la agitación del cielo:
lo oigo comenzar lejos, muy lejos,
balbuceando muchas veces su decir,
antes de que él arribe, sin otra cosa que callar.

Es bajo la pequeña, débil, estrella estival,
pero nada sé sobre la muda multitud
que comparte las penumbras junto a mí,
aquellas sombras bajo el árbol oscuro
sin duda llevan nombres ocultos en el musgo.

Son gente incansable, pero lentos y tristes,
aunque dos, los más cercanos, son hombre y mujer,
ninguno entre ellos se atreve a cantar,
y a pesar de estar rodeados de soledad,
como dulces compañeros, continúan en este lugar.

Era una casa en ruinas y miserable al no dirigirse ningún sendero hacia ella. Era inexistente materialmente pero en su atmósfera se reconocía el pesar y el abandono. Es la imagen de una casa arruinada. Conversando con un amigo sobre el “Pueblo Potemkin”⁵⁴, recordé la imagen de una casa demolida que solo conservaba el muro de su fachada. Durante once años, todos los días camino al colegio, a las 6:45 de la mañana, cuando la luz todavía permanecía pura y

⁵³ Sellado o “cicatrizado”.

⁵⁴ El “Pueblo Potemkin” es una expresión utilizada para referirse a las fachadas pintadas por Grigori Potemkin a lo largo de la ruta de visita que realizaba la zarina Catalina II de Rusia para simular bellos pueblos construidos en Crimea y de esta forma esconder la desastrosa situación de la región.

renovada, entre azulada y anaranjada, pasábamos por la calle Pucará, antes del cruce con Hamburgo. Allí, en la vereda izquierda y entre dos casas de un piso, se mantenía en pie la fachada de aquella casa ya destruida. Cada mañana me desafiaba a ver qué había detrás de la fachada. A veces, cuando el vehículo iba siendo conducido a una velocidad moderada, lograba ver el terreno baldío y estéril que se escondía tras ese muro ya debilitado por el paso del tiempo. Cuando nos aproximábamos al lugar, me acomodaba en el asiento y me disponía frente a la ventana lateral del auto, preparándome para fragmentar esa experiencia dromoscópica y, desde lejos y no muy claramente a causa del movimiento del transporte, alcanzar a percibir aunque sea un pequeño vistazo de lo que ese muro desteñido y arruinado guardaba tras de sí. Así sucedían las monótonas rutinas de lunes a viernes hasta que, preparada ya en mi asiento, vi un día que la fachada estaba tapada con capas de una malla negra. Al mes siguiente, el muro había sido botado y durante las semanas siguientes apareció, en grandes letras verdes, el afiche que publicitaba un nuevo edificio en el barrio. Desde entonces y con la irreparable explotación urbana de parte de las inmobiliarias, el barrio gravita en una monótona rutina de lunes a lunes.

Pienso en las casas –sus fachadas e interiores– que he pintado: la casa del “Ingrandimento...”, casas de Italia, de Passy, de Villarrica, de lugares desconocidos y propietarios anónimos y mi propia casa. Estas casas, aunque hayan resistido sus estructuras al paso del tiempo, son esquemas universales de casas fantasmas que deambulan en imaginarios. Son, por su carácter “fantasmal” o su dimensión psicológica, una imagen negativa. Empujan desde atrás y pesan sus muros sobre las personas. Son también las personas que la habitan parte de la arquitectura.⁵⁵

⁵⁵ Sobre la arquitectura y la alegoría de la choza primitiva: escribe Vitruvio en el capítulo primero del Libro II del *De Architectura* sobre la facultad imitativa del humano que dio origen a la arquitectura. Desde la observación y posterior imitación de la naturaleza y sus procesos –el comportamiento del fuego, la estructura de los nidos, la capacidad de resistencia de la madera– sumado a la necesidad de protegerse, el humano construye la primera choza primitiva. La alegoría de la choza primitiva representa una primera idea sobre los fundamentos de la arquitectura, sus orígenes, que serían en esencia las competencias miméticas humanas usadas en función de su propio cuerpo enfrentado e incidido por la naturaleza y al espacio que ocupa dentro de ella, esto es, la arquitectura que media entre el humano y la naturaleza. El Filarete ilustra esta teoría vitruviana en un bello dibujo, que representa el gesto del hombre que se protege la cabeza de la lluvia, gesto que servirá de esquema para entender una estructura trilitica (un horizontal sostenido por dos verticales). Dicho de otro modo, el Filarete evidencia la estrecha relación entre el cuerpo humano y sus proporciones –antropometría– y la arquitectura o aun más incisivo, el cuerpo humano como inspiración y razón de la arquitectura, desde los órdenes clásicos hasta el modelo urbano de una ciudad.

Pervivencia de imágenes

En el poema, son mencionados un hombre y una mujer que permanecen, infatigables, en esa casa fantasma. Esta breve narración sobre la casa, el paisaje que sostiene la casa y el hombre y la mujer presentes en ella, me parecen referentes importantes para mis pinturas.

Como lo he repetido anteriormente, en la mayoría de mi obra utilizo fotografías que he recogido en distintas ocasiones. Recuerdo haber escuchado que la pintura no es pintura si no responde a un modelo interior. El modelo fotográfico –materia externa que provoca nuestro *ojo interior*– es únicamente el punto de inicio, la referencia, pero es el modelo interior – evocaciones e imágenes oníricas que configuran una realidad interior– lo que articula la percepción que tenemos de nuestro modelo externo. Aquel, el externo, podrá evidenciarse en la pintura final desde su función de esquema, mientras que nuestro modelo interno distinguirá a ese esquema dotándolo de rasgos distintivos. Esos rasgos, desde el archivo de nuestra memoria hecho cuerpo de pintura, fluyen y se agolpan sobre la tela. Aparecen, fantasmales, paisajes de otrora. Son residuos de cosas vistas o experiencias mantenidas bajo llave. En los sueños, las dimensiones y los colores de las imágenes soñadas no corresponden casi nunca a la *realidad* –o mejor dicho a la “experiencia aprehendida”–. Así, al *soñar soñamos sueños* de imágenes alteradas, modificadas, mutadas, y sucede también en ciertas oportunidades – como en la pintura– que percibimos el mundo *real* alterado, modificado, mutado (y mutilado) y, como estando inmersos en un estado de somnolencia, en aquella *verdad vemos visiones verdes*.

En la fotografía usada como modelo para la serie del “Ingrandimento...”, la altura de la casa es casi la misma que las personas en primer plano. A diferencia de la manera en que fue abordada en la pintura, la casa no “empuja” desde atrás ni parece que devorara la escena como un gigante de pasos estruendosos en una pesadilla. El hombre y la mujer que protagonizan la fotografía (donde se concentra la narración de la escena), están al mismo nivel que el grupo de personas que los observan. Los participantes de la escena fueron fotografiados de frente, formados en una línea continua que recuerda la disposición de los

elementos publicitarios en un afiche teatral o los personajes en un friso romano. La fuerza de esta imagen me recuerda las pinturas efímeras de las procesiones triunfales romanas, que eran alzadas en impetuosas celebraciones a causa del *generale vittorioso*. Sin embargo, la “agresividad” de estas pinturas se desvanecía en el aire ya que, desde el momento de su creación eran pensadas como pancartas pasajeras y ninguna fue conservada. Al contrario, mi fotografía, desde el momento de su hallazgo, fue pensada como un objeto que durará –si cuido de ella– toda mi vida.⁵⁶

La composición de la fotografía fue alterada en el proceso de traspaso a la pintura. En ella, el hombre y la mujer que concentran la narración de la escena fueron dispuestos, de forma involuntaria, en primer plano. Si bien el recorrido visual de la diagonal que comprende la casa, el grupo de personas y el hombre y la mujer funciona como recurso compositivo y la “adecuada” distribución de pesos visuales (en el sentido de una resolución formal o académica) se resuelve casi desde una intuición visual⁵⁷, al momento de revisar la serie terminada me interesaba más el aislamiento de esas figuras, hombre y mujer, desde una conceptualización o simbolización de ese aislamiento. La unión entre los sujetos se da por medio de una botella que el hombre, erguido, musculoso y firme, ofrece a la mujer que, en cuclillas y sometida al comportamiento de quien se relaciona con ella desde arriba, la recepciona, en una actitud que puede ser interpretada como de sumisión u obediencia. En la serie, me interesaba acentuar esta contraposición o enfrentamiento, que tiene relación con un sistema de ordenamiento del mundo y sus fuerzas naturales (fuerzas o energías activas y pasivas), como también implica cuestionamientos sobre sistemas o estructuras sociales y culturales y la habituación a éstos. La escena puede ser entendida como una alegoría del acto sexual: consideré al hombre y a la mujer como una especie de Adán y Eva, y sobre ellos recaería la fuerza de esta imagen.

La imagen del “Ingrandimento...” ha sido revisada en múltiples ocasiones y en distintos lugares. También la he visto en sueños, donde me veo a mí misma pintándola, con tonos

⁵⁶ KENTRIDGE, William. *Triumphs and laments*. Apunte de estudio. Uno de los únicos “registros” de estas pinturas (no hay rastro material, sólo por texto o narración oral) se puede apreciar en “Trionfi dei Cesare” de Andrea Mantegna, que tuvo por comitente a Francesco II de Gonzaga, autoproclamado “el nuevo César”.

⁵⁷ En el sentido de una educación del ojo: la experiencia concientizada de la observación como orden o estimación estética.

grises y sobre un cartón, después de haber decidido –en mi sueño– pintarla muchísimas veces. Sin embargo, aunque la haya visto incontables veces, cada vez la percibo de forma distinta, como desde una ingenuidad o inocencia del ojo, en el sentido de lo dicho anteriormente sobre ver por primera vez o percibir por primera vez. Ciertamente, el *ver* significa recibir sensaciones de colores como constantes estímulos en la retina, pero es la mente la que termina –o complementa– el proceso de la percepción al entramar esas sensaciones con la experiencia.

Hay una imagen que vuelve constantemente a mí. No estoy segura de su origen; un sueño o un acontecimiento. La imagen es lumínica: un sillón sobre una alfombra bañados por una luz dorada y penetrante. Veo el sillón casi desde el piso. De pronto, el baño de luz desaparece porque he cerrado los ojos y, al abrirlos nuevamente, un efecto solarizador ha afectado mi vista, como si me hubiese cegado el sol.⁵⁸ Es una sensación como de haber perdido la vista, de quedar ciega. Como el prisionero que emerge desde la caverna hacia la luz, o como aquellas visiones místicas que acontecían a Hildegard von Bingen. La proveniencia de esta experiencia –probablemente a causa del engaño de los sentidos– no es relevante sino la forma en que fue percibida y la interpretación que hago de ella. Vuelvo a las experiencias ilusorias u oníricas como fundamento para el ejercicio de la pintura. Estas experiencias habría que conservarlas preciadamente y hacer uso de ellas al pintar, como una fuerza interior que permita abrir nuevos imaginarios, de evocar por medio de la producción de imágenes. Las cinco pinturas de la serie del “Ingrandimento...” y otros ejercicios desde la misma fotografía son la suma de experiencias, sensoriales o de otra categoría. Fueron realizadas bajo un persistente enfrentamiento entre la fotografía, material exterior, y estas experiencias personales (mis modelos interiores), que a modo de oposición podría llamar las *fotografías internas*.

⁵⁸ “Estrictamente hablando, es la inversión de la imagen sobre una película o placa por una cantidad extrema de sobreexposición alrededor de mil veces la cantidad requerida para obtener al revelar una imagen negativa normal. (...) En realidad, el fenómeno se conoce como efecto Sabattier. El efecto llamado corrientemente solarización se produce cuando se expone un negativo durante el revelado a una luz demasiado fuerte, o a otra luz distinta de la de seguridad del cuarto oscuro.” En *Enciclopedia Focal de Fotografía*, Ediciones Omega, 1975.

Durante la ejecución de la serie hubo un quiebre cuando, conversando sobre la fotografía del “Ingrandimento del Bambino”, supe –o asumí algo que ya sabía– el significado de la frase escrita al reverso. La fotografía del “Ingrandimento...” fue el primer modelo fotográfico que utilicé en la primera serie de pinturas elaboradas durante mi estadía en Bologna, durante septiembre de 2016 y marzo de 2017. La serie de cinco pinturas de pequeño formato comprendía distintas representaciones de fragmentos de la foto, como la casa, los árboles y el grupo familiar. Sobre todo lo atractivo de la foto, la escogí por el escrito en su reverso: el significado que yo le otorgaba a la palabra *ingrandimento* era “engrandecimiento” o “crecimiento” creyendo, como ciega o bajo el hechizo de la palabra, que el escrito cantaba el engrandecimiento del niño presente en la fotografía, en el sentido de estar celebrando el hacerse más grande, de crecer como consecuencia de cumplir años. Imaginaba que el escrito correspondía a la anotación (recordatorio o memorándum) sobre el día de la celebración de cumpleaños del niño. Pero la traducción apropiada de *ingrandimento* es *ampliación*. Es posible que quien fuera dueño de esta foto o de su negativo la hubiese mandado al laboratorio fotográfico para pedir una copia de ella, pero ampliada. Allí, el caballero del laboratorio la recibiría y le consultaría a su cliente sobre qué zona de la foto quiere ampliar. Luego, haría una anotación: *ingrandimento del bambino*. La frase no significaba más que eso y torna toda la imagen un poco gris: *ampliar el fragmento donde aparece el niño*. Lo que leí en el reverso fue fundamentalmente lo que quise leer, y esa lectura fue desviada o encausada por mi memoria, una experiencia similar al paisaje arbóreo chileno que pensé ver desde la ventana del tren camino a Módena. Buscamos en las imágenes o en las palabras, o en el mundo y sus acontecimientos, los fantasmas de la memoria, y también por medio de las imágenes y las palabras, agentes activos, es que buscamos evocarlos, traerlos a la vida. La insistencia en una imagen o la repetición de ella –diez pinturas desde la fotografía de *Nid di cigogne*– es un ejercicio activo. La constante lectura de una imagen y su ejecución en la pintura es tratar de agotar todo lo que la imagen puede entregar, que es magia en el sentido de su capacidad de evocación, de ser presencia o cuerpo de fantasmas. Esos “fantasmas” son la memoria del pasado o del presente, que es en seguida futuro; son la infancia o el hado. Como una constante

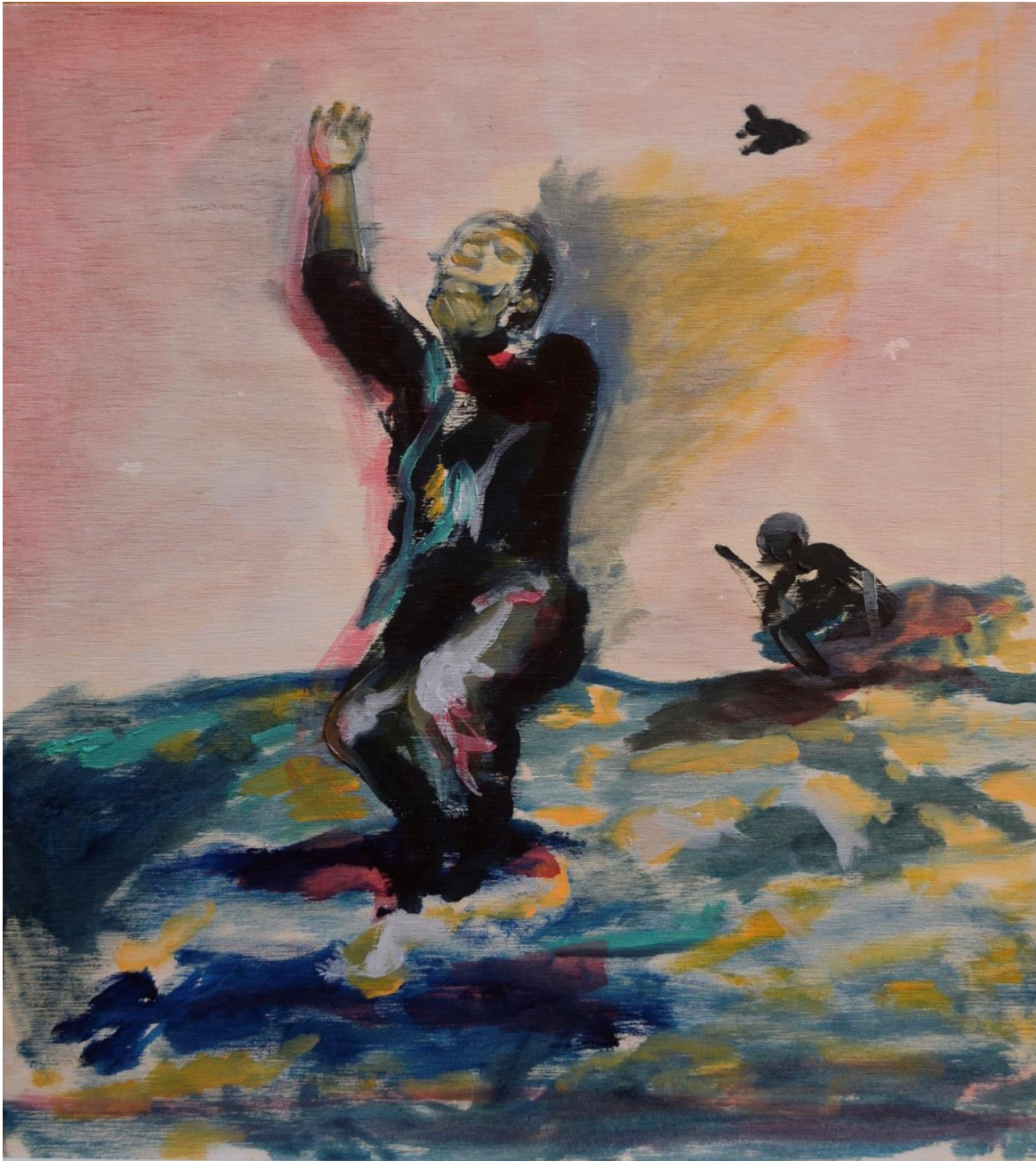
de sentencias “la gente no sabe nunca lo que mañana la espera... lo que mañana la espera la gente no sabe nunca”.⁵⁹

⁵⁹ “El amor”, Violeta Parra y Luis Advis.

3.3. Comentarios finales

Desde las experiencias descritas aquí he intentado comprender el ejercicio de la pintura. Pienso sobre si la pintura persigue un objetivo; ocasionalmente la pienso como una respuesta a la agitación del alma. El último día de febrero del 2018 visité la exposición de fotografías de Luis Poirot. Acompañaban las fotografías algunos paneles con textos, que eran fragmentos de entrevistas al fotógrafo. Una de ellas era sobre la fragilidad de la memoria y la necesidad, su voluntad, de traspasar ese momento por medio de la fotografía. Desde este escrito, recordé la falta de voluntad para pintar que deviene en mí cuando estoy pasando por un momento que no querré recordar –no querré convertirlo en memoria–, y, por el contrario, la energía que resulta del despliegue de todo lenguaje artístico, en especial el de la pintura, no importando si es el resultado del movimiento gracioso de nuestra mano o la que figura pasivamente en los libros de historia del arte.

Un posible objetivo de la pintura podría ser buscado eternamente, pero hoy, desde este escrito y en relación a mi trabajo actual, pienso en la pintura como una especie de instrumento o vehículo para la preservación de la memoria (individual y colectiva). Respecto a mi proceso de recolección de fotografías y la elaboración de pinturas desde ellas, hoy sigo construyendo mi obra desde aquí. Actualmente, he estado revisando fotografías de la segunda Guerra Mundial obtenidas desde internet y utilizándolas como modelo (ver láminas 15 y 16). También, he dado por concluida la pintura titulada “Al centro a la derecha”, realizada a partir de una larga y deteriorada fotografía que en su reverso lleva escrito con lápiz grafito “posiblemente La Moneda antes golpe/Al medio antes del golpe” (ver lámina 39).



K. V., *Mi amado se fue a la guerra (2)*, óleo/madera, 32,5 x 36 cm., 2018



K. V., *Degollados*, ó/t, 120 x 90 cm., 2018



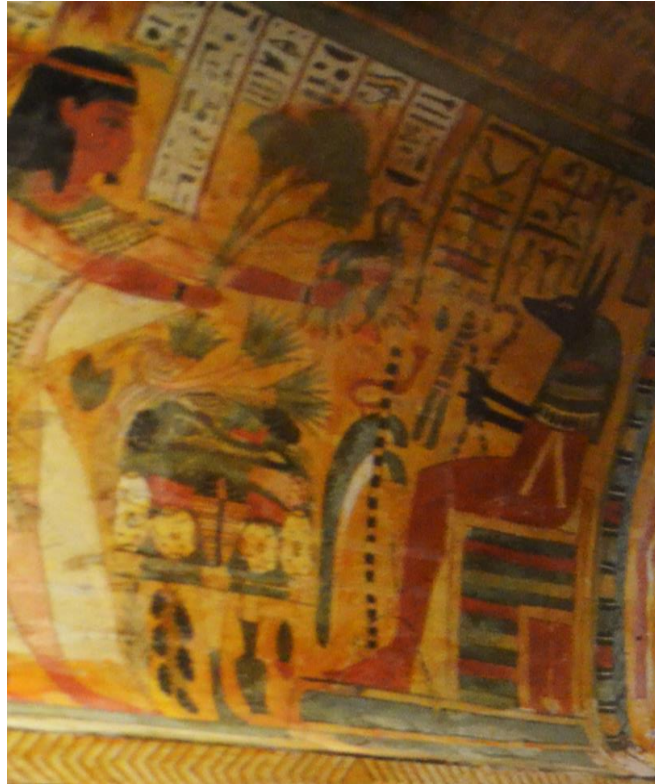
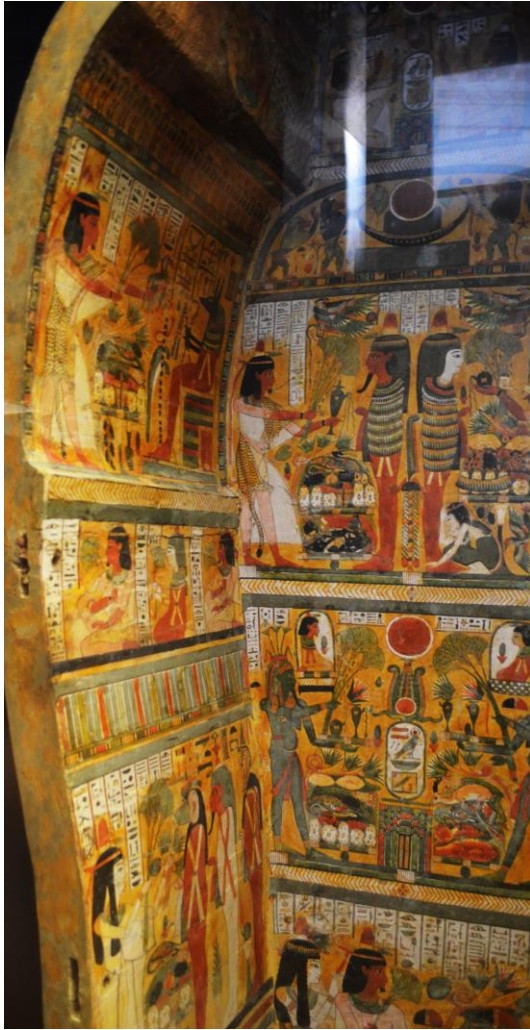
K.V., *Al centro a la derecha*; ót, 220 x 270 cm., 2018

Considero las bitácoras de viaje y las fotografías acumuladas en viajes o paseos como elementos fundamentales para la construcción de mis pinturas, por el hecho de poseer su propia temporalidad (una particular carga de tiempo y espacio) y ser *trasladadoras de momentos*. Estos relatos e imágenes, como una alegoría, están relacionados con la propia melancolía de una ausencia. La reacción a esta ausencia, el ejercicio de la pintura.

Recordar, en algunas ocasiones, puede ser invocar una resurrección. Sobre las fotografías antiguas recopiladas durante los viajes, pienso en su carácter de objeto-*souvenir* –un objeto como un particular fragmento temporal y espacial– y en el contenido de ésta: quiénes fueron fotografiados, en qué lugar estaban, por qué estaban ahí. Aquellos cuerpos fotografiados han sido convertidos en *phantasmata*, y el ejercicio de la pintura podría ser la materia que devuelva ese cuerpo. Así, la resurrección entendida como resistencia a la muerte (y al olvido), esos fantasmas resucitarán al ser pintura. Existe una fotografía de personas ausentes, muertas y ya inexistentes, pero los pintores se resisten a la muerte y los pintan.

Esta “pintura resurrectiva” sería abrir un umbral de tiempo. Cuando se pinta, hay un salto y un viaje y la linealidad del tiempo se agrieta. Pintar puede ser la voluntad de permanecer o burlar la temporalidad del mundo, de reaccionar frente a una inmovilidad y generar quiebre o producir un hallazgo. El carácter cúllico o ritual aparece en las pinturas de las tumbas egipcias: a través de imágenes entendidas como símbolo se buscaba generar presencia o permanencia para la próxima vida. Los registros pictóricos egipcios cumplían la noble y poco pretenciosa función de presentar información, de dar aviso por medio de sus jeroglíficos o pinturas, casi a modo de recordatorio o memorándum. Los murales pintados en las tumbas mostraban al muerto en distintas actividades propias de las labores cotidianas egipcias, y esto era fundamentalmente una manera de conferir eternidad al fallecido, siempre en miras de una segunda o tercera vida próxima. Las inscripciones y ciclos pictóricos dispuestos en las cámaras funerarias otorgaban al muerto una presencia a través del tiempo, un tiempo que, con esta vigilancia constante en cuerpo de pictograma, es destruido y pierde su sentido de orden. Gombrich sentencia que, enfrentándose esta idea de representación y tiempo, “las

imágenes representarían lo que fue y lo que siempre será y lo representarían todo a la vez, de modo que el tiempo se detendría en la simultaneidad de un inalterable ahora.”⁶⁰



Interior de tumba egipcia: las representaciones corresponden a actividades de la difunta, y han sido dispuestas allí con la finalidad de otorgarle al alma una continuidad más allá de la muerte.
Colección Museos Vaticanos. Fotografía personal, febrero 2017

⁶⁰ GOMBRICH, E. H. 1997. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, página 106.

La pintura puede articular y *traer a la vida*. Mantiene vigente la memoria y su imaginario, su pasado reactivado por una *ocasión de pintura*. Platón se refería, en su búsqueda descrita en la República ideal, de la condena al artista por ser *productor de fantasmas*: el pintor oscila entre lo falso y lo verosímil, no puede participar de la verdad, mantiene un pie dentro y el otro fuera. Su pintura se ubica en un espacio crepuscular colmado de ambigüedades, que finalmente el espectador arrastra hacia algo certero o, por otro lado, inverosímil, correspondiendo a sus experiencias o invocando su propia memoria. ¿El pintor puede ser un mago? Ciertamente, el pintor produce fantasmas: es capaz, o debería serlo, de esconder y, simultáneamente, mostrar figuras. Sobre Parrasio, reconocido pintor griego, y su pertinente aplicación de la pintura al tratar los contornos de las figuras, escribe un crítico sobre su capacidad de “prometer algo que está detrás, de modo que muestra precisamente lo que disimula”. Hay sentido de cuerpo, presencia, en algo no mostrado, casi imperceptible por nosotros. Eso no mostrado, lo impercibido, se podría completar con nuestra imaginación. La pintura es la *phantasmata*, lo oculto y no mostrado.

4. Exposición *La última vida de Lina Muda*

Previo al día de mi examen de título monté la exposición *La última vida de Lina Muda* en la sala Juan Egenau. El examen se realizó el día 9 de mayo de 2018, día que amaneció extrañamente nublado. Allí presenté gran parte de las obras reunidas en esta memoria o diario memorístico, fundamentada tanto en mis bitácoras de viaje, como en el acto recolectivo y el lenguaje de la pintura.

En *La última vida de Lina Muda* –título que refiere al *nachleben*⁶¹ de una persona que efectivamente existió, pero cuya identidad no puede ser revelada por su irreparable condición de enigma– exhibí distintas pinturas (ver láminas 40, 41, 42 y 43) realizadas durante un período de tres años, a partir de fotografías análogas recolectadas en distintas oportunidades y de distintos orígenes, tanto personales o de conocidos como anónimas obtenidas en mercados persa.

Al finalizar mi examen de título, el cual se llevó a cabo en la misma sala Juan Egenau con la improvisada instalación de una mesa, una pequeña estufa y cuatro sillas en las cuales se ubicarían, de izquierda a derecha en relación a la mesa, los profesores informantes Adolfo Martínez y Pablo Ferrer, el profesor guía Gonzalo Díaz y yo misma, y de pie y frente a la mesa el Secretario de Estudios Nicolás Álvarez, sorprendió a todos la ilustre visita del Rector de la Universidad de Chile, Ennio Vivaldi y de la Decana de la Facultad doña Clara Luz Cárdenas. El motivo de la presencia de tan altas autoridades no era, sin embargo, ni el interés en la pintura, ni la preocupación por el destino de los estudiantes de arte, sino la inauguración de las nuevas instalaciones de la Biblioteca de Artes Plásticas. Previo a la ceremonia de inauguración el Rector Ennio Vivaldi, la Decana Clara Luz Cárdenas y la profesora Catalina Donoso visitaron mi exposición. Este es el momento registrado por Gonzalo Díaz, mediante una fotografía digital tomada con su teléfono celular, y que se agrega como cierre de este Informe.

⁶¹ Revisar página 49.



Ennio Vivaldi, Rector de la Universidad de Chile, Krasna Vukasovic, Pablo Ferrer, Profesor Informante, Clara Luz Cárdenas, Decana de la Facultad de Artes y Catalina Donoso, profesora de la Escuela de Arte. Examen de título, Sala Juan Egenau, Facultad de Artes, Las Encinas, 9 de mayo de 2018.



Entrada a la exposición *La última vida de Lina Muda*, sala Juan Egenau, mayo 2018



Vista frontal de la exposición *La última vida de Lina Muda*, sala Juan Egenau, mayo 2018



Vista del muro poniente de la exposición *La última vida de Lina Muda*, sala Juan Egenau, mayo 2018



Vista del muro oriente de la exposición *La última vida de Lina Muda*, sala Juan Egenau, mayo 2018

Epílogo

Sobre el título “9 de junio: día nacional del Barros Luco”

En la página 20 de esta memoria aparece de manera recóndita una mención a los paseos dominicales al mercado persa Bío-Bío que realizaba en compañía de mi padre en una época de secretas urgencias, paseos convenidos que concluían a la hora de almuerzo con la ingesta de suculentos “barros luco”. Ese relato, que en la rapidez de su formulación aparenta su insignificancia, esconde y reguarda, sin embargo, un importante contenido biográfico relacionado con los mandatos de la filiación y las exigencias de la memoria.

Visto con suficiente distancia, el enfrentamiento de carácter solemne o ceremonial con la figura del padre puede ser considerado como el núcleo del material biográfico utilizado en parte importante del proceso creativo de mi trabajo de pintura. Este contenido biográfico, materializado en la mítica data conmemorativa de la invención o creación de ese sándwich, el día 9 de junio, fecha que sirve de título de este escrito memorístico, opera como *leitmotiv* o hilo conductor de mi trabajo, cuya manifestación encontraría su combustible en la facultad de retención y pervivencia de la memoria y su contenido. Sea el almuerzo con “barros luco” en compañía de mi padre, su archivo fotográfico o filatélico, o la búsqueda y proyección de una figura paterna a lo largo de mi vida, el asunto filial y otras cuestiones que provienen de ello es una materia no atendida ni menos tratada, salvo por la posibilidad de ser advertida y trabajada desde el luminoso y esclarecedor estadio del arte.

Hoy, 23 de marzo de 2018, leo en el periódico la noticia sobre la inesperada visita del Presidente Piñera a la Primera Comisaría de Carabineros de Santiago. Más abajo, leo que el edificio que aloja a esta comisaría corresponde a la ex casa de otro Presidente, don Ramón Barros Luco. Termino el párrafo leyendo sobre el desayuno que compartieron el Presidente Piñera y los policías uniformados, en medio de la mayor historia de corrupción de esa afamada institución policial, policías que, en palabras del periodista, aún mantenían una actitud de sorpresa frente a la visita del Primer Mandatario. De ahora en adelante, todos los sábados a las 10 de la mañana miraré, desde la ventana de la micro 504, la fachada de la Primera Comisaría, y conmemoraré todos los 9 de junio el día nacional del “barros luco”.



La cantidad de personal y vehículos que salen al servicio a la calle fue una de las reiteradas preguntas del Presidente Sebastián Piñera. El mayor Rodrigo Barra se lo explicó en la sala de planificación de la comisaría.



Un café permitió a las autoridades encabezadas por el Mandatario compartir relajadamente con carabineros de distinta graduación. Y el alcalde Felipe Alessandri relató parte de la historia del inmueble.

El Mandatario busca marcar que su prioridad será mejorar los servicios en la calle: Entretelones de la visita sorpresa del Presidente a la 1ª Comisaría de Santiago

más antiguos

humanos: calabozos higienizados y separados para hombres, mujeres y niños.

El Mandatario pidió ver las cámaras de vigilancia, que deben apuntar a las celdas para verificar el buen estado de los detenidos.

Solo una mujer se atrevió a preguntarle desde un calabozo a Chadwick, con tono de sorpresa: "¿Y usted quién es?". Él respondió: "El ministro del Interior".

Siguió el recorrido. Entró a la oficina del suboficial interno. Allí observó el armamento, radios portátiles, esposas y el libro donde se registra el movimiento de este material.

Desayuno relajado

El Presidente y sus colaboradores ingresaron al casino de los carabineros. Allí se sentó a tomar café con varios de ellos que a esa

hora desayunaban. Conversó distendido, se interesó por la vida personal de cada uno, les preguntó de dónde eran originarios y el tiempo que llevaban en la institución. También les consultó cómo mantenían su estado físico, los turnos que realizaban y las obligaciones que tenía cada uno.

En ese momento, el ambiente ya estaba relajado. Según algunos presentes, las mujeres eran más locuaces que los hombres.

En algún momento se sumó el alcalde de Santiago, Felipe Alessandri, quien le contó que el inmueble donde funciona la comisaría es monumento nacional y que allí vivió el Presidente Ramón Barros Luco.

Y relató una anécdota: en una ocasión a alguien se le ocurrió pintar la comisaría de color verde institucional. Pero "la obra" duró media mañana, dado el carácter histórico del edificio.

En suma, la visita se prolongó por casi una hora. Y se espera que se repita en otros cuarteles de distintos puntos del país.

Bibliografía

- BACHELARD, Gastón. 2005. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de cultura económica.
- BARTHES, Roland. 1980. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- BERGER, John. 2015. *Para entender la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGER, John & Yves. 2015. *Desde el taller: diálogo entre Yves y John Berger, con Emmanuel Favre*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BUTTON Inc., 1995. *Jemmy. Taxonomías (Textos de artistas)*. Santiago, Jemmy Button Inc.
- CALVINO, Italo. 1995. *Ipotesi di descrizione di un paesaggio en Saggi*. Milán, Arnoldo Mondadori.
- CIRLOT, Victoria. 2017. *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y la modernidad*. Viña del Mar, Mundana.
- COUVE, Adolfo. 2015. *La tercera mano. Extractos de entrevistas a Adolfo Couve*. Santiago, Alquimia.
- DA VINCI, LEONARDO. *Tratado de Pintura*. España, Edimat Libros.
- FIORE, F.P. 1998. *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*. Milán, Electa.
- FROST, Robert. 2002. *Poems*. E.E.U.U. St. Martin's Paperbacks.
- GOLDSMITH, Georges-Arthur. *Cuando Freud vio la mar: Freud y la lengua alemana*. Santiago, Ediciones Metales Pesados.
- GOMBRICH, E. H. 1997. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Phaidon.
- GOMBRICH, E. H. 1995. *La historia del arte*. Londres, Phaidon.
- GOMBRICH, E. H. 2003. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid, Debate.
- GRUBER, Renate & L. Fritz. 1982. *140 años de obras maestras de la Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- KENTRIDGE, William. 2016 *Triumphs and laments*. Alemania, Walther Konig.
- MAUBERT, Franck. 2012. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona, Acantilado.
- PANOFSKY, Erwin. 2004. *El significado en las artes visuales*. España, Alianza forma.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo. 1988. *Textos de historia del arte*. Madrid, Antonio Machado.
- RAMPLEY, Matthew. 2000. *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. Viña del Mar, Catálogo.

- STOICHITA, Victor I. 2015. *Breve storia dell'ombra*. Milán, il Saggiatore.
- VASARI, Giorgio. 1978. *Artists of the Renaissance, A Selection from Lives of the Artists*. Londres, Allen Lane Penguin
- WARBURG, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. España, Akal.
- WARBURG, Aby. 2004. *El ritual de la serpiente*. México, Sexto piso.
- WARBURG, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial.
- WITTKOWER, Rudolph. 1987. *Allegoria e migrazione dei simboli*. Torino, Einaudi.