



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Magister en Artes Visuales

La Imagen Movediza

Tesis para optar al grado de Magister en Artes Visuales

Por José Cori Gronemeyer

Profesores guía: Gonzalo Díaz, Pablo Ferrer

Santiago, Chile
2019

Índice

1.- Resumen	1
2.- Introducción	2
3.- El arte como lo conozco	4
4.- Sobre el dibujo	13
5.- Sobre la pintura	23
6.- Actualidad de la obra	28
7.- La Imagen Movidiza: informe de obra	39
8.- Conclusiones	45
9.- Bibliografía	47

Resumen

La Imagen Movidiza es un trabajo de dibujo y pintura que desarrollé para la exposición colectiva final del Magister en Artes Visuales con Mención en Artes Visuales de la Universidad de Chile (2017-2018), llamada *Fermento: Procesos de Obra*, exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, en Quinta Normal. El presente texto aborda ese mismo trabajo retrospectivamente, como a la vez, propone una serie de reflexiones más abstractas sobre el proceso y el acto de dibujar, pintar, escribir, y situar la obra en un contexto y contingencia específicos. Se trata de un informe de obra y experiencia que pretende dar cuenta de mis hallazgos personales en torno a la serie de obras que conformó finalmente mi participación en *Fermento*, como a la vez, el cuestionamiento y aprendizaje que me significó la realización de este Magister.

Introducción

El siguiente informe trata de la producción de obra generada el año 2018, presentada a examen del Seminario de Obra del Magister en Arte con Mención En Artes Visuales de la Universidad de Chile. Lo que se pretende mediante este texto es delimitar el contexto de un trabajo práctico continuo y actual, por lo que su estructura es correspondiente a esas condiciones, es decir, una ‘memoria reflexiva’ en la cual se discute una obra acompañada de textos de otros autores, que ayuden a situar el trabajo en un lugar y tiempo particulares en el campo artístico.

Mi objetivo es clarificar de manera conceptual y contextual mi propia práctica y su contingencia, basada ahora fundamentalmente en obra gráfica. Para el caso de este informe, se trata de una serie de dibujos y pinturas que comencé a hacer a principio del año 2018. Por lo mismo, gran parte de la reflexión que se pretende hacer gira en torno a las imágenes, sus posibles referencias y sentidos. A la vez, se pretende discutir a lo largo del texto la misma potencialidad de la *imagen*, o bien, la imagen como lenguaje, como *efecto* singular. Esto se entiende en la medida que se trazarán vínculos entre análisis personales y una filosofía de la imagen establecida. Se buscará dar cuenta del tipo de imagen que se muestra, vinculada indisociablemente a la técnica implementada para su realización.

Evidentemente, en el tipo de escritura que se propone, hay un carácter biográfico importante, aún así, se verá que se presenta mediante una serie de intereses que se inscriben dentro de las prácticas artísticas y las reflexiones que las mismas imparten. Para esto y en favor de un orden, la información se dará a conocer mediante capítulos que acoten el contexto del trabajo a ciertas temáticas, como por ejemplo: una presentación, un escrito sobre el dibujo, otro sobre la pintura, un ensayo sobre la actualidad del trabajo y por fin, un informe sobre el proceso de obra.

En torno a lo último, para efectos introductorios, la contingencia de la práctica a la que me he dedicado está en el hecho de que las imágenes conforman una parte esencial del lenguaje, y es este mismo lenguaje icónico el que se actualiza siempre de acuerdo a nuevas

percepciones y necesidades propias del conocimiento y la creación. La multitud de imágenes, símbolos y signos presentes en el trabajo vienen a representar la complejidad imbricada en ese vaivén entre *hacer* y *mostrar*, propio de la forma en que hacemos sentido a través de las imágenes.

El arte como lo conozco

La idea es una mónada, esto significa: cada idea contiene la imagen del mundo. El objetivo de la representación de la idea no es nada menos que mostrar de forma abreviada esta imagen del mundo.

—Walter Benjamin,

Aunque he dibujado durante casi toda mi vida, recuerdo que el primer interés consciente que sostuve con el arte fue por medio de la poesía. Este medio fue el que me condujo al estudio y la práctica más profundos de otras formas artísticas, y con ello, el paso a dedicarme a las artes visuales. Sin embargo, el nexo con la poesía aún es muy estrecho y significativo. El poeta W. H. Auden señala que existen dos tipos de poetas: los *extensivos*, cuyos textos son obviamente más largos y referentes a temas “grandes” o “generales”: a “territorios”, “pueblos”, “lo humano”, etc. Y los *intensivos*, centrados más bien en lo preciso y sintético de relaciones específicas. Poemas más cortos que pretenden dar cuenta de lo general por medio de la intensidad de una manifestación acotada, quizá, incluso, de una sola *imagen*.

Por mucho tiempo he estado trabajando y pensando las imágenes en este sentido: como un dispositivo cerrado (una mónada) que muestra de manera sintética la complejidad de la experiencia. Por lo mismo, pienso que mi trabajo se vincula a la definición que hace Auden de los poetas intensivos. No me preocupa lo monumental, ni lo genérico, en un sentido tanto ideológico como procesual, es decir más bien, me concentro en un proceso acotado en el cual busco concentrar un interés personal de relaciones específicas. Esto, a la vez, me ha llevado a estudiar de manera más analítica la relación entre la imagen y su efecto, es decir, la pregunta “qué es una imagen”, y en este sentido, sus posibles relaciones con el entendimiento.



Posteriores indagaciones en la quietud. Lápiz de tinta sobre papel. 30x20cms. 2015.

Desde que estudié la Licenciatura en Artes (2011) y luego la Licenciatura en Estética (2013), mi investigación teórica, se podría decir, converge en la pregunta “qué es el arte”, tanto como la de “cómo se hace”, tratando de arrojar luz, a la vez, sobre el proceso de creación. Estas inquisiciones, a las que evidentemente sólo puedo responder mediante la dicción de mi propia experiencia y la ayuda de otros artistas e intelectuales que también las abordan, me han guiado una y otra vez a analizar ciertas “tradiciones” que me son cercanas en cuanto sus preceptos teóricos y prácticos.

El denominador común a todas ellas es un esfuerzo específico por configurar el mundo, es decir, la realidad, de acuerdo a ciertas convicciones estéticas. Pienso que una de las mejores justificaciones que he encontrado hasta el momento de esta concepción de mundo es la que vuelve a comentar W. H. Auden en un ensayo titulado *Las Palabras y la Palabra*. En él, el

autor cita el libro *La imagen de la naturaleza en la física actual* de Werner Heisenberg, en un párrafo tremendamente clarificador a la hora de entender las limitaciones de la ciencia, y con ello, las posibilidades reales del arte cuando dice:

“En la medida en que en nuestro tiempo puede hablarse de una imagen de la naturaleza propia de la ciencia natural exacta, la imagen no lo es en último análisis de la naturaleza en sí; se trata de una imagen de nuestra relación con la naturaleza... La ciencia natural no es ya un espectador situado ante la naturaleza, antes se reconoce a sí misma como parte de la interacción de hombre y naturaleza. El método científico consistente en abstraer, explicar y ordenar, ha adquirido conciencia de las limitaciones que le impone el hecho de que la incidencia del método modifica su objeto y lo transforma, hasta el punto de que el método no puede distinguirse del objeto. La imagen del universo propia de la ciencia natural no es pues ya la que corresponde a una ciencia cuyo objeto es la naturaleza.”¹

Como comentario a la explicación de Heisenberg, Auden añade más adelante:

“Parece que hemos llegado a un punto en que el único mundo “real” para nosotros –si acaso esa palabra puede volver a usarse en algún sentido– es el mundo de los fenómenos tal como aparece –y ha aparecido siempre– ante nuestros sentidos: ese, al fin y al cabo, es el mundo en que todos, incluidos los científicos, nacemos, trabajamos, amamos, odiamos y morimos.”²

Digo que esto es significativo para el campo de las artes por la obvia razón de que, como señala Auden, la cualidad de lo subjetivo es insoslayable, y con ello, no es que tanto la ciencia como las artes acaben en un solipsismo sin sentido, sino que se ven ambas impelidas por una misma naturaleza: la humana.

En torno a este estudio de la propia subjetividad se entienden las distintas prácticas y sus métodos. Si bien la razón analítica por parte de las ciencias, *abstrae, explica y ordena*; por

¹ Auden, W. H. *El arte de leer*. Lumen. Barcelona, 2013. p.112

² *Ibid.* p.113

otro lado las artes configuran en su campo investigativo combinaciones materiales o verbales que traen a cuenta todo otro espectro de lo sensible. Si bien la investigación artística no producirá conclusiones “determinantes”, tales como “existe el átomo o el Bosón de Higgs”, produce relaciones de facto que ayudan a comprender los sistemas por medio de los cuales pensamos y hacemos sentido de las cosas. En la mayoría de los casos de creación artística, sólo haciendo se es capaz de saber qué es lo que se está haciendo mientras se hace, y sólo así hacer algo, producir (crear).

Como señala el profesor Pablo Oyarzún R. en un pequeño ensayo titulado *Indicio histórico sobre las relaciones entre arte y ciencia*:

“Así, famosamente sostuvo Kant que el juicio estético no puede ser dictado a partir de reglas, y que expresa una actividad reflexiva libre del peso del discurso demostrativo o preceptivo. El arte constituye una esfera propia, vinculada a la sensibilidad y a la reflexión suelta, provista de sus propias e inconfundibles características, radicalmente separada de la esfera del conocimiento (de la ciencia) y de la esfera de la praxis (de la moral, la política, la religión).”³

Es propicio apuntar claramente, entonces, que la actividad artística se refiere a una cuestión *reflexiva*, y que esta misma reflexión, a pesar de ser “libre”, no es ingenua (en el sentido que sostiene un carácter crítico) ni mucho menos incoherente⁴. Podríamos decir, en resumidas cuentas, que el ámbito artístico lo circunda el sello de la *intuición*, a diferencia del científico, cuya identidad estaría dada por aquel “discurso demostrativo” o *análisis*.

En su *Introducción a la Metafísica*, Henri Bergson establece las principales diferencias entre estos dos tipos de conocimiento:

³ Oyarzún, Pablo. *Arte y Ciencia: indicio histórico sobre las relaciones entre arte y ciencia*. Versión PDF. p.2

⁴ “(...) cada vez se está más dispuesto a admitir que la creación artística posee un componente reflexivo y discursivo muy gravitante, y que, en lugar de oponerse a la ciencia como puede oponerse una función intuitiva divergente a una racionalidad lineal, integra con ella un campo general de pensamiento.” Ibid.

“Una comparación de la definición de la metafísica y de las varias concepciones de lo absoluto lleva al descubrimiento de que los filósofos, a pesar de sus aparentes divergencias, coinciden en distinguir dos modos profundamente distintos de conocer un objeto. El primero implica moverse en torno al objeto; el segundo que entremos en él. El primero implica que nos movamos en torno al punto de vista en el que nos situamos y a los símbolos que usamos para expresarnos. El segundo no depende de un punto de vista ni de un símbolo. El primer tipo de conocimiento, se podría decir, se detiene en lo *relativo*; el segundo, en aquellos casos en que es posible, en obtener lo *absoluto*. Se entiende de esto que lo absoluto sólo puede ser dado en la *intuición*, mientras que todo lo demás cae en la provincia del *análisis*. Por intuición entendemos el tipo de *simpatía intelectual* por la cual nos situamos dentro de un objeto en orden de coincidir con aquello que es único en él, y por consecuencia inexpresable. Por el contrario, el análisis es la operación por la cual se reduce el objeto a elementos ya conocidos, esto es, a elementos comunes a él y a otros objetos.”⁵

Se entiende por lo anterior el hecho de que la producción artística no busca *demostrar* nada, sino más bien simplemente *muestra* algo. Aún así, este *mostrar* artístico (lo que la obra de arte *es* como objeto), si se pone bajo análisis, se trata de un objeto *complejo*: al entrar a analizar el objeto de arte se da cuenta de la imbricación de relaciones que están contenidos en él. A la vez, la obra de arte también es *simple*, en el sentido de que es *sintética*, es decir, que no es extensa ni explicativa de sí:

“Cada encuentro con una obra de arte es un encuentro personal; lo que dice, no es información, sino una revelación de sí misma que es, simultáneamente, una revelación de nosotros mismos. Nos puede desagradar cualquier obra particular con la que nos encontremos, o podemos preferir otra en su lugar, pero en la medida que nuestro desagrado y nuestra preferencia son genuinos, admitimos que son genuinas obras de arte. El único juicio negativo...es la indiferencia.

⁵Bergson, Henri. *Una introducción a la Metafísica*. Putnam. New York, 1912. p.12 (mi traducción)

Como lo puso Rossini: «Todos los tipos de música son buenos, excepto el tipo que aburre.»⁶

Estas nociones me son importantes a la hora de reflexionar sobre mi propio trabajo, dado que me ayudan a entender de qué manera mi práctica se relaciona a corrientes históricas, artísticas y filosóficas específicas. Ningún tipo de lenguaje, por más “innovador” que parezca, es creado *ex nihilo*, y son por lo tanto nuestras herencias, en conjunto con nuestra historia personal, lo que define las corrientes estéticas a las cuales subscribimos, renovando en su reconstrucción sus signos y símbolos.

Al dibujar o al pintar, y al pensar en los trabajos que hago, me doy cuenta cómo de cierta manera conformo una alianza lingüística (de imágenes, de evocaciones e ideas) con otros artistas, coetáneos o que nos han precedido.

A la vez, como dije desde un principio, han sido reveladoras para mí las reflexiones que ha suscitado el quehacer poético. Es allí en el análisis que han hecho los poetas en torno a su propio arte que he descubierto la afinidad y los pensamientos correlativos a mi propia experiencia en las artes y la teoría de las mismas. Se podría decir –si no se trata de algo inmediato– que hay un momento en que surge la necesidad de esclarecer de manera lógica las relaciones dinámicas del arte, y aprender las posibilidades y limitaciones de la propia práctica.

⁶ Auden, W. H. *The dyer's hand*. Faber & Faber. Londres. 2010. pp. 344-345. (mi traducción)



Análisis. Plumón y acrílico sobre papel. 90x70cms. 2017.

La pregunta ¿Qué es el arte? Es homólogo a preguntarse por el tipo de saber que éste profiere, y en este sentido vuelvo a coincidir con el poeta Auden:

“Si de verdad puede hablarse de la poesía [el arte] como transmisora de conocimiento, se trataría del conocimiento que se refiere la frase bíblica: *Conoció el hombre a su mujer*: conocer es inseparable de ser conocido por el otro.”⁷

En la cita anterior se descubre que en la relación con el objeto de arte se encuentra implícito un efecto *dialogico* y *personal*. Dialogico por la necesidad de un objeto *otro* (el

⁷ Auden, W. H. Op. Cit. p. 413

asentimiento de esa otredad), como a la vez, personal, por haber, al mismo tiempo, un reconocimiento de sí mismo en eso otro (que no soy yo). Es curioso cómo esta cita coincide y se complejiza con lo que el dibujante y crítico de arte John Berger indicaba como un “secreto profesional”:

“Todos los artistas descubren que dibujar, cuando se trata de una actividad compulsiva, es un proceso recíproco. Dibujar no es sólo disponer en el papel, sino que también es recibir. Cuando la intensidad de observar alcanza cierto grado, uno se da cuenta que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que esté escudriñando. (...) El encuentro de estas dos energías, su diálogo, no tiene la forma de preguntas y respuestas. Se trata más bien de un diálogo feroz e inarticulado. Hace falta fe para mantenerlo. (...) No tengo una explicación para esta experiencia. Sencillamente creo que muy pocos artistas negarán su existencia.”⁸

Mi interés ha estado siempre guiado por lo impredecible y significativo que puede ser encontrarse con (o producir) la imagen precisa, aquella imagen que contiene ciertos elementos reconocibles y otros que han sido ligeramente desplazados hacia un lugar que figura nuevas tensiones. Asimismo, a nivel conceptual, siento inclinación por la reflexión en torno a las figuras simbólicas, analógicas y alegóricas. En última instancia, se trata de una búsqueda por lo que es posible insertar en el lenguaje en que todos nos comunicamos.

Asimismo y con respecto a todo lo anterior, esta noción se asocia estrechamente a cierta concepción del arte en sí y al tipo de especulaciones teóricas que este mismo engendra. Como lo puso Jean-Luc Nancy:

“La técnica *poiética* se esfuerza por presentar este presente: o que llamamos >representar<, no en el sentido de copiar, puesto que no se trata aquí de nada que pueda copiarse, sino en el sentido de poner delante, de llevar hacia adelante. Este arte

⁸ Berger, John. *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili. Barcelona, 2017. p. 61

se esfuerza, y quizá cualquier arte en su propio enfoque, en llevar hacia adelante lo que permanece escondido, en poner en el mundo lo que está fuera del mundo.”⁹

A partir de aquí se entiende mi relación con el arte, y el hecho de que la práctica a la que me dedico por el momento corresponde a una escala –se podría decir –de la mano, del brazo, y no del cuerpo entero. En otras palabras, la escala es la misma que la de la escritura, es análoga a la de la escritura. Hay un vínculo, quizá, relacionado más directamente a lo mental que a lo corporal en su totalidad. Las hojas y telas sobre las que dibujo se transforman de esta manera en un cuadrilátero, un ring sobre el cual determinar todo lo que tengo que hacer: el conflicto debe resolverse entre las cuatro rectas, yo, los lápices y la resolución de la imagen.



Estudio de nubes. Acrílico y spray sobre planchas de acrílico transparente. 120x100cms. 2017.

⁹ Nancy, Jean-Luc. *Técnicas del Presente*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, 2013. p. 229.

Sobre el dibujo

Vale más presentar una sola imagen en toda una vida que producir obras voluminosas.

— Ezra Pound

Cuando las obras de arte, o bien, el artista, por diferentes razones tanto sociales como individuales, ha cobrado el estatuto de un trabajador “independiente”, bien se podría trazar una progresiva tendencia hacia la concepción de un arte “puro”, es decir, la práctica de un “arte por el arte”. El poeta Auden localiza ciertos momentos de la historia que pueden haber contribuido a llegar a esta nueva noción:

“Desde la invención de la imprenta y la propagación del alfabetismo, el verso ya no tiene un valor de utilidad mnemónico, un dispositivo por el cual el conocimiento y la cultura eran heredados de una generación a la otra, y desde la invención de la cámara, el dibujante y el pintor ya no son requeridos para la documentación visual; en consecuencia han pasado a ser artes “puras”, es decir, actividades gratuitas.”¹⁰

Aunque es preciso reconocer que el arte continuó por muchos siglos siendo una práctica que requería de un “modelo” (la naturaleza, el cuerpo, el paisaje y el mito), esta nueva tarea de independencia del arte y sus discursos llega a su expresión cúlmine recién en el s. XX, y se vincula evidentemente a lo largo de la historia a lo que podríamos llamar trabajos de “imaginación”, refiriéndonos al tipo de arte cuyo impulso y figuras resultantes proceden sólo de la capacidad inventiva del artista: su habilidad de hacer disponibles formas significativas que previo al mismo gesto de producirlas, no eran reconocibles en la realidad.

Esta nueva forma de producción trajo una multitud de consecuencias culturales. Por un lado, las especulaciones estéticas se dispararon al interpretar la cualidad transgresora de la representación como la verdadera llave hacia un mundo platónico de “formas superiores”, y

¹⁰ W. H. Auden. Op. Cit. p. 56

por otro, los artistas definieron, para bien o para mal, la brecha que los separaría críticamente de todas las demás formas de producción, sujetas a la necesidad práctica o utilitaria. En un sentido histórico, sin embargo, este suceso se puede leer como un “retorno al comienzo”, en la medida que entendemos el origen del arte (los primeros trazos de los hombres del Paleolítico sobre las paredes de las cavernas) como un acto puramente simbólico.

Entrelíneas se discute ya un debate aún contingente: la “función” del arte. Personalmente, cuando pienso en el arte contemporáneo y veo a mis pares, creo que sus preguntas y sus proposiciones se dirigen siempre hacia este problema elemental. ¿Cuán “activo” es, o debería ser socialmente un artista? La interrogante se funda sobre la obra de arte por aquella condición “gratuita” de su existencia. El artista, lo quiera o no, produce objetos que no transmiten ideas, mucho menos claras y distintas, sino más bien es un productor de objetos “abiertos”, es decir, jeroglíficos que quedan a disposición de la sensibilidad de cada uno. Como lo puso E. Hanslick: “Un arte tiene como objetivo, sobre todo, la producción de algo bello que no afecta a nuestros sentimientos, sino al órgano de la contemplación pura, nuestra imaginación.”¹¹

Si el arte y la religión nacen en el mismo momento, se debe a que la producción artística en sus comienzos estaba directamente influida por los fenómenos que la facultad de la imaginación percibe como numinosos, y la obra de arte, el símbolo físico hecho como marca de esa influencia, se yergue como monumento de esa condición especial, sagrada. La religión consiste en la administración de los gestos y objetos conductores de esa realidad. Las lecciones estéticas de Hegel nos indican que este valor del arte y su asociación estricta a la supervisión de lo sagrado devienen en una decadencia, marcando de esta manera la transición histórica a la concepción del arte Moderno.

La desacreditación de los poderes regentes sobre la interpretación de lo real, y la independencia cada vez mayor de los artistas, cobró a la vez una nueva directriz: la

¹¹ Nattiez, Jean-Jaques. *El pensamiento estético de Hanslick: Ensayo de análisis semiológico tripartito*. Versión PDF. p. 8

abstracción. Se podría decir que el arte abstracto, al igual que la fantasía, vuelca su atención hacia ciertos procesos internos de asimilación: existe una mimesis, pero su objeto no tiene una figura determinada. En el caso de la fantasía, su objeto es la vida, o bien, la moral. En el caso del arte abstracto, su objeto, se podría decir, es la armonía.

Me detengo en estas distinciones, en primer lugar, para situar en cierto contexto el proceso que llevó a los artistas a una forma de producción desmarcada de la necesidad de un modelo, ya fuera el cuerpo humano, la naturaleza u objetos concretos, para situarse en un nuevo marco dado únicamente por lo imaginado y la capacidad de composición. Esto no quiere decir que de la obra de arte desaparezca por completo la referencia a la figuración, sino más bien que aquello figurado, si es que existiese, es dado a su vez por medio de la rememoración, el recuerdo, o bien un puro carácter inventivo. En segundo lugar, para detectar su valor.

La diferencia más evidente entre la escritura y el dibujo está en el hecho de que el dibujo implica una inmediatez. Con esto me refiero al hecho de que para entender de qué trata un dibujo basta con verlo, y esta primera impresión es inmediata: las imágenes se revelan a la mirada de forma total. La escritura tiene un tiempo de lectura, y su sentido se oculta para el lector hasta que haya acabado con ella. Aunque en ambas se distingue un recorrido y un pensamiento –una composición–, la escritura puede ocultar cosas: tiene un tiempo lineal de descubrimiento.

El dibujo no debe rendir tributo al logos, como sí lo tiene que hacer el lenguaje, incluso en el caso de la poesía. Uno de los proyectos más aburridos en los que se debe haber embarcado el espíritu humano debe ser la poesía concreta: el uso abstracto de las palabras. La razón de por qué esa expresión es tan estéril es debido a que la operación de abstraer las palabras de su significado u ocuparlas para crear imágenes visuales casi siempre resulta unidireccional. Las posibilidades de sentidos flexibles se reducen a una condición obligatoria, la de mostrar una y otra vez el gesto de desarticulación del lenguaje. Una vez que ya se ha realizado, la operación se vuelve repetitiva e inocua. Quizá en este único

sentido, el nombre del género es significativo: *Concreta*: su poder de evocación es muy poco.

En el caso del dibujo o la pintura el resultado es distinto, la tradición abstracta de las artes visuales perdura con potencia hasta el día de hoy. Esto se debe, a su vez, a que las líneas, las formas y colores no responden necesariamente a un sentido ulterior a sí mismos. La escritura se referiría a sí misma en términos rimbaldianos: *yo es un otro*. La imagen en términos numinosos: *yo soy el que soy*.

La inmediatez característica de las imágenes –es decir, el cómo se presentan– es el conducto de su intensidad, y ésta a su vez, de su valor. Como lo puso John Berger: “Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto.”¹²

Los dibujos que comienzan y terminan en la imaginación guardan este mismo carácter, son descubrimientos de aquello que antecede la atención de la mirada sobre algo fijo. En este sentido se trata de una atención retrospectiva, una atención sobre la capacidad de atención, dinámicamente mezclada con los elementos o conductas a los que les hemos puesto atención. Por eso, es un elogio intensivo a la subjetividad.

Descubrir es un acto descontrolado, en el sentido que aquello que se descubre es imprevisible, incierto, y sin embargo avanzamos hacia él. En el dibujo, la única guía es el lápiz que dicta el curso de lo que aparece, como una flecha que se abre camino en el aire. No podemos dejar todo al azar porque a pesar de que a veces queramos que éste tenga un valor absoluto, en el arte casi nunca es el caso, y lo que debemos hacer es detenernos a observar qué es lo que estamos haciendo, si vale la pena o no lo que ya está hecho, y tratar de dirigir el trabajo hacia algún puerto.

¹² Berger, John. Op. Cit. p. 7

A todo esto, cuán acertado es Merleau Ponty cuando señala que “Lo imaginario le presta su carne a algo ausente y con ello le da presencia.”¹³ El arte es, de esta manera, la precisión de una ambigüedad fundamental. Lo ausente es el espacio de lo ideal, lo ideal es el objetivo de la imaginación y la imaginación, para muchos, el vehículo del descubrimiento: de ahí que esté siempre en marcha. Pero el arte concluye en un objeto concreto, y por ello es siempre dialéctico, o bien, paradójico: la imagen configura un estatuto que es “tan singular como enigmático, ya que es al mismo tiempo una cosa y una no-cosa, se encuentra entre la pura realidad fáctica y los sueños vaporosos, es la paradoja de una irrealidad real.”¹⁴

Si las imágenes constituyen este diálogo entre lo presente y lo ausente, dibujar se vuelve descubrir y hacer presente esta complicidad. Poner el lápiz sobre el papel y comenzar a dibujar significa que cada marca que inscribimos sobre ese espacio en blanco es determinante para un fin en el cual depositamos la esperanza de la satisfacción, y con los años ese objetivo es también paradójicamente cada vez más simple y cada vez más complejo. La diferencia es la complejidad en las cualidades del dibujo, las tensiones que es capaz de agrupar, y la simplicidad, la naturalidad con que esas tensiones conviven en la unidad. En otras palabras, la imagen es compleja y el dibujo, simple.

Esto me recuerda otra idea de Berger: “Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de algún suceso, ya sea visto, recordado o imaginado. Una obra “acabada” es un intento de constituir un acontecimiento en sí mismo.”¹⁵

¿Hay diferencia entre una imagen y un dibujo? ¿Un dibujo nunca es una obra acabada? Entiendo perfectamente que en un sentido “tradicional”, el dibujo casi siempre ha cumplido la función de “boceto”, los trazos preparativos para la ejecución de una obra ulterior basada en ellos. Pero desmarcándonos de una perspectiva Renacentista, el dibujo como práctica artística ha cobrado una justa independencia. Para mí, la prueba más evidente de esto son

¹³ Boehm, Gottfried. *¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes*. Universidad de Salamanca, 2011. p. 92

¹⁴ Boehm, Gottfried. Op. Cit. p. 90

¹⁵ Berger, John. Op. Cit. p. 8

los dibujos de Raymond Pettibon, Mike Kelley o David Shrigley. Aun así, la declaración sigue sosteniendo cierta agudeza. Su sentido quizá es más profundo.

¿Será que en el dibujo hay algo más *íntimo*? Dibujar para un artista podría ser algo análogo a escribir una carta, en ella no tiene por qué haber un descuido de la forma o el estilo, pero hay una clara intención de dejar fuera ciertas “efectos” para dar paso a un tipo de información más sobria. En este sentido también es análogo al poema moderno: “El estilo característico de la poesía moderna es un tono silencioso e íntimo, el discurso de una persona dirigiéndose a otra persona, no a una gran audiencia: siempre que un poeta moderno alza la voz, suena fraudulento [...]”¹⁶. Es posible que el problema se sintetice en aquella palabra ocupada por el mismo Berger: “Un dibujo es un *documento...*”. Un documento no es un boceto, algo usado para un trabajo posterior, es algo con un valor único y propio.



Sombra de una planta. Acrílico y lápiz sobre papel. 30x25cms. 2015.

¹⁶ Auden, W.H. Op. Cit. p. 44

Al hablar de *valor* nos situamos en un medio complejo. Pero es en este momento en que se unen las tres vertientes de este ensayo, podríamos decir: dibujo, abstracción e independencia del medio artístico. Volviendo a nuestro punto de vista histórico, habíamos quedado en el momento en que el arte pasa a ser una *actividad gratuita*, abriendo paso a una dimensión más abstracta y con ello a la representación de un saber propio de las artes. Se podría decir que, con la independencia de su lenguaje, la obra de arte cobra su justo estatuto político. Esto quiere decir que en la medida que la técnica (*tekné*) se asume a sí misma como elemento constituyente del agenciamiento de sentido, el objeto de arte aparece como algo radicalmente nuevo, lo que inserta de manera determinante un reordenamiento de los demás agentes culturales y sociales. Las Vanguardias del siglo XX constatan esta nueva conciencia de la técnica y el camino a la abstracción (en un amplio sentido) como los dos cambios paradigmáticos de la época.

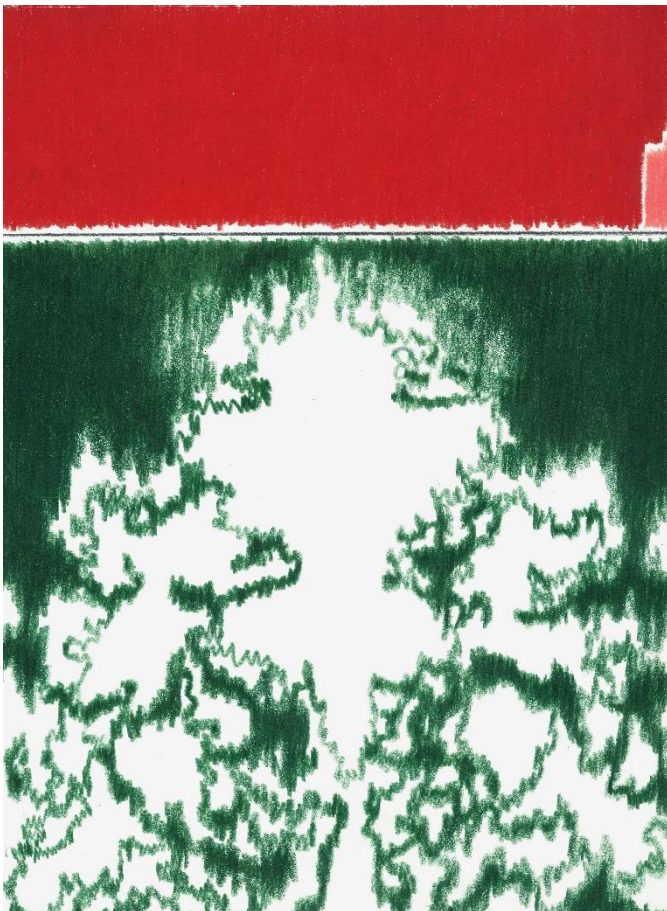
Esta es la justicia que el arte se ha traído a sí mismo, como medio independiente y competente en la estructura social. Si concebimos lo político también en su amplio sentido, es decir, *no como la actualidad del poder legislativo, sino como el acto de poner cosas en común*, el arte y el ejercicio político se hacen uno, o más bien, se da a entender plenamente el agenciamiento político de toda práctica artística, ya sea éste explícito o no.¹⁷ De esta manera se entiende nuevamente el valor del quehacer que llevó progresivamente el arte a convertirse en un medio de producción atento a sí mismo y a una nueva realidad en que asume cabalmente su complejidad: su interrelación con todas las formas del convivir.

Lo que concierne al dibujo, y en extensión a toda obra de arte, es entonces un doble sentido: su carácter privado (o íntimo) del que hablamos, y su carácter público. La obra de arte es así análoga al cuerpo humano. El cuerpo bidimensional del dibujo reclama también un movimiento, un ritmo, y en ello una decisión simbólica, la de plantearse como diagnóstico de la experiencia. Lo que cabe plantear más específicamente, tendría que hallarse en dibujos también específicos. El tipo de dibujo al que me he referido como ejemplo es aquel que no tiene objeto, vale decir que los elementos que lo componen

¹⁷ Se da a entender el concepto de *política* como el *gesto* de *poner cosas en común*, vale decir, hacer coexistir en un sistema elementos divergentes y nuevos.

corresponden únicamente a la invención del trazo. Habíamos dicho que de cierta manera este tipo de dibujo es retrospectivo, en él se indaga en lo que ya hemos visto, y no en lo que estamos viendo (como un modelo). Sin embargo, creo que eso no quita que, en la actividad de ese tipo de dibujo, la observación sea elemental.

La conformación dual de la observación y el trazo en este caso es inmediata, y funciona de alguna manera como una regurgitación de múltiples impresiones que hemos tenido de la observación real. Las formas aparecen de acuerdo al carácter que hemos dilucidado en torno a los objetos, lo cual aplica también a un dibujo naturalista, pero en este caso el resultado puede ser más cinestésico: el carácter gráfico de un objeto es posible aplicarlo a otro; y en esta posibilidad se halla intrínseco el valor poético (y político según la definición que tratamos) de este dibujo.



Sin título. Lápiz sobre papel. 40x30cms. 2018

No sería una subestimación decir que uno de los aspectos centrales de lo poético es justamente la metáfora, usar la imagen de un objeto para referirse a las cualidades de otro. En su libro *La imagen Poética*, C. Day Lewis compila algunos autores que concuerdan con la idea:

“Pienso, dice Herbert Read, *debemos estar siempre listos para juzgar a un poeta por la fuerza y originalidad de sus metáforas*. Otro crítico, Aristóteles, quien no siempre hubiera estado de acuerdo con el señor Read, estaba igualmente dispuesto a apostar por ello: *Lo mejor por lejos es tener un comando de la metáfora. Eso no puede ser impartido por otro; es la marca del genio*. Y Dryden: *El imagismo es en sí mismo la altura y la vida de la Poesía.*”¹⁸

Me interesa recalcar el hecho de que los recursos de la metáfora y la analogía, entendidas como imágenes, son básicamente la causa del *efecto* poético, algo que Poe ya calificó en su momento como algo *vago y espiritual*, pero que podríamos extender en vistas de la cuestión de su valor. Es solo por medio de la capacidad de abstracción que podemos comparar las cualidades de dos o más objetos diferentes, establecer sus similitudes y diferencias, y en ello se funda la voluntad de conocer, en la cual se halla un particular placer: el descubrimiento.

Los ‘dibujos de imaginación’ (o abstractos) traen a cuenta esta situación en la modalidad de una síntesis que nos permite evaluar este mismo efecto: lo poético (el placer) que yace en la mixtura e individualidad de las cosas. La imagen revela la simultaneidad de esos dos momentos en captiones de la subjetividad. Las imágenes, por fin, descubren su efecto: Placer y Conocimiento.

“¿Cuál es, entonces, el proceso secreto por el cuál las imágenes producen agrado? El señor Middleton Murray ha dicho, ‘Trata de ser preciso, y

¹⁸ Day Lewis, C. *The Poetic Image. The creative power of the visual world*. Jeremy P. Tarcher, Inc. 1947. pp. 17-18 (Mi traducción).

estás sujeto a ser metafórico.’; y nuevamente, en su valioso ensayo sobre la Metáfora, ‘Lo que demandamos primordialmente es que el símil en realidad sea uno verdadero, y que hasta entonces no haya sido percibido [...], para que aparezca ante nosotros con un efecto de revelación.’ [...] Precisión y revelación: la precisión del poeta, por supuesto.”¹⁹

Cuando me pregunto ¿Qué es la precisión?, mi respuesta sería: una relación de conocimiento. La precisión implica una coincidencia, y con ello, la justa relación de una cosa con otra, un acto que se dirige a un objetivo. Pero fuera del ejemplo que se define por un hecho concreto: un dardo que da en el blanco; en el arte, la precisión estaría en esa imagen *que encarna algo ausente*.



Cartel. Lápiz sobre papel. 40x30cms. 2018

¹⁹ Day Lewis, C. *The Poetic Image. The creative power of the visual world*. Tarcher. Londres, 1947. p. 23 (Mi traducción).

Sobre la pintura

Todo conspira

— Gottfried Leibniz

La diferencia entre dibujar y pintar es ambigua. Se puede dibujar con pintura y de cierta manera, pintar con un lápiz. Los gestos, sin embargo, son definitivamente distintos, y esto yace evidentemente en las condiciones materiales que ofrecen. La fluidez de la pintura, la posibilidad de la mancha, del empaste, las veladuras y el “dripping”, hacen del proceso algo que permite asociar rápidamente lo que podríamos llamar “casualidad”, al cálculo esencial que significa crear una imagen pictórica. Con esto me refiero a la búsqueda que, en todo proceso artístico dinámico (me imagino), intenta dar con un resultado en el cual se vean unidos el aspecto de la improvisación, aquello que simplemente acontece, y el esfuerzo por llegar a esa imagen que de alguna manera preconcebimos mentalmente: el aspecto de lo “definido”.

En el montaje de obra que hice para la exposición FERMENTO, en MAC Quinta Normal, quise combinar pintura y dibujo. Las pinturas ofrecen puntos de enfoque que, de no existir, el montaje de la obra total (La Imagen Movediza), se achataría: cobraría un aspecto demasiado plano. A la vez, los cuadros son los elementos más grandes del montaje, aunque menor en cantidad que los dibujos, y ello genera un equilibrio en que ambos se retroalimentan y destacan. A la vez, el dibujo que está hecho en la pared (árboles o plantas a escala del muro en monocromo) fue hecho con pintura (esmalte al agua) y brocha. Llamaría a esto más bien un dibujo ya que se configura por medio de la línea, no hay una búsqueda de profundidad, el programa del dibujo es fundamentalmente el trazo.

Sobre la pintura hay una carga de la tradición que no se encuentra de la misma manera sobre el dibujo. Esto, sin embargo, no tiene que significar necesariamente un pesar. Creo que por medio de la pintura se establecen diálogos de forma más evidente con otras escenas del arte en general, lo que conlleva contaminar la totalidad del montaje con otras voces, una conversación con referentes. Fuera de los aspectos técnicos que hacen de la pintura lo que

es, nos podemos enfocar en el hecho de que también ofrece una imagen bidimensional, la pintura consiste en la imagen.

Revisando las pinturas que hice para “La imagen movediza”, me doy cuenta de que existe una búsqueda por crear un imaginario específico, un imaginario que de cuenta de las cosas que me conmueven. El poeta nacionalizado inglés T.S. Eliot (1888-1965), en un intento por definir en qué diablos consiste el “pensar poéticamente” o “poetizar”, llega a inventar un ingenioso concepto que fue epidural para su aparato crítico. Se trata del “correlato objetivo”. Eliot mismo lo definiría de esta manera:

“La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un correlato objetivo; dicho de otro modo, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta; de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción.”²⁰

Este concepto me es útil a la hora de explicar mi propio procedimiento en cuanto a la pintura y sus imágenes resultantes. La reaparición de ciertos elementos, el cómo están hechos y su localización en el todo de la obra buscan dar cuenta de qué manera son vistos por el ojo de la subjetividad, de qué manera nos influyen o estremecen. Entre ellos, dentro de mi propio trabajo, puedo distinguir algunas con claridad. La primera es el motivo natural: flores, plantas y vegetación en general.

Gran parte de mi obra exhibe contenido botánico, tanto en los dibujos como en las pinturas, y a la vez, es el motivo que engloba “La imagen movediza”. El dibujo de árboles a gran escala que hice de fondo abraza el resto de los trabajos y los muestra como una unidad en que la naturaleza aparece como elemento primordial. Se podría decir que este motivo funciona como contexto del imaginario propuesto: el sostén en el cual habitan el resto de los elementos y personajes.

²⁰ Eliot, T.S. *El bosque sagrado*. Cuadernos de Langre. Madrid, 2004. p.70

Las dos pinturas más grandes de “La imagen movediza” tratan justamente de estos personajes. Es a propósito la “excentricidad” de estos que vislumbro otro motivo que suele emerger en mi trabajo en general: la extrañeza. Claramente es difícil establecer en el campo de las artes qué es extraño y qué no, dado que, en general, toda obra necesita un decisivo carácter inventivo (subjetivo) para articularse como un lenguaje visual propio y universal, pero me refiero a la fácil impresión de lo “imaginario” o “fantasioso” que se desprende de su apariencia. De hecho, no sería difícil trazar un símil entre estos personajes y los que solemos apreciar en la literatura que clasificamos como “cuentos de hadas”.



Echium. Óleo y spray sobre tela. 121x114cms. 2018

Lo que me interesa recalcar por medio de la aparición de estos personajes, especialmente en estas dos pinturas más grandes de las que hablo, es la sensación general de “excentricidad”, entendida no como una posible pose, sino como algo propio de la realidad y lo que la constituye, vale decir, nuevamente la naturaleza (o el mundo), si se quiere, y nuestra relación con ella. Lo excéntrico yace ahí en lo insólito, aunque esto sea el hecho mismo de

poder reverenciar la naturaleza u ocuparla para establecer un sistema de referencias emocionales. De ahí el vínculo con el concepto de “extrañeza”. Quizá si tuviera que manifestar la polaridad en que viven estos personajes sería la siguiente: belleza y confusión.



Calavera. Óleo y spray sobre tela. 100x90cms. 2018

El resto de las pinturas son de pequeño y mediano formato, y presentan otro tipo de dinámica. En ellas se observa a veces la aparición de espacios confusos entre un adentro y un afuera, o situaciones sobre las cuales no queda clara su procedencia. Esto parece declarar otro interés más específico. Las imágenes, por medio de la yuxtaposición, el montaje, son capaces de informarnos sobre cosas imprevistas, sobre cómo captamos conscientemente los fenómenos exteriores. Digo esto porque, en alguna medida, las imágenes que veo en mi pintura dependen siempre de ese montaje y el resultado apunta casi siempre a un mismo fin: retratar una y otra vez en una sola imagen la simultaneidad de la conciencia.

Lo anterior no fija necesariamente “lo psicológico” como tema de mi pintura. Tampoco se trata de parecer grandilocuente, sino de expresar que cada ensayo pictórico busca sumar a la creación de un gran imaginario: aquel sistema de referencia sensible. Sin embargo, por medio del montaje, como dijimos, la pintura permite convertir en un *hecho*²¹ la simultaneidad de tiempos y espacios distintos. El motivo que parece remerger, por lo tanto, en mi pintura como en mi dibujo es ese: la simultaneidad, o bien, dicho de otro modo, la capción -de alguna manera consciente- de que todos los tiempos y espacios se contaminan, o son el mismo.

²¹ “[la pintura] es un campo operatorio. La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es..., lo que tiene lugar... Y la Figura así aislada deviene una Imagen, un Icono.” Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. De la difference. París, 1984. p. 4

Actualidad de la obra

la definición de lo contemporáneo corresponde a una hermenéutica, es decir, al estudio e interpretación de un modelo de representación de lo temporal, lo epocal y sus signos. En este sentido, creo existen dos versiones principales por las cuales concebir lo “presente”, “nuestro tiempo”, si se quiere. La primera es concebir el tiempo a la manera de occidente, o por lo menos, el cómo lo estudiamos en un sentido histórico, vale decir, la medición y revisión del tiempo como lineal: el recuerdo de lo pasado, lo atingente del presente y las proyecciones futuras.

Tomando en cuenta este modelo, la enmarcación de lo que llamamos contemporáneo puede dividirse en otras dos vertientes. Una es concebir lo contemporáneo como lo “actual”, en el sentido que es “reciente”, o sea, lo producido y traído a la luz de la experiencia común, insertándose de manera novedosa y a la vez relacional a un contexto político-cultural comprendido como contingencia. Esta manera entraría en concordancia con los estudios académicos e institucionales cuya tarea consiste en hacer válida (re-validar) la tradición, es decir, las concepciones de lo actual en relación con el pasado y la intelectualización de ese mismo pasado. La otra, más caprichosa, es designar lo contemporáneo únicamente a aquello que se está haciendo en el momento o *acaba* de hacerse. Como señala Sergio Rojas

“Lo contemporáneo sería el nombre para un tiempo excepcional. El tiempo en que *están ocurriendo* las cosas; no el tiempo de “las cosas que ocurren”, sino del acaecer mismo, haciendo pedazos la idea de un tiempo-continente.”²²

Una vez que entrara aquello en la dimensión de lo común y su asimilación como “signo”, pertenecería irrevocablemente al pasado.

Es imposible discutir estas materias sin llegar a una conclusión básica, y es que toda concepción del tiempo es en el fondo, o, también, una teoría de la experiencia, una

²² Rojas, Sergio. *¿Qué es lo contemporáneo?* Finis Terrae: Dirección de Investigación y Publicaciones. Santiago, 2011. p. 53

epistemología. Acaso, también e íntimamente, una teoría de la técnica o tecnicidad. Si concibo lo contemporáneo como aquello demarcado por la institucionalidad, vale decir, la Historia, válido con ello todo su sistema de entendimiento, entonces, también sus restricciones: lo que se deja al margen. Por otro lado, si concibo lo actual sólo por medio de eso que se está haciendo o acaba de hacerse, mi espectro de entendimiento se reduce a mi experiencia inmediata, y lo que dejo al margen es la experiencia común en su totalidad. Si se entiende entonces, la fluctuación deriva a una concepción de la experiencia: ¿Aportamos a la experiencia común y validamos lo histórico? O bien ¿Sólo concibo mi propia experiencia inmediata como medida de lo genuino e intuición de lo actual?

Por lo anterior, creo que resulta evidente que, en la medida que queramos ser coherentes, debe existir una comunicación constante entre ambas determinaciones. La experiencia de la pura actualidad, es decir, el *momentum* personal, lo novedoso, debe establecer contacto con la experiencia común y así vivificarla, acotando lo que ella deja en la marginalidad; a la vez que lo demasiado personal encuentra su comunicación y su estancia en la comprensión consensuada. De esta manera fluctuante, el complejo de la temporalidad halla también cierto punto de comprensibilidad, cierta quietud en su propia inquietud, en la medida que se observa cómo lo “nuevo” se integra en lo “pasado” y lo pasado cobra así su vigencia en la actualidad, otorgando la imagen cambiante de lo contemporáneo.

¿Qué es lo contemporáneo?

Andrea Giunta señala que si bien

“Estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte –por qué, nos preguntamos, fijar un conjunto de rasgos que solidifiquen los aspectos del fluir desorganizado del presente–, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas.”²³

Es importante y a la vez necesario resguardar el hecho de que existe una diferencia –si bien a veces difusa– entre hablar de *lo contemporáneo* y de *arte contemporáneo*. Pienso que lo primero exigiría una fuerte determinación por parte de la filosofía y sus estructuras categoriales, o bien de la sociología. Sin embargo hablar de arte contemporáneo, aunque suene a un campo minado, por lo menos nos da un contexto concreto desde el cual comenzar a hacer su propia “arqueología”, la *consideración de sus síntomas*. Ahora, sabemos que los síntomas son consecuencias, y en ello entrevemos que las semillas del arte contemporáneo son las que se sembraron durante todo el siglo pasado.

Evidentemente es tal la magnitud de consecuencias culturales que tuvo el Arte Moderno, que las estéticas en medio de las cuales convivimos hoy resultan inabarcables, incomprensibles para el trazo, evidentemente, de una estética unívoca. Aún así, esta misma condición de inabarcabilidad podría ser uno de los síntomas característicos del Arte Contemporáneo. Basta observar la cuantiosa producción actual que se centra –en estricta correspondencia con el avance y asentamiento de una hiper-tecnologización– en lo masivo, lo “internacional”, “global”, la “noticia”, etc.

Esta sería la manera más efectiva de determinar el Arte Contemporáneo desde un juicio, se podría decir, “neutral”: su vínculo indisociable con la técnica. La medición o detección de un posible cambio paradigmático entre un modelo de representación y otro puede observarse en la evolución de las técnicas, y con ello, a la vez, el enlace fundamental que

²³ Giunta, Andrea. *Cuándo empieza el arte contemporáneo*. Fundación arteBA. Buenos Aires, 2014. p. 7

sostienen éstas con la percepción del presente y las concepciones de lo epocal. Esto, evidentemente, porque la técnica, la forma del *hacer*, no es restrictiva del campo artístico, sino que *aparece* como modo o posibilidad en el marco de la cultura en general. La técnica, en su hacer, *muestra*, y en el mostrar activa una forma de *ver* y *entender*. Esta sería la profunda huella que imprime el progreso técnico.

Ahora, volviendo a su aparición en el ámbito de las artes, pareciera que las condiciones de interconectividad que nos otorga hoy la tecnología, aquél “sublime tecnológico”, nos obligara –a la hora de comprometernos con la realidad desde la creación artística– a incorporar la perspectiva que observa el mundo “desde afuera”. Es decir, la visión panóptica de la realidad. Esto es, evidentemente, una ilusión, pero efectivamente instalada en las maneras y procesos de producción artística actuales. Digo que es una ilusión con la intención de señalar justamente la directriz del ensayo presente: la necesidad de desarticular la relación entre lo atingente y la impresión de novedad.

Sin duda existen obras ejemplares que abordan desde su tecnicidad la vorágine de la información, trayendo a cuenta de manera crítica la presencia de ese “ojo absoluto”. En ellas se encuentran íntimamente enlazadas la actualidad de la técnica y la actualidad de las problemáticas que aborda. Sin embargo, el arte contemporáneo soporta aún todas las técnicas del pasado, y las hace actuales con el simple hecho de que persisten, y se encuentran insertas en nuestra cultura de manera contundente, autónoma y reflexiva. Esto nos indica una condición de la experiencia: que ella no depende del tiempo en un sentido lineal, o bien, progresivo: pasado, presente, futuro; sino que se ve compelida por todas las asociaciones de las que es capaz en todo momento presente. Me es necesario citar nuevamente lo que señalaba Nancy sobre la producción artística:

“La técnica *poiética* se esfuerza por presentar este presente: o que llamamos >representar<, no en el sentido de copiar, puesto que no se trata aquí de nada que pueda copiarse, sino en el sentido de poner delante, de llevar hacia adelante. Este arte

se esfuerza, y quizá cualquier arte en su propio enfoque, en llevar hacia adelante lo que permanece escondido, en poner en el mundo lo que está fuera del mundo.”²⁴

Este *poner en el mundo lo que está fuera del mundo*, sin embargo, creo no se justifica únicamente en la medida de la técnica, la novedad de la técnica. Existe una inconmensurable casualidad por medio de la cual los dispositivos –las obras de arte– se hacen presentes, y hacen atingentes sus modos, sus técnicas, vivificando el pasado y lo reconocido. Lo contemporáneo o la contemporaneidad se encuentran por ende en un proceso subjetivo de asimilación, en la que el tiempo es en realidad simultáneo. Esta es, creo entonces, la única cualidad insoslayable del arte: su asociación a la experiencia del presente, dado que “El arte es disposición. Dispone la cosa según el mandato de la presencia. El arte es la técnica productora de la presencia.”²⁵ El arte hace presente –o más presente– lo que está presente, y en ello se halla implícita la evanescente “actualidad” (contemporaneidad): es actual todo aquello que es traído a la presencia. De ahí su profunda subjetividad.

²⁴ Nancy, Jean-Luc. *Técnicas del Presente*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, 2013. p. 229.

²⁵ Idem. p. 217.

¿Qué es lo contemporáneo de mi trabajo?

“Cada intento / es un comienzo del todo nuevo y una forma diferente de fracaso. Porque uno sólo aprende a dominar las palabras / para decir lo que ya no tiene que decir / o en una forma en que no quiere ya decirlo.”

— T. S. Eliot

Uno podría excusarse de la pregunta señalando que lo contemporáneo de su trabajo está en que se está haciendo ahora. Incluso, como artista vivo y activo, cuya obra aún no entra en un circuito establecido, cabría en la categoría de artista “emergente”: está dispuesto de forma constante en el vértice del presente. Se podría decir que el artista emergente se encuentra en lo inconsistente de la marginalidad, y con ello, en el miasma de los signos y símbolos que *están por hacerse* actuales.

Aunque he trabajado en distintos medios: instalación, escultura, pintura, etc. Actualmente me he centrado en el dibujo. Estos dibujos son sobre un papel de 40x35cms o 63x45cms con lápices de color (a palo), a la usanza del dibujo más básico, amateur o extra-artístico. Lo que estos lápices me permiten es una manera de proceder hasta cierto punto automática, es decir, repito constantemente un gesto: el de rayar (colorear), sin mucha conciencia o planificación de lo que quiero figurar. Esto, sin embargo, no se vincula derechamente a una práctica surrealista, en la que se exploran las coincidencias ilógicas que se producen del automatismo, sino más bien a una acción que se hace derechamente por placer, y en la cual, de a poco, se develan intereses y problemas que persisten.

Cuando indico que la motivación central se halla en el placer, tampoco trata de la ingenuidad, sino del “pensar haciendo”, justamente el *poner delante* algo en el mundo *que no estaba en el mundo*.

Hago una elección intuitiva de un color entre los colores ya dados por los lápices, y en el uso de ese color la aparece una sensación que ese color me produce. ¿Esa sensación pre-existe en mí? No puedo calcular mi propia experiencia en el momento en que se está dando, y eso le otorga a la creación su particular intensidad. Puede que esa intensidad posteriormente quede a disposición de un juicio colectivo, pero la cualidad de las cosas en

el proceso de hacerse, no deben regirse por esos valores, sino en el valor único de la espontaneidad que permite la exploración fluida y el estar *presente*.

En torno a esas sensaciones hago las primeras formas en el papel. Hay un momento en que paro y elijo otro color para continuar rayando, y la estructura final de la imagen es así una mezcla entre lo que tengo en mente –una idea suelta de lo que quiero que la imagen sea– y lo que el proceso simplemente me determina a hacer.



23/04/2018. Lápiz sobre papel. 40x35cms. 2018

La repetición de este proceso en los distintos dibujos ha comenzado a integrarse como un “cuerpo de obra”, o bien, por decirlo así, un “estilo”: la estética general que los engloba. Pienso que esto último se da más por el tratamiento del dibujo que por el resultado de la imagen. En general, a favor de no calcular demasiado lo que hago y concentrarme sólo en el hacer y no en el definir o el ilustrar, la acción de rayar (colorear) se hace constitutiva de la impresión general del resultado. La imagen, más que buscar ostensiblemente la ilusión de la representación ilustrativa, se encarga de mostrar la indefinición desde donde proviene. En otras palabras, hace explícita su manera de hacerse: hace y deshace a la vez la ilusión de lo que representa.

Esta manera de proceder evidentemente se vincula a una visión Moderna de la técnica. Se podría decir que fue en conjunto con los intereses de la abstracción en la pintura que el arte comienza a develar sus propios métodos de representación y a presentarlos como un valor estético en sí mismo. Pienso que esta modalidad, en cierta medida, se ha disuelto en el arte contemporáneo en cuanto su tecnicidad, sobre todo si se mira el importante porcentaje de arte en la actualidad que apuesta por una factura de corte industrial, una estética clínica, aséptica, descendiente de la influencia del producto comercial a partir del Pop y que hoy en día impera decisivamente en la mayoría de los campos de las artes. Aún así, en vistas de que ninguna estética es determinante, la necesidad de integrar lo manual retoma una posición significativa en la contemporaneidad. Claramente en los trabajos que hago hay una toma de conciencia de la manualidad, y pienso este gesto como enunciante, dado que el dibujo y el quehacer del dibujo (el dibujar) son en este caso indisociables, y hablan el uno del otro en el construir de la imagen.

¿Existe una imagen contemporánea? Seguramente podríamos reconocer que incluso en el último año la definición gráfica digital de las imágenes ha cambiado, pero esto no concierne de manera decisiva a las artes, precisamente porque la definición, o bien, la hiperrealidad, no satisfacen la ambigüedad persistente que se formula a través de todos los tiempos en el medio artístico. En este sentido, mi propia forma de dibujar y de “representar” dibujando, traen a cuenta esa ambigüedad fundamental. La poética de las

imágenes se enhebra mediante la técnica que me resulta necesario hacer a favor de estar en el presente, y un imaginario figurativo producto de intereses conscientes e inconscientes.



05/04/2018. Lápiz sobre papel. 40x35cms. 2018

La “ambigüedad” que se busca es por su valor sugerente. Este es el potencial de toda imagen artística. En mi caso particular, pienso que una de las motivaciones centrales a la hora de construir imágenes está, entonces, en lograr una tensión entre figuración y

abstracción. El propósito de este resultado de los dibujos –imágenes a veces “difusas”– es justamente apuntar a ese espacio de la percepción que se halla desprevenido, desprejuiciado, des-automatizado a la hora de percibir.



11/03/2018. Lápiz sobre papel. 40x35cms. 2018

En esto último se halla justamente mi propuesta interpretativa de lo contemporáneo en mi propio trabajo: es ahí en el encuentro con la obra que existe un re-conocimiento, un momento de pura atención presente en el cual se da su actualidad, su presencia en el presente. La actualidad y el efecto de la imagen son lo mismo y se hallan en el sujeto.

Por gracia de explicarse a uno mismo, quiero revisar el trabajo bajo los preceptos en torno a lo contemporáneo anteriormente expuestos. Entonces, si bien se puede argüir que la obra es contemporánea por haberse realizado este mismo año, el dibujo, la técnica, se remonta a un campo artístico lejos de ser actual, en el sentido que no muestra un proceso (tecné) innovador de producción. Esto hace que para buscar la posible actualidad de la obra, habrá que remitirse a su imagen, pero si la obra *es* una imagen, bien habrá que entrar en el fenómeno de la imagen: su *efecto*, su potencial.

Es en este sentido que postulo la contemporaneidad como una apreciación completamente subjetiva, es decir, propia de la experiencia, dado que si la imagen es de ningún interés, su *efecto* –el fenómeno de la imagen– es entonces inocuo, irrelevante y por ello, inactual. En cambio si la imagen es de interés, ipso fácticamente la obra es relevante, es decir, trae contenido actual hacia la superficie de lo presente, por ende, la imagen es contemporánea. A partir de este complejo se entrevé que el postulado, su premisa, se encuentra en la sensibilidad, y por lo mismo, en la impredecibilidad total de su efecto.

Vincular la actualidad de la técnica a la actualidad del arte, compromete necesariamente el hecho de que comprendemos como su *efecto* sólo el traer a la presencia la novedad de su procedimiento. Esto, a su vez, señala que consideramos la importancia del arte acorde a la ideología del progreso: mientras la técnica revele que es nuevo (y qué es lo nuevo), yo me hallo completamente satisfecho en un sentido político y cultural. Existe en esa concepción, una completa clausura de asociaciones posibles vinculadas a la obra, su potencial de enunciación, y con estas cesuras, la incapacidad de ir al pasado (a lo pasado) como momento de íntima asociación y crítica del presente.

Lo contemporaneidad de este dibujo es por lo mismo tan evidente como impredecible, dado lo incontrolable de los procesos de significación. Esto da pie a la concepción de una realidad performativa. Lo contemporáneo, visto desde esta perspectiva, es una cuestión de la significación, o sea, del lenguaje, y no así un fenómeno vinculado a lo temporal.

La Imagen Movidiza: informe de obra

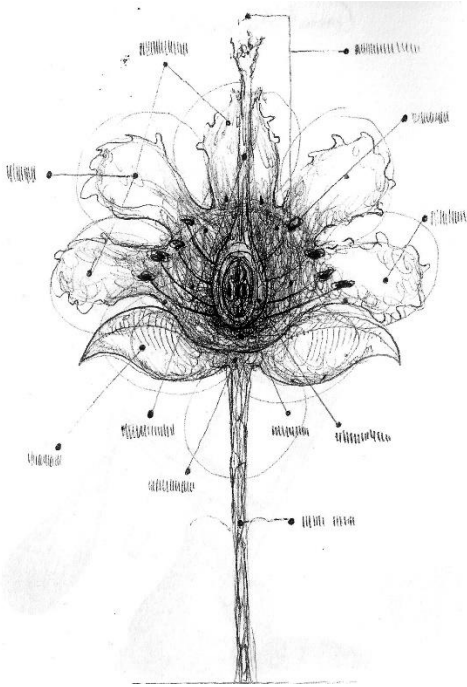


Crazy Wall. dibujo y fotografía. Dimensiones variables. 2018.

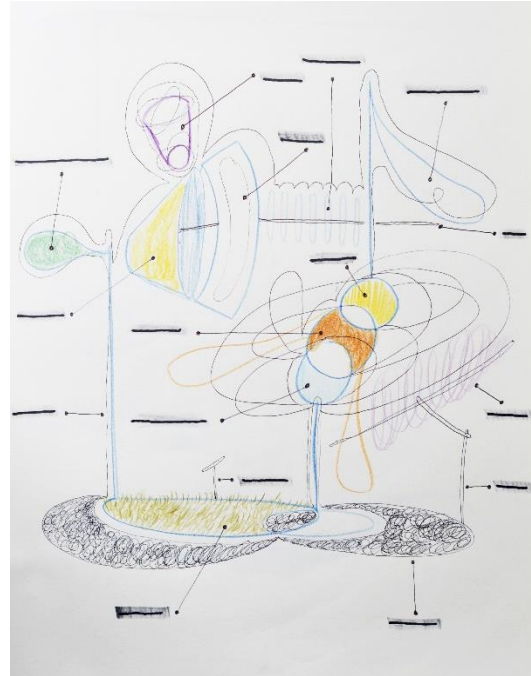
Img.1

El proceso de la exposición *Fermento* comenzó con un ejercicio que consistía en organizar de cierta manera elementos que indicaran la procedencia de nuestro trabajo, vale decir, referentes personales: objetos e imágenes que dieran cuenta de un interés sistemático, que, de manera colateral, dio pie al motivo central de la obra final. Esto iba acompañado de un diagrama (img. 1), en el cual se señala básicamente la composición que tendría el trabajo concluido.

En mi caso, se observa la referencia a la ilustración botánica, la naturaleza en general y el interés por la técnica del dibujo y la pintura. El ejercicio del *Crazy Wall* muestra de manera suelta un doble interés que motiva mi trabajo. En primer lugar, la contemplación de las formas de la naturaleza, y segundo, su análisis: su disección u observación científica.

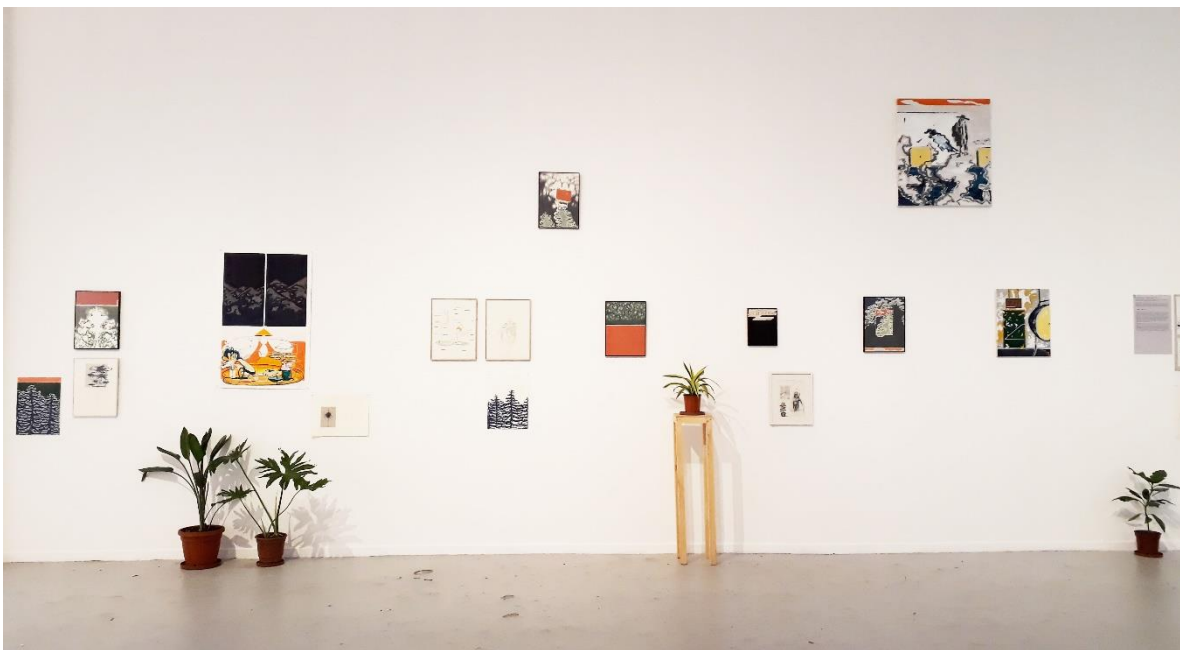


Sin título. Lápiz sobre papel. 30x20cms.2014
30x20cms. 2016



Mecanismo de una flor. Lápiz sobre papel.

A este primer ensayo sobre el muro del Museo, se fue agregando contenido, una visión más amplia de los motivos que lo impulsaban.



Ensayo de la obra La Imagen Movediza. Muro sur de la sala 4a, Museo MAC, Quinta Normal, 2019.

En este caso pude agregar algunas pinturas. Esto me dio espacio para agregar a los intereses antes descritos otro tipo de motivo distinto al de la naturaleza, pero dentro de la cohesión de la composición sugerida. Estas pinturas retratan escenas crípticas, y en ellas aparecen algunos personajes. Los personajes, como expliqué en un capítulo anterior, me sirven para insertar en esa naturaleza antes sugerida a su observador: en general, se trata de sujetos de apariencia detectivesca, un agente sospechoso que a la vez sospecha él mismo de su entorno.

También sumé en esta ocasión el elemento de las plantas reales. Sus figuras se relacionaban a los dibujos y colores de las obras puestas en el muro y le dieron al trabajo una presencia objetual. La cotidianeidad de estas plantas de casa expuestas en el piso bajo las obras le otorgaba a los cuadros y dibujos una escena, una especie de hábitat, y el conjunto de ambos, una cierta extrañeza: esa mezcla entre lo cotidiano y la sospecha o revisión de lo cotidiano; la contemplación de su peculiaridad. A todo esto, el escritor G.K. Chesterton se refiere a la atmósfera que busco de alguna manera retratar:

“Uno de los estados de ánimo más profundos y extraños es aquel que de pronto podemos padecer quizá en un jardín en la noche [...], la sensación de que cada flor ha pronunciado algo estupendamente directo e importante, y que nosotros por algún prodigio de la imbecilidad no atendimos o entendimos. Hay un cierto valor poético en esta sensación de haberse perdido el completo sentido de las cosas. Hay belleza, no solo en la sabiduría, pero en esta encandilada y dramática ignorancia”²⁶

A los personajes y las plantas se suma también otro factor: el de la abstracción. Aunque se puede entrever en ellos algún referente natural, los dibujos abstractos que agregué buscan justamente declarar esa frontera entre la figuración y la abstracción, y con la declaración de esa frontera hacer hincapié a la problemática quizá subrepticia a toda la obra. Me refiero al vaivén de fuerzas que se produce entre un objeto y la observación de ese objeto. La calidad y la cualidad de esa observación determina las fuerzas entremedio, la intensidad con que el objeto se hace presente. A la vez, el efecto, la impresión, la sensibilidad ante el objeto que

²⁶Chesterton, G. K. *Robert Browning*. Faber & Faber. Londres, 1903. p.4 Mi traducción.

observamos, cualquiera sea su forma o método, imprime una imagen en la conciencia del individuo, y esa imagen es una abstracción.

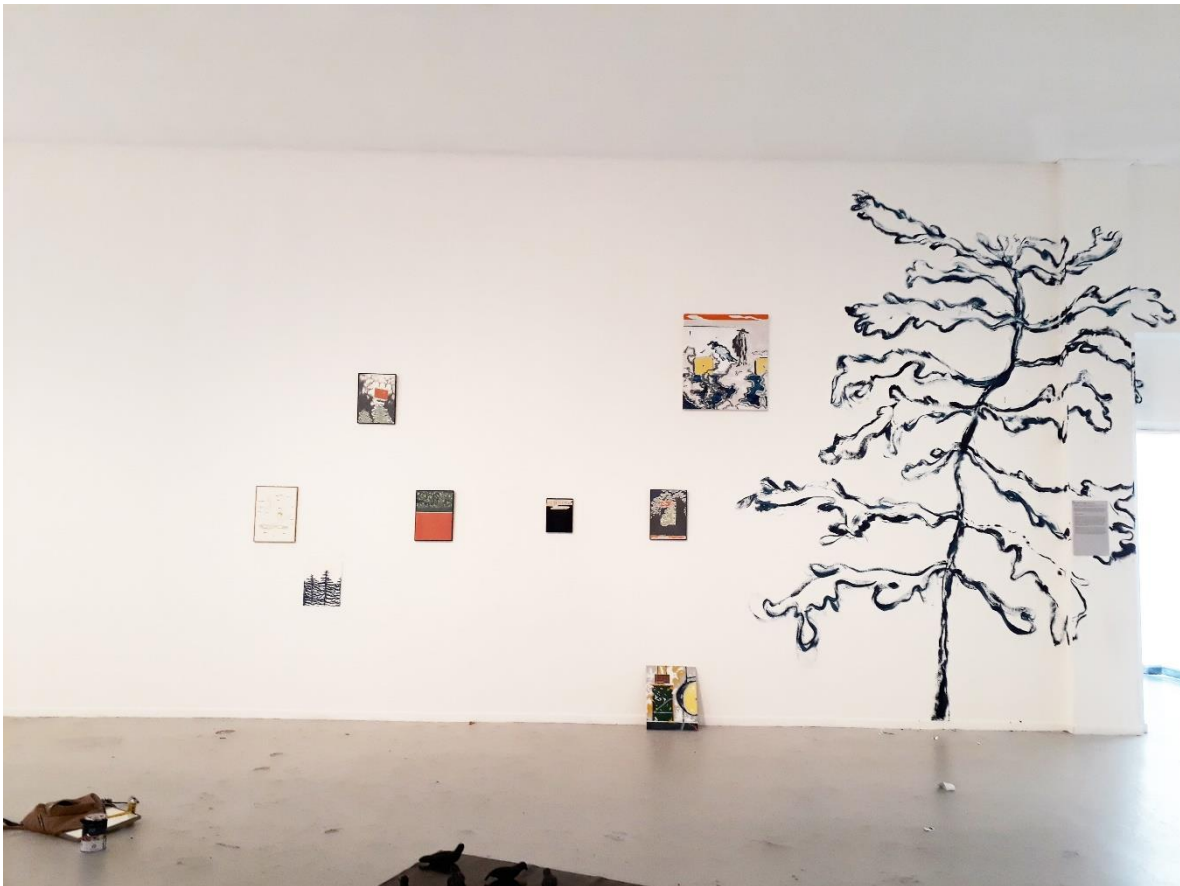


Detalle: instalación de una planta y dos cuadros para La Imagen Movediza en MAC, Quinta normal, 2018.

La utilidad de esa abstracción es que nos permite asociar lo observado a otros elementos y de allí derivar ideas, conocimiento, etc. En mi caso particular, sitúo la abstracción como elemento visual y desde allí planteo las posibilidades y limitaciones del lenguaje gráfico como lo conocemos. Esto, en orden de establecer una cohesión entre lo que observo, lo que

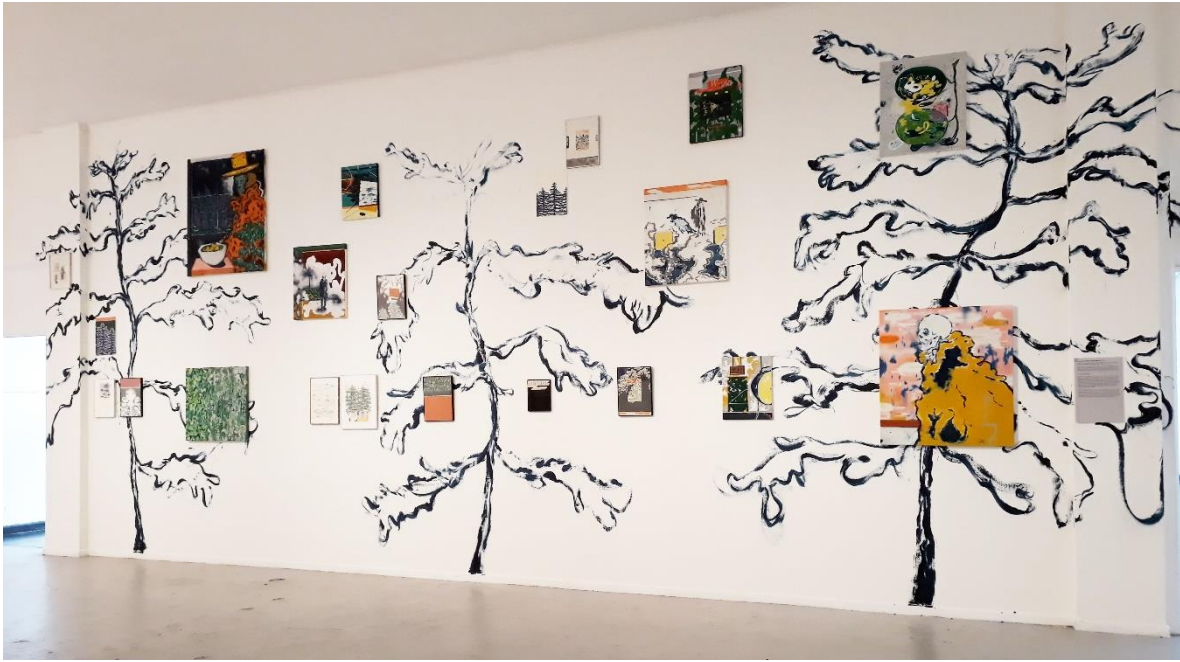
me emociona y lo que pienso.

Las condiciones del proceso de obra, la multiplicidad de elementos que se iban agregando, me llevó a necesitar un anclaje, un dibujo de plantas a gran escala que diera uniformidad a la composición de cuadros en *La Imagen Movediza*. El dibujo se hizo directamente al muro, funcionando de fondo y soporte iconográfico de las demás piezas.

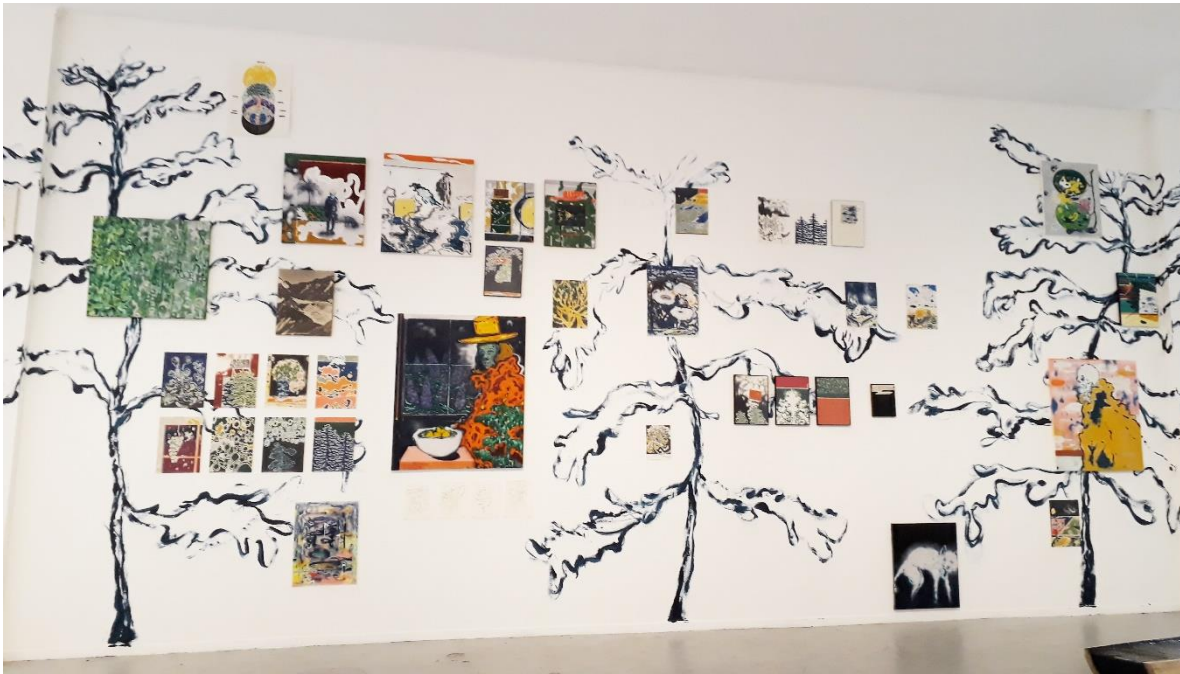


Detalle de proceso: dibujo a gran escala en el muro. MAC, Quinta normal, 2018.

El dibujo conecta una fluidez entre las piezas y recalca el motivo visual de la naturaleza o la botánica. De esta manera concluyó el proceso de obra de *La Imagen Movediza*, con el cierre temático y visual de lo orgánico, la aparición de agentes que observan de lejos y de cerca, y un lenguaje gráfico que explora desde la figuración a la abstracción.



Obra en proceso: *La Imagen Movediza*. Pintura y dibujo. Dimensiones variables. 2018



La Imagen Movediza. Pintura y dibujo. Dimensiones variables. 2018

Conclusiones

El año 2017 comenzó con una propuesta, la idea era hacer el ejercicio de un “rodeo”: abandonar la zona de confort, el lugar en que a veces nos situamos y acomodamos para producir, y aventurarse a dar una vuelta o un giro hacia otros lugares desde los cuales trabajar, para después, volver a nuestra primera zona o no hacerlo nunca más. Para mí la experiencia fue compensatoria, en la medida que entrar a una nueva Universidad, conocer a gente nueva y tener nuevos profesores me impulsó a un cambio importante en mi manera de proceder en la producción artística.

No tengo claro si esa experiencia constituyó esencialmente un rodeo, pero sí me sirvió para definir una línea de trabajo con un tipo de energía que no había tenido hasta entonces. Me refiero a que durante estos dos años me acerqué significativamente a un tipo de producción más personal, más seria y responsable. Esto dado que, mediante el perder de vista lo que venía haciendo antes, perderme, no saber qué hacer y finalmente resolverlo, me condujo a tomar el dibujo y la pintura –que previo había explorado sin mucha constancia– de una forma más potente, eficaz y resolutiva.

Mis intereses se han afinado y aclarado, a la vez que mi producción de obra ha crecido y cobrado un aspecto también más definido. Creo que esto es sumamente importante, ya que hace dos años, no tenía claro si quería dedicarme a la producción artística o a la teoría del arte, y ahora sé que mi camino está en lo primero. Los discursos y reflexiones abstractas son sin duda un espacio cómodo para mí, pero aún así, veo lo necesario que me resulta el conducir nuevas exploraciones por medio de un lenguaje gráfico, pictórico o simplemente visual. Esto no sólo por el hecho de la realización de cierto placer, sino también por lo que veo absolutamente atingente al intelecto:

“El *cauce del río de los pensamientos* no es en sí mismo de naturaleza lingüística. La crítica del lenguaje restituye a las imágenes que hay tanto en nosotros como en el habla cotidiana sus derechos fundacionales y su función de mostración, y defiende que son las evidencias intuitivas e icónicas las que ayudan al lenguaje a realizar las posibilidades del *lenguaje*. Con ello, se vislumbra un desplazamiento epocal: el logos

deja de dominar la potencialidad de la imagen para admitir, a la inversa, su dependencia respecto a ella. La imagen encuentra acceso al círculo interior de la teoría, que es el decisivo para la fundamentación del conocimiento.”²⁷

Con esto sitúo la relevancia y la conclusión de este texto y mi propia obra: la dialéctica necesaria e implícita en la creación de imágenes y su estudio, ya que son las nuevas formas icónicas o poéticas –artísticas en un fin– las que pueden aclarar funciones y dar eficiencia al lenguaje en general: las formas que se nos dan al entendimiento. La crítica del arte, en el buen sentido de la palabra, se nutre también de esa claridad, de la exigencia intelectual que supone un arte preciso, ya que, como dijo Eliot: “Expresar emociones precisas requiere el mismo poderío intelectual que expresar ideas precisas.” En esa eficacia se halla la práctica artística, su utilidad y función, y con ello creo concluir este mismo proceso.

La Imagen Movediza fue un experimento que desató –como siempre lo hacen los experimentos– más preguntas hacia las cuales dirigirme por medio de la producción de arte. En ello está implicado el juego de nunca acabar, de concluir ciertos procesos, aunque en realidad nunca se definan por completo ni demuestren algo concreto, sino que animan – como dije en este informe en torno a la producción de imágenes– dos potencias: descubrir y conocer (-se).

²⁷ Gottfried Boehm. Op. Cit. p. 92

Bibliografía

- Auden, W. H. *El Arte de Leer*. Lumen. Barcelona, 2013.
- Auden, W. H. *The Dyer's Hand*. Faber & Faber. Londres, 2010.
- Berger, John. *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili. Barcelona, 2017.

- Bergson, Henri. *Una introducción a la Metafísica*. Putnam. New York, 1912.

- Boehm, Gottfried. *¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2011.
- Chesterton, G. K. *Robert Browning*. Faber & Faber, Londres, 1903.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. De la difference. París, 1984.
- Eliot, T.S. *El bosque sagrado*. Cuadernos de Langre. Madrid, 2004.
- Giunta, Andrea. *Cuándo empieza el arte contemporáneo*. 1a ed. Fundación arteBA. Buenos Aires, 2014.
- Lewis, C. Day. *The Poetic Image*. Tarcher Edition. Londres, 1984.

- Nancy, Jean-Luc. *Técnicas del Presente*. Producción de presencia. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, 2013.
- Nattiez, Jean-Jaques. *El pensamiento estético de Hanslick: Ensayo de análisis semiológico tripartito*. Versión PDF
- Pablo Oyarzún. *Arte y Ciencia "Indicio histórico sobre la relación de Arte y Ciencia"*. Versión PDF.
- Rojas, Sergio. *¿Qué es lo contemporáneo?* Ed. Finis Terrae. Dirección de Investigación y Publicaciones. Santiago, 2011.