

Santiago de Chile, Diciembre 2019

Memoria para optar al título de Pintor del Departamento de Artes Visuales
de la Universidad de Chile

Profesor Guía
Pablo Ferrer

Alumno
Germán Rocca
Índice

- 1. Introducción**
- 2. Sobre el Retrato, el autorretrato y los referentes
de mi obra.**
- 3. Los sistemas de representación**
- 4. La investigación de los soportes y registros como forma de llegar a la imagen**
- 5. Referentes y su síntesis en mi pintura**
- 6. Fantasma y Memoria**
- 7. Conclusiones**
- 8. Bibliografía**

1. Introducción.

La presente memoria resume el trabajo realizado que he venido realizando en los últimos años desde una perspectiva teórico conceptual, al mismo tiempo que experiencial. El centro de la reflexión es la relación que se constituye entre retrato, fotografía y melancolía. Dicho de otro modo, en la manera en la cual la pintura me permite recuperar la distancia, el tiempo y el espacio entre el evento y su representación de una manera concreta.

Por medio de mi historia personal e influencias de la historia del arte, se describe el resultado de un trabajo basado en el retrato como eje principal. A su vez, la investigación de distintos materiales permitieron trabajar en diferentes tipos de soportes que permitieron dar a la obra su carácter y representación de tal manera de crear un imaginario único y diferenciado.

2. Sobre el Retrato, el autorretrato y los referentes de mi obra.

Mi trabajo pictórico comienza con una fascinación por el retrato revisando libros de arte de artistas contemporáneos en mi niñez. La obra de Pablo Picasso y Salvador Dalí retiene mi atención. En cada uno de los casos la posibilidad de pensar un rostro y lo que implica su representación me inquieta. Nos centramos en el rostro. Es ese primer reflejo, esa primera Imagen la que me implica por la velocidad con la que cambia.

Hay veces en que no me reconozco desde el presente. Todo lo que se ha perdido está detenido en la imagen congelada. En particular, la distancia que se genera entre el peso de la infancia y la historia perdida a la que ese rostro pertenece. Es esa distancia la que se me constituye como interés, como problema tanto por su representación como por su contrario, la ine-narrabilidad que le es propia. Así la pintura es medio, tiempo y espacio frente a la superficie lisa de la fotografía. Aunque sea ésta última la que porte la nostalgia de su pérdida. Uno de los problemas con los que me encontré en ese momento fue el de reconstituir la experiencia contenida o depositada en la imagen. Esa condición, la de una imagen que se duplica en una mecánica casi instantánea, revelando la pérdida de esa experiencia es lo que me preocupa. La pintura aquí es gesto melancólico de reapropiación de lo perdido: el tiempo del acontecer, el espacio del conocer y la materialidad del cuerpo/rostro, su organicidad. En Picasso, esta observación descansa sobre su revisión autocentrada. En la evolución de ese "personaje"; en Dalí, en cambio, es la espacialización de la tensión entre conciente/inconciente por medio de la asociación libre lo que configura otro tiempo espacio.

Otra influencia menos directamente relacionada con la anécdota del género del autorretrato y la auto-

ficción es El Bosco. La indicación de este artista, en este recorrido, responde a mi interés sobre las variaciones de los que alguien podría definir como la intención infantil de querer registrarse. Producir una imagen de sí seriada. Recuerdo, por ejemplo, la figura repetida del niño lanzándose al agua, luego corriendo, o deslizándose en el tobogán. En esta mirada, inicialmente, reconozco un gesto nostálgico. Posteriormente, la materialización pictórica de la imagen en mi obra se volverá melancólica. La diferencia entre una y otra radica en la percepción del objeto ya perdido, como ido y su opuesto, el amortajamiento el mismo en el propio cuerpo.

Digo retrato y lo defino como el doble espacio de aquel plano, el que se vuelve sobre sí mismo y el que se desdobra desde la contemplación del otro en medio de un juego el artista. En El Bosco, observo parejas, múltiples variaciones de ellas, gesticulando, doblados, encorvados, sometidos a la pirueta. Noto en cada rostro, un registro de afecto, una emoción. Una determinada sombra, mancha, color que se asocia con un pesar. Con su historia.

3. Los sistemas de la representación



Repensando a estos tres artistas me doy cuenta en ese momento que es la escena familiar la que me interesa más. Son retratos insertos en paisajes. Estas naturalezas íntimas en las que hay un protagonista, una imagen rectora. Me refiero a imágenes recortadas y sin terminar como “Paul vestido de Arlequín”(1924) o “El Arlequín sentado” (1917) sirvieron a mi obra de ejemplo para empezar a preguntarme cómo las imágenes y el no estar terminadas podía producir el efecto contrario. reforzar la imagen, completar la narración escapada de la instantánea fotográfica. Dos problemas se me presentaron: el retrato, y su incompletud. Me refiero a la ficción de completud de la fotografía que se mostraba en toda su falta, cuando la pintura se hace cargo de la temporalidad que la subyace y cuyo plano único oculta en la brillantez de la superficie la experiencia arrebatada o pérdida. En el caso de Dalí y El Bosco la pregunta me lleva a la saturación total de la representación, que podría traducirse como un exceso que descubre la

melancolía. Quiero decir con saturar, llevar a la mirada hacia una infinitud de puntos focales desperdigados en el plano cuyo efecto de presente, un exceso de presente en la perfectibilidad del dibujo y el acabado de las imágenes, impide la reflexión sobre la temporalidad y la distopía de la infancia que me interesan representar.



"Jardín de las Delicias" óleo sobre tela, El Bosco, 1500-1505.

Mi planteamiento inicial, un tanto ingenuo de que la falta de información visual invitaría al espectador el poder completar esos vacíos con su propia historia, conectándose así con los siguientes puntos: esto es, a) la insuficiencia de la fotografía para dar cuenta de la temporalidad del fantasma (del cuál hablaremos más adelante), b) el trabajo con los rostros como una distopía de la infancia y c) la posibilidad de completar el "cuadro" o "escena" o "paisaje" desde la perspectiva cognitiva e histórica de cada espectador.

De esta manera la pintura pasa a ser propia y no un discurso codificado de antemano por cada uno de los sistemas de artista. A diferencia del trabajo de Dalí, Picasso y El Bosco en los que el sistema de pensamiento fundado en la alegoría, la geometría y el inconsciente se traducen en estéticas reconocibles y singulares, en mi obra se reconfiguran por medio de la pregunta sobre la representación del vacío. Este "vacío" es el propio imaginario melancólico. En este el recuerdo, es el propio fantasma sobre el cual se articulará la imagen y es donde la pintura y la traducción ya no del rostro sino de la piel y el cuerpo en base a mediastintas, ausencia de luz y materialidad dará forma a estos retratos familiares.



Ensayo para Mendoza #2, óleo sobre tela, 2002

4. La investigación de los soportes y registros como forma de llegar a la imagen

Mi obra se basa en imágenes de la infancia. De reconstruir la historia perdida de esa infancia utópica cuya materialidad se reduce a restos, trazos, rasgos fantasmagóricos. Es evidente que estas imágenes ya no acontecen de la manera en la que estuvieron, la ausencia sobre la cual se ficcionaliza la memoria/recuerdo es ahora un paisaje humano hecho de vaciados, de los fantasmas que la materialidad de la pintura reinstala en “escenas” de un álbum de familia que es canon, sistema y ruptura.

Es así como partí trabajando esto, y donde este texto se relaciona con mi proyecto de pintura, durante el rescate de las fotografías familiares abandonadas, dejadas de lado, no puestas en los álbumes, sino que guardadas en una caja se transforman en mi material. En una reflexión sobre el género del retrato, a la vez que una exploración de la fotografía como un plano que obtura al sujeto, que lo cose a un tiempo excluido, utópico. Si la fotografía obtura, la pintura abre posibilidades hermenéuticas sobre la imagen que va producirse como un nuevo hecho. Un acontecer pictórico en el que se encapsula el fantasma de mi historia.

De esta manera es como los traumas (su fantasma) y las represiones producidas en la etapa de formación de las personas se presentan, como decía antes se re-presentan con cada nueva iteración del mismo. Como plantea Cathy Caruth, el trauma nos implica en cada una de sus nuevas reverberaciones. En mi caso, el fantasma es la propia materia pictórica depositada sobre la tela, una que posibilita el acceso a la experiencia inenarrable de la pérdida a través de la imagen desolada la fotografía de la familia (desprendida de su soporte técnico). La des-realización de aquella da paso a una nueva escena, a una puesta de relato en la que el rostro, los rostros y sus cuerpos van a pasar a sostenerse en un nuevo soporte ayudados de la manualidad. La analogía entre la tela (pañó textil Príncipe de Gales) y la mortaja del cuerpo ausente del padre se vuelve una constante en mi trabajo pictórico. Si a esta puesta en pintura se la pudiera calificar de sublime, creo que lo sería en el sentido que le da Longino respecto de la necesidad de que aquello que debe alcanzar un sentido excepcional lo hace por contraste. Longino habla del claro/oscuro donde lo sublime de la luz es de suyo consustancial a su opción a las sombras. Este es un recurso que fundará gran parte de mi poética.



El Quisco (detalle) óleo sobre tela, 2001,

“... a la manipulación del espacio ni a la imagen, sino a una sensación de tiempo. No se trata del tiempo cargado de sentimientos de nostalgia, grandes dramas, asociaciones e historia, que fue el tema constante de la pintura ...” Prologue for a new esthetic, B.B. Newman 1949

Es así como en el texto se menciona esta cita como cita de otro libro y de hecho refiriéndose a lo sublime no como una denominación a de nostalgia o reseña histórica, sino que lo sublime como algo entendido como una situación más íntima, relacionada con cierta individualidad, de una realidad individual, entendiendo lo real como aquello que no puede ser nombrado, aprehendido, capturado, pero a nivel general, en una relación más personal, yo diría, más frágil. Es así como Kant define lo sublime como un placer relacionado con el pesar:

*“Lo que aterroriza es que el **sucede** no suceda, deje de suceder.” 3: Lo sublime y la vanguardia, Kunsthochschule Berlín, 1983.*

Es inevitable que con la idea de tiempo que posee la realidad se establezca una relación con este movimiento (de lo real) que queda detenido, es decir que de manera que este haya dejado de suceder.



Clara, óleo sobre cuero sintético, 2001

“Al alejar esa amenaza, el arte procura el placer del alivio del deleite.”_ : Lo sublime y la vanguardia, Kunsthochsul, Berlín 1983. y que de esta manera se produzca el acto de sublimar en el re – presentar de los hechos de manera tal de que estos tengan presencia en un ahora, que no existiría sino fuera por su misma cualidad de ya no existente, y de haber sido registrados en su momento. Es esta categoría de hecho desmaterializado la que hace que éstos tenga por sí mismo una relevancia, en cuanto son o fueron señal o huella de algo ocurrido en algún instante, el cual ya no existe. Se puede hablar de esta como la relevancia de las obras ya realizadas y también de cómo se actúa en base a reflejos, reflejos como estímulo de respuesta física, corpórea, de un cuerpo que sigue presente, desde ese instante pero transformado, se puede hablar de que este cuerpo ha sido y sigue siendo sublimado constantemente, lo inquietante es preguntarse ¿cómo? , ¿por qué? o ¿cuándo? se establece esa necesidad del sublimar, se podría hablar de un descargar, Kant habla de un pesar en cuando a lo que la belleza de lo sublime se refiere, a un pesar

en cuanto a sentimiento o dolor interno, pero yo me referiría, y le agregaría a la definición de sublime las dos acepciones que tiene esta palabra ya que es inevitable, que lo sublime cargara con ambas. Debido a que es un sentimiento pero a su vez tiene su peso, ya que este nos obliga deshacernos de él de una u otra manera. Formalmente, Longino. Desde una ética de las emociones , de la razón afectiva, Kant.

Entonces me pregunto cuáles son los problemas de la representación que quiero explorar, resolver. Por una parte el *pesar* de la historia íntima y su puesta en relato por la fotografía me resultan insuficientes. El género del retrato me permite materializar de alguna manera la corporalidad, y de hacer acontecer el tiempo en ello. Por esta razón, los primeros acercamientos/intentos se relacionaron a crear espacios imaginarios enfocados en personajes inexistentes y que no tenían mucha profundidad reflexiva, sino más bien eran esbozos de relato, esbozos de retratos.

De esta manera se desarrolló un proyecto que explora diferentes tipos de pintura para buscar una representación propia y poder establecer una cantidad de relaciones con la historia del arte y la historia de un imaginario común. Formalmente se utilizó como soporte para estas pinturas telas de traje sobre bastidor. Telas de traje de vestir de diferentes calidades tales como el príncipe de Gales y la lanilla sintética. Las dimensiones de estas pinturas están definidas por la cantidad de tela que se necesita para hacer el traje de un hombre promedio (3,00 mts. X 1,40 mts.) Como también hojalata. La idea de estos soportes- nombre buscaba contrastar con el estilo y tipo de ilustración planteada en los cuerpos, más bien de trazos impulsivos que contrastan con el fondo y la sutileza de lanas de alta calidad y materiales no absorbentes como la hojalata cubierta con esmalte sintético. Estos “latones” tienen como base un celeste pálido brillante que hará de fondo infinito. Para esto se utilizó pintura industrial y fue aplicada con compresor con el objetivo de que esta capa de imprimante no tuviera ninguna irregularidad. Sobre ellas, la pintura al óleo retratará los cuerpos en este espacio inerte sin fronteras ni márgenes y los errores vendrían de los cuerpos y manchas que compondrían estas ilustraciones de cuerpos generalmente desnudos.

Este cuerpo de hombre promedio se entiende como la persona que en su minuto tomó estas fotografías y se transforma ahora en el soporte de las imágenes, es debido a esto la necesidad de presentar diferentes calidades de telas que denotan diferentes calidades materiales y por lo tanto visuales. Resulta interesante el “traje” como una mortaja que sostiene el gesto pictórico que es al mismo tiempo, nostálgico y melancólico.



Rapel 1, óleo sobre metal, 2001

5. Referentes y su síntesis en mi pintura

En un segundo momento de investigación me interesé por saber cómo otros había resuelto el tema del retrato, la ausencia del original, las cronotopías y la estructura del fantasma. Los trabajos de los siguientes artistas fueron revisados porque a mi parecer guardaban relación con el tipo de imagen con la cual he trabajado y desde mi punto de vista con la manera en cómo quiero resolver mis imágenes.

- Francis Bacon - 1909-1992
- Diego de Velázquez - 1599- 1660
- Eric Fishl - 1948 -
- Lucian Freud - 1922 - 2011
- Joaquín Sorolla 1863 - 1923

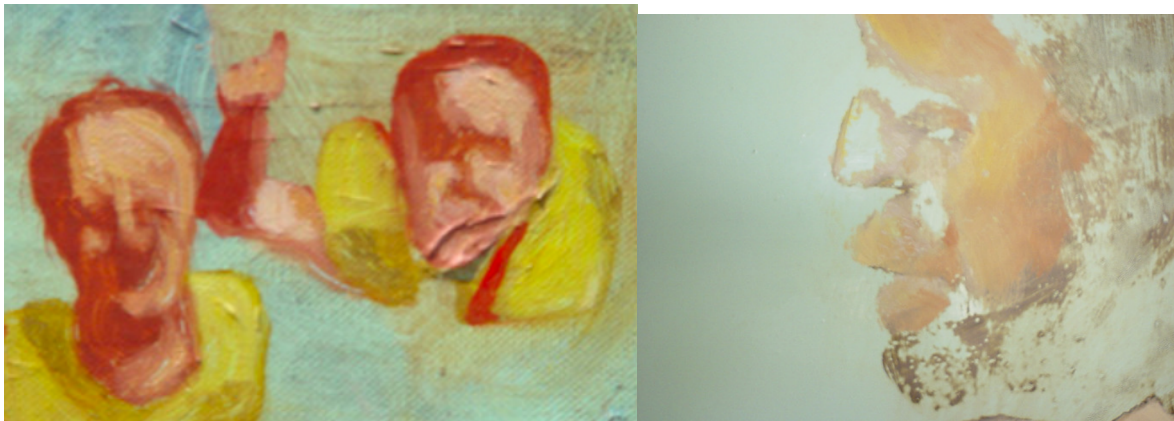
Francis Bacon, el pintor no pintor, aquel que empieza un carrera tardía alrededor de los 45 años después de un paso por el diseño industrial. Desde siempre me llamó la atención esto, el no tener estructuras, su paleta de colores y descomposición de los espacios. El no tener respeto por la historia ni las formas le dan una libertad única al minuto de enfrentarse al lienzo. Los espacios incoherentes, vacíos y desproporcionados dejan al espectador en una escena que es similar a la de mi obra, el de completar esa imagen con la experiencia personal, lo que sería meterse en el cuadro y poder compartir con el artista ese espacio mental. También agregaría a este comentario, lo preciso de sus encuadres, cortes en planos y contrastes.



Mendoza 1983, óleo sobre metal, 2001



Tryptich, Francis Bacon, óleo y pastel sobre tela, 1983



Detalles óleo sobre metal y tela. 2000 y 2001,

Diego de Velázquez, La obra de Diego de Velázquez influye en mi trabajo de varias maneras. La primero, tiene que ver con su técnica, su uso de la pintura y su capacidad de traducir la materialidad de las cosas a pinceladas certeras, que de cerca se perciben casi como un error y al alejarnos arman el espacio, la piel, las texturas de una manera sencillamente exquisita. Es ese impacto de la pintura contra el lienzo, entender cómo la materialidad de una materia neutra, inerte, como es el óleo termina convertida en piel, pelo, madera, etc. es lo que siempre me llamó la atención, el acierto casi por azar que significa esta composición y comprensión de la materialidad y la luz. Lo que de cerca parece un error o una mancha, en contexto es un detalle preciso de una manga o de un rostro.



Las Meninas, Diego de Velázquez, óleo sobre tela, 1656



María Barbola, Las Meninas, Diego de Velázquez, óleo sobre tela, 1656

El Bufón del Primo, Diego de Velázquez, 1644

Estudio para retrato, 2005

Eric Fischl, La influencia en mi trabajo por parte de Fischl tiene que ver totalmente en cómo este artista traduce la luz. Esa luz que transporta al recuerdo y que arma la escena en este anaranjada nostalgia,, el recuerdo de un buen momento pasado. Este imaginario concuerda con el origen de las imágenes utilizadas para armar mis pinturas. Esa luz de foto de los 80's que se desvanece del papel. A su vez, la materialidad juega un rol importante donde en mi caso, me dio opciones de como resolver ciertos retratos o dibujos. Dejando de lado la rigurosidad de la academia pero respetando la luz como traducción del espacio y la materia.



Erick Fischl, Bad Boy, óleo sobre tela, 1980



Erick Fischl, Growing old in company of women, 2016



Ensayo #3, óleo sobre tela, 2000

Lucian Freud, Referente del retrato moderno e inevitablemente relacionado con Bacon. Las pinturas de Freud tienen esa franqueza del color sin engaños ni trucos, el color que ve es el que usa. De trazos firmes y generosos en materialidad la obra de Freud es honesta y frontal, volviendo a traer al retrato a escena, revitalizando la vieja tradición del retratista pero ahora desde una perspectiva desgarrada, melancólica y contemporánea. La relación con mi trabajo viene de la intención de dar más presencia a los pequeños fantasmas que aparecen en el principio, tratando de transformarlos en figuras adultas, rasgadas por el paso del tiempo.



Autorretratos sin terminar, Lucian Freud, óleo sobre tela, 1980



El Quisco, (Detalles) óleo sobre tela, 2001

Joaquín Sorolla, La obra de Sorolla siempre me inspiró por la simpleza en sus trazos y brillo en los colores. Si bien los fantasmas no son parte de su obra, es la semiología de la imagen la que me atrae.

La relación con mi trabajo tiene que ver con los colores y la materialidad de la pintura que busca traducir los cuerpos al sol en base a pinceladas simples pero completos, que arman figuras y fondos.



Joaquín Sorolla, El baño del caballo, óleo sobre tela, 1909

Joaquín Sorolla, Idilio en el mar, óleo sobre tela, 1908



ejercicios, óleo sobre cuero sintético, 2001

6. Fantasma y Memoria

El fantasma y la escena primera.

Una de las contribuciones centrales de la teoría psicoanalítica post freudiana es la de la categoría del fantasma. De acuerdo con Lacan, *“El fantasma lo definiremos, si les parece, cómo lo imaginario capturado en cierto uso de significante.”* (S. 5, pág. 417). Esta categoría me interesa en su relación con la disolución de la historia, en este caso, la historia familiar. En esta misma línea, el filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman escribe:

“Se deberá comprender entonces que los rituales de lamentación son procesos destinados a visualizar plásticamente, a traducir en gestos e incluso a musicalizar, a poetizar, esta relación compleja con la sombra de la muerte, la relación existente entre el suceso (drama), el afecto (pathos) y la construcción simbólica de las relaciones sociales (ethos).” Georges Didi-Huberman *“EL GESTO FANTASMA.”*, 1998.

La relación de mi obra con el fantasma se enfoca en la muerte injusta, el miedo visual del tiempo. Es como si al representar estas imágenes melancólicas de la infancia por medio de las sombras que aparecen dentro del vacío y donde se convierten en puntos de sombra, puntos de fantasma explicase que entender que el tiempo se escapa, desaparece y donde se busca sobrevivir por medio de la pintura, su único significante. Es así como de esta manera, busco hacerlas renacer al pintar los cuerpos en estos vacíos. Vacío donde se busca de alguna manera reconstruir para deshacerse del recuerdo primitivo y reprimido, que sin embargo, precede y dicta el relato porvenir.

No al azar las imágenes son desprendidas de todo contraste interno y es como si aparecieran desde las sombras y donde los rostros son sombra, fantasma.

Pero a diferencia de la melancolía descrita por Agamben en su libro “Estancias, La palabra y el fantasma en la cultura occidental.” donde habla del melancólico como un sujeto triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, temeroso y térreo. El objeto de este trabajo dista mucho de ese tipo de sentimientos, sino más bien desde una melancolía de dejar ir, de superar y renacer.

Me refiero al trabajo de memoria con el fantasma, el objeto y su temporalidad. Mi reflexión comienza a tomar forma desde el minuto en que en una revisión casual de un clóset (armario), encuentro una serie de fotografías familiares, al parecer olvidadas o simplemente descuidadas, debido a que éstas se encontraban en una caja de zapatos antigua y no en un álbum de fotos como es costumbre conservar fotografías de este tipo. Ya se trataba una distopía interesante respecto del objeto y su narrativa. Un álbum presupone una historia, la busca y la construye de acuerdo con un sentido de futuridad que anima a cada imagen que va agregando a la serie. En este caso, las fotografías estaban apartadas y arrumbadas. El caos, o mejor aún el azar sobre la infancia e la historia me resultan inquietantes. De este modo, al revisar estas imágenes me encontré que estas contenían un valor estético. El primero de ellos la apertura de una historia que se presentaba envuelta en la probabilidad de su acontecer. Cierta melancolía en la mirada sobre lo que contienen. Sobre el fantasma de una historia que no se ha contado aún. Es así como me aboco a procesar este hallazgo. Es en este momento cuando la nostalgia de los 80's se materializa en el papel Kodak ya amarillento. La certeza de que ese pasado que “siempre fue mejor” plantea otro vínculo entre el Jardín de las Delicias y mi trabajo esta vez no de forma sino de contenido: La expulsión del paraíso. Esas fotos fuera del cuidado, el tiempo que ya pasó significan esa ruptura del tiempo perfecto de la imagen nostálgica y es allí donde aparece fantasma en mi imaginario, la melancolía.

Fantasma, la historia, el sujeto y la persona que interpreta esta historia, se unen para dejar atrás el deber ser esa persona, es este ejercicio es el que permite que el artista cree su propia historia y se desprenda de la nostalgia del pasado y sea este ejercicio el que lo libera y le permite, desde ese momento, el del gesto de plasmar la historia en un lienzo, dar comienzo a su propio relato.

7. Conclusiones

Esta memoria fue desarrollada de manera de poder establecer relaciones personales e históricas a través de la pintura. Es un trabajo que surge de un imaginario personal, que se pone ante el lenguaje del arte, en este caso la pintura. Personalmente, mi medio favorito. Es por eso que busco en este soporte, la traducción de mi memoria/recuerdo. Es el retrato de mi historia familiar que me permite sublimar y definir mi lugar en la sociedad. Es el gesto del trazo, del dibujo con trementina el que me libera de la historia familiar y me permite empezar la propia desde la misma historia del arte.

8. Bibliografía:

“Infancia e Historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia” Giorgio Agamben. Giulio Einaudi, Torino, 2001, Adriana Hidalgo editora S.A., 2001.

“EL GESTO FANTASMA” Georges Didi-Huberman, Minuit 1998.

“Escritos II” Jacques Lacan. Siglo veintiuno editores, SA. Séptima edición en español, 1981.

“Los Anormales” Michel Foucault. Cursos en el collège de France (1974-1975) Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2000.

“Fragmentos de un Discurso Amoroso” Roland Barthes. Siglo veintiuno editores, S.A. décimo segunda edición, 1996.

“Art at the turn of the Millenium” Taschen, 1999

“Art of the 20th Century” Taschen, 2001

Yohji Yamamoto by François Baudot, Thames & Hudson 1997

“Las formaciones del inconsciente” (1957-1958). Lacan, J. Seminario 5: Paidós; Bs. As.; 2011.