



UNIVERSIDAD DE CHILE

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

# RETORNO A LO ESENCIAL

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ARTISTA CON MENCIÓN EN PINTURA

Florencia Montoya Salvadores

Profesora Guía: Catalina Donoso

Santiago de Chile

2019



## RESUMEN

La siguiente memoria de título consiste en la vista retrospectiva de la evolución del aprendizaje y obra, abarcando trabajos realizados desde el 2012 hasta el presente año 2019.

Se incluyen algunos aspectos autobiográficos que ayudan al lector a introducirse en el proceso constructivo, y dan cuenta del inicio de mi interés por las artes, hasta una consolidación como artista.

A medida que la lectura transcurre, vamos adentrándonos en una reflexión formal y conceptual de la obra, consciente de lo aprendido en el transcurso de los pasados ocho años, que lleva a meditar sobre el proceso creativo y de producción de obra.

La realización de esta memoria ha significado principalmente una puesta en consciencia personal sobre mi propio recorrido, donde se ha buscado plasmar los hallazgos de mi propia producción de la manera más clara que ha sido posible.

“Buscamos por todas partes lo incondicionado y encontramos solo cosas” <sup>1</sup>

---

1 („Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge“), Aphorismen, I Blütenstaub. Novalis. (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg)

# ÍNDICE

<b>PRIMERA EXPERIENCIA .....</b>	<b>5</b>
Primeras Luces	
<b>ESTADÍA EN LA ACADEMIA .....</b>	<b>7</b>
Jugar al pillarse con el ideal	
<b>VUELTA A LA UNIVERSIDAD .....</b>	<b>14</b>
Del ideal a lo prosaico	
<b>ACTUALIDAD .....</b>	<b>25</b>
Primeras conclusiones	
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>35</b>
Proyección hacia el futuro	
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>37</b>

# PRIMERA EXPERIENCIA

## Primeras Luces

“No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. Pues, ¿por dónde iba a despertarse la facultad de conocer, para su ejercicio, como no fuera por medio de objetos que hieren nuestros sentidos y ora provocan por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento nuestra capacidad intelectual para compararlos, enlazarlos, o separarlos y elaborar así, con la materia bruta de las impresiones sensibles, un conocimiento de los objetos llamado experiencia? Según el tiempo, pues, ningún conocimiento precede en nosotros a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella.”<sup>2</sup>

Mi interés por las artes parte en la experiencia misma del hacer. Como todos los niños agarré un lápiz y disfruté de sus rayas y huellas desde muy temprana edad. Y aunque dudo que aquellas tempranas marcas sobre papel tuviesen muchas diferencias con la de cualquier otro niño, si hubo algo que creo fue el primer impulso, y el más decisivo, lo que probablemente me permitió llegar hasta aquí. Fue el constante refuerzo positivo que recibía por parte de mi familia y entorno. Esto construyó en mí una confianza que me permitió continuar explorando en estos territorios.

Este apoyo, me llevó a pasar gran parte de mi niñez con un lápiz y un papel. Recuerdo una conversación que tuve con una tía, cuando yo era muy chica. No podría saber cómo llegamos a eso, pero lo que le dije fue que *no pensaba que ir a la cárcel fuese tan terrible, solo se necesita papel y lápiz y el tiempo vuela.*

Si bien, durante la etapa escolar no profundicé en cuanto a técnicas o conocimientos más allá de los que me aportaban las clases de arte del colegio, si pasé muchas horas con un lápiz o pincel en la mano, lo que hizo crecer mi confianza y ganas de continuar mis estudios por el lado de las artes.

Nunca me cuestioné por qué estudiar artes. Hubo otros intereses, pero ninguno tan fuerte. Para nadie en mi familia fue una sorpresa que hubiese elegido esta carrera. Cuando ingresé al pregrado, me sentía confiada y hábil. Para mí, mi principal motor, era poder practicar y mejorar. Me hice consciente de que el “talento” (la facilidad para dibujar o realizar cualquier actividad creativa sin instrucciones o práctica previa) no era lo que más me hacía querer estudiar arte, y le di un valor mucho más alto a mi capacidad de atender a las observaciones y correcciones que me hacían sobre mis trabajos.

---

<sup>2</sup> “Crítica de la Razón Pura” Immanuel Kant. p. 18

Me acuerdo de una clase de arte del colegio, en la que salimos a dibujar figura humana en movimiento a la calle. Tras revisar mis dibujos el profesor me hizo varios comentarios y observaciones. A la siguiente corrección, al ver mis trabajos recuerdo su asombro. No era tanto por los dibujos en sí, sino porque sintió (y así me lo dijo) que había logrado escuchar todo lo que me había dicho y lo había puesto en práctica. Me dijo que parecía que otra persona hubiese hecho estos *segundos* dibujos. Se me quedó muy grabada esa clase, porque tomé ese comentario como mi mejor fortaleza. Pensé que mi mejor habilidad no era dibujar o las manualidades, si no que era aprender.

Una vez estando en el pregrado, me sentí muy en desventaja en comparación con mis compañeros (en temas de habilidad técnica). Al contrario de desmotivarme, eso me ayudó a concentrarme y enfocarme en aprender.

En esa época, tenía un proceder muy intenso, si utilizaba carbón éste quedaba marcado con dureza sobre el papel, nunca me importó ensuciarme con los materiales y pasaba con carbón en las manos (el que muchas veces se rompía mientras lo usaba). Me dejaba llevar por estas líneas marcadas y perdía foco sobre la estructura de los elementos. Sin embargo, en este primer año de universidad comencé ya a *bajar* mi intensidad y personalidad extrovertida en pos de aprender y mejorar mi capacidad de observación. Veo esa dualidad, como si sólo hubiese podido aprender a ver y a traducir al papel, en cuanto que dejaba de lado mi personalidad impulsiva y me volvía más análitica y racional. Este es un proceso que comenzó cuando entré a la universidad, pero que fue intensificándose con el tiempo.

## ESTADÍA EN LA ACADEMIA

### Jugar al pillarse con el ideal

El paso por la academia marcó mucho mi historia de aprendizaje. Luego del primer año de universidad, por muchos motivos diferentes, tomé la decisión de congelar la carrera por un año. Durante ese año me aboqué a mejorar mi práctica del dibujo, por lo que buscando un taller para lograr esto, llegué a la “Academia de Bellas Artes, de Martín Soria”. Mi intención inicial era permanecer ahí por un año y mejorar mi dibujo, lo que terminó convirtiéndose en una experiencia de tres años.

La academia era un espacio “protegido”, un universo pequeño con a lo más 20 personas. Se enseñaban las artes desde una mirada clásica, donde primaba la técnica del artista, por sobre su poética y esta técnica siempre debía estar suscrita a un tema universal, “digno” de ser pintado. Esto quiere decir que había un rechazo abierto por ciertos temas, partiendo por todo aquello que no fuese figurativo y principalmente realista. Me parece relevante este aspecto, porque tiene directa relación con lo que me interesa abordar desde la pintura hoy en día, cosa que creo se irá aclarando en la medida en que avanza esta memoria.

Algo que grafica mucho este tipo de pensamiento, es un hecho que ocurrió cuando



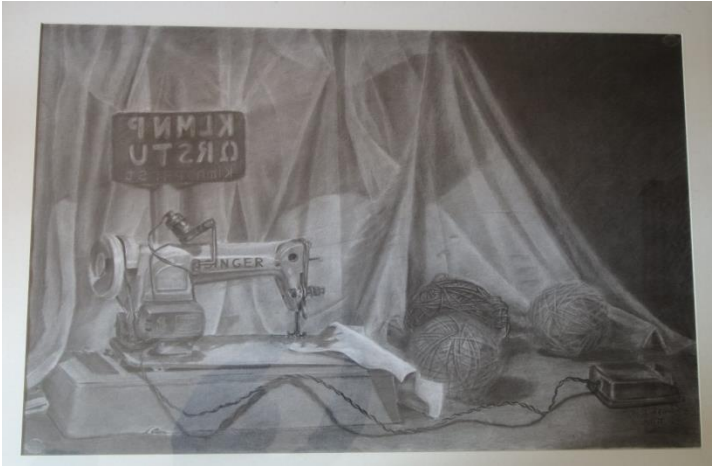
1 "La ronda Nocturna"1642, Rembrandt.

estábamos con el profesor Soria observando una reproducción del cuadro “La ronda nocturna” de Rembrandt.

El profesor nos hablaba de cómo a su juicio, el pintor había cometido serios errores en el cuadro. Hablaba de como la luz no correspondería, así como tampoco la proporción de todos los personajes estarían en concordancia. Para él estos eran errores y no habría una intencionalidad detrás de estas decisiones.

Más allá de si fuesen o no intencionales las acciones de Rembrandt a la hora de realizar esta obra, me llama la atención el juicio de Soria, y me da claras luces de su manera de pensar. Las ideas y temas debían transmitirse siempre desde un acabado técnico ideal y desde un realismo sujeto al más puro dogmatismo de un grupo que entiende las cosas de una sola manera. Si alguna de estas decisiones destacan por sobre el tema,

entonces debe ser considerado un error. Y por otro lado, evidencia que ante los ojos del profesor, el error es algo que debemos evitar, que debemos esconder.



2 Dibujo realizado en la Academia. Carboncillo, lápiz conté y difuminadores. 2012

El dibujo que se estudiaba en la academia debía tener una correcta estructura, pero no una riqueza en sí mismo, sirviendo como base para aplicar correctamente tonos de grises que dieran una visión realista de lo que se buscaba representar. Se ponía mucho énfasis en la mimesis, en el parecido y en que la materialidad solo existe para construir la imagen, pero en cuanto ésta toma protagonismo rompe con la ilusión de realidad y por tanto es una transgresión.

Este tipo de dibujo, me ayudó a controlar aún más mi personalidad impulsiva, en pos de lo que se quería lograr. Mi capacidad de observación mejoró mucho, así como mi paciencia.

Empecé a sentirme a gusto en este espacio, porque veía que mejoraba técnicamente, lo que me motivó a seguir estudiando ahí. Comencé a hacer ejercicios de color y pintura al óleo.

Fue un proceso muy enriquecedor para ese momento, me ayudó principalmente a ver y controlar. Cada vez iba subordinando más mi parte impulsiva. Esto se traducía en un trabajo mucho más desde lo racional, donde lo intuitivo, quedaba relegado a un segundo plano.





3 Ejercicio de reconocimiento del color local. 2013

Este (imagen 3) fue uno de los ejercicios que más me marcaron. El modelo fue una escultura blanca, iluminada por un lado por una luz cálida y por otro lado una luz más blanca-fría. La idea era identificar la tendencia de los colores y ponerlos así. Es verdad que el resultado no parece una escultura blanca, pero me gusta mucho por dos razones. La primera, es que de verdad uno es capaz de ver muchos matices en una superficie “blanca”, sobre todo si es sometida a luces con diferente temperatura. Y la segunda, es que es muy ejemplar de la técnica de pintura que impartía la academia, en la que por sobre todo primaba la matización. Esto es fundamental para comprender también mi proceso de aprendizaje.

Me costó muchos años decidir qué hacía con la matización, y aprender cómo trabajar esta herramienta. Mientras que estuve en la academia, lo entendía como poner la mayor cantidad de colores “limpios” para construir las cosas. Por lo tanto, no es de extrañar que la escultura blanca nunca se viese como tal, y quedase como un arcoíris de colores. Me costó mucho asimilar que los colores funcionan por contexto, que no se puede entender un color sin el que está al lado, a pesar de haberlo estudiado ya en mi primer año de universidad.

Quiero apuntar que todo esto es mi experiencia personal, si bien el profesor Soria nos enseñaba sobre la matización como gran valor, y que los colores debían ser limpios, etc., no quería esto decir que todo debía quedar multicolor. Para entender esto, quizás deba mencionar uno de los principales referentes de la academia, el pintor español Antonio López. Dentro de muchos otros considerados maestros (como Diego de Velázquez, John Singer Sargent, entre otros), el que el profesor más admiraba y mencionaba era López. Alababa su obra completa, desde la técnica hasta la selección de imágenes y temas. Siempre lo ponía como un referente de ideal de pintura, y nos mencionaba que tenía una matización perfecta. Nos

presentaba al pintor como uno de los mejores realistas, contemporáneos y de la historia.

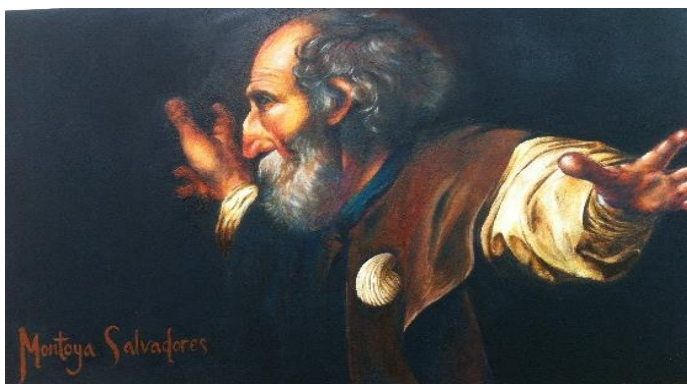


4 Cuadro "La Familia de Juan Carlos I" Antonio López

En la academia aprendí desde el hacer ejercicios. Esto me hizo entrar en una zona de confort que hoy llamaría como "eterna estudiante". Desde este lugar nada era temido, porque todo era entendido como mero ejercicio de repetición y no como obra, lo que incluye interioridad y expresión. Esta idea fue muy promovida por cómo se impartían las clases y también me resuena mucho un dicho de López que era comentado por el profesor: "Una obra nunca se acaba, sino que se llega al límite de las propias posibilidades." Desde esta

mirada, el aprendizaje puede ser eterno, y yo me quedé en eso. Pasé tres años en la academia, y nunca durante estos años me sentí lista para asumirme como artista, ni declaré alguna pintura como algo más que sólo un ejercicio de aprendizaje. Determinar el fin del estudiantado requiere de una decisión que francamente es autonomía.

Quiero apuntar algunos de estos trabajos, y por qué me son relevantes incluso hoy, a la hora de escribir este texto.



5 Ejercicio de veladuras, 2014. Réplica basada en la obra "Los discípulos de Emaús" 1601, Caravaggio.

Este tipo de ejercicio fue hecho con la intención de aprender sobre las veladuras, la idea era intentar hacer una réplica del modelo utilizando la misma técnica que fue empleada originalmente por el pintor. Con esta tarea autoimpuesta, que nace desde la curiosidad, ejercité una forma de proceder completamente opuesta a la inmediatez de la pintura directa. El tiempo que demandaba realizarlo me hicieron

reconocer que hay procesos que deben ser lentos. Para poder aplicar una capa de veladura, la anterior debe estar completamente seca.

La idea era construir las imágenes solo con estas capas transparentes de diferentes colores, que sumadas dan un acabado realista. Este tipo de ejercicios sirve mucho para graficar cómo mi personalidad inquieta e impulsiva estaba totalmente sometida al aprendizaje y la experiencia propuesta por el profesor. Si bien me gusta haber realizado estos trabajos, y creo que me aportaron mucho, hoy no los repetiría. Aunque me asombró encontrarme con esta nueva técnica y en su momento pude disfrutar del resultado logrado, no es algo que hoy en día busque como superficie en la pintura. Hoy en día me llaman mucho más la atención la combinación de facturas, la variación de velocidades. De todas maneras fue parte de una experiencia que aportó a mi aprendizaje.

En los siguientes ejercicios realizados en el último año de la academia, se puede ver como mi trabajo estaba totalmente volcado hacia la mimesis, la búsqueda de matices y el control de los materiales como medio para la construcción de una imagen, pero no con un valor en sí mismos.



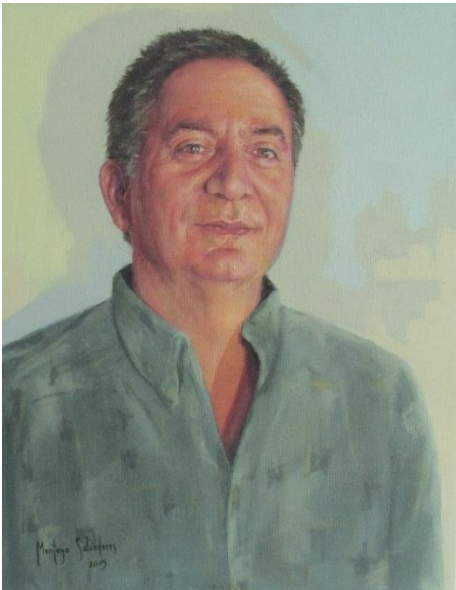
*6 Óleo realizado en el último año que estuve en la academia.2014*

Este ejercicio fue realizado a partir de una foto como referente. Mi propósito en ese momento era lograr matizar (poner la mayor cantidad de colores limpios) pero que quedara con un acabado más “realista”.

En el trabajo, se puede observar una mancha pequeñísima, sin identidad, que solo existe para ser sometida a la imagen. En el universo Academia, esto era lo que se buscaba. Si la construcción y materialidad de la imagen toma un rol principal, le quita entonces protagonismo a la imagen en sí., y en la academia los aspectos formales de la obra debían estar sometidos a la imagen cómo resultado. Por eso había una técnica, que era la “correcta” a la hora de pintar, y que debía ser estudiada para llegar a su óptima consecución. Pensarlo de esta forma, le quita cierto

romanticismo al cómo se procedía y qué era lo que se estaba estudiando. Para mí, el paso por la academia y sus aprendizajes fueron técnicamente muy especializados y limitantes.

Hay otro factor importante en este ejercicio, y que se repite en mis trabajos hasta hace muy poco, y es que no hay contexto. Las manos vuelan en un etéreo, eterno no existir. Aun no sé porque, pero vinculo el no contexto con la academia, y cuando comienzo a abordar este problema en mis trabajos, comienzo también a desprenderme o liberarme de algunas enseñanzas academicistas.



*7 Retrato realizado en la Academia. 2014*

Este es uno de los primeros acercamientos al retrato. Buscaba hacer realismo, desde el matiz y una pincelada sutil que no destaque mucho. A pesar de usar pinceles pequeños, la pintura siempre fue mezclada en la paleta y ‘puesta’ en el cuadro. Para ablandar algo, no se revolvió un color con el del lado (lo que deja un acabado “sobado”), si no que se mezclaba otro matiz que cumpliera ese rol y era puesto entre los colores que se querían ablandar.

Esta práctica, muy metódica, me ha servido mucho como experiencia. Al principio, con el fin de acostumbrarme, antes de comenzar a pintar, hacía muchas mezclas en la paleta, de colores que veía en el modelo. Solo cuando sentía que había abarcado una gama muy completa de todos los colores que creía iba a necesitar, comenzaba a pintar. Hoy ya no hago esto, me parece sumamente tedioso, pero si mantengo la costumbre de preparar los colores en la paleta.

Esta práctica obliga a detenerse y decidir. Cuando estoy frente a una obra en proceso hoy en día, me es mucho más fácil dejarme llevar por la inteligencia intuitiva. Tener la costumbre de mezclar los colores en la paleta para irlos poniendo

sobre la tela produce una distancia entre mi acción y la tela, esto me ayuda a complementar dicho pensamiento con el pensamiento racional. De esta manera, ambas formas de pensar trabajan en conjunto durante la construcción de la obra.

Volviendo al retrato, es un ejercicio en el que se puede apreciar una construcción donde todo es muy apretado. Siento hoy en retrospectiva, que se aleja de mi personalidad. Lo vinculo mucho más con un pensamiento racional que debe detenerse a cada momento, y que no trabaja en conjunto con el pensamiento intuitivo (como relataba recién).

Me gustó haber conocido y trabajado estas técnicas, me parece que como experiencia fue muy enriquecedor, pero hoy mi camino me ha llevado a construir las obras buscando otras superficies como resultado, algo que delate más el hacer, la persona que hay detrás, algo así como su respiración. A mi gusto, se alejan tanto de los resultados obtenidos durante mi permanencia en la Academia, que hasta me parecería tedioso tener que repetir algo semejante.

Durante mi paso por este taller, basé mi expectativa en responder a lo que se me pedía, en intentar responder a las preferencias del profesor. Todo este sistema, como ya he ido contando, hacía que estar en la academia fuese muy cómodo. Era un eterno 'estar en casa', sin enfrentarse al mundo. Mi mentalidad era la de aprender, y esto fue muy positivo porque pude aprovechar el tiempo ahí, pero esta forma de pensar no me preparaba para salir de ese lugar, para declararme artista con autonomía, para ser crítica del conocimiento al que accedía, lo que era supuestamente la finalidad de dichos estudios. Por lo tanto, no es de extrañar que cuando en 2014 el profesor anuncia el próximo cierre de la academia, yo haya decidido continuar mis estudios retornando a la Universidad.

Esta decisión me llegó un poco sin pensarlo mucho, pero terminó siendo bastante liberadora. Sirvió mucho para mi crecimiento como artista el salirme del paternazgo de la academia.

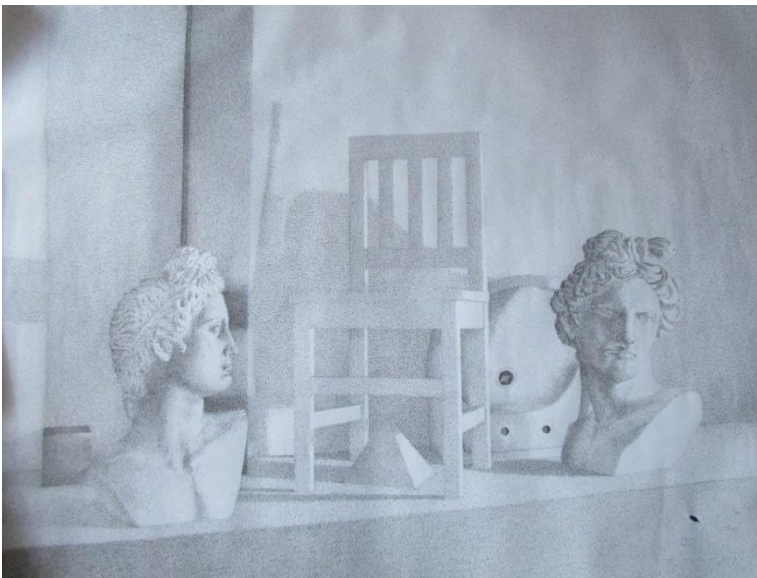
## VUELTA A LA UNIVERSIDAD

Del ideal a lo prosaico

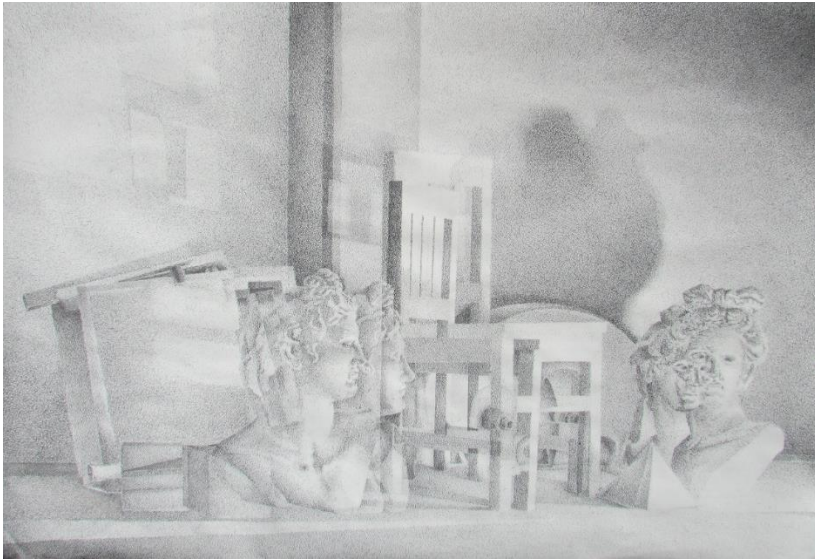
Descongelé la carrera, y reingresé a la universidad, al segundo año de carrera. Mi sensación en ese momento era por una parte de nerviosismo y dudas, no sabía a qué me iba a enfrentar, y por otra con cierta madurez que me permitía querer absorberlo todo y no perder el tiempo.

Tengo un recuerdo que para mí es muy clave. Me inscribí al taller de dibujo del profesor Gabriel Uribarri, quien en la primera clase nos pidió que dibujáramos una silla (que él puso como modelo), sin darnos ninguna instrucción para trabajar. Me imagino que quería ver qué es lo que hacíamos por nosotros mismos, para luego ver cómo nos abordaba en sus clases. El dibujo que realicé presentaba muchas fallas estructurales, pero volvía a tener una intensidad y expresividad que no habían presentado mis dibujos en mucho tiempo. Recuerdo que el profesor dijo, *recuerden este dibujo, el que hicieron sin ninguna instrucción previa. Van a pasar muchos dibujos, van a recorrer mucho, pero se van a dar cuenta de que van a volver a este primer dibujo. Su identidad está ahí. Y cuando vuelvan, van a tener todo el bagaje de lo aprendido.*

Para mí ocurrió de esa forma, mientras estuve en ese taller, me preocupé de aprender y aplicar el método que se impartía. Mi capacidad de observación mejoró mucho.



8 Tinta china sobre papel. Primer ejercicio de achurado realizado en el curso de dibujo. 2015



9 Tinta china sobre papel. Segundo trabajo de achurado realizado en el curso de dibujo. 2015

Este taller hizo que el paso de la academia a la universidad no fuese tan duro. Quizás los modelos no eran los mismos ni tampoco la forma de construir las imágenes, pero había algo de lógico en el paso de una forma de aprendizaje a la siguiente. Seguía siendo una enseñanza académica, de aprehender un método y replicarlo.

En paralelo, ingresé al taller de pintura impartido por los profesores Matthey, Diaz y Ferrer. El taller de pintura inició su práctica, con ejercicios de bodegones. Al igual que en el taller de dibujo, los modelos eran muy diferentes a los de la academia. Pasé de enfrentarme a composiciones con objetos y composiciones que ostentaban una obvia *belleza*, la representación de un ideal, donde nada es “juzgable”; a observar los objetos que más que en composición parecían simplemente arrumbados, en un desorden que, aunque intencionado, solo puede ser relacionado con lo real, con el caos natural presente en la vida misma.

El cambio de los elementos elegidos, tan opuestos, sirve hoy para terminar de comprender las diferencias entre ambos espacios, y como el paso por la universidad ha sido fundamental en mi crecimiento como artista y en lo que busco en mi obra hoy en día. Aquellos objetos deteriorados de colores grisáceos, lo prosaico formando parte de lo real, del *no gusto*. Este es ya un quiebre que puede haber influido directamente en mi gusto por lo verdadero, por la vida que no está *pasada en limpio*. Por lo real.



*10 Ejercicios realizados en el primer año de taller de pintura. 2015*

Aun se puede ver lo apretado del gesto, pero creo que ya se comienzan a apreciar algunos cambios, algunos intentos por construir más desde la mancha y que la pincelada tenga una autonomía propia, y no exista solo para construir la imagen. No sé si esto es reconocible solo para mí, o si ante los ojos de los demás también se puede ver este cambio, pero ha sido mi principal lucha: darle una autonomía a la pincelada y herramientas que construyen la pintura, aun desde una mirada figurativa.



*11 Ejercicios pequeños sobre madera, pertenecientes a una misma serie. 2015*

La idea de construir desde una mancha, desde un principio me significó mucho esfuerzo y trabajo. La Escuela de Artes de la Universidad de Chile se funda en tres referentes sucesivos: Lira, Burchard y Couve, lo que instaura en el tiempo una institucionalidad. Se debe pensar la mancha no solo como valor técnico sino político.



Debí deconstruir (que no es destruir ni olvidar) un poco mi aprendizaje previo, para conseguir aprender las prácticas que me proponían los profesores. Esto me llevó a un estado de autocrítica frente a mi estadio anterior lo que, si bien, fue bueno para mi construcción como artista, en el momento fue muy agotador. Fue un proceso difícil de mucho tirar y aflojar, hasta que finalmente he llegado a una especie de *equilibrio en proceso*.

Paralelo al trabajo de mancha, está el trabajo del color. Yo tenía muy interiorizado el valor del matiz, pero esto se había traducido de mala forma en mi práctica, obteniendo resultados muy saturados y con mucho temor a los grises. De estos ejercicios, rescato el comienzo del uso de los grises, lo que me permite ir de a poco comprendiendo lo que realmente significa matizar. Esta es otra lucha que se puede apreciar a lo largo de todo mi recorrido.



12 Ejercicio paisaje óleo sobre cartón, perteneciente a una serie de pequeños paisajes. 2015

El cambio de material me permite ser más flexible conmigo misma, y construir desde una mancha más suelta. Recuerdo que me sentí muy orgullosa de estos resultados, lamentablemente, cuando quise aplicarlos en otros modelos, superficies y formatos, esto no me resultó para nada fácil, ni tuve mucho éxito en el comienzo.



14 Primer ejercicio de figura humana. 2015



13 Ejercicio figura humana con modelo en vivo. 2016

Se puede apreciar que me costó mucho trabajo llevar lo experimentado en los bodegones y paisajes a la figura humana, la que vuelve a quedar exageradamente saturada, la mancha es poco relevante, teniendo solo un rol para la constitución como imagen, pero sin una riqueza pictórica propiamente tal.

Todos estos antecedentes dan cuenta de un proceso que no ha sido fácil, y son parte de todo un recorrido que me llevan hoy a tener una pintura mucho más confiada y encaminada bajo mis propios términos.

Es el primer ejercicio de figura humana que realizo de este tamaño. Enfrentarse a formatos más grandes también es parte de los desafíos que impone el taller de pintura.

En la imagen se puede apreciar que en el intento por no saturar tanto, caigo en un casi monocromo-tierra.

El taller plantea abordar las imágenes por medio de figuras en un contexto, donde éste tiene igual importancia que la figura. Esto no lo asimilé hasta hace muy poco. Es una diferencia muy interesante respecto de lo que se impartía en la academia, donde todo giraba en torno de la figura central, y nada tenía tanto valor como ésta. El fondo existía sólo cuando podía potenciar la idea de la figura, pero no como valor en sí. Y si no era necesario, no había ningún problema en omitirlo en sombras.



15 Tríptico. Trabajo inconcluso realizado en el segundo año de taller. 2016

El Tríptico fue el primer trabajo propositivo que realicé en la universidad, donde el encargo fue normado solamente por el formato.

Es una imagen ficticia, pero pintada figurativamente. El origen de las imágenes es muy intuitivo. Más que buscar armar un relato, era dar ciertas sensaciones. Va de a poco apareciendo el fondo con un rol un poco más participativo que solo envolver a la figura. Puede ser que por las imágenes no se aprecie tanto, pero lo que deberían ser interiores (por los utensilios, muebles y disposición de los personajes) en la parte superior se transforma en un bosque de noche.

Si bien, en la oportunidad, se criticó negativamente el uso de colores oscuros y la forma tan clásica de pensar la imagen, también recibí ciertas críticas positivas por otros elementos, aquellos que logran traer una inflexión sobre la contemporaneidad.

Esta crítica positiva me parece muy importante. Aunque en el momento no me haya dado cuenta (y ni siquiera en el año siguiente lo haya concluido), gracias al trabajo reflexivo de esta memoria, puedo ver que lo que más me interesa representar con mi pintura son imágenes de lo que me rodea, gente simplemente haciendo sus cosas, sin asunto predeterminado.

El género de la cotidianidad ha estado presente a lo largo de toda la historia del arte y la pintura. Tal como fuera representado en la pintura holandesa del siglo XVII. Me interesa en particular este período, porque hubo una amplia producción de obras con escenas cotidianas de la época, cosa poco usual en el contexto de arte europeo en el que se produjeron.

Estas obras con imágenes de la vida misma, como lo son las obras del pintor Johannes Vermeer, pueden comprenderse como una respuesta natural a diferentes situaciones sociales y políticas que se vivieron en la época en Países Bajos. Destaca que en la época, el calvinismo holandés prohibió las imágenes religiosas en las iglesias, por lo que la producción de este tipo de pinturas bajó considerablemente (no estaban prohibidas en las viviendas particulares, pero de igual forma fueron poco frecuentes). Creo que las obras como “La Lechera” de Vermeer no existen como un mensaje político en sí, se llega a ella de manera más inconsciente, producto del bienestar de una sociedad confiada y positiva. Y aquí es donde me siento profundamente atraída por este período, porque se llega a un tipo de imágenes de manera intuitiva y no con un fin premeditado. Es diferente a lo que podemos analizar de la pintura de Courbet, por ejemplo, con el origen del realismo como movimiento en la pintura, donde el pintor componía sus obras de manera premeditadamente política. Courbet buscaba una transformación social a la que daba forma y visibilidad a través de su pintura.

En la pintura holandesa operó una dinámica mucho más inconsciente, cuyos resultados pictóricos fueron bien recibidos por el entorno social. Si analizamos mi proceso, ha sido más bien esta la forma en que he ido trabajando y adquiriendo confianza, y no desde un actuar con un fin premeditado. Yo no busco una transformación externa a mí misma.

En cuanto que comencé a darle un espacio a mi inteligencia instintiva o intuitiva, comenzaron *a salir* este tipo de imágenes. En mi inconsciente estaba ahí ya esa pulsión, que de a poco *fue saliendo*. Y digo “fue saliendo”, porque el proceso fue vivido desde la intuición y no desde la racionalidad. Hoy, la racionalidad consciente me ayuda a sacar estas conclusiones y a pensar sobre los desafíos del futuro.

“Si tienes perspicacia, dice Ch’uang-Tsé, “utiliza tu ojo interno y tu oído interno para penetrar en el corazón de las cosas y no tengas necesidad de conocimiento intelectual”. Esto es una clara alusión al conocimiento absoluto del inconsciente y a la presencia de acontecimientos macrocósmicos en el microcosmos”<sup>3</sup>

Comienza a haber otras influencias que me ayudan a crecer en todo este proceso, y que me acercan a la pregunta más importante, después de todas las enseñanzas y prácticas, ¿Qué artista quiero ser? ¿Cómo quiero construir mis obras?

Primero me parece relevante mencionar el taller del profesor Jaime León, en el cuál a través del dibujo de figura humana, comencé a retornar a mi impulsividad, sin perder lo aprendido, pero alejándome de la mimesis para construir desde los materiales.

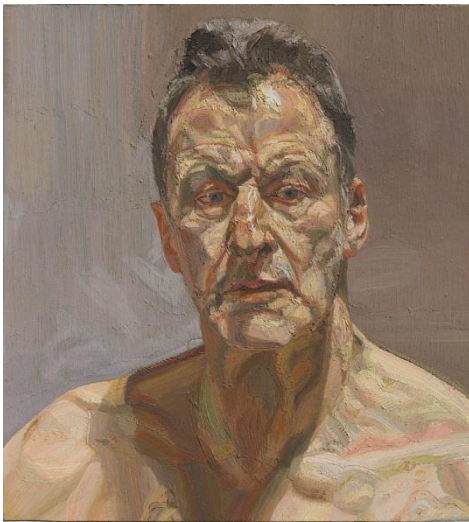
---

<sup>3</sup> “Sincronicidad” Carl Jung. p. 96



16 Dibujos a carbón. 2016

El trazo supera en riqueza a la representación del modelo, hay una velocidad en los dibujos que no tenía desde hace muchísimo tiempo, un dejar ir que al final, igual no puede olvidar lo aprendido, por lo que termina sumando las características positivas de las diferentes enseñanzas por medio de la práctica.



17 Autorretrato. Lucian Freud

Comencé a ver de otra forma obras de artistas que conocía hace tiempo. Me marcó mucho Lucian Freud,

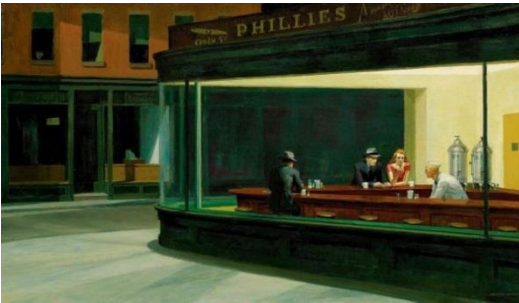
Si bien siempre hubo algo atractivo en la obra de Freud, cuando observaba sus cuadros estando en la academia, me concentraba mucho más en las preguntas; ¿Por qué esos colores? ¿Por qué esas pinceladas duras? ¿Cuánto hay de azar y cuánto de decisión? ¿Por qué tanta materia, que incluso hace sombras y puede apreciarse en las fotos? Estas preguntas me alejaban de cualquier cosa que pudiese experimentar con la pintura, quería la respuesta racional, estaba pensando como lo había hecho Soria frente al cuadro de Rembrandt, estaba buscando el error para crucificarlo.

En tanto que comencé a permitirme ser más impulsiva, empecé a asimilar todas las enseñanzas, a ver desde fuera las cosas buenas y malas y desde esta mirada más madura, empecé a disfrutar la pintura más desde lo intuitivo.

Quizás la obra de Freud evidencia más este cambio. Es interesante lo que puede apreciarse al respecto en otros artistas como Edward Hopper.

Los aspectos formales de las obras de Hopper son muy diferentes que los de Freud. La forma en que utilizan los materiales dista mucho. La unión que hago, es simplemente desde mi mirada. Fue ésta la que cambió, y por ende el cómo veía las obras de estos artistas también cambió.

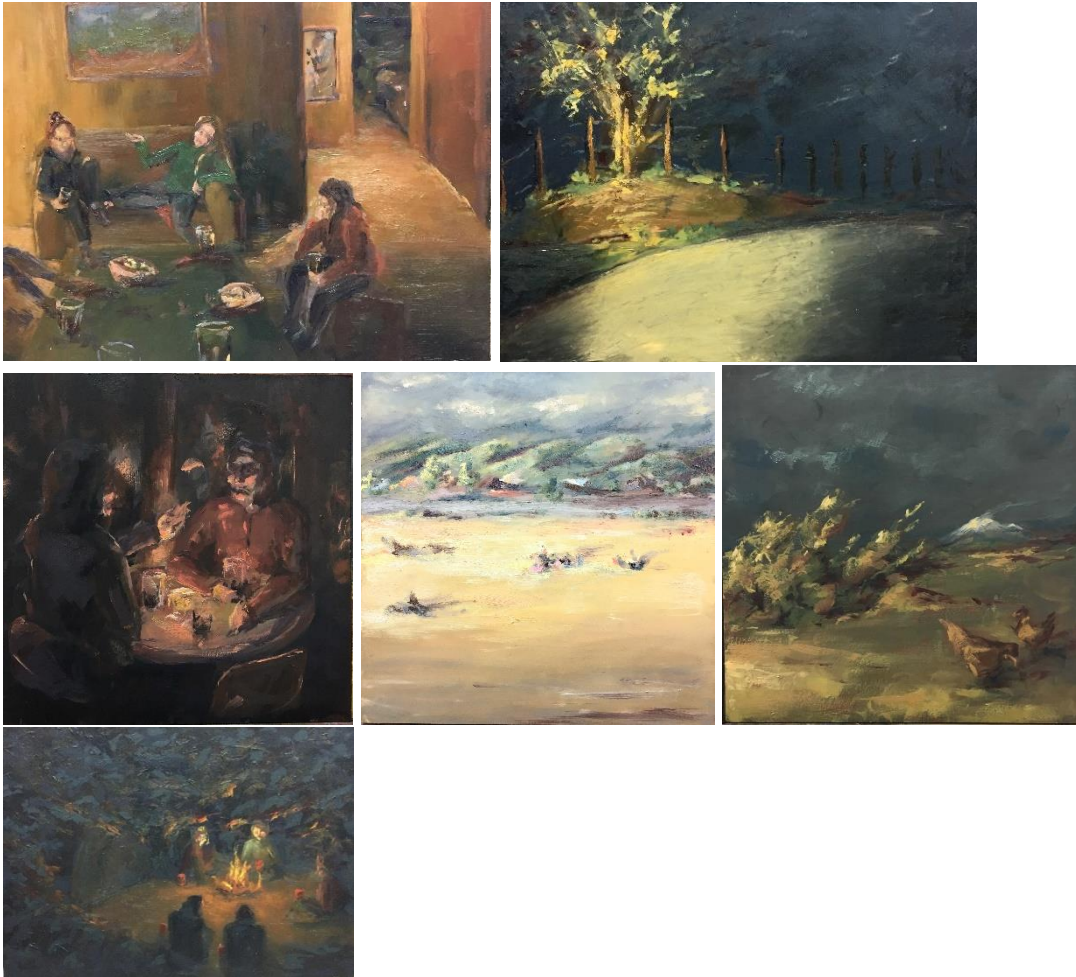
Tomo estos ejemplos sólo por poner algunos, porque han sido artistas que desde siempre me han conmovido, aunque la forma de observarlos haya cambiado.



18 "Nighthawks" Edward Hopper.

Ya no insistía en cuestionarme si creía que el uso de la técnica había sido "óptimo" por parte del artista o no. Siempre me habían cautivado estas obras, y ahora me permitía observarlas desde la intuición y sin buscar explicaciones.

Y esto me llevó a *hacer* de otra forma.



19 Miniaturas, parte de una serie. 2017-2019

Estas pinturas surgen desde lo intuitivo completamente. En el momento en el que los realicé no tenía un plan intelectual en mente. Fue un impulso, necesitaba cambiar lo que estaba trabajando en ese momento, y lo que tenía más cerca era un trozo de madera pequeño, y como referente tenía solo mi memoria. Así realicé el primero, y todos los que le siguieron.

Las imágenes que tiendo a construir en estas miniaturas, son recuerdos de situaciones y sensaciones, sin más referente que lo que se encuentra en la memoria, y como los pequeños fragmentos de memoria que representan, son de pequeño formato. Así como la memoria se construye de millones de imágenes, estas miniaturas, como obra, las entiendo en su conjunto. Son partes de un todo. Son fracciones de segundo suspendidas en el aire... todo puede pasar y nada está pasando.

Cuando se trata de recordar imágenes, la memoria es frágil... no aparecen en su totalidad y perfección. Pero, cuando lo que se intenta es recordar y recuperar son sensaciones, es perfecta. Las sensaciones no tratan de detalles, son sobre todo atmósferas. Las sensaciones trasladan y se nota. Una persona no va a ver mi

experiencia en tal o cual trabajo, pero puede conectar con la sensación y trasladarse a su propia experiencia.

“Y es que es la complejidad de nuestra experiencia del mundo la que es interpelada por la obra de arte: son los pensamientos, actitudes y reacciones de cada cual lo que la obra –su cuerpo material y sensible- pone en movimiento, y su logro ciertamente no se mide, como ocurre con la ciencia, por el acierto o la plausibilidad de la explicación del mundo que ofrece, sino por la amplitud y riqueza del movimiento que provoca.”<sup>4</sup>

Se puede ver (Fig 19) un trabajo pictórico mucho más suelto, aparecen los colores saturados pero muy en función de la obra y no tratando de resolver ningún problema, sino construyendo y siendo parte de la imagen.

Hay otra obra, que junto con estas miniaturas marcan para mí un antes y un después en mi desarrollo y formación como artista.



20 Retrato triple hecho en el tercer año del taller de pintura. 2017

Me encontraba realizando retratos, como encargo autoimpuesto, cuando hice este cuadro. Al igual que las miniaturas, no fue planificado. No estaba logrando hacer otro retrato *cómo quería*, y esto me motivó a “practicarlo” en esta tela, que no es muy grande y de medidas bastante curiosas. A partir de esta propuesta, es que surgió este triple retrato, en el cuál es como si la persona fuese desapareciendo. Al ser la persona retratada una mujer de edad, se puede pensar que lo hice a propósito, como contando la historia de la vejez, pero la verdad es que esto no fue así. No lograba quedar conforme con el retrato anterior, por lo que me disponía hacer el siguiente de otra forma, comenzar a construir la imagen con otras herramientas. Sin proponérmelo, logré algo mucho más intuitivo de lo que buscaba.

El retrato de más a la izquierda fue el primero que realicé, y se construye por la suma de capas y colores de óleo aplicados con pinceles. El del medio, se construye con óleo “aguado” en trementina, y distribuido principalmente con un trapo. Para el

---

<sup>4</sup> “Arte, imaginación y experiencia” Pablo Oyarzún. p.4



tercero a la derecha, fue construido con algunas pinceladas de colores, las que posterior al secado fueron lijadas (con lija para maderas o metales) y esto se repitió algunas veces. Relato en detalle este proceso, porque quiero hacer énfasis en que no estaba buscando un resultado en particular, estaba buscando formas de hacer y construir una imagen. Y por tanto, había llegado a una etapa explorativa que no había logrado antes. Hasta estas dos últimas obras presentadas, debo admitir que pintaba para conseguir aprobación, tratando de cumplir con las expectativas de los diversos profesores, y no lograba entender en ese momento que esto era mi principal error (más allá que cualquier cuestión formal que se abordase sobre mis trabajos). Lo mejor para mi autoestima (y construcción como artista) fue que, justamente estas obras que dejaron de intentar responder a un ente externo, y comenzaron a responder a mis necesidades propias, fueron las que mejor recibida tuvieron por parte de mis pares y profesores. Este reforzamiento positivo me hizo sentir más segura de estar buscando por el camino correcto.

*“Pienso que hay una primera fase en la que buscamos los saberes y técnicas para encontrar la vía. A continuación, cuando la hemos encontrado, podemos abandonar todas las técnicas que nos han enseñado. En la enseñanza que da un maestro africano, la condición primordial es olvidar esta enseñanza. Una vez que se olvida, se puede soltar la mente, mientras que si seguimos subiendo en las técnicas, tenemos la intuición de que podemos ir al poder y, ahí, todo se derrumba. Mientras que es preciso olvidar las técnicas para volver a ir a parar al sentir...”<sup>5</sup>*

Más o menos con este sentimiento culmina mi último año en la universidad, y comienza mi trabajo para el desarrollo de memoria y titulación. Lo que me llevó por primera vez a realmente analizar mi proceso de creación de obra. Esto, nace del preguntarse ¿Por qué pintar? ¿Por qué ser artista? Si bien aún no tengo respuestas a estas interrogantes, si me llevaron a reflexionar sobre mi práctica creativa. Me di cuenta que las obras se construyen desde dos partes de la inteligencia, una más racional y evaluativa y otra más intuitiva o instintiva. Siempre están las dos partes presentes, aunque a veces potenciamos más una que otra. Yo, por muchos años acallé lo que más pude mi parte intuitiva porque sentía que sólo podía aprender desde lo racional. Lo curioso es que en el minuto en que casualmente vuelvo a darle un lugar primordial a la intuición, los conocimientos logran finalmente asentarse y me permiten liberarme de los prejuicios autoimpuestos. Volver a mi base más expresiva, intensa y poco calculadora, permitió que todo eso absorbido por la parte más paciente tomara su lugar y al fin pudiese ser de verdadero valor.

---

<sup>5</sup> “Dejar la luna libre” Éric Baret. Esta cita está en cursiva porque así se encuentra originalmente en el libro. p.22

## ACTUALIDAD

### Primeras conclusiones

Con estas aceptaciones personales, me pude permitir trabajar sin saber “¿Por qué?”, sin una razón previa (de aprender esta técnica, de mejorar tal cosa, de hacer una imagen con tales significados...etc.). El aceptar mi propia naturaleza, que es un poco caótica a veces, que no piensa todo antes de hacer, pero que también puede parar y reflexionar después, me ha permitido crear obras que me tienen mucho más contenta con los resultados.



*21 Pinturas realizadas durante el 2018*

Me doy cuenta de que cuando hago “sin pensar” tanto, revelo mucho más mis intereses propios que cuando me propongo hacer esto en primer lugar. Por lo tanto, he decidido hacer sin mucha composición previa. Esto por supuesto trae otras problemáticas formales consigo, muchas veces debo compensar la composición porque al comenzar fui muy impulsiva y esta quedó desbalanceada. Inicialmente esto me frustraba un poco, pero gracias a todo este proceso, me he podido liberar de una carga muy negativa que acarreaba desde la academia; el rechazo al error. Hoy he aprendido a valorar el error y me gusta haber descubierto que en el error es donde principalmente vemos que hubo un proceso, un construir desde una persona, y que por ende el *error* termina portando a la obra y construyendo muchas veces más que los elementos planificados.

Me encuentro con esta cita del artista Tomás Fernández, en un medio de prensa escrito;

“Otro concepto es el error, más bien hacerlo productivo, sobre todo en esta última muestra hay mucho de correcciones, sobre correcciones. Parto de una idea base y, al final, el resultado es completamente diferente. Busco cometer ciertos errores y hago las correcciones de tal forma que se noten, me interesa que queden a la vista, que quede como un parche, algo que se vea ‘mal hecho’. Mi sistema de construcción de imágenes es en base al error.”<sup>6</sup>

Me pregunto si este acto puede seguir siendo llamado “error”, pues desde esta mirada todo son solo sumas de decisiones, donde quizás unas pesan más que otras y algunas capas posteriores van prevaleciendo por sobre las anteriores, dejando quizás algunas huellas del pensamiento y proceso de la persona. La palabra error me suena mucho a algo que habría que omitir, que no aporta. Una equivocación, una disculpa y partir de nuevo. Hoy en las pinturas no veo eso; veo un pensar, un decidir, un cambiar de parecer...

---

<sup>6</sup> Tomás Fernández, Entrevista Revista Casas. <http://casas.cosas.com/entrevista-tomas-fernandez/>



22 Primer retrato en el que se puede apreciar un contexto, es anterior a las obras recién presentadas. 2017

Desde hace mucho tiempo ya que descubrí que me gustaba pintar personas y hacer retratos. Ha sido todo un proceso, al comienzo las personas eran el único elemento del cuadro; cómo el profesor de la academia decía que la mejor forma de aprender a manejar el matiz (y toda la técnica de la pintura) era con la figura humana, y yo estaba sólo en un proceso de aprendizaje, omitía el fondo. Era un problema que no me servía, que me hacía “perder tiempo de aprendizaje”.

El evidenciar esta carencia de *fondo* (todavía en ese momento lo pensaba como figura-fondo) en mis imágenes, me llevó de a poco a buscarles un contexto, lo que se tradujo paulatinamente en unas ganas de pintar personas siendo personas, haciendo sus cosas “hoy”. Pero antes de eso, hubo una obra que marca un punto importante en la transición:

Me encontraba haciendo muchos retratos diferentes, en los que persistía el problema de la descontextualización, hasta este trabajo. La forma en que está construido (Fig. 22) también lo hace diferenciarse de lo que llevaba haciendo hasta ese momento, pero su principal valor no es ese, es la inclusión de un contexto para la figura. Si bien, el cómo está construido lo trae bastante al mundo contemporáneo, esto se ve potenciado por los elementos que acompañan al personaje.

De esa búsqueda nacen los cuadros posteriores.

La forma en que estoy construyendo las imágenes se parece mucho más al ideal que tengo en mi imaginario, y pude acercarme a él cuando dejé de proponérmelo desde lo racional y me acepté en mis carencias como en mis virtudes. Los cuadros

ya no son solamente una suma de capas de pintura, aunque tiendo a comenzar de esa forma, pueden fácilmente pasar a ser una “resta” (lijarlos u otro procedimiento). El realismo ya no es entendido desde una perfección o un querer acercarse a una perfección en cuanto a dibujo, detalles, matiz, etc... Comienzo a entender el realismo como imagen, en cuanto a la sensación que evoca la obra, pero también como proceso de creación, en cuanto a estar realmente presente a la hora de trabajar, ser real yo y dejar de buscar cumplir expectativas externas a mí.

“Son *impresionistas* en el sentido de que no representan el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje... [Los impresionistas] abandonan la realidad y entran en el plano del idealismo.”<sup>6</sup>

Es difícil demarcar los límites para comprender lo que uno está haciendo. ¿Es entonces realismo? ¿Es necesario encontrar tales demarcaciones?



23 Óleo sobre tela. 2019

Comencé a pintar un cuadro de dimensiones un poco mayores. La imagen utilizada para la realización de esta obra, fue tomada con fines solo de documentar una acción, realizada para un emprendimiento lucrativo. No fue en su origen pensada para realizar una pintura. Pienso en la ironía que queda manifiesta en el contraste entre lo que se pinta y el cómo se pinta. El cómo está pintado le da una ambientación

---

<sup>6</sup> Jules-Antoine Castagnary, 1874. Cita encontrada dentro del texto “Historia Crítica del arte del siglo XIX” p.259

más bien apocalíptica, mientras que lo que se pinta (o lo que hace el personaje en la imagen) es totalmente superfluo.

La selección de la foto utilizada como referente para la construcción de esta obra (Fig. 23) es lo más intuitivo que tiene este cuadro. Más allá de los aspectos formales, la construcción o cualquier cosa visible en el cuadro. No planifiqué utilizar esta imagen, simplemente lo hice en un arrebato de impulsividad intuitiva, menos aún podría haber planificado el resultado.

Entregarme a esta forma de tomar decisiones me ha sido muy difícil, creo que aún me pesa el no tener razones lógicas o racionales para explicar cuando se me pregunta el “¿Por qué?” de una obra. Me siento extraña al decir, porque simplemente así lo decidí intuitivamente.

La intuición, es considerada una parte de la inteligencia, pero en nuestra cultura occidental está muy opacada por la razón y lógica. Casi como si todo lo que no provenga de estas fuese tonto o estúpido.

“Por eso, a causa del culto exclusivo de la conciencia, nuestros tiempos son en tan alto grado impíos y profanos. Nuestra verdadera religión es un monoteísmo de la conciencia, una posesión por la conciencia, con una fanática negación de la existencia de sistemas parciales autónomos.”<sup>8</sup>

Entre todos estos hallazgos personales, surgen también nuevas propuestas. Comencé a hacer un cuadro, en el cual se representa un autorretrato que nunca acaba de finalizar. Para esto, se van archivando imágenes que dan cuenta del proceso. Para mí el énfasis está puesto en “el hacer”, el proceso de construcción de la obra y no la obra en sí misma. Incluso uno puede preguntarse sobre este ejercicio, una vez que se dé por acabada la experiencia, ¿Será lo que quede en la tela ‘la obra’? ¿Serán las imágenes recopiladas? ¿Acaso no hay obra? O, ¿Es la experiencia en sí una obra, que sólo puede ser vista y vivida por quien la realiza? Aun no lo sé... quizás un poco de todas.

---

<sup>8</sup> “El secreto de la flor de oro. Un libro de la vida Chino.” Carl G. Jung y Richard Wilhem. p.50



24 Algunas imágenes de la experiencia/obra autorretratos. 2019

Las fotos las tomo cada 10 minutos aproximadamente o cada vez que hago un cambio importante. Esto me condiciona a estar concentrada y consciente de cada cosa que va pasando, para no olvidar hacer el registro. El saber que los retratos que se realicen no son permanentes, da una cierta libertad; pinto sin temor a las fallas, pues solo forman parte de un proceso, pero también me obliga a ejercitar el desprenderme de los aciertos. Hay algo que no sé qué tan relevante sea, pero veo un registro de mi estado de ánimo. Esas veces en que nada resulta quedan tan registradas como aquellas en las que todo sale “bien”.

En esta obra, para poder hacer pintura, tuve que desprenderme de la pintura misma. Tuve que dejar que solo el hacer existiese, sin la pintura en sí como obra finalizable/finalizada. Cuando me deshice del resultado pude concentrarme en el proceso. Me parece un ejercicio meritorio de repetir, pintar con todo lo que hay en uno con la consciencia de que nada quedará, nada permanecerá para ser admirado o juzgado. Deshacerse de las pretensiones y egoísmo de la obra, para poder experimentar la sencillez del proceso, del hacer mismo, del pintar.

Quiero apuntar, que en diferentes etapas de este cuadro fui subiendo algunas fotos a la red social “Instagram”. Me dio mucho gusto ver que las hipótesis que había planteado antes de realizar esta experiencia se fueron haciendo realidad. Hubo imágenes que no obtuvieron muchas respuestas positivas por parte de quienes las vieron, y se me hizo muy fácil borrarlas y continuar. Pero hubo otras cuyo recibimiento fue muy positivo y me costó mucho abandonarlas, una parte de mi aún sufre porque ya no existen más que en el registro fotográfico.

El proceso como algo valioso en sí mismo, y no solo como el camino para la obtención de una obra, me ha hecho pintar mucho más intuitivamente. La obra finalizada puede entenderse como un aspecto de lo racional, la lógica necesita saber para qué se hace, con qué fin; y en base a esto juzga el resultado. No quiere esto decir que durante el proceso de elaboración, no se aplique la razón o el juicio. Siempre, en cuanto que se realice una actividad creativa, están estas dos partes activamente funcionando en paralelo, pero para mí el estado en el que me encuentro cuando pinto, puede ser mucho más identificable con lo intuitivo, ese hacer sin saber exactamente qué se está haciendo, qué va a pasar. Es difícil poner en palabras algo que es sensorial. En lo intuitivo hay duda (un no saber qué ni porqué), en lo racional hay respuesta (busca un fin, *sabe* lo que quiere).

Me sentí tentada a llamar a esta forma de hacer “Trance”, pues de verdad se siente como tal, pero luego me dio la impresión de que dicho nombre le quitaba peso, le quitaba intención. Es una herramienta de la mente, una inteligencia bastante mirada en menos, al menos en occidente, pero que mientras más leo, más descubro que es alta y constantemente utilizada. En la construcción de obra, esta herramienta es el hacer mismo, el *no pensar* realmente en lo que se está haciendo, el llegar a un



resultado sin conocer el proceso. Creo que cuando la gente hablaba de ‘inspiración’ se refería a este estado de concentración casi absoluto. Es tanto lo que uno se abstrae de los pensamientos, que de verdad parece un trance. O quizás me da esa impresión porque solo nos enseñan a utilizar la inteligencia racional, todo el sistema educativo tradicional se basa en esta, y nunca nos enfrentamos a la idea de que nuestra inteligencia es mucho más compleja que el simple tren de pensamientos que nos recorre día a día. (Hablo de la educación formal que nos entregan los establecimientos en Chile y por lo general en Occidente, que es lo que conozco.) Este estado de concentración nada tiene que ver con los resultados, no emite juicios, no corrige. Si una idea es *buena* o *mala*, no quiere decir que hayan sido gestadas en diferentes partes de nuestra inteligencia. Para mí, todo apunta a que las ideas se forman en un mismo lugar y de una misma forma, independiente de si tras el análisis de la razón, una queda descartada como *mala* y otra conservada como *buena*.

El proceso creativo lo instalo mucho más en este estado, pero proceso creativo no es necesariamente sinónimo de producción de Obra.

Cuando construyo un cuadro, voy utilizando estas dos formas de pensamiento (racional e intuitivo) en la medida en la que me es posible. Muchas veces comienzo en un estado racional, donde se compone una imagen y se preconice un fin (por ejemplo al elegir un referente), luego pasamos a un estado intuitivo en el cual empiezo a construir físicamente la obra, para luego volver al estado racional y tomar decisiones sobre lo pintado. ¿Me gusta? ¿Hay que corregir? ¿Le falta? ¿Se acerca a lo que quiero? Etc. La construcción de obra, en mi caso, se caracteriza por un ir y venir entre estos dos estados, y cada vez que me enfrento a la tarea de realizar un cuadro es diferente, pues no soy capaz aun de utilizar los estados como herramientas de producción a mi completa voluntad. Simplemente se ha ido dando de esta forma. De hecho, ni siquiera había racionalizado las diferencias entre uno u otro, hasta que empecé a reflexionar para este análisis sobre el *cómo hago*.

De todas formas, siempre hubo algo ahí. Quiero apuntar una anécdota, de una de las primeras veces que me enfrenté a reflexionar sobre el ‘hacer pintura’; Debo haber estado en tercer o cuarto año de la enseñanza superior, cuando una amiga muy cercana me preguntó qué se sentía pintar un cuadro. Me gustaría aclarar que en ese entonces realizaba las pinturas absolutamente desde la intuición, con una enseñanza prácticamente nula y principalmente por el disfrute de “agarrar” un pincel y manchar una tela blanca. Lo que me parece relevante, fue la respuesta que le di en ese momento, le dije: “¿Has sentido como que se apagan tus pensamientos, como una *nada*, pero que no es nada? Un silencio. Una quietud. Una tranquilidad.” Poco y nada sabía de la práctica de meditación cuando le di esa respuesta, mucho menos me había interesado por el cómo opera nuestra mente. Su pregunta fue una

sorprende tanto como mi respuesta. También me parece curioso que no haya olvidado esa pequeña conversación de adolescentes, quedó en mi memoria y resurgió vívida cuando inicié la tarea presente de realizar esta memoria.

La Razón y la Intuición, además de pensarse como herramientas constructivas complementarias, donde podemos entender que si bien trabajan en conjunto, una se relaciona más con el proceso y el “no pensar” y la otra se relaciona más con la finalidad de la obra como tal y los juicios y correcciones que se hacen; pueden también verse de una manera más general. Por ejemplo, para mí la intuición se relaciona directamente con la capacidad de crear y de arriesgarse, la vinculo mucho a esos procesos cuando hacemos algo sin tener tan preconcebido el resultado. Por lo tanto, considero más racionales los procesos que se repiten, en los cuales ya conocemos antes de realizarlos, cuál será el resultado.

Para hacer una comparación, debemos recordar que todo esto es un supuesto mío para entender mi propia forma de pensar, y que obviamente no puedo saber lo que pasó por la cabeza de los siguientes artistas.

Surge en muchas conversaciones de arte el trabajo de Jackson Pollock, y se plantea que él no interviene más que como un vehículo, pues no administra exactamente dónde caerá la pintura. Esto podría considerarse altamente intuitivo. A mi parecer, cuando el pintor se enfrenta en una primera vez a su técnica posteriormente conocida como “Dripping”, es en efecto un ejercicio intuitivo, pues nunca se había enfrentado a una pintura así y no tenía como saber exactamente lo que ocurriría. ¿Pero qué sucede cuando este ejercicio se repite muchas veces en las obras posteriores? Es evidente que ningún resultado es idéntico al anterior, pero para mí ya pierde su cualidad de intuitiva y se vuelve racional. Por tanto, lo racional no tiene que ver con una forma de pintura, “clásica o moderna”, tiene que ver con cómo utilizo las herramientas. No desmerece esto su obra, pero para mí cambia la forma en que percibo su acción.

En contraste, podríamos hablar de arte cinético, como es la obra de la artista Matilde Pérez. Me pasa cuando observo sus obras, que puedo anticipar un gran estudio, una planificación de las composiciones muy racional y compleja. Y luego puedo percibir una gran diferencia de resultados y materialidades. A pesar de que la composición de las obras es muy racional, primero veo algo interesante que debe ser intuitivo, cuando analizamos lo que puede haber sido planificar una obra con tales características, cuando aún la denominación de arte cinético no estaba siquiera constituida. Veo un riesgo, ese no saber con exactitud qué va a pasar, pero aun así intentarlo, es una característica de lo intuitivo.

Algo similar me pasa cuando observo obras del pintor Diego de Velázquez, a pesar de toda la maestría, y el gran estudio de las composiciones que se puede apreciar en sus obras que dan cuenta de un proceso muy racional, hay algo en las herramientas pictóricas que me hacen interpretarlas como intuitivas. Observemos por ejemplo, la construcción de las manos de las meninas, en el cuadro de mismo nombre. Al acercarnos pareciese que están elaboradas con un solo pincelazo *rosa*, sobre el que posteriormente pasó algunas veladuras. Una mancha que al alejarnos



25 "Las Meninas" 1656, Diego de Velázquez

parece medida y perfecta, pero que al acercarnos muestra su soltura y delicadeza. Es sobre todo apreciable en las meninas "secundarias".

Observando la pintura de la figura 23, vemos que se construye una mesa con un mantel blanco. Cuando analizamos el mantel pintado, en una primera etapa de construcción, a pesar de mis intentos por

hacerlo de manera "suelta", se veía construido de manera mecánica. Tanto así que puse los mismos tonos de luz en todo el mantel, como si fuese la misma luz la que golpease en todas partes. Esto fue hecho desde el repetir, desde el entender que cierto movimiento de brazo-mano me va a dar cierto resultado. Racionalmente no es posible que la luz golpee de igual forma todas las partes de un objeto, y tampoco estaba dejando actuar netamente mi intuición, porque de una u otra forma "sabía" de qué forma esto iba resultar. Cuando me enfrenté nuevamente a esta parte del cuadro, el óleo estaba prácticamente seco (o seco al tacto) y sin pensarlo mucho comencé a aplicarle una veladura de un gris azulado oscuro. Recuerdo que mientras la aplicaba, empecé a reflexionar sobre lo que estaba haciendo. ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué este color? ¿Por qué esta opacidad? Sin tener ninguna de estas respuestas continué haciendo lo que me "tincaba" que podía resultar. Así me hice consciente de que procesos tan pausados, que nada tienen que ver con el gesto o la mancha, también pueden ser intuitivos. La veladura era muy densa o muy oscura, algo no me convencía, por lo que sin pensarlo mucho, agarré un trapo y comencé a quitarle excesos. El trapo no remueve del todo la veladura, y puedes decidir en qué parte quieres dejarla más o menos translúcida. Estas decisiones suelen ser muy racionales, tienes tiempo de alejarte ver y volver a quitar o aplicar más veladura.



*26 Acercamiento de la mesa, para poder ver solo la veladura gris-azulada.*

Al hacer este ejercicio, también reconocí que algunas partes (sobre todo de las luces) se removían un poco, y el óleo se mezclaba con la veladura, creando un paso mucho más blando de la luz.

Estos pequeños cambios en mi forma de construir obra, y de apreciar obras, me han hecho tener una mirada mucho más amigable con los espectadores. Cada vez soy más de la idea de que lo que sea que le pase a una

persona frente a una obra es válido, sin la necesidad de “entender” todo necesariamente. Y me he dado cuenta de que los espectadores que no tienen conocimientos en las artes, son muchas veces los más duros, son los que menos valor le dan a su pensamiento y sensación frente a una obra de arte. Todas las visiones cuentan, no solo la del espectador documentado, porque todas son reales, todas ocurren.

## CONCLUSIÓN

Proyección hacia el futuro



27 Óleo sobre tela. 2019

*Fig. 27. Para mí fortuna, hay elementos visibles en la obra que me ayudan a contrapesar el yugo de lo maternal en el arte. Desde la forma en que está construida la imagen, hasta los mismos tatuajes de la mujer.*

Todos estos años de estudio y trabajo me han permitido desarrollar una confianza en mí misma y en mi trabajo que me ha llevado a proponer desde la intuición. Lo cotidiano como concepto y eje en mi trabajo surge desde la mirada en retrospectiva. Es decir, incluso hoy, habiendo racionalizado todo el trabajo en esta memoria, no siento que mi propósito en la pintura sea ahondar en lo cotidiano como tema autoimpuesto. Me permito hacer desde el atractivo de una idea o una imagen sin tener previamente las respuestas.

Por cierto que el tratamiento de la cotidianidad ha existido a lo largo de toda la historia del arte, y en cada momento ha suscitado diferentes respuestas, pues ha

sido manifestación de diferentes búsquedas. Si hablamos de Courbet, el uso del cotidiano es con un fin político social transformador. Si pensamos en una bohemia del siglo XIX, surge de una observación y como una respuesta a los cambios que trae consigo la modernidad. En mi caso, llegar a las imágenes de lo cotidiano tiene que ver con una aceptación y valoración de mi propio trabajo y proceso.

No planteo el trabajo de lo cotidiano en la pintura como una respuesta a las interrogantes del futuro, el cierre de esta memoria no busca establecer unas líneas de trabajo eternas e infranqueables. La única línea que si me parece haber adoptado, es la de confiar en mis instintos a la hora de realizar una pintura. No todo tiene razón de ser en el momento en el que se gesta, ni todo tiene una explicación antes de ser. Me ha resultado muy enriquecedor el aprender a respetar esto y darme el tiempo de evaluar y sacar conclusiones una vez que las acciones ya han sido ejecutadas, trabajar la racionalidad de las obras una vez realizadas y en retrospectiva. El inconsciente siempre logra abrirse camino en el actuar consciente de las personas, el trabajar desde la intuición me ha permitido conectarme más con mi inconsciente y creo que esta es la razón por la cual aunque no haya una planificación absoluta de las obras, estas logran conformar una unidad, logran tener puntos de unión.

El permitir que algo exista sin conocer previamente su razón de ser o su 'porqué', me suena mucho a la vida misma. Nunca se tienen garantías de las decisiones que se toman, y sin embargo debemos tomarlas igual. Ocurren tantas cosas en nuestras vidas que escapan de nuestro control, y no sabemos realmente cómo nos han afectado hasta que no las miramos hacia atrás.

Muchas cosas pueden ser planificadas, como por ejemplo un cuadro, y sin embargo tampoco tenemos un control total de cómo acabará. Desde una intimidad muy personal, el dejar ser, el dejar de intentar tener el control de los resultados, el dejar de tener respuestas anticipadas ha resultado ser algo terapéutico en mí. Y al final ha sido una vuelta de rueda completa. Las experiencias se han ido sumando, y mi impulsividad hoy tiene su lugar en el mundo (no es como cuando comenzó esta carrera, en la que simplemente ocurría). No se pierde lo aprendido, se asimila y se acepta. Se llega a un plano mucho más equilibrado. Al fin dejo de sentirme como una *eterna estudiante*, y soy capaz de darle yo primero validez a mi propio trabajo.

“Porque la base del arte, del dibujo, de la ilustración están ahí, en esa mezcla de imperfecciones, cicatrices, impurezas. Saber aprovechar tus ventajas es fácil, lo difícil es saber aprovechar tus desventajas, tus taras. Para ello hay que sacarle partido al error en la fase de creación.”

---

“Abitar el Horror” Guridi. Prólogo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Wilhem, Richard. Jung, Carl G, “El secreto de la flor de oro. Un libro de la vida Chino.”
- Jung, Carl. “Sincronicidad”
- Kant, Immanuel. “Crítica de la razón pura”
- Oyarzún, Pablo. “Arte, imaginación y experiencia”
- Baret, Éric. “Dejar la luna libre”
- Friedrich von Hardenberg, Georg Philipp ,Novalis‘. “ Aphorismen, I Blütenstaub”
- Frascina, Francis. Blake, Nigel. Fer, Briony. Garb, Tamar. Harrison, Charles. “La modernidad y lo moderno. La pintura Francesa en el siglo XIX”
- Fernández, Tomás. Entrevista, Revista Casas.  
<http://casas.cosas.com/entrevista-tomas-fernandez/>
- Eisenman, Stephen F. Crow, Thomas. Lukacher, Brian. Nochlin, Linda. Pohl, Frances K. “Historia crítica del siglo XIX” Traducción, Brotons Muñoz, Alfredo.
- Nieto Guridi, Raúl. “Abitar el Horror”