

# **LA MUERTE EN LOS OJOS**

Memoria para optar al título de pintor

Eliecer Espinoza Zavando

Prof. Guía: Gonzalo Díaz Cuevas

Santiago de Chile, 2023

cruzar el tiempo

es abandonar la inocencia

volver a la memoria de los sueños del pasado infante

y mirar la decadencia con los ojos frescos

una segunda mirada, no repetida sino más bien extrañada

que elige lo distante por sobre lo semejante

## **ABSTRACT**

El presente texto se genera con la finalidad de recabar información respecto a los procesos de obras realizadas durante mi paso por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, acotando el periodo de estudio entre los años 2020 y 2023. Los trabajos que se abarcarán consisten pinturas —generalmente ejecutadas en óleo—, sobre soportes de distintas materialidades y formatos. Se sumarán a estos análisis, un par de ejercicios escultóricos que se relacionan a una visión global de intereses propios. De manera complementaria, se hará referencia a temáticas que sustentan mi quehacer artístico, desde un punto de vista razonado, destacando los siguientes conceptos: Archivo, Imagen Digital, Registro Fotográfico, Identidad/Evidencia, Cuerpo, Fragmento, Simulacro, Memoria y Escena.

## PREFACIO

Aun antes de comenzar con las primeras líneas de redacción de lo que vendría a ser este texto, se hacen prominentes en mí las faltas de certezas.

En mi condición de estudiante recién egresado, resulta natural sostener expectativas respecto a al quehacer formal del campo estudiado, uno esperaría contar —al menos— con un panorama claro de las posibilidades laborales tras concluir con un proceso académico como el de una Licenciatura en una institución superior (como la Universidad de Chile). No obstante, solo percibo atisbos de luces que se proyectan a la lejanía.

Tampoco tengo muy claro cómo es que sucede que un individuo opta por perseguir una carrera de artista, dado el contexto de las artes en nuestro país. Solo podría justificar mi caso, bajo el diagnóstico de delirios de liviandad, astigmatismo de la realidad, como un error de cálculo fatal o un ataque severo de optimismo.

La certeza que sí se manifiesta con total claror, es que arte no es reconocido por la agenda estatal, mucho menos es considerado importante por la mayoría de la sociedad chilena. El énfasis que se le entrega al campo del arte, no alcanza para ser de carácter secundario, terciario, ni cuaternario, más bien la ausencia de su priorización, establecería a ‘lo artístico’ como un sector quinario de producción y desarrollo.

Gran parte de esta precariedad se debe a que Chile se ha definido de manera incansable, a lo largo de las décadas, como un país ‘mal acontecido’. Todo lo que debiese estar garantizado, bajo la premisa de ‘derechos básicos’, cuenta con la garantía de un mal funcionamiento, sumado a la inexorable promesa de un ‘estado de emergencia’, que se hará visible —de manera tardía— a causa de la desgracia de turno, y abordada mediante un sistema de control de daños.

Ante todo lo urgente, todo lo ‘objetivamente’ importante y necesario, ¿qué le queda esperar a las artes?, y por consecuencia, ¿qué pueden esperar recibir los trabajadores de las artes?

Es posible que la decisión de sobreponerme a las reiteradas crisis de sentido, presagiadas a lo largo de los años en función del futuro y la precarización transversal del campo del arte, obedezca más a *mi falta de cabeza* y a mi testarudez (similar o superior a la de un ‘mono porfiado’), que a lo difícil —si no imposible— que resulta sostenerse como artista emergente.

Con relación a esta problemática, *Lazzarato* se refiere:

“El mercado del trabajo artístico, paradigmático de las nuevas modalidades de empleo, es el más desigual, competitivo y diferenciado que existe. Frente a unas decenas de elegidos cuyas obras son adquiridas por los enriquecidos gracias a las finanzas, hay miles de artistas pobres, precarios, «parados», sin otra consolación que la pretensión de ejecutar un trabajo creativo —concepto del que Duchamp, ya en su época, desconfiaba—. La pirámide de desigualdades encuentra su representación más completa y perfecta en el trabajo artístico e intelectual.

Aquí la distinción entre trabajo y empleo alcanza cimas impensables en otros sectores. El «artista» pasa la mayor parte de su tiempo trabajando, pero se le paga (se le contrata) muy pocas veces. No solo la mayor parte de su trabajo es gratuito, sino que también está «alienado», como se decía antaño: en efecto, tiene que adaptarse a la «demanda», responder a las posibilidades que el mercado y la producción culturales ofrecen.”<sup>1</sup>

Es probable que todas las negatividades que se mencionan previamente, se evidencien aún más, al intentar medir el arte a partir de una lectura funcional o desde lo inmediato. Resulta innegable que la inserción de los dispositivos tecnológicos, sumada a la experiencia digital, intervienen el ritmo de vida humano, donde todas las cosas se muestran frontalmente (desde lo aparente), y sus resultados se interpretan únicamente mediante la estadística y el marketing.

Siempre resultará problemático comparar al arte con otras actividades respecto a su funcionalidad, ya que una obra de arte solo se puede referir a una problemática, sin llegar a solucionarla del todo. Pretender otorgarle una mayor capacidad o responsabilidad a una obra, sería sostener sin más: ‘una promesa de humo’.

El arte, por sí mismo, es incapaz de solucionar un problema ‘en concreto’, su propósito, más bien radica, en cumplir con sus caprichos y presentarse como un punto de vista respecto a un tema. Bajo esta lógica, es necesario entender que una obra podría presentarse como una

medida resolutive, objetiva y funcional, si se lee como un planteamiento formal dentro de su campo de acción, que contiene a lo reflexivo, lo estético, lo poético y lo experiencial.

Una pintura no será la cura para ninguna enfermedad, una escultura no saciará ningún hambre, una instalación no revivirá a ningún muerto. Sin embargo, puede aludir mediante la referencia a todas estas cosas.

A simple vista, siempre habrá cosas más importantes, más urgentes y más eficientes. El arte no salvará nada, ni solucionará nada por sí mismo. No obstante, a pesar de todas sus negatividades, el arte, desde su imposibilidad misma de sentido objetivo, logra referirse a cosas imposibles.

Por medio de operaciones sutiles o acciones titánicas, independiente de su escala, una obra de arte bien planteada, y bien ejecutada, es capaz de revelar un tema, de manifestar un sentido, de esbozar una pregunta y de hacer evidente aquello que se pasa por alto. En tiempos de premura el arte logra abarcar aquello que es inabarcable, solo mediante la enunciación.

A base de esto, podría justificar mi profundo interés hacia las expresiones artísticas, en tanto una obra tenga en consideración una cosa: ser potencial de ‘algo distinto de sí’. Ya que cada obra abarca consigo, la posibilidad de ser el punto inicial de otra cosa, de generar un encuentro y conectar campos que, por lo general, resultan extremadamente distantes entre sí.

Estimo que toda producción artística es potencialmente una enunciación, una especie de correspondencia que se declara sin un destinatario fijo. Como una carta escrita en un dialecto ininteligible, perdida en el paso del tiempo, y que se intenta descifrar —siglos más tarde— por la suma de sus partes, similar a lo que ocurre con un análisis arqueológico o informe pericial.

A causa a esta fractura en el proceso de comunicación, en una tentativa por asimilar lo que se tiene en frente, los componentes que se suelen pasar por alto adquieren mayor importancia para interpretar la información contenida. Los materiales utilizados nos entregan aproximaciones de data, con relación al tiempo y su contexto. Mientras que la forma en la que se escribió la carta, el uso de los signos, la caligrafía, y tipología de las palabras, se vuelven mucho más importantes que la inscripción del texto mismo.

En esta analogía, debido a la codificación, el mensaje del objeto encontrado pasa a segundo plano, y desde la ficción del lenguaje se especula un posible sentido, que se construye a partir de *otra mirada*. En este repensar, sucedería lo interpretativo.

La interpretación de una obra de arte a menudo ocurre de manera no concluyente, ya que se arma a partir de percepciones o notas particulares. Observamos escasamente a través de una fisura, partes que componen ‘una propuesta’, y esperamos acortar la brecha que dista entre lo que vemos y lo que se supone que el artista quiere que veamos.

Pero a mí no me interesa demasiado imponer una ‘manera correcta’ de interpretar mis obras, tampoco me atrae el concepto de una ‘lectura universal’. Me parece mucho más atractivo que las construcciones de sentido sucedan fuera de mí. Por lo que este texto buscará ejercer una descripción de las obras e informar de los procesos de su formulación, dejando fuera todo intento de justificación que supere los aspectos formales de mi trabajo. A ratos, escaparé intencionalmente de los ejercicios de pintura, y me detendré en otros componentes, que bajo mi punto de vista pueden ser más interesantes de narrar.

Por lo que este prefacio advierte que todo lo que aquí se pueda leer, obedece a un carácter complementario. Bajo ninguna circunstancia, estos escritos son la obra, ni encierran a la obra en una manera determinada de ser leída. Ya que la finalidad de este texto no es abordar el ‘por qué’ detrás de una obra, sino que busca evidenciar el ‘cómo’ esta emerge.

“Me interesa la habilidad con la que cuentan las imágenes para generar un ‘sujeto’ afectado a través de la pintura... un ser idealizado, que a pesar de su no-existencia adquiere cierto grado de credibilidad. La fuerza de una pintura radica en hacer al individuo real enfrentarse con el *individuo afectado* por la pintura, mediante un proceso de complicidad (...) Las obras muestran miradas improvisadas de la vida normalizada, sin embargo, presentadas como nunca antes vistas. Las obras imitan la vida para encontrar una manera de salir de ella.” — David Salle<sup>2</sup>



## LA MUERTE EN LOS OJOS – *Notas sobre la experiencia digital*

Si bien, mis acercamientos hacia la pintura y las artes no sucedieron hasta finales de mi adolescencia, cuando finalizaba mi formación escolar en el Liceo de Aplicación A-9, y de manera alterna comenzaba a cursar el programa de *Etapas Básicas* en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, entre los años 2014 y 2015. Destaco —desde la memoria— algunos hitos que dan cuenta de la gestación de intereses tempranos, y que con el pasar del tiempo, se manifestarían como la proyección de una mirada personal a través de la pintura.

En respuesta a las estructuras sentenciadas por un hogar religioso y a las restricciones que implicaba contar con un estado de salud fragilizado, desarrollé, durante mi infancia, cierta facilidad para escapar del hastío. Encontrando en el silencio y la soledad, espacio propicio para dar rienda suelta a mis ficciones y construcciones imaginarias.

Para ausentarme de los contextos impuestos, solía concentrarme en rayar los cuadernos que llevaba conmigo. Con la ayuda de lápices de colores realizaba mis primitivos intentos de dibujo, caligrafía y operaciones matemáticas. Sumado a esto, contaba con la costumbre de escabullirme siempre que podía, para recorrer mediante pasajes internos, los rincones abandonados de mis entornos, encontrándome de manera recurrente, con oficinas desamparadas, llenas de polvo y objetos desatendidos. Les dedicaba especial atención a los espacios, y

sus posibilidades, tratando de entender —en ese entonces—, la funcionalidad que cumplieron en algún momento, antes de su abandono.

De manera casi paralela, emprendí mis primeros encuentros con el mundo virtual. Incluso antes de tener acceso a internet, hice mis primeras navegaciones digitales, mediado por la computadora familiar, deambulaba por los contenidos disponibles tanto en enciclopedias digitales, como videojuegos y programas variados, a los cuales solamente se podía ingresar mediante la inserción de discos compactos —generalmente pirateados— en la ranura física del terminal.

En mi mente, se presentan reminiscencias de los reiterativos *recorridos virtuales de Encarta 2005 por el Templo de Ramsés II*, que consistían en una simulación animada y una banda sonora de estilo autóctona, que, mediante la imitación, pretendía recrear lo solemne de las distintas estancias del santuario funerario, junto a múltiples representaciones de paisajes, arquitecturas, esculturas y grabados egipcios (todos ellos desarrollados a través del pixel).

También tengo recuerdos del *material audiovisual disponible en las bibliotecas complementarias de Encarta*, que a diferencia de las enciclopedias tradicionales de papel cuyo —espesor y peso— eran considerables para un niño, permitían ver fragmentos cortos de video, ejemplificando de manera inmediata e instintiva, temas correspondientes a hitos históricos, geografías emblemáticas y deportes extremos.



*Conjunto de cuatro imágenes*  
Material audiovisual de bibliotecas complementarias de Encarta, 2005

Estas definiciones, de la mano con la creciente costumbre por consumir películas (inicialmente en cintas VHS, luego DVD y finalmente a través de zapping por TV cable e internet), generaron un interés precoz por los aspectos narrativos de la imagen.

Intereses que, con el pasar de los años, se hacían cada vez más accesibles mediante la imagen, debido a la digitalización y la aparición de internet como una red de uso doméstico.

Si bien los orígenes del Internet en Chile se remontan al año 1986, con las primeras pruebas experimentales de envío de correos electrónicos entre el *Departamento de Ciencias de la Computación de la Universidad de Chile* y el *Departamento de Ingeniería en Informática de la Universidad de Santiago de Chile*, no es hasta el año 1993 que se abre la comercialización del acceso a la red para un acotado público privilegiado.

El alto cobro de esta tecnología, de la mano con la inexistencia de infraestructuras para la mayoría de los sectores de la capital, limitaba la posibilidad de un acceso masivo a internet.

Ya que se cobraba por minuto en ese entonces, la única instancia con la que se contaba para acceder a la red, se limitaba al empleo de los computadores pertenecientes a los *cibercafés* de barrio, que normalmente se instalaban cerca de cada comunidad, villa o población.

A partir del año 2012 se comienza a masificar el despliegue de infraestructuras por parte de las compañías comerciales, y se cambian las normas de cobro por un sistema más accesible y aterrizado.

Ante la masificación y el desarrollo de un nuevo proceso de universalización de las imágenes, es posible identificar un *vaciamiento* de la materia, dado que estas representaciones visuales comienzan a migrar de formato, abandonando su cuerpo y superficie, para ser interpretadas a través de la luz y el pixel.

La huella que acarrea el contenedor de la imagen, junto con sus transformaciones físicas, se convierten en un fantasma que habita en lo nebuloso.

Una manifestación de este *cuerpo* radicaba en la fragilidad que solía regir a la imagen, y la capacidad de afección a la que se sometía ante algún posible daño físico irreparable.

El VHS que, tras ser repetido una y otra vez, generaba la degradación misma de la imagen, debido a su contacto con los imanes del reproductor, eliminaba la definición de la imagen hasta quedar reducida al grano del ruido estático, una trama de puntos y líneas en movimiento que dejaban una especie de borrones en la pantalla.

Otro ejemplo similar se puede recuperar desde la expresión popular: *parecer disco rayado*, que se utiliza para referirse a una persona o cosa que se repite a sí misma, y que, en un argumento específico, se reconoce incapaz de ceder o salir de su opinión formada. Esta expresión nace a partir de los discos CD y DVD que, tras ser dañados en su superficie de lectura, dejaban a la imagen corrompida, atascada en un bucle de repetición insuperable.

Finalmente, el ejemplo más directo y obvio, sucedía en la imagen fotográfica revelada sobre papel, que, al entrar en contacto en su superficie con algún líquido, o al exponerse de manera sostenida a los rayos del sol, alteraban y descomponían la imagen físicamente, limitando al ojo de percibir parcialmente lo que alguna vez estuvo definido por la totalidad del lente mecánico.

La imagen errada, aun en su quebrantada agonía, era en parte visible, hoy la reproductibilidad y la visualización de la imagen virtual ocurre de manera distinta, ya que, tras la corrupción de un archivo digital, la imagen se vuelve irreproducible y desaparece. La sustituye, en su lugar, un ícono y un aviso de 'archivo dañado', de manera irremediable y paradójica, el daño contenido por la corrupción de la imagen digital, se vuelve invisible.

Podemos mirar con cierta nostalgia el grano de la copia de la copia de un texto mal fotocopiado, y encontrar cierto grado de riqueza en un papel mal revelado y desteñado, porque apreciamos físicamente el paso del tiempo. Lo arrugado e incluso lo manchado, nos muestra una imagen que envejece al mismo tiempo que nosotros, que muere al mismo tiempo que nosotros.

La pérdida del cuerpo de la imagen, la transforma en un fantasma desaparece y que reaparece constantemente, que lo atraviesa todo sin importar las leyes de la física, pero que no tiene memoria de sí, errante de su sentido, se queda solo en una manifestación incapaz de cruzar el umbral de la muerte.

Quizás es en ese momento, que entra la función de la representación pictórica respecto a la imagen digital, en otorgarle cuerpo, y un espacio de despedida frente a una última mirada.

La pintura redime a la imagen, en tanto rescata lo que se daba por perdido o descartado en un mundo en el que todo se vuelve desechable, y convive sin distinción.



## EL PESO DE LAS IMÁGENES – *El testimonio de la luz*

Cuando nos referimos al peso con el que cuenta una imagen, existen distintas maneras de medir e interpretar su ‘fuerza’.

Desde la formación académica por la que pasa un estudiante de artes, se enfatiza tempranamente que toda imagen o representación óptica, contiene un peso visual. A partir de una serie de Leyes determinadas por *Gestalt*, se entiende que en un plano conviven distintos elementos visuales, y que, dependiendo de su conjunción, estos son interpretados por el ojo en una escala siempre cambiante de mayor o menor pregnancia.

La ‘fuerza’ bajo esta lectura, depende de la saturación, el tamaño, la proximidad y la dirección de los componentes visuales —por mencionar algunos factores—.

Pero además de estas categorías, es posible también entender que una representación visual, ya sea fotografía, pintura u otro medio, está sometida a otras lecturas de carácter conceptual, poético, o narrativo.

Si bien estas lecturas, ocurren sutilmente bajo interpretaciones personales y subjetivas. Creo que es innegable, que, debido a la actual cultura de la visualidad, la sociedad apunta hacia una exégesis de la imagen, y por consecuencia, hacia una búsqueda de significancias en la pintura.

También adquiere importancia en este proceso de interpretación, la capacidad de identificación con la que cuente un individuo respecto a

una determinada imagen. Dicha identificación ocurre en distintos grados de evidencia, y atraviesa aspectos como la autopercepción literal (reconocer el rostro propio), hasta llegar a la identificación con aspectos sutiles (otorgarle valor de identidad a elementos impropios).

Según *Román Gubern* (en su texto *Del bisonte a la realidad virtual*), el ojo humano cuenta con una *pulsión icónica*, lo que causa que interpretemos formas figurativas en perfiles aleatorios de lo que nos rodea, como una manera de formalizar cognitivamente lo que no posee un sentido claro. Armamos de mediante el dibujo imaginario, figuraciones en las nubes, en los puntos luminosos de las estrellas, e inclusive en las manchas de las paredes, todo esto con la finalidad de identificar patrones conocidos y anclarnos con nuestro entorno.

En cuanto a la representatividad de una imagen, *Gubern* también se refiere:

“La singularidad de la imagen icónica reside en que es una representación que se ofrece a su espectador de dos maneras simultáneas, transitiva y reflexiva: transitiva porque representa algo con sus formas y colores, y reflexiva porque se representa a sí misma representando algo. Esto es lo que los semiólogos denominan hoy *la doble realidad de las imágenes*, pues toda imagen es a la vez un soporte físico de información y una representación icónica.”<sup>3</sup>

En este punto, se hace inevitablemente necesario aclarar, ¿por qué en un escrito de carácter ‘académico’, cuyo tema central debiese ser la pintura y sus procesos, el autor se detiene tanto en el concepto de

‘imagen’? Antes de continuar refiriéndome a algunos aspectos de la imagen y su expresión fotográfica, respondo brevemente esta pregunta.

Desde mi punto de vista, en la pintura, el recurso de la imagen —tanto digital como análoga— está tan presente desde la representación, que la utilización de la fotografía se debe considerar como una problemática a estudiar y analizar. Aspectos que suceden a partir del proceso fotográfico, y en sus derivaciones audiovisuales, son heredadas también hacia la pintura.

No solo se reconoce en la imagen fotográfica, un modelo de pintura, sino que también se identifican modos de ver, sistemas de composición y recursos discursivos, que se intentan replicar o repensar a través de la pintura.

Decido no dar por sentado —ni por entendido—, que esa serie de relaciones propias del medio fotográfico y del mundo digital, son prestadas, reutilizadas y asimiladas por la pintura contemporánea, como herramientas de creación propias de la época en la que me tocó vivir.

Distingo, además, qué gran parte de mi experiencia relacionada con el aprendizaje de la historia del arte, ha ocurrido por medio de la fotografía y su reproducción técnica, tanto en libros impresos como proyecciones digitales.

La captura de encuadres específicos por medio de la cámara fotográfica, significó una crisis de sentido para la pintura. Ya que, la imagen fotográfica logra parecerse más a lo que tiene en frente, con menos esfuerzo y únicamente en una fracción de segundo. Lo que más tarde.

Llevó a entender a la fotografía, desde una condición de ‘objeto evidencia’, debido a la nitidez e información que acarrea la superficie de su soporte.

Lo que es previamente mencionado como ‘percepción visual humana’, y es entendido por *Gubern*, en relación con la tendencia del ojo humano para figurar imágenes, adquiere especial relevancia en cuanto entendemos que, en la actualidad, el ojo se enfrenta a imágenes ‘perfectamente fijadas’ por una herramienta técnica, y se expresa de esa manera constantemente.

Quizás solamente durante la infancia —y cada vez menos—, el ojo puede percibir visualidades indefinidas, y progresivamente —a causa de esto—, la mirada que construye figuraciones a partir de parcialidades, se extingue o se ausenta de la experiencia visual colectiva.

El ejercicio de la pintura, en cambio, se nutre de lo indefinido, o del lograr mediante un gesto económico una síntesis visual. El resolver una figura a partir de la observación, y traducir dicha solución mediante la articulación de la mano, involucra el uso del cuerpo, poniendo a prueba su eficiencia en lo que se refiere a la percepción y a la interpretación de los estímulos sensoriales que son definidos por el campo de visión.

*Benjamin* rescata en *Pequeña historia de la fotografía*:

“Cuando todo lo que se llamaba arte quedó parálítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos.”<sup>4</sup>

El logro fotográfico causa tal conmoción y admiración hacia la tecnicidad del dispositivo, que se sobrepone a la iridiscencia de los astros, desde ese momento en más, la naturaleza comienza a perder terreno frente a la tecnología. En un camino aún por descubrir, inicia el reinado del detalle.

Gran parte del revuelo que causa la imagen fotográfica se debe a la capacidad que tiene el dispositivo por captar un motivo determinado, que, tras ser revelado, da cuenta de un recorte de la realidad. La condensación de la información, y el detalle con el cual se describe visualmente lo expuesto, genera un nuevo tipo de conquista: el sometimiento de la verdad aparente.

Retomando brevemente la idea de ‘imagen como construcción de identidad’, respecto a la fotografía como ‘objeto evidencia’, es posible referirnos a los sistemas de identificación. En Chile, los sistemas de identificación comenzaron como medida policial para mantener registros de delincuentes y víctimas de delitos, utilizando procedimientos basados en la fisionomía y la fotografía. Años más tarde se implementaron nuevas operaciones, con el fin de identificar al público general, como los procedimientos antropométricos y el *sistema dactiloscópico de Vucetich*, siendo estos sistemas, datos que sirvieron para la creación de la Cédula de Identidad en 1924.

En Europa, un antecedente del uso de la fotografía policial ocurrió en Suiza en el año 1852, por el fotógrafo *Carl Durheim*, quien había sido contratado para llevar un registro e identificar a los viajeros y apátridas sin hogar, que estaban encarcelados en la prisión de su ciudad. Esta ‘captura de ejemplares defectuosos’ demuestra una mirada de alienación frente a ‘los otros’, contemplación que, al parecer, era dirigida ante todo lo que representase algún grado de distinción negativa.

Es posible relacionar esta demarcación de ‘objeto evidencia’ de la fotografía, con el caso chileno, ya que no se distancia demasiado con el motivo fotográfico ejercido tempranamente en este territorio. Tal como relata *Paul Treutler* en ‘Andanzas de un alemán en Chile’, la fotografía también es utilizada como un mecanismo de distinción visual de lo peculiar, en tanto se vuelve un ‘objeto de evidencia’ de lo raro y lo extravagante.



*Joseph Portman (17 a)*, fotografiado por Carl Durheim  
Material Archivo Federal Suizo, 1852



*Christina Klinger (39 a)*, fotografiada por Carl Durheim  
Material Archivo Federal Suizo, 1852

En sus escritos, *Treutler* se refiere al caso específico de su experiencia fotografiando por primera vez a un grupo nativos pertenecientes a pueblos originarios locales, destaca, entre otras cosas, la naturaleza chocante de este encuentro inicial:

“Para no perder el tiempo, mandé a colocar la máquina, a fin de tomar fotografías de algunos grupos interesantes. Esta máquina era del todo desconocida a los indígenas, y cuando estuvo enfocada hacia ellos, se asustaron y dispersaron, pues la tomaron por un cañón. Los tranquilicé, juntándome con ellos y colocándome en el grupo. Cuando mostré las fotografías a los indios y cada cual se reconoció, se mostraron primero muy sorprendidos, pero se apoderó de ellos una gran agitación y exigieron con amenazas que les entregara las fotografías, que yo quería guardar.

Sabía perfectamente que es siempre peligroso mostrar a los indios, que son tan supersticiosos, cosas que no pueden comprender y consideran como brujería u obra del diablo, pero había creído que esta tribu era un poco más ilustrada. La causa de la agitación general consistía en la curiosa superstición de que si me llevaba las fotografías, que representaban a sus cuerpos, solo quedarían en el lugar sus almas, de modo que tendrían que morir de inmediato. Así, por más que tratáramos de persuadirlos de su error, no fue posible quitarles esa creencia.

Por suerte ya había tomado cierto número de placas, lo que me permitió ocultar varias, aunque muy deficientes.

Siempre los primitivos creen que por medio de un dibujo o fotografía una persona extraña se apodera de su persona. Los actos mágicos se realizan con un cabello, un pedazo de uña, etc., de la persona a quien se quiere hacer un mal, cuya voluntad se trata de captar, etc., suponiendo que lo que se hace con esas partes de su cuerpo, ocurrirá también con el afectado en persona. De ahí que quien posea una imagen de otro, tiene dominio de su persona.”<sup>5</sup>

De este relato trasnochado se pueden desprender muchas lecturas, sobresalen elementos de interés respecto a la función y al uso de lo fotográfico. Por una parte, sin tomar excesivo cuidado en su significancia, percibe un rechazo inmediato hacia la cámara fotográfica y establece un paralelo a causa de una idea —no tan errada—, de confusión respecto a un arma de fuego, debido a su tecnología y su manipulación, que se caracteriza por apuntar y disparar hacia un objetivo frontal.



Cazike Cariman  
mit seinen Frauen und Gefolge.

*Grupo de indígenas*, por Paul Treutler  
Material extraído de *Andanzas de un alemán en Chile, 1859*

En segunda instancia, *Treutler* se refiere a un posterior enfrentamiento, de similar importancia, que es igualmente pasado por alto: el proceso de reconocimiento de una identidad respecto a una imagen, semejante al reflejo de narciso, los nativos fotografiados se ven plasmados en el revelado fotográfico, y a causa de esto, se resisten a entregar la captura de su imagen.

Los locales, tras este primer encuentro, le otorgan inmediatamente un valor a la imagen fotográfica, un peso, que es interpretado por *Treutler* como una simple superstición, y que justifica prejuiciosamente a base de una supuesta ignorancia.

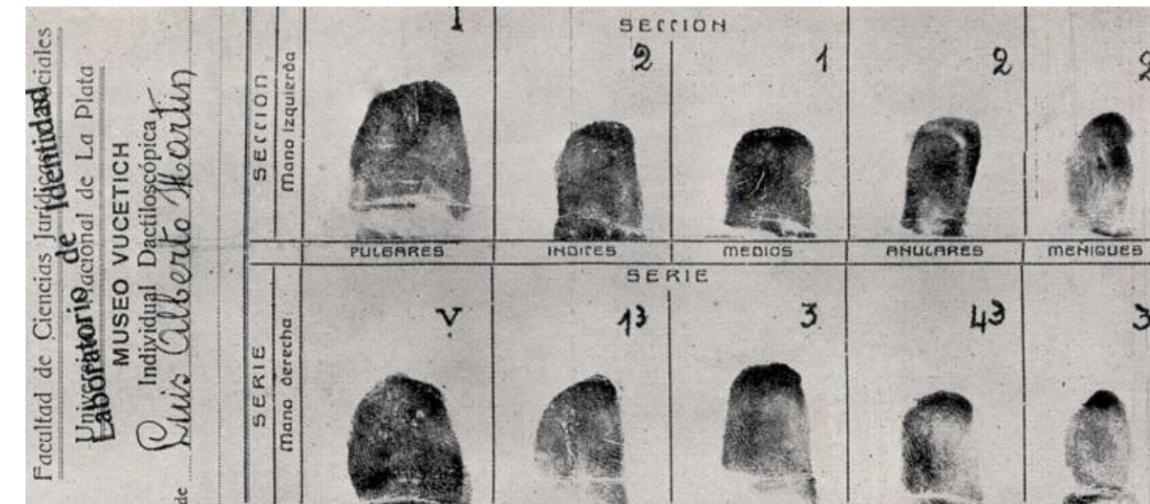
Tempranamente, perciben los araucanos, que con la fotografía algo muere y que también, en su lugar, algo debe quedar. El alemán, sin pensarlo demasiado, al ocultar estas fotografías, guardarlas para sí, trasladarlas consigo en a sus andanzas, conquista mediante la fotografía a este grupo de personas, en tanto su apariencia queda capturada y dominada a través de la imagen.

Si bien, me resulta problemático suponer que una imagen contiene parte del alma del cuerpo/objeto representado, sí considero que una fotografía contiene un remanente inmaterial, una carga o polaridad que es interpretable por un ojo atento.

Con relación a la muerte, Barthes se refiere en *La Cámara Lúcida* (p.65):

“Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo

(...) Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por «sacar vivo» no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.”<sup>6</sup>



*Serie de dedos, Modelo 1891*  
Material extraído de Álbum histórico de la policía de Chile, 1927

## RECORTE FOTOGRÁFICO – *Formatos y desplazamientos*

Ante esta relación de identificación de la imagen con el cuerpo, aparece inocentemente la noción de fragmentación o de recorte fotográfico. A causa de la compresión de la información visual, lo representado por la cámara fotográfica, experimenta una transformación de escala justificada por un estudiado juego de espejos, en el cual la imagen revelada en relación con el objeto fotografiado, se presenta como una fracción minúscula, lo que sugiere un cambio significativo en la percepción retiniana, y en la asimilación los objetos.

A través de la imagen fotográfica, se contradicen las leyes de la percepción visual, que restringían al ojo humano a una determinada manera de ver. Por su contraparte, el lente fotográfico, mediante una adecuada configuración, permite representar un fragmento en la distancia, como un recorte hiperdetallado del referente.

A raíz de la fotografía, se pierde la relación entre profundidad y desenfoco.

Por ende, la lectura de la escala natural, y su conjunción en lo que se refiere al contexto específico de la mirada, se comienza a centrar en lo minúsculo y lo específico.

Sobre a los conceptos ‘fractura fotográfica’ y ‘reestructuración del detalle fotográfico’, existen al menos dos artistas que se han vuelto referentes constantes al momento de repensar la construcción de una imagen: *David Hockney* y *Andy Warhol*.

Tanto *Hockney*, como *Warhol*, destacan por ser productores de obra sumamente prolíficos, y a base de esto, es posible identificar en sus trabajos experimentos y búsquedas que para el ojo de un pintor resultan atractivas y llenas de complejidad.

Por su parte, *David Hockney*, a pesar de manifestar su inicial escepticismo por la imagen fotográfica, utiliza esta tecnología para construir modelos de pintura, y realiza, en paralelo, estudios visuales que funcionan como una propuesta fotográfica propiamente tal.

En su serie ‘*Composite Polaroids*’, también conocida como ‘*Joiners*’ se dedica a explorar la conjunción y el descalce de múltiples fotografías de un mismo motivo, construyendo y rearticulando mediante una cuota fraccionaria, la totalidad de un espacio/contexto.

En su conversación con Lawrence Weschler, Hockney se expresa sobre su visión de la fotografía:

“Todo lo que puedes hacer con la mayoría de las fotografías ordinarias es mirarlas —ellas te miran de vuelta, vacías— y entonces tu concentración comienza a desaparecer. Te miran fijamente. Me refiero a que la fotografía está bien si no te importa mirar el mundo desde el punto de vista de un cíclope paralizado, por una *fracción de segundo*.”<sup>7</sup>

*'Gregory Swimming Los Angeles March 31st 1982'*, corresponde a esta serie de capturas tomadas por una cámara polaroid, que más tarde son articuladas a modo de cuadrícula en el espacio por el artista. Lo que genera visualmente una construcción de ritmos visuales, y movimientos del ojo, en un intento por leer la obra.

En esta propuesta visual, el registro fotográfico, pierde parcialmente su condición de 'objeto evidencia', más bien queda relegada esta lectura, ya que *Hockney* decide centrarse en el aspecto narrativo y compositivo de estas imágenes, en una intencionada puesta en escena, el artista construye una narrativa visual, que entiende el valor enunciativo de un simulacro.



*Gregory Swimming, Composite Polaroid*  
David Hockney, 1982

*Los 13 hombres más buscados*, elaborada por *Andy Warhol*, es el título que le otorga a su participación en la New York World's Fair del año 1964. Presentando como montaje principal, una intervención en la fachada del New York State Pavilion, correspondiente a una serie de retratos policiales serigrafiados de formato ampliado, cuya correspondencia se refiere a los criminales más buscados por el Departamento de Policía Local de Nueva York durante año 1962.

### RETRATO POLICIAL

En este caso, ocurre algo similar al trabajo de polaroids de *Hockney*, ya que *Warhol* incorpora un aspecto narrativo mediante la re-disposición y re-organización de distintos fragmentos fotográficos que actúan como enmarcaciones al interior de un collage.

Finalmente, se genera mediante la sistematización de un uso modular de la imagen fotográfica, una serie de tensiones visuales y juegos de miradas entre los rostros capturados, que son presentados desde la mirada de la fotografía policial —frontal y lateralmente—, como una exposición detallada de su identidad.

Además, ocurre una lectura simbólica que problematiza también la noción 'objeto evidencia' y de 'imagen como elemento de identificación', al presentar una captura fotográfica en un intento por capturar físicamente a los individuos aludidos, es decir, su imagen queda delimitada a una *pre-significación* atada a lo delictual.



*Thirteen Most Wanted Men*, Mural  
Andy Warhol, 1964

Más tarde me referiré con más atención a la relevancia del *recorte fotográfico* en mi quehacer artístico, así como se harán evidentes en mis trabajos, relaciones directas con esta intención de establecer un objetivo, mediante la fragmentación, traslocación de un motivo, reorganización de los elementos, y una resignificación de las partes en cuestión, al conjugar estos fragmentos en un contexto reacondicionado.

### LA LIVIANDAD DE LA IMAGEN DIGITAL – *Traslocaciones y distorsiones*

“El signo de la modernidad es el incremento del volumen y del alcance de la movilidad, con lo cual, inevitablemente, el peso de lo local y de sus redes de interacción se debilita. Por la misma razón, la modernidad también es una época de totalidades supralocales, de «comunidades imaginadas» aspirantes o sostenidas por el poder, de construcción de naciones y de identidades culturales fabricadas, postuladas y edificadas.”  
— Zygmunt Bauman<sup>8</sup>

No resulta para nada sorprendente que, tras dedicarnos algunos momentos a pensar en la naturaleza de la imagen, entendamos que esta se expresa en la actualidad mayoritariamente desde un accionar virtual o mediático, en consecuencia, nuestra forma de mirar el mundo se ve también afectada.

Es innegable que, al menos una gran parte de la población, se relaciona con el espacio cibernético, sus velocidades y sus reglas.

La representación y el alcance, con el que cuenta una imagen, ya no se limita a una barrera física, porque como se menciona tantas veces, la imagen ya no se configura desde una materia física. La visualidad, que antes era propia de una localidad, es extraída de ese contexto inicial y está disponible a ser captada por cualquier ojo que se enfrente a una pantalla.

De esta generalidad, nace también otro concepto que se suele omitir de la narrativa de la experiencia virtual: ‘el dominio de la imagen digital’, en un contexto tan indefinido como el internet, ¿es posible delimitar la función de una imagen?, ¿a quién le pertenece una imagen?, ¿es posible establecer un dominio sobre una expresión que carece de barreras?

Según *Paul Virilio*: “[Algunos elementos de dicho espacio] carecen de dimensiones, pero se inscriben en la singularidad temporal de una difusión instantánea. De aquí en adelante, los obstáculos físicos y las distancias temporales no podrán separar a las gentes. Con la interfaz de los terminales de ordenadores y con los monitores de video, las distinciones entre aquí y allí ya no significan nada.”<sup>9</sup>

En esta misma ausencia de distancias, surge también la ausencia de la priorización de una cosa sobre otra, en el ciberespacio todo convive en la misma escala, todo va a parar a un gran basural de información que se muestra indistintamente de lo que tiene a su lado, ya que comparten una misma escala y un mismo grado de nitidez. Sin la capacidad de distanciarse una imagen de la otra, la percepción llega a un estado de agotamiento, y todo se interpreta como parte de una misma cosa.

La falta de distanciamiento impide al espectador, retroceder y preguntarse si lo que tiene en frente representa algún valor, o acarrea consigo una mirada objetiva.

La imagen digital, ya no se plantea como un ‘objeto evidencia’, más bien su alta eficiencia técnica apunta a reproducir falsas verdades, para mantener falsos discursos ideológicos.

La naturaleza propia de la construcción de la imagen digital, que se presenta como la iluminación de un conjunto píxeles, permite distorsionar y controlar, mediante la edición de un grado mínimo de su composición, tanto la especificidad parcial, como totalidad de la imagen en cuestión.

Alteraciones de color, distorsiones de perspectiva, traslocaciones de elementos, recortes intencionados, permiten alterar la narrativa de la imagen con relación a un discurso forzado.

Ante esta problemática, *Joan Fontcuberta* se refiere en su libro *El beso de Judas* (p.17):

“La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida.

La veracidad de la fotografía se impone con parecida candidez. Pero aquí también, detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real.”<sup>10</sup>

Nuevamente, es posible establecer una analogía entre la experiencia de deriva digital, y la navegación en alta mar, en tanto la imagen digital sea presentada en una actitud aparentemente accidental. Al igual que las embarcaciones deben contar con técnicas de identificación para detectar barcos lejanos o islas, antes de que estos entren en el rango de visión o peligrosa proximidad, el ojo debe estar atento a la información que entregan las imágenes.

Existen también imágenes que se hacen pasar por evidencias, espejismos superiores o *Fata Morgana*, distorsiones que se producen a la lejanía del horizonte, y alteran la curvatura de la luz, produciendo efectos visuales de hundimientos de embarcaciones que reaparecen luego en las cercanías, intactas o navegando.

Fontcuberta hace alusión brevemente a la figura del espejo, en relación con la fotografía, se refiere a la etimología de la palabra *speculum*, que da raíz a la palabra ‘especulación’.

“Hasta hay espejos cuyo prodigio no es la verdad sino la fantasía, el espejismo: en la segunda entrega de Alicia, Lewis Carroll nos muestra cómo detrás de las apariencias de un mundo simétrico se esconden insospechadas quimeras. Los espejos, por tanto, como las cámaras fotográficas, se rigen por intenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética.”<sup>11</sup>

Relativo a la mención de la imagen quimera, resulta interesante la obra ‘Magnet TV’, de *Nam June Paik*, como un antecedente de lo que —en la actualidad— está tan normalizado, como la distorsión de una imagen digital.

En este objeto arte, *Paik* altera la imagen televisada al intervenir el campo magnético de las señales electrónicas proyectadas en la pantalla. En este procedimiento, a medida que el magneto cambia de posición respecto al cuerpo del televisor, las distorsiones de la imagen también se transformaban visualmente, generando una problematización simbólica del registro audiovisual y en consecuencia, a su predecesor indiscutible, el registro fotográfico.

*Nam June Paik*, con esta obra, pone en evidencia, una crisis que aún no se termina de manifestar en su época, al volver inutilizable el medio tecnológico en su función inicial. Ya que incapacita a la pantalla de cumplir con su única tarea en rigor, representar y definir una imagen clara, procediendo a proyectar —a causa de un factor externo— una imagen abstracta.



*Magnet TV*, Objeto arte  
Nam June Paik, 1965

Lo que termina por corromper *Paik*, no es sólo una imagen que hasta entonces se entendía como pura y evidencial, sino que procede a derribar la noción misma de la verdad en la imagen, al quitarle su apariencia y capacidad de identificación mimética.

Al igual que un espejismo tembloroso y reluciente que aparece en el horizonte del mar o en el desierto, se proyecta en la pantalla un *Fata Morgana*, que hace evidente su condición de espejismo, en la que nos hace reflexionar en torno a la imagen digital intangible.

*Barthes* en *La cámara lúcida*, ha formulado que, en relación con el invento de la fotografía, se genera una analogía directa entre la interpretación de una imagen, y que la fotografía estaría atormentada por el fantasma de la pintura, ya que la tradición de la pintura viene desde mucho antes que el revelado fotográfico, y por ende a los ojos de quien se enfrenta a una fotografía por primera vez sólo le queda comparar el registro con la noción preexistente de la pintura.

Quizás podría ser interesante repensar esa correspondencia, entre una cosa y la otra, sobre todo si se analiza la inversión de estos roles. Como suele suceder en la actualidad, el ojo, entendido como la mirada colectiva, se enfrenta desde mucho antes a la fotografía que, a la pintura, incluso se mira más pintura a partir del registro fotográfico de esta, que desde la pintura misma.

En este contexto, sería más adecuado afirmar que la pintura se encuentra atormentada por el fantasma de la fotografía, en tanto se utiliza a la fotografía como un modelo de representación y se tiende a comparar el modelo con lo representado. Si nos ajustamos a la rigurosidad, se puede abordar esta problemática, como la perpetuidad de la figuración en la pintura, como una tendencia característica del lenguaje de pintura contemporánea. Y que el fantasma que se proyecta entonces, mediante la figuración y la representación, es el de la fotografía en la pintura, en tanto se utiliza como modelo referencial de un objeto.

Sin embargo, ante esta condición superlativa de representación que logra la fotografía, es que la pintura queda emancipada de obedecer el rigor de la verosimilitud. La pintura no tiene por qué obedecer a una voluntad mimética, o a una construcción relamida de la realidad.

Poco se espera de la pintura, por ende, la pintura, desde su lenguaje, queda libre de lograr o malograr todo lo que tome como referencia, por esto mismo se hace tan adecuada la noción de ‘referirse a algo’ o ‘remitir algo’, porque la representación pictórica ya perdió el discurso de ser objetiva.

Ante este reconocimiento derrotista, es que aparece mi definición de pintar de manera ‘honesta’, en un intento por preservar el valor de aspectos propios de la pintura, sin ocultar el gesto de la mancha, se mantiene a plena vista el dibujo inicial o la crudeza de la interacción material. Una pintura que se mantiene honesta, es una pintura que no intenta ser una fotografía, que evita lo relamido y lo artificioso, que no

se esconde así misma, en su gestualidad, ni en su concepción pictórica. Que intenta resolver los problemas de representación y de evocación, mediante la observación y la enunciación.

Y es por esto mismo, que identifico indirectamente en la imagen digital, cierto grado de correspondencia con la pintura, porque todo lo que habita en el ciberespacio es tierra de nadie, más bien obedecen a especulaciones disfrazadas de otra cosa: *Manto y espejo*.

La virtualidad ha instaurado en el registro fotográfico, la misma crisis que sufrió la imagen pictórica, en relación a la veracidad y la evidencia de la imagen.

Por una parte, los avances tecnológicos en la actualidad ponen constantemente en duda el valor ‘testimonial’ de los registros fotográficos y audiovisuales. La misma ausencia del cuerpo físico en la imagen digital, permite la alteración del contenido que se presenta en las pantallas. Ya que la superficie que antes contenía a la imagen, ya no existe.

Las alteraciones a las que se somete una imagen digital, son inmediatas y tienen la capacidad ambivalente, de pasar inadvertidas o de expresarse con total evidencia, pues, lo que se modifica es un pixel (mediante la proyección virtual de una pantalla). Acciones como distorsiones de perspectiva, adaptaciones de color, simulaciones, montajes y borroneos. Desarticulan y manipulan —a diestra y siniestra— la veracidad de una imagen.

A partir de esta ‘crisis de certeza’, es que se desprende que, en el mundo virtual, las cosas carecen del ‘peso de la verdad’, y por ende únicamente persisten liviandades. El criterio personal es el que debe poner a prueba, y determinar si lo que se presenta como información es verídico u objetivo, frente a una infinidad de simulacros, argumentos falaces o columnas de opiniones desfiguradas.

Por una parte, el archivo digital, se define como una unidad de datos almacenados en la memoria de un dispositivo digital u ordenador, que se diferencia del resto por su propia denominación y por su extensión. Además, nos entrega una serie de propiedades ligadas a la información, y contextos visuales específicos, que no están dados en la imagen físicamente impresa.

Debido a la ausencia de un cuerpo físico, la imagen digital acarrea consigo una serie de datos que aportan un contexto mayor a la procedencia de una imagen. Nos detalla el tipo de archivo en cuanto su formato está compuesto de mapas de bits y gráficos rasterizados, o de imágenes vectoriales, la fecha de creación, su peso, medidas y en algunos casos, una huella digital, que se utiliza como un tipo de mecanismo para combatir la copia no autorizada de contenidos. Esta fijación por determinar los antecedentes de la imagen, si bien no asegura nada, posterior a la duplicación del archivo, o su edición, ilustra un interés por diagnosticar el origen o la causa de la imagen, similar a lo que ocurre con las anotaciones de un certificado forense.

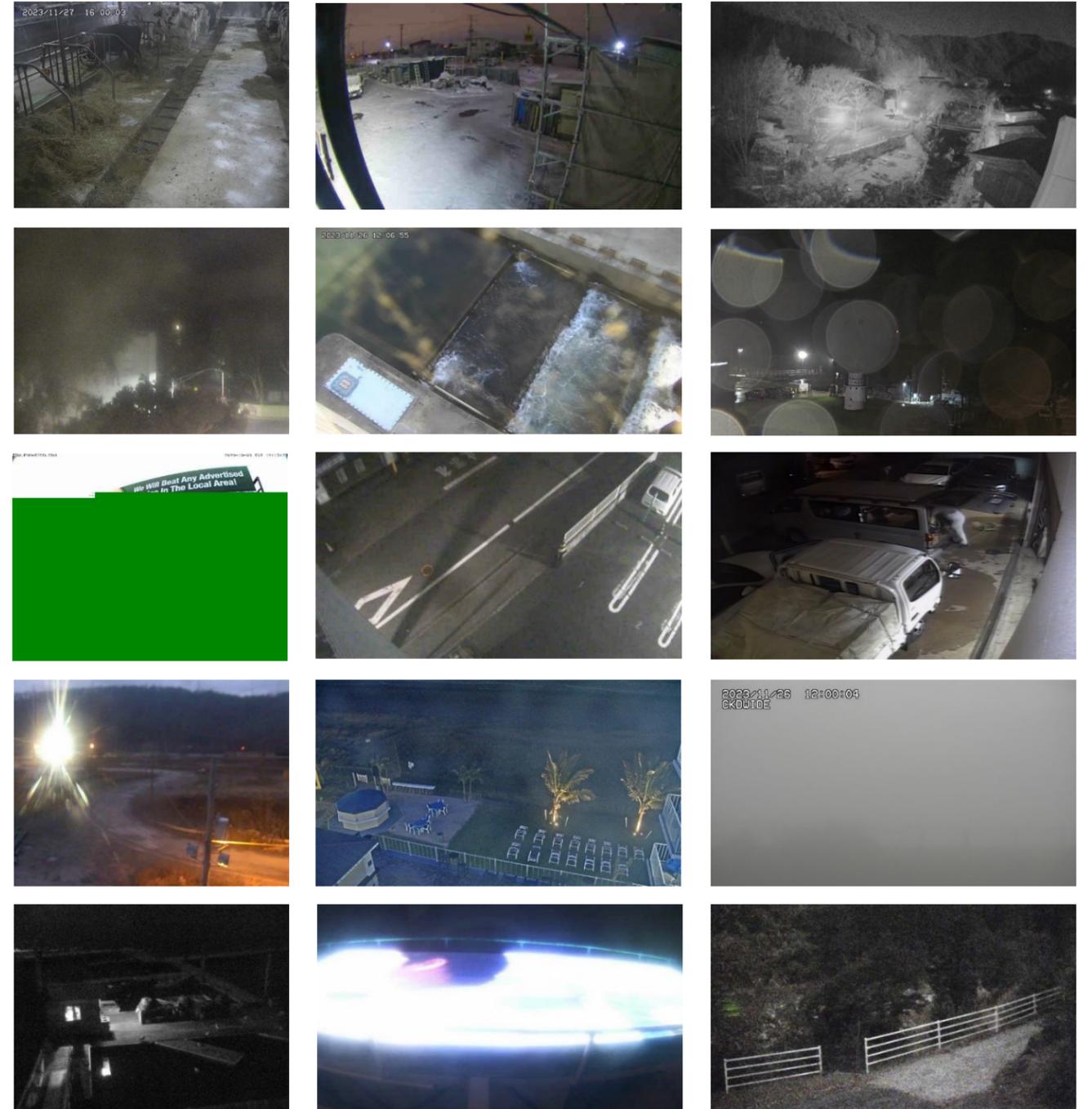
En el capítulo '*Paisaje a la deriva, una mirada en la cartografía virtual*' las autoras *Gabriela Álvarez* y *Ninel Valderrama* se refieren a las nuevas representaciones del paisaje, y sus recorridos virtuales, que son posibles mediante los dispositivos móviles:

“Esta nueva concepción de paisaje ligada al cambio de la fotografía análoga a la digital, sugiere un original universo de imágenes, en las que las fotografías digitales van acompañadas desde su creación de información exacta sobre el dispositivo, ajustes, hora y lugar en que se han realizado. Cuando se realiza una fotografía conectado al Wi-Fi o a una red 3g, el dispositivo registra las coordenadas del lugar en que se ha hecho, conocido con el nombre de geoetiqueta. Esto quiere decir que la imagen guarda en un metadato la latitud, longitud y altitud de la fotografía a través del dispositivo GPS. En la actualidad, el imaginario de la ciudad se consolida en las redes sociales a través de plataformas de bases de datos georreferenciadas, en las que los mapas virtuales se cargan velozmente de información, texto, imágenes, localizaciones e incluso el estatus actual del tráfico de automóviles. Esta construcción visual es sustentada en la tecnología y responde a una cultura urbana de lo móvil, dinámico y las capacidades de los diversos dispositivos tecnológicos de la vida cotidiana. Las geoetiquetas se han convertido en uno de los emblemas que inundan la estética de las plataformas. Los indicadores, en forma de gota o tachuela, que se utilizan en diversos programas han marcado un modo de identificar lugares, hitos y ciudades.”<sup>12</sup>

Ocurre bajo esta reflexión, una redefinición de lo que se lee actualmente como paisaje, en tanto la fotografía es instrumentalizada para captar fragmentos del paisaje para ser montadas en un simulacro de continuidad o linealidad visual. De la misma manera que los videojuegos intentan producir una sensación de inmersión, los criterios de espacialidad y recorridos, son replicados virtualmente. Ante esto es posible desprender una especie de identificación territorial, que se define más desde un planteamiento de catálogo (o serie de enumeraciones), por sobre un interés de generar una representación de identidad local.

La aproximación al paisaje, en consonancia con la fotografía digital, se encuentra en una conquista del territorio físico y un emplazamiento forzoso que se presenta, en ocasiones, como una referencia de la realidad o una copia de un momento. En la suma de representaciones del paisaje, se busca establecer una imagen como evidencia de un lugar o una serie de coordenadas.

Una muestra de estas problemáticas sucede con los sistemas de vigilancia, que se insertan en los espacios públicos y privados, en los que se fomenta la noción de ‘cámara de seguridad’, como una medida evidencial fijada mucho antes de que ocurra un suceso de índole delictual. Por lo que la preparación ante la eventualidad, en tanto esta es registrada y luego reproducida, se traduce en una falsa sensación de seguridad. Ya que el registro no impide nada, ni soluciona nada, ni termina por probar nada realmente.



Conjunto de quince imágenes, Cámaras de vigilancia IP código abierto  
Procedencias variadas (Estados Unidos y Japón), 2023

## (DE)CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE

Respecto a la relación entre paisaje y los medios tecnológicos, parece pertinente la revisión del cuerpo de obra del pintor *Liu Xiaodong*, específicamente la serie trabajada entre los años 2015 y 2019: ‘*The Weight of Insomnia*’.

Durante el periodo mencionado, *Xiaodong* —acompañado de un grupo de artistas e ingenieros— desarrolla una serie de pinturas de gran formato, realizadas a partir de un sistema robótico. Mediante la disposición de andamiajes, cables tensores y poleas, una máquina experimental conduce un pincel motorizado, que traduce sobre la tela trazos y capas de pintura. Las figuraciones que realizó este sistema, ocurren a partir de la información visual proveniente de cámaras de seguridad que transmitieron en tiempo real, los movimientos y flujos de personas en determinados puntos del espacio público. Durante la duración de la exposición, esta maquinaria estuvo activa ‘trabajando’ sin detenerse, como una declaración de superioridad ante el deterioro y las pausas necesarias que se toma un pintor tradicional.

Con relación a la muestra de este trabajo, y también a sus trabajos previos, *Xiaodong* en una conversación con Elliat Albrech responde a la pregunta: ¿Qué puede lograr o hacer la imagen en movimiento, que la pintura sea incapaz? Su respuesta fue:

“Es sobre el elemento del tiempo. Porque en la pintura, sólo se ve el resultado final, entonces el elemento del tiempo pasa desapercibido. Pero en la imagen en movimiento, las personas pueden experimentar el paso del tiempo al observar el video – un proceso que, en verdad se puede observar. De hecho, en este nuevo proyecto también quise emplear el elemento del tiempo. Porque al mostrar los brazos pintando en tiempo real, las personas pueden ver el paso del tiempo. Esto se alinea también con mis ideas acerca de la pintura. Quiero mostrar a las personas el proceso de pintar, que está lleno de sorpresas. Incluso podría ser considerado una acción de performance, ya que es muy divertido y vivaz.”<sup>13</sup>

Esta visión se conecta directamente con la práctica pictórica del pintor, quien en los últimos años se ha destacado por generar pinturas de gran formato, mediante el proceso de observación de modelos en vivo, a lo largo del mundo, representando a través de su pintura puntos de vista supralocales y periferias recónditas, normalmente invisibilizadas. En consecuencia, su obra está ligada a una representación del paisaje, a una búsqueda por sostener, mediante la pintura, lo identitario de un territorio, con aspectos visuales de fragmentación, descalce y recorte.

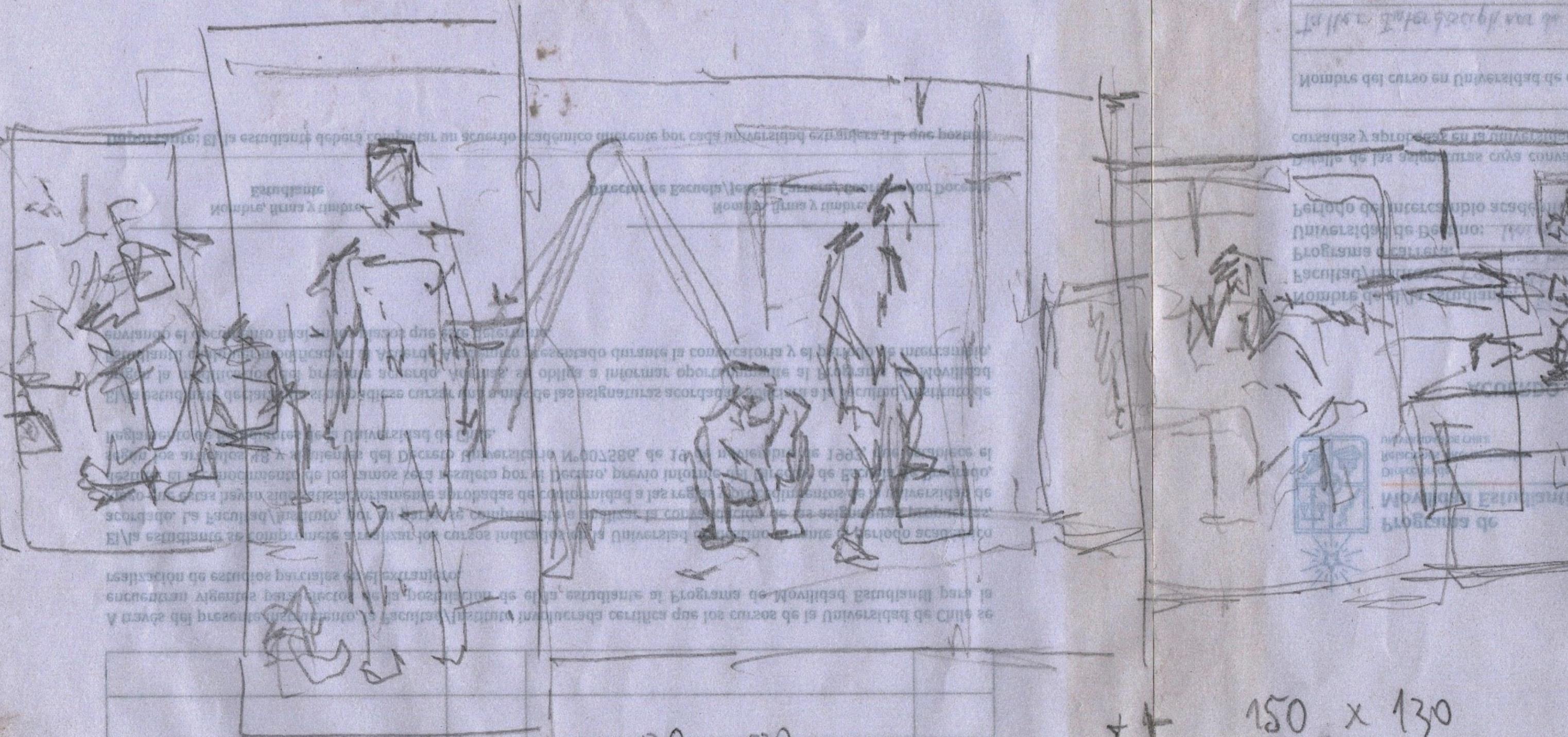


*Weight of Insomnia*, Instalación en Lisson Gallery en Londres  
Liu Xiaodong, 2019



*Hotbed No. 1*, 260 x 1000 cm [Detalle]  
Liu Xiaodong, 2005

*Boceto escaneado*  
Elicer Espinoza, 2020 ▶



Nombre del curso en la Universidad de Chile

## A MERCED DE LAS DISTANCIAS [IM]POSIBLES

' A merced de las distancias [im]posibles ', fue un proyecto de intervención pública que se llevó a cabo durante los meses de julio y agosto del año 2020, principalmente en comunas del sector sur de la capital.

Mediante la disposición de una estructura soldada en metal, se traslada el contorno espacial de la habitación propia, a distintos contextos públicos —de las calles—, que en ese entonces se restringían por cuarentenas en un declarado estado de emergencia, producto del *Covid-19*.

Este trabajo intentaba registrar una imposible interacción entre el cuerpo y el paisaje, ya que la deriva no estaba permitida, debido al confinamiento. Las fotografías que se tomaron, daban cuenta de las zonas de mayor concentración de contagios (según los mapas territoriales y la información entregada por el MINSAL).

La búsqueda que incentivó este trabajo, además de su carácter reflexivo político-social, consideraba tensionar el paisaje en relación con la espacialidad y los usos domésticos de las arquitecturas reducidas, mediante un planteamiento experimental del dibujo, la línea y las proyecciones del volumen negativo.

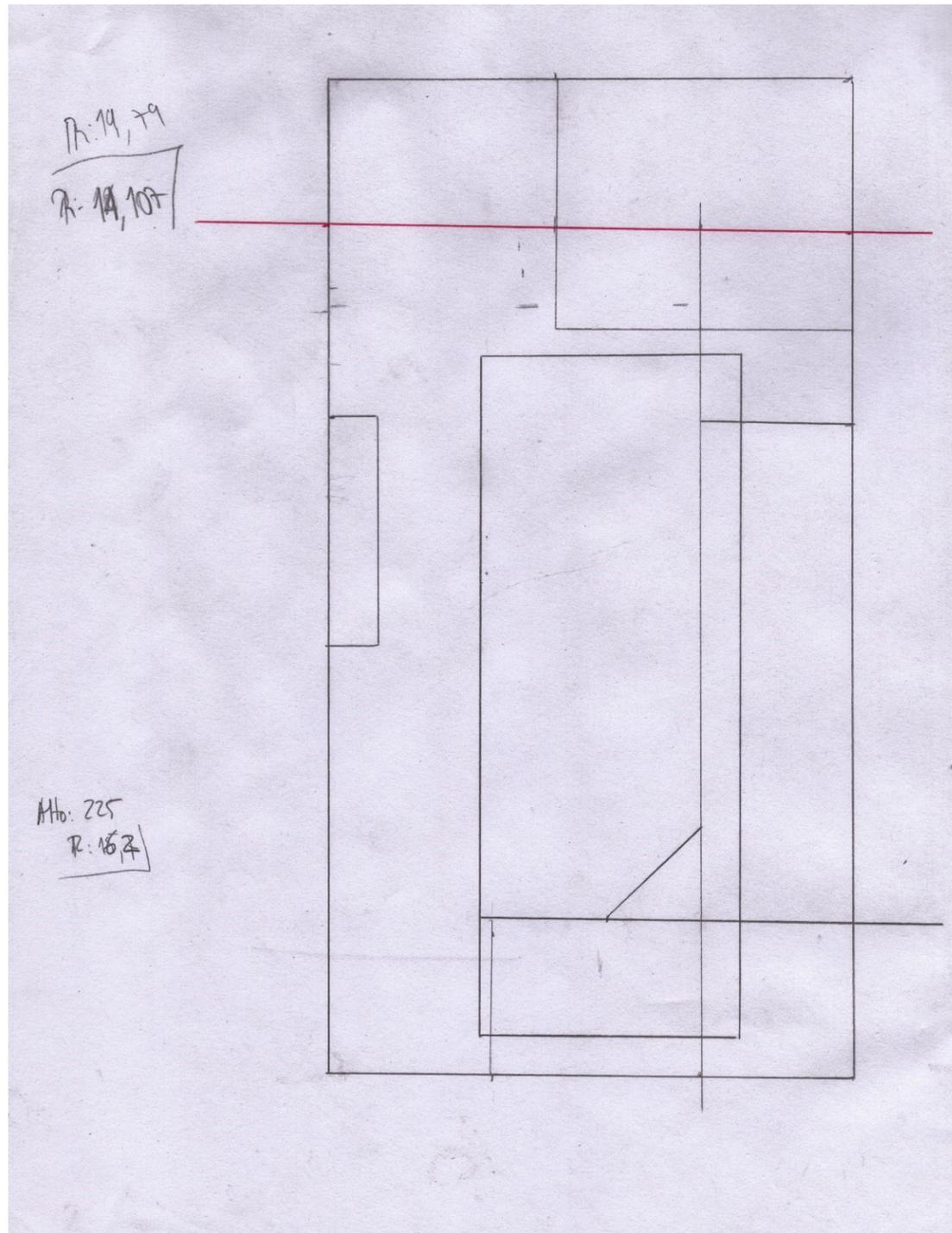
El vaciamiento de las calles, se identificaba con un vaciamiento del sentido del habitar, en una interacción virtual de la arquitectura y del paisaje, que en ese entonces eran recorridos virtualmente mediante el uso de dispositivos e interfaces digitales.





*A merced de las distancias [im]posibles* (intervención de espacio público), Tres vistas  
Elicer Espinoza, 2020





*A merced de las distancias [im]posibles, Planimetría escaneada  
Elicer Espinoza, 2020*

### **PAISAJES DE ENCIERRO**

Ocurren además en el año 2020, bajo el contexto de formación en pandemia, los ejercicios de paisajismo confinado, una serie de indagaciones respecto al lenguaje pictórico abordando la observación del paisaje desde la ventana.

Estos experimentos significan, por una parte, el pie forzado de buscar —a la distancia— elementos de interés visual, y resolver desde la escasez de materiales y soportes para pintar, distintas problemáticas formales.

Cartones preparados y manipulados, en compañía de retazos de MDF, permiten utilizar el soporte como un elemento compositivo, aprovechando la irregularidad de los cartones como un sistema de ritmo y tensión visual. Por su parte los trozos de MDF, a partir del uso de imprimación transparente, el material base facilita la utilización del color local de la superficie como una herramienta de construcción de atmósfera y unificación de la trama de color.

Priman en estos trabajos, los intentos por enfatizar juegos de composición, así mismo como un planteamiento propio por solucionar de manera rápida el referente del paisaje, debido al cambio constante de la luz con el paso del tiempo. Ante esto, los recursos de la aguada, en adición a la soltura del dibujo, se vuelven herramientas clave para estos ensayos, que permiten desde su planteamiento, un espacio para desarrollar libremente soluciones tentativas y errores.

Estos ejercicios dan cuenta por una parte, de descripciones de un entorno que forma parte de la identidad territorial propia, y que en mi caso, se manifiestan visualmente como edificaciones generalmente industriales, que se alzan (irregularmente) hasta alcanzar alturas que interceptan la noción de paisaje, ya que la línea de horizonte –siempre cambiante– corresponde al contorno de los techos de galpones zincados o a los cables de alta tensión, naturalmente enredados, que cruzan de lado a lado la visión periférica de las vistas hacia la calle.

. *Ventana II*, Óleo sobre cartón (50 x 77 cm)  
Eliecer Espinoza, 2020 ▶

. *Galpón*, Óleo sobre MDF (43 x 32 cm)  
Eliecer Espinoza, 2020 ▶





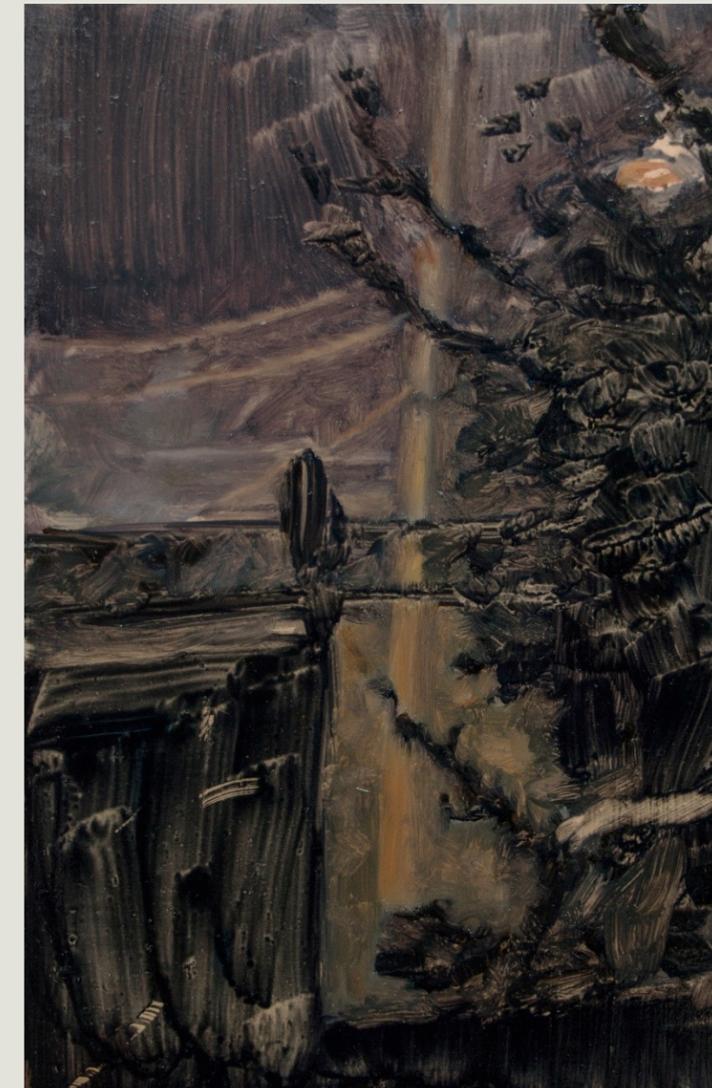


*El mañana que no llega*, Óleo sobre MDF (30 x 43 cm)  
• Eliecer Espinoza, 2020

*Ventana I*, Óleo sobre cartón (21 x 50 cm)  
Eliecer Espinoza, 2020

*Galpón*, Óleo sobre MDF (100 x 45 cm)  
Eliecer Espinoza, 2020

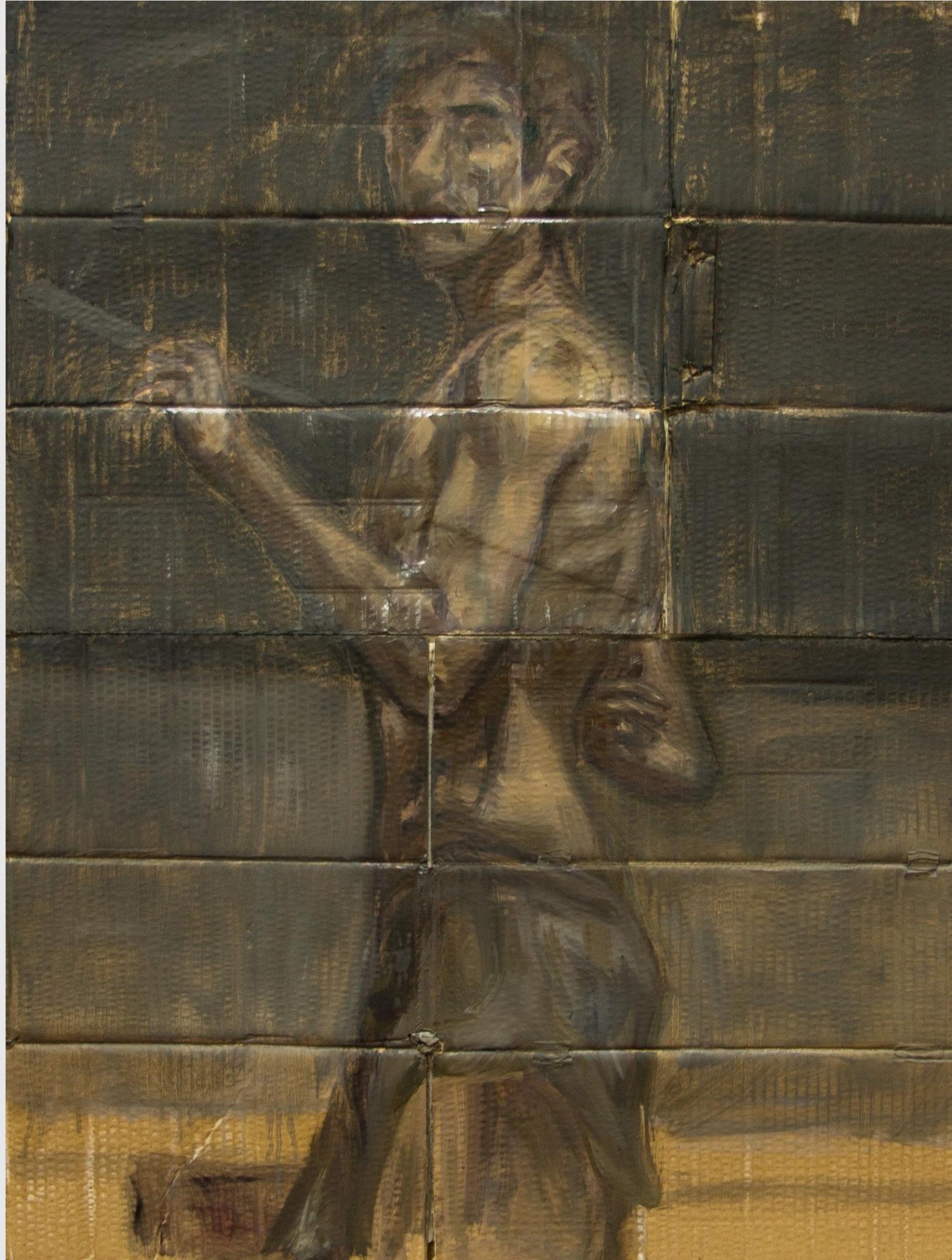




*El cielo se cae*, Óleo sobre MDF (30 x 63 cm)  
Elicer Espinoza, 2020

*Paisaje nocturno*, Óleo sobre MDF (31 x 19 cm)  
Elicer Espinoza, 2020





## CUERPO – *Relación soporte/formato*

La representación del cuerpo siempre ha sido un tema tradicional en la pintura, más allá de la motivación inicial por lograr un parecido mimético con un rostro, o la intención de lograr materialmente una referencia a la idea de *encarnación*, el cuerpo se convierte simbólicamente en un contenedor de identidades y de afecciones.

A partir de las transcripciones de su seminario en torno a la identidad, *Claude Levi-Strauss* se refiere en su prólogo al cuerpo como un punto de convergencia entre fracciones distantes entre sí:

“Se sabe que, especialmente en Indonesia, hay sociedades que creen en una infinita cantidad de <almas> que se alojan en cada miembro; en cada órgano, en cada articulación del cuerpo individual; el problema, pues, consiste en evitar que estas almas se escapen, en vencer a su tendencia constante de dispersión. En efecto, únicamente a condición de que permanezcan unidas, conservará el individuo su integridad.”<sup>14</sup>

En este sentido, el cuerpo acarrea consigo la potencialidad de ser huella de identificación y huella del entorno que le rodea, en función de las fuerzas que se ejercen sobre sus partes.

*Autorretrato*, Óleo sobre MDF (44 x 32 cm)

◀ Eliecer Espinoza, 2020

*Autorretrato II*, Óleo y látex sobre cartón (93 x 78 cm)

◀ Eliecer Espinoza, 2020

*Fragmentos*, Óleo sobre yeso-cartón (225 x 214 cm) [Detalle]

Eliecer Espinoza, 2020



Didi-Huberman se refiere en *'La pintura encarnada'* a la piel:

“En cualquier caso, no es el órgano de un sentido como tal, sino la superficie interpuesta entre lo sensible y el sentido. Si el ojo goza de semejante privilegio, es porque su ‘piel’ es muy ‘clara y transparente’, lo mismo que los humores de que está compuesto: en este caso, lo sensible (la luz) actúa sobre el sentido, el nervio, ‘como si estuviese completamente al descubierto’. La piel es concebida, por lo tanto, ante todo como superficie y principio de separación.”<sup>15</sup>

En relación a estas lecturas, a partir del año 2020 se llevan a cabo ejercicios de autorretrato y representación de cuerpos. El modelo de referencia, en estos casos, se realiza inicialmente a partir de la observación frente al espejo, presentando especial atención a la superficie de la piel y el cuerpo.

Por medio de la pintura, estos experimentos buscaban resolver la relación formal entre la materia (óleo) y la construcción anatómica de las delimitaciones del sujeto, lo que desencadenó formalmente en una aplicación de la pintura sistemáticamente entramada, de la que aparecen y desaparecen: transparencias, empastes, luces y sombras.

Sumado a esto, se buscaba traducir formalmente en la pincelada, la distancia entre el cuerpo y el ojo, al describir mediante el lenguaje pictórico la mirada definida e indefinida, según fuese el caso.

De manera paralela se comienza a explorar la problemática de ‘formato y cuerpo’, mediante el pie forzado de representar el cuerpo humano en

proporción a su escala natural (1:1), el empleo de formatos relativamente grandes, se conjugó con el interés personal previo de elaborar pinturas complejas, en las que ‘algo’ estuviese ocurriendo.

Así mismo, la instrumentalización del cuerpo en su calidad de modelo de observación y de representación, dio pie a una serie de reflexiones entorno a la enunciación del gesto corporal y su simbolismo visual.

La gestualidad de lo contraído o la entereza de lo excelso, la posición de las extremidades cuando un cuerpo sostiene todo su peso, o su contraparte, el desequilibrio de un cuerpo que es capturado a partir de una imagen en movimiento, todas estas tensiones visuales evocan una especie de fuerza, y repercuten en problemáticas que aún son de gran interés a la hora de plantear un nuevo proceso de pintura.

Todas estas narrativas ligadas a las expresiones del cuerpo, se pueden conectar a la idea inicial de *Levi-Strauss*, entendiendo que desde el cuerpo siempre se escapan gestos sutiles, comportamientos, posturas y tendencias, que se forman a partir del hábito y del estado mismo las personas.

Y que bajo la piel se esconden no solo tramas venosas, fluidos, órganos y estructuras óseas, que se deben solucionar mediante un manejo conciso del color, sino que también, desde la superficie del cuerpo se pueden hacer lecturas profundas de la psique y el comportamiento de la identidad o de la personalidad en cuestión.



El cuerpo en estado de fuga es simbólicamente, una doble lectura que le otorga una carga sensible a lo representado.

También es posible realizar interpretaciones a partir de la relación del cuerpo aludido pictóricamente, y su conexión con el soporte. De la misma manera que se infiere que el recorte fotográfico redefine simbólicamente el contexto de lo representado, el recorte compositivo de un cuerpo figurado en un lienzo, afecta también al cuerpo en cuestión, en tanto un cuerpo fragmentado se refiere inevitablemente a un cuerpo desmembrado, y lo que se arma de manera parcial mediante el lenguaje pictórico, transfiere a la lectura de una pintura un grado nebuloso respecto a una posible narrativa.

*Rescate en Illinois (27 e Octava)*, Óleo y látex sobre tela (133,5 x 150 cm)  
Eliecer Espinoza, 2022

*Detenciones*, Óleo sobre yeso-cartón (60 x 64,5 cm)  
Eliecer Espinoza, 2022 ▶





*Desvanecido*, Óleo y látex sobre yeso-cartón (120 x 120 cm) [Detalle]  
♦ Eliecer Espinoza, 2022

### **FRAGMENTO, HIBRIDACIÓN Y GLOBALIZACIÓN – Cruces y lecturas**

Cuando hablamos de la naturaleza de la imagen digital, es inevitable cuestionar el cómo nos relacionamos con ella, tras ausentarnos del mundo inteligible, y sumergirnos en la experiencia digital, sale a nuestro encuentro una serie interminable de bombardeos de datos e información.

Nos vemos arrastrados por una corriente, que, tras el desliz del gesto táctil, nos ofrece paradójicamente visualidades intocables, proyecciones palpables solo por el ojo, cuyo contenido es inalcanzable, ya que nos separan vitrinas translúcidas de proyección azul.

El fenómeno de encuentro con un referente visual, se potencia infinitamente tras la conexión a internet. Puesto que hoy, más que navegar, somos arrasados por un tsunami de imágenes, que, oleada tras oleada, remueve todo lo que antes estaba a la orilla.

Las nociones mismas de límites y fronteras se vuelven más difusas, incluso inexistentes, ya que los muros que antes limitaban el acceso a la información, y asimismo su interpretación, son derribados mediante la ayuda de herramientas auxiliares.

Lo que con anterioridad era de imposible acceso debido a las barreras idiomáticas (así como sus equivalencias físico-espaciales), hoy es se vuelve asequible ante las constantes filtraciones intercontinentales, asimismo, la preexistencia de un documento escrito en un idioma distinto al propio, se puede interpretar parcial o completamente mediante traducciones instantáneas de su contenido.

Todas las unidades de datos digitales ‘conviven’ en una nebulosa infinita, en ella que se interconectan saberes, tiempos, espacios y registros, a los que se pueden acceder de manera remota mediante buscadores de información, que asocian contenidos aparentemente heterogéneos. Estas arquitecturas de red, permiten desplegar, desde lo similar y lo fragmentario; elementos que se parecen entre sí. Las palabras, al igual que las imágenes, se muestran en su tonelaje de ser sinónimo con otra cosa.

Debido a que las tecnologías —aún— plantean su funcionamiento desde el detalle y el fragmento, se pasa por alto al lenguaje en función de su contexto, al igual que las sutilezas de una lectura entre líneas. Un ejemplo de esto radicaría en la acción de traducir un texto mediante un algoritmo —o traductor digital—, que está programado a establecer una transcripción equivalente (lineal) palabra por palabra, sin tener en cuenta una interpretación de lo que las palabras intentan de articular.

Quizás sería interesante establecer un paralelo entre la función del lenguaje, en su intento por ser traducido e interpretado, al mismo tiempo que se analiza el acto de pintar una imagen. Teniendo en cuenta la intención por fijar un referente sobre la superficie de un bastidor. Se encuentra en la figuración de un objeto, un acto de traducción en sí mismo, ya que se involucran una serie de enunciaciones inexactas, alteraciones de color y aberraciones de escala que son, a su vez, potencia y remanente de lo que se busca representar. Estas ganancias y pérdidas, permiten establecer nuevos juegos de lenguaje, que construyen a partir de inexactitudes nuevas especificidades.

前世で乗っていたノアの方舟  
今は海底で朽ち果てている  
結局地球の外には出られなかったのだ

우리가 전생에 승선했던 노아의 방주는  
이제 심해의 바닥에서 썩고 있다  
결국, 지구 밖으로는 나갈 수 없다

前世乘过的诺亚方舟  
此刻腐烂在海底  
毕竟，它走不出地球

The Noah's Ark we boarded in our previous lives  
now lies rotten on the ocean floor.  
After all, it couldn't get out of the earth...

(tr.) El Arca de Noé que abordamos en nuestras vidas pasadas  
Ahora yace podrida en el fondo del océano  
Después de todo, no pudo abandonar la tierra...<sup>16</sup>

Trilingual Renshi, 2015. Publicado por Vagabond Press  
Versión moderna del verso continuo japonés *renku*, que conecta mediante la traducción, la prosa poética redactada por autores provenientes de Japón, Corea y China. De manera que cada poema dialoga respecto a un tema, trascendiendo las barreras del lenguaje y sus distancias.



*Árbol desplomado (Plaza Brasil, Santiago de Chile), Registro fotográfico  
Archivo personal, 07 de Julio 2010*

*Batalla de Chorrillos, 13 enero 1881, Batalla de Miraflores, 15 de enero 1881*  
 Material cartográfico por Francisco Antonio Encina, 1982

**IMAGINARIOS COLECTIVOS – Sublimaciones de lo brutal**

“La memoria es la certeza y el recuento imborrable de lo acontecido. Pero, en esa medida, es el mimetismo de la catástrofe, la identificación infinita con lo inexplicable. Como si la memoria debiera extender el impacto hasta agotarlo, convertir así su exterior en cosa suya y conjurar desde sí la excrecencia de lo injustificable. Pero en el proceso y en duelo con la catástrofe, la memoria es presa de sus recuerdos. Fiel a ellos, acepta la oferta de quien hace causa común con ella, y ya no reconoce más que lo que le da continuidad a sus afectos.”<sup>17</sup> —*María Emilia Tijoux.*

La energía destructiva de un cataclismo no sólo proviene de las fuerzas de la naturaleza. Probado está, que la mano del hombre es capaz de ser mucho más violenta —si así lo desea—. Chile al ser un país de sismos siempre ha convivido con un imaginario de destrucción y de escombros, el acostumbramiento generalizado produce un bloqueo de sensibilidades y una mirada anestesiada ante el desastre.

Contextos históricos para ejemplificar las capacidades destructivas relacionadas con un devenir local son numerosos, y lejos de estar del todo superados, ante un ámbito relacionado con lo territorial podríamos establecer dos categorías: ‘Las violencias/destrucciones del territorio local producidas por catástrofes naturales’ y ‘Las violencias/destrucciones producidas por los locales con la finalidad de definir o transformar el ‘territorio chileno’, ambas clases pueden tener como contendientes países vecinos o inclusive, a Chile mismo.



En una trama de destrucciones y violencias (desde Chile) dirigidas en contra de un adversario extranjero, se encuentra la *Guerra del Pacífico* (por el salitre), enfrentamiento armado ocurrido en el siglo XIX, que tuvo lugar en el océano Pacífico, desierto de Atacama y valles peruanos. *Justo Abel Rosales*, militar chileno, describe su experiencia en el capítulo IV: Las batallas de Chorrillos y de Miraflores de su libro ‘Mi campaña al Perú: 1879-1881’:

“...Casi todos nos acostamos en el pasto, rendidos como estábamos de cansados. Los soldados que habían quedado dispersos, y todos los que de propósito se quedan atrás de las compañías que llegaron formadas, empezaron a llegar al campamento con jarros, caramañolas y botellas todas llenas de pisco o vino. Otros traían conservas, gallinas, espejos, vestidos, quitasoles, y muchas otras cosas, y no pocos ostentaban en sus cabezas o en la punta de sus bayonetas quepis de soldados peruanos muertos o algún sombrero apuntado de coronel. Con todo esto la algazara que se formó entre los soldados fue cundiendo a medida que iban pasando larguísimos tragos del exquisito pisco, de modo que, al entrarse el sol, la rasca [embriaguez] era ya tremenda y general. En el pueblo la borrachera subió de punto. Los soldados mataban, saqueaban y bebían a discreción. A la hora indicada gruesas y gigantescas columnas de humo se elevaban hasta las nubes, produciendo horrorosos incendios, en medio de la alegría general de los soldados de todos los cuerpos, ebrios de vino, de sangre y de victoria...”<sup>18</sup>

Lejos de la embriaguez de victoria, es posible identificar en el relato de Rosales, una desafección por el estado de emergencia, las señales de humo, frente al despliegue de fuerza desenfrenada, no comunican ningún mensaje, ni sentido de urgencia.

Perseguir las representaciones de la catástrofe tiene relación a lo que *Jean Baudrillard* se refiere en *Las estrategias fatales*, como reconocer visualmente la expresión de la energía máxima de una apariencia, en tanto el lenguaje asume su propio modo de desaparición como un evento bruto máximo, el respecto el autor se refiere:



*Chorrillos después de la batalla y saqueo del 13 de enero*  
Fotografía por Eugene Courret, 1881

“Ya no acecharemos a los astros ni al cielo, sino a las deidades subterráneas que nos amenazan con un hundimiento en el vacío. También soñamos con captar esa energía, pero es pura locura. Es como captar la de los accidentes automovilísticos, o de los perros aplastados, o de todas las cosas que se desmoronan. (Nueva hipótesis: sí las cosas tienen una progresiva tendencia a desaparecer y a desmoronarse, es posible que la principal fuente de energía futura sea el accidente y la catástrofe.) Hay una cosa cierta: aunque no consigamos captar la energía sísmica, la onda simbólica del temblor de tierra no tiende a apaciguarse: la energía simbólica, valga la expresión, o sea, la fuerza de fascinación y de irrisión que dispensa dicho evento, no tiene ninguna medida en común con la destrucción material”<sup>19</sup>

### **DERRUMBE Y ESCOMBRO – *El decaer de los armazones***

El imaginario del derrumbe de escombros, es una constante que —al parecer— revisita mi trabajo tenazmente, si tuviese que hilar un razonamiento del origen, sería difícil de determinar una única ocasión, más bien, si tuviese que detenerme a hacer memoria, entonces me vería en la obligación de declarar que el escombrario es parte de mi biografía.

Más allá de los múltiples estados de emergencia, causados por los terremotos y las catástrofes naturales, que tanto caracterizan a Chile, crecí desde muy temprana edad, visitando distintas construcciones ‘en obra’ a causa del trabajo de mi padre, observando los distintos estados

de avance en múltiples edificaciones habitacionales. De pequeño diría que, de tanto en tanto, mi campo de juegos solían ser estos espacios a medio definir, en los que se apilaban, sin demasiada atención a su orden, distintos materiales y residuos desechados, que tenían una pretensión de funcionalidad a futuro o una marcada renuncia de sentido, tras su declarada obsolescencia.

Los primeros años de mi adolescencia, fueron marcados también por el derrumbe, tras ingresar al mal acontecido Liceo de aplicación, que en el año 2008 sufrió un derrumbe estructural tras el colapso de un túnel durante una manifestación estudiantil. Los alumnos se rebelaban saltando y gritando en contra del rector ‘el que no salta es Milla’, hasta que la arquitectura no aguantó más y cedió. A causa de este incidente, 21 alumnos fueron trasladados hasta la Posta Central y 3 al Hospital San Borja Arriarán, por el motivo de lesiones leves.

Esto desencadenó en que gran parte de mi formación académica, acompañado de muchos otros alumnos, nos tocara tener clases en las salas de la —en ese entonces quebrada— Universidad La República. Mientras que las actividades deportivas, relacionadas con educación física y los entrenamientos de selecciones, se realizaban en las dependencias del edificio original, que se encontraba en supuesta restauración.



## ARCHIVO – recolección y desarticulación

### 1. Rescate de Imágenes

“[...] Son las imágenes, no hay más que eso, hay que continuar, es todo lo que sé, ellas no van a parar, las conozco, siento que me abandonan, será el silencio, un momento breve, un buen momento, o será el mío, el que dure, el que no ha durado, que dura siempre, será mío, hay que continuar, no puedo continuar, hay que continuar, voy entonces a continuar, hay que pintar las imágenes, mientras haya, hay que pintarlas, hasta que me encuentren, hasta que me pinten, extraña pena, extraña culpa, hay que continuar, quizás ya está hecho, quizás ya me han pintado, quizás me han llevado hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que se abre sobre mi historia, eso me asombraría, si ella se abre, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré jamás, en el silencio no se sabe, hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar.”<sup>20</sup> — Samuel Beckett.

*Derrumbe*, Liceo de Aplicación  
Fotografía por Carlos Urzúa, 2008

En mi trabajo, el proceso pictórico comienza desde la recolección de las imágenes, que suelen provenir de diversas fuentes; capturas de videos, fotografías de revistas digitales, álbumes familiares e imágenes desechables encontradas en redes sociales e internet.

La práctica compilatoria de material visual ocurre de manera no forzada, de forma paralela a otros quehaceres o procesos cotidianos. Encontrar una imagen, requiere que la mirada esté atenta por si se topa con un elemento que pueda resultarle interesante o atractivo (lo que Barthes define en la *Cámara Lúcida* como ‘*punctum*’), para luego recopilarlo y hacerse de ello.

El acto recopilatorio corresponde a un estado, en el que una imagen se impone como objeto de deseo, en tanto cuenta con uno o más elementos que le otorgan la cualidad de valorable, única o indispensable.

Esto conlleva rescatar ‘algo’, que el ojo común acostumbra a desechar, pero que, para mí, resulta indispensable resguardar del olvido o de la indiferencia. Mediante la captura (de pantalla o fotográfica), ese ‘algo’ será almacenado en mi biblioteca, junto a otros referentes que luego podrán ser empleados a través de la pintura.

La posibilidad de hacerse de una imagen, podría darse desde observar el entorno para distraerse, o navegar por el internet para consumir contenido visual (o audiovisual), en ambos casos, implica someterse a una experiencia de deriva tanto estética como de deseo por consumir.

### 1.1. Experiencia: acumular y desplazar

La primera experiencia de deriva, se nutre a partir del deambular físico. Y ocurre en paralelo a los desplazamientos del cuerpo, en un ir y venir desde un lugar a otro, el ojo tiene la posibilidad de observar ‘algo’ por vez primera, y mediante la fotografía hacerse de esa mirada conmovida (y retenerla en el tiempo).

Al estar en desplazamiento desde un lugar a otro, ya sea caminando o arriba de un vehículo motorizado, el entorno inmediato se vuelve un modelo de referencias sumamente dinámico e interesante. Lo urbano, en su construcción de carácter colectivo, permite que se entrecrucen elementos poco coherentes, generando una serie tensiones y equilibrios poco predecibles, desde aquel desorden (descontrol) nacen relaciones que revelan la complejidad de lo humano.

Una obra de construcción en la que todo está a medias, un sitio eriazo, un peladero o un basural, vistas de un caos (aparentemente azaroso) contenido, pero también situaciones en las que todo está sumamente controlado, como la vista de un edificio en altura, el reflejo de una fachada espejada, una vitrina comercial, un jardín bien cuidado, elementos de la planificación de tránsito, como semáforos o vallas de contención, todo convive de manera lineal en la experiencia de un desplazamiento.

Los desplazamientos a través de la ciudad (o regiones) ocurren siempre desde puntos extremos – e incluso opuestos-, en ellos los trayectos recorridos dan cuenta de paisajes y realidades socioeconómicas que

distan entre sí. Algunos recorridos desde un punto a otro, cruzan comunas y localidades que se encuentran en el camino, y generan una progresión de lo que puede ser entendido como un contexto local, desde estas oposiciones, es posible generar una lectura y un catastro, de cómo acostumbran las personas a habitar la ciudad y sus entornos.

A modo de ejemplo, algunos tránsitos que sirven de referencia a algunos de mis trabajos son:

Las Condes – El Bosque, Providencia – Lo Espejo, Ñuñoa – San Bernardo, La Cisterna – Peñalolén, La Granja – Lo Barnechea, Buin – San Miguel, Santiago – Rancagua.

Esta relación de contrariedades resulta interesante de insinuar desde la pintura, ya que, lo pictórico permite aglutinar elementos de distinta procedencia, e integrarlos en un contexto nuevo. Y mediante esta articulación, es posible construir ‘algo’ inexistente que resulte familiar a la mirada.

La segunda experiencia que sustenta mi archivo de imágenes, es la deriva digital. Este proceso deambulatorio es mediado por dispositivos, pantallas e interfaces, permitiendo al ojo perderse en un infinito mar de imágenes. La procedencia de estos contenidos tiende a ser desconocida, y su contexto es generalmente alterado o distorsionado para servir como un instrumento narrativo en razón de generar un impacto viral.

La naturaleza de estas desfiguraciones de la imagen, implican una reapropiación del contenido medial, al eliminar por completo la asociación innata de lo fotográfico como verídico, cambiando el sentido de lo registral en función de lo ficcional. Las cuentas ‘*shitposting*’ y ‘*outofcontext*’, junto al contenido que generan, sobrepasan completamente los medios periodísticos-informativos, y sobrepone una lectura cómica de lo que es, en el fondo, trágico.

En este sentido, resulta significativo mencionar la naturaleza actual de la imagen digital, y cómo nos relacionamos con ella. Con la llegada de los dispositivos tecnológicos móviles, tales como computadores, tablets o teléfonos inteligentes, se transformó la manera en que los humanos nos comunicamos.

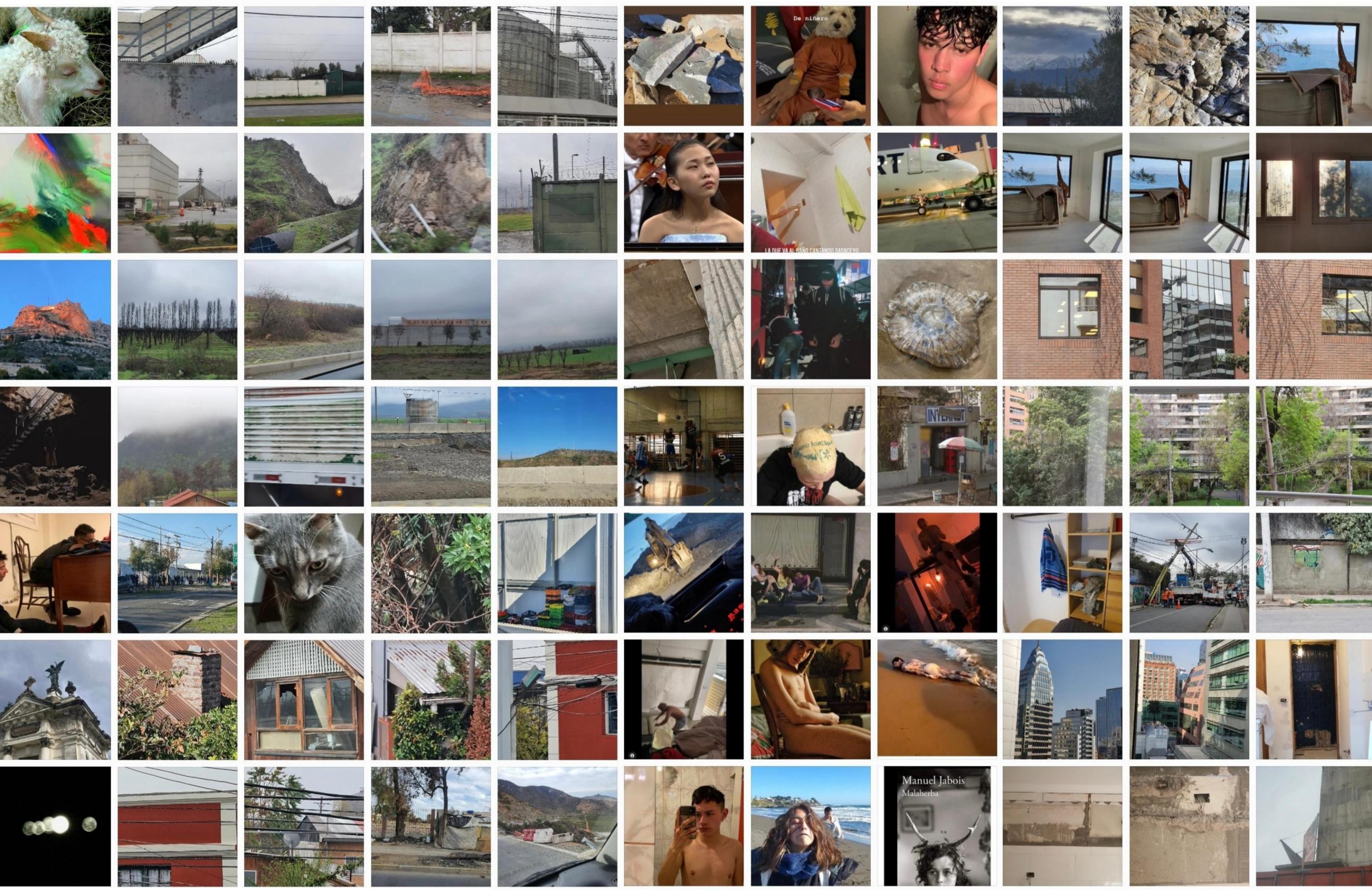
Un sinnúmero de redes sociales, aplicaciones y mundos virtuales, permiten generar una nueva identidad virtual (que puede o no condecirse con la identidad propia), y somos capaces de conectarnos en ‘tiempo real’ con los acontecimientos que ocurren en distintos puntos del planeta, importando cada vez menos las barreras (o delimitaciones) geográficas, idiomáticas e incluso ideológicas.

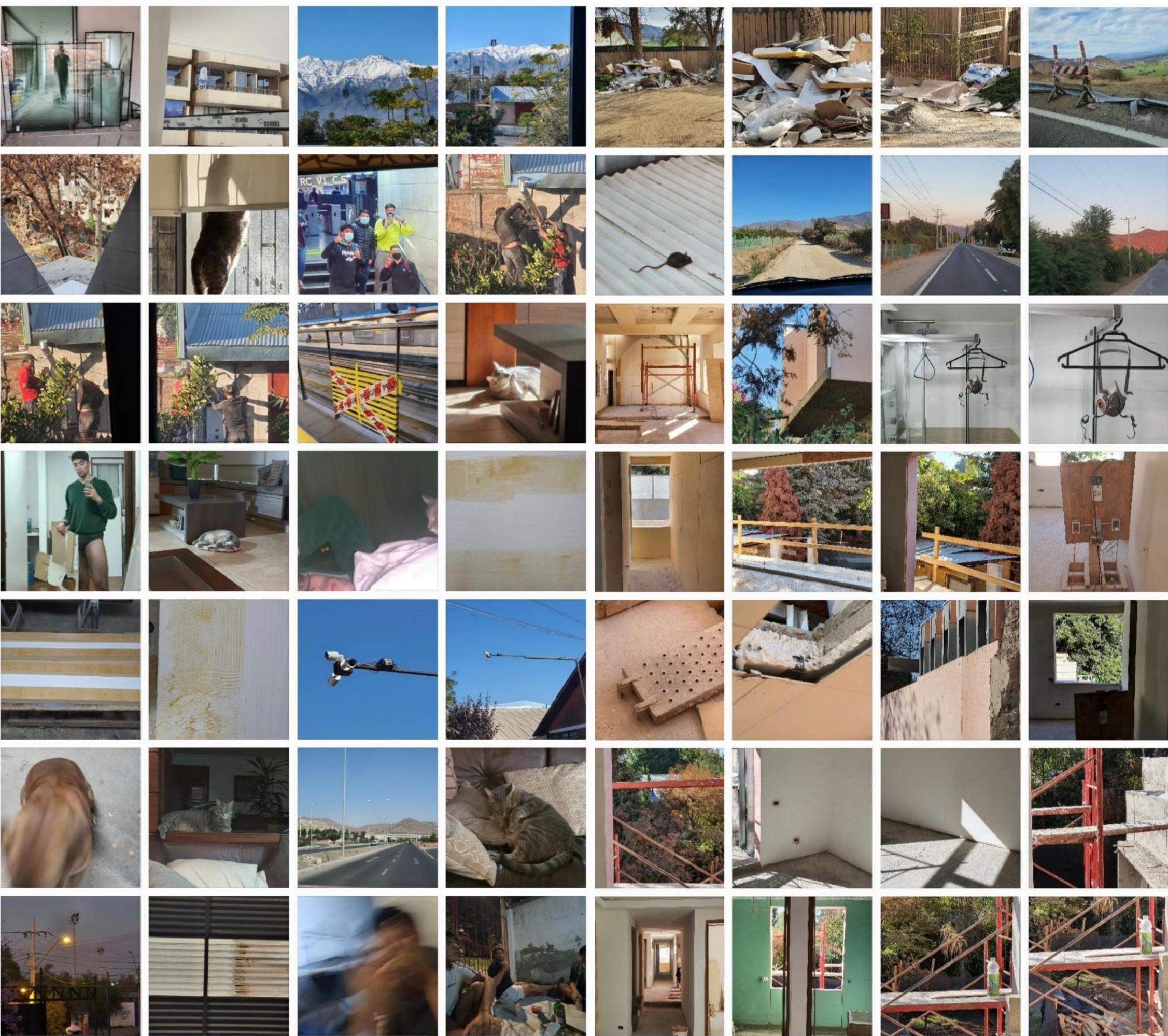
Los procesos de globalización se formulan de la mano del consumo —y en el caso de la imagen, desde la repetición— del contenido viral. Perdiéndose, cada vez más, el imaginario de lo local, ya que toda producción de contenido se contamina de otros contextos. Se comparte la versión reacondicionada de ‘algo’, según los modelos de estandarización de lo viral, aplanando su sentido de lo propio o su divergencia innata, al ajustarse para calzar con las tendencias del momento.

El filtro de color, la máscara digital o el efecto de distorsión, apuntan a que lo observado por el ojo desnudo, sea editado por el procesador y manipulado por la aplicación, para parecerse a otra cosa, para simular otro lenguaje y otro contexto.

El video, la imagen o el meme, se ven simultáneamente por cientos de personas (en distintos países), que reproducen y comparten miles de otras visualidades. Y la imagen, al ser producida y compartida de forma instantánea, convive (batallando) con un sinnúmero de otras imágenes, que se renuevan a cada segundo. Debido a esto, la vida de una imagen es cada vez más corta, como una bomba de tiempo, la imagen es vista, en cuenta regresiva, por 15 segundos o menos, para luego desaparecer del contenido visible.

(Debido a esto, las bibliotecas o archivos digitales de cada individuo, crecen más y más, para luego ser desechadas. No hay almacenamiento suficiente, para contener al conjunto de imágenes que somos capaces de producir gracias a las tecnologías móviles).





*Conjunto de 133 imágenes digitales  
Archivo personal, 2020*

*Conjunto de dos imágenes. Estado de obra  
Archivo personal (Las Condes), 2020 ▶*



## ACEQUIA I

Durante los últimos meses del año 2022, se llevó a cabo el proceso de formulación de obra Acequia I, que como su título indica, trabaja en torno al concepto de las acequias, buscando rescatar fragmentos del paisaje rural, por medio del vaciado en concreto y yeso.

Como resultado se generan cinco cuerpos escultóricos que reproducen el contorno de una acequia ubicada en la localidad de Rosario, en la Región de O'Higgins. La disposición lineal y consecutiva de estos cuerpos, obedece a una intención de montaje que alude a la extensión misma de la acequia.

El comportamiento aglomerante de los materiales, actúa como una condensación y un amarre de los distintos componentes del paisaje, trasladando, además del contorno, segmentos locales, como vegetación, rocas, y el agua (que pierde su estado líquido al ser mezclada con los principios activos del yeso y el cemento).

Esta obra alude, indirectamente, a una reflexión en torno a las planificaciones urbanas, y sus relaciones de orden social, económico, y estructural, ya que esta línea proyectada en el paisaje, contiene y distribuye el recurso hídrico que en tiempos de sequía se vuelve invaluable.

El planteamiento de esta obra, se mueve a partir de las nociones del dibujo como lenguaje, considerando principalmente al vacío y la línea, a partir de sus demarcaciones simbólicas.

Lo que se percibe como fragmentario en esta obra, se debe al ejercicio de segmentación del paisaje, junto con la acción de traslocación de un conjunto de elementos territoriales. Cada cuerpo vaciado está elaborado con distintas cargas materiales, contando con disímiles pesos y extensiones, lo que permite una lectura dinámica, con cambios de ritmo respecto a su lenguaje. Un cuerpo puede ser más irregular, otro puede ser más terso, pero en cada uno se hace presente —desde la formalidad material— un desborde y una contención. Lo que genera en última instancia: una liquidez concreta.

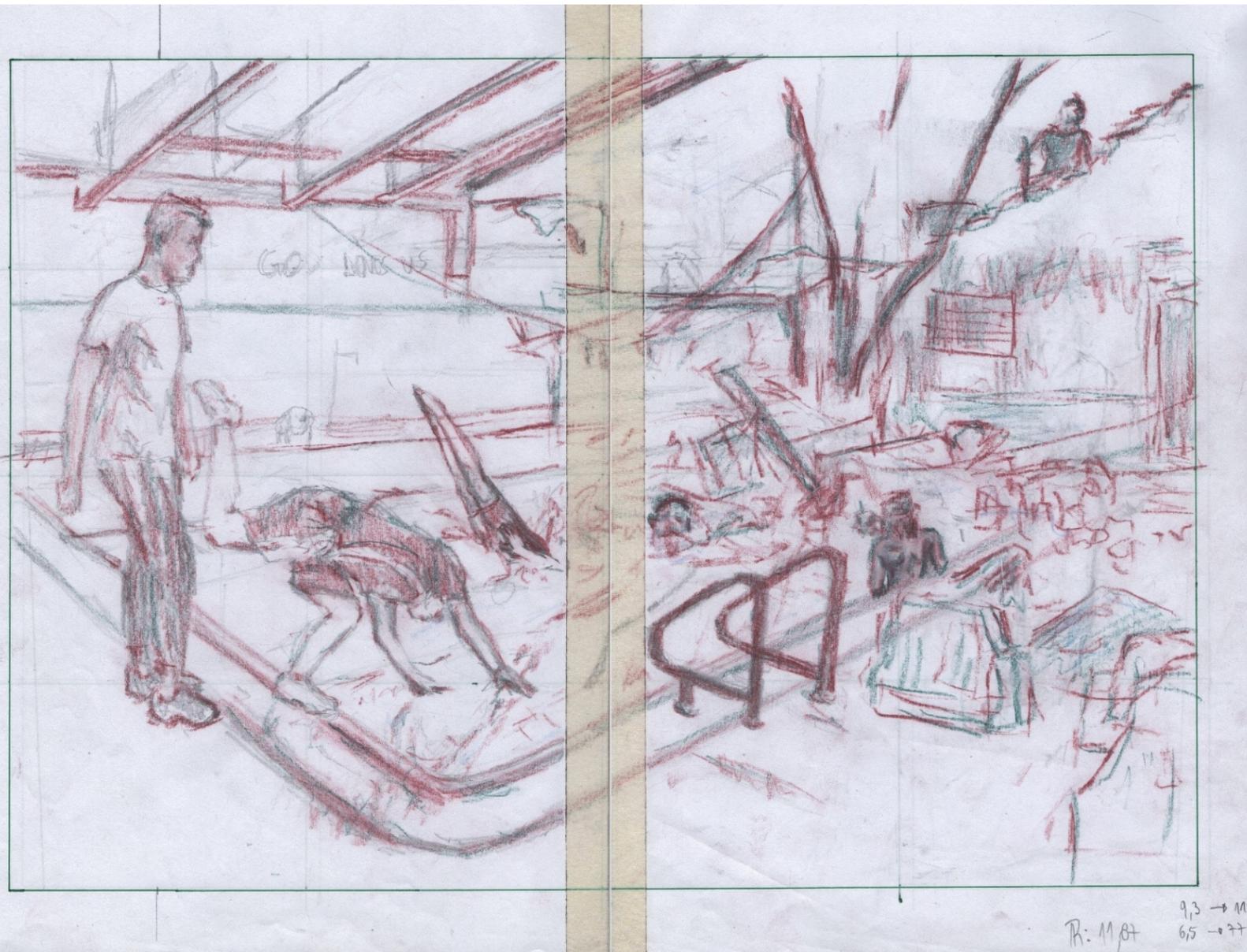




*Acequia I*, Conjunto de 3 registros fotográficos  
Eliecer Espinoza, 2022







*Boceto inicial, Inmersión (Pileta II)*  
Archivo personal, 2022

- *(Des)aparición, Óleo sobre MDF (230 x 140 cm) [Detalle]*  
Elicer Espinoza, 2018

## INMERSIÓN (PILETA II)

La obra *'Inmersión (Pileta II)'* elaborada durante el año 2022, consta de tres paneles de tela estirada en bastidor de 245 x 177,5 cm, 245 x 177,5 cm y 245 x 60 cm, respectivamente, cuya suma genera una superficie total de 245 x 415 cm.

Mediante la técnica de pintura al óleo y otros materiales, se arma una escena —un tanto trágica— de cuerpos que se lanzan al interior de una piscina derrumbada, que contiene restos de agua y escombros acumulados.

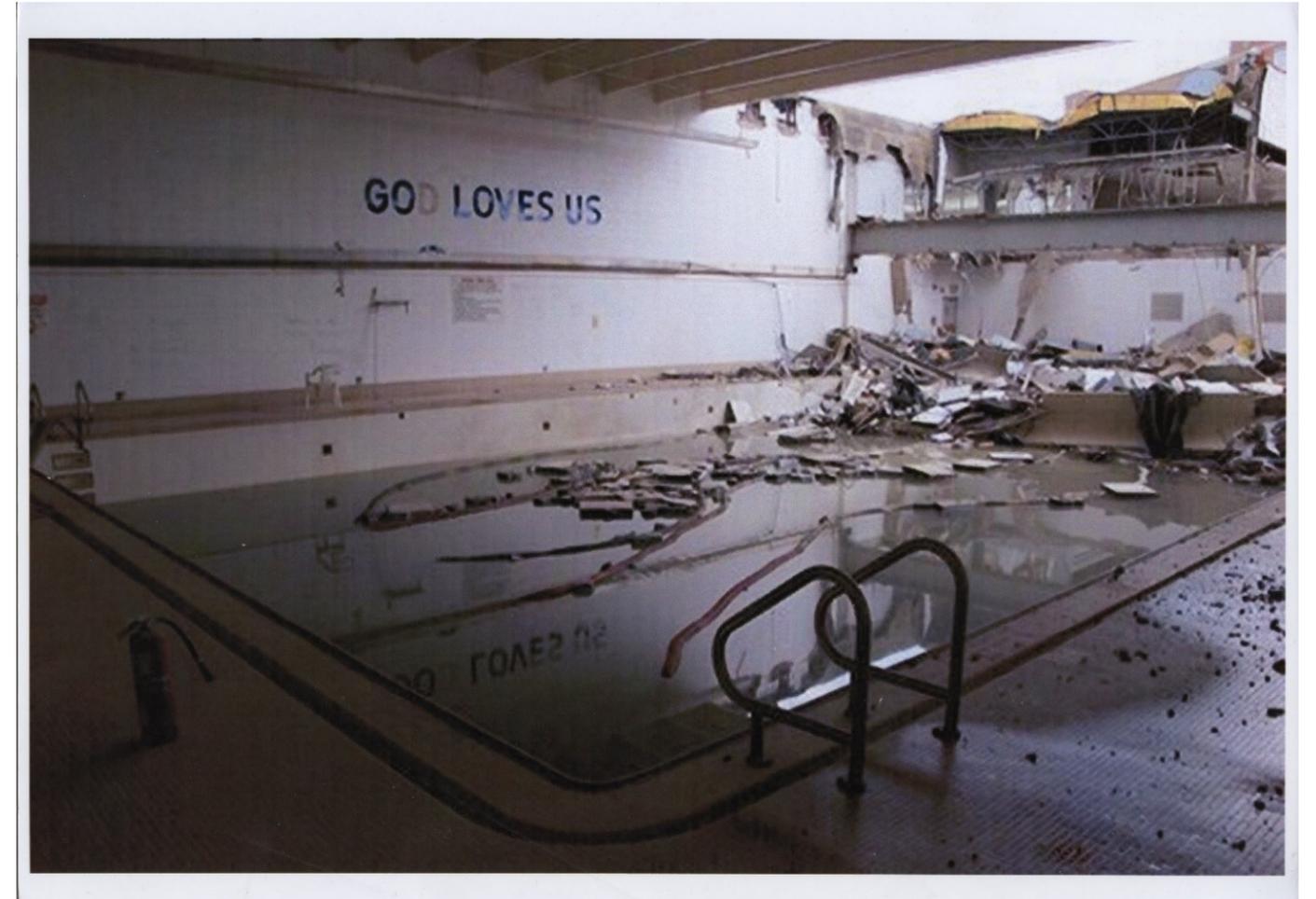
En esta pintura también figuran elementos visuales que dan cuenta de un interés por representar las relaciones espaciales del adentro/afuera, de lo interno/externo, mediante la construcción de planos e intersecciones, que son recortadas por el fondo, en el que lo blanco de la tela actúa como una pantalla de luz, por oposición al resto de la información pictórica.

El carácter experimental de esta obra se refleja en la elección y en el uso de materiales, que a pesar de provenir de distintas composiciones (a base de agua y base de aceites) interactúan, por medio del trabajo de capas de pintura que se superponen entre sí, generando un entramado de superficies, que poseen diversas características en diferentes puntos del lienzo. La transparencia se opone a lo pastoso, lo brillante se encuentra con lo opaco, y el cuerpo de la pintura se acumula sobre sí mismo o se diluye completamente sobre la superficie de la tela.

**PRECEDER LA PREGUNTA – *El caso específico de los referentes***

La obra '*Inmersión (Pileta II)*', se genera basándose en la combinación de imágenes de distinta procedencia, que actúan como referencias para una propuesta visual de escena. Dicha construcción se arma a partir de la selección de imágenes, previamente recolectadas y pertenecientes a mi biblioteca personal, en función de la interacción de distintos fragmentos, y su correspondencia en la articulación de un contexto nuevo.

La primera referencia visual corresponde a una fotografía encontrada en Internet, tomada el año 2009 en Chicago, y corresponde a un registro de demolición de la piscina de *Lagrange YMCA (Illinois)*. Esta imagen corresponde a una serie de registros referenciales que comencé a recopilar el año 2019, que daban cuenta de lo sublime en el acontecer de la catástrofe; Terremotos, choques y demoliciones, eran situaciones que daban cuenta de la fragilidad de lo humano, mediante el registro de una arquitectura sobrepasada y colapsada por el paso del tiempo, por lo abrupto de un encuentro desafortunado, o por la fuerza inminente de la naturaleza.





La segunda referencia visual que me permitió construir y exacerbar la cualidad de lo escabroso en el paisaje, corresponde a un registro fotográfico de los estragos causados por el *Tornado de la Habana EF4*, que ocurrió en la noche del 27 de enero del año 2019 en el territorio cubano.

En la imagen referencial, figuran los rastros de un paisaje amanecido y devastado, con edificaciones a medio perecer, calles desbordadas por los escombros, postes abatidos y cables de alta tensión caídos.

Los objetos exiliados, dispuestos sin un sentido aparente, dan cuenta de los vientos causados por un tornado que arrasó con todo a su paso, cuerpos aún resistentes a la catástrofe, traen normalidad como pueden, mediante la remoción de escombros y materiales peligrosos, que quedaron remanentes en los techos. Mientras que el resto de los cuerpos devastados se resguardan de todo lo que pueda caer sobre sus cabezas.

Esta imagen también fue recolectada a partir de la navegación por Internet, y asimilada en mi biblioteca de archivos personales, con la intención de ser referenciada mediante la pintura.

La tercera imagen referencial que utilicé para la composición de la obra *'Inmersión (Pileta II)'*, consta de una fotografía tomada por mí en julio de 2019, que registra un día de competencias de natación en la piscina semiolímpica, perteneciente a las dependencias del *Polideportivo de Juan Gómez Millas*. Captando un momento de expectación en el que los nadadores aún no están nadando, y el público espera en las gradas. En la superficie del agua de la piscina se aprecian ondas, y el reflejo de la luz que entra por las ventanas.

Lo que más me interesaba traducir de esta imagen, mediante la pintura, era el contexto cromático, el encuentro de la luz cálida (artificial) y la luz fría (natural), con relación al adentro y al afuera, junto con el color del agua, el uso de la estructura superior de concreto (y los focos halógenos), en correspondencia a la arquitectura y su configuración espacial.





11/08  
R: 11,984  
R: 11,984  
11,984

La referencia número cuatro, corresponde a una fotografía tomada en los pastos de la *Facultad de Artes* en el año 2017, durante el mes de julio. En esta imagen se puede apreciar un paisaje de abundante verdor, con pastos, malezas y follajes que superan casi totalmente la verticalidad del edificio colindante. A partir de la edición de la fotografía se genera una simetría respecto al eje horizontal, proyectando de manera espejada las ramas y troncos de los árboles, de los cuales cuelgan una serie de banderines multicolor, generando una línea de tensión.

Debido a los elementos y al color de la imagen referencial, el duplicado de la mitad superior, respecto a la inferior, genera un efecto reflejo, casi como si se tratase de una inundación, o un paisaje acuoso.



La referencia número cinco, se rescata a partir de la captura de fotogramas de un video encontrado en redes sociales, en este aparece un adolescente lanzándose —incorrectamente— de cabeza al interior de una de las piscinas pertenecientes al *Centro Acuático del Estadio Nacional*, posterior a las competencias del Campeonato Nacional de Desarrollo Open Invierno de Natación realizado en junio del año 2019.



La sexta referencia visual consta de un registro fotográfico tomado en las dependencias deportivas del *Liceo de Aplicación A-9*, en ella se aprecia un cuerpo en una pose dinámica en la que el peso está desplazado respecto al centro de gravedad, momentos antes de deslizarse por la superficie de la cancha.

Al momento de tomar esta fotografía, me interesaba captar la cualidad reflexiva del piso de la cancha, en relación a los grafitis del espacio, y los cuerpos en movimiento.

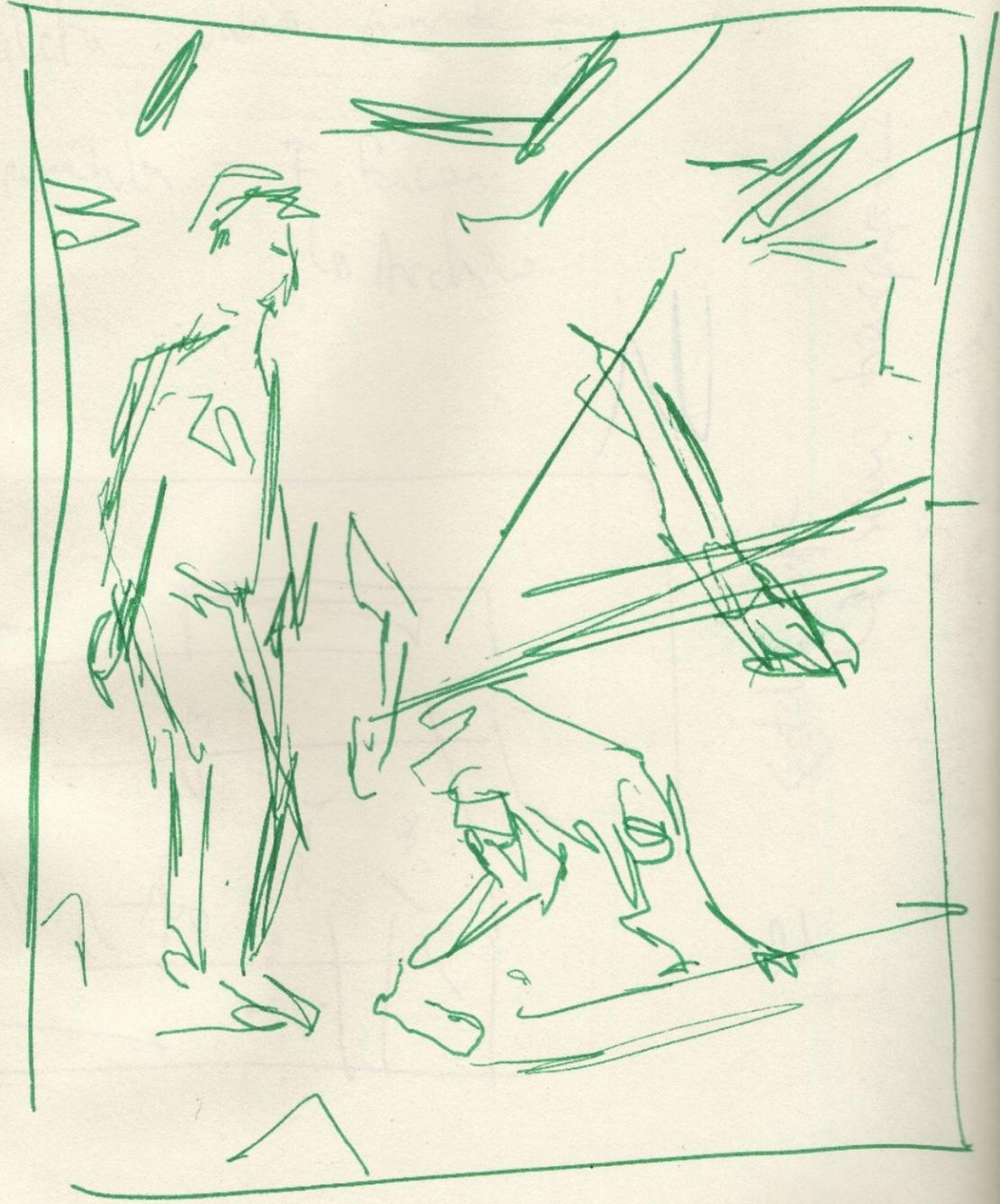
La imagen referencial número siete, fue tomada a partir de la captura de pantalla de un video visto en redes sociales, un reposteo de una actividad recreativa que involucraba una piscina en la comuna de *San Bernardo*. Me parecía interesante la relación del cuerpo humano girado hacia el cuerpo de agua, estático y al mismo tiempo inestable, como con intenciones de lanzarse adentro, sin embargo, distante.





La última referencia utilizada para armar la composición final de la obra *'Inmersión (Pileta II)'*, corresponde a un registro fotográfico tomado el año 2022 desde el patio trasero de mi casa, ubicada en la comuna de *La Granja*. Al momento de realizar esta fotografía, me interesaba registrar como modelo de pintura la tela colgada sobre un pallet dispuesto de manera vertical, y la relación de profundidad que se generaba a partir de la superposición de elementos, apilados unos sobre otros.

Además de esto, resultaba interesante tratar de traducir la postura en movimiento del canino que aparece en primer plano, y la construcción de su pelaje desde el uso del óleo, en relación a las direcciones de las pinceladas y brochazos.





*Boceto escaneado, Inmersión (Pileta II)*

◀ Archivo personal, 2022

*Inmersión (Pileta II), Óleo y látex sobre tela (245 x 415 cm)*

◀ Eliecer Espinoza, 2022

### **RECONTEXTUALIZAR – formulación de una nueva imagen**

A partir de la recopilación de imágenes, ocurre un trabajo de pegoteo de referencias visuales para armar un nuevo contexto. Las relaciones de los distintos fragmentos, dispuestos unos sobre otros y adyacentes entre sí, permiten generar una narrativa visual en la que se arma una escena.

El interés por tratar *lo escénico* recae en la posibilidad de mostrar un contexto visual en el que se dé cuenta de una ocurrencia; algo sucederá, algo está sucediendo o algo ya sucedió. De manera que la pintura articula una imagen acontecida.

Generar una escena artificial mediante la suma de imágenes fractarias —desprovistas de sus contextos específicos iniciales—, permite construir nuevas relaciones entre elementos que son aparentemente distantes entre sí, dándole al ojo el espacio para asociar libremente un nuevo sentido.

Al momento de formar una nueva escena pictórica, es necesario tomar en cuenta la relación de escala de las cosas representadas. El contexto general en el que se inserta un cuerpo (o una suma de cuerpos), y su interacción con el fondo, permite configurar la espacialidad, y situar lo que el ojo puede interpretar como un espacio ficticio-irreal o como un espacio simulado-posible.

Distanciar al referente de su argumento, permite manipular con libertad las posibles lecturas o relaciones de una imagen con otra, y a medida que se van añadiendo nuevos elementos, se genera una serie de interacciones de alta complejidad, que el ojo asocia de manera lineal, una tras otra.

Las distancias, direcciones y acumulaciones, permiten realizar una lectura especulativa de acontecimientos en cadena. Y lo escénico, permite generar una narración que busca conectar secuencial y consecutivamente las cosas.

La obra pictórica permite aglutinar —materialmente— todos los elementos en un mismo plano, y si así se desea, construir una configuración que cuente con algún grado de verosimilitud precaria, aprovechando los desajustes de color, superficie o luz en las cosas, sosteniendo la unión de contradicciones visuales. (Como el relato de una mentira, o un recuerdo inventado)



## **ARMADO – *En composición***

El sistema de trabajo en mi pintura, últimamente, ha consistido en realizar pinturas en las que se mezclan múltiples referentes —de distintas procedencias y contextos—, desarticulando fragmentos que me resulten interesantes; cuerpos en movimiento, puntos de desequilibrio, arquitecturas abandonadas, vegetaciones y objetos precarios, para luego disponerlos unos al lado del otro, o sobre el otro, o detrás del otro, alterando sus dimensiones en función de construir una perspectiva, profundidad y tensiones en el plano.

El boceto inicial se realiza al mismo tiempo que se define el formato del soporte, considerando las relaciones de escala al interior de la pintura, que se condicen con la escala aproximada del espectador, en un intento por generar una similitud ‘espejada’ en la que se pueda insertar el cuerpo y prime una lectura inmersiva.

Basándose en esta misma relación, la escala del cuerpo humano rige el contexto espacial que se arma en una escena de pintura. La construcción de una serie de planos, capas y superposiciones permite generar, desde una complejidad visual, la simulación de profundidad. Lo cercano es más grande, y lo lejano se percibe como más pequeño. Una serie de diagonales ascendentes y descendientes, permiten generar un punto de fuga, y al momento de interactuar desde la pintura, las cosas se contaminan o repelen entre sí.

En el caso específico de la obra ‘*Inmersión (Pileta II)*’, se consideró inicialmente trabajar con dos paneles de tela (de 245 x 177,5 cm c/u), en relación con el primer boceto de trabajo. Este boceto originario aglutinaba 8 imágenes referenciales, entre las cuales figuraban cuerpos en movimiento, derrumbes y piscinas.

Sin embargo, tras el traspaso del boceto a la tela, se determinó agregar un tercer panel adosado al extremo derecho, con la finalidad de expandir el campo de trabajo y añadir nuevas figuras que ‘cerrasen’ mejor la composición, mediante la inserción de líneas de fuerza.

Un aspecto relevante, al considerar el formato de la obra, radica en la fabricación personalizada de los bastidores, y la libertad con la que se aborda la definición del ‘campo de trabajo’. Ya sea la adición de paneles o la sustracción de medidas en el soporte, se da pie a decisiones que permiten generar un sinnúmero de nuevas posibilidades en relación con el control del formato y de la composición.

*Registros de proceso, Inmersión (Pileta II)*  
Archivo personal, 2022 ▶



## **SOBRE LO PICTÓRICO – *Fundamento y metodología***

Sobre la superficie de la tela, figura la representación de una escena de cuerpos en movimiento, en relación a la espacialidad de una piscina interior derrumbada, sobre la cual se acumulan escombros y otros elementos flotantes.

Mediante el uso de grises fríos y cálidos se articula la construcción de un contexto visual, que dialoga con el dibujo, y la superposición de masas de color, dando paso a distintos encuentros de bloques pictóricos que se atraen y repelen entre sí. Prima un sistema de construcción de formas que se arman mediante pinceladas y brochazos de direcciones, espesores y extensiones disímiles, que se definen específicamente, debido al análisis formal de lo que se representa. Por lo que algunas superficies se unifican o se seccionan, dependiendo de su contexto referencial.

Por medio del uso de materiales tales como el óleo, látex y pigmentos sobre tela, se lleva a cabo el proceso de génesis de una unidad visual que da cuenta de aspectos escénicos, es decir, se logra articular la representación de un contexto espacial, sumado a un sujeto (en este caso cuatro cuerpos humanos y uno animal), que involucra una acción o acontecimiento (ya sea por causa propia, o por afección de su entorno).

Podríamos decir que, en esta pintura se alude cierto elemento caótico, ya que se encuentran indicios de distintas ocurrencias paralelas, desde el punto de vista narrativo, al enfrentar distintos cuerpos que son captados en distintas fases de inmersión respecto a lo piscinístico.

Estos cuerpos dan cuenta de distintas tensiones, y por ende distintas gravedades, no pesa lo mismo un cuerpo sostenido por sí mismo (en equilibrio), que un cuerpo en movimiento. Tampoco son iguales las fuerzas a la que someten un cuerpo que está a punto de caer, con uno que ya cayó, las representaciones de estos cuerpos, conllevan también distintos pesos narrativos o significativos (también poéticos), ya que la enunciación de un momento *a priori* o *a posteriori*, implica también la relación con una experiencia, su potencialidad y su agotamiento.

En relación a los distintos enfrentamientos que ocurren en esta pintura, podemos apreciar que se resisten entre sí, las nociones del adentro y el afuera, acontecidas por el derrumbe de una arquitectura. Aquí el recorte de luz producido por la tela cruda (sin pigmentar), permite simbolizar una luminosidad exterior, en la que la ausencia de información contrasta con la acumulación de formas y figuraciones de espacios internos.

También se enfrenta lo sumergido con lo emergente, al superponer una cosa sobre otra, generando un simulacro de dimensionalidad, donde la figura de lo profundo se opone a lo evidente.

Sobre la base de la disposición de distintas referencias visuales disociadas de sus contextos y desprovistas de sus entornos, se genera una mixtura de fragmentos condicionados ante los nuevos códigos de formato, que permiten simular una familiaridad (bastante empobrecida) o un grado mínimo de correspondencia entre sí. Esta nueva unidad, o Prometeo posmoderno, da cuenta de un conjunto de imágenes refaccionadas, en función de un nuevo relato visual.

Es posible referirse, de manera resumida, a las distintas etapas que conformaron la construcción de esta obra, como el descubrimiento y el desarrollo de un método de trabajo. Si bien se plantea inicialmente como la ejecución de soluciones estructuradas, el proceso cuenta con cierta flexibilidad al momento de enfrentarse a los distintos problemas formales que están presentes en la pintura.

Las fases operacionales que formaron parte de la realización de esta pintura, son los siguientes:

El primer paso involucró la recopilación y selección de imágenes referenciales, acumuladas a lo largo de los años en mi archivo personal.

Posterior a esto, se generó un boceto inicial, bajo el cual se inicia el proceso de fabricación de bastidores y el traspaso del dibujo base a la tela.

Más tarde se decide extender la superficie de trabajo, al agregar un panel extra, interviniendo el segmento derecho de la composición.

Se comienza a trabajar el proceso pictórico desde la mezcla de pintura Látex (blanco y negro), en adición a pigmentos industriales (Tierra de Color: rojo, ocre y azul), generando una base de grises cálidos y fríos, mediante aguadas y empastes, que debido a sus características materiales permite un manejo de secado rápido y terminaciones opacas.

Finalmente, tras el ajuste de contrastes y mediante la de superposición de capas, se añade el óleo intervenido en distinta medida por trementina y aceite de linaza, se genera un juego de transparencias y pantallas de color, controlados bajo distintas intenciones de acabado y afinidad técnico-material.

El empleo de los materiales previamente mencionados, mediante el accionar de una ‘técnica mixta’, permite indagar formalmente en la relación entre ‘*lo fluido*’ de la transparencia y ‘*lo espeso*’ del cuerpo mismo de la pintura, y cómo a través de estos dos estados de la materia, se puede construir una trama figurativa.

Estos comportamientos son manejables en mayor o menor medida, dependiendo de la procedencia de los materiales. Su funcionamiento ofrece distintas herramientas, que, al momento de estar pintando, se convierten en recursos pictóricos.

El látex es una pintura acrílica diluida en agua, que contiene resinas plásticas hechas de polivinilo. Es un material de uso industrial que se caracteriza por ser cubriente y barato, se puede adquirir en ferreterías, actualmente 1 galón (3.785 ml) por el mismo valor que un tubo de óleo 200 ml. Es decir, que su costo es aproximadamente 19 veces inferior al material más ‘noble’ y más utilizado en la historia de la representación pictórica.

Lo indigno de este material, no recae en su composición química solamente, ni en su bajo costo de manufacturación, sino que reside en su comportamiento, que, a diferencia del óleo, es de rápido secado. Durante este proceso, ocurre un cambio significativo en el ‘tono’ respecto a su aplicación inicial, ya que la superficie se tiende a ‘aplanar’, desaturar y adquiere una terminación opaca. Lo que implica, a buscar en la tela, una ‘aproximación’ de la paleta que se pretende utilizar.

Me interesa mucho la idea de ‘pintar por aproximación’ una cosa, y es más bien un pie forzado, autoimpuesto, ya que limita el control total que ofrece la pintura al óleo.

Mis primeros acercamientos a la acción de pintar, sucedieron a través de ejercicios de interpretación de pintura mediante el Látex, y descubrí tempranamente que su comportamiento era versátil y errático al mismo tiempo. En ese entonces, se pretendía entender, mediante el trabajo de escala de grises, la importancia de los valores, el dibujo y la pincelada.

Recientemente, mediante la experimentación, descubrí que era posible utilizar el mismo Látex, en compañía de pigmentos industriales, llamados ‘Tierras de color’ que normalmente se utilizan para la coloración y el afinamiento de pisos de cemento.

Este hallazgo posibilitó continuar utilizando como base el Látex industrial en sus manifestaciones de blanco y negro, en función de generar grises fríos, pero además permitió diversificar y complejizar la gama de posibilidades cromáticas, al utilizar pigmentos ocres, rojo óxido de hierro y azul ultramar.

El trabajo de capas, que es mencionado anteriormente, consiste en utilizar al Látex pigmentado como mano prima en las zonas más extensas de la tela, para después complementar algunas zonas (o la totalidad) de la superficie seca con pintura al óleo. Llegando a intercalar a ratos o superponer, los materiales entre sí.

La mención a la parcialidad, es algo de gran importancia, ya que la mayoría de mis pinturas buscan establecer un equilibrio entre lo terminado y lo inacabado, permitiendo que queden zonas de la tela sin pintar, esbozadas o veladas.



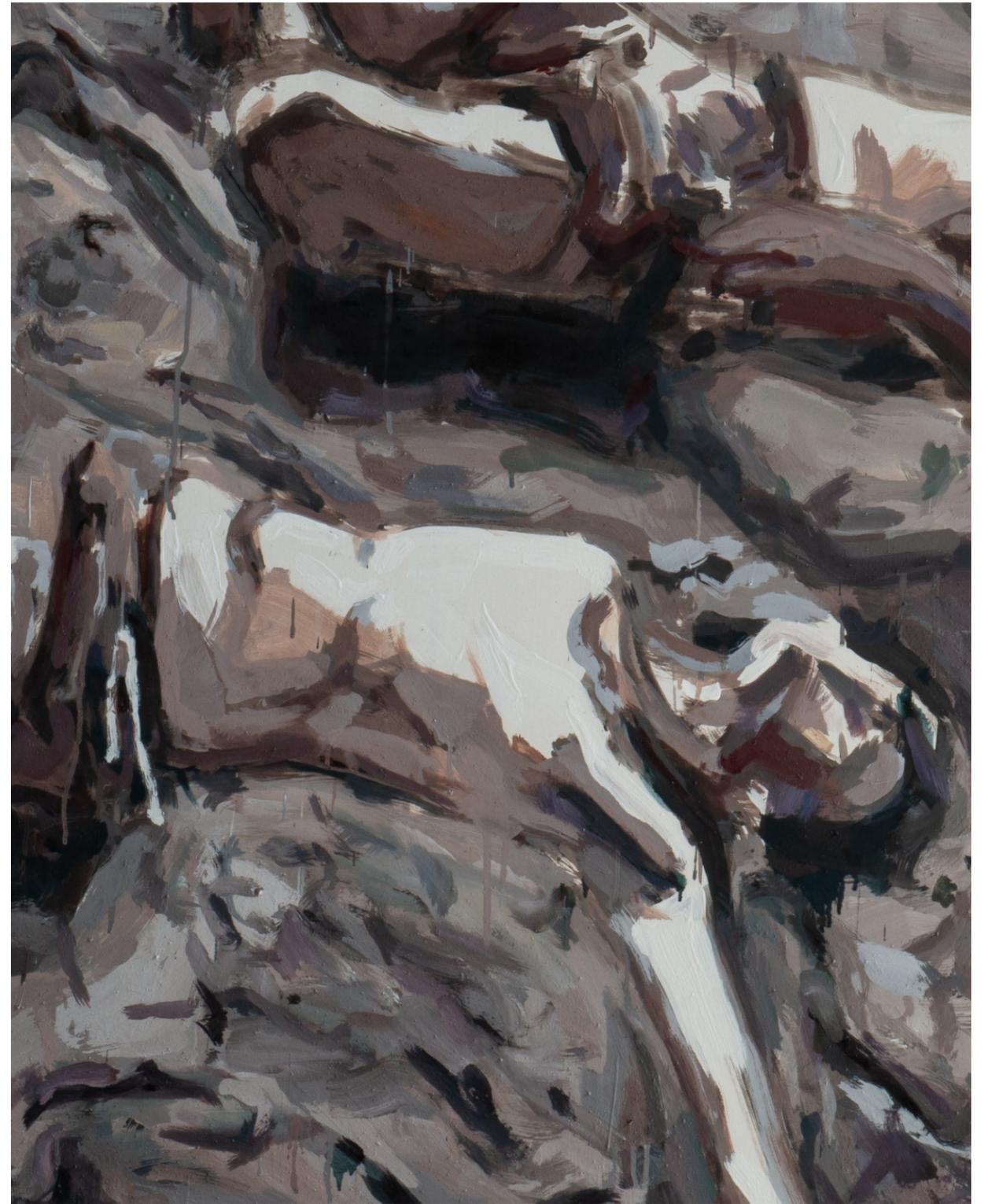
*Basílica del Salvador, Collage (45 x 45 cm)*  
Eliecer Espinoza, 2018

*Madre, Óleo sobre tela (193 x 84 cm) [Detalle]*  
Eliecer Espinoza, 2023 ▶

*Agosto, Óleo y látex sobre MDF (240 x 150 cm) [Detalle]*  
Eliecer Espinoza, 2022 ▶







◀ *Principio de Exhaución (Torero)*, Óleo y látex sobre tela (174,5 x 251 cm)  
Eliecer Espinoza, 2022

*Caída vertical*, Óleo y látex sobre tela (470 x 152 cm)  
Eliecer Espinoza, 2022

### CAÍDA VERTICAL

La obra ‘Caída vertical’ elaborada en el año 2022, consiste en dos bastidores de tela de 245 x 152 cm, y 215 x 152 cm respectivamente, que al ser montados el uno sobre el otro, conforman un área de trabajo de 470 x 156.5 cm en su totalidad. La verticalidad generada por el soporte, coincide con el tema que se decide representar a través de la pintura.

Sobre la superficie de la tela, se forma una escena pictórica trabajada con las materialidades de látex, pigmentos industriales y óleo, configurando la representación visual de una caída que acontece mediante la disposición de tres cuerpos, que en realidad son uno solo, dividido en las distintas fases espacio-temporales de la caída libre, de arriba hacia abajo: 1. El cuerpo que saltó y que está cayendo en el aire, 2. El cuerpo que aterrizó sobre una superficie terrosa, y 3. El cuerpo agravado, que termina con el efecto centrífugo inerte.



La pintura muestra el uso de una paleta cromática ligada a los grises cálidos y tierras, que contrastan con algunos puntos de luz y azules fríos, así mismo el alto contraste del dibujo permite la construcción de elementos gráficos que dan cuenta de una arquitectura cenital, y de un espacio de características orgánicas en la zona inferior de la pintura, un monte de tierra.

El referente inicial (video), pasa por una serie de manipulaciones y transformaciones antes de llegar a la tela. La información entregada en una extensión de tiempo determinada, se compacta en una nueva imagen. Al seleccionar distintos fotogramas y fusionarlos entre sí, se logra construir una panorámica vertical que actúa como fotografía estroboscópica

Mediante la utilización y disposición del soporte, se adopta un entorno espacial inmersivo, en la que el ‘gran formato’ permite que se activen nuevos elementos espaciales. Lo que ocurre al interior de la pintura y lo exterior, a lo representado, también cobra relevancia en función al ‘espectador’, ya que la jerarquía de escala desaparece.

Esta relación de escala cuerpo-pintura, permite la inserción de una lectura forzada. Lo que está arriba y abajo, respecto a los cuerpos pintados, también está por encima o debajo del sujeto que se ve enfrentado a la pintura. Generando una reciprocidad directa en la que tanto lo corporal como lo pintado se tensiona mutuamente.

‘Caída vertical’, busca interactuar con las nociones espaciales y físicas que nos rigen como individuos. Así mismo, toma en cuenta la relación de los cuerpos que habitan un entorno y su contexto específico, al representar figurativamente cuerpos que caen o que ya cayeron desde una altura determinada.

La traducción pictórica intenta entablar un juego de pesos y contrapesos al tensionar, desde la visualidad, la gravedad y la fuerza contenida en lo que se pinta. Si bien estas nociones se mueven dentro del campo de la percepción y la subjetividad, se utilizan como recursos de guía las Leyes de la Gestalt.

El proceso productivo comienza con el hallazgo del video referencial, y su inmediata captación mediante una serie de screenshots (o capturas de pantalla) en un dispositivo digital.

Posterior a esto, se trabaja en un fotomontaje que permite editar, superponer y disponer consecutivamente diversos fotogramas, unificándolos en una sola superficie. Esto da paso a la elaboración del boceto definitivo que más tarde será la referencia visual base.

De manera paralela, se define la escala final del trabajo y se elaboran los bastidores de tela que soportarán el trabajo pictórico.

Finalmente, el proceso de pintura se divide en dos etapas que involucran metodologías de trabajo distintas. La primera fase se lleva a cabo con los paneles de tela dispuestos horizontalmente y apoyados sobre el suelo. Utilizando aguadas de Látex mezcladas con Pigmentos en polvo de uso industrial (Tierra de color para Hormigón), se definen las primeras capas de pintura que se caracterizan por ser trabajadas de manera sintética y gráfica, abarcando grandes bloques y zonas de color.

La segunda y última fase se realiza al trabajar con los paneles de tela dispuestos de manera vertical, soportados uno arriba del otro. Con la ayuda de un sistema de fijación alterno, son unidos en su posición de visualización definitiva. Empleando Látex, Pigmentos y Oleos en compañía de sus respectivos solventes, se ejecutan las capas más superficiales y finales de la pintura, tomando en cuenta las direcciones, tamaños, y contrastes de las pinceladas o brochazos. En este ciclo final se toman las decisiones de priorización visual, que distancian o acercan los elementos pintados entre sí, y que permiten la percepción de lo atmosférico.



*Caída vertical*, Maqueta digital escaneada  
Archivo personal, 2022

*La corriente (Momento I y II)*, Óleo y látex sobre tela (240 x 350 cm)  
Elicer Espinoza, 2023 ▶



## LO ESCÉNICO – Conclusión

La pintura es el punto de inicio de muchas reflexiones, conviven en la tela, un sinnúmero de asociaciones que conllevan problemáticas únicas. A partir de una predisposición experimental, es posible generar tensiones y nuevas soluciones en desde la observación. Es posible que eso sea lo que más me interesa de la pintura, ya que reconozco que, a pesar de los siglos de herencia, de tradición pictórica, y de todos los trabajos de los grandes maestros, el espacio de la pintura permanece siendo una *Terra Ignota*.

Si bien en sus comienzos, los dispositivos tecnológicos significaron una crisis para el planteamiento de la pintura, hoy los pintores nos hemos apropiado de esas herramientas, y las utilizamos con bastante facilidad y libertad. Lo cual sólo abre nuevos caminos, para entender el lenguaje pictórico desde nuevas aristas.

Tras recaudar toda la información necesaria para construir este texto de memoria, he llegado a entender que tengo un interés muy marcado por complejizar y conectar los procesos creativos en mi obra, y que esta ‘mirada’ está constantemente activa, e intenta de vincular puntos que parecen lejanos, para crear nuevos sentidos. Este rasgo se expresa muy claramente en los procesos de pintura, sobre todo en las obras que intentan explorar la narratividad mediante las construcciones de escenas.

Estas escenas son a su vez relaciones interdependientes de elementos visuales, que se sostienen y se repelen constantemente. Enuncian simbolismos, tramas visuales, que se nutren de una atmósfera propia de la pintura y su materialidad.

Finalmente, vuelvo a la lectura de *Fata Morgana*; estos espejismos que causan la ilusión de que objetos que se encuentran en el horizonte, y que, mediados por la distancia, se fundan en apariencia. Es posible que algunas de mis pinturas persigan ese estado de elevación ficcionada, al generar pegoteos de referencias que nada tienen que ver entre sí, son rescates de alta mar que salvan distancias de contextos inabarcables, pero que comparten la capacidad de afectar al ojo de alguna manera.

Asimismo, estos intentos por no dejar a la vista las costuras de los entramados, obedecen a un interés por el simulacro, que lejos de intentar hacerse pasar por ‘real’, sí intenta servirse de la monocularidad para lograr algún grado de verosimilitud en emergencia.



*Fata Morgana, Mar Báltico*  
Archivo personal, 2016

## LISTA DE TEXTOS REFERENCIALES

- <sup>1</sup>Lazzarato, M. (2017) *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Ediciones Casus Belli. Madrid España. (pp 10)
- <sup>2</sup> Salle, D. (1979) *The Paintings are Dead*. Cover, May Vol No 1. (pp 28-32)
- <sup>3</sup>Gubern, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual*. Editorial Anagrama. Barcelona, España. (pp 20-21)
- <sup>4</sup> Tzara, T. (1922): *La photographie á l'envers*. (como se citó en Pequeña historia de la fotografía. Screen vol. 13, núm. 1, por Walter Benjamin, 2011. (pp 10))
- <sup>5</sup> Treutler, P. (1958): *Andanzas de un alemán en Chile 1851-1863*. Editorial del Pacífico. Santiago, Chile (pp 415)
- <sup>6</sup> Barthes, R. (1989): *La Cámara Lúcida*. Editorial Paidós. Barcelona, España (pp 65)
- <sup>7</sup> Weschler, L. (1984): *David Hockney. Cameraworks*. Thames & Hudson. Londres, Inglaterra (pp 9)
- <sup>8</sup> Bauman, Z. (2002): *La cultura como praxis*. Editorial Paidós. Barcelona, España (pp 52)
- <sup>9</sup> Virilio, P. (1991): *The Lost Dimension*. Semiotexte. Nueva York, Estados Unidos (pp 13)
- <sup>10</sup> Fontcuberta, J. (1997): *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España (pp 17)
- <sup>11</sup> Ibídem (pp 40)
- <sup>12</sup> Álvarez Hernández, Gabriela & Ninel Valderrama Negrón. (2013): *Paisaje a la deriva, una mirada en la cartografía virtual*. En *Arte en las redes sociales*, Alberto Constante, coord. Estudio Paraíso. Ciudad de México, México. <http://hdl.handle.net/10391/4942> (pp 55)
- <sup>13</sup> Albrecht, E. (2016, Octubre 18): *Conversations with Liu Xiaodong*. Ocula Magazine. <https://ocula.com/magazine/conversations/liu-xiaodong>
- <sup>14</sup> Levi-Strauss, C. (1981): *La identidad*. Ediciones Petrel. Barcelona, España. (pp 9)
- <sup>15</sup> Didi-Huberman, G. (2007): *La pintura encarnada*. Editorial Pre-textos. Valencia, España. (pp 38)
- <sup>16</sup> Tanikawa, S. (2015): *Trilingual Renshi*. Vagabond Press. Sydney, Australia (pp 4)
- <sup>17</sup> Tijoux, M. (2008): *Memorias en busca de historia*. Revista Actual Marx. Vol 6
- <sup>18</sup> Rosales, J. (1984): *Mi campaña al Perú: 1879-1881*. Editorial Universidad de Concepción. Concepción, Chile, (pp 208)
- <sup>19</sup> Baudrillard, J. (1984): *Las estrategias fatales*. Editorial Anagrama. Barcelona, España (pp 18)
- <sup>20</sup> Beckett, S. (2001): *El innombrable*. Editorial Alianza. Madrid, España. (pp 212)

