



Universidad de Chile
Facultad de Artes

“PUGILUM”

Memoria para optar el Título Profesional de Pintor
PAULO IGNACIO RAVANAL TORRES

Profesor Guía: Verónica Rojas Ledermann
Santiago de Chile

A aquellos que me esperaron el tiempo necesario. A mi profesora Verónica, por el apoyo. A mi madre, a mi abuela, a mi padre, a mi primo, a mi amada compañera y mis amigos que, sin ellos estas palabras no hubieran resultado.

“Observo... siempre observo, todo me inquieta y viajo en un
constante cuestionamiento.”

Vania Aguilera¹

¹ Aguilera, Vania. «Fragmento de un muro: Una mirada hacia el imaginario pictórico kitsch». Universidad Austral de Chile, 2010. Pág. 5.

Índice

I.	Introducción	5
II.	Evanescencia.....	6
II. 1	Evanescencia I.....	10
III.	Estudio De Objetos y Fotografía Análoga	15
III. 1	Estudio de Objetos 2018-2022	18
III. 2	Evanescencia II	62
IV.	fragmanetación.....	65
IV. 1	Ejercicios de Fragmentación 2021	68
IV. 2	Fragmentación-Evanescente 2022.....	71
V.	Deportistas.....	84
V. 1	Desde el deporte a una imagen probable (Serie Deportistas).....	85
V. 2	Deportistas 2022.....	87
VI.	Antecedentes Formales de la Pintura	97
VI. 1	Serie de Cinco Pinturas 2022	98
VI. 2	Serie de Cuatro Figuras 2022	104
VI. 3	Serie de Cuerpos Fragmentados 2022	108
VI. 4	Mirar atrás (Antecedentes formales de la pintura)	116
VII.	Una aproximación al Roce	117
VII. 1	Roce.....	118
VIII.	Entes.....	120
VIII. 1	Serie de 14 Pinturas.....	121
IX.	Apropiaciones Desobedientes	137
X.	El Aura en los Referentes.....	140
XI.	Flaneur.....	143
XI. 1	Paisajes 2020-2022.....	146
XII.	Extensión 2023.....	178
XIII.	Conclusión.....	182
XIV.	Bibliografía	184

I. INTRODUCCIÓN

El desarrollo de esta Memoria se presenta por conceptos que poseen una línea cronológica, la cual parte en el año 2018, en el que ingreso al ciclo básico, hasta mi examen de egreso del año 2022. A lo largo de este proceso se presentan referentes pictóricos, históricos y contemporáneos, y que actúan como antecedente en la creación de mi obra plástica. Se logra apreciar en el proyecto visual de la Memoria, el compromiso, dedicación y esfuerzo en cada cuadro y de mi proceso artístico propio.

Esta Memoria está enfocada en presentar el proceso de creación desde los inicios en los talleres que se impartían en el ciclo básico y luego en pregrado al ingresar al taller central de pintura en el año 2019. Además de la evolución tanto en lo técnico como en lo académico, propongo el desarrollo de un archivo personal como modelo pictórico. Y, expongo mis inquietudes personales con respecto a la forma y comprensión estética de interpretar la realidad. Este trabajo, tiene como eje principal exponer la experiencia como alumno y el posterior desarrollo de obra más personal.

Llama mi atención lo que me rodea, utilizando la naturaleza muerta para comprender la pintura. En paralelo descubro que la pintura es un pretexto para desarrollar una obra en la cual las imágenes pueden provenir de cualquier parte: naturaleza muerta, álbumes de familia, imágenes del gusto personal, entre otros. Esto me motivó a trabajar a partir del ensayo y error como propuesta visual, sin ir más lejos, esta obsesión por pintar comienza desde los inicios de mis estudios en el taller de pintura reflexionando por aquello que podría servir de modelo pictórico y que están ocultas en el material visual que recopiló y percibo de manera constante.

II. EVANESCENCIA

Comencé a trabajar en entorno a esta palabra el año 2018 aproximadamente. Encontrar esta palabra fue una revelación, puesto que, sentí una conexión con lo que pensaba, como también con lo que estaba desarrollando en mis dibujos, grabado, pintura. Con el pasar del tiempo fue mutando a concepto y me permitió indagar más allá de las piezas escultóricas de pequeño formato instaladas en el espacio público. El lugar en cuestión fue en una de las entradas del Mall Plaza Los Dominicos ubicado en la comuna de Las Condes, cuya instalación consta de tres figuras en miniatura: la representación de un afilador de cuchillos, un vendedor de escobas y por último el vendedor de telas.

El objetivo de esta intervención era recordar y valorizar el trabajo artesanal. Abordo estas acciones en el espacio público con la intención de que los espectadores reconozcan y recuerden a estos personajes. La figura de ellos se ha minimizado frente al comercio de gran escala. Estas piezas fueron realizadas para rememorar el oficio artesanal que existía cuando nuestro país no había alcanzado el desarrollo comercial existente hoy en las grandes ciudades. Y, evidenciar el rol que cumplía la presencia y compañía que éstos generaban con el transeúnte. El personaje me permite la obra titulada “Evanescente”, lo que explica la desaparición y desvanecimiento de los artesanos, cuya existencia lentamente será olvidada.

Comienza a surgir a partir de este concepto, y como pie forzado, el tiempo. Hablar de tiempo es complejo en las Artes Visuales y por esto mismo, lo evanescente permite la aproximación a lo efímero. Al iniciar el pregrado en el año 2019, abordo este tema desde una perspectiva matérica en el taller de fotografía con el fenómeno de la luz.

La forma de aproximarme al lenguaje fotográfico fue mediante la figura de Vilém Flusser quien expresa en su libro: *“Para una filosofía de la fotografía”* (1984), que el fotógrafo no es una persona que opera de manera mecánica la cámara (como un trabajador), sino más bien un jugador, y que, además, el fotógrafo, no juega con la cámara, sino que contra la cámara; accionando así, su parte de libertad frente a la maquina y su planteamiento tan hermético.

“El fotógrafo se esfuerza por encontrar las posibilidades aún no descubiertas allí: trata con el aparato, lo gira de un lado a otro, mira hacia dentro y a través de él.

Las fotografías del fotógrafo que juega conscientemente contra el programa significan quiebres a través del universo fotográfico.”²

Vilém Flusser

A partir de lo citado, mi propuesta fotográfica consistía en captar cosas que han sido desgastadas u olvidadas con el pasar del tiempo, que, para el público no tienen mayor importancia. La finalidad, fue recopilar una cantidad de 36 fotografías trabajando con lo desconocido y lo que pasa desapercibido en nuestro entorno, como por ejemplo grietas, detalles de sectores antiguos, cosas rotas, una pared, el suelo, materiales de construcción, etc. Siempre estando en una actitud lo más espontánea posible, como si fuese el espectador que no toma en cuenta lo anteriormente mencionado, el azar y el asombro como pretexto fotográfico, es decir, jugar con la cámara.

En síntesis, la búsqueda de variadas texturas permite que el espectador piense lo que está viendo, logrando así que se detenga a observar un lugar que habita y frecuenta cotidianamente, es decir, evidenciar lo que no todos vemos. Esta búsqueda dio como resultado final una serie de seis fotografías análogas de 35 mm en blanco y negro, titulada: *Evanescente II*.

La forma en que abordo este concepto es siempre desde lo nostálgico, la subjetividad está muy presente en esta experimentación. Los aspectos formales que me acercan a dicha objetividad son: el tipo de encuadre, ISO, medidor de luz, tiempo de exposición, tipo de objetivo, entre otros.

Cuando estas en el acto de sacar el rollo de la cámara, es toda una experiencia. Para realizar este proceso se debe hacer en total oscuridad. Desde que capturas algo con la cámara, y hasta el momento de revelado, se desconoce que fotografiaste realmente, la intriga y la incertidumbre están siempre presentes. El momento de más tensión es cuando estás por revelar las fotografías, lentamente van apareciendo las texturas, grietas y espacios olvidados.

² Flusser, Vilém. Para una filosofía de la fotografía. La marca Editora. Buenos aires, 1984.

El reaparecer de la imagen se contrapone con el concepto evanescente, por una parte, se revela algo, resucita de manera casi mágica, y se genera esta oposición, nosotros hacemos que se desvanezca, que se nos olvide, la fotografía como capturador de momentos, memoria, estética, historia.

Con el paso del tiempo observo que la fotografía no es suficiente para el desarrollo de mi propuesta, y en el año 2019 comienzo a investigar en la pintura, y me centro en la observación del espacio cotidiano que me rodea. Utilizo el bodegón como pretexto para encontrar aquello que la fotografía no me provee. Es el inicio de mi pintura.

Al iniciar mi camino en la pintura, necesitaba una manera que me permitiera entender lo que estaba haciendo y para mí, la única forma era pintando, equivocándome, borrando y acumulando momentos en una tela. Es aquí donde surge el pretexto de pintar. Como he mencionado anteriormente, a partir del bodegón presentía y presiento que sirve mucho para entender la pintura, para comprender el material en sí, ya sea, el empaste, chorreos, veladuras, luces y sombras. El estudiar objetos y trasladarlos a un soporte bidimensional con pintura de manera mimética ya es abstracto de por sí. Y como menciona el pintor, Lucian Freud: *“Mientras más tiempo mires a un objeto, más abstracto se vuelve, e irónicamente, más real.”*³ Esto se debe a que en general el arte es abstracto, funcionamos con reflexiones, que, en mi caso, traduzco con el lenguaje de la pintura, pensar en este idioma me permitió entender porque pinto. Lo mínimo de estos ejercicios es entender el mundo, sabiendo que el mundo no te entiende.

Dicho lo anterior, tiene una estrecha relación al contexto mundial que se estaba gestando a inicios del año 2020 en nuestro país, en el que la pandemia y la cuarenta se volvió nuestro cotidiano. No me quiero desviar y analizar el contexto global, sino que, me interesa más reflexionar lo que me pasó a mí con el encierro. En este año en particular me reencuentro con el dibujo en paralelo a la pintura. Poco a poco comencé a encontrar en mí propio cuerpo un objeto de estudio, como soporte de mi historia y su memoria. Mi propósito es aprovechar el ensayo y error como una propuesta visual, esto debido a que todo el material fue realizado

³ Maldonado, Juan Francisco. «Mientras más mires un objeto más abstracto se vuelve (2013)». Juan Francisco Maldonado ¡Hidratación y Libertad!, s. f. <https://juanfranmaldonado.wordpress.com/piezas/individual-2/holo-1/>.

en un contexto de pandemia, lo que activa todo lo que uno siente en constante encierro, como la ansiedad, la monotonía y una desorientación del tiempo, esto reflejado a través del movimiento corporal en el espacio íntimo, reconociendo patrones inconscientes que fuera de este contexto no percibiríamos. Por ejemplo, el artista Bill Viola, reflexiona sobre la condición humana y el paso del tiempo, a través de videos donde poco a poco el cuerpo va desapareciendo y reapareciendo en forma infinita. Esto me llevó a indagar más en el dibujo y la pintura, de esta manera poder proyectar la fragilidad, la fractura del tiempo y cómo nos alcanza la evanescencia, es decir, todo este proceso interno del buscar un pretexto me enseñó a comprender lo que miro y lo que siento.

Desde el año 2020 he desarrollado una producción de obra considerable, y en relación al tema de la evanescencia ha sido posible plasmarlo a través de la naturaleza muerta, álbumes fotográficos de familia e incluso de un imaginario personal.

Desde el punto de vista técnico es fundamental especificar cómo se aplica la pintura, si diluida o pastosa (superficies homogéneas o irregulares), para efectuar distintas traducciones pictóricas desde imágenes fotográficas afectadas por el paso del tiempo, borradas, pixeladas, quemadas. Mis referentes han sido imágenes de procedencia digital, lo que también me permite desarrollar otro tipo de gráfica-pictórica.

El material visual que he recopilado tiene un particular interés para mí, porque me permite indagar entre lo abstracto y lo figurativo. La pintura en sí misma es evanescente: fragmentos de tiempo que se esfuman y que en el acto de pintar se congelan sin prejuicio alguno.

Roland Barthes en su libro *“La cámara lúcida”*, plantea el concepto de *Punctum*⁴, que surge quizás por la fascinación o emotividad que provoca al espectador una cierta imagen, algo que no buscamos, sino que sale de la escena como un *“pinchazo”*, y que portan las imágenes que no están hechas de manera consciente.

Dentro de los motivos que suelo utilizar, me encuentro recurrentemente buscando el pinchazo en las imágenes y de esta forma poder descontextualizarlas, y trasladarlas a nuevos espacios que exploro a través de la pintura. De esta manera, estas formas complejas del imaginario son posibles de plasmar gracias a la ayuda de la fotografía. La encrucijada mayor es poder

⁴ Barthes, Roland. *La Cámara Lucida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

desligarme completamente de la imagen referencial, no obstante, al estar inmerso en las tecnologías digitales, es complejo. Es por esto que mi archivo personal es diverso y amplio, cualquier imagen podría reconstruir algún fragmento de pensamiento que tuve. Y con lo anterior comienza a aparecer la idea de fragmento, el cómo unir estas propuestas.

II. 1 Evanescencia I



De izquierda a derecha: 19,5 cm de alto x 8 cm de ancho x 11,5 de profundidad, 20 cm de alto x 10 cm de ancho x 5 cm de profundidad, 20 cm de alto x 12,5 cm de ancho x 7,5 cm de profundidad / 2018.



Afilador de cuchillos.



Vendedor de escobas.



Vendedor de tela.



Detalle.

III. ESTUDIO DE OBJETOS Y FOTOGRAFÍA ANÁLOGA

En cuanto a las naturalezas muertas, (...) sigo haciéndolas para no olvidarme de aprender a pintar.

Ximena Cristi⁵

Mi inicio en la pintura comienza con las naturalezas muertas, prefiero definirlo como un estudio de objetos. Estos ejercicios surgían desde la necesidad de pintar algo y de no saber qué pintar. Pensaba mucho en construir una “gran” narración, con un tema central, un contexto, algo que fundamentara la pintura que quería realizar, pero, todo eso se quedaba en el tema y en un pensamiento. Antes imaginaba que, para pintar un “gran” cuadro se necesitaba de un gran tema, como las pinturas del Neoclásico o las pinturas del Romanticismo, pero me di cuenta de que, para poder aproximarme a ese tipo de obra, más autónoma, mucho más concreta, necesitaba aprender a mirar y comprender lo que estaba a mí alrededor, es por eso que me obsesioné con el estudio de objetos. Presentía que al disponer en algún lugar no más de tres objetos podía construir algún relato, o simplemente ejercitar el ojo; además este tipo de ejercicios es de fácil acceso, tomar un par de objetos y llevarlos a lugares donde los factores físicos incidieran en ellos, por ejemplo, trabajar contrastes a través de una luz rasante, traducción de las distintas materialidades, chorreos, empastes, media tinta, luz y sombra. Recordando, advertí que estaba trabajando con economía de medios, figuras inertes abstraídas de algún contexto pasado para sugerir algún plano narrativo e incluso melancólicos, situados en algunos casos en paisajes o espacios difusos, ambiguos y evanescentes.

El estudio de objetos siempre ha sido un tema recurrente para mí. Considero que, en cierto punto, es el reflejo de nosotros mismos y que contienen una narración en las cosas que poseemos, la ropa que usamos, los objetos que hemos heredado o que se arriman en algún escritorio o mueble, cuentan nuestra historia, dicen quiénes somos, qué nos gusta y, a veces, incluso de dónde venimos. El realizar pinturas con un modelo en vivo permite examinar en profundidad nuestros miedos, nuestras fragilidades y las cosas que están en nuestro entorno

⁵ En Margarita Schultz, Ximena Cristi, Colección Arca de Noé, Homenaje a los Maestros de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Editorial Universitaria. Santiago, 2005. Pág. 8.

que forman parte de nuestra vida cotidiana. Al representar objetos inanimados y con usos domésticos, busco alejarlos de su contexto y acercarme a una representación de traducción y de reflexión. La repetición continua de pintar objetos va generando una destreza al momento de pintar, por ejemplo, en una tarde realizo y termino una pintura, la idea de estar bajo la presión del tiempo y de esta forma poder traducir lo que está en frente, porque el tiempo transcurre diferente, tanto para mí como para los objetos, la búsqueda de capturar el momento preciso, representar con una mancha cargada de materia una luz en la tela y una leve aguada que represente una sombra. En este proceso de pintar me di cuenta de que, al estar observando los objetos, lo inanimado se convierte en algo vivo, o más bien, en un recuerdo vivo. Pintar estas cosas es como pintar las figuras que realizo hoy en día, buscar en el interior su esencia a partir del color y la línea. Lo anterior lo asocio mucho con la fotografía, guardando las distancias. La inmediatez que tiene la fotografía es con un click, en la pintura son varios clicks incesantemente. Desde la fotografía también me ocurrió que no sabía que fotografiar, es por eso que comencé a pintar y experimentar con la fotografía en los años 2018-2019.

Con esta experiencia es que la pintura me permitió de alguna forma traducir el paso del tiempo, esto siempre ha sido mi fuente de interés. En respuesta a este tema tan íntimo, es que me centro en la observación del espacio cotidiano que me rodea, para ello, utilizo el estudio de objetos como pretexto para estudiarlo, es decir, traducir la atmósfera, la forma y la luz de manera pictórica. La búsqueda del qué pintar se consigue con la decisión de qué objeto retratar, este proceso lo realizo recorriendo mi casa buscando algún lugar que me interese o llame la atención, donde pueda colocar no más de tres objetos. Por lo general, busco lugares donde el sol arrase en el objeto dejándolo casi sin forma, como también lugares donde la luz es mínima y muy tenue, el objeto se pierde, se desvanece, la luz y la oscuridad en una constante lucha por hacer “aparecer o desaparecer” el objeto. Con esto busco el encuentro de estos entes, que a su vez “aparecen” como también “desaparecen” mediante la luz. En otra ocasión me ha pasado, que, al realizar un estudio de objetos, los dispongo en algún lugar, los observo, me quedo contemplando como el día pasa sobre estos, para luego tomarlos y dejarlos en otra parte hasta que la ansiedad me invade y vuelven ser a pintados.

Para mí, el estudio de objetos es una forma de ser, es un filtro por el cual la realidad puede ser leída, interpretada y sublimada. Los sentimientos que me produce el acto de pintar y las

imágenes ocasionadas por el mundo visible son muy difíciles de expresar o tal vez, imposible de expresar en palabras, puesto que, precisamente, están establecidas por las formas, los colores, el espacio, la luz y la oscuridad.

Hay una cita del artista Carlos Carrá en el texto Giorgio Morandi: La naturaleza muerta en Italia, que dice:

“El pintor poeta siente que su esencia verdadera, inmutable, parte de lo invisible que le ofrece una imagen de lo eterno real. Él siente que es un microcosmos plástico en contacto mediado con el todo. Así me remito a la infinita parte de eternidad que hay en mí y trato de penetrar la intimidad recóndita de las cosas ordinarias.”⁶

Con lo anterior los objetos simples de la vida cotidiana que uno dispone a la mano y en algunos casos pueden ser recuperados o encontrados, se ponen en valor por su memoria, de esta manera vuelven a cobrar vida y se transforman en mediadores de una realidad atemporal y poética, es una realidad en donde la muerte no está presente, no hay una caducidad en estudiar objetos, no obstante, es un estudio de objetos vivos, deja de ser una naturaleza muerta y se convierte en una vida propia que comunica quietud, siendo así un pequeño reducto ante los nuevos medios.

⁶ Fondazione Foedus. Giorgio Morandi y la naturaleza muerta en Italia. Mazzotta. Santiago: Renato Miracco, María Cristina Bandera, 2006.

III. 1 Estudio de Objetos 2018-2022



Sub 6

Óleo sobre cartón 23 x 33 cm / 2018.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos

Óleo sobre cartón 40 x 50 cm / 2019.



Objetos

Óleo sobre tela 30 x 40 cm / 2019.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos frente a una ventana

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Taza

Óleo sobre tela 50 x 70 cm / 2019.



Pera sobre un piso

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2019.



Objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2020.



Florero

Óleo sobre madera 40 x 50 cm / 2020.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 35 x 45 cm / 2020.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2020.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2020.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2020.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2020.



Estudio de objetos

Óleo sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2020.



Taza

Óleo sobre cartón entelado 30 x 40 cm / 2020-2023.



Plátano sobre un piso

Óleo sobre tela 40 x 44 cm / 2021.



Manzana sobre un piso

Óleo sobre tela 40 x 44 cm / 2021.



Objetos

Óleo sobre tela 20 x 20 cm / 2021.



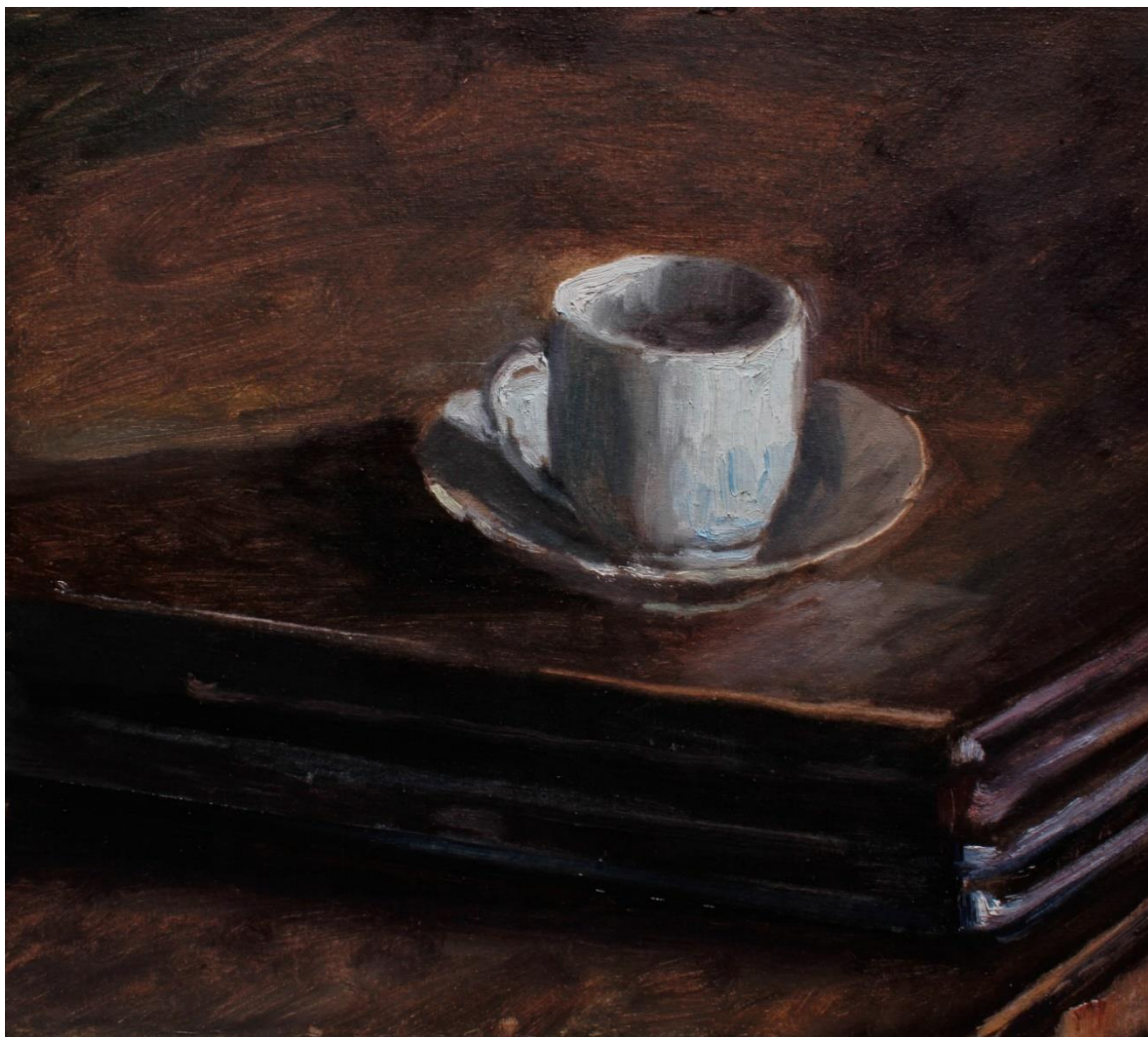
Ciruelas

Óleo sobre cartón entelado 24 x 30 cm / 2021.



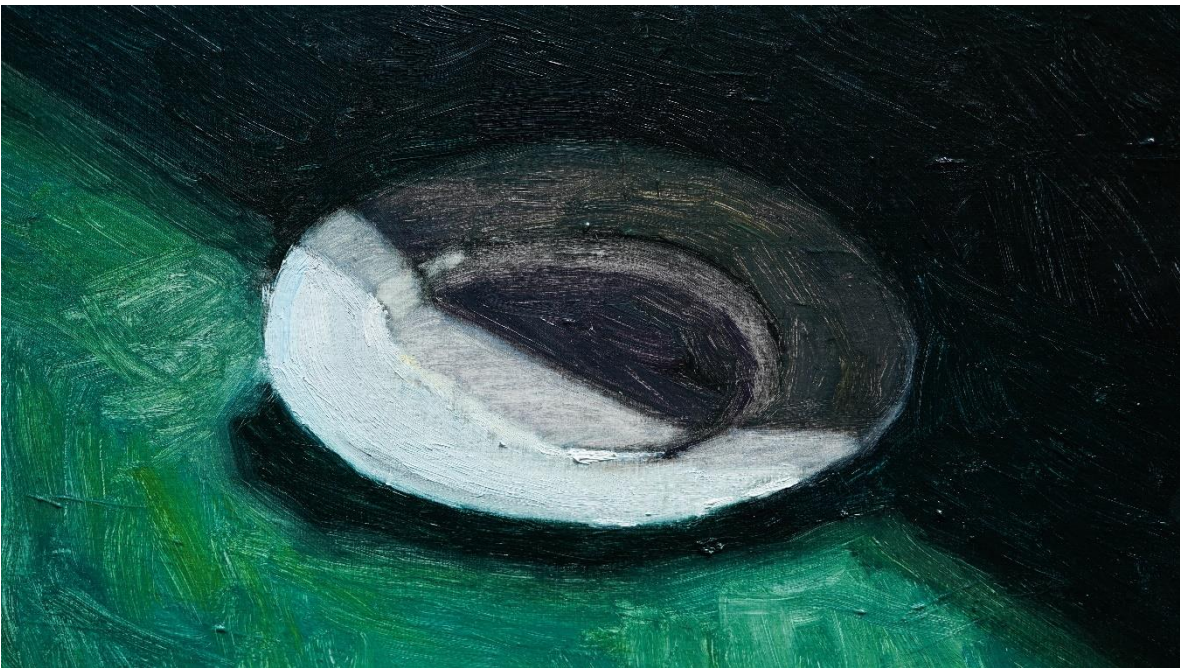
Jarrón

Óleo sobre cartón entelado 20 x 20 cm / 2021.



Taza

Óleo sobre madera entelada 34 x 37 cm / 2021.



Plato

Óleo sobre cartón entelado 30 x 40 cm / 2021.



Regador azul

Óleo sobre lona de PVC en bastidor 40 x 40 cm / 2021.



Plato azul

Óleo sobre cartón entelado 30 x 30 cm / 2021.



Pera

Óleo sobre madeira 30 x 30 cm / 2022.



Regador azul

Óleo sobre lona de PVC en bastidor 50 x 64,5 cm / 2021.



Pera

Óleo sobre madeira 30 x 30 cm / 2022.



Taza en azul

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2022.



Jarrón

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2022.



Cráneo

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2022.



Estudio de objetos

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2022.



Figura

Óleo sobre madeira 45 x 45 cm / 2022.



Figura

Óleo sobre madeira 30 x 40 cm / 2022.



Objeto

Óleo sobre madeira 30 x 30 cm / 2022.



Perro

Óleo sobre madera 45 x 45 cm / 2022.

III. 2 **Evanescencia II**

Cada lugar fotografiado se incorpora a la textura de grietas olvidadas en espacios cotidianos, donde el concepto 'evanescente' se activa con esta serie que responde al paso del tiempo.



Fotografía de 35 mm en blanco y negro 15 x 20 cm / 2019.1/6



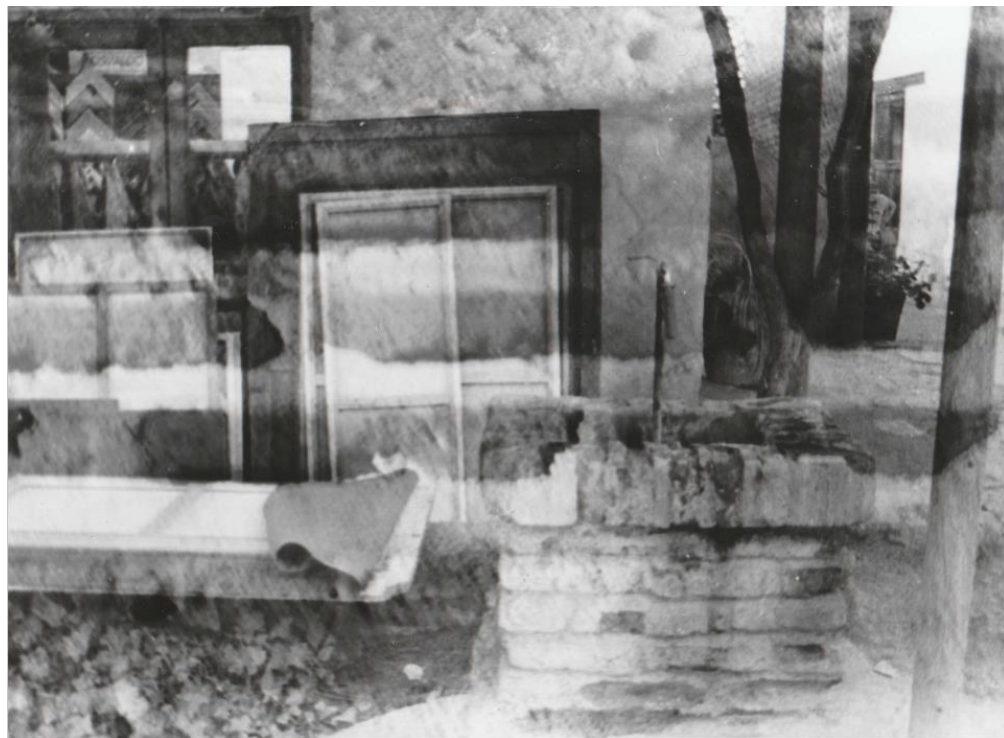
Fotografía de 35 mm en blanco y negro 15 x 20 cm / 2019.2/6



Fotografía de 35 mm en blanco y negro 15 x 20 cm / 2019.3/6



Fotografía de 35 mm en blanco y negro 15 x 20 cm / 2019.4/6



Fotografía de 35 mm en blanco y negro 15 x 20 cm / 2019.5/6



Fotografía de 35 mm en blanco y negro 15 x 20 cm / 2019.6/6

IV. FRAGMANETACIÓN

El concepto de fragmentación básicamente lo empiezo a conocer en el año 2021, al realizar tres telas de gran formato con distintas representaciones en las que se debe cambiar la escala, duplicando o reduciendo su tamaño. En relación a la distancia o profundidad de campo, aplicar el concepto gráfico y pictórico. En síntesis, romper con la idea de escena monocular habitual.

Hans-Georg Gadamer en su libro *“Verdad y Método”* (1960) nos plantea que la representación artística ya no busca ser una copia o imitación de la realidad como lo es por ejemplo en el Hiperrealismo. Aparece aquí una nueva forma de representación, llamada el sentido del “juego”⁷, el que vincula al sujeto de mejor manera con el objeto artístico. Entiendo el término anterior, como una necesidad del ser humano por comprender lo que lo rodea y cómo se relaciona con la obra de arte. Es por lo que el concepto de fragmentación rompe con la identificación de un arriba y un abajo, es decir, fragmentar el cuadro, imágenes de distintas procedencias extraídas de su contexto (naturaleza muerta, álbumes de familia e incluso de un imaginario personal), donde la diversidad y la poca relación de una imagen con otra, se encuentren para crear un nuevo sincretismo visual, por eso, el sentido del “juego” se corresponde al momento de buscar imágenes referenciales de manera obsesiva. En consecuencia, lo que abordo en mi trabajo visual también alude a referentes históricos. La idea del fragmento y como encontrar una relación son importantes, esto se debe a cómo se articulan las imágenes de manera interna. Es por ello que, al construir mis obras, utilizo una gama amplia de soportes y materiales, lo que me permite desarrollar conceptos gráficos y pictóricos por su relación sinérgica. Cada uno funciona por sí solo, pero cuando se complementan crean un resultado diferente. La pintura como ensayo, como registro de patrimonio, espejismo de realidad, desde mi punto de vista, es donde se anula la ilusión de tridimensionalidad.

Otro elemento importante de mencionar, es mi propio contexto por donde deambulo. Actualmente estamos es una crisis globalizada, esto ocasiona la pérdida de los sentidos y el fácil acceso a todo el sufrimiento del planeta, lo que me produce un agobio de tanta

⁷ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Monterrey: Ediciones Sígueme-Salamanca, 1999.

información, esto se debe a que hemos perdido la noción de comunidad y sensibilidad, convirtiéndonos en seres individuales. En el texto de Sergio Rojas *“Cuerpo y globalización. Escalas de la percepción”* (2010), nos declara:

*“El proceso de la globalización puede verse como el término de la modernidad y el paso a una posmodernidad en la que se cancela la pregunta epistemológica por la historia. Sin embargo, también puede como la consumación de la modernidad y uno de sus conceptos más emblemáticos: el individualismo. El individuo es el centro y se ha convertido en el último reducto del sujeto.”*⁸

Con lo anterior surge en mí la convicción de qué pintar. Los ejercicios que me propongo pintar crean una propuesta visual que cuestiona la relación entre la ficción y realidad y también cómo comprendemos e interpretamos la realidad en la actualidad. Esto se puede expresar y representar en los distintos lenguajes plásticos, ya sea con el uso de medios gráficos o pictóricos.

Este proceso de hacer una obra a través de los medios digitales, de forma sintética y ‘no fácil’ me permite realizar cambios inmediatos con medios técnicos y digitales que en la visualidad va mutando. Entonces mi intención radica en la traducción e interpretación de referentes visuales, forma, color, luz, sombra, como también validar errores técnicos de imágenes pixeladas o mal impresas. Busco plasmar en una sola imagen varios momentos para posteriormente ir desmaterializándola mediante acciones técnicas de borrar, fragmentar, pintar solo algunas zonas del cuerpo, modificar la gama de color, esfumar y por último volver a su forma original. Todos estos pasos me permiten desligarme del referente, y cada modificación que realizo es un nuevo fragmento en la pintura, llegando en algunos casos a convertirse en manchas efímeras, en vestigios de pintura, en memoria.

La idea de fragmentación es componer asociaciones y montajes. Las fotografías o imágenes referenciales, las secciono, las intercalo, las recompongo, hago encuentros distantes (hoja de diario-imagen impresa), propongo relaciones inventadas e inventivas entre todo mi archivo

⁸ Rojas, Sergio. «Cuerpo y Globalización. Escalas de la percepción». Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2010.

personal. Con esto, busco producir nuevos nexos entre las imágenes, que produce un movimiento constante, algo parecido al cine. En algunos casos, estos gestos los realizo antes de pintar y en otros casos, lo hago en el mismo soporte colocando pintura y quitándola.

Hubo un pequeño “punctum” en mi cuerpo el cual me hizo relacionar ambos conceptos, Evanescencia y Fragmentación. La artista Celia Paul comenta que la pintura es el lenguaje de la pérdida. “*Se raspan capas de pintura una y otra vez, se reconstruye, y se pierda de nuevo.*”⁹ Los conceptos de *fragmento* y *evanescencia* me recuerdan a las pinturas de los muros y frescos del periodo antiguo las que hoy intentamos descifrar y en la mayoría de los casos se convierten en simples piezas de contemplación.

Como lo he comentado anteriormente, la procedencia de imágenes es de fuentes diferentes que en su contexto me interesa descontextualizar. Para que entre en juego el comportamiento de la materia y como se representa.

⁹ Paul, Cecilia. Autorretrato. Chai editorial. Córdoba, 2021.

IV. 1 Ejercicios de Fragmentación 2021



Collage I

Óleo y esmalte sintético sobre tela

160 x 160 cm / 2021.



Collage II

Óleo y esmalte sintético sobre tela

160 x 160 cm / 2021.



La Citroneta de la Abuela
Óleo, acrílico y esmalte sintético sobre tela
160 x 160 cm / 2021.

IV. 2 Fragmentación-Evanescente 2022



*Óleo sobre madera
100 x 100 cm / 2022.*



Óleo sobre lona de PVC

100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre lona de PVC

100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre lona de PVC

100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



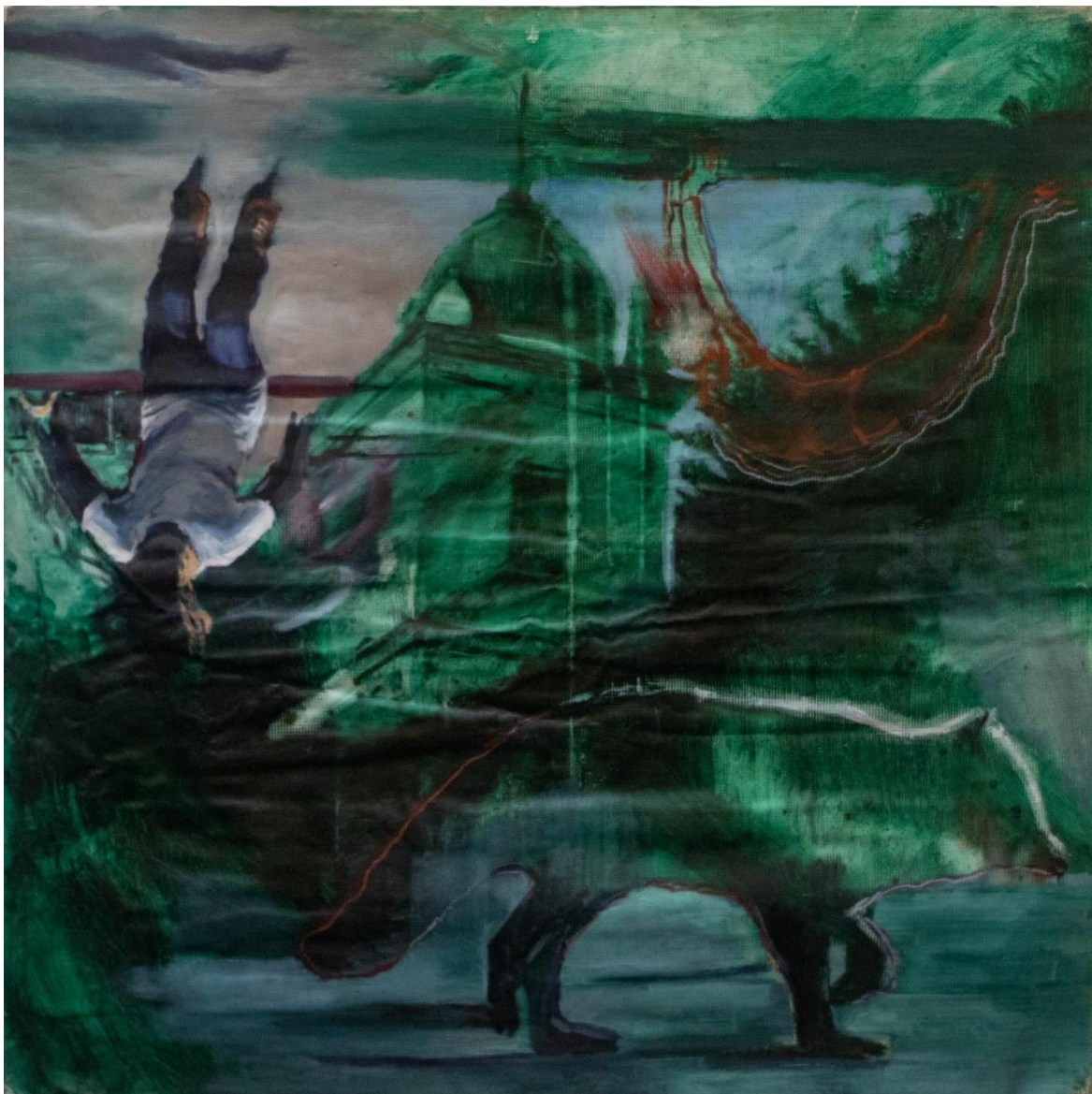
Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Óleo sobre lona de PVC

100 x 100 cm / 2022.

V. DEPORTISTAS

Mi relación con el deporte es muy escasa, sin embargo, me crie con imágenes de fútbol, rugby, handball y sobre todo de gimnastas. Lo que hay en común en estos deportes es el contacto físico que existe. La disciplina de la gimnasia era lo más visible en mi casa, puesto que mi padre es profesor especializado en esta área. Sin ir más lejos, el deporte en sí mismo me interesó en un momento como pretexto, porque se establece la idea de la constancia de realizar una actividad que necesita grandes esfuerzos, pero de forma distribuida a lo largo del tiempo, como, por ejemplo, la preparación previa a una maratón. Esto mismo me interesa en la pintura, tener voluntad con este material, y ejercitar mi cabeza, mi mano y mis ojos, como un proceso largo y constante.

Retomando la idea mencionada anteriormente, es posible colegir que, cuando observamos detalladamente un cuerpo al estar en movimiento cambia su posición con respecto a su punto de referencia a medida que pasa el tiempo, pero, al estar en reposo su posición permanece impávida, al igual que una pintura. Podemos decir que el movimiento es relativo: el cuerpo se mueve en función de otro, por ende, es imposible saber si hay algún objeto en reposo en el universo. Pero, en la pintura es posible detener el movimiento como también representarlo, es decir, traducir la sensación de que algo se está moviendo. A partir de la referencia cuyo origen está situado en el ojo observador, para poder percibir si un cuerpo se mueve o no, tenemos que tomar *otro* como referencia. La pintura requiere de alguna acción que determine si hay movimiento o no, dependiendo de lo que se esté representado. En algunas de mis pinturas de deportistas, hay figuras en reposo, pero es el gesto de la pintura, es la impronta, el cómo aplico la pintura: borrar, esfumar o chorrear provocan que el ojo traduzca el movimiento. Estos gestos van de la mano cuando analizo los cuerpos desplazándose, observo su masa y volumen. Teniendo esto en cuenta, a través de la pintura, “desmaterializo” de alguna forma la velocidad de la imagen referencial, llegando en algunos casos a convertirse en “entes”.

Otro modelo que utilizo para pintar y reflexionar entorno al movimiento es Eadweard Muybridge. Él, realizaba registros del movimiento a través de la fotografía. Trataba de reducir al máximo el tiempo de exposición con la finalidad de aproximarse al instante de

algún cuerpo en desplazamiento, siendo capaz de revelar la estructura del cuerpo en movimiento. En este sentido, los primeros resultados de las pruebas de Muybridge determinaron el instante del trote de un caballo cuando sus cuatro patas estaban al mismo tiempo en el aire. La contradicción radica en los años de representación pictórica, donde un caballo era representado con a lo menos una de sus patas en el suelo. Muybridge considera la discrepancia entre la objetividad de la fotografía y la norma convencional del arte de la pintura, que tensiona a los artistas de su época.

Con estos antecedentes, mi interés apunta a obras difusas y algunas veces ambiguas, el apoyo de la fotografía, como sustento para mis pinturas me permite captar en una o varias imágenes todas las facetas del movimiento.

Me interesa el proceso creativo del artista irlandés Francis Bacon. Él utiliza material fotográfico para pintar. En relación a la pintura de Bacon al momento de deformar estas figuras, buscaba captar en la pintura un espacio en el que aparezcan sus estados previamente deformados o mutilados, para que al observar se pueda apreciar las distorsiones donde el movimiento y metamorfosis queden atrapados y materializados en una pintura anamórfica.

V. 1 Desde el deporte a una imagen probable (Serie Deportistas)

El proceso de percepción de una imagen es un procedimiento complejo. Solo se observa lo que, de alguna manera, significa y se relaciona con el contexto del observante. A pesar de eso, creo que, todo lo que vemos queda en nuestro inconsciente. Hay ciertas imágenes que nos producen un efecto mayor que otras, este fenómeno es inexplicable, es parte de nosotros, puesto que, dichas imágenes permanecen con mayor fuerza en nuestra mente aguardando ser representadas.

En el mundo del arte se puede apreciar la forma en que se cambian y se presentan las imágenes. Si nos referimos a la historia de la Pintura, nos encontraremos que durante siglos los pintores se esforzaban por producir una representación directa que corresponda a un referente real, donde el mensaje es reconocible, por ejemplo, el sujeto pintado estaba idealizado manteniendo una estructura formal del espacio interior, por lo que existía poca variación en el lenguaje pictórico. Es decir, se trabajaba directamente con una imagen

iconográfica, con el objetivo de que el observador pudiera hacer las relaciones pertinentes con la historia que representaba la obra y comprenderla. Actualmente la forma de abordar una imagen ha mutado, ya no está presente una imagen idealizada y mucho menos una jerarquía divina en su disposición. Esto ocurre porque las imágenes pintadas o de interés se reconocen, y las reconozco en la naturaleza de manera imperfecta, auto contradictorias y cambiantes. Es decir, la pintura ya no tiene como rol fundamental educar al espectador, sino que, representar la visión que tiene el artista sobre el motivo que quiere plasmar en la obra.

La reflexión de este título apunta a que, los referentes que encuentro interesantes de cierta forma alteran la idea predispuesta en la pintura clásica. Mediante el estudio de su trayectoria, busco traspasar a mi pintura la deformación de significados y convirtiendo la producción en algo ambiguo o indeterminado.

Y es por lo que, mi intención es trabajar la huella y el gesto, y que detrás de esta acción se genere una atmósfera donde en algunos casos, se funda la figura y el fondo. Volver a trabajar la forma y la contra forma, en el que, la carne en movimiento pierde su materialidad. Así mismo mis figuraciones no tienen en cierto modo una deformación, es decir, no hay una lógica determinada, pero sí depende de la velocidad, la direccionalidad y la tensión del tipo de movimiento. Si la velocidad de la imagen capturada es mayor, menor será el grado de materialidad en la Pintura, llegando casi a ser una estela.

Esta investigación sintetiza el acto de pintar: comienzo manchando el soporte, se descubren formas, deviene el azar porque aparecen de forma inesperada “accidentes” o “imprevistos”. En definitiva, me encuentro constantemente en estado de alerta.

V. 2 Deportistas 2022



Figuras

Óleo y esmalte sintético sobre tela

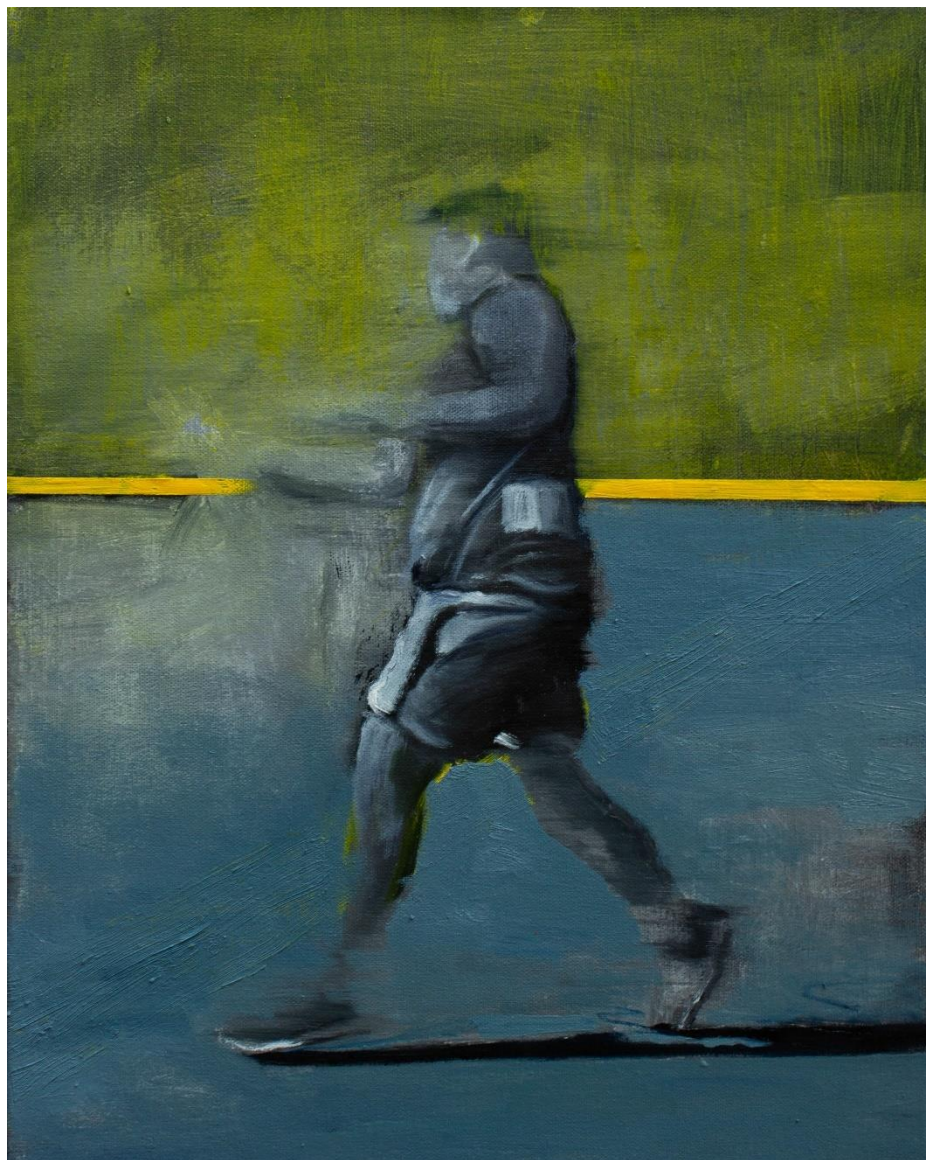
40x50 cm / 2022.



Panel izquierdo. Óleo sobre tela 40 x 50 cm / 2022.

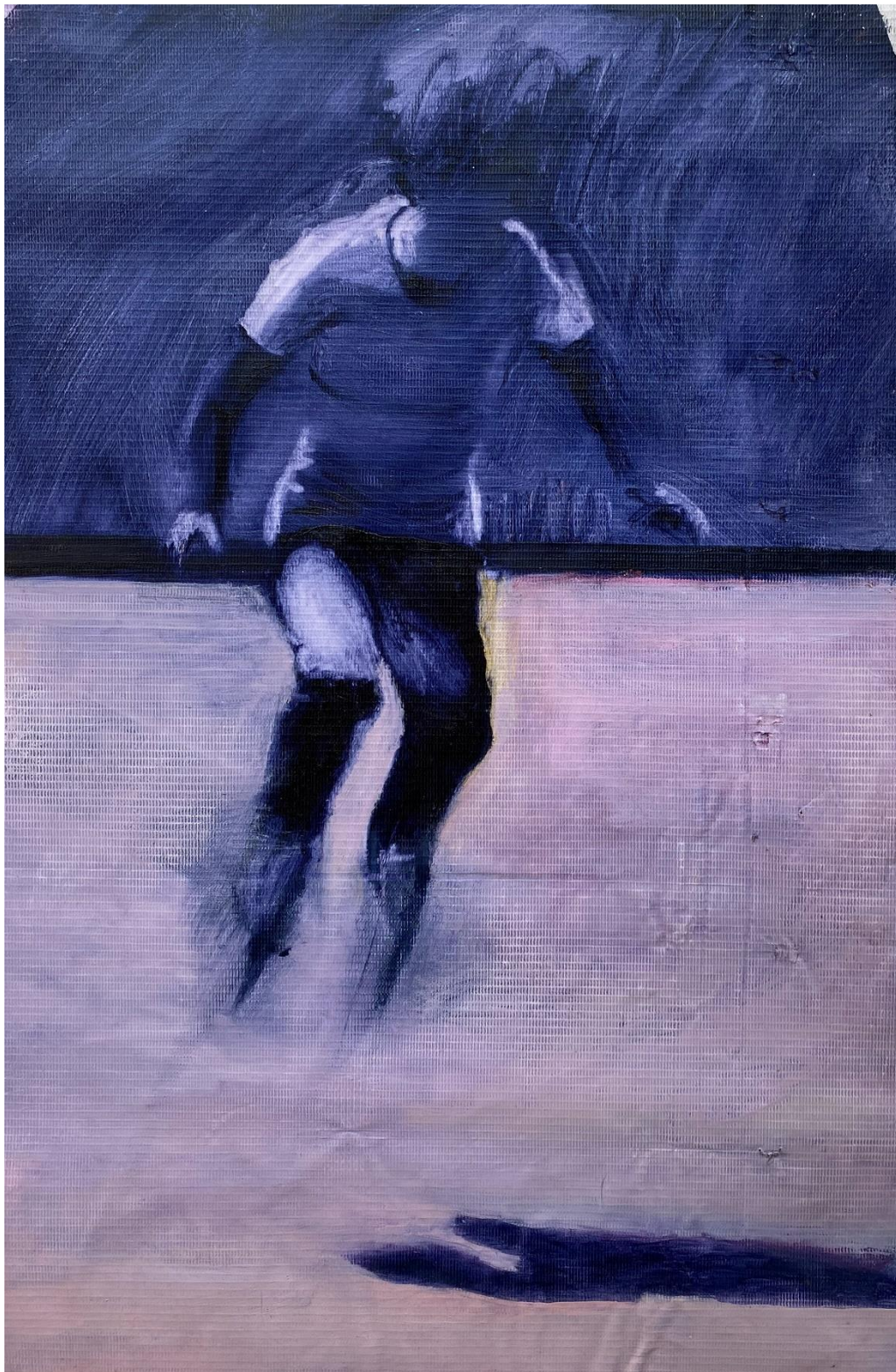


Panel central. Óleo sobre tela 50 x 60 cm / 2022.



Panel derecho. Óleo sobre tela 40 x 50 cm / 2022.





Panel Izquierdo. Óleo sobre lona de PVC 40 x 60,5 cm / 2022.



Panel central. Óleo sobre lona de PVC 50 x 60,5 cm / 2022.



Panel Derecho. Óleo sobre lona de PVC 40 x 60,5 cm / 2022.



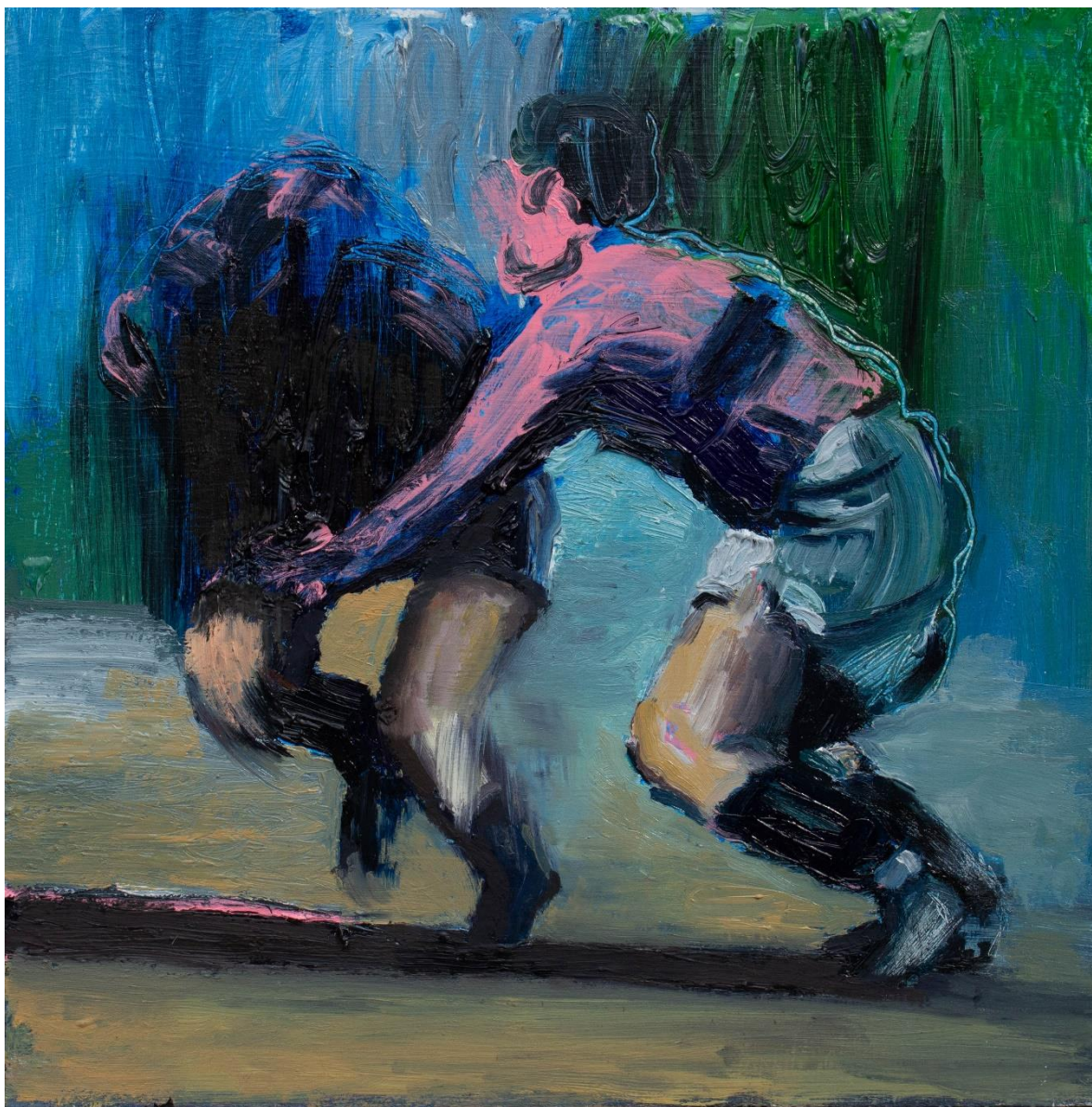
Tríptico

Óleo sobre lona de PVC 60,5x145 cm / 2022.



Choque

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre cartón entelado 40 x 50 cm / 2022.



Figuras

Óleo sobre madeira

30 x 30 cm / 2022.



Tackle

Óleo, spray y esmalte sintético sobre tela

100 x 100 cm / 2022.

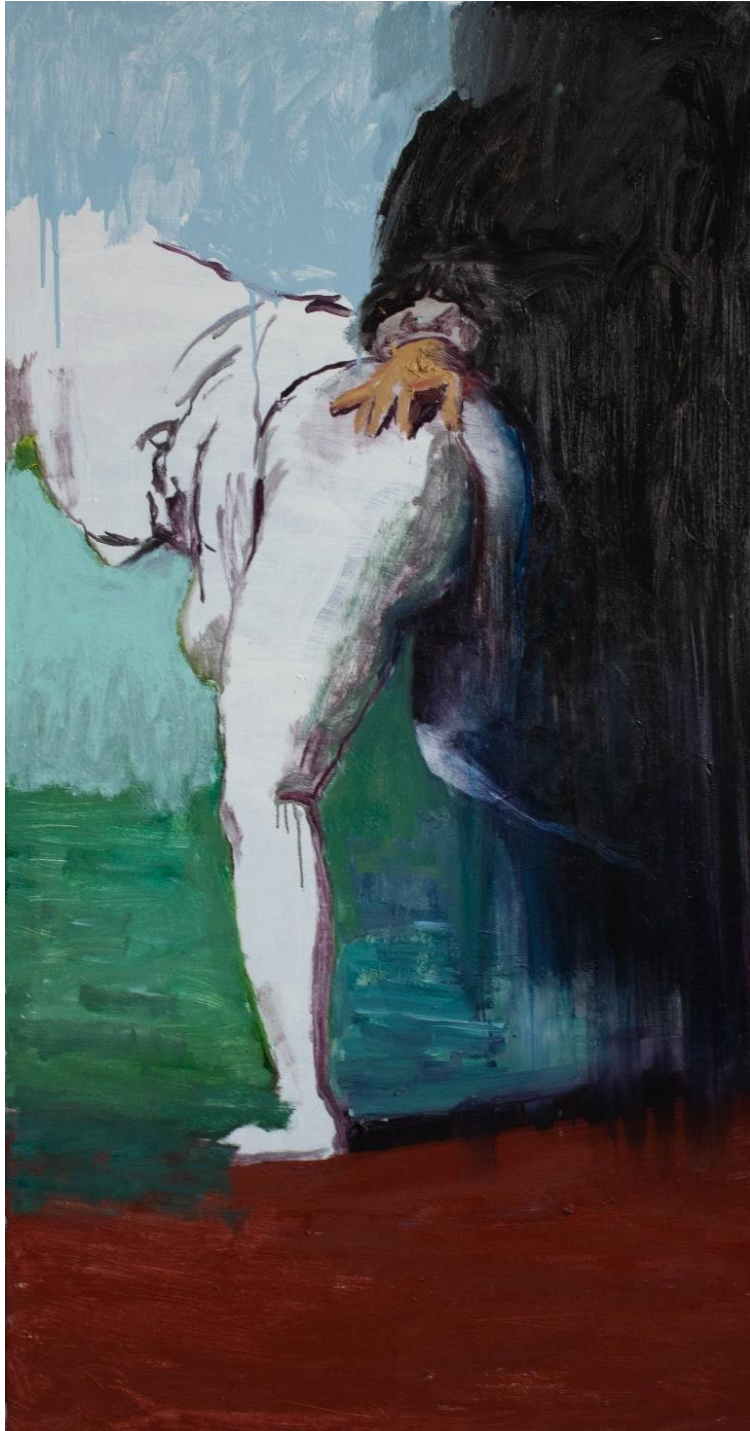
VI. ANTECEDENTES FORMALES DE LA PINTURA

Mi interés es explorar la ambigüedad en las obras gráficas, pictóricas y escultóricas, entendiéndose lo ambiguo como una desviación, alteración y modificación de alguna imagen referencial o modelo. Mi atracción al representar escenas, figuras, paisajes u objetos es interpretar lo que observo dándole su propio tiempo y espacio, en algún porcentaje ajeno a la imagen referencial. Cada pintura tiene su invención; su luz propia y su color esencial: no hay color local. Cada uno de estos cambios contribuye a una nueva forma de ver la imagen original, sin caer en la literalidad. Busco descontextualizar el contenido de una imagen y generar tensión entre representación y técnica. Mi propósito al crear estas pinturas es interpelar al espectador, desde lo que “fue y será, lo evanescente, el fragmento y el roce”.

Continuando con lo mencionado anteriormente, se puede ejemplificar mejor con el conjunto de obras que he realizado en este último tiempo. Uno de ellos, es la apropiación decolonial de la tradición académica, donde, tanto el tema como la técnica de pinturas clásicas como “*Sísifo*” (Tiziano, 1548) y “*La yegua del amigo Pedro*” (Pierre Subleyras, 1730), son un pretexto para indagar en la práctica pictórica europea, con una mirada contemporánea/local sobre lo abstracto y lo figurativo, obteniendo así, como resultado imágenes pictóricas ambiguas o difusas, descontextualizadas mediante una paleta de colores ajena a los referentes citados.

El tema como figura y anécdota pasa a segundo plano deconstruyendo la composición de tradición clásica, abstrayendo y liberando al cuerpo masculino o femenino de su contexto de mito y género. Un giro ambiguo bordea un juego perverso de sumisión y dominación, al ser el cuerpo el soporte de la mirada deseante. En síntesis, el eje principal es la pintura como la articulación de un lenguaje reapropiado, sea gesto o materia (diluida o pastosa), en superficies homogéneas o irregulares que devienen en desecho reciclado mediante la utilización de pinturas industriales de colores vibrantes y puros. Es decir, la cualidad física provoca tensión entre el objeto artístico y su espectador.

VI. 1 Serie de Cinco Pinturas 2022



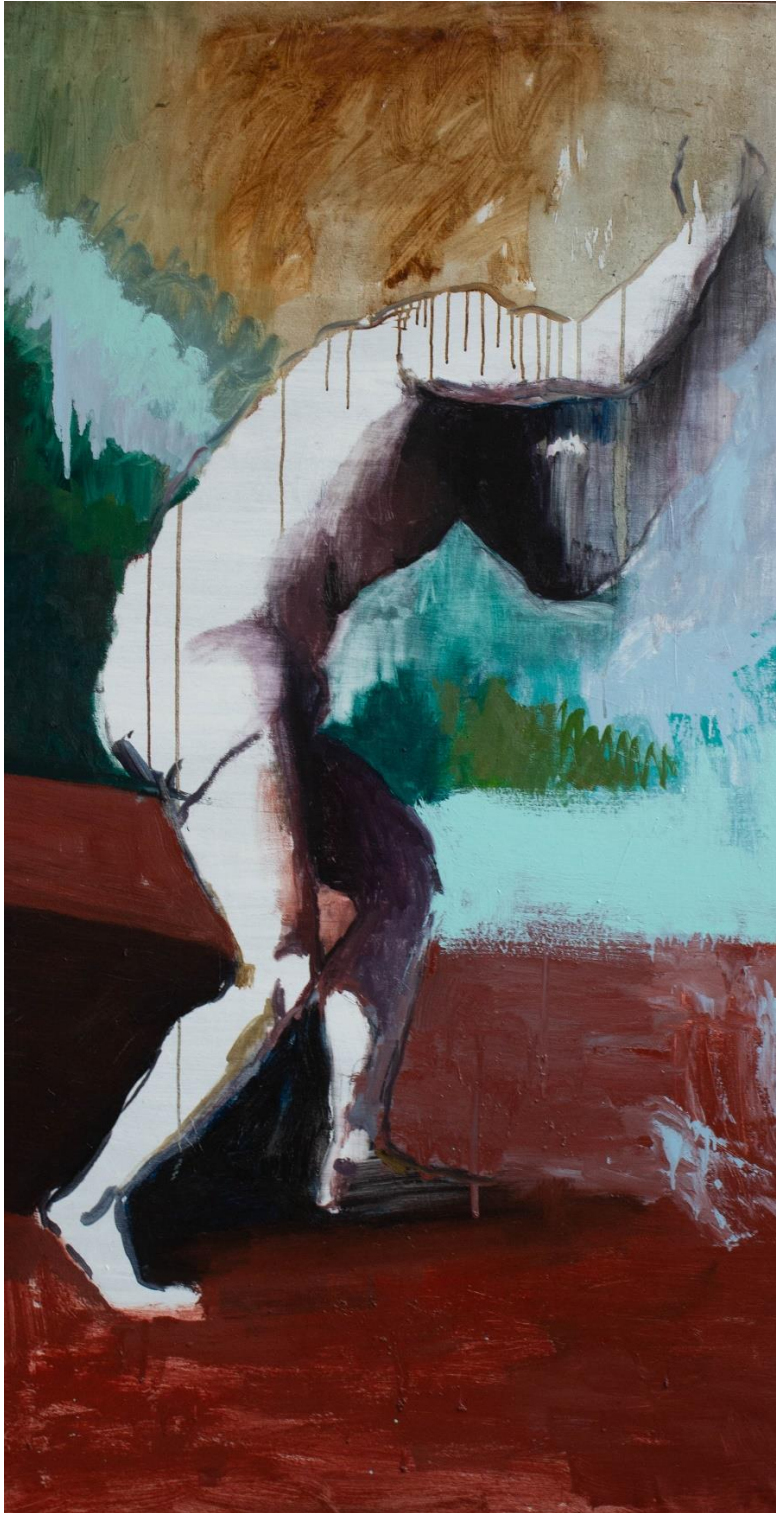
“La Yegua del Amigo Pedro”

Óleo y esmalte sintético sobre tela 80 x 150 cm / 2022.



Caída

Óleo y esmalte sintético sobre tela 80 x 150 cm / 2022.



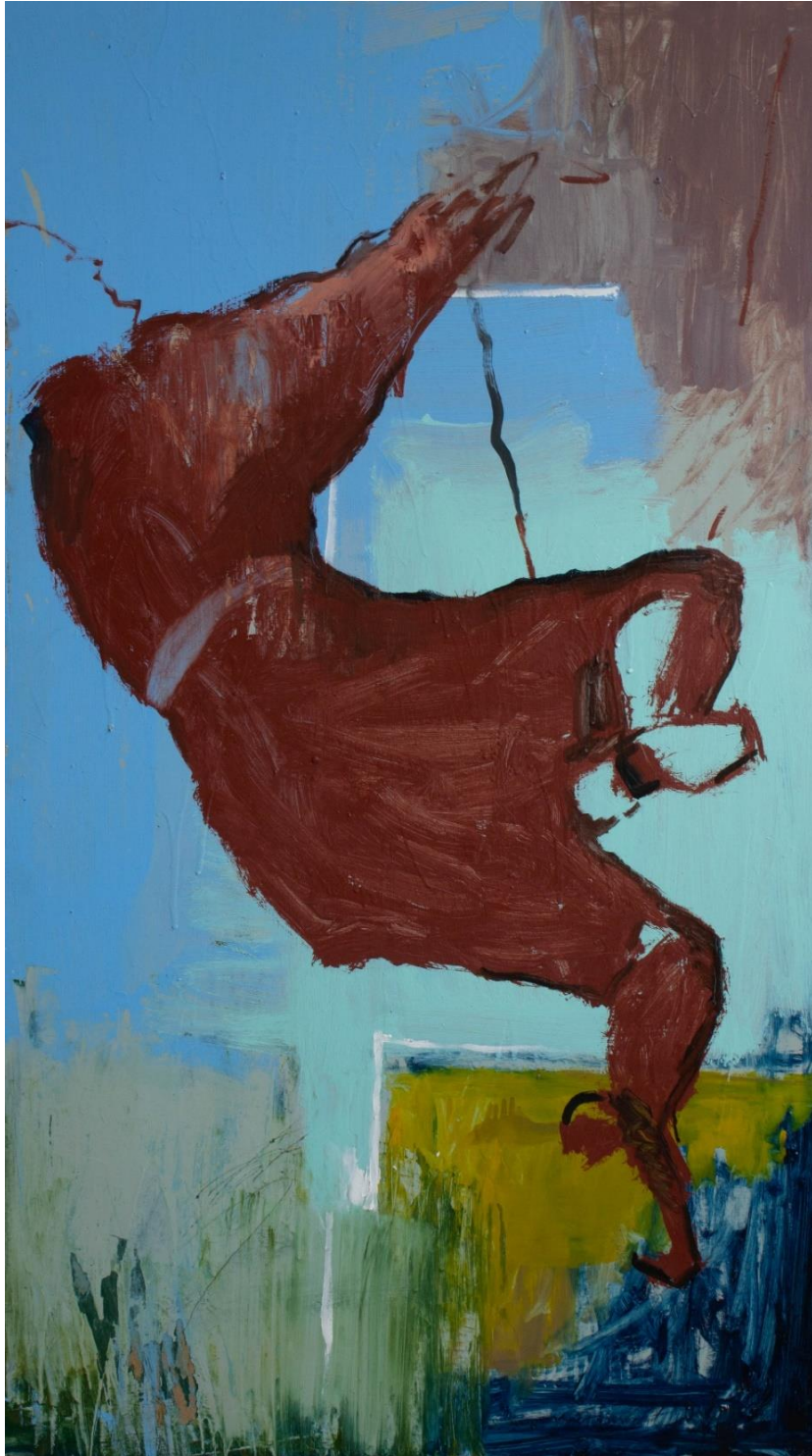
“Sísifo”

Óleo y esmalte sintético sobre tela 80 x 150 cm / 2022.



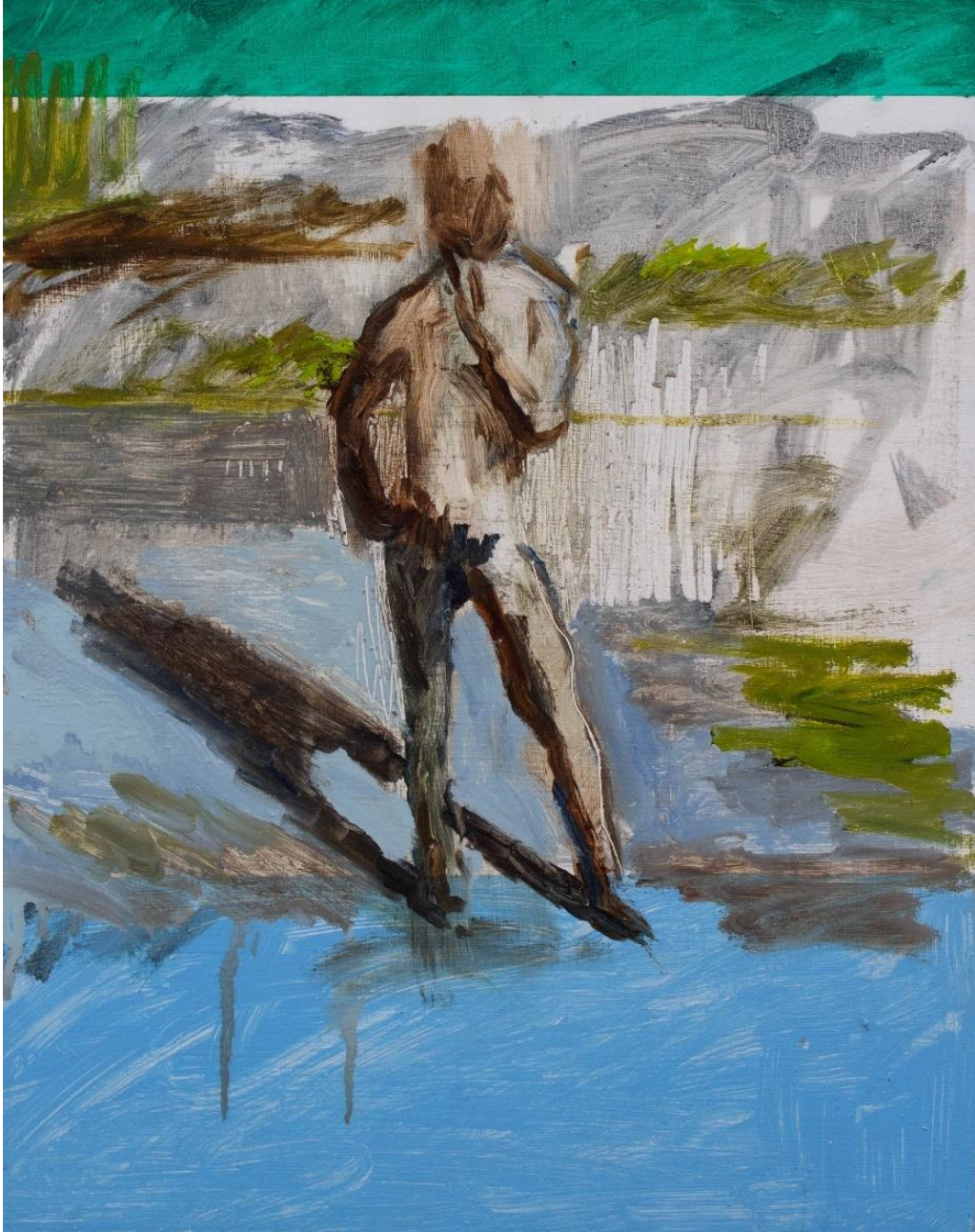
Jugador

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre lino 80 x 150 cm / 2022.



Figura

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre madera 86 x 152 cm / 2022.

VI. 2 Serie de Cuatro Figuras 2022

Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre madera

40 x 50 cm c/u / 2022.



Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre madera

40 x 50 cm c/u / 2022.



*Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre madera
40 x 50 cm c/u / 2022.*

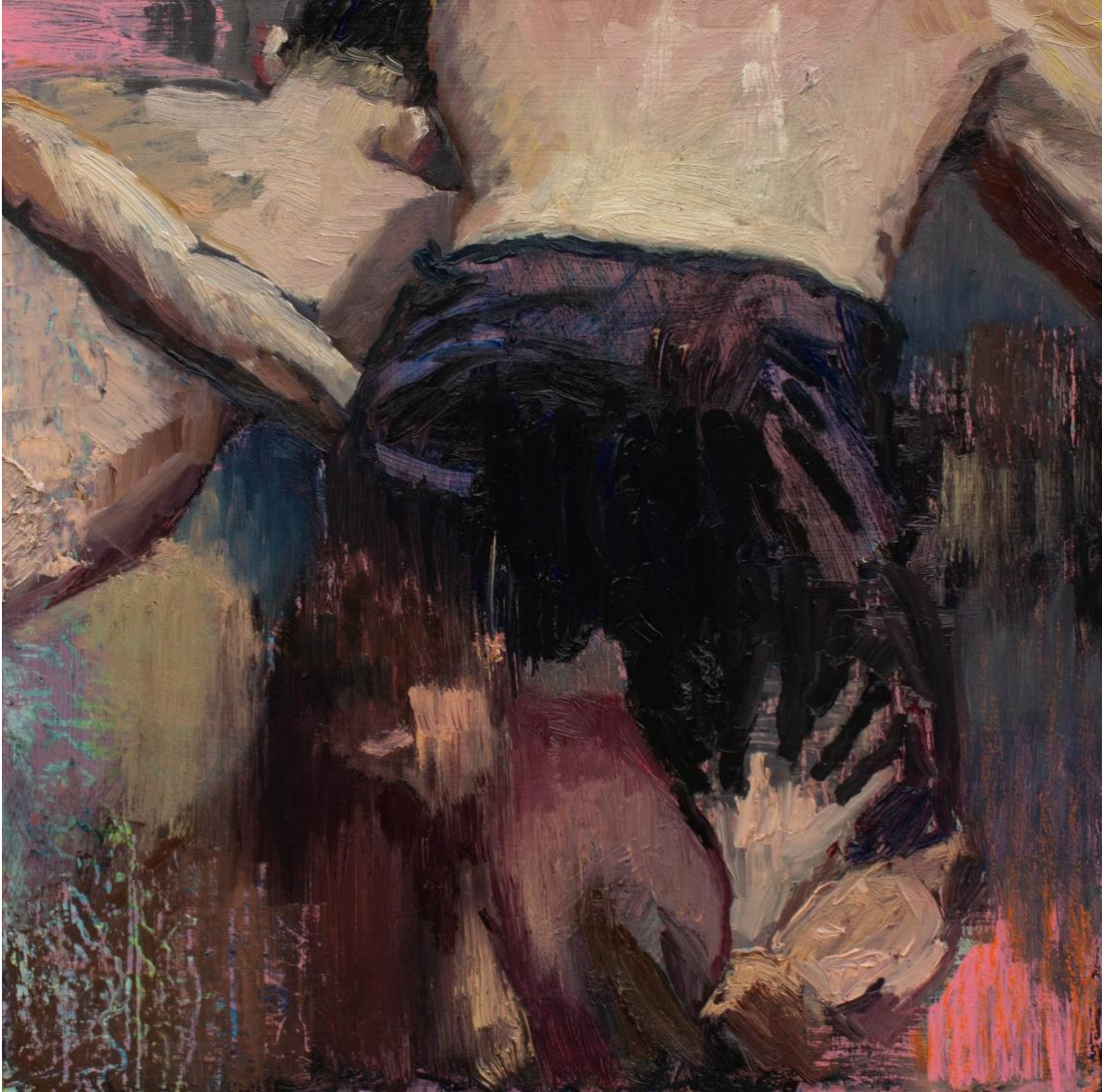


Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre madera

40 x 50 cm c/u / 2022.



VI. 3 Serie de Cuerpos Fragmentados 2022



Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre madera

40 x 40 cm / 2022.



Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre tela

40 x 40 cm / 2022.



*Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre tela
40 x 40 cm / 2022.*



Óleo, esmalte al agua y esmalte sintético sobre tela

40 x 40 cm / 2022.





Figuras

Óleo y esmalte sintético sobre madera

104 x 131 cm / 2022.



Paisaje

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre madera

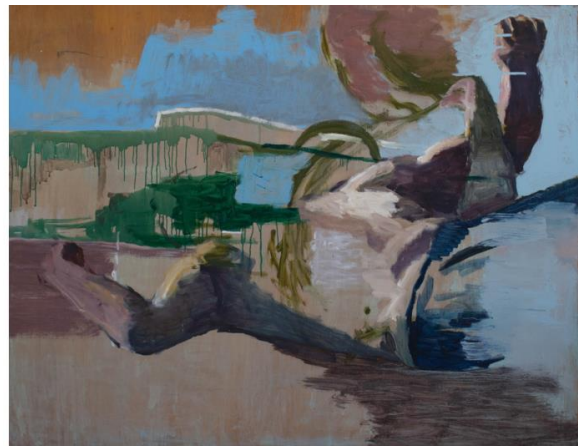
104 x 131 cm / 2022.



Paisaje

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre madera

104 x 131 cm / 2022.





Figuras

Óleo sobre tela

90 x 100cm / 2022.

VI. 4 Mirar atrás (Antecedentes formales de la pintura)

En el transcurso de mi carrera, detenerme a observar a los pintores europeos a lo largo de la historia ha sido una constante. Me obsesione con el Manierismo, el color puro y vibrante como también la técnica por sobre el tema. Mirar el pasado y reflexionar qué pintar. Desde la contemplación empezar a escribir del Manierismo y alguna de sus obras, entre mis referentes nombro a: Pontormo, Bronzino, El Greco, entre otros.

El Manierismo, rompe con las convenciones clásicas, además hace referencia a las deformaciones o también al refinamiento de los ideales del Renacimiento tardío, su nacimiento fue fácil y sin ninguna crisis. Con respecto a la pintura tiene un lenguaje seductor, hay una belleza bien construida, pero se nota lo antinatural. Su brillantez técnica subyace a menudo en un elemento de alteración emocional. La tensión y el dramatismo se logran mediante, técnicas como el alargamiento de las figuras en posturas exageradas, el colorido y la luz son intensos, y una teatral distorsión de la escala y la perspectiva, todo esto con un propósito estético. En una palabra, podría decir que el Manierismo tiene algo estilizado, comento esto, puesto que, crear estas representaciones con tal tipo de dificultad requería de gran astucia y manejo de la técnica para hacer que funcionara la obra frente al ojo humano. Lo entiendo como algo que se va inventando, exagerando y modificando sobre la marcha, según lo requerido por el mecenazgo. Es interesante pensar en estas invenciones de este movimiento, puesto que, por un lado, el clasicismo del Renacimiento se basa en un mundo lleno de reglas y perspectivas, mientras que el Manierismo utiliza estos elementos a su favor y con mayor soltura, a través de su obra es posible apreciar que se permitían nuevas ideas desde la visión propia del autor para que, de esta manera, pudiera demostrar su habilidad técnica. Vasari define la perfección en el arte de la pintura como una riqueza inventiva, ser fiel a la anatomía, estudiarla bien, y reducir lo más difícil a algo fácil¹⁰. El escritor Lodovico Dolce decía que: “*la facilidad es la base de la excelencia en cualquier arte.*”¹¹

Otra de las características que me interesan del Manierismo es el gusto por lo complejo que está por encima de lo sobrio, esto se debía a que eran muy expresivos, eran en algunos casos no funcionales, es decir, tenían sus caprichos. Ahora, mi interés va quizás en cómo traducir

¹⁰Accatino, Sandra. «Extractos de: John Sherman, El Manierismo». Xarait Ediciones, 2002.

¹¹ Accatino, Sandra. «Extractos de: John Sherman, El Manierismo». Xarait Ediciones, 2002.

cosas complejas. Un ejemplo para esto, guardando las distancias, son mis obras: “Serie Roce” y “Serie Entes”, las cuales tiene como referente cuerpos en posiciones complejas de representar, en las imágenes referenciales de luchas hay un sin número de escorzos, jerarquías, dimensiones, entre otras, las cuales modifíco o anulo; creo que los manieristas rompen esa estructura también, trabajan de acuerdo a su manera de ser, y como he mencionado anteriormente generar tensión y dramatismo, el alargamiento de las figuras, en posturas contorsionadas de forma exagerada, el colorido y la luz intensa, y una teatral distorsión de la escala y la perspectiva que generan una pequeña aproximación al escape del referente utilizado.

No sé si clasificar este periodo con el concepto “extraño” en el buen sentido, sin embargo, existen formas diversas e híbridas que me interesan para deformar en conciencia o como comenta la doctora y académica Sandra Accatino: *“como un extraño clasicismo vernáculo.”*¹²

VII. UNA APROXIMACIÓN AL ROCE

La “Serie Roce” consta de 37 pinturas realizadas en técnica mixta. Estas pinturas son representativas de las problemáticas sociales e individuales que he estado trabajando durante el último año. No podemos evadir sin hacernos cargo del cómo nos han afectado dejándonos tal vez en un estado latente de ansiedad; así es que durante el período de confinamiento pandémico nace el “roce”, como idea e imagen en mi pintura. Estas obras figurativas-abstractas apelan directamente al cuerpo, a la piel, a la necesidad de contacto con el otro, ya sea con un toque ligero y casual, el golpe violento de cuerpos en lucha o la unión sexual de cuerpos cuyo género no importa. Solo la capacidad de fundirse en un solo cuerpo o masa en movimiento me inspira para iniciar una segunda ocupación a raíz del roce: el tiempo.

El movimiento que ha sido capturado como una imagen referencial anónima y en la web, se transforma en una unidad de tiempo particular que activo a través del gesto pictórico y mi cuerpo. Ambos se hacen parte de esos roces capturados o imaginados al ser trazados sobre distintos formatos, grandes o pequeños lienzos como también en tacos de madera donde la

¹² Accatino, Sandra. «Extractos de: John Sherman, El Manierismo». Xarait Ediciones, 2002.

necesidad del *otro* se condensa y expresa como deseo sobre/fuera de ella en la mirada de quien interpreta la obra.

Otro elemento que emerge en la “Serie Roce” es el “pegoteo” desde el collage para entrelazar cuerpos sacados de contexto. Estas obras configuran una primera síntesis como poética visual; tanto por la textura técnica del material (aguada, materia, colores bastardos). Como también por la iconografía a la que recorro en mi exploración visual. La tensión iconográfica es más fuerte que la historia y ni la técnica es más imponente que la huella del que la ejecuta. Y, la pintura sobrevive a su propia memoria.

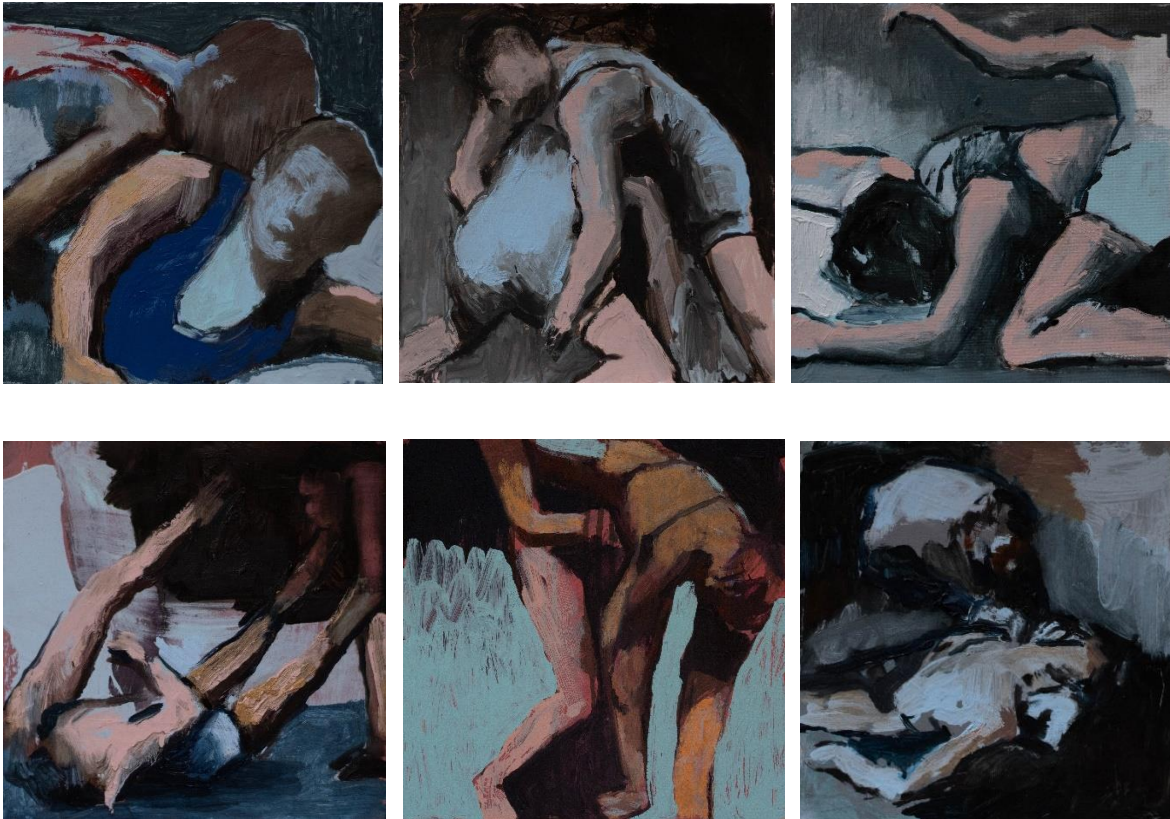
VII. 1 Roce



Parte de la Serie Roce (Tríptico)

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre cartón entelado y cartón pluma

30 x 90 cm / 2022. (30 x 30 cm c/u)



Parte de la Serie Roce (Políptico)

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre cartón entelado, madera y cartón

30 x 30 cm / 2023. (30 x 30 cm c/u)

VIII. ENTES

La “Serie Entes”, consta de 14 pinturas sobre tela de 100 x 100 cm cada una, realizadas en técnica mixta. Estas pinturas son representativas, oscilan entre lo abstracto y lo figurativo, y apelan directamente al cuerpo. Como referencia utilizo “mis pinturas” como modelo, me permito escapar de la imagen fotográfica. En un estudio de pequeño formato condenso lo que me interesa para posteriormente “pasar en limpio”. Aumento el formato y desarrollo nuevas soluciones de color, textura, formas, entre otros. Esta serie ordenada de manera secuencial interactúa permitiendo advertir lo ambiguo y difuso de lo pictórico que se va desfigurando, no existe referencia cardinal, solo *entes* en contacto. Un golpe violento de lucha o la unión sexual de cuerpos cuyo género no importa basta para quedar plasmado en la tela. Aquí, aparece mi mayor interés, la degradación de la imagen, la pérdida del referente, la evanescencia paulatina de un conjunto de obras, sin olvidar que cada una de ellas fue hecha con fragmentos de otros estudios. Telas pasadas en limpio una y otra vez hasta llegar a ver Pintura.

Las Series Roce y Entes no se centran en la perspectiva o profundidad, son pinturas planas cargadas de empastes, chorreos, zonas homogéneas e irregulares, no sólo sobre tela. Dejan en evidencia el gesto y la expresión. Cuerpos desgastados en tensión que van apareciendo y desapareciendo, hinchados y saturados en lo matérico tanto como en el color.

La “Serie Entes” configura algo degradado para la mirada, registra una huella dérmica y pictórica de manera literal y anecdótica. La confrontación entre pintura y fotografía produce el *desborde* que incorpora el accidente y el error del chorreo sobre la tela más allá de un tema. Finalmente, conceptos como la existencia real o imaginaria son cuestionados mediante cuerpos evanescentes que se desmaterializan.

VIII. 1 Serie de 14 Pinturas

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



*Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela
100 x 100 cm / 2022.*



*Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela
100 x 100 cm / 2022.*



*Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela
100 x 100 cm / 2022.*



*Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela
100 x 100 cm / 2022.*



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



*Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela
100 x 100 cm / 2022.*



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela

100 x 100 cm / 2022.



Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre tela
100 x 100 cm / 2022.



Empuje

Óleo y esmalte sintético sobre tela

126 x 150 cm / 2022.



Torso

Óleo y esmalte al agua sobre cartón

30 x 30 cm / 2022.

IX. APROPIACIONES DESOBEDIENTES¹³

“Cuando se repara, se establece una relación más compleja con el objeto, es una gestión que supera, incluso, el uso mismo. De cierta forma equilibra la dependencia que tenemos de los objetos, colocándolos en una posición de subordinación con respecto a nosotros. Es decir, que el dominio que impone el objeto al usuario a través de sus limitaciones queda balanceado con la dominación forzada de su tecnología por parte de este.”

Ernesto Oroza, “Desobediencia Tecnológica. De la Revolución al Revolico.”¹⁴

El presente capítulo tiene por objetivo desarrollar una breve reflexión sobre la idea de apropiarse de objetos que terminan siendo descartados y tirados a la calle, pudiendo ser rescatados y transformados, mediante operaciones de reciclaje que, entre otras cosas, ponen en práctica acciones de empoderamiento sobre nuestro entorno material.

Este asunto me impulsa a proponer desde el arte, una acción que entregue herramientas para discutir y reflexionar sobre nuestra relación y comportamiento frente al uso de los objetos cotidianos. En específico, me estoy refiriendo, por ejemplo, a materiales de construcción o cosas que la gente elimina porque ya no le “ven” utilidad, ya sea madera, una plancha, una puerta, entre otros. No obstante, para mí la idea de fijarme en elementos que a la gente no le llama la atención, es necesario para el desarrollo de mi obra. El pensar en cómo esto afecta a nuestra subjetividad y percepción social, donde el desgaste es sinónimo de desechable, es uno de los temas que intento abordar ya no solo en el motivo pictórico, sino que también en el material que utilizo al momento de producir una pintura.

Ahora bien, muchas de las prácticas artísticas en el arte contemporáneo están fuertemente marcadas por una estrategia relacional que saturar el contenido a través de la misma imagen que se despliega y se repite. Por ejemplo, Merleau-Ponty declara en su ensayo *El Ojo y el Espíritu* que el pintor debe lograr una presencia visible a lo que, para el ojo común no

¹³ González, Claudia. «Monografías proyecto Taller de Campo Magnético». En Bitácora Taller de Campo Magnético en Monte Grande, Niño Viejo Estudio. Santiago, 2015.

¹⁴ Oroza, Ernesto. «Desobediencia Tecnológica. De la revolución al revolico», 2012. <https://www.technologicaldisobedience.com/category/notes/>.

logramos ver, es casi invisible, y con esto se busca lograr una nueva experiencia en la que el ver se convierte en una revelación¹⁵. Este gesto de ocupación y transformación objetual tiene un desarrollo histórico muy marcado. Podemos citar y encontrar estas prácticas en los Ready-Made de Marcel Duchamp, en los movimientos de vanguardia como el Dadá con los trabajos de Kurt Schwitters y en la Post Vanguardia con todos los objetos de movimiento Fluxus, un notorio ejemplo como en las obras de Robert Rauschenberg, el cual realiza distintas invenciones al combinar pintura, (de un modo grotesco) con materiales y objetos diversos como óleo con imágenes impresas y elementos de consumo tridimensionales. busca tensionar y vincular alguna imagen u objeto producido por otros como también por el mercado. Tenemos de modelo al Pop-Art que utiliza el mismo motivo de los objetos como tal, que son reconocibles, no obstante, termina por

Mi propuesta visual está alejada de lo mencionado anteriormente, pero es una reflexión que surge desde la utilización de materiales no convencionales para la academia como también fuera de ella. Con estos ejemplos, es evidente que el arte contemporáneo es redundante en este tipo de prácticas de apropiación, incorporando fragmentos provenientes de distintas materias. Desde una perspectiva técnica y funcional encuentro el tema de la apropiación. En mi entorno cotidiano, como también en contexto económico, estas operaciones las realizo en respuesta a una necesidad de reutilizar el objeto como soporte de creación.

A lo largo de mi carrera artística he utilizado una variedad de soportes, desde telas hasta maderas encontradas en precarias condiciones. La finalidad es pintar en distintas superficies. La diversidad de los soportes encontrados o reciclados, generan su aporte a la obra, pero también, existe la posibilidad de aprovechar la mancha, una veta, una línea o cualquier información del soporte. Esta primera aproximación del material de desecho permite partir desde un concepto.

La resignificación de reciclar una madera permite una nueva visión sin importar su origen. Me llama la atención sus dimensiones y proporciones, sus texturas, las marcas que denotan un uso y manipulación antes de ser desechadas por completo. Mi interés se enfoca en la huella y los vestigios de estos soportes que me permiten a través de una economía de medios crear

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice. El ojo y el espíritu. Paidós. Barcelona, 1986.

escenas (como he expuesto anteriormente), figuras inertes, abstraídas de algún contexto pasado para sugerir algún plano narrativo, e incluso melancólicos situados en ciertos casos en paisajes o espacios difusos, ambiguos y evanescentes, donde el soporte es fundamental en la construcción de estas narraciones, es decir al igual que una imagen sacada de contexto, el soporte es igual de importante al momento de escoger la imagen.

La utilización de distintos soportes me ha permitido una experimentación en cuanto a la diversidad de materialidades, como también en la impronta al momento de pintar. Surge aquí, el cómo se aplica la pintura, diluida o pastosa, superficies homogéneas o irregulares, estas distintas traducciones están ocultas en el soporte que se recopila obsesivamente. En este caso, busco hacer dos cruces en la que se mezclan el material real-cotidiano (maderas encontradas) y el material visual (naturaleza muerta, álbumes de familia e incluso de un imaginario personal). Para ello, suelo utilizar óleo y pinturas de origen industrial como esmalte sintético, óleo sintético, látex y esmalte al agua.

El título de este capítulo apunta precisamente a trabajar fuera de la pintura convencional. Además, en cuanto al reciclaje hay muchas oportunidades de encontrar nuevos soportes, la obsesión de estar constantemente pintando y ensayando, también es parte de este proceso. Para mí, pintar es estar constantemente ensayando, es decir, la pintura como un proceso en el cual cada ejercicio, cada gesto es parte del material visual.

X. EL AURA EN LOS REFERENTES

“Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar– está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica (...) Ahora es posible no sólo comprender las transformaciones del médium de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia de aura, sino también mostrar sus condiciones sociales.”

Walter Benjamín, (2003). “La obra de Arte en la época de reproductibilidad técnica.”¹⁶

Para este apartado me es complejo analizar todo mi material visual, pero me centrare en algunas obras de mi autoría para reflejar el concepto de aura que nos plantea Walter Benjamín y así, aproximarme a como la evanescencia, la fragmentación o la ambigüedad están presentes en mi obra.

Uno de los mayores paradigmas actuales es como ha ido evolucionando la imagen. Desde que se incluyó la fotografía en el arte. En otro ámbito, la pintura ha estado en una lucha incesante con una máquina que puede plasmar en una imagen, el objeto. Sin embargo, por otro lado, André Bazin en su texto *Ontología de la imagen fotográfica* explica que la fotografía logra retratar la realidad de manera objetiva, como si fuese un espejo y por ende le otorga una mayor credibilidad. Le interesa que el arte no tenga que cumplir solo una función mimética y pueda presentar con mayor libertad un espacio de creación. Bazin al respecto menciona que:

“La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética.”¹⁷

¹⁶ Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ítaca. Ciudad de México, 2003. Pág. 46.

¹⁷ Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. En *¿Qué es el cine?*, 23-33. Madrid: Ediciones Rialp, S.A, 1990. Pág. 30.

Walter Benjamín, nos propone en su libro *La obra de Arte en la época de reproductibilidad técnica* el concepto de Aura, el cual se encuentra fijado en un tiempo y espacio determinado de una obra. Las imágenes referenciales con las cuales trabajo se manifiestan de manera irreplicable, de manera lejana y a través de esa distancia puedo acceder a ellas. Este patrón se vuelve a repetir constantemente al realizar estudios con imágenes de mi familia. A pesar de la nostalgia, intento representar en la pintura el desgaste de la imagen como si fuese un ejercicio pictórico en que se pierde aún más su aura, es decir las condiciones de la fotografía responden a su propia época, su aquí y ahora. Es por esto que Benjamín propone lo siguiente:

“El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. Todo ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica —y por supuesto no sólo a ésta—. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica.”¹⁸

Y así como su aquí y ahora es momentáneo con un lugar de exhibición público y por ende su aura se ve destruida:

“Lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. (...) Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. Incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural.”¹⁹

¹⁸ Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. Ciudad de México, 2003. Pág. 42.

¹⁹ Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. Ciudad de México, 2003. Pág. 44-45.

Las obras que realizo comienzan desde la recopilación de dos elementos esenciales, el soporte y la imagen. Ambos objetos son encontrados e intervenidos desde el desgaste material precario hasta la repetición constante de la imagen, perdiendo así la referencia inicial. El mismo soporte con su información previa genera también un desgaste en lo que quiero representar. Un ejemplo para esto es una serie de cinco pinturas de formatos 80 x 150 cm., de las cuales dos remiten a artistas de la Historia del Arte “*Sísifo*” (Tiziano, 1548) y “*La yegua del amigo Pedro*” (Pierre Subleyras, 1730). Estas obras son una aproximación a lo decolonial de la tradición académica que refiere tanto al tema como la técnica clásica. Mi objetivo es el pretexto para seguir experimentando en la práctica pictórica europea con una mirada contemporánea/local sobre lo abstracto y lo figurativo, obteniendo como resultado imágenes pictóricas ambiguas o difusas, descontextualizadas mediante una paleta de colores ajena al referente citado, es decir las obras del referente original han perdido su aura, porque la obra al estar expuesta en un lugar público y disponible a todo espectador que transita (de manera online o presencial), se espera que tenga como propósito ser visibilizado, y también a través de los medios digitales. Dotando de una atemporalidad a la imagen. La obra al ser expuesta en un lugar público desgasta su aura, se vuelve democrática y accesible para todos, dejando de ser elitista. Antes, el arte tenía su sentido en las imágenes de culto y ritual pero ahora el sentido estético es más “cercano” gracias a los aparatos técnicos. De este modo, se busca sensibilizar al espectador a través de la imagen, teniendo como premisa que no es requisito el conocimiento previo de arte y ello la vuelve democrático.

XI. FLANEUR

“La pintura no es una copia de la naturaleza, porque ella está siempre por encima. El arte es como una tercera naturaleza. Una síntesis del mundo y el hombre.”

Ximena Cristi²⁰

Este capítulo lo escribo por mi proceso en la pintura, ya que antes tenía temor de no saber qué pintar o a equivocarme al hacerlo. Por otra parte, este apartado apunta a comprender lo que hay a mi alrededor y considerar el error como solución estética. El paisaje lo estudio desde el año 2017, y el entorno de la Facultad de Artes es mi modelo, y luego pintar naturalezas muertas. Entre los años 2019-2020 retomo la práctica de “salir a pintar”. La realidad nacional con el estallido social y pandemia me lleva a explorar nuevos modelos y desde este ejercicio se desprende lo poético en lo pintoresco de la naturaleza con colores cálidos y luminosos. En Santiago es posible tener una ruina arquitectónica de modelo en el casco antiguo y ello me interesa en contraposición a la obra del pintor británico John Constable, que estudió el paisaje realista en Holanda. Argán explica que Constable percibía como manchas el espacio que estaba conformado por árboles, agua y nubes; para esto utiliza colores nítidos y claros para distinguir un objeto de otro.²¹

Con lo anterior, mi interés para abordar el paisaje fue a través de una obra inacabada, es decir, dejando a la vista el soporte o primeras capas de pintura con el objetivo de darle mayor importancia a la luz como un elemento expresivo, como también, el predominio del color por sobre el dibujo. Trabajar de manera forzada y sintetizar toda la información en el paisaje de manera analítica.

Charles Baudelaire nos declara:

“El romanticismo no se halla ni en la elección de los temas ni en su verdad exacta, sino en el modo de sentir. Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente y actual de la belleza. Y quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad,

²⁰ Quintana, Sonia. «Ximena Cristi: El arte es como una tercera naturaleza», de diciembre de 1990.

²¹ Argán, Giulio Carlo. «Clásico y Romántico». En *El Arte Moderno*, Akal, SA. Madrid, 1998. Pág. 32

espiritualidad, color y tendencia al infinito, expresados por todos los medios de los que disponen las artes.”²²

Este proceso llevó a encontrarme con sentimientos como: la soledad, la angustia, la nostalgia, el abandono de algún lugar, e incluso el miedo. Todas estas emociones fueron frecuentes en los años 2019-2020 al salir a pintar, y por lo mismo quise retomar el paisaje, donde la libertad de caminar o perderse en el horizonte fue complejo. No obstante, el ambiente de pandemia y el reducido tiempo en el que se podía salir de casa fue fundamental para reencontrarme con el mismo paisaje sin la multitud. El tiempo y el espacio me permitió abordar mis emociones mediante esta práctica y abordar en este capítulo el “paisaje”, campos abiertos, playas, bosques y algunas veces zonas urbanizadas. Este ejercicio in situ conlleva mirar y reflexionar una composición plástica tomada de la vida cotidiana ciudadana. Algunas veces el objeto protagónico oscila entre lo abstracto y lo literal.

Como lo he mencionado anteriormente, la composición que me ofrece el paisaje al pintar in situ o de algún referente fotográfico me lleva a hacer “zoom” en la zona que me interesa mantener. La línea de horizonte establece un arriba y un abajo que me permite colocar *cuerpos* en espacios “ambiguos” para desestabilizarlos en un sitio abandonado y llano. Del paisaje rescato la forma, el color, y sobre todo la composición. Descomponer el paisaje en el lenguaje de la pintura, permite abstraer e inventar espacios en el que coexisten escenas de interior.

Otro de los aspectos que me interesa es la reacción del espectador que observa, porque busca asociar lo que ve con lo que conoce. Por otra parte, también me interesa la idea de pintar escenarios comunes y cotidianos del entorno. Tenemos el privilegio de vivir en una ciudad y un país montañoso por lo que, desde la ventana incluso es posible apreciar el entorno natural que entrega la cordillera. No obstante, al ser un escenario cotidiano, el espectador deja de considerar su presencia estética y normaliza el paisaje.

Por último, otro elemento que destaco de la pintura es la idea de retratar un encuadre de la naturaleza que tenga la menor intervención humana. Mas que con un fin estético, me interesa abordar el paisaje de manera analítica y reflexiva, con el propósito de poder traducirlo a

²² Baudelaire, Charles. «El arte romántico». Cátedra, 1992. Pág. 12.

través del lenguaje pictórico utilizando pocos elementos, es decir, cada pincelada puesta sobre el soporte cumple la función de representar una zona específica del paisaje, cada mancha de pintura es fundamental en la construcción de la representación del modelo.

Dicho lo anterior, puedo mencionar que uno de los elementos que provoca mi obsesión al pintar, es capturar un fragmento específico. No es posible congelar la luz. El tiempo fugaz permite insinuar lo inacabado, “perderme en” la escena única del paisaje.

XI. 1 Paisajes 2020-2022

Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 30 x 30 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 40 x 50 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 50 x 60 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 50 x 60 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 50 x 60 cm / 2020.



Estudio de paisaje

Óleo sobre cartón entelado 20 x 25 cm / 2022.



Estudio de paisaje

Óleo sobre cartón entelado 20 x 25 cm / 2022.



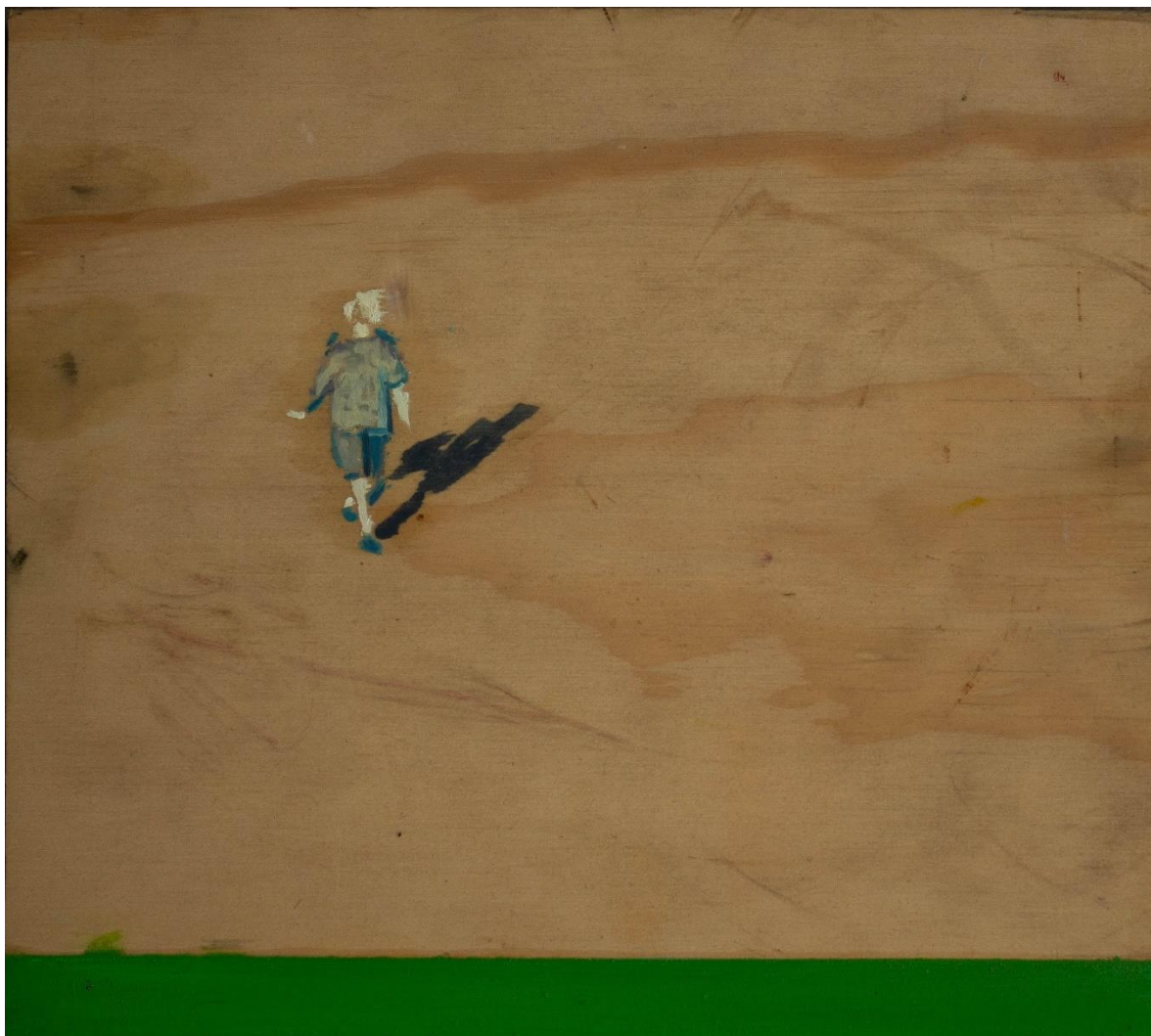
Estudio de paisaje

Óleo sobre cartón entelado 20 x 25 cm / 2022.



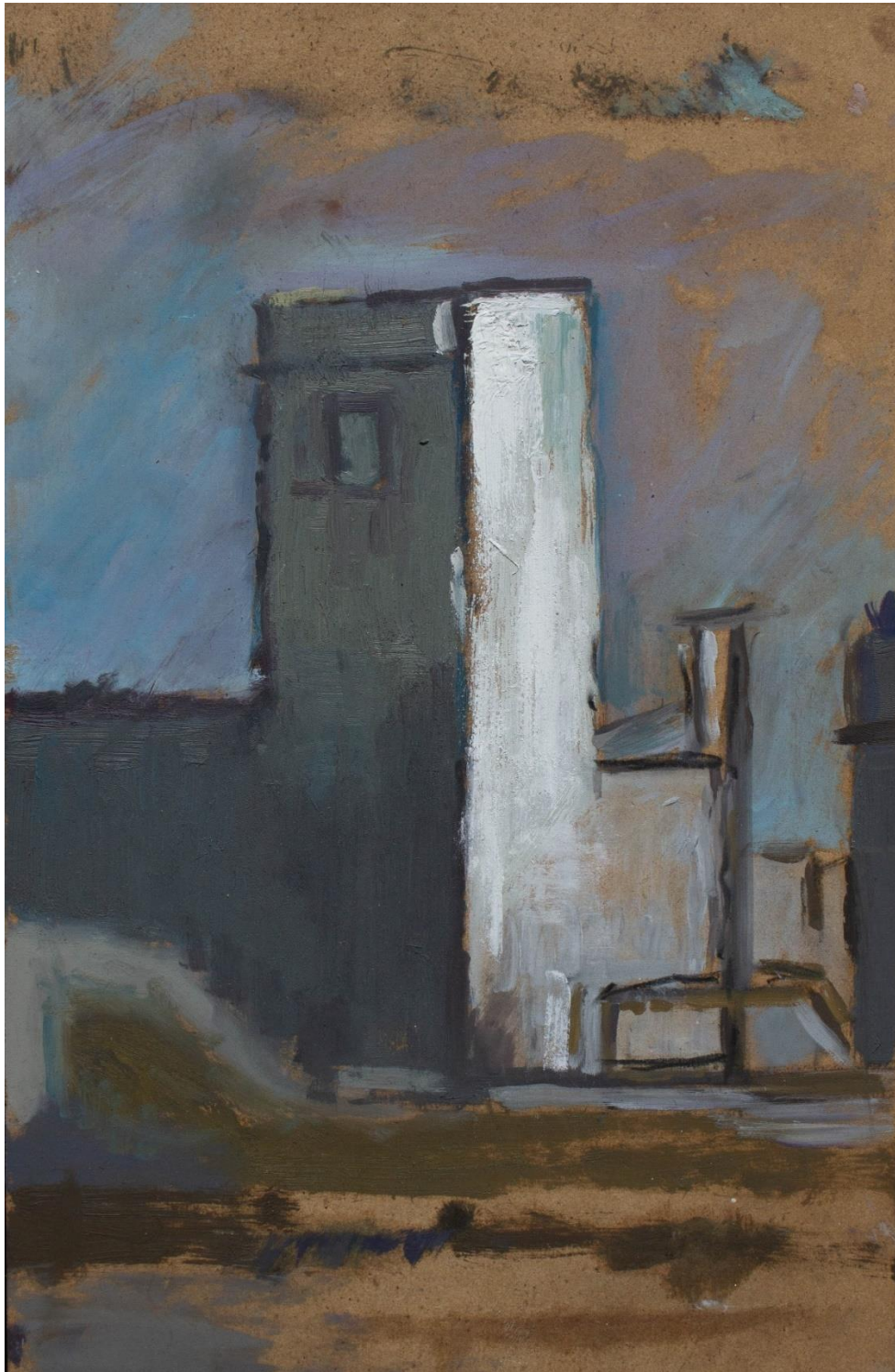
Estudio de paisaje

Óleo sobre cartón entelado 20 x 25 cm / 2022.



Figura

Óleo sobre madeira 24,3 x 25 cm / 2022.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 20 x 30 cm / 2022.



Paisaje

Óleo, spray y esmalte sintético sobre cartón entelado 30 x 40 cm / 2022.



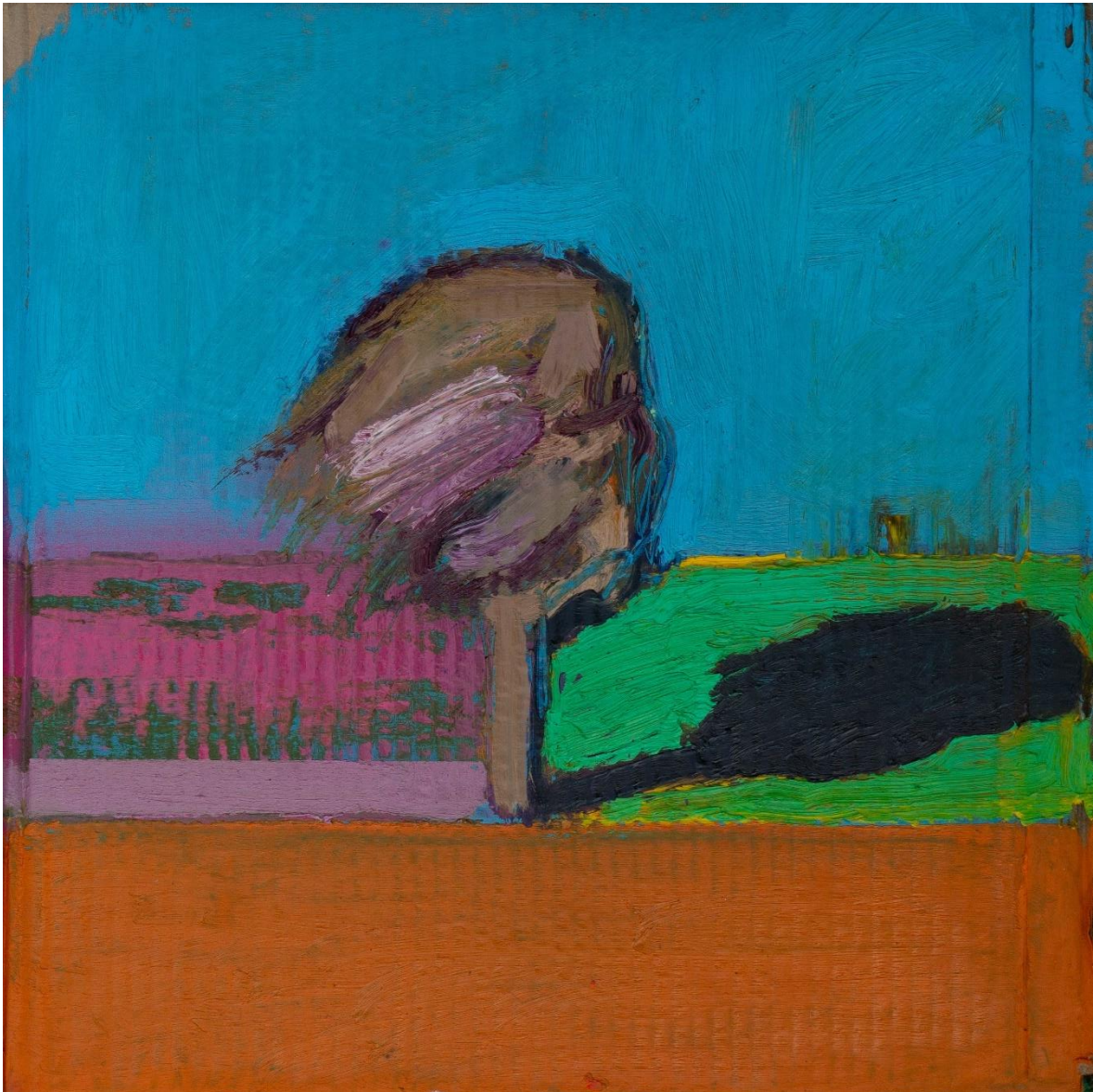
Paisaje

Óleo y esmalte sintético sobre lona de PVC 50 x 60 cm / 2022.



Estudio de figuras

Óleo sobre telas descuadradas / 2022.



Árbol I

Óleo sobre cartón 40 x 40 cm / 2022.



Árbol II

Óleo sobre cartón 40 x 40 cm / 2022.



Estudio de paisaje,

Óleo sobre cartón entelado 20 x 20 cm / 2023.



Estudio de paisaje

Óleo y esmalte sintético sobre madera 8,5 x 17 cm / 2023.



Estudio de paisaje

Óleo y esmalte sintético sobre madera 9 x 20,5 cm / 2023.



Estudio de paisaje

Óleo sobre madera 20 x 27 cm / 2023.



“Déjalo Así I “

*Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua
sobre madera descuadrada 21,5 x 33 cm / 2023.*



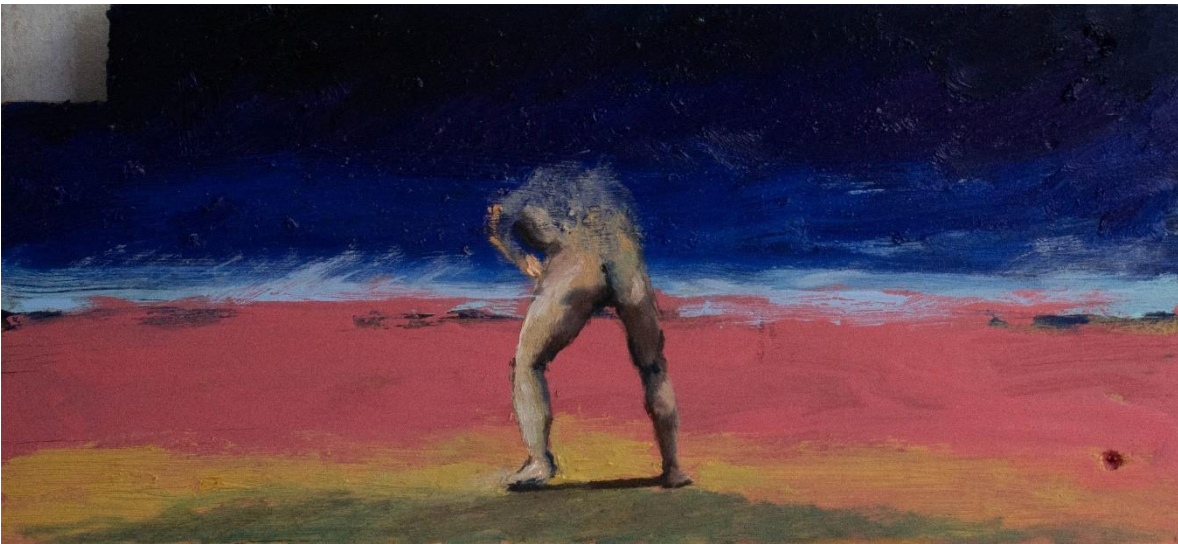
Estudio de paisaje

Óleo sobre cartón entelado 20 x 25 cm / 2023.



Estudio de paisaje

Óleo sobre cartón entelado 20 x 25 cm / 2023.



Figura

Óleo, esmalte sintético y esmalte al agua sobre madera 22,5 x 48 cm / 2023.



Huida

Óleo y esmalte al agua sobre madera 33 x 48 cm / 2023.



Reflejos

Óleo y acrílico sobre madera entelada 21 x 30 cm / 2023.



Rastros

Óleo, esmalte sintético, esmalte al agua y látex sobre madera 50 x 50 cm / 2023.

XII. EXTENSIÓN 2023

Durante el presente año he tenido la oportunidad de exponer en diversos lugares de Santiago y Rancagua luego de haber egresado el año 2022. El año 2023 realicé mi primera exposición individual en Centro Leñería (comuna de Providencia), en esa ocasión exhibí 8 cuadros de diferentes formatos y soportes. Posteriormente participe en una convocatoria en la Galería Azul Petróleo (comuna de Ñuñoa) junto a otros tres artistas. Los artistas participantes debíamos referirnos a la “migración”. “Cheol Sae” fue el nombre de la muestra, “Ave Migratoria” en español. En esta oportunidad eran 13 pinturas sobre distintos formatos y materialidades.

Celebrando el Día del Patrimonio 2023 nuevamente expongo en Centro Leñería, cuyo edificio es patrimonio cultural, abierto al público por dos días. En esta ocasión, junto a otro artista “manifestamos” la memoria como propuesta pictórica y revelar nuestros archivos personales. Los documentos fotográficos antiguos y desgastados de la familia son resignificados. En esta ocasión expongo 7 pinturas de diferentes soportes y tamaños.

Paralelo a esto, entre 260 postulantes quedo seleccionado en el MAVI UC Larraín Vial Arte Joven número XVI 2023. Presento un tríptico perteneciente a la “Serie Roce”, constituido por 40 pinturas de pequeño formato.

A fines de junio del mismo año, soy invitado a exponer en una colectiva de invierno en Galería El Golf. Diez pinturas constituyen la unidad de creación cuyo tema son Los Perros que se presentan en distintos entornos y circunstancias.

“Derribe y Siniestros” se titula el proyecto colectivo propuesto para la sala de arte Departamento Jota. Concursamos dos Artistas Visuales, no quedando seleccionados. A continuación, presento el texto del señor Ricardo Mancilla Garay curador independiente.

Curaduría: Ricardo Mancilla Garay

“El proyecto presenta a dos pintores de la generación sub-30 chilena: Ravanal (1998) y Rojas (2000) cruzados por una iconografía común, concentrada en el ámbito deportivo y con hincapié en la lucha y el fútbol; tratados como juegos de roce, fuerza y contacto que derivan en analogías no sólo con el lenguaje pictórico, sino que con la representación y la actual experiencia que se tiene con las imágenes, su memoria, producción y acumulación. En ambos se vuelven relevantes los soportes precarios y desgastados (cartones, maderas, telas, baldosas), materiales ásperos y corrientes (esmaltes, sprays, tintas, polvos), paletas de colores bastardos y texturas semejantes a pieles desolladas para mostrarnos cuerpos siniestrados, empujados al límite de la tensión, descarnados hasta quedarse huella, hasta hacerse despojos de materia pictórica. Pinturas frescas como cuerpos frotados, expeliendo desgaste; una marginalidad pictórica operando en la tradición.

La exposición incluirá un texto curatorial que invite al diálogo y reflexión de la audiencia con las obras en exhibición, cruzando conceptos de cuerpo, representación y precariedad. Además, se contempla la realización de una visita guiada presentada por ambos artistas.”

Quiero destacar la presencia de curadores y artistas en el proceso de selección de obra. El estar fuera del mundo académico evidencia la realidad del arte y cómo opera. La opinión de los especialistas me ha permitido observar mi trabajo desde otro punto de vista. Apremiar conexiones visuales que reflejan narrativas subyacentes de mi obra pictórica-gráfica.

He investigado temas propios de la pintura llevado a lo gráfico y desde aquí abordar cuestiones de la naturaleza de la sociedad y sus conexiones humanas. La pintura, desde mi perspectiva, permite estimular la reflexión en el interlocutor quien devela el tema. Cada presentación ha tenido el montaje y la disposición de las pinturas en función de una narrativa visual unificada, que permite al espectador sumergirse en su contexto. En síntesis, cada pintura me ha enseñado algo nuevo desde el fragmento hasta el total, ya sea sobre la composición, el uso del color o la captura de algún fragmento de mis referentes.

A fines de Octubre del 2023 queda seleccionado un Díptico de mi autoría en el II Concurso Artes de la Visualidad Samuel Román 2023, en Rancagua.²³ Y paralelo a ello, tres pinturas se exponen en la Feria Colectiva de Arte en Galería y Marquetería El Golf.

2 PINTORES: “Cuerpos luchando hasta la muerte...” es uno de mis últimos proyectos colectivos del año 2023, propuesto desde la Galería 1712, cuando nos convoca a participar a dos artistas visuales y el señor Raúl Miranda Artista Visual y Diseñador Teatral. A continuación, presento el texto curatorial:

Curaduría: Raúl Miranda

“Ravanal y Rojas, son amigos y fueron compañeros del Taller de Pintura en Las Encinas, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pero en realidad ellos son pintores conformados durante la pandemia, pues el segundo y tercer año de su carrera lo realizaron desde el aislamiento en sus hogares. La catástrofe global es un punto de inflexión en su desarrollo artístico, pues alejados de sus compañeros de clases y de sus maestros, se vieron en la imposición de trabajar para sí mismos, volcando sus vivencias para madurar en soledad el ejercicio pictórico. Desarrollaron metodologías forzosas donde el intercambio académico (online), los llevó a la búsqueda de temáticas, soportes y dispositivos propios, en los que se entretiene un universo referencial proveniente de la alta cultura, apareado digitalmente con la cultura de masas. Ellos no remiten a la copia pastiche del referente original o a la acumulación “per se” de imágenes que apropiarse, como lo hacen artistas de generaciones previas o de la suya, donde la cita deviene en una broma desencantada.

Cada uno, en su competencia y contaminación cultural, tienen artistas favoritos de la historia del arte a los que remite buscando decodificar un sentido propio o desgastar la cita hasta pulverizar el hueso, pero siempre dejando el gesto. Es así, que en Ravanal podemos intuir a Della Francesca, Caravaggio, Goya, Lucien Freud o Robert Gober; en Rojas podríamos encontrar señas de Gauguin y Bonnard o contemporáneos como Daniel Richter o Peter Doig. Ravanal y Rojas construyen archivos con imágenes de arte, cotidianas,

²³ <https://www.rancaguacultura.cl/wp-content/uploads/2023/12/Catalogo-II-Concurso-Artes-de-la-Visualidad-2023.pdf>

absurdas y anónimas; comparten libros de escenografías teatrales o antiguas revistas eróticas de los años setenta como “NAT”, encontradas en ferias o bodegas y también la opresiva presencia de Bacon. Estos archivos digitales no son inertes, pues son usados para nutrir diversas aplicaciones de AI con el fin de agotar la posibilidad de la imagen, en una hibridación extrema, resultado no de la inteligencia artificial, sino de sus programadores, pues es solo una herramienta que les permite una suerte de “cadáver exquisito”, a la que ordenan articular con sus referentes y un banco aleatorio, una imagen con una frase como: “cuerpos luchando hasta la muerte y haciendo el amor en un hospital psiquiátrico”, para luego apropiarla como un ejercicio de tachado, anulación, recorte, superposición, sobre una tela una baldosa, un trozo de cartón o madera en mixtura pictórica sobre capas de desechos. Es interesante observar cómo dos artistas jóvenes en la intimidad ineludible de la pandemia, compartieron espacios virtuales de encuentro y afecto coincidiendo en la aparición del cuerpo masculino. En la obra de ambos, el cuerpo está en lucha, ya sean perfecto, deforme, luminoso, opaco o apenas una silueta esbozada, es materia herida, sumisa, violentada, tanto por una pelea, el roce o el contacto de la fricción sexual. La carnalidad de sus pinturas podría ser leída como erótica, pero es un registro matérico con una paleta brillante o sombría de la derrota del cuerpo, de sus cuerpos en una batalla perdida con la vida, donde ella solo es un preámbulo de la muerte. Aquí los cuerpos yacen, se retuercen, se torturan o gozan como un organismo anhelante de su fin y a través de una fisura en el universo referencial de las AI (dónde la palabra aún es dueña y señora de la imagen) se cuele la huella espectral de los murales de Pompeya-Herculano, de films de Russell o Fellini, las fotos Mapplethorpe, los cuerpos de Freud o el gesto de Bacon filtrados y resignificados por ellos. De esta manera, la presente exposición corresponde a una selección de obras donde el espectador puede contemplar una reflexión pictórica de la juventud ante la muerte, como proceso y escenificación latente.”²⁴

²⁴ <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/grafica/2023/11/30/galeria-1712-abre-con-exposicion-cuerpos-luchando-hasta-la-muerte-de-paulo-ravanel-y-jose-rojas.html>

XIII. CONCLUSIÓN

Mí proceso de investigación se basa en el estudio de mi evolución como artista, y para ello destaco conceptos que he utilizado como nociones de ambigüedad, evanescencia y fragmentación. He analizado los principios utilizados al momento de recopilar imágenes (de manera obsesiva), como también al pintar.

El cuerpo de obra es extenso y variado. Estoy constantemente investigando formas de abordar la pintura, ya sea diluida o pastosa, en superficies homogéneas o irregulares para descubrir en “lo oculto”, distintas posibilidades y traducciones que plasmar. Distintos cuestionamientos y desafíos me interpelan. Uno de mis referentes es el maestro Ronald Barthes con su libro “La Cámara Lucida”. La relación con el arte me ha permitido estudiar lo que observo, y proponer con el lenguaje de la pintura lo que me interesa. No pretendo hipótesis inamovibles.

Por último, hacer esta Memoria ha sido fundamental en el ejercicio de pensar y escribir de la pintura. Me llama la atención el desarrollo de mi obra en el arte contemporáneo. Puedo distinguir entre conceptos técnicos, temáticos, históricos, estéticos y biográficos, lo que me ‘acerca’ como espectador crítico y constructivo a mi obra. Descubro ‘la identidad’ como artista visual. Me proyecto viajando a otras latitudes con una selección de mis obras de pequeño y gran formato, cambiaría de público y apreciaría otros puntos de vista. Es fundamental embeberme del talento de los grandes maestros y hacerme mi propio juicio.

Finalmente, recordar mi proceso creativo permite comprender al sujeto artista. Este libro presenta las imágenes que me interesan (deportistas, luchadores, paisajes, álbum familiar), invita al espectador a construir, evocar, y reflexionar sobre lo que esta observando. Cada cual hará su conclusión de lo que ‘ve’ o lo que quiere mirar y significar. La percepción de lo que vemos en cada una de mis pinturas puede llegar a ser engañosa. Constantemente estoy luchando por encontrar un referente que coincida con lo que pienso e imagino. Esta lucha se advierte en lo evanescente que son las huellas que dejo en una pintura. Mi conflicto yace en encontrar pretextos para pintar.

Una cita de Eugenio Dittborn me ha permitido analizar el significado que tiene el ser artista visual cuando expresa en el catálogo de exposición para la galería Época llamada “Final de Pista” en el año 1977.

Dice:

“El pintor debe sus trabajos al rescate desde fotografías, de cuerpos humanos semidesnudos, laxos, evanescentes, trabajos de golpe al extremo perfilamiento de sus perímetros, obra y gracia del retoque; el pintor debe sus trabajos al cuerpo de la fotografía, embalsamado en y por la fotocopia, depósito de los despojos fotográficos.”²⁵

²⁵ Dittborn, Eugenio. Galería Época. 1977. Santiago. V.I.S.U.A.L. Pág. 17-18.
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/1700.pdf>.

XIV. BIBLIOGRAFÍA

- Accatino, Sandra. «Extractos de: John Sherman, El Manierismo». Xarait Ediciones, 2002.
- Aguilera, Vania. «Fragmento de un muro: Una mirada hacia el imaginario pictórico kitsch». Universidad Austral de Chile, 2010.
- Argán, Giulio Carlo. «Clásico y Romántico». En El Arte Moderno, Akal, SA. Madrid, 1998.
- Baudelaire, Charles. «El arte romántico». Cátedra, 1992.
- Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ítaca. Ciudad de México, 2003.
- Barthes, Roland. La Cámara Lucida. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ediciones Rialp S.A. Madrid, 1990.
- Dittborn, Eugenio. Galería Época. 1977. 32 cm. Santiago. V.IS.U.A.L. <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/1700.pdf>.
- En Margarita Schultz, Ximena Cristi, Colección Arca de Noé, Homenaje a los Maestros de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Editorial Universitaria. Santiago, 2005.
- Fondazione Foedus. Giorgio Morandi y la naturaleza muerta en Italia. Mazzotta. Santiago: Renato Miracco, María Cristina Bandera, 2006.
- Flusser, Vilém. Para una filosofía de la fotografía. La marca Editora. Buenos Aires, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg. Verdad y Método. Monterrey: Ediciones Sígueme-Salamanca, 1999.
- González, Claudia. «Monografías proyecto Taller de Campo Magnético». En Bitácora Taller de Campo Magnético en Monte Grande, Niño Viejo Estudio. Santiago, 2015.
- Maldonado, Juan Francisco. «Mientras más mires un objeto más abstracto se vuelve (2013)». Juan Francisco Maldonado ¡Hidratación y Libertad!, s. f. <https://juanfranmaldonado.wordpress.com/piezas/individual-2/holo-1/>.

- Merleau-Ponty, Maurice. El ojo y el espíritu. Paidós. Barcelona, 1986.
- Muñoz, María Elena. Adolfo Couve, 20 años. Ediciones del Departamento de Teoría de las Artes. Santiago, 2018.
- Oroza, Ernesto. «Desobediencia Tecnológica. De la revolución al revólucio», 2012. <https://www.technologicaldisobedience.com/category/notes/>
- Paul, Cecilia. Autorretrato. Chai editorial. Córdoba, 2021.
- Quintana, Sonia. «Ximena Cristi: El arte es como una tercera naturaleza», de diciembre de 1990.
- Rojas, Sergio. «Cuerpo y Globalización. Escalas de la percepción». Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2010.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. Alfaguara. Madrid, 1996.