

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
VICERRECTORÍA ACADÉMICA
ESCUELA DE ARTES VISUALES
TESIS

Imagen potencial

Creación visual a partir del imaginario cotidiano
doméstico

Nombre: Paulina Videla
Profesor patrocinante: María Elena Cárdenas
Laboratorio: Pintura
Valdivia 2009



Universidad Austral de Chile

Conocimiento y Naturaleza

ÍNDICE

Introducción	3
1. Representar: Exponer un concepto de modo visual	6
1.2. Semejanza.....	9
1.3. La imagen potencial.....	11
1.4. Observaciones desde el espacio cotidiano como antecedente Inventivo.....	16
1.4.1. Sobre el bodegón.....	20
2. Apariencia y verosimilitud	27
2.1. Técnicas y modos de proceder: Levantamiento de huellas.....	30
3. Definiendo mi pintura: El hallazgo	38
3.1. Línea pintura: Inclusión de la mancha accidental, impresión de huellas, utilizando como motivo figurativo la imagen publicitaria.....	39
3.1.1. Uso de imágenes indirectas: Calco de imágenes.....	44
3.1.2. Impresión de huellas.....	47
3.2. Sitio específico.....	49
3.2.1. Hongo como Pintura.....	49
3.2.2. Intervención en Chacabuco 308.....	51
Conclusión: La pintura como sublimación de estas huellas	54
Bibliografía.....	55
Anexo: Matriz desechable.....	56

INTRODUCCIÓN

Esta monografía se constituye desde lo particular a lo general. Las marcas inconscientes en mi producción plástica, fueron señalando el camino de mi investigación. La producción, en consecuencia, se instaura como el *ring* en el que confluyen aprehensiones estéticas, conflictos de gusto y juicio, que marcan un condicionante, a través del cual, explorar más a fondo.

Una de las muletillas insistentes y que cruza la producción analizada aquí, fue el uso de imágenes para realizar otras; tal ejercicio lo he denominado “Imagen potencial” y refiere a la capacidad de una imagen de transformarse en otra, es decir, no es tanto la inspiración, como la mutación concreta de una apariencia. Lo excesivo y sobre informado de las imágenes publicitarias ha sido de especial interés, ya que resultan imágenes que sugieren, incluso, desde el detalle más mínimo. Es por ello que conforman gran parte de mi banco de imágenes, y cuya potencialidad de *fragmentariedad* invoca otras figuraciones. Es pues, la imagen inconclusa, la que me sirve de aliciente, ya sea por medio de la rasgadura o la modificación digital; ambos métodos utilizados para despojar de inteligibilidad y carga anecdótica. De esta forma el fragmento en su calidad de pista, unifica un conjunto que abarca la imagen publicitaria así como huellas y residuos recogidos de mi espacio doméstico y que se establecen como uno de los referentes presentes en mi producción.

Mi trabajo parte del hallazgo, tanto de imágenes publicitarias como de huellas, o bien, cuando la producción está sujeta al contexto, la obra comienza con la observación del lugar, en donde los antecedentes plásticos-visuales que se evidencian, constituyen rastros de algo. El espacio real se torna innominado; siendo plausible que una organización estética guíe nuevamente la mirada y la disposición. Se desprende así, que lo potencial describe y abarca toda mi producción la que distingo, en dos líneas: la obra pictórica y el sitio específico.

Mi producción opera bajo el mecanismo de representación, entendiéndose ésta, en cómo distribuir el material sensible disponible, ya sea en un lienzo o al momento de apropiarse de un espacio. Específicamente, mi labor comprende el modo y la forma para dar sentido a una expresión, de

manera de llevar mi subjetividad a los terrenos de lo representado; esto es, una ficción aceptada por todos como sustituto de realidad, y sobre todo que pueda comunicar.

La temática traza una serie acotada, dirigida por mi gusto, los caprichos de lo mundano, lo trivial, el exceso y lo atiborrado; todo esto sostenido por una integración orgánica, lo cual viene a ser la sustancia viscosa y húmeda que liga los componentes. Por ejemplo lo orgánico y el artefacto plástico: una licuadora funcionando. El espacio que conjuga tales características es la cocina, ya que exhibe mayor cantidad de remanentes, de huellas, de suciedad; las sugerencias del vaho, etc., incentivando tanto la temática, como la mancha pictórica. De aquí se postulan los tópicos a investigar, trazando a su vez, paralelos con el género del bodegón o de "Naturaleza muerta". Las analogías que pudieren establecerse entre el bodegón renacentista y el bodegón contemporáneo, son en base a los mecanismos de representación. Si bien el escenario ha cambiado, no es de mi particular interés, como sí lo es la manera de volver a presentar el objeto cotidiano, que a mi parecer se encuentra redefinido por la intromisión de la imagen publicitaria, exhibida ésta, en las cajas de cereales, leches, etc. En éste sentido, proponen una representación de lo contenido; se erige un relato de ello, es decir, nuestro entorno ya está mediatizado, por tanto, la pintura comienza desde apariencias ya ficcionadas; de esta forma utilizo en mi obra la imagen, no el objeto.

Abordaré el análisis de mi obra desde las motivaciones y el método confeccionado, para elaborar un producto final, distribuidos en tres capítulos. Cabe resaltar que la generalidad del primero se formula así, dada la permeabilidad de mi banco de imágenes, de sus susceptibles cambios y adecuaciones, como también para hallar asidero común entre la obra pictórica y el trabajo contextual. El primero edifica un marco teórico atenido al argumento desde el cual levanto mi obra. Teniendo como eje central la representación, se desglosan ejemplos de semejanza, de esta manera, me centro en las características del icono y el signo, desde un enfoque más perceptivo, por tanto, atenido a cuestiones de ilusión concreta. Por ello me baso en las teorías de Gombrich, Arheim, y las observaciones de un pintor de las vanguardias, Andre Lhote, en cuanto a cuestiones específicas, de técnicas

y medios de representación. El segundo capítulo retoma parte del primero para decantar en la elaboración de la ficción y la cuestión de veracidad en mi obra. Dado que busco en todo momento aparentar el accidente y la espontaneidad del azar, estos tópicos se configuran como necesarios, mejor dicho, (se establecen como) cuestiones técnicas insalvables. Aquí ejemplifico la premisa metodológica que constituye el proceso base de mi obra, “Levantamiento de huellas”. En su amplio sentido, refiere a la manipulación y traslación de una imagen, esto es, fijarla y reproducirla por cualquier medio, pudiendo luego ser trasladada a un soporte, sea muralla o lienzo, guardando el sentido de que la imagen, sea publicitaria o un derrame de aceite etc., mantenga cierta característica residual que evidencie cierta mecanicidad fortuita en la obra pictórica final. El tercer capítulo por tanto, decanta en mi relación con este método, a partir del análisis directo de mis obras.

Para mí el contenido manifiesto es un recurso asequible, que permite descubrir contenidos como la forma. Por ejemplo, la manera en la que fue desarrollado **Hongo como pintura** obra expuesta en el MAC de Valdivia, en abril de 2009; descrita detenidamente al final del tercer capítulo. El trabajo parte con el descubrimiento de una pequeña evidencia que delata las condiciones de excesiva humedad del lugar. Al trabajar desde éste hecho, opté por reproducir el hongo de manera artificial, disponiéndolo azarosa y repetitivamente a lo largo de la muralla. Este énfasis opera como un *fuera de lógica causal*, ya que logra un giro en la interpretación: la insistencia y la extrañeza hacen olvidar las consecuencias ambientales, así como también, se instaura como propuesta frente a las implacables y poco fructíferas comparaciones con otras instituciones museales, poniendo en cuestión de si es necesario regirse por las mismas reglas. Es un trabajo sólo desde la apariencia, no comienzo pensando en las falencias de la institución, sino que en un simple hongo.

El presente texto resulta un manual de acercamiento a mi obra, en el sentido de acercar al lector-espectador desde donde hablo, abarcando momentos anteriores y presentes implicados en mi quehacer, que si bien nacen del inconciente, he sistematizado aquí.

1. Representar: Exponer un concepto de modo visual

Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo, más que en el mundo visible en sí, y precisamente porque todo arte es «conceptual», todas las representaciones se reconocen por su estilo (Gombrich 1998: 76).

Una representación consta de un intercambio de valores en que una cosa sustituye a otra. Los parámetros que pudieran estar definiendo que es lo mínimo necesario para que esta nueva cosa sea un fiel representante, frente a la ausencia del original, estarían condicionados por “aspectos biológicos y psicológicos a la par que culturales”¹.

Aunque el proceso de comunicación puede prescindir del signo, éste, sin embargo, es parte en su génesis y en la unidad más pequeña, en la construcción de una obra de arte. El signo, en palabras de Eco: es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa (Eco 1991: 22).

Sobre este principio de equivalencia, descansa el concepto de representación; tanto el referente, como el que puede designarle en su ausencia, son equivalentes y nadie duda de su credibilidad. De ahí que al hablar de representación en el ejercicio estético, esté supeditado bajo el ángulo de correspondencia entre uno y otro, lo análogo. Lo cual genera un pie forzado en la apreciación de la obra.

Es esta equivalencia, la que se presenta como un arma de doble filo, ya que fuerza, en la apreciación, un juicio que valora la semejanza que guarda la imagen con lo representado. Por otro lado, existen representaciones de una síntesis mayor, amparadas, necesariamente, bajo una sensibilidad que logre advertir lo esencial que constituye cada cosa como tal, logrando una representación que estaría más acorde quizás a la simbología que ciñe a tal

¹ Cuando Gombrich explica la función sustitutiva, habla de «cerraduras biológicas o psicológicas» para dar a entender que la capacidad, de que algo sustituya a otra es mas por una demanda del organismo que por una semejanza formal.

cosa. Con ello me refiero a los grados de mimesis y cuando se prescinde de ella para representar. Cuando el sustituto ya no guarda correspondencia formal con el original, lo que se encuentra reemplazando está fuera de la apariencia, y tiene que ver con la utilidad y la relación que se tenga con el objeto. Representar, sin embargo, abarca más que el mero mundo mimético, por tanto, se entenderá como el “mecanismo de producción, mantenimiento y perfeccionamiento de creencias” (Azúa 2002:244). Esta concepción sobrepasa los lindes del plano pictórico, refiriendo al espectro cultural en general, dado que refiere a los consensos que existen en la sociedad para hacer funcionar algo, tanto como a las formalidades ineludibles requeridas para dar cuerpo a algo. Todo tipo de acciones y actividades sociables recurren a una estética distintiva, de esta forma, la pintura no deja de ser un destiladero de aquello.

Si nos imaginamos que nuestra mente dispone de un sistema de clasificación, capaz de organizar una sustancia aprehendida por nuestros sentidos, bajo parámetros valóricos que la estructuren, siendo éste, fundamentado por la prioridad y funcionalidad, reveladas a través del uso y costumbres adquiridas con tal sustancia; podríamos en tal caso, visualizar la operación de representar, es decir, construimos en el cotidiano una representación mental de cada cosa. De esta forma, pintar implica más de esto que de realidad, y es así que toda la operación se mueve entre reemplazantes. Consiguientemente, representar comporta en sí una ideología; se encuentra bajo un sistema de pensamiento y es validada, en tanto que el ejecutor de tal obra, la sienta como sustituto.

Pienso que uno puede hacer, de manera muy similar al de la pintura abstracta, marcas involuntarias en el lienzo que pueden sugerir maneras mucho más profundas por medio de las cuales uno puede capturar los hechos que lo obsesionan. En mi caso, si alguna vez funciona, lo hace a partir de ese momento en que conscientemente no sabía qué estaba haciendo [...]. En realidad, en mi caso es cuestión de ser capaz de colocar una trampa con la que conseguir capturar el hecho en su momento más vital (Francis Bacon).

En este sentido, la representación es parte de un consenso entre el productor y el receptor. La imagen que imita lo haría bajo clausuras de reconocimiento, en donde el productor de imágenes debe recurrir a los aspectos relevantes que *gatillan*, por medio del calce, la evocación de una imagen mental. Estas imágenes conforman un *stock* desde el cual se hace posible reconocer y hacer inteligible la forma a la cual refiere. Ya Wölfflin menciona: que “todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza” (Gombrich 1999: 14). Bacon, avala esto, en el sentido de que no es necesario que el aspecto relevante para gatillar una imagen mental, mantenga cierta relación con lo visto, sino que por el contrario, apela a la posibilidad de recordar algo concreto, sin siquiera guardar una mínima correspondencia formal con el modelo. En este punto debo aclarar que “la trampa”, como le llama Bacon, parte de una idea de captura de imagen en movimiento, teniendo en cuenta una mínima correspondencia, pero apelando al espectro sensitivo completo, y que resuma en unas manchas, abstracciones como una narrativa fugaz.

[...], el común denominador entre el símbolo y la cosa simbolizada no es la forma externa, sino la función; el símbolo de la madre había de ser amable; la imagen paternal, temible, o lo que corresponda en cada caso (Gombrich 1999: 12).

Representación es, al fin y al cabo, lo contrario de presentar el objeto o cosa misma. Significa volver a hacer presente el objeto o cosa, pero desde otra codificación. En particular, el ejercicio pictórico se presenta como un mecanismo para comentar algo desde su ausencia, sea o no, una entidad concreta. En cómo puedo enunciar esta ausencia, es lo que me ha volcado a experimentar los límites entre figuración y abstracción; por cuanto hay algo que fuerza a las formas pictóricas a identificarse con alguna identidad figurativa de la realidad, la que tiñe la mancha de una anécdota y de un signo, que no significa tanto por su materia pictórica, sino por la referencia a alguna existencia imaginada.

1.2. Semejanza



Fig.1. Ivon Hitchens, An Autumn stream, 1947. Óleo sobre tela.
59cm x 25 cm.

Lo que veo y siento, trato de reducirlo a manchas y líneas de pigmentos los cuales tienen un efecto sobre nuestra forma de percibir lo estético, independiente de la realidad concreta.

Ivon Hitchens²

Los paisajes panorámicos de Ivon Hitchens buscan una semejanza más allá de guardar una correspondencia escrupulosa, con la apariencia fidedigna de lo visto por el ojo o, dicho de otro modo, como una realidad fotográfica. Es así que, por medio de la correspondencia tonal del conjunto, así como la composición de las manchas, se busca transcribir la realidad. Se trata de un ejercicio de mimesis, en el sentido en que la mancha busca representar ciertos espacios de realidad concreta, pero sin guardar relación «correcta» con la apariencia sensual. Se encuentra, de este modo, apelando desde los límites de la inteligibilidad. Desde un lugar que aún no aborda ni toca descripción alguna, se hace posible llegar al signo que condensa y equivale a la realidad, pero ya no desde la figuración. Así, por medio de imágenes sinestésicas, es capaz de elaborar la sensación de un paisaje de otoño. Manteniendo una correspondencia tonal capaz de sugerir la sensación de otoño, o resaltando

²Tate Collection. IvonHitchens.

En internet:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1291&page=1&sole=y&collab=y&attr=y&sort=default&tabview=bio>. Visitado por última vez el 26 de Octubre de 2009.

ciertos ocres vivos que son en parte cubiertos con un negro opaco y unos colores fríos. La composición y el desplazamiento de las manchas en un soporte marcadamente horizontal³, acentúa la vista panorámica, de modo que las manchas se organizan, manteniendo la idea de cielo y tierra; desde la vegetación abundante enraizada y las puntas que surcan el celeste cielo. En la medida en que la experiencia añade valor a los colores, se reconocen aspectos de un determinado paisaje. De esta forma, el ocre, los rojizos y verdes oscuros son propios del otoño y a su vez, la frialdad produce un contraste encendido, debido a la adyacencia de ambos complementarios, resaltando así, una naturaleza fresca, viva y fría. “La eficacia de (las relaciones cromáticas), [...] varía según la disposición de los tonos, su grado de saturación respectiva y su extensión, de modo que es casi imposible una teoría viviente y práctica de las armonías cromáticas” (Lhote 1955: 48).



Aquí, unos ejercicios que logran la semejanza del objeto retratado, por medio de manchas abstractas, que hacen posible el reconocimiento, a través de una síntesis precisa de la forma y la disposición de los colores dentro.

Fig.2. Paulina Videla, Sin título, 2009.
Acrílico sobre cartón,
27 X 39 cm.

[...] lo esencial del arte no es imitar la naturaleza, sino poner en obra, con el pretexto de la imitación, elementos plásticos puros: medidas, direcciones, adornos, luces, valores, colores, materias, distribuidos y organizados de acuerdo con los dictados de leyes naturales (Lhote 1955: 67).

³ En inglés “landscape”, como se designa a la pintura de paisaje, hace alusión tanto a paisaje, como al formato apaisado

1.3. La imagen potencial

Buscando una explicación a mis concepciones sobre lo potencial en la imagen, encontré que el análisis metasemiótico de la imagen visual, establece un argumento esclarecedor y didáctico en cuanto a los fenómenos de la percepción. En particular, las operaciones semióticas en las historietas, basadas en teorías fisiológicas, psicológicas, etc., en que se interpreta el fenómeno de la percepción visual como un mecanismo inherente e inmutable del ser humano. Así al describir el modo en que representamos nuestro conocimiento de las imágenes, se esclarecen tres etapas: Identificación, reconocimiento e interpretación.

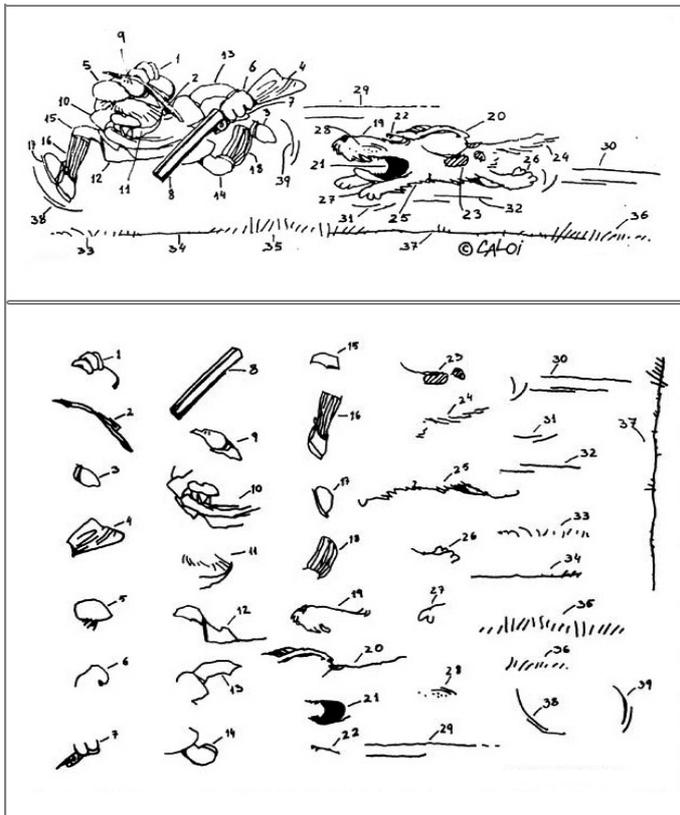


Fig.3a. Imagen:
Operaciones semióticas
en el análisis de de las
historietas

“En el problema de identificación, el dibujo figurativo implica a un solo concepto de icono, solamente cuando es “comparable a una determinada (...) entidad real o imaginaria existente y perceptible”.⁴

⁴ Magariños de Morentin, Juan. “Operaciones semióticas en el análisis de las historietas”. Semiótica de los bordes. En Internet: <<http://www.magariños.com.ar/Impresion.html>> visitado por última vez el 23 de noviembre de 2009

Por medio de ejemplos gráficos se hace esto visualmente comprensible. Por ejemplo en la historieta (Fig. 3a) se puede ver que se descompuso el dibujo en 39 elementos completamente individuales, por lo que los elementos en sí solos no contribuyen a armar el total. Estas marcas no indican nada más que ellas mismas y sólo conducen por sí solas a conjeturas guiadas libremente por nuestra imaginación, pero nada que ver con lo comunicado originalmente; por otro lado si se junta mayor información, es decir, se suman más rasgos individuales (marcas), y surge un detalle (atractor) del que sí podemos inferir el total, es decir, podemos deducir a que alude el detalle.

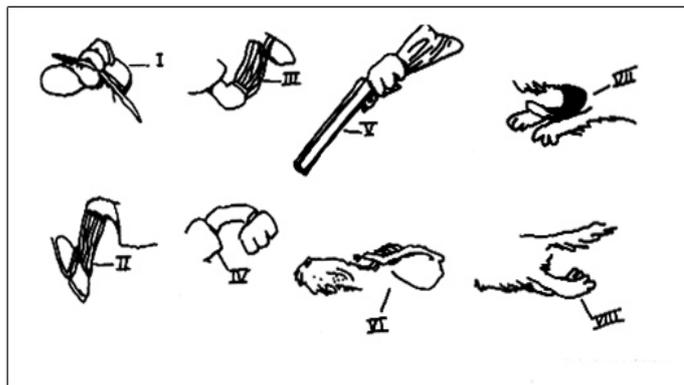


Fig.3b.

El dibujante empieza probando a clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema familiar: dirá, por ejemplo, que es un triángulo o que parece un pez (Gombrich 1998: 63).

De éste modo, la imagen mínima remite al proceso de reconocimiento, refiriéndose en particular al preciso momento en que un detalle tiene la información suficiente como para poder llegar a inducir el entero. En otras palabras, esta mínima imagen es capaz de calzar con alguna imagen mental.

Todo apunta a la conclusión de que la locución « el lenguaje del arte» es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas (Gombrich 1998: 59).



Fig.4. Paulina Videla, Casi pollo, 2008. *Collage* y óleo sobre papel, 55 x 40 cm.

La imagen potencial se entiende desde el plano productivo, en el momento en que se piensa algo como materia prima para transformar; cuando vemos algo y nos sugiere más allá de sí, ya sea una mancha, huella o una imagen fotográfica fragmentada, anunciándose éstas, como nuevas configuraciones visuales en torno a lo visto. El asunto es que para activar, por decirlo de algún modo, el acto de ver lo potencial, lo visto debe portar desde ya algo incompleto o presentarse como una nominación inconclusa, es decir, debe encontrarse en un estadio anterior a la imagen mínima. Es así que en mi trabajo, para reinventar una imagen proveniente de una apariencia figurativa, como lo es la imagen fotográfica, es necesario dificultar el reconocimiento de ésta.

Durante el transcurso cotidiano, son varios los sucesos que dejan huellas y manchas que conducen, por su calidad de indicio, a suposiciones sobre lo que pudo haberlas provocado. Sin embargo, éstas poseen cualidades formales que son susceptibles de cualquier valorización estética y que pueden, por la característica de sus formas, referir íconos bastantes concretos en nuestra memoria. Lo sucio, o la huella que pudieron haber dejado unos dedos grasosos, algún derrame de líquido impregnando un material; todo esto puede

ser transformado a **nuevas figuraciones**, pasando de un devenir temporal a una apariencia fija. Por lo tanto lo potencial surge cuando se ponen en juego las posibilidades formales, donde se genera lo encontrado y no donde las especulaciones son encausadas por lo indicial. La tarea entonces, es advertir las posibilidades ficcionales de una imagen cualquiera y utilizarlas bajo nuestras propias cláusulas.



Fig. 5. Paulina Videla, Espacial, 2008. *Collage* y óleo sobre papel, 55 x 40 cm.

Es así que a partir del fragmento, no pudiendo reconstruir el entero, se inventa. Recorro a una invención basada en el énfasis que despiertan en mí las cualidades plástico-visuales de éste.



Fig. 6. Henri Michaux, Caligrafía.

La obra de Michaux se encuentra en este límite. Aquí las manchas están a un paso de confundirse con algún tipo de sistema taquigráfico, de ideogramas o bien dibujos del mesolítico.

1.4. Observaciones del espacio cotidiano: Antecedente inventivo

Cascar una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregar un auditorio para entretenerlo cascando nueces. Pero si lo hace y logra un propósito, entonces ya no se trata meramente de cascar nueces. O tal vez se trata meramente de cascar nueces pero entonces descubrimos que nos hemos preocupado totalmente de dicho arte por que lo dominábamos demasiado y este nuevo cascador de nueces nos muestra por primera vez la esencia del arte, al punto que podría convenirle, para mayor efecto, ser un poco menos hábil en cascar que la mayoría de nosotros (Kafka 1964:166).

La historia del arte está llena de apropiaciones de lo accidentado, por tanto, la gracia que intento demostrar no es tanto la apropiación del residuo o de las imágenes efímeras inclasificables, etc., como lo que quiero y puedo hacer con ellas. Creo que tal como una huella digital existe una forma genuina en que nos presentamos desde nuestra producción; encontrarlo es ya suficiente.

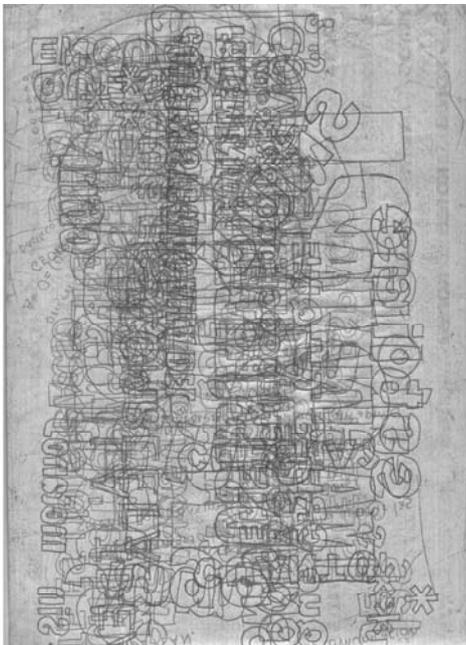


Fig. 7. Calco

Cuando el resultado es obra del azar, más bien se trata de un encuentro. La imagen de la izquierda es un ejemplo de ello. Lo que me interesó es la capacidad del calco de manifestar visualmente la ausencia de la tipografía, es decir, la superposición de tipografías, dejadas por el uso del calco, donde se reserva cada huella por el desgaste del material pigmentado, que va quedando sobre el soporte (copia). La copia, en éste caso, es la que recibe el residuo.

La historia del arte está llena de apropiaciones de lo accidentado, por tanto, la pericia que intento desarrollar, no es tanto la apropiación del residuo o de las imágenes efímeras inclasificables, etc., sino lo que puedo llegar a hacer con ellas. Creo que tal como una huella digital, existe una forma genuina en que nos presentamos desde nuestra producción; encontrar y producir dichas huellas o formas genuinas es ya suficiente.

Por ejemplo, en la edición de imágenes de *Photoshop*, es posible por medio de la ventana historial visualizar todas las acciones realizadas sobre una imagen, de modo que podemos retroceder u ocultar acciones ya hechas sobre ésta. Pero en el caso del calco, esto no es posible, las acciones en un tiempo determinado quedan aquí registradas, plasmadas como vestigios.

La huella oscila dentro de la presencia y ausencia de algo material. Me interesa su particular calidad de testigo y vestigio, en cómo puede proponer una imagen de lo ausente en el mundo real. Teresa Margolles presenta una de las tantas posibilidades al utilizar el sentido del olfato, para dar una visualidad a lo ausente. El marco que limitaría este tipo de obra es el contexto en el que se propone, por ejemplo, el hecho de situar a un familiar de una víctima de narcotráfico en México, en una de las salas de exposición en la bienal de Venecia⁵, limpiando el piso con agua y sangre, evidenciando la tragedia a través del olor putrefacto. Para ello recurrió a la recolección, en el lugar de los hechos, de la sangre de los asesinados por el narcotráfico. Dicha acción, más que evidenciar la huella recrea su emotividad originaria, al impregnar el ambiente con un olor completamente ajeno a la habitación. Por otro lado, la obra de Josefina Fontecilla exhibe la huella explícitamente evidenciando el soporte que las contiene. Me refiero a la obra en la que cuelga en los muros, género de brocato y alfombras, ambas sacadas de su antigua casa familiar en Santiago de Chile. La tela utilizada para recubrir las paredes exhibe las marcas dejadas por pinturas y cuadros colgados donde se señala su posición y silueta debido a la decoloración por lo efectos de luz; la alfombra exhibe el desgaste producido por la circulación humana. Así mientras Fontecilla señala una evidencia explícita, Margolles hace uso de los vestigios desplegados por toda una escena, en este caso, de violencia y muerte. De modo que para representar una escena más compleja, recurre a

⁵ ¿De qué más podríamos hablar? 53ª Bienal de Venecia, 2009.

varios índices, que de manera codificada citan la escena: la limpieza con agua contaminada por la sangre, paños tiesos con barro y sangre en descomposición colgados, es decir, utiliza mecanismos de la rutina doméstica para despertar la asociación de la feroz intromisión del narcotráfico a la vida privada.



Fig. 8 Josefina Fontecilla, *Delirium*, 1998. Marcos sobre brocato expuestos tres meses al sol, 180 x 130 cm

La elaboración visual de lo ausente o la enunciación de una entidad corpórea son susceptibles de realizar utilizando, tanto medios materiales como métodos abstractos y evanescentes. Pero ambos, están bajo las cláusulas de representación, por tanto, debe haber un componente que marque la distancia entre la obra que se exhibe y la realidad de la cual proviene, es decir, se trata de una elaboración notoriamente fingida.



Fig. 9 y 10. Ex edificio de Ingeniería en alimentos, UCh. Isla teja Valdivia 2009

Aquí el hollín, sobre una muralla de cemento, es el vestigio de los muebles y estantes consumidos por el fuego, conservando la forma y disposición anteriores. El escenario se presenta por defecto, no se trata de una representación del siniestro. Creo que la realidad es informe y que somos nosotros los que le damos sentido, haciendo filtro de todo lo que se presenta ante nosotros. Por ejemplo en “La melancolía y el doble sombrío de la pasión: pinturas y bronce⁶” instalación de Carlos Leppe, la escena, que se delimita por chorreaduras y las disposiciones anecdóticas de los objetos, bien podría denominarse bodegón post-tormenta-de cualquier tipo. La escena ocupa un espacio limitado, tal cual un marco en la pintura, en donde los objetos dentro de los límites impuestos toman una posición y asumen un relato. El hecho es que Leppe habla desde la pintura y, hace un desplazamiento, por tanto, la representación está como lo mencioné anteriormente, moviéndose entre reemplazantes, dentro de un estilo, desde una epistemología.

⁶ Galería Animal, Chile. Octubre del 2005.

1.4.1. Sobre el bodegón

El bodegón a lo largo de la historia, define un género descriptivo que señala casi estadísticamente la evolución cultural y tecnológica. En pocas palabras, es la pintura que retrata los objetos nimios que circulan en rededor de nuestro espacio cotidiano. De esta forma nombraré sólo los aspectos relevantes que han definido al género del bodegón, para luego retomar nuevas directrices, de acuerdo con las semejanzas y divergencias que guarda con mi pintura. Tales aspectos serán definidos desde el qué y el cómo se retrata.

El tema escogido por el bodegón se ha limitado a la tecnología de la cocina, a la acumulación de alimentos en la despensa; se inscribe entonces, como el retrato de un estado al revelar una condicionante básica, a saber, con qué se cuenta para cubrir nuestras necesidades.

El cómo se retrata, me dio la pauta en la búsqueda de algunos ejemplos concretos en la historia del bodegón, arrojando ciertas directrices que tienen contingencia con mi quehacer pictórico y con la imagen publicitaria específica que trato. En "Volver a mirar", Norman Bryson aborda los modos de representación a partir de la producción de tres pintores barrocos, que manifiestan distintos modos de representación donde confluyen la temática y la técnica aplicada, con el objeto de revalorizar lo nimio, estableciendo para ello, el contexto y la biografía particular de cada autor como componentes influyentes.



Fig 11. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón del cardo*, 1602. Óleo sobre lienzo, 68 X 89 cm. Museo del Prado, Madrid.

En las pinturas de Juan Francisco Cotán, la comida pierde el componente social y el placer que pudiera transmitir; esta ausencia de lo humano está mediada por el énfasis en la belleza geométrica de cada alimento, así como su cuidada disposición en el plano, quizás influenciado por su ascetismo monástico. Otro dispositivo, para revalorizar lo nimio, es logrado por la exacerbación de texturas y brillos, de modo de acentuar y construir una apariencia que no es percibida de modo natural.



Fig. 12 Francisco de Zurbarán, *Plato con limones, cesta con naranjas y taza con una rosa*, 1633. Óleo sobre lienzo. 60 x 107 cm. Museo Norton Simon, Los Ángeles

Asimismo, Zurbarán y Caravaggio logran otra inversión. Utilizando la iluminación tenebrista, donde ésta junto al efecto de una composición frontal, contribuyen a dramatizar la escena, ya que las luces más que ser exageradas, no corresponden con lo visto y con lo aprehendido por el tacto. En “Cesta de frutas” Caravaggio lleva al límite esta des-familiaridad por medio de una intensificación de los alimentos, lograda, en parte, gracias a la anulación de profundidad; por ejemplo, no existen las sombras que verifican el volumen de la cesta y frutas, es decir, elimina el espacio anecdótico, mas la veracidad de las siluetas, es lograda por una perfecta síntesis de las formas, ya que no pone en duda lo representado, sin embargo, se trata sólo de planos de color. La iluminación se encuentra modelando alimentos de mucha textura, lo cual garantiza una treta contra la elaboración de volumen, dando por resultado una sucesión de frutas casi por traslapo. Así la profundidad es anulada, tanto por las sombras que ocultan el retroceso del volumen, así como por la abundante textura.



Fig. 13. Caravaggio, La canasta de frutas, 1599. Óleo sobre lienzo, 31 x 47 Milán, Pinacoteca Ambrosiana.

Tales obras dan muestras de las diferencias interpretativas al volver a presentar la realidad, exhibiendo pautas formales claras, en cuanto a cómo comunicar efectos compositivos concretos, de manera que el tema pueda ser propuesto, nuevamente, gracias al modo y técnicas utilizadas. De hecho, el tema en Caravaggio es, conscientemente, la elaboración pictórica, más que el

intento de retratar una realidad. En particular, me interesa el modo y el medio que hace posible la inversión, que si bien en Cotán y Zurbarán surgieron por defecto de su propio carácter, pueden ser sistemáticamente aprehendidas y recompuestas, como lo hace la publicidad.

Mi pintura retoma el bodegón, pero desde su connotación digestiva, dado que el uso de imágenes publicitarias presentes en cajas y envoltorios de productos alimenticios, exalta el proceso, la degustación del alimento. Este tipo de imaginaria, la existente en los envases, más que ser un metarrelato del bodegón dentro de nuestro entorno doméstico, resulta un relato paralelo, que aborda ya no lo accesorio, como sí la digestión y degradación de lo orgánico. Es la acción, la tramoya detrás de una imagen petrificada. Un encuadre de tal paisaje revelaría una escena con objetos actuales, pero que a la vez, y a la par del objeto, está su imagen; entonces el paisaje presenta el alimento mediatizado. Por lo tanto los envases - cajas de cereales, de leche, envoltorios de mantequilla, etc.,- portan una puesta en escena de antemano.

Los métodos y técnicas utilizadas por la imagen publicitaria actual, parecen ser soluciones similares a las utilizadas en los bodegones mencionados anteriormente, la diferencia es que la publicidad utiliza estas herramientas para persuadir al consumidor. Si se puede anular el deseo, bien se puede potenciar, si se quiere suplantar una realidad por otra, también; Caravaggio lo demostró. Las imágenes de los envases suplantando lo aprehendido por la realidad, se antepone al alimento puro y lo representan sustituyéndole en su propio espacio. El envase modela el producto, le busca una forma adecuada; las bebidas *Light* tienen curvas más estilizadas, que las bebidas con azúcar corriente, por ejemplo.



Fig. 14.

A partir de la observación del bodegón barroco, el *collage* en los bodegones modernos y la imagen publicitaria, puedo distinguir seis puntos que guardan relación con mi obra. Es así que más que evidenciar similitudes o convergencias, quiero establecer la imagen publicitaria como la continuación de un nuevo género a partir del bodegón, en el sentido de cómo se representa, más que el qué se está representando.

Ateniéndome sólo a los productos en que figuran alimentos, se puede distinguir la configuración de un nuevo espacio definido por:

a) Una paleta restringida por la impresión *Offset*, que presenta colores saturados.

b) Formas simples, y de pocos elementos figurativos. Se trata de íconos sintéticos, cuyos detalles dependen del énfasis de características. La tipografía es tomada en su sentido plástico⁷.

c) Hiperrealidad: La imagen que presenta al producto, ya sea cereal, leche, etc. es artificiosa, de modo de poder sugerir todas las propiedades del producto, como el sabor, etc.

d) *Collage*: Las imágenes junto con la tipografía se montan como en un *collage*, al conjugar un espacio virtual totalmente ficticio. Los colores son dispuestos de modo que signifiquen por sí mismos, como en el primer *collage* de Picasso, "*Naturaleza muerta con silla de rejilla*", en que el fragmento remite a la idea del objeto, y por lo tanto, no es necesario representarlo. La imagen publicitaria busca en lo posible representar con lo mínimo.

e) Ficción de movimiento: Es sin duda una de las grandes diferencias, y por tanto, podría decirse que es el argumento perfecto para no ser naturaleza

⁷ Sobre la tipografía contemporánea Manuel Sesma declara que la tipografía es la organización formal del lenguaje (Edición de Raúl Eguizábal 2006:140).

muerta. Conciérne al hiperrealismo, por la exacerbación de lo orgánico, en el sentido de proponer una puesta en escena activa.

f) Fantasía: La temática es envuelta en una supuesta escenificación neutral, es decir, es lo más anecdótico que se puede ser sin aludir a algo o alguien concreto, si no que alude a conceptos más abstractos, el placer de probarlo por ejemplo. Imagen y tipografía se mezclan cada vez de una forma más orgánica.

El papel de la ficción es crear una representación verosímil. En palabras de Miguel Morey lo veraz no correspondería tanto a una verdad absoluta, sino a la verdad que vive en nuestro vocabulario:

Las «cosas» o las «apariencias» remiten antes a nuestros modos de hablar acerca del mundo, que a nuestros modos de verlo: Antes de pertenecer al ver, bajo la forma de una mirada amada, pertenecen al decir que constituye la armazón de esa mirada (Morey en Azua. 2002: 250).



Fig. 15. Envase de cereales
Cheerios

Con ello sólo quiero hacer énfasis en el objetivo de este capítulo, a saber, existen pasos para formular una visualidad que convenza. Para el mensaje publicitario no es tan necesaria la semejanza con un original, ya que persuaden, desde las posibilidades plásticas que tiene la tipografía, hasta la organización formal del mensaje.

Es así que se ha instaurado como ejemplo para mi pintura, la forma bajo la cual es posible despertar imágenes por medio de otras, recurriendo a síntesis que fuerzan la figuración, mostrando otro modo de comunicación visual y, de este modo, prescindir del ejercicio mimético.

Las distintas representaciones de un mismo objeto pueden producir un sentimiento totalmente contrario, estableciéndose, por tanto, como el argumento infalible de que lo figurativo es más amplio que lo que describe el diccionario o bien simplemente que el vocabulario figurativo excede con creces nuestro acervo lingüístico y lo que llamamos abstracto muchas veces es un fenómeno o apariencia corpórea que tomó lugar en el espacio frente a nosotros pero no podemos clasificar, sin embargo, es parte de nuestra memoria y se comunica sólo con otra visualidad.

La pintura es un comentario sobre algo,' no existe más que una opinión y un punto de vista. El pintor puede hacer usufructo del modelo para transfigurar su propia existencia.

2. Apariencia y verosimilitud

Inventar lo verosímil sólo es posible, [...], a partir de una verdad (cierta o equivocada, pero comunitariamente admitida); únicamente, si puede afirmarse de algo que es *verdadero*, podrá afirmarse de otro algo que se le parece, que es *verosímil* (Magariños de Morentin 1999: 118).

Sobre cómo representar lo sano, lo vigoroso, lo vivo, lo marchito, la experiencia nos da la respuesta formal. Pondré un ejemplo con el caso del filodendro observado en mi casa. La planta se encuentra frente a la ventana, mejor dicho se prolonga hacia ésta; en un macetero sobre un pedestal de madera, donde brotan largos tallos verdes con largas hojas de bordes ondulados; los tallos no sobrepasan mucho el borde del macetero cuando comienzan a caer, colgando de esos largos tallos, unas hojas que terminan a mitad de suelo. Mi diagnóstico: estaba marchita, probablemente por falta de agua y luz, ya que siempre está detrás de la cortina y sus tallos mantienen una dirección forzada, al unísono, como queriendo escapar de la sombra y tomar luz. Pero luego he comprobado que no se trata de una planta lánguida, no le falta el agua, sino que, un guía. Sólo después de informarme supe que se trataba de una especie trepadora: esos tallos están condicionados a fijarse a cualquier estructura, por ello no poseen mayor firmeza; es así que de marchita pasó a ser dúctil. Resultó que no estaba mal, pero una observación rápida tiende a simplificar la información, en otras palabras, *vemos lo que podemos ver*. En fin, si la planta está marchita o no, la tarea del ilusionismo es hacer creíble cualquier posibilidad. En resumidas cuentas, lo social construye lo estético. La visualidad que acompaña en el transcurso de la experiencia a lo sano, limpio, sucio, vigoroso, viscoso, etc., va clasificando nuestro acervo visual, lo cual significa que nuestro imaginario está cargado signica y simbólicamente. En fin, podríamos almacenar lo visto reduciendo lo dúctil como lánguido, a su vez que lo lánguido connota lo marchito. Es decir, si pintamos no sabiendo las causas de tal *aparente apariencia*, al pintar el resultado será una pintura de colores necrófilos, ya que nuestras imágenes mentales de caduco, o marchito, quién sabe, quizás pereza, estén

condicionando los rasgos de un ícono. De igual modo, si optamos por la versión de lo dúctil buscamos otras fórmulas visuales. Siendo así persuadidos -en ambos casos- por la explicación racional de causa-efecto. La ilusión entonces no hace más que apelar a conceptos visuales.

Cuando Lhote incita a mirar al modelo como si fuera la primera vez, o a nacer virgen todos los días, es un modo de *pintar* eludiendo *lo que se sabe*, por ello plantea mirar sin pensar que la planta está medio muerta, sino que, como se ve realmente. Observar bien por largo rato, podría agudizar nuestra visión y, en el mejor de los casos, ampliar y diversificar nuestro archivo visual; después de todo, puede que la planta esté medio marchita.

[...] el mensaje publicitario (y con esto participa de una característica que lo incluye en el universo de la estética) crea la *ilusión* de referirse a la realidad. Así lo que se publicita adquiere un *efecto de realidad*, presentándose como posible a los *ojos de los consumidores* (Magariños de Morentin 1991:18).



Fig.16. Propaganda Colgate: *Clean meant*

El anuncio de *Colgate Whitening*: “Láminas de blancura derritiéndose en tu boca”, no resulta una descripción práctica del utensilio, pero sí quizás persuasiva, ya que la concatenación de imágenes que le suceden, es de una variedad delirante.

La imagen muestra unos dientes relucientes, no una boca espumada, sino, más bien, el resultado. El producto debe significar, por medio del diseño, así como su perfume, lo gratificante de su uso, y no sólo por el hecho de ser un mero producto de limpieza dental. La suplantación de una realidad de necesidades básicas es reemplazada por valores y una estética que superan la cotidianidad ordinaria; apela, de tal modo, a una hipersensibilidad.

Me interesa esta nueva imaginaria que ha instaurado el mensaje publicitario en nuestro espacio cotidiano. Presentar la realidad dentro de sí misma significa representarla, lo cual lleva inevitablemente a construir, por medio de algún **dispositivo**, algo que la disponga como fenómeno independiente. Al parecer la mediación debe, necesariamente, «agudizarla»; en otras palabras, debe representar marcados estereotipos para esclarecer sobre lo que se está hablando. Lhote, durante el ejercicio pictórico, describe una fórmula similar:

Observar en un paisaje o sobre una mesa la diferencia de volumen y de carácter de los objetos. [...], he aquí una naranja y un limón. La naranja es redonda, pero el limón, más pequeño, es alargado, con una gruesa extremidad prominente. Es preciso *diferenciar* lo más posible esos dos frutos, reducirlos al signo puro, para lograr el *parecido*. Es necesario que el espectador sea *convencido* por la figura trazada. Por lo tanto, hay que acumular el mayor número de elementos específicos en la definición de cada objeto. Esa diferenciación es la base de la representación (Lhote 1955: 55).

Nuevamente se insiste que el parecido no se logra necesariamente de la apariencia exacta; convencer apela más a una armonía entre el creador y las facultades interpretativas de un grupo social. Es así que la comunicación por medio de imágenes no debe obedecer tanto a una literalidad del original, sino que, más bien, a nociones abstractas que puedan abrir el campo interpretativo.

2.1. Técnicas y modos de proceder: Levantamiento de huellas

Refiere a la metodología utilizada para capturar imágenes preexistentes, transportarlas y manipularlas para una posterior composición en el soporte pictórico. Es decir, son los modos y los procedimientos técnicos adquiridos para fijar manchas, relieves y otras formas fabricadas o compuestas accidentalmente, pudiendo haber sido obras del azar, como el derrame de vino sobre la mesa o bien creadas con pintura y base acrílica. Así el método de fijación se ciñe a las características formales de lo que se quiere capturar, por tanto se distinguen, para cada caso, la técnica de vaciado, calco y *frottage*, como también el registro fotográfico. Concibo la huella tanto en su sentido de forma y contraforma, pero la huella no como imagen específica, sino que como sentido que connota a una imagen. Éstas, sin embargo, son más bien abstractas o bien, no figurativas; en otras palabras, se trata de imágenes ambiguas que no calzan con nada figurativo, son simplemente, indicios de algún todo lejano.

Se instaura así el elemento prefabricado necesario para comenzar a pintar. La fabricación de las imágenes, su materialidad, sugieren, prácticamente, todo el quehacer pictórico posterior.

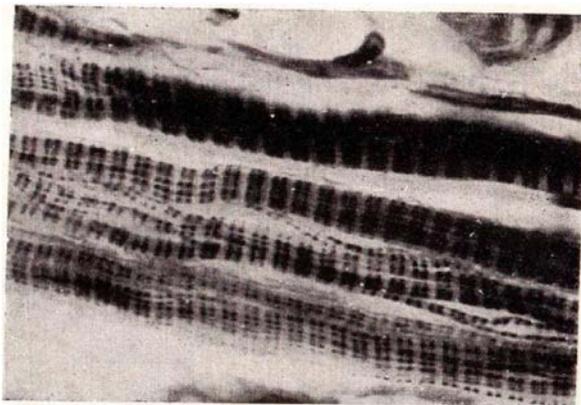


Fig. 17. Imagen célula.

Aquí la captura comienza con la digitalización de una imagen impresa.

La huella es creada por medio de la disolución digital. La fig.18 resulta la matriz, ya no es el original. La fig.19 es una suma de copias, realizadas por distintos efectos mecánicos.

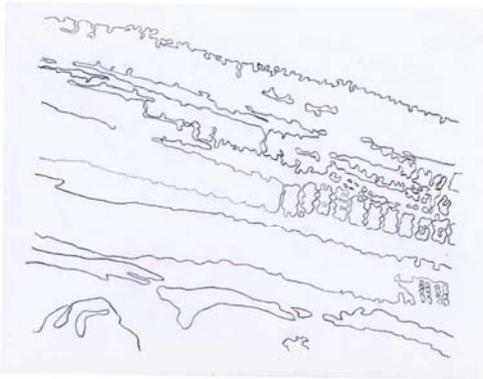


Fig. 18. Calco de célula



Fig. 19. Transparencia de célula sobre calco de sombra.

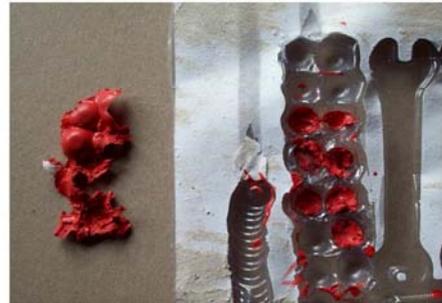


Fig. 20 y 21. Ejemplos de la captura de relieve por medio del vaciado.

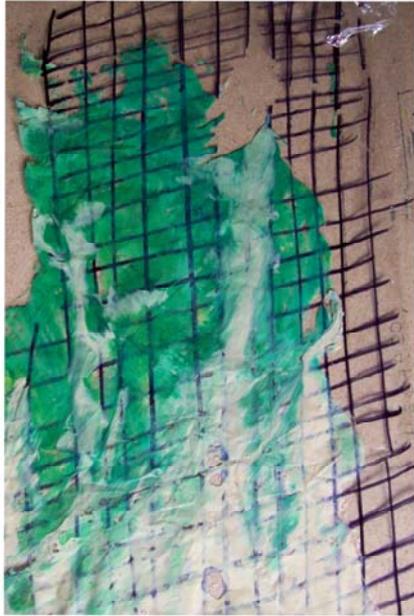


Fig. 22. Molde retícula. Plumón sobre papel celofán.



Fig.23. Mancha sobre plástico con retícula impresa sobre pintura.

La humedad de la pintura sirvió para adherir a su superficie la retícula dibujada con plumón. Por tanto, las diferencias de valores producidos por la presión o humedad distinta en cada zona, crean la sensación de marcas residuales de algo.

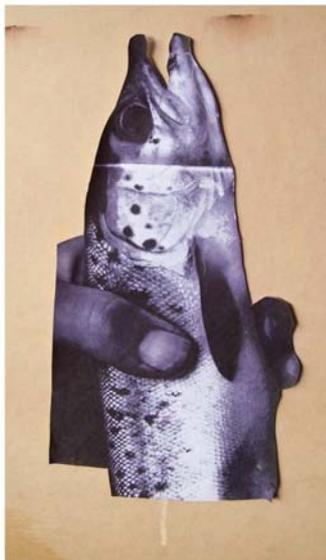


Fig. 24. fotocopia aumentada.



Fig.25. Detalle de fotografía de pintura.

El registro fotográfico es utilizado para calcar formas directamente sobre algún soporte. En el caso de las fig. 26 y 27, la fijación se realizó a mano calcando la sombra.



Fig. 26. y 27. Fotocopia aumentada de sombras calcadas directamente sobre alguna superficie.



Pintura en que fueron utilizadas las sombras fijadas.

Fig.28. Paulina Videla, Sin título, 2009. Aceite impregnante, polvos de color, sémola y óleo sobre forro de baño, 60 X 49 cm.

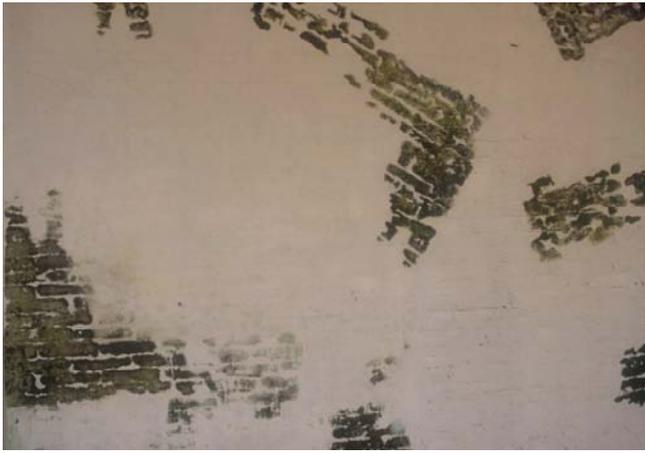


Fig. 29. Paulina Videla, detalle hongo original en las murallas del MAC.



Fig. 30. Mallas metálica y plásticas.

La fig. 29 muestra el hongo original, es un indicio de humedad. El calco de este original da una matriz, que posteriormente sirvió para reproducirlo artificialmente. Por otro lado, la fig. 30 se presenta directamente como la matriz, al servir como *frottage* inmediato sobre el soporte pictórico. La mayoría de las veces, el uso de una huella, no es tan explícito como en el caso de las fig. 26 y 27, más que nada sirve de aliciente para otro tipo de creaciones, no importando tanto el referente como la impronta dejada por la presión y el artificio mecánico. Los detalles vistos abajo son el resultado de una factura que se elabora para el sentido invertido, es decir, las capas de texturas y manchas sobrepuestas entre cada secado, son apreciables gracias a la transparencia del plástico



Fig. 31 y 32. Detalles de manchas y texturas sobre bolsas plásticas y cinta adhesiva.

Es así que Levantamiento de huellas tiene que ver más que nada con la recreación de aspectos observados, pero de difícil captura, por lo que la mayoría de las veces un levantamiento busca más encontrar algo que ayude a la reconstrucción de éstas visualidades.

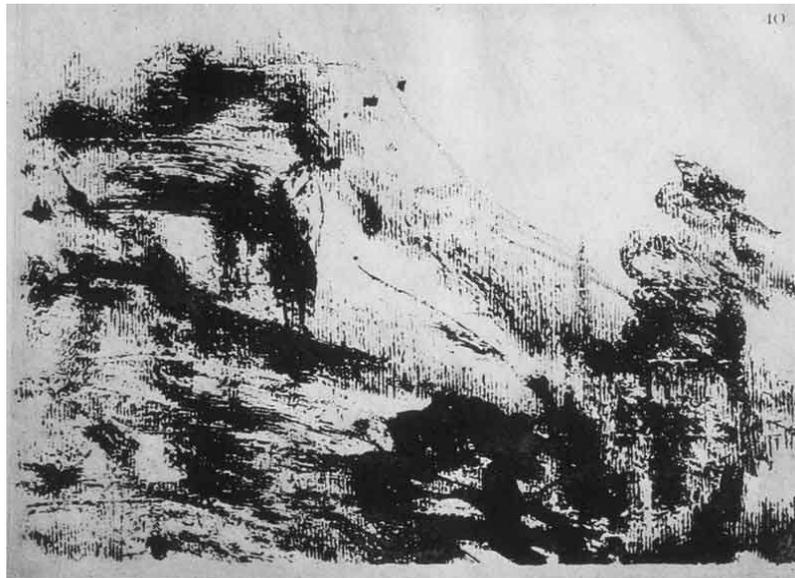


Fig. 33. Alexander Cozens, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of lanscape*, 1785. Consiste en el manchado accidentado de tinta sobre papel como ayuda en la invención de nuevos figuraciones

Observaciones que reparan en la necesidad de activar ciertas imágenes mentales, de modo de previsualizar lo que se va a pintar, algo así como saber de antemano que se podría hacer cuando se tiene como modelo enfrente, un paisaje o una escena interior. *Esto demuestra el constante diálogo existente entre las imágenes, cómo son capaces de volver formas anteriores a nuestra conciencia.* El fragmento de la imagen y su posterior manipulación digital, refiere asimismo que lo que se busca no es resemantizar, sino que se utilizó esta imagen para contener otra, por la sugerencia de la manchas.

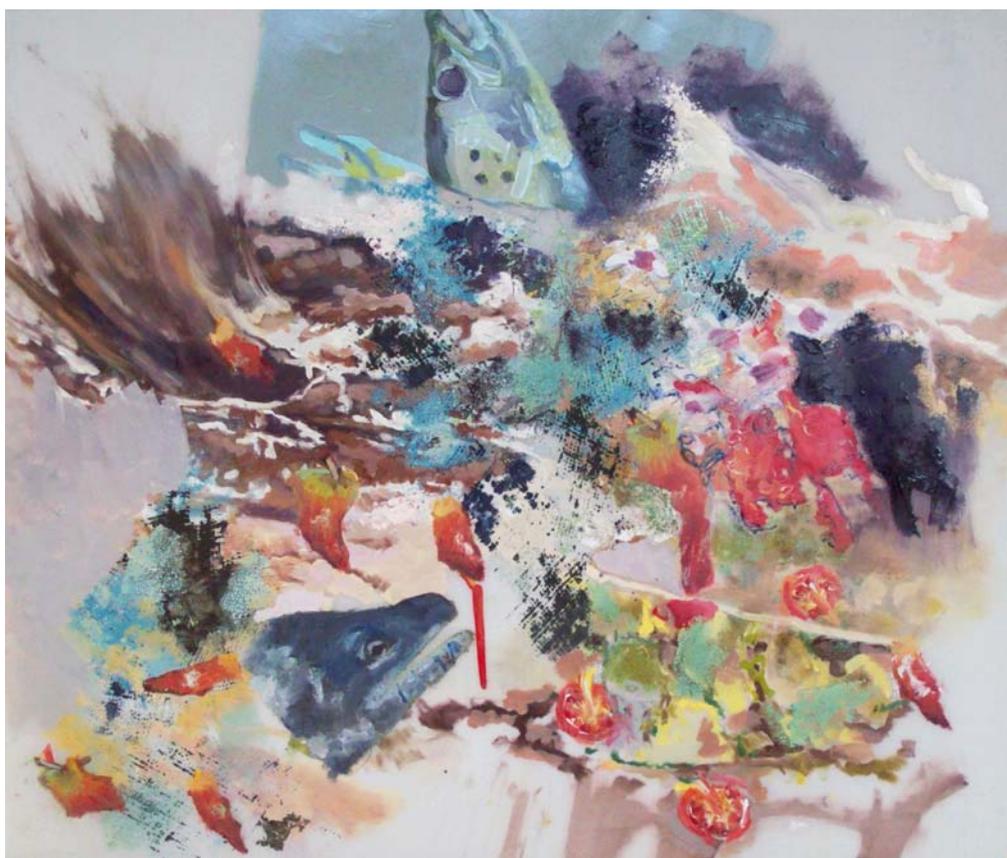


Fig. 34. Paulina Videla, Pescado merengue, 2009. Técnica mixta sobre papel, 61 X 56 cm.

Así durante la práctica surge la inquietud de cómo crear la huella y la mancha en la pintura. Suceden diferentes proposiciones desde cada línea de producción: en una se recrea la mancha, pintando y utilizando diferentes materiales como aceite impregnante para darle aspecto descompuesto, como fue utilizado en *Digestión*. En el caso de las imágenes digitales, utilizadas de forma indirecta por medio de la impresión manual de diferentes texturas, se logra la impresión de una impronta mecánica residual. Mi interés es repetir mi impronta, desde diferentes medios, de modo de introducir con mayor fuerza y realismo la huella. Por todo lo dicho anteriormente, frente a nuestro *stock* mnemotécnico, resolví tomar la ficción, porque no expongo un mantel con manchas de vino, sino que insinúo una mancha de algo. He aquí el punto de por qué no presento, y esto es porque la *característica ficcional* me permite no casar lo representado con un objeto definitivo.

Todo el proceso pictórico se compone por superposición de capas, como una edificación, ya que no se construye por suma de medias tintas o veladuras, sino que por medio de manchas terminadas, enunciando la profundidad por medio de la sola yuxtaposición de colores y diferentes texturas.



“La fotografía es una sugerencia para destacar el sabor del producto”.

En: Envase de Cuadritos de avena,

Pues bien, yo no busco significar, pero sí ahondar desde la visualidad temas que tienen que ver con jerarquías: qué es lo correctamente encuadrado, qué es lo visto reconocible, fácilmente clasificable, contra todo el resto de imágenes derivadas de éstas.

3. Definiendo mi producción: El hallazgo

El hallazgo es el supuesto encuentro fortuito. Corresponde a la recreación de huellas y manchas accidentales, es decir, facturadas bajo el procedimiento de «*Levantamiento de huellas*» y luego manipuladas para la composición pictórica.

El comentario existe por el hecho de comenzar mi pintura desde algo previo, como el uso del *collage*, de calcos y otros medios suplementarios en los que no medie el gesto relamido del pincel, y sí la recreación del accidente, antes que el artificio. Tal es el modo de insistir en que mi pintura también es un *hallazgo*; elaborar el encuentro con algo independiente es la inquietud que cruza toda mi producción. Suena paradójico borrar el gesto, pero en la práctica esta mecanicidad manual de bricolaje, no hace más que acentuarlo, por medio de una huella menos subjetiva, más azarosa e independiente. La presión manual mediado por un instrumento deja igualmente una impronta.



Fig. 36. Paulina Videla, Vital, 2008. Técnica mixta, 80 X 1, 20 cm.

3.1 Línea pintura: Inclusión de la mancha accidental, impresión de huellas, utilizando como motivo figurativo la imagen publicitaria.

El primer *collage* de Picasso, “Naturaleza muerta con silla de rejilla” (1912), utiliza el fragmento para señalar, abreviar la creación de una silla, sustituyéndola por un fragmento fotográfico, lo cual da a entender todo el resto. El *collage* viene así, a abreviar toda una historia de pintura retiniana, se enmarca dentro de la historia interpretativa, como un interruptor, es como escribir silla; pero aquí se presenta la silla. En el caso de mi obra, el *collage* viene a ser como una finta, el secreto técnico ilusionista que abrevia una reproducción prolija de la realidad, por lo tanto, imposible que admita que presento el objeto, mejor dicho, utilizo los recortes como un modo rápido para despertar imágenes mentales.

Como primer modo de acercamiento en la creación de nuevas figuraciones, utilicé fragmentos de imágenes publicitarias, aquí convenía reinventar la labor pictórica y así, suponer la continuación del fragmento dados los aspectos formales de la imagen y de su disposición en el soporte. La pintura se encuentra supeditada a estos hormigueos coloridos dispuestos azarosamente. De esta manera, el fragmento fotográfico define el esqueleto compositivo, sugiere la dinámica y las relaciones tensionales dentro del plano pictórico, los cuales son acentuados por la pintura que justifica, por medio de la transición inventada entre cada fragmento. En la práctica, el ejercicio de ver lo potencial, es definido por las cuasi figuraciones de los fragmentos fotográficos, por lo que sugieren mas allá de sí; por ejemplo, lo que fue un plato de fideos, puede verse como una filigrana desordenada o como unos gusanos retorciéndose, por ende, pintar es fijar alguna de estas opciones, insinuar o bien estimular el desconcierto.

Lo potencial se desprende del anhelo a consumir fragmentos sugerentes. Por tanto el fragmento parece que no hace más que sugerir ser parte de un otro completo.



Fig.37. Paulina Videla, 2008. Detalle de Digestión en proceso.

Aquí la única ficción es incentivada por la necesidad de ocultar, siendo por ello, el rol del pincel, lograr el camino más preciso y sintético, a modo de descontextualizar (el fragmento anecdótico) y descargar la imagen de todo elemento reconocible que pudiese vincularle con su antiguo todo.



Fig. 38. Paulina Videla, 2008. Detalle. *Collage* óleo sobre madera.

Teniendo a favor la paciencia del ojo que percibe, una *buena síntesis* puede *desorientar* por medio de trazos, texturas y colores, que por su insistencia, logran *absorber* el fragmento.

El ritmo y la cadencia con que se dispongan tales elementos, son fundamentales para lograr tal objetivo. Así el modo de apropiación de un fragmento o huella, posibilita la reinención de una forma a partir del *collage* el cual es asimilado por la síntesis que le rodea para situarse luego como el punto álgido de mimesis ¿pero mimesis de qué? Aquí la característica de fragmento *per se*, burla de igual modo el sentido de realidad; sólo la definición y el detalle hacen pensar en el trabajo de joyería requerido para ese punto; se piensa, por tanto, como punto álgido de realismo. El fragmento es incorporado volviéndose parte de un total.

Mi pintura busca resaltar las cualidades formales que posee tal fragmento, pero intentando evidenciar tales características, no desde el fragmento, si no que como nueva figuración.



Fig.39. Paulina Videla, 2009. Técnica Mixta sobre madera, 1,10 X 82 cm

En **Digestión** utilicé directamente aceite impregnante de consistencia espesa, con el cual recubrí parcial y totalmente ciertos lugares de la composición, para enfatizar la sensación de percolado de basura



Fig. 40. Paulina Videla, 2008. Técnica mixta sobre madera, 1,50 X1,30 cm

Aquí un gris verdoso da cohesión a un popurrí de imágenes diversas, de colores saturados, que sin embargo forman dentro de su amalgama, un conjunto homogéneo de repetición de las mismas, dentro de las tres cuartas partes del soporte, en su vertical. Luego, la disposición de las imágenes más pregnantes, no atraviesan ninguna línea estructural del soporte, por lo cual, se crea un conjunto vacilante que no se sostiene, sino que aparenta caer. Sin embargo, la repetición de las mismas a lo largo de la composición, genera cierto agobio, quizás por la falta de una dirección más intencionada y donde se puedan encontrar desconfiadamente suspendidos. En *Full Fathom Five*, Pollock para mantener una visualidad saturada de chorreados, debió obedecer ciertas jerarquías mínimas, de otra forma la superposición de chorreado

terminaría por tornarse una mancha homogénea. Por ello comenzó con las manchas más oscuras y grandes, incluso ayudándose de una brocha, para luego terminar con los colores más vivos que terminaron por segmentar más aún el fondo, empero su pintura está completamente guiada por el azar, mientras que en *Digestión*, la figuración tiene un cariz más anecdótico.



Fig.41. Jackson Pollock. Full Fathom Five, 1947.
Óleo sobre lienzo con clavos, monedas y cigarrillos,
etc.
129 x 76.5 cm

3.1.1. Uso de imágenes indirectas: Calco de imágenes

La utilización de imágenes indirectas sobre el soporte refiere a la copia, ya sea por medio del calco o bien el traspaso al utilizar un soporte translucido que permita copiar la imagen, de modo de prescindir del pegoteo. Estas imágenes son modificadas por medio de programas de edición como *Photoshop* o bien utilizando procedimientos fotomecánicos.

Barthes dice que todo texto es un intertexto; pues en la imagen ocurre lo mismo, (como una lectura entrelíneas) por ejemplo, al utilizar el formato de archivo gráfico que presenta la información por medio de píxeles⁸, la edición se desarrolla directamente sobre los pequeños puntos que la conforman y no así sobre las formas y los objetos que componen la imagen. Lo cual significa que la copia impresa de la imagen modificada implica citar la cualidad de lo digital, dentro del soporte pictórico, más que tratarse de una cita publicitaria. La

⁸ Los píxeles son cada punto que compone una cuadrícula de mapa de bits.

imagen se imprime ya bastante descontextualizada como para relacionarla con la publicidad, antes que con una impresión digital per se. Por ello al volverse la imagen sólo información descrita por píxeles, los cambios de escala, tono, saturación, brillo y contraste, gama tonal y equilibrio del color, por nombrar algunos, son independientes a la narratividad que observamos en la fotografía.



Aquí se ha seleccionado sólo el efecto de un vaso con hielo empañado

Fig. 42 impresión digital, detalle de fotografía publicitaria.

Es así como llegué a la conclusión de que el error, la baja calidad y el mal funcionamiento de una máquina, distinguen al dispositivo ejecutor, recordando el ejemplo expuesto más arriba sobre cómo se construye nuestro archivo visual, observado en el caso del filodendro. Para la imagen digital es lo mismo, a saber, la fotocopia saturada y los barridos horizontales que deja en la copia, son índices que hacen reconocible la tecnología implicada para cada caso.

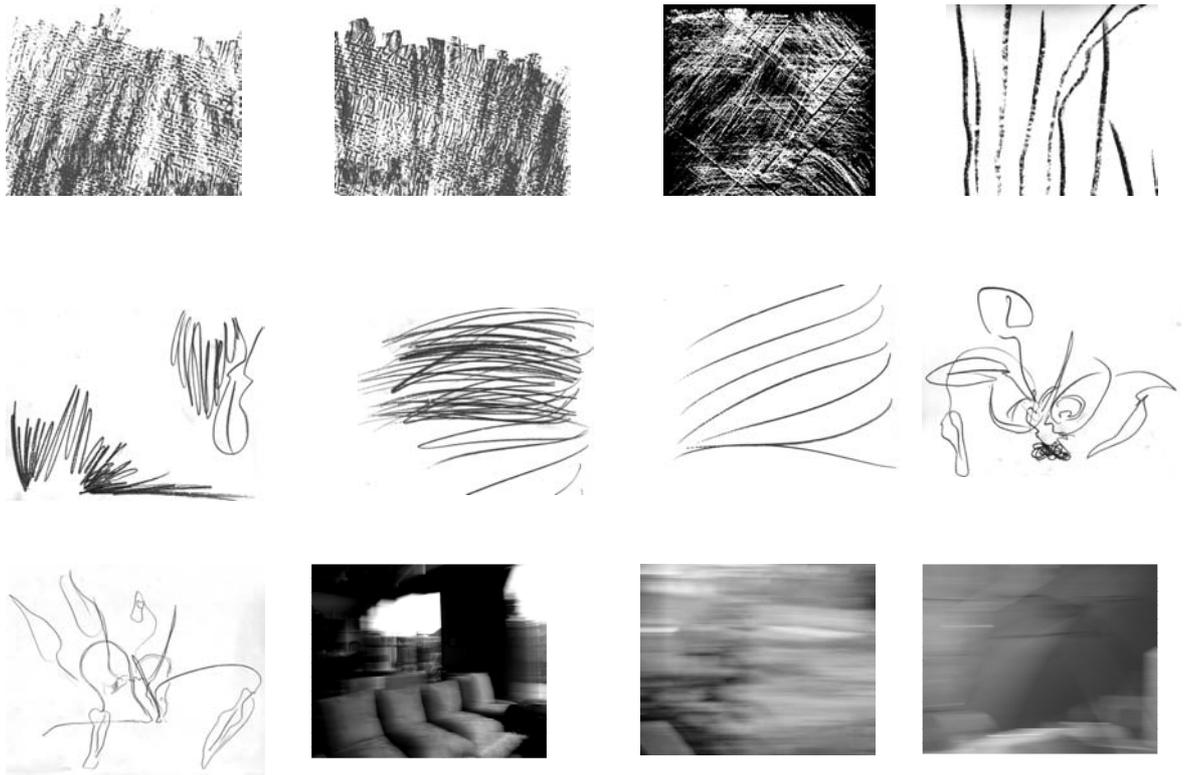


Fig. 43. Imágenes escaneadas y fotografías

3.1.2. Impresión de huellas

Como lo mencioné anteriormente, las dos modalidades descritas se amparan bajo la misma premisa, la cual es imprimir el hallazgo e incluir el componente de veracidad, por lo que he recurrido a diferentes modos y técnicas para aparentar la aparición de una huella accidentada.

Aunque en un principio, intuitivo, el acercamiento a tal objetivo, implícito en todo esto, fue en parte una búsqueda interna y en complicidad con las tecnologías utilizadas. Es decir, el cómo crear la mancha y el dominio para lograr una apariencia accidentada, son los objetivos que determinan el uso de tales materiales y métodos creados para lograr una huella contundente. Así a partir de las posibilidades surgidas por la técnica manual y el de aparatos digitales, se hizo evidente una construcción paralela en donde los distintos modos para lograr una representación, -piénsese aquí en las posibilidades que despliega una interfase como la de *Photoshop* y las que podemos obtener en

la realidad física, ya sea por medio del *collage*, impresiones con estampas, o la simple presión de papeles adhesivos, etc., sobre una tela, madera, papel o cualquier otro medio - dan cuenta de la materialidad y su utilización para cada fin.



Fig. 44. Paulina Videla, 2008. Detalle de *Pie* con retícula técnica mixta sobre papel.



Fig. 45. Paulina Videla, Botellas, 2009.

Técnica mixta, 70 X 82 cm.

Así el asunto que motivaba mi búsqueda resulta de la similitud que se pueda establecer, entre manchas, errores, huellas, junto al resto de imágenes efímeras, surgidas del diálogo de la luz y las cosas.

3.2 Sitio específico

3.2.1. Hongo como Pintura



Fig. 46. Paulina Videla, Hongo como pintura, 2009. Técnica mixta. MAC, Valdivia.

Este trabajo se constituye como corolario de mis últimas obras, forjándose aquí la fundamentación yacente en las obras predecesoras, que aunque de apariencias disímiles, revelan una rutina intrínseca a todas ellas.

Para elaborar una obra desde el espacio, comienzo a sondear las texturas y particularidades de la superficie; busco algo que esté presente. El espacio señala sus *cualidades*, hay cosas que pasan y que pueden ser potenciadas al dar forma sensible a las sensaciones incitadas por el lugar. Constable dijo: El arte agrada recordando (Gombrich 1995:33).

Cuando surgió la oportunidad de trabajar en el MAC, dio la casualidad que llamaron mi atención, unos hongos que comenzaban a salir por los bordes de una muralla, por lo tanto, decidí trabajar con ellos. El hongo como indicio de las condiciones ambientales del lugar, da señales de lo poco propicio para albergar obras. El calco del hongo dio la matriz, así por medio de la reproducción, hice proliferar la mancha.

Por que cualquier objeto (si se renuncia por un instante al conocimiento que se tiene de su forma, de su color, y de su materia), es fuente de imágenes inesperadas cuya captación extática procura a la imaginación poética del espectador un trampolín sin precedente (Lhote 1955: 2).



Fig. 47. Paulina Videla. Hongo como pintura, 2009. Técnica mixta. MAC, Valdivia.

El ejercicio comprende trabajar tomando en cuenta las dimensiones formales del hongo y el espacio ocupado en la muralla, de esta forma, el aspecto negativo del hongo, su signo de humedad y deterioro, así como el evidente problema para la institución museal, sobre todo para la exposición de las obras de arte; es trasladado hacia su particular especificidad, manifestándose la superación de su condición indicial y el develamiento de una apariencia susceptible de apreciación estética.

Sin embargo, el hongo original, guarda una mayor veracidad con su entorno: nace de una esquina, tiene un ángulo recto, continúa la forma de los ladrillos y se desvanece perpendicularmente a éste. El asunto estructural es, entonces, tanto la posición de los ladrillos, como la insistencia de las estructuras verticales, evidenciando in fraganti, lo real de lo simulado. Pero aquí la insistencia aleatoria del hongo reproducido, a lo largo y ancho de la muralla, subsume cualquier rasgo de verosimilitud, transformando el asunto más que en un camuflaje, en un hongo que se presenta fuera de toda lógica enunciada por las condiciones ambientales.

3.2.2. Intervención en Chacabuco 308



Fig. 48. Paulina Videla, Chacabuco 308, 2009. Intervención en Hall de edificio Palace. Manchas adhesivas, dimensiones variables.

La problemática que surge a partir de esta intervención es el modo de insertar manchas prefabricadas en un espacio arquitectónico logrando, por medio de su cualidad adhesiva, una composición *in situ*.

El primer paso fue el boceto y la medida, podría decirse la tarea de una modista, ya que con éstas se procedió a la elaboración de la obra en el taller; pudiendo luego hacer las pruebas y el descarte en el lugar. La subida por la escalera del *hall*, resultó ser de gran dinamismo geométrico; presenta más de una recta al encuadre, mostrando diferentes ángulos e intersecciones. La idea de la mancha surgió como un capricho, el simple gusto por la materia pictórica, pero luego, al tratar de ceñirme a un tema que orientara la composición, resolví la producción de manchas análogas a la idea de incendio, dando por resultado, una composición polarizada entre lo geométrico y la sugerencia desbordante del fragmento. Pero la anécdota de la figuración se perdió. Sin embargo, la búsqueda de ésta, no fue en vano y sirvió para ver, hasta qué punto, es necesario una sugerencia más evidente y cuándo es necesaria la sola impronta.



Fig.49. Paulina Videla, Chacabuco 308, 2009. Detalle mancha en cielo raso.

La idea de hacer una pintura transportable en trozos independientes, que dé la posibilidad de pegarlas una y otra vez en distintos muros, establece una separación crucial con el muralismo de las calles o el *graffitti*. Se erige por tanto una problemática, desde las posibilidades mismas de mi producción, hasta llegar a replantear otro tipo de distribución de imaginaria callejera.



Fig.50. Paulina Videla, Sin título, intervención en sala blanca del Centro de Extensión UCh. Valdivia 2009.

CONCLUSIÓN: La pintura como sublimación de estas huellas

La gente aceptará más fácilmente algo nuevo, sostienen los expertos en innovación, si reconocen en ello algo que surge *orgánicamente* del pasado. Al incluir un patrón familiar en una forma nueva, sea o no radical, se podrá hacer aceptable aún lo más inusitado, productos y usos que de otro modo rechazarían⁹.

Es así como en el diseño y como en mi obra se apela al *stock*, al catálogo de reconocimiento y asociaciones mentales, *gatilladas* por algo, de esta forma la memoria se encuentra albergada no sólo por lo visual, sino por todo el sistema sensorial.

Las afinidades descritas anteriormente en torno a lo sucio, lo desechable, y el objeto trivial; vienen en parte a rectificar la necesidad de comunicación estas características (lo sucio, lo desechable) se presentan como objetos que guardan correspondencia con lo mundano; son representantes de la rutina cotidiana, de las necesidades básicas y, asimismo, son capaces de dar mayor contraste al momento de transfigurarlos a la existencia humana. Es decir, cosas tan inaprensibles y azarosas, pueden ser tomadas por la ficción para recrearlas.

Mi labor es dialogar con lo visual, crear imágenes o manchas y develar su conexión con lo existente; sobre todo, en el caso de obras en sitio específico. Para mí es una forma de aprender, de formularse preguntas, de intentar resolverlas, visualmente, por medio de otras creaciones y así sucesivamente.

El exceso lo ha vuelto todo insignificante, se han sobrepasado todos nuestros sentidos, creo que hoy, más que nunca, hay menos por hacer. Se requiere más economía, en el sentido de pensar cómo administrar lo circundante; *se trata de la "distribución de lo sensible"*¹⁰.

⁹ En Internet: <http://revista.escaner.cl/node/860> Visitado por última vez el 8 de julio de 2009.

¹⁰ Rancière, Jacques. *The distribution of the sensible: Politics and Aesthetics*. Aquí lo estético es el aspecto *formal* de la experiencia. Me interesa ésta posibilidad de administrar el espectro formal para comunicar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arheim, Rudolf. *Arte y percepción Visual*. Madrid: Alianza.
- Azúa, Felix. 2002. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama.
- Bryson, Norman. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. 1990. Madrid: Alianza.
- Eco, Humberto. 1991. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eguizábal, Raúl (ed). 2006. *Diseño y Comunicación Visual*. Segovia: Cuadernos de publifilia.
- Encyclopedia.com: the Columbia Encyclopedia, sixth Edition. alexander cozens. En Internet:
http://www.encyclopedia.com/topic/Alexander_Cozens.aspx. Visitado el 3 de mayo de 2009.
- Gombrich, Ernst 1999. "Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística". *Arte y Parte*. Nº 20: 8-27.
- Gombrich. Ernst. 2008. *Arte e ilusión*. China: Phaidon.
- Kafka, Franz. 1964. "Josefina la cantante y/o el pueblo de los ratones". *La Condena, relatos*. Buenos Aires: Emece.
- Lhote, André. 1955. *Tratado del paisaje*. Barcelona: Editorial Poseidon.
- Magariños de Morentin, Juan: "Operaciones semióticas en el análisis de de las historietas" *Semiótica cognitiva*. En Internet:
http://www.magarinos.com.ar/fig_4.htm. Visitado el 23 de Octubre de 2008.
- _____ 1991. *El mensaje publicitario*. Buenos Aires: Edicial.
- Read, Herbert. 1984. *Breve historia de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Stremmel, Kerstin. 2004. *Realismo*. Barcelona: Taschen.
- Tate Colecction. General Collection. Ivon Hitchens. En Internet:
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6494&searchid=9755&currow=18&maxrows=21>. Visitado el 19 de mayo de 2009

ANEXO: Matriz desechable

Finalmente, la matriz fue el componente, más insistente, en la producción de mis últimos años; como también, el lazo entre pintura y grabado. La intervención pictórica en la sala blanca¹¹ revela un gesto más depurado en cuanto a la imagen que se quiere proyectar. En esta obra el resultado final depende de una economía visual, entre los elementos utilizados y la factura final; no hay más ni menos de lo que posibilita el material.

En grabado la matriz es la garantía de la reproductibilidad de una imagen, dependiendo de su vida útil y de su resistencia. En pintura, el gesto es como una matriz finita, dentro de su misma y única acción creadora. Las manchas sobre plásticos fueron sólo un momento del gesto cristalizado. El posterior pegoteo de éstas sobre el muro, configura copias únicas con características residuales, es decir, se recrea el fragmento, la cáscara, **desde el muro**, confundiéndose figura y fondo. La superficie se muestra como capas desplegadas, ya no una cobertura sobre, sino que comienza a ser el desmembramiento de la misma superficie, así como el cuerpo y la piel. El concepto de integridad comienza a tener un valor real para mí en el momento en que puedo crear algo que lo manifieste, que lo sensibilice. El hallazgo tiene que ver con esta sensación de algo real, tal como una presencia, como la insistencia de un parásito o como la expansión de una plaga. En este sentido la pintura requiere de éstos gestos para no morir bajo las cláusulas del marco.

¹¹ Intervención realizada con motivo del último trabajo de tesis, durante Noviembre de 2009. en el Centro de Extensión de la UACH.



Fig. 51. Paulina Videla, Intervención en sala blanca del Centro de Extensión UACH. Valdivia, 2009.