Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes
Dirección de investigación y postgrado
Programa de Magister en Arte.

Identidades transitorias

Por

Pablo Ignacio Tapia Villalobos

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes.

Profesor guía: Dr. Ricardo Fuentealba Fabio.

Enero, 2017

Santiago de Chile

© 2017 PABLO TAPIA VILLALOBOS

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

Agradecimientos

Quisiera comenzar diciendo que no tengo duda alguna respecto de que cualquier tarea, emprendida por cualquier persona, requiere de otros seres humanos para poder llevarla a buen puerto; que los desafíos personales no se justifican si los beneficios de la consecución de logros individuales no alcanzan a otros, sean familiares, amigos o pares.

De acuerdo a mi experiencia, la pintura es una profesión que se desarrolla en la más profunda soledad al interior de los muros del taller. Suele ser una actividad silenciosa, reiterativa y a veces hasta alienante. No obstante, terminada la jornada de trabajo, reaparece la realidad con sus ruidos, sus locuras, sus sin sentidos, angustias y tantas cosas más que hacen de esto un asunto particularmente complejo. Y es ahí donde los afectos son capaces de ofrecer el refugio y la protección a la cual se ha renunciado una vez que se han cerrado las puertas del taller.

Cuando hace dos años ingresé al programa de Magíster, fue en las mismas condiciones en las cuales antes había emprendido otras tareas como una necesidad, a sabiendas del sacrificio que comprometía renunciar a la posibilidad de gastar tiempo con los seres queridos. La única manera de subsanar aquella ausencia es a través del reconocimiento de lo fundamental que han sido todos aquellos que conforman mi núcleo más cercano, mis familiares y amigos, en todo este proceso, los cuales son, en las mismas condiciones que yo, merecedores de la alegría de concluir esta empresa.

Mis más profundos agradecimientos a mi madre, Elsa Villalobos, a mi padre, Roberto Tapia, y a mi hermano Víctor; a Julita Contreras, Olga Contreras, Álvaro Villalobos, Carlos Garate, Víctor Villalobos, José Miguel Tapia, Miguel Tapia y Manuel Gárate, todos ellos mi núcleo familiar más íntimo.

Aprovecho de dejar constancia escrita de los agradecimientos a mi profesor tutor y querido amigo Ricardo Fuentealba Fabio, el cual ha sido un guía en el camino pedregoso del arte no sólo estos dos últimos años, sino desde el inicio de mi formación como artista hace más de diez . Su constante presencia, disposición al diálogo y su generosidad en la entrega de su conocimiento son cosas que conocemos quienes hemos tenido la posibilidad de estar bajo su tutela.

Mis agradecimientos a Felipe Ulloa, Elisa Torrejón, Nicolás Olivares, Ronald Smith, Rodrigo Troncoso y Simón Farriol, por darme alegría, cariño, apoyo, problemas, y ninguna ayuda para superar mi espantosa adicción a la risa. A Javiera Bagnara, Gabriel Hoecker, Sebastián Vidal, Christian Oliva, Javiera Maige, Ángela Vargas, Pilar Ardiles y Albeiro Arias por nutrir mi experiencia al interior del Magíster, instancia que, por lo demás, me permitió conocerlos.

Mis agradecimientos también a todos quienes fueron mis modelos, personas que quiero mucho y cuya ayuda fue lisa y llanamente esencial: Marisol López, María Jesús Guevara, Andrea Arancibia, Juan Ibaceta, Andrea Villalobos,

A los profesores y al equipo de personas del Magíster, en especial a la directora del programa Alejandra Bendel y al profesor Ignacio Villegas por su gran apoyo docente y moral en días de conflictos; a Silvana Buglioni y Jimmy Palacios.

Por último, agradecer a mi querido amigo Carlos Ampuero por empujarme a tomar la decisión de entrar al Magíster; aunque muchas veces me preguntara por qué le hice caso, viendo hacia atrás, hoy puedo dar fe de que fue la decisión correcta.

A todos ustedes, muchas, muchas gracias.

Índice

Presentación pág.9

Introducción pág.10

Capítulo I: antecedentes de obra pág.13

1.1 Excusas para un desplazamiento pág. 14

1.2 Referentes pág. 15

1.3 Trabajos anteriores pág. 25

1.3.1 De la ausencia pág. 25

1.3.2 La Virgen del plato pág. 27

1.3.3 Serie de retratos pág. 29

Capítulo II: antecedentes históricos del retrato pág. 37

2.1 El retrato y la semejanza pág. 38

2.2 De los orígenes de la pintura y su relación con la ausencia pág. 43

2.3 De la permanencia del retrato en el tiempo pág. 49

2.4 El retrato de grupo pág. 50

2.5 De la relativización del valor del registro fiel pág. 53

Capítulo III: consideraciones filosóficas en torno a la muerte pág. 55

3.1 La pulsión de muerte pág. 56

3.2 El ser para la muerte pág. 59

3.3 La muerte como distorsión y fragmentación pág. 64

3.4 Construcción de identidad a través de la memoria pág. 67

Capítulo IV: referentes pág. 69

4.1 Temas comunes pág. 70

4.1.1 Irrupción pág. 74

4.1.2 Migrantes pág. 78

Capítulo V: Proceso de desarrollo de obra pág. 80

5.1 El distanciamiento de la figuración pág. 82

5.2 Identidades transitorias pág. 87

5.3 El tiempo como medio pág. 90

5.4 Del desapego pág. 93

6. Conclusión pág. 96

7. Bibliografía pág. 101

8. Créditos fotográficos pág. 103

9. Anexo: fotografías de obra pág. 106

Presentación

El presente documento corresponde a la Memoria de obra ofrecida a la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magister en Artes.

En las próximas páginas se pretende otorgar información respecto de los elementos manejados para el levantamiento de una obra de carácter visual, producto de dos años de trabajo al interior del programa de estudio antes señalado, y que ha comprometido una metodología de trabajo práctico al interior del taller, así como la revisión de un marco referencial artístico, histórico y teórico, cuyo propósito ha sido sustentar conceptualmente la propuesta plástica elaborada con miras al examen de grado.

El objeto de estudio, la obra pictórica- instalatoria titulada *Identidades transitorias*, ha sido el resultado de las motivaciones por generar desplazamientos desde las nociones más tradicionales de la práctica de la pintura como disciplina artística, ejemplificadas éstas en la figura del cuadro. Consta de un conjunto de retratos elaborados con pintura industrial sobre polietileno, cada uno de ellos de medidas 300 x 100 cm., y cuyo montaje contempla la disposición de estos módulos de manera aleatoria al interior de una sala de exhibición formando un recorrido.

Introducción

Identidades transitorias es el título de la obra que resume mi trabajo de creación artística al interior del Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se gesta como el resultado de una serie de inquietudes en relación a la práctica de la pintura, derivadas de la praxis al interior del taller, entre el momento en el cual he optado por aquella como mi profesión hace ya más de diez años, y el inicio de mis estudios de posgrado en el año 2015.

Aquel lapso de tiempo ha estado marcado por la necesidad de adquisición de una técnica específica, correspondiente a la utilizada por pintores del siglo XVII, en particular, Caravaggio, Diego Velázquez y José de Ribera, de los cuales, durante mi formación como pintor y artista al interior de la carrera de Licenciatura en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, extraje la noción de "buena pintura".

Identidades transitorias y el proceso de dos años que ha contemplado su factura, con los muchos errores y los aciertos encontrados, ejemplifican la necesidad por establecer distancia respecto de una tradición acogida sin cuestionamientos, poniendo énfasis a lo largo de su desarrollo, en los problemas del lenguaje de la pintura y los materiales para su elaboración, más que en cuestiones como la narración al interior de la imagen, o la utilización de herramientas para generar la ficción de tres dimensiones al interior de una superficie plana, todos aquellos rasgos identificables, en mayor o menos medida, en los referentes que acabo de citar, los cuales se enmarcan dentro de la noción de pintura naturalista.

De la misma manera, ha existido una necesidad por atacar la institución misma del cuadro, desplazando la imagen pictórica desde el muro hacia el interior de la sala de exhibición y acudiendo a materiales que no son el óleo artístico ni la tela, pensando en destacar sus particularidades y sus cualidades objetuales.

Esta memoria está separada en capítulos que abordan problemáticas específicas relacionadas con la obra *Identidades transitorias.*

El capítulo I corresponde a una aproximación sucinta a los factores determinantes del proceso de levantamiento de obra al interior del Magíster. En él se dará cuenta de las características del proceso creativo que le antecedió, utilizando para tales efectos obras claves que ejemplifican las preocupaciones tanto por la adquisición de la técnica, por los problemas formales o compositivos al interior de la imagen, como por conceptos asociados a problemáticas específicas tratadas al interior de estas. Cabe señalar que el análisis técnico elaborado a partir de las imágenes de los tres pintores barrocos antes señalados, y que se hará al interior de este capítulo, resulta de la observación directa de las pinturas en el Museo Nacional del Prado en Madrid, realizadas en los años 2013 y 2015, y basado en los apuntes elaborados en ambas ocasiones como parte del proceso de aprendizaje de la pintura.

El capítulo II está conformado por la revisión de los aspectos conceptuales aplicados a la obra *Identidades transitorias*. Para efectos de comprender las problemáticas asociadas a aquella y poder realizar una lectura coherente, este capítulo aborda, en primer lugar, aspectos fundamentales de la historia del retrato y su relación con el nacimiento de la pintura, y cómo establece relaciones con los conceptos de ausencia y muerte. En segundo lugar, expone los criterios fundamentales que han sido atribuidos a la elaboración de este tipo de imágenes, como la búsqueda de trascendencia en el tiempo, la semejanza entre el modelo y la imagen, la identidad, y finalmente las variaciones que surgen respecto de estos mismos conceptos con la aparición de personajes claves de la pintura como lo es el caso de Cezanne. En tercer lugar, contempla un subcapítulo en que se aborda el tema del retrato de grupo, aludiendo a uno de los aspectos formales de la obra *Identidades transitorias.*

El capítulo III ofrece una revisión de los conceptos de pulsión según Freud, aplicados a la necesidad de pintar, así como al vínculo estrecho con la necesidad de dar muerte, tanto a la noción tradicional de la pintura, como a las personas que han sido retratadas en *Identidades transitorias*. Continúa con una observación en torno al concepto de la muerte propuesto por el filósofo Martin Heidegger, y se propone un cruce entre las ideas de Jean Paul Sartre respecto de la temporalidad y la memoria, con los planteamientos de Cecilia Fernández y Georges Didi- Huberman.

El capítulo IV expone una lista de referentes de artistas con los cuales se han establecido nexos comparativos según la recurrencia de algunas problemáticas en sus respectivos procesos de obra, a saber, la muerte y la ausencia.

El capítulo V se presenta a modo de bitácora y en él se señalan los procedimientos mediantes los cuales se fue dando cuerpo a la obra *Identidades transitorias*. Corresponde a una revisión de todo el proceso de creación realizado al interior del programa de Magíster, específicamente en lo que tiene que ver con el trabajo de taller o de práctica de la pintura. Ofrece, por último, una lectura de la obra final, en la cual se evidencian los conceptos aportados en los capítulos que le anteceden.

Finalmente el texto ofrece una conclusión derivada de los dos años de estudio y de práctica artística.

CAPÍTULO I

Antecedentes de obra

1.1Excusas para un desplazamiento

Como señalaba en la introducción de esta memoria de obra, buena parte de las motivaciones por ingresar al plan de estudios del Magíster fueron de la mano de la necesidad de poner en entredicho aquellas fórmulas aprendidas durante mi proceso de formación como pintor iniciado en el año 2003.

El trabajo constante al interior del taller estuvo marcado desde ese año hasta 2015, entre otras cosas, por la búsqueda del manejo adecuado de la técnica del óleo sobre tela, vertiente de la pintura que se vinculaba estrechamente con las temáticas que trabajaba y he trabajado incluso hasta el día de hoy, en específico, la figura humana y el retrato. El nexo se daba por la relación física evidenciable entre medio y referente: el óleo históricamente ha estado ligado a la idea de lo orgánico y no solamente por su textura y viscosidad, sino porque, de hecho, la mayor parte de los insumos ocupados en su fabricación vienen del mundo animado, desde los pigmentos hasta los aceites; sin ir demasiado lejos, las telas e incluso la madera del bastidor sobre el cual estas últimas se tensan, tienen una procedencia similar

De acuerdo a estos datos, la familiaridad con que acepté esta técnica en particular estaría justificada según las inquietudes por generar obras o imágenes y la necesidad de coherencia entre el lenguaje utilizado y la temática de aquellas.

Durante mis estudios de pregrado, la Escuela de Arte de la PUC consideraba por lo menos dos focos de enseñanza: uno dado por los elementos teóricos del arte y otro de carácter disciplinar, el cual tenía como función entregar a los alumnos los rudimentos técnicos del dibujo, la escultura, el grabado y la pintura, entre otros. La comunión entre historia, teoría y práctica artística determinarían el periodo de aprendizaje del estudiante.

En mi caso la pintura y un período particular de la historia del arte, serían de gran impacto. Este período corresponde al Barroco, y las razones de su importancia se derivan de dos cuestiones precisas: una de carácter técnico instrumental y otra de carácter emocional. En primer lugar, de acuerdo a mi perspectiva, durante el siglo XVII se consiguen los avances más significativos en la historia de la representación naturalista. Si bien existen buenos

antecedentes y bien registrados de las preocupaciones de los pintores respecto de la *mímesis* y que, sin ir muy lejos, durante el Renacimiento por ejemplo la utilización de ortopedias al servicio de la relación fiel entre modelo y referente ya representaba un problema, y gracias a la necesidad de darle solución se había conseguido un progreso considerable sobre todo con los avances en perspectiva, los progresos alcanzados por los artistas del XVII no encontrarían parangón, no solamente por el naturalismo exacerbado de sus imágenes, sino por la manera en que la pintura iba a comenzar a constituirse como un lenguaje con características definidas.

1.2 Primeros referentes

A modo de ejemplo. Si pensamos en la relación existente durante el Renacimiento entre pinturas como la de Botticelli (Florencia, 1 de marzo de 1445 -Florencia, 17 de mayo de 1510) y van Eyck (Maaseik, h. 1390 – Brujas, 1441)(figs.1y 2), podemos darnos cuenta que, no obstante el hecho de que la pintura del italiano fuese al temple y la del flamenco a base de aceites, ambas apostaban a las superficies llanas, pulcras y sin accidentes geográficos en su superficie.

Fig.1. **Sandro Botticelli**
Simonetta Vespucci.
Temple sobre madera, 47 x 42 cm.
c. 1476-80, Museo Condé del Castillo de Chantilly

Fig. 2. **Jan van Eyck**
Hombre con turbante rojo
Óleo sobre madera, 26 x 19 cm. 1433
Londres. The National Portrait Gallery

En el caso de la pintura al temple, aquella determinación está justificada, entre otras cosas, por la adherencia de las capas y la cantidad de empaste que pueden soportar. Pero en la pintura al óleo no, y es ahí donde radica la gran diferencia y donde los pintores del XVII supieron cómo aprovecharse. El óleo puede ser trabajado por capas, pero, además, con diferencias sustanciales en el nivel de espesor de éstas, lo cual anticipa, o podría llegar a anticipar, la lectura de la imagen al ofrecernos, aparte de una visión de conjunto en la cual podemos leer el mensaje específico de ella, una visión de detalle plenamente identificable. La mancha comienza a ser reconocible como tal y junto a ella, el gesto del artista.

Pues bien, si pensamos en la función pedagógica de la imagen pictórica, queda en evidencia que la pintura del Barroco se muestra más solidaria que sus antecesoras: es posible rastrear el modo en que se ejecuta una pintura de este tiempo si se pone atención a los colores y al orden en el cual aparecen, todo esto, gracias al gesto del pincel, a la mancha y al empaste.

Pensemos en los tres referentes citados en la introducción. En el caso de Caravaggio se trata de una pintura suave en su superficie, caracterizada por la búsqueda de la unidad entre figura y fondo mediante las transiciones poco agresivas entre las zonas de luz y las sombras. Aquella unidad se consigue acudiendo a un recurso técnico que a la larga, también definirá las cualidades estéticas de su producción.

El procedimiento consiste en el orden de la disposición de los colores sobre la superficie del lienzo y la manera en que éstos se funden de acuerdo al grado de humedad de cada capa de óleo. Así, sobre un fondo de matiz terroso, correspondiente al matado de tela, se sugería la forma de las figuras mediante la aplicación de una primera capa de pintura correspondiente a la media tinta. La fluidez presentada en las transiciones desde esa media tinta hacia la luz, hace sospechar que aquel procedimiento se realizaba con la pintura aún húmeda. El registro de la pincelada en los destellos de luz, zonas caracterizadas por un empaste de pigmento, hace sospechar, también, que estos se hacían con las capas subyacentes ya secas. Por último, la integración entre figura y fondo se realizaba mediante la aplicación de varias capas de veladura. De esta manera, la media tinta y el fondo compartían un mismo matiz, al tiempo en que se oscurecían coherentemente.

El fundido entre figura y fondo mediante una transición suave del color, a la vez que la utilización de un fondo oscuro, permitió que el aspecto de sus imágenes estuviera cargado del dramatismo que le caracteriza. Las figuras, así, nacían desde la penumbra paulatinamente y sin quiebres producidos por discrepancias tonales.

El deterioro del color a lo largo de los años ha determinado que sus pinturas delaten la presencia de una capa de verde subyacente a los colores correspondientes a las carnaciones (amarillo Nápoles, siena natural, ocre, carmín, blanco), procedimiento que puede ser rastreado en su utilización por lo menos dos siglos antes en la península itálica, ocupado por figuras como Giotto denominado *verdaccio.* El resto de las figuras no delatan la presencia de ese tono verde azulado, por lo que se entiende que fueron pintadas sobre el fondo pardo directamente.

Fig.3. **Caravaggio.**
David vencedor de Goliat.
Óleo sobre tela
110 x 91 cm.
c.a. 1600. Madrid.
Museo Nacional del Prado

Fig.4. **Caravaggio.**
David vencedor de Goliat. (Detalle)
Óleo sobre tela
110 x 91 cm.
c.a. 1600. Madrid.
Museo Nacional del Prado

La pintura de José de Ribera comparte varios elementos con la de Caravaggio. No ha de olvidarse que Ribera pasó buena parte de su vida en Italia, donde estuvo en contacto con la corriente tenebrista instalada por el pintor napolitano. Las escenas y retratos están cargados de dramatismo y es evidente la noción de teatralidad manejada por el pintor español.

El rasgo distintivo que lo separa de la pintura italiana que fuese su referente tiene que ver, sin embargo, con el manejo del óleo y las posibilidades de su lenguaje. La mancha es más acusada y es ocupada con vigor. El factor expresivo de los rostros retratados por él, está potenciado por el gesto y la huella del pincel sobre el lienzo, el que sirve, además, para sugerir las direcciones de los distintos segmentos de la cara. La superficie conseguida sobresale notoriamente del plano de la tela. La mancha es sintética y actúa muchas veces por yuxtaposición en vez del proceso de fusión empleado por Caravaggio.

Fig. 5. **José de Ribera**
Detalle de la cabeza del dios Baco.
Óleo sobre tela
55 x 46 cm.
1636.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

El orden de la aplicación de las capas es prácticamente el mismo empleado por el napolitano, (fondo- media tinta-luz- velado), sin embargo, presenta pequeñas variaciones. No se evidencia la presencia de una capa de color verde bajo los amarillos y rosas de las carnes, lo que hace suponer que la carnación se efectuó directamente sobre el fondo terroso. Hay también empastes de matices oscuros aplicados con posterioridad a las veladuras que integran figura y fondo, identificables, la mayor parte de las veces, en zonas correspondientes a los costados de las narices, en la cuenca del ojo y en las barbas de aquellos personajes que las poseían. Por último, el mismo fondo es intervenido muchas veces con empastes de pintura, lo que le otorgaba una presencia mayor al que presentasen los cuadros de Caravaggio, siendo, de esta manera, más que un recurso netamente atmosférico.

Por último Velázquez, y es aquí donde el asunto se vuelve particularmente problemático. En primer lugar porque, si bien utiliza algunas de las estrategias manejadas por los otros dos pintores, en lo que respecta al orden en la aplicación del color, esto no suele ser un rasgo determinante. Y digo que no es determinante, pues en Caravaggio y Ribera aquel orden determinaba la unidad estructural de la imagen en relación a la atmósfera. En Velázquez no. El fondo terroso utilizado como matado de tela cumple con otorgar unidad cromática al cuadro, pero a partir de él no nacen las figuras como desde la penumbra en el caso de Caravaggio, ni tampoco es el tono de base utilizado como media tinta, es decir, que las figuras son trabajadas independientemente, desde la luz, hasta la sombra. Prácticamente no hay veladuras que integren figura y fondo, por no decir que son inexistentes. De hecho, ese recurso es utilizado con muy poca frecuencia en su pintura, y solo se evidencia en objetos metálicos o que emiten reflejo.

Es evidente que utilizó, muchas veces, la misma tela como paleta en la cual mezclar los colores, por lo tanto su pintura se adelanta varios siglos cuando se piensa en, por ejemplo, pintura *alla prima.* Esto mismo determina cierto grado de opacidad en sus imágenes: al no haber una rigurosa aplicación ordenada de las capas, la regla del blanco hacia el final del cuadro para no ensuciar el resto de los colores, no se respeta y, por tanto, se observa a distintos niveles y en zonas como la sombra, que hasta entonces se caracterizaba por el dominio de colores limpios y transparentes, como fuese el caso de los otros dos pintores.

La síntesis del trazo fue algo que caracterizó su evolución técnica. Sus primeros cuadros todavía delatan la formación académica que ponía atención, por ejemplo, en el uso meticuloso de la dirección del pincel para sugerir los ritmos del rostro. Más adelante es posible encontrar masas de color informe y planos rígidos en vez de modelados suaves. No obstante aquello, también es evidente el recurso de dibujar con óleo, como si el pincel de pronto se transformase en un lápiz, manifestando la variación en las cantidades de aceites empleados para la elaboración de la pintura.

La síntesis de la forma también es un recurso que supo manejar con absoluta maestría. En aquella van aunadas el manejo del medio, la agudeza del ojo y la capacidad de vaticinio, pues en cuadros de gran tamaño, la visión de totalidad suele ser más importante que los detalles exhaustivos, ya que están pensados para verse desde lejos, sin embargo, el pintar se

hace a pocos centímetros de la tela, por lo tanto ha de haber sabido ya que con un par de pincelas correctamente aplicadas podía dar cuenta de una mano o los brillos de un vestido.

Fig. 6. **Velázquez**.
Las meninas (detalle).
Óleo sobre tela
318 x 276 cm.
1656.
Madrid. Museo Nacional del Prado

Ahora, la selección de pintores barrocos no solo se justifica en términos técnicos. Bien pudiese pensarse en que aquellos serían fácilmente identificables en otros pintores de otras épocas y corrientes. Sin ir muy lejos, las inquietudes de la pintura naturalista han ido de la mano por hacer de la superficie de dos dimensiones un espacio de ficción de tridimensionalidad y para eso, en primer lugar, ha de conseguirse una unidad entre figura y

fondo y aquella se da por la utilización correcta del color y así conseguir una atmósfera convincente. En relación a la mancha, pudiese argumentarse algo similar, pues el camino de evolución de la mancha ha sido una progresión claramente identificable desde el mismo Barroco en adelante.

Esto hace suponer que el asunto de la técnica es un dato importante en la selección de aquellos referentes, pero que no es el sustancial. Si se piensa en los vínculos entre los tres pintores, es sabido que Caravaggio incorporó a través de tenebrismo un recurso que sería exportado hacia la península Ibérica. Aquel recurso es el claroscuro (1). y se entiende desde la observación a la cosmovisión del hombre del siglo XVII, donde "el mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres son meros actores. (2)

El claroscuro, por tanto, resulta una estrategia pictórica adecuada para dar cuenta del drama de la existencia y se acoge, por otra parte, a las necesidades de las representaciones del pintor napolitano, que buena parte de su carrera estuvo al servicio de la Iglesia y hubo de representar innumerables episodios extraídos de las Sagradas Escrituras. En el caso de los pintores españoles pasa algo similar: si bien no estaban al alero de la Iglesia, eran pintores de la Corte Española, una institución anclada a la religión católica y bajo cuyo dominio estaban las tierras de la península itálica por esos años, por lo tanto, el vínculo entre unos y otros fue a través de un contacto directo auspiciado, entre otros factores, por los viajes que realizaron los pintores españoles a Italia.

---

(1)Arte de disponer en una pintura el contraste entre luces y sombras. Aplicase concretamente al modo de destacar las figuras iluminadas sobre un fondo oscuro. En:

FATÁS, Guillermo, BORRÁS, Gonzalo. Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática. Madrid, Alianza Editorial S.A. 1989. Pág. 55

(2) SHAKESPEARE, William. Como gustéis. En: Obras selectas. Trad. y ed. de Ángel- Luis Pujante. Madrid, Espasa- Calpe, 1999. Pág. 23

Ahora bien, tanto Caravaggio, como Velázquez y Ribera, no pintaron exclusivamente escenas de la Biblia, sino que interpretaron escenas de carácter mitológico y temas paganos. Aun así, el claroscuro y la noción de escenificación se mantuvieron, por lo tanto ha de asumirse que el componente dramático no estaba asumido como una particularidad de los temas bíblicos, sino que correspondía a un asunto de la propia esencia del ser humano.

De acuerdo con aquello, la justificación de esos referentes se anclan a una cuestión de carácter emocional por mi parte. La manera en que se transformaron en referentes, entonces, ha de haberse producido por una cuestión de filiación, de cercanía.

Durante la elaboración de la obra que correspondería a mi examen para obtener el grado de Licenciado en Artes, y a causa del trasfondo del mismo (la recuperación del pasado guardado en la memoria y su posterior conversión en objeto mediante una imagen pictórica, fig.7), pude reflexionar acerca del vínculo con aquellos referentes que, de hecho, ya en esa época se mostraban problemáticos por esa misma familiaridad y la facilidad con que habían sido incorporados a mi ideario.

La conclusión al respecto fue que el hecho de haber vivido mi infancia en un hogar escasamente iluminado y donde en vez de puertas había cortinas para separar los ambientes, había estampado en mí una concepción específica del espacio, estrechamente emparentado con la idea del escenario. Se sabe que la infancia está definida entre otras cosas por la maleabilidad de la consciencia del individuo, por lo tanto, es presumible que aquella visión del espacio teatral haya sido aprehendida como sinónimo de un lugar que otorga protección y que de alguna volviese sobre ella en mis pinturas como forma de acceder a un lugar de bienestar y seguridad.

Sin embargo, no es posible obviar que la teatralización de las imágenes puede que no implique necesariamente un drama. Sobre las tablas se alzan tragedias, pero también comedias y la pintura ha sabido de esas cosas. Pero algo hizo que la pintura de estos tres referentes se mostrara particularmente idónea para hablar del lado de las sombras, de los misterios del alma y del espesor de la identidad de los individuos a los que pintaron, trascendiendo la mera apariencia de sus particulares fisonomías.

El hecho concreto es que no puedo obviar el hecho de que cierta responsabilidad de la fascinación provocada por estos pintores está fundada en la posibilidad, por sus imágenes ofrecidas, de entrar en dialogo con mi propia concepción de la realidad, marcada por el conflicto, la angustia y el predominio de la oscuridad sobre la luz, es decir, que en ese sentido, cumplen ellas con una función de espejo.

Hasta el momento hemos nombrado algunos elementos relevantes, siempre que se piense en las motivaciones del actual proceso de levantamiento de obra con miras al examen de grado. En primer lugar, la definición de mi trabajo dentro de la disciplina de la pintura. En segundo lugar, una técnica en particular entre el abanico de posibilidades existentes. En tercer lugar, un conjunto de referentes visuales ejemplificado en la figura de tres artistas. En cuarto lugar, justificaciones del por qué todos estos elementos han sido incorporados a la producción de mis pinturas previo al ingreso al Magíster. Según todo aquello, ante la evidencia de la existencia inquietudes bien fundamentadas respecto a la práctica de la disciplina, no debiera haber existido ningún problema para seguir con esa metodología de trabajo. Sin embargo, la insistencia sobre una disciplina, a lo largo del tiempo, debiera provocar dudas, y ese fue el caso.

Las preguntas fueron de la mano del por qué estaba pintando como lo hacían hace 400 años, en un lugar a miles de kilómetros de Chile, con una geografía distinta, con un clima diferente, con una historia que no era la mía y un largo etc. Y la respuesta fue una: dar un paso atrás, distanciarme, desplazarme.

1.3 Trabajos anteriores

A continuación, ejemplificaré con un grupo de obras elaboradas entre 2010 y 2015 los puntos mencionados hasta el momento.

La primera obra corresponde a *De la ausencia*, pintura de gran formato elaborada en óleo sobre tela en el año 2010 con motivo del examen para optar al grado de Licenciado en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La segunda obra, titulada *La Virgen del plato,* también es una obra de gran formato que utiliza la técnica del óleo sobre tela y fue elaborada en 2015. El tercer ejemplo corresponde a la *Serie de retratos*, conjunto de pinturas de distintos formatos elaborados entre 2010 y 2015.

1.3.1 De la ausencia

Fig. 7**. Pablo Tapia Villalobos**
De la ausencia
Óleo sobre tela
300 x 600 cm.2010
Archivo fotográfico del autor.

De la ausencia es una pintura de gran formato en la cual abordé la temática de la escenificación unida a la autobiografía. Consta de tres módulos de 300 x 200 centímetros elaborados en óleo sobre tela y en la cual se utilizó el collage como eje compositivo. Las imágenes de los extremos corresponden a dos escenas de interior. La del extremo izquierdo fue realizada tomando la ex biblioteca de Teología del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile como escenario, la cual fue ambientada como el interior de una casa. En ella figuran tres personajes masculinos que, a diferencia del resto de la escena, fueron pintados utilizando exclusivamente blanco y negro. Esa decisión fue tomada pensando en dotar a los personajes de una apariencia espectral y así vincularla con la temática de la obra en su totalidad. Estos personajes corresponden a miembros de mi familia y uno de ellos, al momento de la elaboración del cuadro, había fallecido. En un intento por volverlo a la vida, fue pintado en las mismas condiciones que los otros dos personajes, lo que supone que entre los argumentos del cuadro está la recuperación del pasado y su materialización a través de un objeto perdurable en el tiempo.

Los mismos argumentos de recuperación del pasado y su materialización son los empleados en la pintura del extremo derecho, la cual es la imagen de una reconstrucción, amparada en el recuerdo, del hogar ya mencionado donde crecí. La casa señalada fue demolida en 2007, por lo tanto está pintura venía a salvar aquel espacio para volverlo al presente y dotarlo de permanencia. El interior de la habitación está ocupado por la imagen de un niño que corresponde a un autorretrato a la edad de tres años. El personaje hace un gesto indicativo hacia el piso, en señal de la pertenencia a ese lugar.

El cuadro central fue elaborado pensando en una bisagra capaz de unir las imágenes de los extremos y así darles continuidad y fluidez en la lectura. Está elaborada utilizando paños presentes en las imágenes de los extremos y aparte de su funcionalidad como nexo entre aquellas, fue una ocasión para poner en tensión su naturalismo y acercarse a problemas del color y textura propios de la pintura abstracta.

La pintura en su conjunto manifiestan una clara intención por adueñarse de las estrategias de representación de los referentes expuestos líneas atrás e instalarlos en el contexto local, cuestión que quedará mejor ejemplificada en la siguiente pintura, la cual

problematiza, justamente, la influencia de la pintura barroca en mi trabajo y la apropiación y re significación de sus códigos de lectura.

1.3.2 La Virgen del plato

Fig. 8. **Pablo Tapia Villalobos**
La Virgen del plato
Óleo sobre tela
190 x 300 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

La Virgen del plato es una pintura realizada en 2014 y aúna en sí problemas temáticos, conceptuales y formales que había trabajado desde 2010, con posterioridad al tríptico *De la ausencia* y, de alguna manera, como resultado de los problemas derivados de su ejecución. En ella se utiliza como eje configuracional el collage, basado en la utilización de fotografías diversas como dispositivo de fijación de imagen.

A diferencia de la pintura de 2010, caracterizada por un fuerte componente emocional y autobiográfico, *La Virgen del plato* está realizada pensando en las fuentes referenciales como un problema digno de ser abordado, más que emocional, conceptualmente. La imagen está articulada en función de tres elementos principales: la imagen central, que es una reminiscencia de las representaciones de la asunción de la Virgen y los dos telones de los extremos del cuadro, que corresponden a dos frazadas de manufactura nacional, que remiten a los telones barrocos que abren la imagen hacia el interior de las escenas. Esta pintura, que pretende hacerse cargo de la iconografía barroca y nacionalizarla mediante la re significación de los símbolos, compromete además un componente irónico. La Virgen no porta un halo sobre su cabeza; en su lugar se ha puesto un plato de la desaparecida fabrica Lozapenco, la cual durante décadas fabrico implementos de mesa y cocina incorporando una estética ampliamente reconocida, tanto por sus diseños, como por sus colores. Los dos telones, que remiten a los drapeados barrocos encargados de abrir la imagen y presentar la acción, en el caso de esta pintura son, como ya fue señalado, dos frazadas fabricadas en Chile. El resto de la escena está poblada por objetos diversos, más o menos reconocibles en el cotidiano, como lo son muebles, bidones, alfombras, una ampolleta, etc., distribuidas caóticamente aludiendo a una de las acepciones de la definición de Barroco: recargado. Aquí no está presente la opulencia de los telones de Caravaggio; aquí se han tomado personajes y objetos del diario vivir, en una intención deliberada por hacer una crítica en relación a los referentes manejados hasta ese entonces, pretendiendo desacralizarlos mediante la apropiación de sus códigos para elaborar una imagen a modo de un Barroco pobre.

1.3.3 Serie de retratos

La *Serie de retratos* es un cuerpo de obra conformado por alrededor de 50 pinturas elaboradas utilizando la técnica de óleo sobre tela y realizadas entre 2010 y 2015. Sus formatos son variados, desde pequeñas imágenes de 30 x 40 cm., hasta grandes piezas de 200 x 160 cm. En principio consistieron en pequeños estudios de rostro, con el propósito de ejercitar la mano y poner en práctica ciertos postulados teóricos acerca de la práctica de la pintura. Con el paso del tiempo adquirieron otro cariz, pues sus procedimientos fueron depurándose y la importancia que adquirió en valor referencial fue mayor. En ellos se manifiestan, mejor que en cualquier otro trabajo, las preocupaciones por el oficio, la adquisición de una técnica en particular (correspondiente a las escuelas de pintura barroca en las cuales se destacaran Caravaggio, Velázquez y de Ribera) y, esto de mucha importancia para entender conceptualmente la obra *Identidades transitorias*, el modo de entender el retrato desde lo emocional, lo autobiográfico y la identidad.

Para profundizar un poco más en este tema, Cecilia Fernández dirá que "la escritura autobiográfica […] consiste en narrar la propia vida, en contar como se ha llegado a ser el que se es"(3).En cierto modo la pintura funciona como un relato siempre que se piense en ella como una estructura que se continúa en el tiempo, no obstante el hecho de que este se cuente considerando lapsos de vacíos dado por distancias temporales e incluso estilísticas entre los acontecimientos (que en pintura se llamaran cuadros). Del mismo modo, la imagen puede estar cargada de información que no se resume exclusivamente en la manera en que se articula una historia a través de símbolos al interior de la tela, es decir, que no corresponde necesariamente a una narración en estricto rigor con un argumento coherente y una dirección de lectura. La información a la que me refiero puede estar implícita en la elección, en el caso del retrato, de un modelo en particular, lo cual supone en sí la existencia de una historia dada por el vínculo existente entre el retratado y el retratista.

---

(3) FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997. Pág. 68

Según la autora, “lo que importa a quien narra la propia vida es configurar su identidad, crearle un horizonte al presente plano, construirse para sí mismo y para otros en toda su complejidad humana” (4) y, en ese sentido, el conjunto de pinturas de la *Serie de retratos* no es más que una manera de crear la propia identidad acudiendo a los otros para darle cuerpo.

Este conjunto de obras fue articulándose gracias a la participación de personas cercanas: familiares, amigos y gente de confianza, las cuales fueron movilizadas sin otra intención aparte de la colaboración desinteresada. La excusa original, la necesidad de modelos para solucionar deficiencias técnicas, pronto devino en una manifestación del afecto. La lectura de cada imagen pintada no se cierra con la resolución del problema de la fidelidad de la imagen respecto de su referente, sino que se complejiza cuando se hace evidente que la cuestión meramente formal posee menos peso que el valor simbólico atribuido a cada pintura de la serie por separado o en su visión de conjunto, valor determinado por las relaciones afectivas entre modelo y pintor.

El problema de la identidad y el cómo el individuo se reconoce a través de los otros, supone una inquietud por definirse dentro de unos márgenes claros, ante la necesidad de entenderse en sus particularidades, así como contextualizar su propia experiencia de vida.

Respecto de este tema, cabe destacar la función que cumple en este proceso el instinto de conservación, manifestado en la retención de imágenes de, por ejemplo, personas que hubieron desparecido al momento de ser retratadas y de quienes solo se conservan vagos recuerdos. La figura 9, por ejemplo, corresponde a un retrato *post mortem* de Víctor Villalobos, mi abuelo materno, y resulta de la mezcla entre el referente fotográfico y mi propio recuerdo de su fisonomía. El proceso de construcción de esa imagen supone una mezcla entre los datos medianamente objetivos otorgados por la fotografía y el componente subjetivo dado por la interpretación basada en la memoria.

---

(4) FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997. Pág.68

Fig.9. **Pablo Tapia Villalobos**
Retrato de Víctor Villalobos
Óleo sobre tela
150 x 100 cm.
2010.
Archivo fotográfico del autor

Ahora, el componente subjetivo pudiese estar dado, más que por una intención premeditada por la interpretación de la imagen referencial otorgada por la fotografía, por los propios mecanismos mentales asociados al recuerdo, los cuales contemplan la condensación y superposición de imágenes de distinta procedencia. Al respecto Fernández señalará que

> Los recuerdos se transforman con el paso del tiempo y la evolución del sujeto, se mezclan, se desdibujan, se revisan, se reajustan, y lo que realmente sucedió queda definitivamente perdido, cada vez más rodeado de sombras o de emociones que a menudo escapan a todo control racional. (5)

(5) FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997. Pág. 71

La unión de la intención por otorgar al retrato la condición de documento fiable en relación con la conservación integra de la identidad del retratado, con la intención de que este trascienda su propia finitud y a la vez contemplando las posibles divergencias nacidas de la interpretación del modelo de acuerdo al cómo opera el recuerdo, hace que la cuestión puntual del retrato *en ausencia* sea particularmente complejo. Lo que se hace evidente, sin embargo, es la manera en que se justifica el hecho de, a través de otro, dar cuenta de cómo se estructura la propia individualidad del retratista, de sus preocupaciones y obsesiones, graficadas tanto en la necesidad por conservar una imagen específica, como en el rescate de ciertos aspectos del conjunto de datos otorgados por la fisonomía del retratado.

Otra de las preocupaciones de este conjunto de pinturas tiene que ver con destacar el papel que juega el anonimato de los modelos. Para mí era un hecho evidente de conocer sus respectivas identidades, pero más allá de mis límites, aquellas se pierden en los dominios del desconocimiento.

En particular las obras realizadas entre 2013 y 2015 se caracterizan por el manejo de la técnica del claroscuro y su justificación se da por dos motivos: primero, por dotar a las imágenes de una iluminación capaz de destacar la expresión de sus rostros y segundo, por insertarlos dentro de la línea de representaciones de personajes anónimos instalada por Caravaggio.

Las figuras fueron trabajadas sobre un fondo neutro para suprimir cualquier información que escapase de los dominios del rostro. Se negaba, así, la posibilidad de identificar rangos o jerarquías, actividades posibles que desempeñaran los modelos, clases sociales, etc., uniformándolos y poniéndolos al mismo nivel. A la larga, aquella democratización del retrato en esta serie definiría también una estética particular y la idea de un cuerpo de obra unitario y no una suma de accidentes.

Fig.10. **Pablo Tapia Villalobos**
Soberbia y Dignidad
Óleo sobre tela
100 x 160 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig. 11. **Pablo Tapia Villalobos**
Cita a Ciegas
Óleo sobre tela
160 x 200 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig.12. **Pablo Tapia Villalobos**
Soberbia y Dignidad (detalle)
Óleo sobre tela
100 x 160 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig.13. **Pablo Tapia Villalobos**
Retrato de Porter Casanueva (detalle)
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig.14. **Pablo Tapia Villalobos**
Retrato de Roberto Tapia
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig.15. **Pablo Tapia Villalobos**
Autorretrato
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig.14. **Pablo Tapia Villalobos**
Retrato Porter Casanueva
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Fig.15. **Pablo Tapia Villalobos**
Retrato de Víctor Tapia
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2014
Archivo fotográfico del autor.

Como resumen de este capítulo correspondiente a la contextualización de la obra correspondiente al examen de grado, habrán de señalarse los elementos centrales de las preocupaciones que dieron paso a su posterior problematización a lo largo de los dos años que contempla el programa de Magíster.

1- La pintura como disciplina artística provista de características particulares dadas por elementos técnicos y de montaje, responsables de la existencia de códigos específicos de lectura e interpretación de las imágenes.

2- El naturalismo como estrategia de representación. Los problemas asociados a la ficción de tres dimensiones al interior de una superficie plana.

3- La relación con la historia de la pintura y en particular con tres pintores correspondientes al período Barroco.

4- El retrato como tema y problema; su relación con el registro, la identidad, las ansias de trascendencia, la muerte y la ausencia.

CAPÍTULO II

Antecedentes históricos del retrato

2.1 El retrato y la semejanza

Littré, citado por G. Francastel en su texto "El retrato", dirá que éste es "la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes". (6) Para Plinio, la pintura de retratos consistirá en "la elaboración de representaciones extraordinariamente fieles al original."(7) Georges Didi- Huberman establecerá que existen conexiones entre modelo y representación y de aquellas "la más evidente […] es sin duda la relación de semejanza." (8) Lo cierto es que de entrada, de acuerdo a las definiciones otorgados por estos autores, se hace patente que la característica fundamental que define a la representación de individuos es el vínculo establecido entre ellos y su representación a través de la semejanza. El parecido, así pues, sería un requisito ineludible y al cual se debiera apelar siempre que las motivaciones de un artista sean las de entregar una imagen que dé cuenta de los aspectos característicos de una persona cualquiera.

Según Plinio, no existe "un rasgo mayor de felicidad para un individuo que el que siempre quiera saber todo el mundo como fue en realidad". (9) Lo que expresa esta afirmación no es otra cosa sino que, de acuerdo a su opinión, como característica del hombre, van de la mano tanto sus inquietudes por trascender, así como el hecho de que, al mismo tiempo, se haga conservando su propia identidad. G. Francastel dirá sobre este punto que:

> El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos. (10)

---

(6) FRANCASTEL, Galienne, FRANCASTEL, Pierre. El retrato. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. Pág. 9

(7) PLINIO EL VIEJO. Historia Natural. Trad. Antonio Fontán. Madrid, Gredos, 1995. Pág.74

(8) DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006. Pág.83.

Si se piensa que en sus orígenes el retrato estuvo destinado a la "representación de personalidades privilegiadas o particularmente estimadas por la sociedad […] inspirada en el individualismo" (11), no es difícil entrever el peso que aquella fidelidad en la elaboración de estas imágenes pudo haber tenido. Las representaciones de reyes, papas, figuras de la nobleza y posteriormente comerciantes y figuras políticas que, a través de la figura del donante en la Alta Edad Media comenzaron a introducirse en el género, fueron delineando las características de aquél, caracterizado por la solemnidad y el aplomo de sus modelos.

No es sino hasta el advenimiento de del Impresionismo a mediados del siglo XIX, cuando tanto la fidelidad al modelo, como la importancia relativa de éste en la sociedad, comienzan a trastabillar para dar paso a otro tipo de inquietudes. El retrato pasa a ser "una evocación de ciertos aspectos de un ser humano en particular, visto por otro", (12) con lo cual se establece un quiebre respecto del problema de la semejanza para dar paso a una mirada subjetiva sobre el problema de la representación de individuos. Ha de tenerse en consideración que las variaciones en relación a la concepción del retrato en esos años, son una resultante de los problemas surgidos en torno a la pintura en su totalidad, y no sólo un problema específico de un género en particular. La idea de derrumbar los antiguos modelos de representación naturalista, a los cuales se asociaban conceptos como el elitismo, la mercantilización del arte y el fetichismo coleccionista, desplazaron el eje de las preocupaciones de la representación pictórica, situándolo en el campo de la investigación del lenguaje de la pintura más que en lo explícitamente representacional. El desplazamiento de una realidad de tres dimensiones a una ficción de aquella tridimensionalidad sobre una superficie dos dimensiones al interior de una tela, pareció menos importante que hablar del cómo se estructuraba la imagen siguiendo principios de composición que dieran cuenta de aquella misma planitud del soporte, acudiendo a la manipulación del medio pictórico (óleo) a través de la mancha, los cambios de dirección en el registro del pincel y el espesor de la pintura.

---

(9) PLINIO EL VIEJO. Historia Natural. Trad. Antonio Fontán. Madrid, Gredos, 1995. Pág. 76

Con la aparición de Cézanne, la pintura poco a poco va dejando atrás las preocupaciones por la representación fiel del modelo, en pos de la búsqueda de un lenguaje de la pintura basado en su propia especificidad: color, mancha, textura. Filiberto Menna dirá al respecto que el artista "quiere afirmar la autonomía estructural del lenguaje pictórico, pero no quiere renunciar a la representación." (13) Este es un dato importante, pues, pensando en el retrato, por una parte conserva la antigua preocupación por la fidelidad al modelo, pero por otra, en la medida en que el naturalismo va cediendo terreno a manos de la expresión y la síntesis de la imagen, aquella lealtad se va desdibujando, dando mayor presencia al tema de la subjetividad en la representación a la cual hiciera referencia Francastel, poniendo énfasis en la mirada del "otro" (en este caso el artista) sobre el modelo.

Fig.18. **Cézanne**, *Autorretrato sobre fondo rosa*. Óleo sobre tela, 66 x 55cm.1875

---

(10) FRANCASTEL, Galienne, FRANCASTEL, Pierre. El retrato. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. Pág. 11

(11) SCHNEIDER, Norbert. El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo: 1420 – 1670.Colonia, Taschen, 1995 Pág. 6

(12) FRANCASTEL, Galienne, FRANCASTEL, Pierre. El retrato. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. Pág.9

(13) MENNA, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Barcelona, Gustavo Gili, 1975. Pág.24.

Ahora bien, según lo dicho, cabría preguntarse respecto de la pertinencia de la clasificación de la obra retratística de Cézanne como realmente perteneciente a aquel género. Según P. Francastel, el pintor no miraba a sus modelos "para hacer, en rigor, un retrato, sino porque le sirven de soportes fenomenológicos necesarios al comienzo para la construcción del sistema formal a través del cual retiene la admiración sensible y permanente que le otorga la naturaleza" (14), es decir, que la identidad del modelo era menos importante que la posibilidad que otorgaba su corporeidad para hablar de cuestiones que trascendieran la condición humana. En ese sentido, el retrato se presentaría como una excusa para desarrollar una línea de investigación formal, compositiva, cromática y no necesariamente una solución para acceder a la intimidad espiritual del retratado. El mismo Francastel nos ofrece una perspectiva respecto de este asunto al afirmar que:

> no se trata de retrato cuando un artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlos en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es la de interesarnos por la figura del modelo por sí mismo. (15)

La gran duda surge cuando pensamos si, en rigor, todo retrato hecho desde que se tiene registro ha estado elaborado según una finalidad que pusiera en primer orden la forma del individuo y su interioridad, por sobre lo competente al campo de lo exclusivamente pictórico. Si se piensa, por ejemplo, en el retrato flamenco del siglo XV, podemos percatarnos de la preocupación casi excesiva por dar cuenta de manera detallada de las particularidades del rostro de un modelo cualquiera. Ahora bien, eso no necesariamente va de la mano con una intención por parte del artista de querer introducirnos en la interioridad del retratado, ni tampoco de darnos cuenta de su particular carácter. Podemos pensar, con derecho, que muchas veces el retrato de esta época no pretendía mucho más que traducir a la pintura un segmento de la realidad utilizando determinados códigos de interpretación, en este caso el naturalismo, y por tanto, no distanciándose mucho de las inquietudes que motivarían siglos después a las investigaciones de Cézanne. No debe olvidarse que así como el pintor francés daba cuenta de su contexto, largamente influenciado por los avances de la tecnología y en particular de la industria, lo que otorgaba una concepción dinámica del entorno (ya problematizado desde los impresionistas), lo que determinaba un tipo de pintura eminentemente sensorial y enfocada en los problemas de la luz, de la misma manera los

pintores flamencos del XV harían lo suyo con los artefactos ópticos y los avances en microscopía, los cuales serían puestos al servicio de representaciones pictóricas cada vez más eficientes en lo que respecta a los problemas de fidelidad con el modelo. Así, no es tan poco acertado pensar en que, más allá de la existencia de una condicionante en la elaboración de los retratos dada por las exigencias del comitente en relación al parecido y su impronta, el artista del XV estuviera más preocupado de cuestiones formales que espirituales y, de acuerdo con aquello, alejado de la idea que Francastel ofreciera sobre lo que caracterizaría a un retrato o una obra que pretendiera entenderse como tal. Sí parece más convincente cuando el autor señala que "puede haber retrato sólo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya" (16) pues en este caso, cuán importante o no sea el valor expresivo y subjetivo de la imagen, la naturaleza del retrato estaría definida por una cuestión de motivaciones o predisposición, y ante lo cual la imagen resultante pudiese presentarse como la encargada de validarse según su calidad de retrato o no, en su posibilidad de ser interpretable o legible como tal.

---

(14) FRANCASTEL, Galienne, FRANCASTEL, Pierre. El retrato. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. Pág. 223

(15) *Ibídem*, 228

(16) *Ibídem*, 230

2.2 De los orígenes de la pintura y su relación con la ausencia

> La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara […]. Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia […]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre: así fue de hecho su primera etapa. (17)

Abro este capítulo con palabras de Plinio el Viejo, pues de ellas se pueden desprender dos cosas importantes para los efectos de esta memoria. Primero, la incertidumbre absoluta respecto de los orígenes de la disciplina, no solamente expuesta por Plinio, sino también por las evidencias extraídas luego del descubrimiento de las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira y Lascaux, que anteceden por mucho a las fechas manejadas por el autor y que, muy probablemente, él desconocía. En segundo lugar, hace alusión a los procedimientos que permiten fijar la imagen de un individuo sobre un soporte. Este hecho es de particular importancia, pues hace coincidir el nacimiento de la pintura con el del retrato, siendo prácticamente una misma cosa.

Digo que ambos datos son relevantes, pues ayudan a delimitar los márgenes dentro de los cuales se instala este documento. Al carecer de referencias temporales precisas, nos distanciamos de la responsabilidad de un proceso de investigación de carácter histórico, el cual, necesariamente, requeriría de un levantamiento de información que se alejaría de las motivaciones del actual proyecto de elaboración de obra y la memoria correspondiente.

---

(17) PLINIO EL VIEJO. Historia Natural. Trad. Antonio Fontán. Madrid, Gredos, 1995. Pág. 78

En ese sentido, los datos bibliográficos pudiesen alejarse de los requerimientos de un marco teórico o referencial necesario para justificar conceptualmente una propuesta de carácter visual anclada en la práctica artística. Por otra parte, el segundo dato sí se muestra apropiado para los motivos de esta memoria, al comprometer información fidedigna, amparada en un registro escrito, relacionada con un punto en particular que sería una observación de carácter técnico- instrumental.

Víctor Stoichita en "Breve historia de la sombra", hará hincapié en este supuesto principio de la pintura. Acudiendo al mito fundacional de ésta manejado por Plinio, el cual narra el episodio donde la hija de un alfarero, ante la inminente partida de su amante, *"*fija con líneas los contornos del perfil de su amado sobre la pared a la luz de una vela*"* (18), desprenderá varias conclusiones respecto de las implicancias de este nacimiento.

En primer lugar que "el origen de la imagen pictórica no sería el fruto de una observación directa del cuerpo humano*",* sino que se trataría de una *"*representación de una representación*"* (19), al considerar que la sombra del modelo ya es, de alguna manera, una interpretación o un resumen de su corporeidad. La sombra, en ese sentido, funcionaría como un dispositivo para fijar una imagen, y un recurso analogable a la utilización de la cámara oscura durante el Barroco o a la utilización actual de fotografías como referente en la elaboración de imágenes pictóricas.

En segundo lugar, el autor señala que el procedimiento que permite retener la imagen del modelo, (el contorneo de la sombra del amado en el muro a manos de la muchacha), crea una "figura de sustitución.*"* (20) El origen supuesto de la pintura sería, de acuerdo con esto, una manera de capturar o retener a una persona ante su inminente partida, *"*generar una imagen para el recuerdo […] para hacer presente lo ausente." (21) Más allá de esta observación, que define una cuestión sentimental si se quiere, es de notar que contempla la aparición de un elemento importante: la imagen pictórica sería un mecanismo de registro y, por tanto, pudiese cumplir funciones documentarias.

En tercer lugar, Stoichita señala que, a diferencia de la sombra que acompaña al individuo en su desplazamiento la cual es cambiante, la imagen fijada sobre el muro se opone al movimiento: *"*La sombra real se marcha con el viajero, mientras que el contorno de esta sombra, fijado en la pared, eterniza una presencia bajo forma de imagen, consolida una instantánea*"*. (22) En este sentido, el procedimiento de fijar una imagen se instala como fuente de información fiel.

Estos tres puntos definen modos de acercarse y comprender el funcionamiento del retrato y que serán de ayuda a la hora de problematizar la obra *Identidades transitorias*. Según un enfoque técnico, el primer punto vendrá a justificar la utilización del referente fotográfico en la elaboración de las pinturas. Los dos puntos restantes, ofrecerán una base conceptual necesaria para entender la manera en que *Identidades Transitorias* pretende atacar el *statu quo* del retrato, poniendo en cuestión su perdurabilidad, su función de figura sustitutiva, su función documentaria y la manera en que, a través de éste, puede materializarse algo que no está.

---

(18) STOICHITA, Víctor. Breve Historia de la sombra. Trad. Anna María Coderch. Madrid, Siruela, 1999. Pág. 15

(19*) Ibídem*, 16

(20) *Ibídem*, 19

(21) *Ídem*

(22) *Ídem*

Pareciera ser, según lo hasta ahora dicho, que la pintura no puede escapar a su función como herramienta para tratar de vencer a la muerte. Quiérase o no, quien posa para que su imagen sea estampada sobre una superficie bidimensional espera vencer de alguna manera este infortunio.

La figura de sustitución de la que hablara Stoichita funciona siempre que se piense en la certeza absoluta de la ausencia del retratado. En la leyenda de Plinio esa ausencia estaba dada por la marcha del modelo, pero en términos reales, dicha ausencia no es necesariamente producto de una anécdota como pudiese ser un desplazamiento geográfico de aquél, sino, lisa y llanamente, la muerte que a todos nos depara el destino.

Didi Huberman dirá que "Ante el cadáver de la persona amada, [el hombre primordial], inventó los espíritus [las sombras de los vivos]…" (23) Si se quiere, podemos pensar en esta afirmación como una forma de describir el nacimiento de la pintura en manos de la joven que retiene el contorno del amado en la leyenda pliniana, quien, según Stoichita "fija […] la imagen de su amante […] para exorcizar el peligro de la muerte y conservar una imagen compensatoria del ausente eternamente vivo...".(24) Sombra y espíritu son dos conceptos que, en estos casos, acudirían a solucionar un mismo problema, que sería la cuestión de la inmaterialidad del modelo o referente de la imagen.

---

(23) DIDI- HUBERMAN, Georges. El gesto fantasma. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* [En línea] (4): 280-291., 2008 [Fecha de consulta: 1 de Abril 2016]. Disponible en: http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/9.4%20Didi_Huberman%20el%20gesto%20fantasma.pdf. (ISSN 1578-0910). Pág. 283

(24) STOICHITA, Víctor. Breve Historia de la sombra. Trad. Anna María Coderch. Madrid, Siruela, 1999. Pag.23

En 1432, Jan van Eyck realizó un pequeño retrato con óleo sobre madera que se titula *Leal Souvenir*. Se trata de la imagen de un hombre del cual se desconoce su identidad, pero que otorga, gracias a su aspecto y accesorios, cierta información respecto de una posible función.

"A partir del siglo XV se hacen retratar también los burgueses: comerciantes, banqueros, artesanos, humanistas y artistas, contribuyendo así a realzar su reputación" (25), por lo tanto esta pintura se enmarca dentro de aquella tradición de la "representación de personalidades privilegiadas o particularmente estimadas por la sociedad". (26)

Lo interesante del caso es que este retrato es conmemorativo, fue realizado, según se sabe, con posterioridad a la defunción del modelo y de ahí la inscripción en la base de la pintura.

Esta imagen en particular ayuda a graficar lo que hemos leído al respecto del retrato, su relación con la ausencia, la función sustitutiva, la búsqueda de la semejanza exacta y el ánimo de trascendencia. No obstante, existe un elemento que pudiese aportar algo en relación a estas consideraciones y la manera de contradecir por lo menos una de ellas y, sin ir muy lejos, la fundamental: el retrato fue hecho *post mortem*, por lo tanto, es de asumir que no se trata en este caso de un ejercicio de mímesis absoluta y que, por el contrario, la posibilidad de encontrar un componente interpretativo por parte del artista es alta.

---

(25) SCHNEIDER, Norbert. El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo: 1420 – 1670.Colonia, Taschen, 1995 Pág.6

(26) *Ídem.*

De nuevo Didi Huberman nos sirve al respecto cuando plantea que "la exactitud constituye un medio de la verdad solamente cuando la verdad del objeto estudiado está reconocida como admitiendo una posible exactitud de la observación o de la descripción". (27).

En esta pintura, la exactitud puede encontrarse en los procedimientos técnicos que permiten una representación de las carnaciones y las vestimentas de manera certera, en la observación minuciosa de la anatomía humana, etc., no así en la fidelidad al modelo mismo. No obstante aquello, se mantienen en pie el resto de los atributos del retrato y continúa asumiéndose que éste en particular es un fiel recuerdo del personaje representado. La dimensión testimonial pareciera a veces adquirir más relevancia que la referencial.

Fig.19**. Jan van Eyck**
Leal Souvenir
Óleo sobre tabla
33.3 cm × 18.9 cm
1432

(27) DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante la imagen, pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia, Cendeac, 2010. Pág. 46

2.3 De la permanencia del retrato en el tiempo

En *Ante el tiempo*, Didi Huberman dice que:

> Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (28).

Aquella sentencia tiene asidero siempre que se piense en una imagen cuyo propósito ha sido la perdurabilidad. El retrato históricamente ha apelado a eso. Tanto en los casos en los cuales la semejanza con el retratado ha sido el objetivo fundamental, como en los que no, el valor testimonial del que habíamos hablado, amparado en la concepción de la imagen pictórica como una construcción al servicio del registro, apunta a establecer vínculos con un pasado, a la vez que pretende extender las manos hacia el futuro.

Así como en la búsqueda de la trascendencia está implícita la idea del no estar presente en algún momento, al mismo tiempo está la exigencia y las ansias de ser recordado. La posibilidad que ofrece el retrato de ser considerado como una huella o una inflexión en el devenir de los tiempos necesita, a su vez, de alguien que esté en condiciones de activar su significado. El caso citado, la pintura de van Eyck, es un buen ejemplo al respecto. Podemos aventurar respuestas tentativas respecto de quien era, o limitarnos a un estudio iconológico para extraer información acerca del contexto donde fue desarrollada esa pieza, sin embargo, ante la imposibilidad de identificar a cabalidad de quien se trata, más allá de estas opciones o de poder deleitarnos con sus cualidades técnicas, no pasaría de ser una pintura antigua. El proceso de reconocimiento funciona exclusivamente si hay alguien con la capacidad de recordar. La activación del significado de un retrato, por tanto, sería una acción de la memoria.

---

(28) DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante la imagen, pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia, Cendeac, 2010.Pág. 83

2.4 El retrato de grupo

Los retratos en *Identidades transitorias,* no obstante el hecho de estar cada uno trabajado aisladamente en módulos independientes, ofrecen una visión de conjunto. Por lo tanto, es necesario traer a colación algunos referentes de artistas que abordaran el tema del retrato de grupo.

Las imágenes más conocidas el respecto corresponden a aquellas realizadas en el siglo XVII por las escuelas flamencas: Rembrandt y Frans Hals ofrecen una amplia variedad de cuadros con estos motivos. La selección de alguna de sus pinturas, cualquiera que esta fuese, podría servir para hablar del problema en cuestión. "La Ronda nocturna" (1642) o "Los síndicos del gremio de pañeros" (1662) de Rembrandt, así como "Los regentes del Hospital de Santa Elizabeth en Haarlem" (1641) de Frans Hals, bien pudiesen funcionar para los efectos. Sin embargo, dado el vínculo con problemas asociados a *Identidades transitorias*, la obra seleccionada será "La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp" (1632) de Rembrandt.

El retrato de grupo ha obedecido en sus orígenes a una cuestión institucional. "Las colectividades como gremios, corporaciones y otras agrupaciones profesionales y asociaciones se sirvieron de éste para afirmar su estatus frente a la opinión pública, definiendo al mismo tiempo posiciones y cargos internos". (29). En el caso de las pinturas citadas, cumplen ellas con ocupar, de alguna manera, el sitial otrora en posesión del clero y la nobleza. El Flandes protestante vería como la burguesía se asentaba y, orgullosa de sus logros y posición, se hacía inmortalizar en cuadros ostentosos y cargados de solemnidad.

---

(29) SCHNEIDER, Norbert. El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo : 1420 – 1670.Colonia, Taschen, 1995. Pág. 6

Fig.20. **Rembrandt**
La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp.
Óleo sobre tela
169 x 216 cm.
1632

El caso de la "Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp" sin embargo, nos ofrece una pequeña variación. Obviamente se trata de una puesta en escena y los personajes están posando, pero aun así, pretenden hacernos creer que están en plena acción, practicando la disección de un cadáver que, inmaculado y provisto de una iluminación especial, pareciera irradiar luz desde su propio cuerpo, como una suerte de Cristo muerto.

De los ocho personajes presentes, sólo uno mira hacia el exterior del cuadro. El resto parece absorto en las explicaciones de Tulp. Este dato también es significativo desde el cotejo con el resto de las representaciones del subgénero, pues pareciera sugerir que la necesidad por dar cuenta de su profesionalismo está por sobre las ansias de establecer jerarquías. Aunque el argumento de que se trate de una clase y por lo tanto la única figura de importancia sería el mismo Tulp, no debe olvidarse que en aquel periodo el retrato estaba destinado, en primer

lugar, a personas reconocidas, por tanto, ha de asumirse que, en ningún caso, los personajes representados habrían de ser desconocidos.

Lo interesante sigue siendo que el anonimato aparente de los modelos, para nosotros casi cuatrocientos años después, es altamente significativo y una muestra de cierto grado de humildad. La renuncia a la identidad, o al reconocimiento de ésta por parte de un tercero mejor dicho, pudiese ser perfectamente una señal de falta de soberbia, pero al mismo tiempo, un índice de aplomo y seguridad. El anonimato bien pudiese ser la consecuencia de un proceso de autoconocimiento y aceptación que determinase una auto-sustentación y el rechazo de la necesidad de validación por parte del entorno. No quiero proponer que estas hubiesen sido las inquietudes de los personajes de la pintura de Rembrandt, ni que esta hubiese sido la intensión del pintor. Únicamente digo que nos permite esa interpretación, y para efectos comparativos con *Identidades transitorias*, aquella interpretación es útil

2.5 De la relativización del valor del registro fiel

Según lo expuesto hasta ahora, el retrato tiene como deber primero el establecer una relación de semejanza entre la imagen y el referente. En esa búsqueda del parecido podemos identificar la dimensión testimonial de aquella imagen: el retrato fue realizado en algún momento y lugar determinado, e involucra a una persona en particular. Todo aquello implica necesariamente considerar a la pintura como un medio apto para el registro.

Señalaba líneas atrás, respecto del nacimiento de la pintura, que ésta apareció como una manera de vencer a la muerte. La figura que fue rescatada de la sombra, como imagen sustituta de una persona que pronto no estaría, fue apresada en un muro motivado por una cuestión de afecto.

Ante la inminente partida, la sujeción del individuo mediante su sombra habría de permitir la acción de recordar, palabra interesante esta, pues su raíz etimológica tiene que ver con volver a hacer pasar por el corazón. La pintura, según la leyenda de Plinio relatada con anterioridad, nacería como una demostración de amor.

Ahora, no es insignificante el hecho de que esta anécdota esté fundada en el acto de la copia porque, de alguna manera, en la fidelidad esperada a través de ese registro, el recordar estaría menos vinculado a la memoria que a una evidencia explicita, dada por la imagen extraída de la sombra. Al respecto, Cecilia Fernández dirá que:

> los recuerdos se transforman con el paso del tiempo y la evolución del sujeto, se mezclan, se desdibujan, se revisan, se reajustan y lo que realmente sucedió queda definitivamente perdido, cada vez más rodeado de sombras o de emociones que a menudo escapan a todo control racional. (30).

---

(30) FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997. Pág. 71

Por su parte, Didi Huberman dirá que "ante una imagen, tan reciente, tan contemporánea como sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión". (31) Pudiésemos identificar un punto de conflicto al considerar lo expuesto por ambos autores y cruzarlo con la idea del registro fiel.

Por una parte, la autora manifiesta, de alguna manera, que la utilización de la memoria como un medio para acceder a la verdad puede ser relativizada porque aquella está sujeta a las variaciones producto del tiempo, las interpretaciones individuales y, así, se presupone una modificación de un recuerdo cualquiera. Sin embargo, lo expuesto por Didi Huberman no viene a solucionar el problema cuando pensamos en el registro fiel como una manera de acceder a esa misma verdad, pues para él, la imagen es susceptible de ser interpretada o modificada en su sentido de acuerdo al sitial que ocupamos al momento de abordarla: cuando se plantea que el pasado no deja de reconfigurarse, da por sentado que cualquier imagen puede ser objeto de una manipulación interpretativa, y no sólo de una interpretación respecto de su situación actual, sino del pasado en el cual fue ejecutada. Tal planteamiento sugiere que podemos leer una imagen acudiendo a una suerte de proyección regresiva, y que somos capaces de articular posibles significados de acuerdo a nuestras propias experiencias.

---

(31) DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006. Pág.12

CAPÍTULO III

Consideraciones filosóficas en torno a la muerte

3.1 La pulsión de muerte

> En algún momento, por una intervención de fuerzas que todavía nos resulta enteramente inimaginable, se suscitaron en la materia inanimada las propiedades de la vida. Quizá fue un proceso parecido […] a aquel otro que más tarde hizo surgir la conciencia en cierto estrato de la materia viva. La tensión así generada en el material hasta entonces inanimado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado. (32)

Sigmund Freud definirá pulsión como "un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas" (33). En 1920, Freud instala el concepto de *pulsión de muerte*, el cual se ofrecería como el elemento faltante en el binomio vida – muerte y para el cual ya poseía definición el primero de ellos.

En primer lugar, la pulsión de vida estaba asociada al principio del placer, sostenido en las pulsiones sexuales y de auto conservación, que determinaban los lineamientos o mecanismos mediante los cuales el ser humano buscaba ,a través de la satisfacción, el modo de compensar un estado de excitación interior , provocado por una "tensión displacentera". (34)

---

(32) FREUD, Sigmund .Más allá del principio del placer. En: Obras completas. Vol. XVIII. 2ª edición. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2004. Pág.38

(33) *Ibídem*, 36

(34) *Ibídem*, 7

La manera, entonces, mediante la cual el individuo era capaz de mantener su integridad, se daba por una situación de constante equilibrio entre los estímulos exteriores, responsables de los impulsos necesarios como para generar un desplazamiento desde la posición originalmente armónica, y los medios mediante los cuales el individuo estaba en condiciones de equiparar dichos impulsos.

Lo interesante es que Freud, al rastrear en sus análisis a pacientes con conductas recurrentes y relacionadas con "la compulsión […] a repetir experiencias dolorosas del pasado" (35), se percató que aquellas conductas no guardaban una relación directa con el principio de placer, es decir, que no respondían a la lógica de subsanar una situación de displacer y que, por el contrario, actuaban por oposición, a contracorriente del instinto de conservación o pulsión de vida.

Esas evidencias lo conducen a pensar en un mecanismo que funcionara por oposición a aquella pulsión y cuyo propósito fuese, concretamente, la consecución del fin de la vida. Ahora bien, el raciocinio del psicoanalista lo lleva a poner marcha atrás respecto de un eventual punto de origen de su investigación, ceñido a los dominios del hombre, para extrapolar aquella cuestión problemática del infatigable vuelco hacia la muerte, hasta hacerla coincidir con una cuestión netamente biológica, es decir, que correspondería a una propiedad de lo orgánico en su máxima extensión.

Según Freud "en algún momento […] se suscitaron en la materia inanimada las propiedades de la vida. La tensión así generada en el material hasta entonces inanimado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado". (36) Así, la vida, como una variación de una situación original inorgánica, insistiría en volver sobre su origen, o en palabras de Freud, "participaría de la aspiración más universal de todo lo vivo a volver atrás, hasta el reposo del mundo inorgánico". (37)

---

(35) GARCIA-Castrillón Armengou, Frank. La pulsión de muerte: historia de una controversia. Madrid, Prismática, 2010. Pág.41

El pensamiento de Freud nos remite a un origen que necesariamente ha de estar marcado por lo estático e inmutable. “Desde su comienzo mismo, el ser vivo elemental no habría querido cambiar y, de mantenerse idénticas las condiciones, habría repetido siempre el mismo curso de vida” (38), razón por la cual el propio concepto de cambio atentaría contra el correcto decurso de lo eminentemente orgánico, siempre que pensásemos en las influencias que sobre aquello el entorno ejerce.

Cuando Bataille declara que de algún modo la vida es subsidiaria de la muerte y que el deterioro de los cuerpos no hace sino volver los elementos constitutivos de éste a su origen (39), el mundo de lo inanimado, de lo inorgánico, comparecemos ante un planteamiento similar al expuesto anteriormente por Freud.

Pensamos, entonces, en cómo lo inerte reclama sus posesiones, robadas y sacralizadas por un proceso inexplicable como lo es la vida. La muerte se presentaría como la herramienta mediante la cual el mundo de lo inerte profana los dominios de la existencia orgánica, existencia que saca del uso común a la materia, para situarla en un lugar inaccesible a lo inanimado durante el lapso de tiempo que contemple la vida.

---

(36) FREUD, Sigmund .Más allá del principio del placer. En: Obras completas. Vol. XVIII. 2ª edición. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2004. Pág. 38

(37) *Ibídem*, 33

(38) *Ibídem*, 20

(39) Este punto en particular será tratado en el subcapítulo número 3.3

3.2 El ser para la muerte

> La importancia de esos estados de ánimo bajo, como puede ser la angustia, no es por ellos mismos, sino que es porque en esos momentos […] aparece con gran claridad el ser del hombre. La ventaja, la prioridad que tiene la angustia, no es porque sea un momento terrible, o angustioso, en que el hombre se siente abandonado, alejado de la mano de Dios, es porque en la angustia no hay nada que nos distraiga, nos encontramos a solas con nosotros mismos, […] todo pierde interés, y queda al desnudo el puro ser humano abierto a un mundo sin nada. (40)

Esta declaración efectuada por el filósofo chileno Jorge Eduardo Rivera, responsable de una de las traducciones del libro *Ser y Tiempo* de Martín Heidegger, abre el camino de la reflexión en torno al problema del individuo como ente arrojado a la existencia propuesto por el mismo Heidegger. Señala la importancia de un estado de ánimo particular que se presentaría como el idóneo para comenzar la ruta del análisis del hombre desde su más puro estado, alejado de cualquier interés específico por cosa alguna y entregado a su propia constitución. Es en esa liberación producto de la falta de motivación particular por el mundo de las cosas, donde se encontraría el hombre en la posibilidad de analizar su esencia, marcando de entrada que la reflexión existencial nace de una suerte de renuncia y distanciamiento. El tema de la angustia es considerada también por Sartre como un motor del pensamiento auto reflexivo; según él, *la angustia me revela a mí mismo como consciencia* (41).

---

(40) Jorge Eduardo Rivera. (2013). extraído de la entrevista en el programa la Belleza de pensar. Rescatado de: https://www.youtube.com/watch?v=tPdIv0nR9Pw&t=1027s

(41) JOLIVET, Regís. Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.P. Sartre. Trad. Arseni Pacios .4a.ed. Madrid, Editorial Gredos, 1970. Pág. 146

Tanto Heidegger como Sartre señalan que el individuo, el *Ser- ahí* (*Dasein*) del primero, y el *Ser-para –sí* del segundo, ha sido "arrojado" a la existencia, un sistema de relaciones que ciertamente le antecede, con el cual establece vínculos, y "que se presenta como algo absolutamente contingente y gratuito, que está ahí sin que se sepa por qué, sin nada que exija o explique su aparición, algo esencialmente absurdo" (42) y eterno.

Para aventurar la posibilidad de un análisis crítico respecto de individuo**,** Sartre propondrá una suerte de despersonalización, cuyo resultado "consistirá en eliminar del pensamiento todo lo que en él haya de construcción social, obediencia a imperativos extraños, todo cuanto proviene de la influencia familiar y profesional o de las formas congeladas de la tradición". (43) Heidegger apelará a lo mismo acudiendo al concepto de la libertad, "una libertad apasionada, libertad fáctica, cierta de sí misma y acosada por la angustia*".* (44) Pero aquella despersonalización de Sartre, o la libertad de Heidegger, ambas amparadas en la angustia, irán a dar con un tema sustancial y aquel es la reflexión en torno a la finitud del individuo, la muerte.

Para comenzar, el pensamiento de Heidegger se centra en la definición misma de la existencia, y aquella se fundamenta en la idea de la "posibilidad". Según él, la idea de la existencia se entiende en un "poder-ser*"* (45), pero en aquella posibilidad primera se va dibujando el escenario de lo que en definitiva será la posibilidad de, por el contrario, dejar de ser, o morir.

---

(42) JOLIVET, Regís. Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.P. Sartre. Trad. Arseni Pacios .4a.ed. Madrid, Editorial Gredos, 1970. Pág. 143

(43) *Ibídem*, 141

(44) HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Pág. 285

(45) *Ibídem*, 252

"Si la existencia determina el ser del *Dasein* (ser- ah,)", dirá Heidegger y "la esencia de la existencia está constituida por el poder- ser, entonces, mientras exista, el *Dasein*, pudiendo ser, tendrá siempre que no ser todavía algo". (46) De esta afirmación se desprenderá la idea de la completitud eventual del ser, que será abordada por el autor a través del siguiente argumento:

> En el *Dasein*, mientras él es, queda siempre aún algo pendiente que él puede ser y será. Pero a este resto pendiente pertenece el "fin" mismo. El "fin" del estar- en –el mundo es la muerte. Este fin, perteneciente al poder- ser, es decir, a la existencia, limita y determina la integridad cada vez posible del *Dasein*. (47)

Lo que sugiere esta definición es el movimiento constante del ser que, movido por la necesidad propia de constituirse como tal y encontrarse completo, acude a la muerte como la forma de alcanzar dicha integridad. Por lo tanto, aquella muerte es una parte constitutiva de su ser. En palabras de Heidegger, el ser se determina "existentivamente por medio del estar vuelto hacia la muerte". (48)

Ahora bien, el mismo Heidegger señala que aquel estado de aparente falta de integridad determinaría la existencia de un "resto siempre pendiente" (49) que no se cumpliría sino hasta el momento de dejar de existir, lo cual se transformaría en una paradoja, pues no podría completarse el existir a través de un no existir: "hay en el *Dasein* una permanente no integridad, imposible de abolir, que encuentra su fin con la muerte". (50)

---

(46) HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Pág. 253

(47) *Ídem.*

(48) *Ibídem*, 254

(49) *Ibídem*, 263

(50) *Ídem.*

Ese resto aún pendiente, definido por el filósofo como un "no- todavía", ha de encontrar, entonces, la manera de adecuarse a la fórmula mediante la cual el ser no solucione su integridad a través de un no existir. La respuesta que da Heidegger al dilema es a través de la idea de que "el *Dasein* ya existe siempre de tal manera que cada vez incluye su no todavía"(51), es decir, que de alguna manera está constantemente viviendo su muerte, o su posibilidad de morir, lo que supone no entender a la muerte como un fin último luego de una eventual existencia dilatada, sino como una posibilidad siempre presente que, de hecho, se lleva a cabo constantemente: "el *Dasein*, mientras está siendo, ya es constantemente su no-todavía, así él es también siempre ya su fin". (52)

Cabe destacar el hecho de la importancia manifiesta otorgada a la función del tiempo como factor de la existencia. En Heidegger "el fundamento ontológico originario de la existencialidad del *Dasein* es la temporeidad. Sólo desde ella resulta existencialmente comprensible la totalidad estructural articulada del ser del *Dasein*". (53) Los procesos mediante los cuales el ser conseguiría darse forma a través de sus posibilidades, desde la posibilidad de ser hasta la de no estar más, necesitarían del sustrato temporal para definirse.

Sartre dará a la temporalidad, sin embargo, un matiz menos feliz. Según él "la temporalidad […] no puede ser otra cosa que la estructura interna del ser que se aniquila a sí mismo y que es su propia aniquilación". (54) Si bien está en su pensamiento la primacía otorgada al tiempo como necesidad de la existencia, al mismo tiempo la instala como factor decisivo de deterioro: define al ser en su esencia, al mismo tiempo que le otorga la facultad de darle fin. Es más, para Sartre el ser es temporal "por el mero hecho de aniquilarse". (55) De alguna manera, tanto Sartre como Heidegger, abordan la idea del individuo como un ser hecho para morir. Heidegger dirá, citando a Johannes von Tepl, que "apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir". (56)

---

(51) HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Pág. 264

Fig.21. **Pablo Tapia Villalobos**. Sin título (Detalle), Óleo industrial sobre polietileno, 300 x 100 cm. 2016
Archivo fotográfico del autor.

---

(52) HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Pág. 266

(53) *Ibídem*, 254

(54) JOLIVET, Regís. Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.P. Sartre. Trad. Arseni Pacios .4a.ed. Madrid, Editorial Gredos, 1970. Pág. 185

(55) *Ídem.*

(56) HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Pág. 266

3.3 La muerte como distorsión y fragmentación

> A falta de verdad [nosotros] encontraremos, sin embargo, instantes de verdad, y esos instantes son, de hecho, todo aquello de lo que disponemos para poner orden en ese caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas y en su brevedad revelan de qué se trata. (57)

Asociado a la muerte está el proceso de la descomposición del cuerpo, la transformación de aquel hasta su absoluta desmaterialización. Se asume aquella distorsión como un fenómeno esperado, de la misma manera que la pérdida de los rasgos distintivos del sujeto sometido a tal proceso. Antes de la absoluta desintegración del cuerpo, sin embargo, es posible identificar momentos en ese transcurso en los cuales es posible reconocer, aún, rasgos distintivos de la persona en vías de desaparición. Si pensamos en el ser integro, previo a su desvanecimiento, podemos identificarlo como una certeza, una verdad, un elemento reconocible y justificado en su propia corporeidad. Siendo así, en el proceso de su desmaterialización pudiésemos identificar una especie de renuncia a esa verdad absoluta y comenzar a pensar, como señala Didi Huberman, sólo en instantes de verdad.

El cuerpo sin vida, pensado como un testimonio de una experiencia vital acaecida y evaluado según el proceso de distorsión antes señalado, es susceptible de ser considerado como una evidencia relativa o, como señala el mismo autor, una "prueba subjetiva por naturaleza y condenada a la inexactitud", que mantendría una "relación fragmentaria e incompleta con la verdad de la que da testimonio…" (58)

---

(57) DIDI- HUBERMAN, Georges. Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2003.Pág.57

(58) *Ibídem*, 58

Bataille dirá que:

> La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las substancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres. (59)

Sus palabras nos proponen, en primer lugar, una dimensión dinámica de la vida, la cual se presenta a modo de destello en el continuo y amplio dominio de la muerte. Si pensamos en los vínculos parciales propuestos por Didi- Huberman, según los cuales el cuerpo en descomposición se relaciona con la integridad del cuerpo con vida, siendo algo así como remanentes de una certeza, también podemos pensar, según lo expuesto por Bataille, que la vida en sí se presenta a través de una relación fragmentaria con la muerte, la cual vendría a presentarse como la verdadera certeza. En ese sentido, cabe preguntarse acerca de la posibilidad de que el cuerpo en descomposición sea, por el contrario a lo pensado por Didi-Huberman, un desplazamiento en la dirección de la verdad.

Ahora bien, es interesante constatar la manera en que el historiador pudiese coincidir en cierto aspecto con las observaciones que hiciera Heidegger respecto de aquella figura sin vida. Didi- Huberman le asigna, aún, una función posible en relación a la convivencia con el entorno del cual todavía, durante el transcurso de su desaparición, es parte. Heidegger, al referirse al que ha muerto, dirá que *"*aquel ente que queda no se reduce a una mera cosa corpórea […] Lo meramente presente es *más* que una cosa material sin vida. En él comparece un *no -viviente* que ha perdido la vida*"*. (60) La desaparición de la vida no sería, en estricto rigor, el término del trayecto iniciado por el individuo desde el momento en que se le da origen. Bataille pudiese otorgarnos un final más preciso cuando habla de la "nada" a la cual tiende aquel individuo. Según él, y aquí en concordancia con Heidegger y Didi-Huberman, "un cadáver no es *nada*, pero ese objeto, ese cadáver está marcado ya de entrada con el signo de la *nada"*. (61) La desaparición absoluta del individuo, en su vuelta a la materia de la cual estuvo constituido y en la posibilidad de encontrarse ésta a disposición de una posible nueva creación sería, pues, la culminación del trayecto.

Fig.22 **Pablo Tapia Villalobos**. *Identidades transitorias*. Restos de óleo industrial solidificado proveniente de la desintegración de los retratos. 2016
Archivo fotográfico del autor.

---

(59) BATAILLE, George. El erotismo. Trad. Antoni Vicens. Barcelona, Tusquets, 1997 Pág. 59

(60) HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997. Pág. 259

(61) BATAILLE, George. El erotismo. Trad. Antoni Vicens. Barcelona, Tusquets, 1997 Pág. 59

3.4 Construcción de identidad a través de la memoria

Sartre propondrá que la temporalidad no resulta de la adición de los llamados elementos del tiempo, pasado, presente y futuro, como si de elementos discretos se tratase (62), sin embargo, es capaz de dar definiciones a cada uno de esos estadios. De acuerdo con esto, por ejemplo, el futuro sería "lo que el para- sí, […] se hace ser en cuanto se aprehende como inacabamiento perpetuo en relación a sí mismo". (63).Ahora, lo interesante es ver cómo es juzgado el concepto de pasado, pues tanto en Sartre como en Heidegger, se deja entrever que, si bien es un concepto abstracto, es de una presencia e importancia radical. "El pasado es mi yo solidificado, objetivado, mi ficticidad: yo lo arrastro tras de mí como algo muerto"(64) dirá Sartre, instalando la idea de la permanente presencia de aquello que fue, otorgándole, de hecho, un sitial en el presente de la misma manera en que lo haría el filósofo alemán al proponer que uno es su pasado.

Ahora, y he aquí un punto de conflicto, según la interpretación de lo expuesto por Sartre "el pasado no puede ser otra cosa que una masa de acontecimientos gratuitos, desconectados y dispersos, privados de todo sentido"**. (**65) La duda se instala en el momento en que identificamos coherencia en el modo en que nos podemos percibir y reconocer según aquel mismo pasado, lo cual pudiese poner en tela de juicio la idea de masa de acontecimientos desconectados y privados de todo sentido instalado por el filósofo.

Cecilia Fernández dirá "Sé quién soy o, más modestamente, supongo quien soy, en la medida en que sé cómo he llegado a serlo, por donde he venido, que relación mantengo con mis yoes anteriores. De aquí la interdependencia de identidad y memoria". (66) La autora pone en juego dos conceptos importantes, identidad y memoria, y lo hace coincidir con la idea de lo pasado: es a través del reconocimiento que hago yo de mí mismo, según los hechos que han acontecido en mi experiencia de vida y que han sido almacenados en mi memoria, que yo puedo atribuirme ciertas características como propias y reconocerme.

Ahora bien, tendría asidero preguntarse acerca de la función de la memoria en el proceso de elaboración de sentido a partir de las experiencias pasadas. Pudiese ser que Sartre no estuviese equivocado al plantear la aleatoriedad de los acontecimientos pasados y la falta de conexión entre ellos, y que el papel de la memoria fuese, justamente, el tratar de otorgarles sentido con el propósito de generar coherencia.

---

(62) JOLIVET, Regís. Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.P. Sartre. Trad. Arseni Pacios .4a.ed. Madrid, Editorial Gredos, 1970.Pág. 182.

(63) *Ibídem,* 184

(64) *Ibídem,* 141

(65) *Ibídem* ,142

(66) FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997. Pág. 67

CAPÍTULO IV

Referentes

4.1 Temas comunes

> Muchas experiencias humanas son comunes, todos hemos perdido a un ser querido, todos tenemos igual miedo frente a la muerte, un anhelo de armonía, la búsqueda de Dios, el sexo, el asombro frente a la belleza de la naturaleza. Hay cinco o seis temas tratados por los artistas desde el inicio de los tiempos. (67)

Lo que expone Boltanski es un hecho concreto y verificable, una certeza si se quiere. No cabe duda alguna que las temáticas abordadas por el arte recurren una y otra vez a una misma fuente original: los problemas propios de la condición humana, de sus experiencias con el entorno, de su relación con otros individuos, y de su propia condición como ser finito y de la cual se encuentra plenamente consciente. Cuando Francis Bacon dice "yo he tenido una vida muy desgraciada, porque todas las personas a las que realmente he querido han muerto" (68), no hace una declaración que le es exclusiva: aunque evidentemente señala su propio padecimiento, sus palabras son el reflejo de un acervo común o, como el mismo Boltanski dirá, "de una especie de experiencia común". (69)

---

(67) VALESINI, Silvina. Migrantes, de Christian Boltansky. Espacio y memoria en obras de sitio específico. *Boletín de arte.* [En línea] 2014, no. 14. [Fecha de consulta: 11 de Octubre de 2016]. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58. (ISSN 1853 0710). Pág. 9

(68) GALE, Mathew, STEPHENS, Chris. Francis Bacon. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009. Pág. 213

(69) VALESINI, Silvina. Migrantes, de Christian Boltansky. Espacio y memoria en obras de sitio específico. *Boletín de arte.* [En línea] 2014, no. 14. [Fecha de consulta: 11 de Octubre de 2016]. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58. (ISSN 1853 0710). Pág.9

Ahora bien, semejantes consideraciones tienen al menos dos caras que son de relevancia tratándose de la creación artística: por una parte la simplificación del problema de la originalidad, siempre que se piense en que, de alguna manera, nada puede ser creado nuevo según la historia de las inquietudes que han movido dicha creación. Por otra parte, puede también ser una cuestión compleja si se piensa en qué manera la vuelta sobre los temas canónicos tiene sentido, ante la existencia de una buena cantidad de producción antecesora. La originalidad y sentido de la producción artística tendría justificación en la medida en que sea la exclusividad en la manera en que se viven y abordan las problemáticas comunes la que marque la diferencia en relación con las experiencias de otros.

Bacon se preguntaría: ¿Por qué después de los grandes artistas, hay gente que todavía pretende volver a hacer las cosas? (70) Y la respuesta que ofrecerá será interesante pues contiene, quizás, dos apreciaciones algo contradictorias si se analizan con detención:

> Sólo porque, de generación en generación, gracias a lo que han hecho los grandes artistas, los instintos cambian. Y, al cambiar los instintos, llega un sentimiento renovado de cómo yo puedo rehacer esa cosa otra vez con más claridad, más exactitud, más violencia. (71)

En primer lugar, otorga el mérito a los grandes maestros por abrir un camino y ofrecer un punto de partida a un problema dado de manera que éste, en su aparición y tratamiento, es capaz de suscitar un movimiento que se dirige por el camino del cambio. Ahora, y he aquí el conflicto, alude a la posibilidad de una resolución más efectiva de aquellas problemáticas, lo cual, de entrada, ya es sospechoso. La eficiencia es un concepto que en arte es por lo menos ambiguo. Peor aun cuando se trata de temas marcados por la subjetividad, de los cuales poco más que la validación de una manera de ver las cosas es posible conseguir.

---

(70) GALE, Mathew, STEPHENS, Chris. Francis Bacon. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009. Pág. 245

(71) *Ídem.*

Bien es sabido que Bacon tuvo una relación cercana con la pintura española, y que volvió una y otra vez sobre las obras de Velázquez y Goya, entre otros. Ahora, dudo que exista más exactitud y violencia en sus citas a *Inocencio X* de Velázquez, que en el propio original, o que se pueda encontrar más patetismo en su *Estudio de un perro*, que el que se puede extraer del *Perro semi hundido* de Goya.

Fig. 23. **Velázquez.**
Retrato del papa Inocencio X
Óleo sobre tela
140 x 120 cm.
1650
Roma, Galería Doria Pamphili

Fig. 24. **Francis Bacon**
Estudio según el Retrato del papa Inocencio X
Óleo sobre tela
153 x 118 cm.
953
Des Moines Art Center, Nathan Emory Coffin Collection.

La cuestión radicaría en otro lugar desde donde proponer una discusión con la historia del arte o los referentes. En una entrevista hecha a Boltanski con motivo de su visita a Buenos Aires en el marco de una de sus exposiciones, el artista señalaría:

> Creo que el principio de la vida de un artista es siempre una especie de trauma, una especie de cosa que no se llegó a comprender, que no se explicó suficientemente toda la vida. Él va a intentar, por medio de su trabajo, sentirse mejor con ese *shock* inicial […] Entonces creo que, de hecho, se trata de resolver su propio problema. (72)

---

(72) Entrevista a Christian Boltanski realizada por Diana Wechsler, en el marco de la visita del artista francés a la ciudad de Buenos Aires con motivo del proyecto *Boltanski en Buenos Aires*, producido por la Universidad Tres de Febrero. Rescatado de: https://www.youtube.com/watch?v=dOQ24ouiXKw&t=431s

De acuerdo con esto, y ligado a un problema de filiación particular con los referentes con los cuales se trabaja, lo que sucede es que aquellos son capaces de motivar una búsqueda de soluciones a un problema artístico que ya posee ciertas claves o rutas de acceso. Es de esta manera que es posible entender la serie "Figuras yacentes" de Bacon según el camino trazado, por ejemplo, por Goya cuando disponía sus muertos sobre el piso de tierra en los "Fusilamientos del tres de Mayo", no de acuerdo al grado de realismo, ni del dramatismo, ni menos aún de la manera violenta en que se trataba el óleo (cosa en la cual Goya es difícil de superar), sino en una disposición particular para concebir ese problema en específico. No sería en la muerte del padre, que propusiera Picasso al referirse a la obra de Velázquez, donde el artista encontraría el modo de liberarse de sus demonios, sino en la correcta interpretación de los hechos que motivan un desplazamiento desde el lugar de origen, en este caso, un tema o problemática exclusiva entre las muchas posibilidades dentro de las preocupaciones del artista. El referente sería un acontecimiento señero capaz de materializar un problema puntual desde donde comenzar una reflexión, pero no necesariamente el inicio de una carrera donde uno ha de superar a otro.

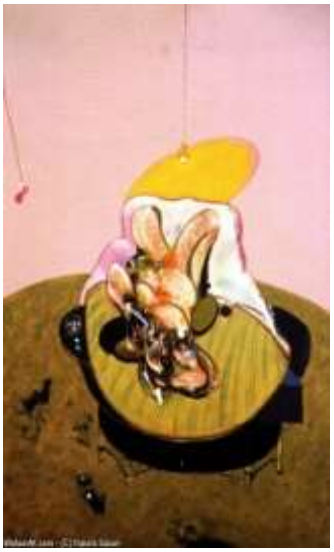

Fig. 25. **Francis Bacon**
Figura yacente
Óleo sobre tela
198 x 147,5 cm.
1969

Fig. 26. **Goya**
Los fusilamientos del tres de Mayo (detalle)
Óleo sobre tela
268 × 347 cm.
1804

4.1.1 Irrupción

La pintura es la historia de la muerte. Desde la figura por sustitución de la que hablara Stoichita, la imagen del retrato para vencer a la muerte y subsanar una ausencia, hasta las representaciones de temas mortuorios, la pintura es un continuo trabajo en estrecho vínculo con la defunción.

Cuando el artista chileno Rodrigo Troncoso cuelga unas planchas de hierro intervenidas con ácido y pintura, corroídas, agredidas, violentadas en su integridad corpórea, no hace otra cosa que hacerse cargo de la historia del arte. Sus vínculos con el "Buey desollado" de Rembrandt, o una crucifixión de Bacon e incluso con un "Migrantes" de Boltanski, parecen evidentes.

El año 2011 expone en la Sala blanca del Centro de extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile su obra *Irrupción*, la cual se articula a través del dialogo de aquellas planchas metálicas. Esta obra se ofrece como una reflexión en torno a la pintura y la objetualidad, al registro de la mancha pictórica dirigida, en contraste con la huella producto de la corrosión del hierro a causa del ácido. Pero al mismo tiempo es una reflexión profunda que aborda el problema de la condición humana. ¿No es acaso una reflexión en torno al cuerpo, a la carne y a la muerte?

Troncoso suspende sus pinturas en el espacio, y la sujeción se efectúa a través de un gancho usualmente utilizado para suspender los cuerpos desollados de animales en mataderos y carnicerías. Sus ganchos son los equivalentes modernos de los clavos que sostuvieran el cuerpo muriente del hijo de Dios en la cruz, la otrora amarra que soportaran el peso del buey de Rembrandt. Pero ahí donde Rembrandt refleja la ausencia de la vida y donde Bacon la ausencia del alma, Troncoso ofrece una negación de la representación.

Fig. 27. **Rodrigo Troncoso,** *Irrupción 1***.** Plancha metálica**,** 3x 1m**.,** 2010**.** Fotografía cortesía del artista

En una conversación sostenida con el artista en Santiago de Chile durante el mes de Diciembre de 2016, el artista explica que una sus preocupaciones en esta obra en particular ha tenido que ver con "lo inerte el cuerpo inerte, la decadencia", ejemplificado "en una corporeidad yaciente, en la cual se alude a la alquimia de su proceso de transformación de la materia significante de la obra"

Troncoso explica que "la obra está colgada: yace. Podría ser una especie de *memento mori* o lección de vanidad, es decir, una representación del inevitable final de todas las cosas terrenales […] a través de un cuerpo que muestra su interior visceralmente".

Fig. 28. **Rembrandt**
El buey desollado
Óleo sobre tela
94 cm × 69cm
1655
París, Museo del Louvre

Fig. 29. **Rodrigo Troncoso**
Irrupción I
Plancha metálica
3x 1m
2010
Fotografía cortesía del artista

Fig. 30. **Francis Bacon**
Tres estudios para una crucifixión (detalle)
Óleo sobre tela
198,2 x 144,8 cm.
1962
New York. Solomon R. Guggenheim Museum

4.1.2 Migrantes

Josu Larrañaga (73), citado por Silvina Valesini (74) en su ensayo *Migrantes, de Christian Boltanski. Espacio y memoria en obras de sitio específico,* distingue aquellos casos

> en los que la instalación ocupa un espacio, de otros en los que actúa directamente sobre él. En el primero, el lugar y la obra propiamente dicha apenas interfieren; en los otros, los límites entre el espacio expositivo y la obra llegan a hacerse difusos. (75)

La obra "Migrantes" (2012) de Boltanski fue emplazada en un lugar que fue parte de un conjunto arquitectónico elaborado a propósito de la acogida de los inmigrantes llegados a las costas argentinas en las primeras décadas del siglo XX.

> Lo que hoy llamamos Hotel de los Inmigrantes fue el último de los edificios finalizados como parte de una ciudadela proyectada por Guillermo Wilcken hacia fines del siglo XIX, en el marco de la política inmigratoria de "puertas abiertas" concebida en la época. El proyecto, que se inauguró oficialmente en 1911, contaba con un desembarcadero, con un hospital y con una oficina de correos y de trabajo. Tenía por objetivo procurar asistencia social a los recién llegados y posibilitar al Estado argentino la organización de estrategias de control y de registro sobre los nuevos habitantes, a efectos de ordenar el impacto migratorio. (76)

Se trata, pues, de una obra enmarcada en la definición de "sitio específico", es decir, una obra que entra en contacto con un espacio cargado de información, estableciendo un dialogo en cercanía con él. No se emplaza, de esta manera, en un sitio que sólo se presenta como un medio para levantar la obra, sino que la obra misma hace referencia y establece nexos con la historia del lugar, lugar que se entiende como connotado desde el momento en que se asume aquella historia como parte del proceso creativo y forma parte de las problemáticas de aquél.

---

(73) Josu Larrañaga Artista plástico y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

La noción de espacio connotado en la obra de Boltanski se entiende siempre que se piense en que las dependencias del Hotel para inmigrantes están cargadas de las experiencias de miles de personas que se desplazaron por ahí y dejaron su impronta como grupo, en lo que pudiese ser identificado como un proceso de la memoria. Memoria porque, ante la desaparecida funcionalidad de los edificios, lo que ha quedado es la historia de aquellas personas que deambularon entre sus muros, ya como ánimas, ya materializadas mediante los registros escritos correspondientes a las fichas elaboradas con cada una de sus identidades.

En "Migrantes" Boltanski interviene la tercera planta del hotel. "El pasillo longitudinal del tercer nivel funciona como eje articulador. Con mínimos recursos técnicos (apenas un reflector a cada extremo del pasillo y unas máquinas de humo) se genera una niebla densa que juega con el contraluz; de este modo, el público que deambula por el larguísimo pasillo es, para los otros visitantes, un personaje que emerge de la bruma, una figura espectral, un fantasma". (77)

Fig. 31. **Christian Boltanski**
Migrantes
Instalación en Hotel de los inmigrantes
Buenos Aires Argentina.
2012.

---

(74) Silvana Valesini es Magíster en Estética y Teoría de las Artes de la UNLP. Realiza su ensayo *Migrantes, de Christian Boltanski. Espacio y memoria en obras de sitio específico* en el marco de la exposición del artista francés en la ciudad de Buenos Aires en 2012. El texto se desprende del proyecto "La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador dirigido por Silvia García.

El pasillo mencionado, está mediado por abrigos que han sido colgados en toda su extensión, "prendas que han sido rescatadas del Museo y del olvido, con las que […] el artista construye su metáfora sobre lo transitoria de la existencia humana". (78)

Es evidente que a través de "Migrantes" puede volverse sobre los temas tratados anteriormente respecto del nacimiento de la pintura: la función de la sombra, la figura de sustitución, la ausencia y la muerte. Esta obra encarna desde la instalación problemas, en ese sentido, propios de la pintura. Eduardo Gruner (79), citado por Valesini, dirá al respecto, que estos abrigos son la "presencia de una ausencia" (80), función equiparable a la representación de la sombra sobre el muro en la leyenda de Plinio el Viejo. En el caso particular de los abrigos, éstos son una especie de retrato: si bien no ha sido rescatada una fisonomía en específico, si grafican el problema de la permanencia en el tiempo. Son una imagen sustituta de una presencia más frágil, la de un individuo que ya no está.

---

(75) VALESINI, Silvina. Migrantes, de Christian Boltansky. Espacio y memoria en obras de sitio específico. *Boletín de arte.* [En línea] 2014, no. 14. [Fecha de consulta: 11 de Octubre de 2016]. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58. (ISSN 1853 0710). Pág. 2

(76) *Ídem.*

(77) *Ibídem*, 4

(78) *Ídem.*

(79) Eduardo Gruner es Doctor en Ciencias Sociales de la UBA. Sociólogo, ensayista y crítico cultural. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA

(80) VALESINI, Silvina. Migrantes, de Christian Boltansky. Espacio y memoria en obras de sitio específico. *Boletín de arte.* [En línea] 2014, no. 14. [Fecha de consulta: 11 de Octubre de 2016]. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58. (ISSN 1853 0710). Pág. 4

CAPÍTULO V

Proceso de desarrollo de obra

Fig.32. **Pablo Tapia Villalobos**
Sin título (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
300 x 100 cm.
2016
Archivo fotográfico del artista.

5.1 El distanciamiento de la figuración

De acuerdo a lo señalado en el capítulo correspondiente a los antecedentes de obra, pueden vislumbrarse varios elementos que pudiesen dar cuenta de la manera en la que entendía la pintura. En primer lugar, la necesidad de una estructura objetual que permitiese sostener un proyecto de imagen: una tela montada sobre bastidor, correctamente imprimada para la aplicación del medio. En segundo lugar, la elección y utilización de un medio específico: óleo artístico. En tercer lugar, el empleo de procedimientos técnicos o estrategias de representación que permitieran establecer una relación de semejanza entre modelo e imagen.

De acuerdo a la necesidad de tomar distancia de aquella figura del cuadro, cuestión que definió las motivaciones del proyecto de elaboración de obra en su primera etapa, el proceso contempló la desvinculación temprana de estos elementos formales: la tela fue reemplazada por el papel hilado, el óleo artístico por óleo industrial y la relación mimética entre modelo y representación cambiada por la mancha aleatoria. Estos recursos permitieron, a la vez, definir la dirección que tomaría la obra: la elección de materiales de bajo costo fue pensada en primer lugar como una suerte de parodia a las herramientas empleadas en la pintura tradicional, como manera de atacar la institucionalidad solemne del cuadro, su calidad de objeto único y sofisticado. Como resultado de aquello, sin embargo, pronto pude vislumbrar que, al no haber un plan definido con anterioridad respecto de una imagen específica a ser elaborada, la unión entre la estrategia de pintar amparada en la mancha aleatoria, con los soportes de bajo costo, permitían que la producción de imágenes fuese una actividad dinámica y que cobijase la posibilidad de sumar y sumar módulos de papel sin un fin establecido.

Fig.33. **Pablo Tapia Villalobos**, Sin título. Óleo industrial, barniz y extracto de nogal sobre papel 330 x 360 cm. 2015. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Archivo fotográfico del artista.

Fig.34. **Pablo Tapia Villalobos**. Sin título. Óleo industrial, barniz y extracto de nogal sobre papel 330 x 480 cm. 2015. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Archivo fotográfico del artista.

La suma de módulos de papel también ofrecía la posibilidad de no darle fin al trabajo, lo cual hubiese abierto una nueva dimensión a las problemáticas contenidas en el proceso, sin embargo, como el montaje y presentación del trabajo fueron instancias necesarias como parte de las exigencias del ramo TPAO, al interior del cual se llevaba a cabo este proceso, la disposición de las imágenes contempló el espacio de exhibición en el cual se llevaban a cabo las correcciones (Sala Blanca de la Escuela de Arte UC) como un elemento más de la composición. Así, en vez de ofrecer una lectura unidireccional o lineal de la obra, se optó por la clausura del espacio como solución provisoria, transformando la elaboración de imágenes sobre una superficie de dos dimensiones en un problema de carácter tridimensional, lo que daría el puntapié inicial a la búsqueda de soluciones en el campo de la instalación.

Fig. 35. **Pablo Tapia Villalobos**
Sin titulo
Óleo industrial, barniz, extracto de nogal y cinta metálica sobre papel
330 x 770 cm.
2015
Taller 32, Escuela de Artes UC.
Archivo fotográfico del artista.

Fig.36. **Pablo Tapia Villalobos.** Sin título**.** (Detalle) Óleo industrial, barniz, extracto de nogal y cinta metálica sobre papel**,** 330 x 770 cm. 2015**.** Taller 32, Escuela de Artes UC. Archivo fotográfico del artista.

Fig.37. **Pablo Tapia Villalobos.** Sin título**.** (Detalle**)** Óleo industrial, barniz, extracto de nogal y cinta metálica sobre papel**,** 330 x 770 cm. 2015**.** Taller 32, Escuela de Artes UC. Archivo fotográfico del artista.

La disposición de los pliegos de papel sobre el muro supuso la necesidad de encontrar adhesivos que permitieran montar y desmontarlos de manera fluida. Para efectos de aquel procedimiento, se crearon módulos de tres pliegos de papel unidos mediante la utilización de cinta *masking- tape*, para posteriormente adherirlos al muro. En una primera instancia, la cinta estuvo puesta en la cara posterior de los pliegos, por lo tanto el entramado formado por ella no fue visible sino hasta el momento que se consideró que la retícula podía servir como un componente que aportase a las cualidades estéticas de la imagen en su conjunto. Al evidenciarse aquella malla, fue necesario ver de qué manera podía potenciarse su presencia y hacerla coherente con la dimensión pictórica de la propuesta, motivo por el cual la cinta *masking- tape* dio paso a cintas de diverso matiz y composición: cintas plásticas, cintas metálicas de estaño, aislantes para PVC, etc.

Este paso fue significativo, pues permitió evaluar la incorporación de otros elementos a la creación pictórica. Ya no se trataba de una cuestión exclusiva de búsqueda de sucedáneos al óleo y la tela, sino de explorar en las posibilidades ofrecidas por otros materiales pigmentados. El último en ser incorporado al proceso fue el papel celofán, definitorio en lo que sería la obra final, pues introdujo el problema de la transparencia a la obra final. Mediante su empleo, también, se podía hacer alusión a cuestiones propias de la pintura al óleo como, por ejemplo, el recurso de la veladura.

Fig.38. **Pablo Tapia Villalobos.** Sin título (detalle). Óleo industrial, barniz, extracto de nogal, cinta adhesiva y celofán sobre papel. 330 x 1200 cm. 2015. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Archivo fotográfico del artista.

5.2 *Identidades transitorias*

Como resumen del proceso, de los resultados obtenidos en esta primera etapa, fueron de vital importancia la concepción espacial de la pintura, la estructura modular de la obra, y la utilización de materias plásticas y transparentes. Aquellos aportes fueron decisivos en la elaboración de la obra final, *Identidades transitorias*, la cual basa su estructura orgánica en esos tres puntos. En lo sucesivo, como parte de la segunda etapa del proceso, las inquietudes estuvieron relacionadas con cómo articular una obra que, haciéndose cargo de los elementos antes señalados, pudiese aunarlos y darles consistencia.

La idea de módulos dispuestos en el espacio, pensando en que éstos fuesen transparentes y así poder aludir a estrategias de estructuración usadas habitualmente para dar cuerpo a una pintura, como el trabajo de capas, además de hablar de cualidades propias de ésta como el brillo, la textura, el matiz, el espesor, etc. determinaron la búsqueda de un material apropiado para tales efectos. Si bien con el celofán se podían conseguir aquellos fines, el tamaño de sus pliegos se mostraba insuficiente a la hora de pensar en salvar el espacio de la sala de exhibición, y sus cualidades como materia cristalina y particularmente delicada, hacía difícil recurrir a la idea de una sumatoria de pliegos sin que debiera renunciarse a su superficie limpia y lisa. Por esta razón, pensé en el polietileno como una posibilidad. Ahora, si bien existen polietilenos de diversos colores, éstos suelen ser opacos y el valor agregado que otorgaba la transparencia del celofán quedaba suprimido. La dificultad, entonces, radicaba en elegir: o se apostaba por el color, con la renuncia a buena parte del efecto atmosférico otorgado por la transparencia, o se decidía por una obra translúcida pero desprovista de matiz utilizando polietileno sin pigmentos añadidos. Como pintor disfruto del color y no hubiese sido gran problema pensar en un trabajo que acudiera a él como una solución apropiada. Sin embargo, esta era la oportunidad de hacerse cargo del espacio en propiedad y probar con algo que no conociera del todo, razón por la cual opté por la renuncia al color.

Ahora, tampoco me hacía mucho sentido sólo desplegar módulos de polietileno en el espacio para hablar de pintura sin pintar. La idea original consistía en generar desplazamientos desde el cuadro, pero no abandonar la disciplina. Pues bien, tenía la estructura basal del trabajo en mente y únicamente faltaba ver qué hacer con ella.

Después de pensar respecto del asunto, imaginé qué sucedería si sobre los pliegos de polietileno pintase figuras humanas. Por sumatoria, necesariamente se daría cuerpo a una escena y la instalación aparecería como una suerte de cuadro en tres dimensiones. La idea pareció interesante y lo siguiente fue comenzar a intervenir el polietileno con retratos de cuerpos enteros. En un principio se comenzó por hacerlos con pintura acrílica, pero aquella resbalaba sobre la superficie y no era posible dar forma consistente a la imagen. Después de probar con óleo industrial y ver cómo se adhería perfectamente al polietileno, se continuó con aquél, dando forma a imágenes de mis cercanos, familiares y amigos.

Sin embargo, luego de dos semanas, el óleo industrial comenzaba a desprenderse: medio y soporte no lograban coexistir de forma armónica mucho tiempo sin comenzar a rechazarse.

Fig.39. **Pablo Tapia Villalobos.** *Identidades transitorias* (detalle)**.** Óleo industrial sobre polietileno, 2016 Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Archivo fotográfico del artista.

Aquello hubiese podido considerarse nefasto si hubiese mantenido la idea de que la obra final fuese una escena pintada en tres dimensiones, pero en realidad, y sin premeditación, sucedió lo que debía suceder. La cuestión de sacar la pintura fuera del muro, o hacer de la espacialidad en pintura un problema conceptual, o dar cuenta de procedimientos técnicos de la disciplina a través de la alusión, todo aquello como un esfuerzo consciente por alejarme de la convención, pareció de pronto menos importante que dejar que la propia pintura pudiese hablar de sí: de sus tiempos, de su perdurabilidad, de su trascendencia y de cómo puede relativizar, desde su propia condición material, los deseos del hombre que acude a ella como medio para vencer a la muerte, sobre todo cuando se piensa en el retrato como una fórmula de permanencia. Lo que ha seguido es ver como los retratos han ido desapareciendo y pensar en cuáles han sido las implicancias de este desvanecimiento. Esta memoria se ha estructurado, precisamente, gracias a las reflexiones en torno al retrato y su desaparición, y ha tomado como su fundamento conceptual aquellos problemas derivados del proceso de desmaterialización, como la ausencia y la muerte.

Fig.40. **Pablo Tapia Villalobos**
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016
Sala Blanca, Escuela de Artes UC.
Archivo fotográfico del artista.

5.3 El tiempo como medio

Pensar en pintura involucra, como es de sospechar, varios elementos pertinentes a la hora de juzgar sus propiedades: color, textura, brillo, medio, soporte y un largo etcétera. Pero corresponden éstos a criterios asociados, o la factura, o a los aspectos formales que conlleva la utilización de determinados recursos para su acabado. Sin embargo, y esto en relación justamente a los procedimientos a los cuales poder echar mano para la elaboración de una imagen pictórica, la propia estructura elaborada supone o deja entrever un dato de gran relevancia: el tiempo, y no ese necesario para la ejecución de la obra, ni el requerido por los materiales mismos (pensando en el secado de éstos), sino los efectos que sobre éstos aquél produce.

La imagen, como registro temporal, está destinada a lidiar de manera concreta con algo tan volátil como pudiese ser el paso de las horas, o días, o meses, y aquel encuentro determina resultados visibles: el deterioro.

Bien sabido es que la imagen pictórica se resiste al desvanecimiento, que uno de sus objetivos es, justamente, el de perdurar para dar cuenta de una realidad o contexto específico, aquél donde ha cobrado vida, pero ¿qué sucede cuando de antemano se asume o incluso pretende, que la imagen esté destinada a morir? ¿Es acaso el tiempo exaltado a la categoría de "medio", así como lo son el óleo y el soporte?

La respuesta no es del todo fácil, pues en este acto se trabaja a contracorriente en lo que a aspectos esenciales de la obra pintura se refiere. Sin embargo, es en la propia desintegración de la imagen, en el absurdo de oponer a lo perdurable la máxima expresión de lo efímero, donde la lectura del trabajo se complejiza y adquiere su dimensión propia: no se trata de doblarle la mano al destino, sino más bien, de dejar que éste se inmiscuya y se mezcle con la imagen para activar, dinamizar y evidenciar que la pintura no es más que un estadio en un continuo de tiempo determinado.

Así pues, en esta obra en particular no se trata de restringir el libre desplazamiento de los factores que determinan la vida útil de una imagen, muy por el contrario, se trata de hacerlos visibles y otorgarles la presencia que claman. El acto de pintar, ejemplificado en una obra, queda reducido, así, a la actitud más honesta y verosímil, y es en este sentido y no otro: no en cuanto al nivel de naturalismo de la representación que encierra el soporte, sino en el cuerpo mismo del objeto cuadro que se consume como lo haría cualquier cosa tangible sometida a los vaivenes del tiempo.

Como una suerte de enemigo sin rostro, aquél está encargado de borrar las huellas dejadas por el pincel, trabajando por oposición no sólo en lo que a la perdurabilidad de la imagen se refiere, sino a niveles más básicos aun, negando el procedimiento natural y característico de la pintura al óleo: sacar pigmento en vez de ponerlo, la sustracción contra la adición.

Fig.41. **Pablo Tapia Villalobos**
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016
Sala Blanca, Escuela de Artes UC.
Archivo fotográfico del artista.

"En un mundo que deshace los cuerpos vaciando la imagen de su poder genealógico [….] se pierde la ausencia". (81) La declaración que hace Pierre Fédida, citado por Didi - Huberman en *El gesto fantasma*, puede servirnos como referente cuando pensamos en que en la ausencia podemos distinguir la censura aplicada a la imagen cuando se piensa en ésta como algo perecedero.

Ya no se trataría, en el caso de esta obra en particular, de confiar en la permanencia de la imagen como un hecho incuestionable, asumiendo *a priori*, por ejemplo, su pertinencia como documento histórico o científico, sino todo lo contrario. Al final del proceso de desmaterialización de la imagen por una acentuación del valor degenerativo del tiempo, el remanente, que sería el soporte transparente (polietileno) y nada más, no podrá constituirse como base alguna desde la cual elaborar una historia, ni del individuo, ni de su contexto.

---

(81) DIDI- HUBERMAN, Georges. El gesto fantasma. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* [En línea] (4): 280-291., 2008 [Fecha de consulta: 1 de Abril 2016]. Disponible en: http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/9.4%20Didi_Huberman%20el%20gesto%20fantasma.pdf. (ISSN 1578-0910). Pág. 283

5.4 Del desapego

Señalaba líneas atrás, cómo la memoria cumplía un rol importante en los mecanismos de reconocimiento. Cómo la identidad sería el producto del cruce de informaciones almacenadas en la mente y la manera en que aquellos datos pueden ayudar a la definición del individuo en particular y, al mismo tiempo, la definición y el reconocimiento de los otros.

Quisiera volver sobre Cecilia Fernández cuando plantea *"*sé quién soy o, más modestamente, supongo quien soy, en la medida en que sé cómo he llegado a serlo, por donde he venido, que relación mantengo con mis yoes anteriores. De aquí la interdependencia de identidad y memoria". (82) Si damos por cierta esta afirmación, podríamos decir que el proceso de construcción de la identidad está basado en el constante reconocimiento que un individuo hace de sí mismo y la renuncia a la memoria no significaría otra cosa que la negación o la muerte de la identidad de su propia persona.

Pensando en la pintura de retratos, eje medular de *Identidades transitorias*, en la incapacidad de definir la identidad de quien ha sido retratado, la imagen resultante no sería más que una superficie pintada sin historia. Aquello en una lectura superficial, no ofrecería mayores problemas. Es posible que el anonimato, incluso, sea un concepto a problematizar en una obra cualquiera y con la misma validez. En este caso, sin embargo, no es posible obviar el tema de la identidad y el reconocimiento pues, como fue señalado antes, el conjunto de retratos de esta obra en particular está definido por una relación de filiación, de cercanía con las personas que han sido representadas.

---

(82) FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997. Pág. 67

La relación con los modelos empleados para la creación de *Identidades transitorias* se resume en una cuestión afectiva, por lo tanto, no puede soslayarse el hecho de estar en presencia de un fenómeno de desapego. El afecto ha sido, también, una cuestión estrechamente asociada a la pintura misma. La construcción de imágenes utilizando medios que ofrecen una permanencia o una resistencia a la desaparición como había sido el trabajo con la técnica del óleo sobre tela, es un claro ejemplo de lo planteado por Didi Huberman cuando señala que ellas son un elemento del futuro y que el ser humano es el ente frágil en comparación con aquella, al mismo tiempo que indica que bien pudiese establecerse una relación de afecto con la imagen que es concebida como objeto que ha de perdurar.

Por lo tanto, así como en lo atingente a los modelos, como a la pintura misma, el hecho que *Identidades transitorias* estuviese pensada para desaparecer prontamente, ha sido una manera de generar desapego, romper lazos afectivos. En la medida en que la imagen desaparece paulatinamente, se renuncia al mismo ritmo a la posibilidad de recordar a través del retrato. Así, negada la posibilidad de saber quién soy en la medida en que sé cómo he llegado a serlo, asumiendo que la construcción de la identidad se asocia a la relación con los otros con quienes establezco vínculos, la evanescencia de los retratos de mis cercanos también ha sido una forma de renunciar a mi propia identidad, metafóricamente hablando obviamente, y no solamente por esa misma desaparición de mis referentes, sino también por la pérdida del registro de mi mano sobre el soporte a través de la pintura.

De alguna manera se sobreentiende que se establecen relaciones de dependencia con los otros individuos cuando se trata de establecer un origen determinado, o de solidaridad cuando se trata de cuestiones ligadas al reconocimiento que cada uno hace de sí mismo en la manera en que se reconoce en las particularidades de otro.

Ahora, no se trataría de una cuestión exclusiva de la posibilidad del reconocimiento por parte de otro el problema de la desintegración del retrato. La relación de cercanía con los modelos añade un problema más a la cuestión de la evanescencia de la imagen: si hemos hablado del afecto en la construcción de los retratos, y vuelvo sobre una pregunta ya formulada, ¿cómo es que se entiende que de antemano se pretenda darles muerte?

Líneas atrás, cuando se habló de la pulsión de muerte, propuse que el distanciamiento de la noción tradicional de la pintura era necesario para poder continuar con la misma. Esa especie de muerte de la pintura era absolutamente necesaria para poder mantenerla viva en mis procesos de creación. En palabras de G. Bataille "En principio, la muerte es lo contrario de una función cuyo fin es el nacimiento; pero esa oposición es reductible. La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición" (83), y es desde esa perspectiva que se entiende el desplazamiento desde el cuadro.

Pero la cuestión de la muerte del modelo, entendido desde su cercanía y familiaridad, es un asunto que no se cierra en la idea de dar vida a otra cosa y pareciera presentarse exclusivamente como eterna renuncia sin retribución positiva.

Bataille dirá que "las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado". (84) Tal vez sea ésta la mejor y más sana manera de justificar la muerte (metafórica obviamente) de aquellos modelos. Por contradictorio que en una primera lectura pudiese parecer, el acto de dar muerte a un ser querido no estaría basado en un impulso de carácter sádico. Lo que aquí quedaría en evidencia sería, lisa y llanamente, una intensión por reconocer aquel vínculo afectivo con los retratados y, tal vez de manera truculenta, sea ésta una demostración de amor.

---

(83) BATAILLE, George. El erotismo. Trad. Antoni Vicens. Barcelona, Tusquets, 1997. Pág. 59

(84) *Ibídem*, 25

6 Conclusión

Quisiera comenzar esta conclusión reconociendo que buena parte de los conceptos manejados en este texto poseen una amplitud difícilmente abarcable dentro de una memoria de obra. La extensión y perspectivas desde donde abordar ideas como la muerte, la ausencia, la memoria y el recuerdo son prácticamente infinitas. Aun así, he querido arriesgarme y abordarlas, no perdiendo de vista obviamente el foco, dado por la pertinencia que estos conceptos poseen según las lecturas ofrecidas por la obra que presento a modo de examen de grado. Por lo tanto, su aparición en estas hojas ha sido a propósito de las problemáticas específicas contenidas en *Identidades transitorias* y aplicadas en relación a ella.

Identidades transitorias nació como una pregunta en relación a los problemas de la pintura y la técnica, de la tradición de la academia y su lugar en la contemporaneidad. Nació de las inquietudes por cuestionar el cuerpo de obra que venía trabajando desde hace años y fue la excusa para inmiscuirme en otras áreas de la creación artística, como lo ha sido la instalación.

En un primer momento, tal como fue expuesto a lo largo del texto, las inquietudes y el desarrollo de una obra visual al interior de los cursos correspondientes al TPAO I y TPAO II, tuvieron que ver con desplazamientos desde un punto de origen claro, aquel definido por la pintura en su más clásica acepción: óleo sobre tela montada en bastidor y dispuesta sobre un muro. Sin embargo, como es de esperar, y se espera, el proceso sufrió variaciones a lo largo de los dos años de estudio, para terminar constituyéndose en un instalación articulada en base a una serie de pinturas. De acuerdo con esto, el factor azaroso jugó un papel importante en las primeras etapas del proceso.

El segundo año de estudios (2016) significó un largo proceso de depuración y análisis respecto de los resultados obtenidos en 2015. Previo a la llegada a la solución final de pintar retratos sobre los pliegos de polietileno, la exploración en los materiales y las distintas opciones de montaje marcaron el decurso del proceso de levantamiento de obra. Aquella depuración de la obra dejó en el camino varias interrogantes y posibilidades dignas de ser abordadas y problematizadas en los años venideros, entre ellas, la dimensión volumétrica o escultórica de la mancha pictórica, la cual, dado el peso que comprometiese aunar dos disciplinas como la pintura y la escultura, hubiese requerido más que un año para poder llegar a concretarse de manera feliz.

Fig. 42. **Pablo Tapia Villalobos**
Manchas en volumen
Óleo industrial sobre polietileno
400 x 100 x 100 cm.
2016
Archivo fotográfico del artista

Aquel mismo factor azaroso fue el responsable de que, luego de haber elaborado los retratos sobre el plástico, éstos se vinieran abajo. La idea de hablar desde la espacialidad y lo objetual de trabajo por capas, transparencias, y otros conceptos más relacionados con los procedimientos propios de la pintura al óleo, de pronto parecieron menos importantes que hablar de lo que pasaba al interior de cada uno de los módulos conformados por los pliegos de polietileno. La dimensión conceptual de *Identidades transitorias* terminó definiéndose por una por una cuestión netamente pictórica y culmina hablando de temas muy propios de la tradición de ésta: el retrato, la semejanza, el gesto pictórico, el color o la ausencia de este, no importando cuanto haya pretendido librarme de aquéllos al comienzo de estos dos años. Y eso que pudiese sonar a derrota, no es sino motivo de una profunda satisfacción, pues viene a reafirmar mi convicción acerca del peso que tiene la pintura, por lo menos para mí.

He tenido la posibilidad de reflexionar con calma a medida que ha pasado el tiempo desde que determiné que la obra *Identidades transitorias* estaba concluida hace ya unos meses atrás. Esta memoria, sin ir más lejos, es el resultado de esas reflexiones. Pensaba acerca de la pulsión de muerte de Freud y en el cómo estaba efectuando, al momento de hacer que las pinturas se deterioraran, una manifestación de amor por la disciplina. Pero no fue así, pues no intervine en el proceso de su desvanecimiento paulatino. En ningún momento estuvo en mis manos el poder detener lo inevitable y, como si de un *Dasein* heideggeriano se tratase, de un ser nacido para morir, ellas mismas se han dado a la posibilidad de su no existir más, no sin antes dejar en claro, no la autonomía del lenguaje pictórico, sino la autonomía de la pintura misma, como el ser vivo que es.

La tranquilidad desprendida de la falta de responsabilidad sobre el fenómeno de su deterioro, permite que en vez de comparecer a un tribunal en calidad de culpable de un asesinato, uno acuda en calidad de espectador a un acto ritual en donde un ente se quita a sí mismo la vida.

Didi- Huberman dirá que “resistir es una forma digna de suicidarse”(85) y de algún modo la permanencia de los retratos, que poco a poco se fueron desvaneciendo dada su indiscutible fragilidad, habla de una suerte de dignidad que acompaña, tanto a los retratados, como a la pintura.

A lo largo de estos dos años, el trabajo propio comprometido a los estudios de Magíster estuvo acompañado de un trabajo de taller simultáneo que no respondía a las exigencias del plan de estudios, sino que a mi producción habitual de imágenes. En este lapso de tiempo continué mi labor en la *Serie de retratos*, pintando cerca de veinte en formatos medianos y pequeños, y sólo concluyendo dos o tres. La razón de su abandono ha tenido que ver en buena parte con las conclusiones extraídas de *Identidades transitorias*. Por más que me esmere en retener a alguien a través de una imagen pintada, y apostando por su perdurabilidad, todo hace sospechar que el destino será el mismo que las pinturas sobre polietileno. Es una conclusión muy básica y estoy al tanto de ello, pero el trasfondo de la cuestión es otro, y tiene que ver con el valor relativo del resultado de pintar, es decir, del valor de la imagen. La duda se instala cuando pienso en las pinturas sobre plástico y soy capaz de imaginarme el polietileno inmaculado luego de desprenderse todo el óleo sintético; aun así, sin rastro de pigmento ni del pintor, sigo viéndolas como si de las más convencionales pinturas se tratase. Aquello me lleva a pensar en que, quizás, mayor importancia tenga el acto mismo de pintar que el resultado que se obtenga. Seguiré viendo al polietileno translúcido y limpio como si fuese un cuadro porque reconozco en él las horas invertidas en pintar, no obstante el hecho de la falta de evidencia.

Fig. 43 P**ablo Tapia Villalobos**
Retrato de María Soledad López
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2016
Archivo fotográfico del autor.

Fig. 44. P**ablo Tapia Villalobos**
Retrato de Javiera Bagnara
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2016
Archivo fotográfico del autor.

Fig. 45. P**ablo Tapia Villalobos**
Retrato de Albeiro Arias
Óleo sobre tela
80 x 60 cm.
2015
Archivo fotográfico del autor.

Fig. 46. **Pablo Tapia Villalobos.**
Identidades transitorias (detalle)
Restos de pintura solidificada sobre piso de madera
Sala Blanca, Escuela de Arte UC.
2016
Archivo fotográfico del artista.

(85) DIDI- HUBERMAN, Georges. Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A. 2003. Pág. 21

7 Bibliografía Mínima

BATAILLE, George. El erotismo. Trad. Antoni Vicens. Barcelona, Tusquets, 1997

BURKE, Peter. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. A&M Grafic, Santa Perpetua de Mogodá, Barcelona, 2005.

CANDAU, Joel. Antropología de la memoria, trad. Paula Mahler. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006.

DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante la imagen, pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia, Cendeac, 2010.

DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Historia del arte anacronismo de las imágenes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

DIDI- HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2013.

DIDI- HUBERMAN, Georges. El gesto fantasma. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* [En línea] (4): 280-291., 2008 [Fecha de consulta: 1 de Abril 2016]. Disponible en: http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/9.4%20Didi_Huberman%20el%20gesto%20fantasma.pdf. (ISSN 1578-0910).

DIDI- HUBERMAN, Georges. Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2003.

FATÁS, Guillermo, BORRÁS, Gonzalo. Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática. Madrid, Alianza Editorial S.A. 1989.

FREUD, Sigmund .Más allá del principio del placer. En: Obras completas. Vol. XVIII. 2ª edición. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2004

FERNÁNDEZ, Cecilia. Figuraciones de la memoria en la autobiografía. En: Las claves de la memoria. Madrid, Trotta, 1997.

GALE, Mathew, STEPHENS, Chris. Francis Bacon. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

GARCIA-Castrillón Armengou, Frank. La pulsión de muerte: historia de una controversia. Madrid, Prismática, 2010

HEIDEGGER, Martín. Ser y Tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.

JOLIVET, Regís. Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.P. Sartre. Trad. Arseni Pacios .4a.ed. Madrid, Editorial Gredos, 1970.

PLINIO EL VIEJO. Historia Natural. Trad. Antonio Fontán. Madrid, Gredos, 1995.

SCHNEIDER, Norbert. El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo: 1420 – 1670.Colonia, Taschen, 1995

STOICHITA, Víctor. Breve Historia de la sombra. Trad. Anna María Coderch. Madrid, Siruela, 1999

VALESINI, Silvina. Migrantes, de Christian Boltansky. Espacio y memoria en obras de sitio específico. *Boletín de arte.* [En línea] 2014, no. 14. [Fecha de consulta: 11 de Octubre de 2016]. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58. (ISSN 1853 0710)

8 Créditos fotográficos de imágenes rescatadas de la Web

Fig.1 **Sandro Botticelli**.
Simonetta Vespucci.
Temple sobre madera
47 x 42 cm.
c. 1476-80
Museo Condé del Castillo de Chantilly
Rescatado de
https://es.wikipedia.org/wiki/Simonetta_Vespucci#/media/File:Sandro_Botticelli_066.jpg

Fig. 2 **Jan van Eyck**
Hombre con turbante rojo
Óleo sobre madera,
26 x 19 cm.
1433
Londres. The National Portrait Gallery
Rescatado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_hombre_con_turbante#/media/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_(Jan_van_Eyck)_with_frame.jpg

Fig.3. **Caravaggio**
David vencedor de Goliat.
Óleo sobre tela
110 x 91 cm.
c.a. 1600. Madrid.
Museo Nacional del Prado
Rescatado de
https://es.wikipedia.org/wiki/David_vencedor_de_Goliat_(Caravaggio)#/media/File:David_and_Goliath_by_Caravaggio.jpg

Fig.4 **Caravaggio**
David vencedor de Goliat (detalle).
Óleo sobre tela
110 x 91 cm.
c.a. 1600
Madrid. Museo Nacional del Prado
Rescatado de
https://es.wikipedia.org/wiki/David_vencedor_de_Goliat_(Caravaggio)#/media/File:David_and_Goliath_by_Caravaggio.jpg

Fig. 5. **José de Ribera**
Detalle de la cabeza del dios Baco.
Óleo sobre tela
55 x 46 cm.
1636.
Madrid. Museo Nacional del Prado.
Rescatado de
https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/detalle-de-la-cabeza-del-dios-baco/e1faebfb-2e09-426f-8532-ef69daa93e32

Fig. 6. **Velázquez**.
Las meninas (detalle).
Óleo sobre tela
318 x 276 cm.
1656.
Madrid. Museo Nacional del Prado
Rescatado de:
https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f

Fig.19**. Jan van Eyck**
Leal Souvenir
Óleo sobre tabla
33.3 cm × 18.9 cm
1432
Rescatado de
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Jan_van_Eyck_-_L%C3%A9al_Souvenir_-_National_Gallery%2C_London.jpg

Fig. 20 **Rembrandt**
La lección de anatomía del Dr. Tulp.
Óleo sobre tela
169 x 216 cm.
1632
Rescatado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Lecci%C3%B3n_de_anatom%C3%ADa_del_Dr._Nicolaes_Tulp#/media/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_007.jpg

Fig.23 .**Velázquez.**
Retrato del papa Inocencio X
Óleo sobre tela
140 x 120 cm.
1650
Roma, Galería Doria Pamphili
Rescatado de
https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_(Vel%C3%A1zquez)#/media/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Fig.24. **Francis Bacon.**
Estudio según el Retrato del papa Inocencio X
Óleo sobre tela
153 x 118 cm.
1953
Des Moines Art Center, Nathan Emory Coffin Collection.
Rescatado de
http://trianarts.com/francis-bacon-figura-y-expresion-aterradoras/#sthash.wELgpp7P.dpbs

Fig25 **Francis Bacon**
Figura yacente
Óleo sobre tela
198 x 147,5 cm.
1969
Reihen/Basilea, Fundación Beyeler
Rescatado de
http://es.wahooart.com/@@/6E3SVY-Francis-Bacon-mentir-figura,-1969

Fig.26 **Goya**
Los fusilamientos del 3 de Mayo (detalle)
Óleo sobre tela
268 × 347 cm.
1804
Madrid, Museo Nacional del Prado.
Rescatado de
https://es.wikipedia.org/wiki/El_3_de_mayo_en_Madrid#/media/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg

Fig.28 **Rembrandt**
El buey desollado
Óleo sobre tela
94 cm × 69cm
1655
París, Museo del Louvre
Rescatado de
https://es.wikipedia.org/wiki/El_buey_desollado#/media/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_053.jpg

Fig. 30 **Francis Bacon**
Tres estudios para una crucifixión (detalle)
Óleo sobre tela
198,2 x 144,8 cm.
1962
Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum.
Rescatado de
http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-6E3SZC

Fig.31 **Christian Boltanski**
Migrantes
Instalación en Hotel de los inmigrantes
Buenos Aires Argentina.
2012.
Rescatada de
https://es.pinterest.com/pin/239394536413836891/

9 Anexo Fotografías de obra.

Fig.47. **Pablo Tapia Villalobos.**
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016
Sala Blanca, Escuela de Artes UC.
Archivo fotográfico del artista.

Fig. 48. **Pablo Tapia Villalobos.**
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016
Sala Blanca, Escuela de Artes UC.
Archivo fotográfico del artista.

Fig. 49. **Pablo Tapia Villalobos**.
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016
Sala Blanca, Escuela de Artes UC.
Fotografía cortesía de Jimmy Palacios.

Fig.50.**Pablo Tapia Villalobos**. *Identidades transitorias* (detalle), Óleo industrial sobre polietileno, 2016. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Fotografía cortesía de Jimmy Palacios.

Fig. 51. **Pablo Tapia Villalobos**. *Identidades transitorias* (detalle), Óleo industrial sobre polietileno, 2016. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Fotografía cortesía de Jimmy Palacios.

Fig. 52. **Pablo Tapia Villalobos**. *Identidades transitorias* (detalle), Óleo industrial sobre polietileno, 2016. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Fotografía cortesía de Jimmy Palacios.

Fig. 53. **Pablo Tapia Villalobos**. *Identidades transitorias* (detalle), Óleo industrial sobre polietileno, 2016. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Fotografía cortesía de Jimmy Palacios.

Fig.54. **Pablo Tapia Villalobos**. *Identidades transitorias* (detalle), Óleo industrial sobre polietileno, 2016. Sala Blanca, Escuela de Artes UC. Fotografía cortesía de Jimmy Palacios.

Fig. 55. **Pablo Tapia Villalobos**.
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016

Fig. 56. **Pablo Tapia Villalobos**.
Identidades transitorias (detalle)
Óleo industrial sobre polietileno
2016
Archivo fotográfico del artista.