



Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Artes

Magíster en Artes

EL MODELO ABSTRACTO

La invención y lo tangible en la práctica de la pintura

Por

JAVIER LEWIN BRISEÑO

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Artes Visuales.

Profesor Guía:

Gerardo Pulido Mönckeberg

Enero, 2015

a Viviana

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los profesores que ayudaron a encausar esta investigación como a los que estuvieron presentes con alguna conversación decisiva para la memoria, muy especialmente a Milena Grass, Andrés Grümman y Ricardo Fuentealba. A mi tutor Gerardo Pulido, Rafael Munita, Luis Prato, Matías Labbé, Jorge Padilla, Maria Soledad López, Andrea Ubal, Silvana Buglioni y a todos mis compañeros de generación.

Este trabajo no hubiese sido posible sin el apoyo constante y ayuda de Viviana Bravo, Viviana Botta, Esteban Bravo, Carlos Ampuero, Hélène Poirier y en especial a mi familia.

ÍNDICE

RESUMEN	01
INTRODUCCIÓN	02
1. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS	05
1.1. Naturaleza Muerta	05
1.1.1. Ilusión	09
1.1.2. Vanidad	10
1.1.3. Meta pictórico en la representación	18
1.2. Lo Abstracto en el arte	23
1.2.1. Paul Cézanne	24
2. ANTECEDENTES DE OBRA	28
2.1. Color Valor	28
2.2. Concepto <i>Modelo Abstracto</i> en obras anteriores (1998 - 2000)	31
2.3. Serie de dibujos realizados el 2013 (Magister en Artes UC)	40
2.4. <i>Estudios del Modelo Abstracto - Naturalezas Muertas (2011)</i>	65
3. PROYECTO DE OBRA <i>EL MODELO ABSTRACTO</i>	68
3.1. Obra	68
3.2. Descripción	68
3.3. Proceso de trabajo	69
3.4. Análisis del Proceso	71
3.5. Análisis de las pinturas	79

3.6. Montaje	90
4. CONCLUSIÓN	93
5. BIBLIOGRAFÍA	96

RESUMEN

La presente Memoria tiene como objetivo indagar en la idea y pinturas del *Modelo Abstracto*, título que da nombre a mi investigación, por medio de la descripción y análisis de antecedentes artísticos, del proyecto de obra y las pinturas que lo conforman, así como de sus procesos de elaboración y el uso de modelos a la hora de pintar.

El título *Modelo y Abstracto*, surge del giro que llevo a cabo en mi producción plástica, al problematizarla a partir de referentes visuales y preguntándome cómo lograr que nuevas imágenes surjan durante la ejecución de una obra, una que aparenta ser naturaleza muerta pero que estaría liberada de objetos reconocibles. El objetivo tras proceder así, vino de la necesidad de realizar una obra cuyo tema fuese justamente la relación entre modelos tangibles e inventados, y cómo se generarían las representaciones plásticas de éstos.

INTRODUCCIÓN

El nombre *Modelo Abstracto* surge hace aproximadamente catorce años, ante la necesidad de poner título a un trabajo generado de una experiencia pictórica específica: la creación de un modelo bidimensional, interviniendo una fotografía por medio de cortes y posterior reordenamiento de los fragmentos generados a modo de collage, todo lo cual generaría una imagen que serviría de referente en la elaboración de un cuadro (fig. 15).

Resulta relevante este gesto del cortar la fotografía, entendiendo que mi propio aprendizaje, desarrollo y consolidación de un método para realizar pinturas figurativas, se sostiene en el uso de la fotografía; la imagen que ella describía era el modelo de las pinturas a realizar. Mi experiencia de la pintura del *natural*¹ había sido bastante breve en mi “etapa de aprendizaje”, reemplazándola rápidamente por el uso de fotografías como modelos para construir las imágenes de mis pinturas. Aprendí a pintar sobre la base de imágenes sacadas de revistas, periódicos, de fotografías familiares y personales, en la búsqueda tanto de conocimientos sobre pintura como de encontrar una temática a desarrollar.

En ese entonces, el uso del término *abstracto* refería al giro que ocurría en la manipulación del modelo original que, de alguna manera, desarticulaba la coherencia de la imagen y, por tanto, se desligaba de lo que registraba la fotografía, utilizando la superficie de la misma para obtener información. La imagen deja de describir análogamente una realidad “continua” como la observable del natural y, más bien, describe una imagen que es fragmentada.

Si bien *modelo abstracto* es una noción utilizada en distintas áreas del conocimiento y ciencias (como matemáticas, estadísticas, informática y otras áreas distintas a las de las

1 Con pintura del *natural*, me refiero a la experiencia de pintar un modelo tangible, observándolo directamente sin mediar tecnologías ni recursos como por ejemplo la fotografía.

artes plásticas y visuales) en su momento hago una asociación libre de tales conceptos para crear un título que nombre esa serie de trabajos plásticos ya mencionados. En el origen de ese título y el uso de la palabra *abstracta* no es, al menos conscientemente, tan preciso al momento de nombrar esas pinturas. Pero veremos que el concepto de *abstracción* es luego fundamental a la hora de comprender lo que ocurre en las obras del presente proyecto: una serie de pinturas que describen objetos no reconocibles que posan sobre un plano de color, cual naturalezas muertas. Ahora, lo abstracto, en principio, se refiere a la forma irregular que surge en la imagen, pero también da cuenta del proceso involucrado en la construcción de la misma: formas y procesos. Las formas al interior de las obras del proyecto son invenciones que nacen en la tela, desde el “matado” del blanco de la misma, a través de aguadas y esbozo de volúmenes en el momento, hasta la modelación pictórica de su cuerpo, a través de la obtención de información cromática y tonal de un modelo sustituto real que se encuentra sobre un plano posando frente a mí.

La presente Memoria de obra da cuenta del desarrollo de un trabajo pictórico que se encuentra en un lugar intermedio entre la figuración y la abstracción, prescindiendo del todo de técnicas como la fotografía, activando así la invención de formas sobre la tela y la observación directa del natural.

El primer capítulo, “Antecedentes artísticos”, busca contextualizar los problemas involucrados en el presente proyecto, bajo una mirada a la historia del arte, a ciertos artistas. Comienza este capítulo con una reseña a la Naturaleza Muerta, observando los componentes de ésta a través de un breve análisis del trabajo de dos artistas nacionales que han trabajado desde este género: Claudio Bravo y Josefina Guilisasti. Sus trabajos, en muy diferentes grados, abordan la ilusión y lo “meta pictórico” en la representación. Asimismo, en este capítulo veré el tema de la abstracción en el arte, a través del análisis de una obra de Cézanne. Es curiosa quizás la elección de estas categorías para desarrollar un mismo texto, pero me parece pertinente hacerlo pues en el proyecto a desarrollar logran coexistir. Hay invención de una -por así decir- forma irregular y, al mismo tiempo, hay una

observación directa del objeto, de un modelo.

El segundo capítulo explica el concepto *modelo abstracto* desde la descripción de obras previas. Primero, refiriendo a mi inicio en la pintura, a través de trabajos cuyo modelo referencial es la fotografía, para luego analizar las obras en la cuales me desapego de dicho dispositivo técnico y cómo surge la base del proyecto en curso.

El tercer capítulo concluye este texto, describiendo y analizando el proceso artístico concretado en los últimos meses y que mostraré como parte del Examen de Magíster, generando así un diálogo de mi obra con antecedentes sobre la abstracción y otros. Finalmente, el ensayo cierra con la conclusión del análisis de la obra, planteando logros y esclarecimientos que la presente Memoria pudo conseguir.

1. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

1.1. Naturaleza Muerta

La importancia para referirme a este género pictórico surge de la necesidad de entender esta antigua práctica en la que los artistas observan y representan objetos inanimados, como ocurre en las representaciones de los modelos presentes en mi proyecto.

El nombre *naturaleza muerta* fue acuñado en Holanda, como explica Norbert Schneider en su libro *Naturaleza Muerta* (1992), a partir del término *stilleven*, cuya traducción literal al castellano es *modelo inerte o modelo inmóvil*². Es curiosa la referencia que actualmente se tiene, pues lo inmóvil o inerte dista de necesariamente estar muerto. Víctor Stoichita, en su libro *La invención del Cuadro* (2000), indica lo contradictorio del origen del nombre con su actual definición, pues a pesar de los variados nombre de origen (*stilleven*, *stills-tehende Sache*, *nature reposé*) siempre se trata de un “nombre adjetivado”³, en el cual la “adjetivación contradice lo que en el nombre es intrínseco”, pues cuando se piensa en la naturaleza, en la vida, ésta se relaciona con el movimiento, el fluir, y no con la quietud, que por ejemplo refiere el término *naturaleza inmóvil*.

“¿Cómo se entiende que la naturaleza, cuya cualidad principal es la vida, pueda ser naturaleza muerta?”, prosigue Stoichita. Bueno pues, de la explicación de que aquello que se representaba en las pinturas eran *cosas inanimadas*. Schneider afirma que Jean-Baptiste Descamps en 1780 es quien define el concepto *nature morte* como “representación de objetos inmóviles” (naturaleza muerta).

A raíz de lo que Stoichita afirma sobre la adjetivación del nombre, algo similar ocurre con el nombre de la presente investigación: *Modelo Abstracto*. Cuando se piensa en el concepto de *modelo*, al menos en pintura y en las artes visuales, se suele suponer un

2 Stilleven es el concepto actual en holandés para designar a las naturalezas muertas

3 Naturaleza = nombre; Muerta = adjetivo.

objeto o sujeto que está presente y visible para ser observado, analizado y representado. Es en parte de lo que este proyecto de obra se ocupa: dilucidar si es posible entender el desplazamiento de la idea de *modelo*, dentro del campo de la pintura tradicional de representación. Una parte importante del proceso de trabajo del presente proyecto, tiene que ver con la observación directa de un modelo estático, sobre una mesa en el taller. Mismo proceso tras la labor de los pintores que cultivaron y desarrollaron la naturaleza muerta.

En el París del siglo XVII, la naturaleza muerta estaba en el escalafón más bajo, junto con pinturas de animales y paisajes. Un peldaño más arriba se encontraba el género del retrato y en lo más alto se encontraba la pintura histórica, que representaba escenas bíblicas o mitológicas y *actos estatales* de príncipes y poderosos (Schneider, 1992, p.7). Frutas, floreros, botijas, eran considerados objetos menores, *piccole cose*⁴ dice Stoichita. Este mismo autor nos introduce al concepto de *rhopographia*, que se refiere a las representaciones de las cosas triviales, del día a día, y que Plinio el Viejo (Como, 23 a. C) usa al referirse y enaltecer el nombre de quienes “tomaron los pinceles en un género menos elevado”, con cierta ironía, pero al fin y al cabo rescatando algo crucial: el contraste entre lo “bajo” de los temas⁵ y la “gloria” otorgada por el pintor a éstos. Es una de las razones por las cuales este género, aparentemente menor, tuvo tanto éxito y, por lo demás, sigue hasta el día de hoy cultivándose: sin ir más lejos, pensemos por ejemplo en los nacionales Claudio Bravo (Valparaíso, 1936 - 2011) y Josefina Guilisasti (Santiago, 1963).

Aquella gloria, aquel placer infinito que éstas pinturas ofrecen, son fruto en palabras de Plinio “del carácter engañoso, ilusorio de la representación, y no su objeto

4 *Pittura di piccole cose*, del italiano, pinturas de cosas pequeñas, insignificantes.

5 Plinio se refiere a la bajeza de los temas, a por ejemplo “tenderetes de barberos y de zapateros, asnos, provisione de cocina, etc.” *las cose piccole*.

(modelo)”.

“Desde su aparición la naturaleza muerta (y la pintura de género) se basó en el contraste entre el carácter insignificante o fútil del asunto y el ilusionismo de la representación (...) el núcleo de este conflicto perdura aun cuando siglos más tarde este género reaparece en el arte europeo” (Stoichita V.,2000, p. 28).

Vale decir, asistimos a la oposición de la representación misma con el carácter del modelo. Y destaco esta afirmación, pues a pesar que en el desarrollo e historia de la naturaleza muerta hay otros elementos presentes de la mano del ilusionismo, cabe mencionar las similitudes con el proceso del *Modelo Abstracto*. El ilusionismo aquí es el que tensiona la representación con la forma que se revela; así, lo “fútil del asunto” en la naturaleza muerta, sería equivalente a lo *abstracto* o *irreconocible* de la mía.

En los trabajos de Bravo y Guilisasti, cercanos y distantes al mismo tiempo, el contraste entre la manera y el objeto a representar, es diversa. En el primero, la balanza se carga hacia la ilusión de la representación: lo ilusorio sobrepasa a la imagen misma (fig. 1). Guilisasti, por su lado, equilibra su interés en el modelo, en su relación con los objetos y el trabajo técnico de la pintura, para crear así la ilusión, la justa y necesaria para su propuesta pictórico-objetual. (fig. 2)

Los elementos pictóricos principales de las naturaleza muerta, en palabras de Stoichita, en las diversas variaciones y búsquedas son siempre las mismas: la representación ilusionista, la idea de la vanidad de las cosas y el carácter meta pictórico de la representación.

Esta Memoria no puede prolongarse para describir y analizar los distintos tipos y desarrollos históricos de la naturaleza muerta; este capítulo es, más bien, un apoyo para los temas a desarrollar en los siguientes capítulos destinados al análisis de mi trabajo.



Figura 1. Claudio Bravo, *Paquete Blanco*, 1967, óleo sobre panel, 100 x 150 cm.



Figura 2. Josefina Guilisasti, *El Duelo*, 2011, óleo sobre tela, 12.4 x 4 mt. (Dimensión total de políptico, dimensión individual no registrada)

1.1.1. Ilusión

El ilusionismo es entendido por la capacidad de fidedignamente representar un modelo en su contexto dado, tal como éste sería apreciado por el ojo humano. Por ejemplo, está el ilusionismo de Bravo, mucho mayor y certero que el de las pinturas de Guilisasti (figs. 1 y 2). Ambos hacen una descripción del objeto: cómo la luz cae sobre éste, modelando su volumen, develando colores, detalles; proyectando finalmente una sombra sobre la superficie en la cual el objeto posa, y ésta crea la ilusión del objeto en el espacio.

Bravo logra hacer un trabajo de tal prolijidad y detalle que, a primera vista, uno logra confundir, si lo que observa es fotografía o pintura. La escala de los objetos, la estructura de cada uno de ellos, la descripción de los volúmenes, la luz, el color de los objetos y contexto, son tan próximos a lo que se podría observar en la “realidad”. El ilusionismo de Guilisasti, a pesar que es correcto, no logra aquella confusión.

El trampantojo⁶ es una subcategoría dentro de la *ilusión*, cuyo objetivo es el de hacer creer al observador que la imagen pintada sobre el plano bidimensional, ya sea un cuadro o mural, es propiamente un volumen. La escala de los objetos representados deberían ser del mismo tamaño de los modelos originales, recurso usado tanto en las naturalezas muertas como en interiores recreando ornamentaciones, escenografía de teatro o continuando “ilusoriamente” espacios arquitectónicos en iglesias.

“El ilusionismo era una variante radical del nuevo empirismo que se abre camino en el arte del siglo XV, y que, en contraposición a la anterior utilización de modelos tradicionales, reconocían cada vez más el derecho a la experiencia y a la observación inmediatas. «Imitación de la naturaleza» era la divisa repetida en casi todos los tratados de pintura del renacimiento” (Schneider, 1992, p.13).

6 Del francés Trompe l’oeil.

1.1.2. Vanidad

La antes mencionada vanidad de las cosas está vinculada a la idea que todos moriremos. La iglesia a partir del s. XIV, en una crisis profunda, infundió imágenes sobre lo que venía después de la muerte, “en un tono cada vez más macabras” (Schneider, 1992, p. 78), en comparación a la imagen de consuelo que se tenía de ella en la Edad Media. La iglesia, debido a una pérdida en la influencia sobre los creyentes, en parte por un arraigado individualismo en comerciantes e intelectuales, debía hacer algo para atraer a los feligreses y que éstos buscaran la salvación de aquellos horrores que les esperaban. De hecho, la iglesia introduce en esta época la confesión, que permitía ejercer un control directo sobre los “pecadores”.

“Ante el escenario capitalista, la iglesia proclamo que *las riquezas acumuladas por el trabajo eran pura nada*. (...) esta actitud ante la caducidad de la vida, compartida por humanistas, miembros de un grupo social que no disfrutaba de la riqueza, pasó a formar parte de la iconografía de un gran número de naturalezas muertas que, en conformidad con los nuevos estándares de consumo, a menudo representaban bienes suntuarios. El resultado era ambivalente: estímulos que acicateaban el deseo y avaricia, representados además con maestría y exquisito gusto, lo que acentuaba su efecto cautivador, eran neutralizados mediante la operación de añadir una calavera, símbolo de la vanidad de las cosas. Es por entonces que se introduce la idea que el tema de la muerte trae consigo neurosis que impiden un goce pleno de la vida” (Schneider, 1992, p. 79).

El deseo y avaricia eran representados por objetos que representaban riquezas, con una infinidad de artículos de oro y joyas. Coronas, bandejas, monedas, el poder de conquista y expansión territorial fue representado por globos terráqueos o imágenes de reyes.

El uso de *vanitas*, la representación de la calaveras, empieza en el siglo XIV pero

curiosamente eran pintadas en el reverso de retratos y dípticos (fig. 3). La aparición de los vanitas independientes, vale decir que se presentaban como cuadros ya no como reversos, son posteriores. Stoichita explica que la tendencia a insertar objetos en un discurso alegórico es notorio en los reversos de los cuadros de siglos anteriores y que Jacob de Gheyn II la amplifica (fig. 4) realizando una alegoría de la vanidad del mundo y de la vida humana de una complejidad sin precedentes; la vida no es más que humo, cada ser florece y muere, las riquezas perecen (Stoichita V. , 2000, p 36).

“La parte superior del cuadro potencia el discurso alegórico. La gran esfera que espejea es una metáfora del mundo. Al igual que ésta, puede estallar de un momento a otro. Los filósofos que la contemplan muestran actitudes extremas: la risa (Demócrito) o las lágrimas (Heráclito) (...) Este cuadro actúa como espejo. La calavera con sus órbitas vacías, enfoca al espectador como su alter ego. La esfera refleja el mundo, revelando su fragilidad. Cuadro espejo, la obra de Jacob de Gheyn funda el tema de la representación como vanitas” (Stoichita V. , 2000, p.36).

Se dificulta encontrar esta manifestación en la pintura de Bravo, o visto de otro modo, una apuesta más propositiva en torno a los trabajos que él designa como naturalezas muertas. Su cuadro *Vanitas* (fig. 5), hace directa referencia a los simbolismos del siglo XV. Agrega a dos personajes, un joven haciéndole una broma a un adulto que descansa. La metáfora del joven y el adulto, como paso del tiempo. Esto no es nuevo en las pinturas del género, pues hay que recordar que también se combinaron naturalezas muertas con personas retratadas, en la misma cara de la tela, para referirse a la vanidad. Del mismo autor, otra naturaleza muerta llamada *Vanitas* (2010): usa nuevamente el recurso de las cráneos de animales, sobre una mesa de madera. La mayoría de sus naturalezas muertas no contienen algún simbolismo más elaborado que se logre referir al tema de la *vanitas* propiamente tal, más allá de ponerle dicho nombre a una pintura o que éstas se asemejan

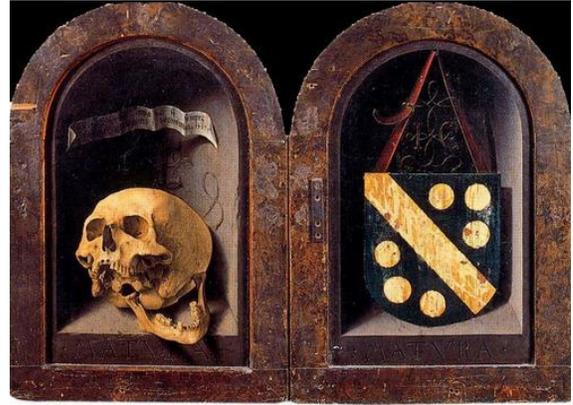


Figura 3. Jan Gossaert, *Jean Carondelet*, 1517, óleo sobre panel, Museo del Louvre, Paris, Diptico: verso arriba y reverso abajo



Figura 4. Jacob de Gheyn II, *Vanitas*, 1603, óleo sobre tabla, 83 x 54 cm, Metropolitan Museum, Nueva York



Figura 5 Claudio Bravo, *Vanitas*, 1981, óleo sobre tela, 204.5 x 246.4 x 5.1 cm



Figura 6. Claudio Bravo, *Retrato de Antonio Cores*, 1973, óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm

a las del siglo XV, por el uso literal de elementos como en aquella época.

Sin embargo, Bravo pinta una serie de retratos (no los nombra naturalezas muertas, ni bodegones ni mucho menos *vanitas*) en los que presenta solo la ropa y cosas personales del retratado, quien no aparece en la escena. Uno es el retrato de Antonio Cores y el otro un autorretrato (fig. 6). Pienso que ambas pinturas se pueden leer como una variación del *vanitas*. No hay una calavera en el reverso o en el verso; el protagonista no aparece, solo la ropa que supuestamente viste el aludido como retratado (al menos eso nos hace creer el autor) y es interesante el caso de este “retrato” pues del muro cuelga un overol de motociclista de tal manera que llena el espacio como si el retratado estuviese de pie frente a nosotros, pero su ausencia es la que da cuenta que su vida no es eterna. Interesante variación de las *vanitas*, pues los retratos suelen hacer perdurar la imagen de quienes retratan, y obviamente se espera que la hagan perdurar hasta incluso después la muerte de los mismos.

Es también difícil descifrar la *vanitas* en la obra de Guilisasti. En ella si bien hay objetos cotidianos, nada dentro de las pinturas explicita la relación entre muerte y objeto. Pero si se puede interpretar en Bravo la *vanitas* por ausencia, en el montaje de Guilisasti ocurre de una manera distinta. Cecilia Brunson, en su texto *Integración y Diferencia*, dice: “a pesar de que Guilisasti nunca ha confrontado la tradición de las *vanitas*, pintando una vela o calavera, sus austeros objetos simbolizan sin lugar a dudas la brevedad de la vida” (Brunson, 2012, p.13). No estoy de acuerdo a esta afirmación, pues es insuficiente que el sentido del *vanitas* deba observarse solo con una calavera o vela (el ejemplo anterior de Bravo lo ratifica) y que “los austeros objetos” por sí solos simbolicen “brevedad de la vida”. Basta con percatarse de los montajes que la artista realiza (Figs. 7 y 8). Tanto los trabajos *La Vigilia* (Guilisasti, 2001) y *El Duelo* (Guilisasti, 2011) están conformados por varios óleos sobre tela de pequeño formato. 72 óleos componen *La Vigilia* y 180 hacen lo suyo en *El Duelo*. En ambos casos, cada uno de los óleos no cuelgan de la pared, como tradicionalmente podría esperarse. Por el contrario, cada pieza está apoyada sobre una



Figura 7. Josefina Guilisasti, *El Duelo*, 2011, oleos sobre telas, 2.90 x 12.60 mts, (dimensión total de políptico compuesta de 180 telas, dimensión individual no registrada)



Figura 8. Josefina Guilisasti, *La Vigilia*, 2001, 3.00 x 6.40 mts, (dimensión total de políptico compuesta de 72 telas, dimensión individual no registrada)

superficie y reclinada hacia atrás, de tal manera que la parte superior se apoya con el muro. En *La Vigilia*, hay 12 muebles verticales con 6 “nichos” cada uno, al interior de los cuales la artista dispone cada óleo apoyado. Similar cosa ocurre en *El Duelo*, pero la artista dispone cada óleo, de distintos tamaños en este caso, al interior de un marco tipo caja color marrón sin fijar. A su vez, las 180 piezas están distribuidas en 6 repisas de 12 metros de largo cada una.

A diferencia de las naturalezas muertas tradicionales que muestran el *vanitas* y varios elementos, en piezas únicas, dípticos o trípticos, Guilisasti genera múltiples pinturas, y en cada pintura hay solo un objeto. De alguna manera fragmenta una gran naturaleza muerta, en varias pequeñas telas, más precisamente en varios objetos. Acá la noción del cuadro como objeto tiene una lectura particular: aumenta y se refiere a la tactilidad del elemento que representa en la pintura. El objeto cuadro fabricando una metáfora con el objeto representado. Además, cada pintura es apoyada, no colgada, profundizando el valor del cuerpo de cada tela. Como si en realidad estuviese disponiendo en las repisas y “nichos” cada objeto real, no su representación; una gran naturaleza muerta, como si estuviésemos frente a una mesa, y pudiésemos modificar la posición de cada objeto que sobre ella yacen.

Antes de proseguir, se debe hablar de las hornacinas⁷ en la naturaleza muertas. Éstas “se manifiesta como un hiato en la superficie plana de la pared. Pero a diferencia de la ventana no la traspasa sino que la excava a medias” (fig. 4) (Stoichita V. , 2000, p. 49). Stoichita también nos dice que:

“La hornacina ofrece la única posibilidad de conciliar la representación en escorzo violento con una sugerencia de profundidad. Los objetos se definen

⁷ Hornacina (*De horna*): Hueco en forma de arco, que se suele dejar en el grueso de la pared maestra de las fábricas, para colocar en él una estatua o un jarrón, y a veces en los muros de los templos, para poner un altar. (Diccionario de la Lengua Española, 2014)

como invasores del espacio real en relación con la pared del fondo de la hornacina (...) la manera de representar las hornacinas y los objetos que contienen es de un ilusionismo claro, basta advertir la presencia de las sombras inclinadas para probarlo. En relación con este marco, la imagen central destaca en un espacio de otra naturaleza.” (Stoichita V. , 2000, p. 28-29)

Entonces, siguiendo con el análisis de los trabajos de Guilisasti, vemos que ella, a diferencia de los artistas de naturalezas muertas tradicionales, a medias presenta y representa la hornacina. ¿Cómo es esto? En ambos montajes, se observa en cada pintura, el objeto (cerámica o aluminio), el cual es representado, puesto sobre un plano horizontal, y atrás de éste se describe un plano vertical. Hay un plano de pose y un fondo, y las respectivas sombras proyectadas. Si a esto le agregamos que las telas están dispuestas dentro de un nicho o de un marco-caja, presenciamos la idea del objeto representado dentro de la hornacina. Pero lo singular es que el objeto en la hornacina es completado con la relación de lo representado al interior de cada pintura, con la corporeidad del formato más el nicho y marco-caja. El total se compone de presentación y representación, a diferencia de, por ejemplo, la pintura *Vanitas* y la manera de representar con pintura, modelos y hornacina. (fig. 4) Ella construye la hornacina, desafía la tradición de la ilusión del hueco en el muro y lo construye con materiales tangibles.

¿Entonces, qué sucede con la afirmación que Guilisasti sí a confrontado la tradición del *vanitas*?

Guilisasti “abre” estas grandes naturalezas muertas al espacio expositivo donde los monta. Construye las hornacinas y, además, las saca del plano del muro. Transforma su origen pues ahora están delante del plano del muro, y no al interior del muro como tradicionalmente son. Por tanto, se transforman en un ente mediador entre el objeto pintado y las cosas reales que en la sala hay. Un pasaje entre la imagen y lo real. Por tanto, lo que está en la sala también pasa a ser parte de la obra, de la naturaleza muerta. La

objetualización de los elementos pintados en telas independientes, la hornacina real que contiene a éstos (que a su vez hace partícipe, de la naturaleza muerta, al lugar expositivo). ¿Y el *vanitas*? El espectador que está observando la obra es el que crea este principio. La opción de la artista de desarmar su trabajo y ampliar el plano de la representación pictórica al espacio, hace partícipe y elemento de la obra a todo aquel que se encuentra en la misma sala. La escala de la intervención aumenta esta idea, al envolver al espectador. En *La Vigilia* esto es más patente, pues la artista pinta los objetos observándolos desde distintos puntos de vista. Vale decir, dispone los objetos a distintas alturas debajo y por sobre el nivel sus ojos, y luego los ubica en el montaje, en el mismo orden. De tal manera, el espectador que observa de pie la obra, es capaz de sumergirse en la ilusión de Guilisasti, observando los objetos a la altura y ángulo de visión con que la artista originalmente los pintó.

No es necesaria ni una vela ni una calavera, entonces, para que se confronte la tradición del *vanitas*. El espectador, que es parte de la obra, pero que a la vez no se ve primeramente (como una calavera detrás de los retratos) es la pieza fundamental que *concluye* la obra.

1.1.3. Lo Meta pictórico en la representación

Este concepto de lo *meta pictórico* lo utiliza Stoichita en su libro *La invención del cuadro* para aludir al fenómeno que ocurre a partir del desarrollo de la pintura de naturalezas muertas. Cuando el pintor prescinde de escenas históricas, mitológicas, religiosas y pinta lo que tiene frente a él, las naturalezas muertas, lo que ocurre en su taller. Lo pictórico podría definirse como aquellos elementos que conforman la práctica de la pintura, los elementos que en conjunto generan la imagen. Por ejemplo, las obras que hemos revisado hasta ahora de los artistas nacionales. La pintura, el dibujo, la luz, la sombra, el color, la materia, perspectiva, todo ello puede conformar lo pictórico. Y la

finalidad de esos componentes puede variar según autor o género, pero en el contexto que estamos viendo la superficie del lienzo se construye una imagen. La cual habla sobre algo. La pintura histórica relata un acontecimiento histórico. La pintura de retrato nos presenta la imagen del retratado.

Si por ejemplo el *meta lenguaje* “es el lenguaje que utilizamos cuando con él nos referimos no al objeto del discurso, sino al lenguaje que se refiere al objeto del discurso” (Foucault, 2001 - 2013) lo *meta pictórico* entonces, podría definirse como los elementos pictóricos que se utilizan cuando con ellos se refiere no al objeto representado, sino a los elementos pictóricos en sí mismos.

Bryson, señala que “la pintura histórica se construye en torno a la narración, la naturaleza muerta en cambio, es el mundo menos sus narraciones (...) el mundo menos su capacidad de generar interés narrativo” (Bryson, 2007, p. 64). Esto reafirma lo anteriormente expuesto respecto de lo secundario del género relegado por el retrato y la pintura histórica, y da pistas de por qué Stoichita se refiere a lo *meta pictórico* de la naturaleza muerta.

Un buen ejemplo, para entender lo meta pictórico según Stoichita, está en sus observaciones del cuadro llamado *Cuadro al revés* (fig. 9) del pintor flamenco Cornelius Norbertus Gijsbrechts (Amberes, 1630):

“ (...) el cuadro es representación, pero el objeto de esta representación es su propio negativo. Gijsbrechts no exhibe al público un cuadro al revés sino que pinta en el verso del cuadro (sobre la superficie donde el pincel suele engendrar una imagen) un reverso, su propio reverso. Este revés del cuadro constituye la imagen. Existe otro reverso -que lo es realmente- y que se puede descubrir al darle la vuelta (si queremos de verdad ver el revés del cuadro, debemos darle vuelta). El aficionado al arte que se le acercase (...) lo percibía como

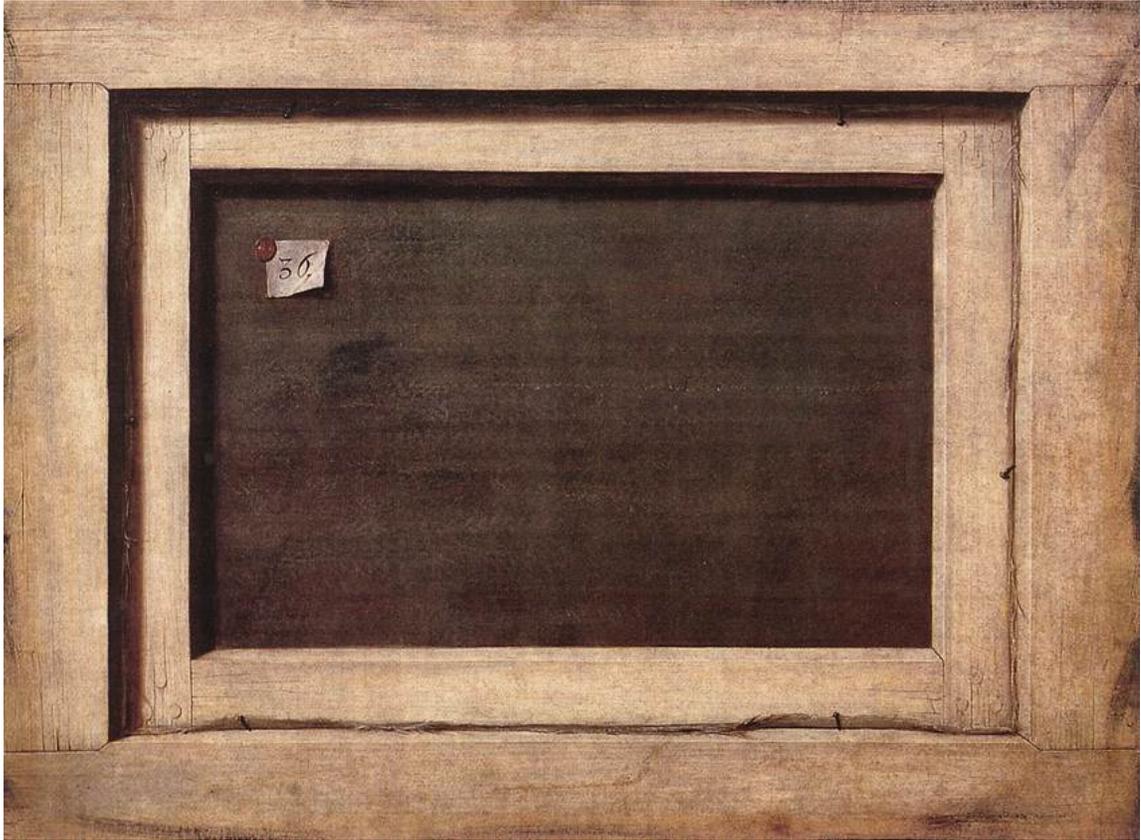


Figura 9. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Cuadro al Revés*, 1670-1675, óleo sobre lienzo, 66 x 86, Museo del Estado de Copenhague

«representación». Finalmente sabía que se trataba de una «imagen», pero esta imagen representaba «nada». Esto no quiere decir que sobre la tela no haya nada. Al contrario. Este cuadro no es una tela en estado de pre cuadro. No se trata de una tela en espera de que se le pinte encima alguna cosa. Sobre el lienzo existe ya una representación, existe una imagen. El lienzo es ya un cuadro. El tema de este cuadro es el cuadro como objeto. Lo que el espectador ve es una pintura. Esta pintura representa una tela y un bastidor. Se ven los clavos (...) la sombra de los clavos sobre el bastidor, la sombra del bastidor sobre la tela, las juntas de la madera, la textura de lino. Esta imagen representa todo lo que es el cuadro: tela y madera. Esta imagen es nada y todo al mismo

tiempo. Nada, puesto que engendra la siguiente duda: ¿dónde está la imagen?

Todo, puesto que se auto contiene en su totalidad (Stoichita V. , 2000, p. 264).

Antes de las naturalezas muertas, el cuadro o la representación en sí misma no era algo tematizado. La representación tenía como objeto describir acontecimientos. De alguna manera, lo meta pictórico se refiere no a lo que se está describiendo o visualizando en la pintura, más bien a otra cosa, a los recursos de la representación. Desde ese momento el artista toma consciencia de “la pintura en sí misma (...) el nacimiento de la concepción moderna de la imagen” (Stoichita V. , 2000, p. 10).

En sí, la lectura hecha con anterioridad sobre los montajes de Guilisasti puede apelar a lo meta pictórico; se puede interpretar, no literalmente, lo que en la imagen o montaje está sucediendo. Específicamente, lo *meta pictórico* ahí podría ser el no colgar los cuadros en la pared y el apoyarlos al interior de los marcos-caja. Ese ángulo que se forma entre el plano de la pintura y el plano del muro de la sala, que no es de noventa grados, tensiona y resalta el carácter objetual de cada tela. Configura una metáfora entre lo objetual de la tela y lo que en cada pieza que es representado.

Bravo tiene una serie de pinturas que podrían leerse con un contenido meta pictórico. Ahora, al observar de manera más amplia su obra, él mantiene un afán fuertemente arraigado al ilusionismo, a engañar y sorprender al ojo. Me refiero a los llamados *Paquetes*, que describen paquetes de papel, que dan la ilusión de estar envolviendo un objeto. La imagen de este paquete es exactamente de la extensión de la superficie del lienzo sobre el cual está pintado; por tanto, implícitamente, se podría interpretar que lo mostrado por la imagen es un cuadro envuelto. Bastante similar a lo que ocurre con el cuadro que representa su reverso, de Gijbrecchts. Una suerte de pequeña variación del gesto del artista flamenco, que Bravo por su parte “gesticuló”, multiplicando y realizando muchas pinturas con el mismo principio. Pero obviando este hecho y concentrándonos en una sola pintura: en el paquete de papel, se instala una interrogante atractiva: ¿qué vemos? ¿es papel de verdad o

una pintura? La primera interrogante la podemos responder como pintura ilusionista.

Pero, ¿qué es lo que se envuelve? ¿Una pintura? Considerando el tamaño del paquete representado que coincide exactamente con la superficie del lienzo, al encontrarnos con el cuadro, primero vemos el paquete, luego nos percatamos que la superficie es lisa, por tanto es una ilusión pictórica. La representación ilusionista por lo general muestra algo, describe algo. En este caso no es distinto, pero conceptualmente hablando, lo que se devela es el acto de cubrir, de no dejar ver. Genera una tensión entre lo revelado y lo no revelado. ¿Y si acaso lo que se envuelve es una pintura en su bastidor? ¿Qué pintura sería? ¿La misma pintura del paquete?

El trabajo *Modelo Abstracto* dista del tipo de representación observada en la obra de Claudio Bravo y Josefina Guilisasti. Efectivamente sí comparto, en este proyecto, el trabajo de pintar observando directamente un modelo del natural. Hablar de Claudio Bravo, además, sirve para ejemplificar el concepto de ilusión en la pintura, porque fue incluso internacionalmente reconocido al respecto: hay que recordar que participó en la Documenta 5 (Alemania, 1972), titulada *Cuestionamiento de la Realidad*, en momentos que la pintura de realismo, foto realismo e hiperrealismo estaban en plena ebullición en el siglo recién pasado.

Una característica del trabajo de Bravo es que la materia, la pincelada, la pintura misma, es muy discreta, no se percibe fácilmente sobre el lienzo, salvo que se observe muy de cerca, similar a los pintores flamencos antes descritos. Guilisasti, en cambio, es un poco más expresiva en cuanto al uso de la pintura, aun usando técnicas de veladuras y capas delgadas de color.

1.2. Lo Abstracto en el arte

Parece pertinente en esta sección hablar de la abstracción, tanto porque a ella se alude como “adjetivación” (título de la presente Memoria), en palabras de Stoichita, como también buscando encontrar en la historia antecedentes que se puedan vincular a mi trabajo.

Por su parte, el arte abstracto es bastante difícil de definir como un grupo acotado de manifestaciones. Son muchas las que caben bajo su gran alero, muy distintas unas de otras. Lo primero que viene a la mente cuando se habla de arte abstracto es un arte no figurativo o, mejor, un arte donde “no hay nada representado”. Se suele definir lo abstracto como lo no figurativo y viceversa. Figuración como sinónimo de imitación de la naturaleza, y abstracción, donde no hay nada representado.

La abstracción, pues, no excluye lo imitativo, pero tampoco incluye todo lo no imitativo, y normalmente el proceso de «abstraer» está unido a una reducción de las formas de la naturaleza a lo «típico» o «relevante». En este sentido habla Mondrian, en 1914, de «-abstraer la naturaleza». Esto no se entiende en él como una huida de la realidad, sino como un intento, mas allá de lo humano» de crear la obra de arte como «un monumento a la belleza» (Blok, 1992, p. 9).

El arte abstracto alude a movimientos artísticos modernos surgidos a comienzo del siglo XX. A pesar que no hay mucho consenso de los orígenes y difusión del arte abstracto, en ese siglo, el cubismo nacido en París es considerado “el movimiento visual fundamental (...) que le interesaba cuestionar la naturaleza de la realidad (...). Reinventó el lenguaje, la sintaxis misma de la pintura y escultura” (Golding, 2003, p. 15). Golding agrega que, de los artistas precursores del arte abstracto, todos pasaron por el estilo cubista, sin necesariamente quedarse en él, pero sí fue un paso para llegar a la abstracción. Kandinsky, que casualmente fue el autor de una acuarela (1910) que por mucho tiempo fue considerada el ejemplo más temprano del arte abstracto, fue de los pocos artistas

abstractos que ignoraron el cubismo.

“Composición abstracta de una planta”⁸ (1892-3) de Henry van de Velde (Amberes, 1863), es quizás la primera pinturas que lleva el concepto *abstracta* en el título. El autor es considerado uno de los padres del Art Nouveau, y es fundador de la escuela de Artes y Oficios de Weimar, la predecesora de la escuela Bauhaus.

Pero cabe destacar que, a su vez, los artistas que originaron el cubismo, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Juan Gris entre otros, reconocen a la figura de Paul Cézanne (Aix en Provence, 1839) como influencia principal de su movimiento, (luego de la exposición retrospectiva que se hiciera de éste alrededor del año 1907).

1.2.1. Cézanne

Paul Cézanne, denominado como posimpresionista, es quien con su obra conecta esta corriente con el cubismo. Si al impresionistas les interesaba describir la luz que emanaban de los objetos, a Cézanne le interesaba el objeto mismo.

La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: no es en el juego “libre” o desencarnado de la luz y del color (impresiones) que la Sensación es, al contrario, es en el cuerpo, siendo éste el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. La sensación es lo pintado. Lo que esta pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación. (Deleuze, Francis Bacon: lógica de la sensación, 2005 p. 22)

La característica principal de su pintura se relaciona con la percepción de la materialidad que casi todas sus obras transmiten. Materialidad referida al uso del material

8 En ingles “*Abstract plant composition*”

de la pintura al óleo. Sus pinturas son sumamente táctiles, logran irradiar la sensación del volumen de los objetos, sin necesidad de imitar ilusoriamente la imagen que tiene ante él. Elimina las perspectivas; más bien dicho, en sus pinturas da la sensación que hubiesen varios puntos de vistas, por ende, varias perspectivas.

Observemos en *Naturaleza muerta con cupido de yeso* (1894) (fig. 10) el plano de la mesa y el del piso que se ve atrás. No se percibe, dentro de la perspectiva, que tales planos sean paralelos como se esperaría. Más bien, el piso pareciese que fuese la ladera de una montaña muy inclinada que pasa por detrás de la mesa. Hay un contrapunto con la manzana que está atrás; por la inclinación aparente del piso, debiese caer, pero se mantiene quieta, inmóvil, está donde debe estar, donde Cézanne la fijó. Si recordamos las pinturas tradicionales de naturalezas muertas, esto es otra cosa. Otra mirada, otro sentido en el uso del color y de la pintura; el autor no quiere engañar el ojo del espectador haciéndolo creer que lo que observa es el interior de su taller. El quiere que el espectador aprecie lo que él observó cuando pintaba, la realidad tanto de lo que ahí había y lo que ahí ocurrió. Toma el principio de los impresionistas de observar el momento, la luz del momento, lo que ella creaba en el paisaje y sobre el cuadro. Pero fue más allá: “Cézanne desea representar el objeto, encontrarlo detrás de la atmósfera”. (Merleau-Ponty, p.247).

Su pintura sería una paradoja: buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar los contornos, sin encuadrar el color dentro del dibujo, sin componerla perspectiva ni el cuadro (...) tiene por objeto la realidad y rechaza los medios de alcanzarla. (Merleau-Ponty, p. 247)

Coincidentemente, esta pintura tiene mucho que ver con las obras de mi proyecto. La idea de esa figura central, que es cupido, escultura y pintura, todas a la vez. Un

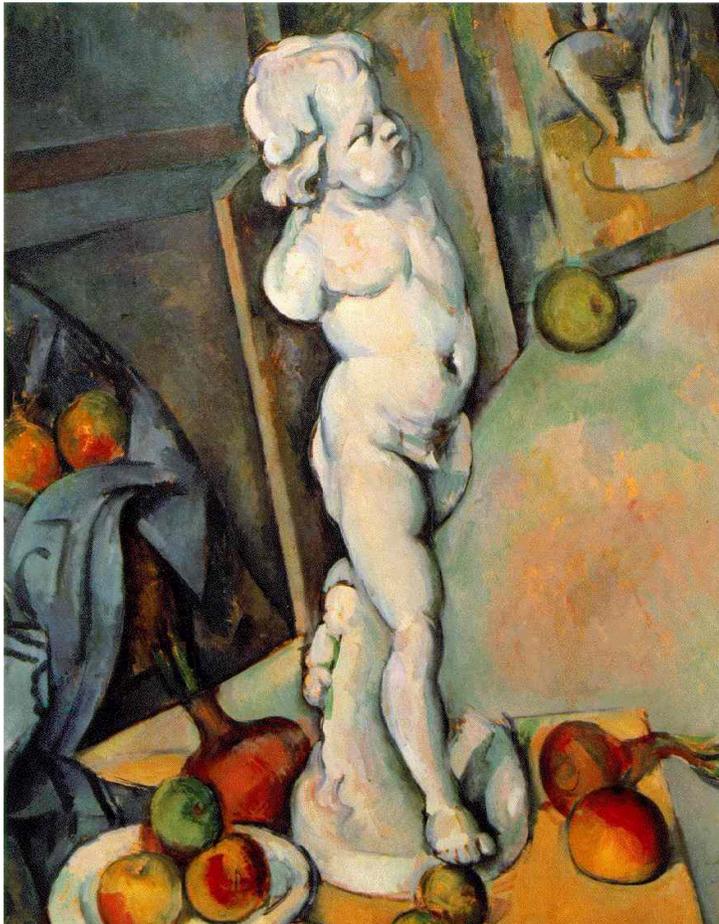


Figura 10. Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con cupido de yeso*, 1894, óleo sobre papel en tabla, 70.6 x 57.3 cm, Colección Samuel Courtauld

cuerpo que se está formando, “una estatua transformada en una pintura”⁹ (Krauss, 1997, p.136), pues aún no acaba de hacerse. No tiene sexo, la ingle es una mancha en perpetuo movimiento, indeterminado, inacabado. A su vez, el cuerpo está en actitud de querer salir de su base, como arrancando la realidad no pictórica que lo detiene en el yeso, como si quisiera entrar al lugar del color. Más parece un niño, pues no se presenta como una estatua hierática. Un niño que está a punto de patear los vegetales que en la mesa hay.

Estas sensaciones son las que son importantes en mi pintura, la idea que Merleau-Ponty describe perfectamente: “(...) (Cézanne) no quiere separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestra mirada de la forma fugaz con que aparecen; quiere pintar la materia en

9 En inglés: “*a statue transformed into a painting*”

trance de adquirir forma (...)” (Merleau-Ponty, p. 248). La sensación que la pintura está viva, se está moviendo en la imagen-lienzo.

Cézanne además cubre de esta “vida pictórica” toda la superficie del cuadro. Transmite que la pintura general es el personaje, no el cupido, no la manzana. Esto me acerca a Cézanne. Pues hago mía la idea que la pintura es el personaje principal en mi proyecto.

Observando aquello, lo meta pictórico en Cézanne, estaría dado en el uso del color y de la materia misma, por cuanto no solamente está describiendo lo que ocurre dentro de su taller. Está hablando de otra cosa. Su herramienta para hablar de sus sensaciones, de lo que percibe del objeto, no lo que observa fríamente de él. Y la pintura a su vez es también personaje, autónomo. Merleau-Ponty, un par de párrafos atrás, habla sobre la “pintura en trance de adquirir forma”. La palabra “trance” tiene muchos significados y todos tienen un carácter trascendental. “Paso de la vida a la muerte; momento crítico que se vive; estado en el que el alma se siente en unión con dios”. También significa “duelo, combate, batalla”. “Resueltamente, sin reparar en riesgos” Todos significados que bien describen el trabajo de Cézanne, pero en realidad el carácter de la abstracción y pintura en sí, el esfuerzo creativo y decisivo del paso de la materia a transformarse en otra cosa, en “representar” algo distinto a sí. En la abstracción, además, se representa o presenta a sí misma la materia.

Qué me separa de esta pintura: creo que el hecho que la escena o los modelos son reconocibles. En mi propuesta hay un primer plano, definido, hay fondo, etc. Pero lo que se pone sobre el plano no tiene nombre, no se reconoce.

Por tanto “abstracción” podría definirla como un estado de transformación, en que lo representado no puede mostrar las cosas de la forma que normalmente se las ven en la naturaleza. Y está unida con la materia, una materia alterna a la realidad. En mi caso, es la pintura, que como materia transforma. Una suerte de materia (plástica) que es capaz

de traducir lo que ocurre dentro de nosotros, al observar lo que ocurre fuera. Traduce el pensamiento, las ideas que aparecen en el acto mismo de observar y pintar. Lo meta pictórico es importante acá, pues el medio es parte y cuerpo a la vez de la experiencia, no podría obviarse. La materia, además de representar algo, se representa a sí misma.

2. ANTECEDENTES DE OBRA

2.1. Color Valor

En el desarrollo y aprendizaje tanto de la pintura como del dibujo, he encontrado cierto deleite cuando lo representado se reconoce y cuando además se logra observar que la luz que cubre el objeto representado y el contexto es, en cierto sentido, la misma, vale decir lo certero en el trabajo de la ilusión. Así, por tanto, los colores dan la sensación de integrar un mismo sistema, lo que tradicionalmente en pintura se llama atmósfera. Varios años atrás, en tiempos de mi pregrado, el profesor Adolfo Couve (Valparaíso, 1940) en la clase de Estética¹⁰ proyectaba la diapositiva del cuadro del artista Diego de Velázquez (Sevilla, 1599) *Infante Don Carlos*, junto al detalle de un guante de cuero que el retratado sostiene en una mano. Couve enseñaba esta imagen para referirse a una suerte de alquimia que transforma la materia (de la pintura) y que logra por medio de mezclas de color recrear en el plano de la tela el aspecto de la superficie del modelo y su volumetría, de modo tal que la superficie pintada lograba reflejar la luz y el color similarmente a cómo lo haría la superficie del modelo. Couve decía “...el color preciso (matiz y brillo) en su tono exacto (valor)...” y le llamaba a esto el “color-valor”.

Este concepto genera un desafío: la traducción de la superficie de los modelos teniendo como ejemplo el *ilusionismo* de Velázquez. Y es lo que me gatilla cierta búsqueda en el aprendizaje de la pintura. Un problema técnico a aprender y desarrollar. Mis modelos

10 1993, Primer año en Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de Chile

fueron las fotografías, los retratos y escenas que en ellas habían. Prácticamente no pinté de modelos del natural. Había un gusto por *fijar* sobre la tela por medio de la pintura, aquello que se ve en la naturaleza o en su defecto, en el papel fotográfico y reconstituirlo “a la perfección” con aquel gesto aprendido de la observación de las pinturas de Velásquez. En la reproducción ilusoria de la imagen, pero con la variable de la síntesis (que no se encuentra en la obra por ejemplo de Bravo), al fin y al cabo se hallaba el disfrute.

Couve explica cómo Velázquez explicita la pincelada, no la esconde en la superficie de la pintura; ella es la que “relata” la construcción de las formas, la que guía el recorrido de la mirada del espectador a través de los planos descritos, estableciendo jerarquías. Lo lejano, por ejemplo, contiene poca materia, es pintura “aguada” y casi una nebulosa sin mayor detalle; lo cercano, por el contrario, está construido con un poco más de materia y es también lo que se quiere destacar: el rostro por sobre un fondo. Las sombras, solía decir, “¡no se empastan!”, aludiendo a que se debían dejar con capas muy delgadas de pintura. Y por el contrario, las luces los brillos, se podían empastar de colores claros. La pincelada hace recordar continuamente que la imagen está constituida por muchas unidades de pintura, una trama de pinceladas que conforman el total del objeto. Series progresivas de manchas sobre la tela, en forma de puntos, trazos, líneas y planos, que describen formas. Couve hacía notar la síntesis del sevillano, la capacidad de crear una imagen “realista”, pero optimizando los recursos. Solía decir en clases “esta pintura la hizo en una hora”, como para hacer notar la rapidez y fluidez del trabajo del pincel. Ésta síntesis, es la que provoca que las pinturas puedan ser apreciadas a distintas distancias, con diferente percepción de la misma, es decir, de cierta distancia, la imagen es perfecta, como vista por el ojo. Pero al acercarse, empieza a notarse sobre la tela las pinceladas, la materia y manchas sumamente abstractas, que solo se transforman en representación, con la distancia. Las capas de pintura, por muy delgadas que sean, son materia que constituyen y encarnan un cuerpo. Como si la materia y el soporte - tela, madera o papel - fuesen el nuevo cuerpo de la imagen representada, la pintura como una nueva presencia del modelo

representado.

Esta síntesis de Velázquez es muy distinta al ilusionismo de Bravo, donde la materia de la pintura es imperceptible (no hay gesto, no hay mancha, no hay abstracción). Cabe contextualizar que al año siguiente de esa experiencia, escuchando a Couve en sus clases, Bravo inauguraba su exposición en el MNBA¹¹ de Santiago, siendo de las exposiciones de ese museo con mayor afluencia de público hasta esa fecha. Y su trabajo fue muy comentado transversalmente en la sociedad, lo que se replicó en el campus de Las Encinas¹². A esto sumar las clases de Couve y la tradición académica de algunas clases de dibujo y pintura en la Universidad de Chile. Hubo alumnos que tomaron el “realismo” como desafío a desarrollar. Algunos buscando imitar la técnica ilusionista y perfeccionista de Bravo, otros que, por el contrario, buscaban aprender a pintar aplicando lo escuchado de Couve, sobre Velázquez, y a la síntesis de su solución pictórica. Finalmente se trataba, creo, de lograr tomar el legado e instrucción académica que existe en dicha escuela y hacer algo nuevo, fresco, que llamara la atención por la técnica e imagen. Entonces había un ambiente entre los estudiantes que se aferraron a la pintura figurativa de manera rigurosa, desmarcándose quizás de la pintura que de los 80’s había salido de la misma escuela, ligada al imaginario de Sammy Benmayor, Bororo, entre otros.

Pero entender que quizás no tengo un tema único a pintar es lo que me ha llevado a la exploración que aquí describo. Tema, como una serie de imágenes recurrentes que tienen un hilo conductor común. El ejercicio y práctica de la pintura es lo que hace vincularme a este medio y buscar un interés propio dentro del universo de la pintura, esperando lograr un “manejo técnico” como punto de partida, reconociendo el afán ilusorio y sintético de la pintura de Velázquez como modelo inicial, pero no como un fin. Este afán por la

11 “Claudio Bravo en Chile “, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1994

12 Las Encinas, la sede de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde se estudia Licenciatura en Artes

técnica viene -por así decir- de un *mandato* externo, la ilusión, la ficción, el color-valor, Couve. Su clase nos impactó a varios de sobremanera, y sin duda tiene que ver con una predisposición personal a representar a partir de un referente observado; hacer dibujo o pintura de la imagen de un sujeto u objeto reconocible. El tedio que más adelante explicaré con respecto a pintar observando la superficie de la fotografía, da cuenta de este desapego por las imágenes utilizadas, que finalmente eran excusas para pintar y poner en práctica la representación de lo que veo, el color valor. La búsqueda de la manera por la cual independizar y desprenderme de ese *cliché* (reproducir la imagen de lo reconocible) ha generado la presente investigación.

2.2. Concepto *Modelo Abstracto* en de obras anteriores (1998 - 2000)

El título de *modelo abstracto* surge, en mi caso, varios años atrás, de unas experiencias de pintar observando un modelo bidimensional/fotográfico modificado, del cual se obtenía información para realizar una pintura figurativa. El uso del término “abstracto” se refiere al giro que ocurre ante la manipulación de este modelo de manera que se pierde la lógica de describir una imagen fotográficamente, coherente con el registro -digamos- de la realidad (lo que dicho medio suele entregar de ella). Por ejemplo, al utilizar fragmentos de varias fotografías que superpuestas rompen la ilusión y representación de un punto de vista fotográfico, asemejándose a un collage de fotografías. La intención de realizar este procedimiento, surgió de la necesidad de encontrar, a través de la fotografía y la pintura, un tipo de *imagen propia*, aprovechando la experiencia adquirida para reproducir el color de la superficie de las fotografías, como modelo referencial de mis pinturas. Por imagen propia, me refiero a la capacidad de tener control sobre la pintura e imagen realizada.

El *modelo abstracto* nace al cuestionarme el hecho de estar usando fotografías como modelos para pintar. Si bien yo daba cuenta de la materialidad de la pintura al

utilizarlas, había una obediencia a la fotografía, ya que ésta es en sí una representación bidimensional al igual que una pintura: la superficie de la fotografía “soluciona” la construcción de la realidad en el plano bidimensional. Entonces la manera de utilizar las imágenes fotográficas como modelo pictórico se tornó tediosa, pues la pintura final no presentaba algo muy distinto a la imagen fotográfica original, a pesar de quedar en evidencia la materialidad de la pintura, su corporeidad, el gesto de la mano con el pincel. El solo acto de traducir una imagen proveniente de la fotografía, con los materiales de la pintura, no me eran suficientes para sentir que estaba construyendo un cuerpo de trabajo pictórico de interés ni menos para considerarlo un proceso de investigación a través de ella. La incorporación de la pintura a la imagen fotográfica o viceversa, sin mediar algún cambio, no me bastaba.

Un collage previo realizado con las fotografías me permitió ejercer un cierto control sobre la imagen a pintar. Por ejemplo, *Desnudo con figura subiendo la escalera* (fig. 11), está realizada en base a dos fotografías: una vista al interior de un centro médico en Santiago centro, y una mujer desnuda que posa ante mí en el taller. Esta pintura fue armada utilizando los modelos por separado. El sentido de realizar esa composición de imágenes era contrastar lo privado y lo público, lo desnudo y lo vestido. Mirándolo con la distancia del tiempo, este cuadro muestra adicionalmente una componente de transición, como lo es el lugar donde se entrelazan el desnudo y la figura vestida, la alfombra y las baldosas del piso, respectivamente. Esos elementos secundarios darían cuenta del punto de unión. Detrás del desnudo también se observa un lugar que apenas tiene un tinte de color: tiene trazos del lápiz grafito usado para describir las formas previo a la aplicación de la pintura. Hay varias pinturas con similares operaciones de montaje de imágenes fotográficas en la pintura, donde se utilizan dos o más referentes para construir la imagen. Por tanto, logro modificar el contexto original de cada modelo (fotografía) y ejerzo el control de lo que en la pintura sucede, a pesar de estar usando y traduciendo fotografías a través de la pintura.



Figura 11. Javier Lewin, *Desnudo con Figura subiendo la escalera*, 1998, óleo sobre tela, 120 x 142 cm.

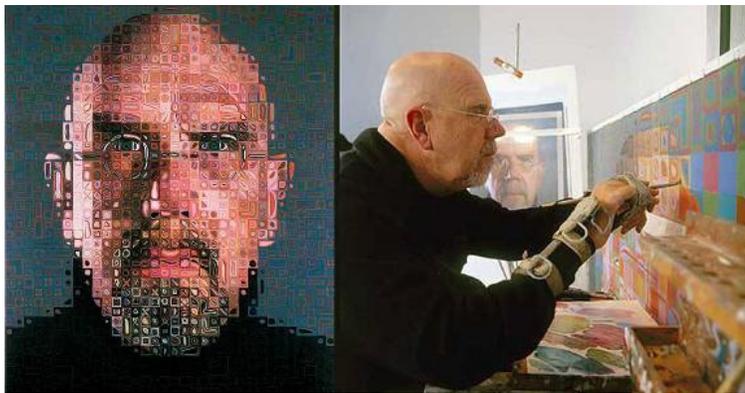


Figura 12. Chuck Close, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 259 x 213 cm, Chuck Close en su taller pintando.

Con la idea de hacer pinturas realizadas a partir de referentes fotográficos, pero al mismo tiempo desafiando la literalidad que dichos modelos pudiesen proporcionar, me concentro en la mecánica de pintar el color de la superficie de la imagen del papel fotográfico. Influida por el trabajo del pintor norteamericano Chuck Close (fig. 12), pienso en cierta manera de abordar el modelo fotográfico, evitando que lo sucedido dentro de la imagen, la escena descrita, sea lo más importante.

Chuck Close superpone una cuadrícula sobre una fotografía de referencia para poder traspasar la imagen ampliada en una tela. Por lo general, se vale de fotografías realizadas a sus familiares, amigos y colegas, específicamente de sus rostros. Hace un trabajo tan meticuloso y riguroso, de traducción por medio de manchas gestuales, que no describen literalmente la superficie de la piel, lo que ocurre en cada segmento de la gran cuadrícula. Esto hace pensar en una mecanización que deriva en una reproducción pictórica de la superficie de la foto (color, luminosidad e imagen) por sobre la inquietud de lo que sucede dentro de la imagen total. Al revisar varios de los trabajos de Close, el módulo que compone la cuadrícula, se vuelve cada vez más protagonista y expresiva en la obra, resultando que la suma de los módulos reconstruye el rostro del retratado.¹³

Más tarde realicé una secuencia de fotografías de mi rostro, que luego recorté y organicé sobre un cartón, de manera de generar a través de la técnica del collage una imagen, un modelo a partir de las copias fotográficas que serían intervenidas (fig. 14), para ser usado como referente. Este modelo-collage está compuesto de capas de fotografías, como en un libro del cuerpo humano cuyas páginas, al desplegarse, nos hacen internarnos a través de los órganos del mismo.

13 Se puede ver, en todo caso, que él define ciertas pautas en sus trabajos que, en lo sucesivo, generan cambios en ellos. Por ejemplo, trabaja utilizando solo colores primarios tradicionales de imprenta (cian, amarillo, magenta); usa papeles de celulosa con diferentes tonos de gris; reemplaza el pincel por su propia huella digital para construir una imagen a través de sucesivas impresiones del dedo pulgar entintado sobre la tela.



Figura 13. Javier Lewin,
Autorretrato (del Modelo Abstracto), 2000, óleo sobre tela,
30 x 40 cm.



Figura 14. Javier Lewin,
Maqueta, montaje de fotografías
para *Autorretrato (del Modelo Abstracto)*, 2000.

En la pintura resultante (fig. 13) tenemos no solo descripción de piel, forma y color, sino que también hay cortes: los papeles fotográficos que dan cuenta de la manipulación y construcción del modelo. La utilización de una pincelada tosca y mucha cantidad de pintura en el autorretrato influyeron directamente en el resultado, generándose una pintura que, si bien se sirve del modelo fotográfico, logra abstraerse bastante de él. Aquí empiezo a perfilar la idea o nombre de *modelo abstracto*, titulado esta pintura *Autorretrato del Modelo Abstracto*. Pienso que a través de ella, el modelo y la pintura pueden confundir y abstraer la imagen del papel fotográfico original, aún cuando el procedimiento de traducción a través de la pintura reproduce los colores exactamente de lugares clave de la superficie de la fotografía. El “gesto plástico” está tanto en el ejercicio de la mezcla y depósito de la pintura en la tela, como también previo a esto, al manipular físicamente el modelo, en este caso, el papel fotográfico. Puede verse un trabajo similar en *Modelo Abstracto I* (fig. 15). El proceso en este cuadro es el mismo, y en él utilicé recortes ya existentes de papel fotográfico de descarte¹⁴.

En este caso, al pintar una superficie siguiendo el referente fotográfico, no me fue necesario evidenciar que lo que se estaba describiendo era un muro; de hecho, tan solo traduciendo el color con pintura siguiendo el modelo y la ubicación de las formas y gradientes¹⁵ en el plano, descubrí que había un sistema cromático que tenía una lógica. Dicho de otra forma, si por ejemplo tengo una fotografía de un cielo azul, puedo hacer por medio de pintura la gradiente del cielo y el resultado será una gradiente azul en la tela, pero no necesariamente porque se explicita un horizonte, o una luna o un árbol; el

14 Estos eran los excedentes de papel fotográfico, correspondientes a una sesión de registro fotográfico de unas pinturas, y dichos excedentes corresponden a los muros sobre los que colgaban éstas al momento de fotografiarse.

15 Una gradiente es la variación de una magnitud, en este caso, se trata de intervalos de matices de color que se van aclarando u oscureciendo y/o cambiando de color. También se aplica al trabajo tonal, es decir cuando, por ejemplo, en un dibujo a grafito, se trabajan variaciones que van de lo claro a lo oscuro y viceversa.



Figura 15. Javier Lewin, *Modelo Abstracto 1*, 2000, óleo sobre tela, 120 x 120 cm

Figura 16 Javier Lewin, Maqueta, montaje de fotografías para: *Modelo Abstracto 1*, 2000



Figura 17. Gerhard Richter. Pinturas de fotografía (Photo Paintings)

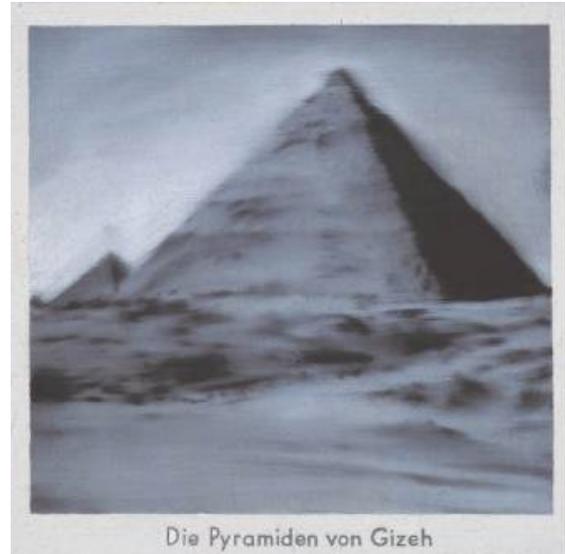


Figura 18. Hans Holbein el Joven. Retrato de *los dos embajadores franceses*, 1532, óleo sobre madera, 203 x 209 cm, Londres, The National Gallery

color, el valor y la gradiente nos recuerdan algún cielo visto tanto en vivo como en alguna fotografía. Reconocemos esa gradiente azul; está en nuestra memoria, al margen que si la relacionamos con la gradiente azul del cielo o de otra cosa. En la fotografía, esa gradiente muestra claramente un cielo, pero en la pintura, aunque se haya pintado una gradiente, si se elimina otro elemento no tiene por qué reconocerse como cielo, pero se leerá dentro de un sistema cromático, dentro de una paleta coherente visualmente. No es relevante que lo que ahí se ve, parece o describe un cielo. Se relaciona con lo que Gerhard Richter (fig. 17) relata cuando se refiere a sus pinturas a partir de fotografías:

Quando pinto a partir de una fotografía, el pensamiento consciente se elimina. No sé lo que estoy haciendo. Mi trabajo es mucho más cercano al informalismo¹⁶ que a cualquier tipo de “realismo”. La fotografía tiene una abstracción de sí misma, que no es fácil de ver a través (Richter, 1995, p.30).

Con esta experiencia, el pintar puede entenderse como un gesto que al repetirse, como en el caso del módulo de Chuck Close, puede generar una imagen que llamamos pintura, o una superficie cubierta de pintura en la cual distinguimos una representación del mundo visible. En el caso del *Modelo Abstracto I*, al manipular el modelo y traducir la superficie fotográfica de éste por medio de la pintura, se puede llegar a una abstracción a partir de otra representación de lo tangible: la extensión del papel fotográfico.

16 El informalismo es un movimiento pictórico que abarca todas las tendencias abstractas y gestuales que se desarrollaron en Francia y el resto de Europa después de la Segunda Guerra Mundial, en paralelo con el expresionismo abstracto estadounidense. Dentro de él se distinguen diferentes corrientes, como la abstracción lírica, la pintura matérica, la Nueva Escuela de París, el tachismo, el espacialismo o el art brut. El crítico de arte francés Michel Tapié acuñó el término *art autre* (arte otro) en el libro homónimo de 1952 sobre el arte abstracto no geométrico. En el siglo XXI, el informalismo ha dado la creación del Nuevo Informalismo en Chevry II, en Gif sur Yvettes, Francia. *Informalismo*. (n.d.). Retrieved 27 de 11 de 2013 from Wikipedia, la enciclopedia libre: <http://es.wikipedia.org/wiki/Informalismo>

2.3. Serie de dibujos realizados el 2013

En el Magíster, durante el primer año, retomo la idea del *modelo abstracto*, pero cambio el medio y la manera de proceder, presionado por el escaso tiempo disponible para desarrollar obra. Utilizo el papel como soporte y reemplazo el óleo por el grafito y lápices de color.

Para comenzar, elijo un referente fotográfico de mi archivo personal¹⁷: la imagen muestra un galpón (fig. 19). Me propongo la tarea de elaborar un objeto inventado, a partir de la fotografía referencial, la que corresponde a un fragmento de una estructura mecánicamente documentada. Es decir, asumo mantener ese referente como modelo pero tomándome la libertad de agregar información que no existe en él. Realizo un trabajo con lápiz de grafito, donde completo el fragmento del modelo proponiendo una estructura determinada. La construcción da cuenta de lo que estaría fuera del encuadre fotográfico. La abstracción, relacionada con las manchas en el caso de las pinturas, se transforma.

Utilizo solo lápiz grafito en el primer dibujo (fig. 20). El resultado no me satisface, desde el punto de vista de la atmósfera que crea el achurado para describir el plano oscuro del cielo. Es una imagen muy estática; la simetría y el uso de los materiales le brindan poco atractivo, por así decir, a la imagen. Propongo entonces alterar la manera de usar los materiales, a raíz de una idea surgida en la conversación de taller, donde luego de referirme a los medios que uso y que gravitan en mi obra, se me sugiere que tanto el dibujo, la fotografía y la pintura se contaminen unos a otros.

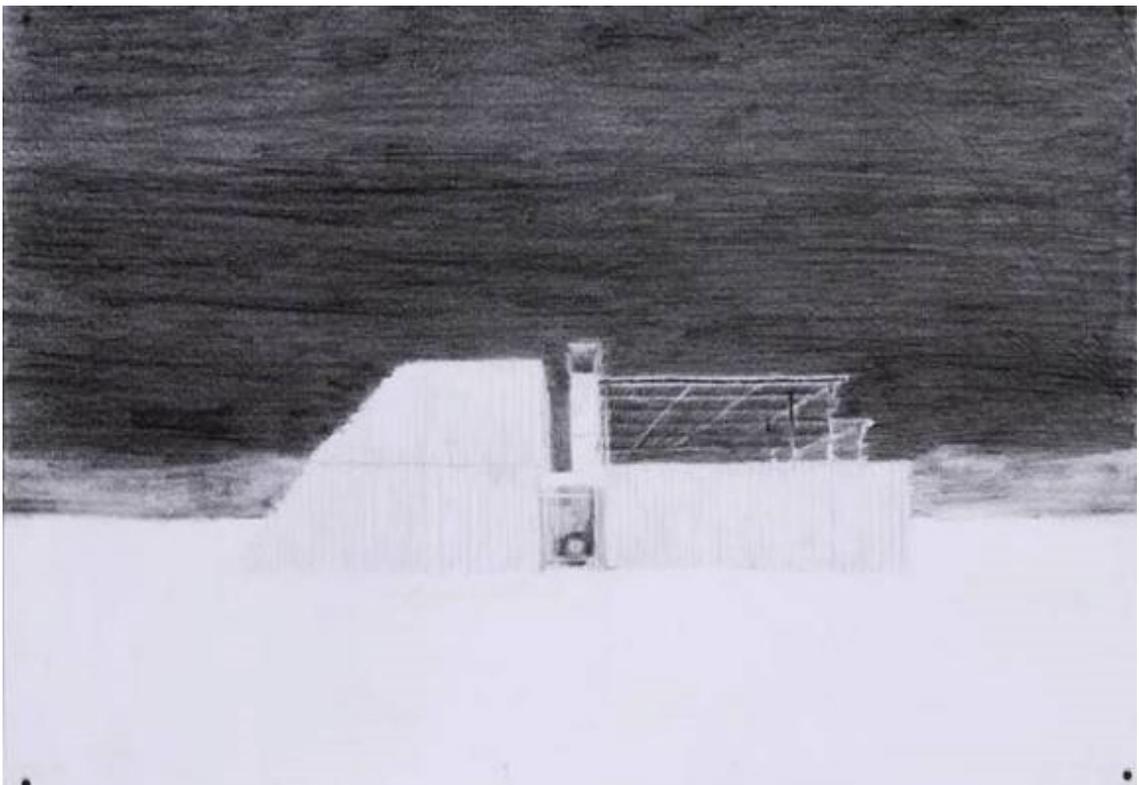
A pesar que siempre he utilizado fotografías como referente en mis pinturas, nunca

17 Para comenzar esta serie de dibujos, vuelvo a utilizar la fotografía como modelo, que había dejado a un lado en las previas experiencias de pintura. De alguna manera para buscar también en el cambio de medio, dibujo por pintura, hacer también un cambio de procedimiento. Así evitar hacer los mismo procedimientos de un medio a otro. Buscar encontrar en cada medio, dibujo y pintura, autonomía uno del otro. De tal modo de no caer en hacer las mismas imágenes que haría a color con pintura, en blanco y negro con grafito, esto sería lo obvio.



Figura 19. Javier Lewin. Modelo inicial para dibujos. Imagen fotográfica de archivo personal.

Figura 20 Javier Lewin. S/T, 2013, Grafito sobre papel, 55 x 70 cm



me había detenido en el concepto de contaminar, y entender la relación entre ambas, entre fotografías y pinturas, como potencialmente contaminada. ¿Qué podrá significar “contaminar”? Pienso en la manera de establecer vínculos entre estos medios. Richter lo hace en sus *Photo Paintings*¹⁸ (fig. 17), donde cruza la imagen fotográfica con la pintura. La imagen fotográfica no solo opera como “envoltura” de un modelo en potencia, también como objeto sobre el cual se ha resuelto la representación de una imagen: su modelo es un *ready made*. No le interesa, según sus palabras, especialmente el contenido de la imagen:

En lo que se refiere a la superficie - óleo sobre lienzo, convencionalmente aplicado - mis imágenes tienen poco que ver con la fotografía original. Ellas son totalmente pintura (signifique lo que signifique). Por otro lado, son tan parecidas a la fotografía, que lo que distinguía a la fotografía de todas las demás imágenes se mantiene intacta (Richter, 1995, p.34).

De manera que encuentro efectivamente la forma de contaminar los medios. Elijo como soporte el papel de dibujo. Trabajo al igual que el dibujo anterior con lápiz grafito, pero esta vez a modo de “contaminación pictórica”: modifico la manera tradicional de manipular el grafito. Lijo una buena cantidad del centro de grafito de un lápiz y luego recojo el polvo que se obtiene. A continuación, con la punta de un pincel húmedo, recojo el grafito y lo aplico sobre el papel, como si estuviese pintando con acuarela. Lo sugestivo radica en que si bien ya no está el gesto tradicional de dibujar con lápiz incorporo una herramienta tradicional del dibujo: la goma de borrar. El grafito usado al agua, una vez seco, puede borrarse con una goma, a diferencia de, por ejemplo, la acuarela. Dentro de la imagen, en el plano correspondiente al suelo, se evidencian manchas verticales como huellas de la goma de borrar (fig.21). Se une (contamina) aquí la pintura y el dibujo, en cuanto la materia a aplicar sobre el papel, grafito en polvo, que tiene un estado líquido

18 Del inglés Pinturas de fotografías



Figura 21. Javier Lewin. S/t, 2013, polvo de grafito, agua y tinta sobre papel, 55 x 70 cm



Figuras 22 y 23. Javier Lewin. S/T, Polvo de grafito, agua y tinta sobre papel, 70 x 55 cm

quizás más cercano a la acuarela, se aplica con pincel como la pintura. Tanto en dibujo y pintura se puede borrar la huella, ya sea con goma en el dibujo, como con aguarrás o con un paño en la pintura. Lo interesante es que el medio que ayuda a dicha contaminación es el agua.

¿Qué sucede con la imagen, con la fotografía? Esa contaminación genera cierta calidez en la imagen, aporta una atmósfera a la imagen vinculable al medio pictórico, a pesar de reemplazar los pigmentos y el óleo por grafito y agua. Esta atmósfera la da la variedad de tonos de grises, la profundidad y contraste que aportan los tonos más claros y los más oscuros. La fotografía aparece muy lateralmente. Es el punto de partida-modelo de la imagen.

Para una nueva serie de dibujos, decido usar nuevamente el recurso de grafito en polvo aplicado al papel con pincel y agua. Pero esta vez me pregunto si es posible incorporar el concepto “modelo” al trabajo, para vincular estos dibujos a la serie *Modelos Abstractos*. Observo tanto la fotografía original como los dibujos y percibo que hay un elemento que puede modificarse a favor de contagiar el dibujo con la idea de modelo: el punto de vista. En los dibujos precedentes éste se ubica a la altura promedio del nivel de los ojos, cuando se mira al infinito paralelo al suelo, frontal, de acuerdo con el punto de vista de la captura fotográfica original (fig. 19). Entonces, elevo el punto de vista y proyectó el objeto de modo que pareciera que estuviera sobre una mesa, como en un bodegón (Figs. 22 y 23). Dicha proyección es manual, sin ningún tipo de herramientas más que el grafito y una varilla para medir proporciones.

Así, el volumen construido cobra un carácter de objeto al alcance de las manos, a escala, como si en algún momento hubiese estado disponible físicamente sobre una mesa, como una maqueta. Pero es un modelo a la inversa: normalmente la maqueta sirve para visualizar volumétricamente un proyecto dibujado y como modelo a escala de un diseño arquitectónico por construir, a partir de planos de planta y elevación, como una casa o

edificio. ¿Cuál es el sentido de dibujar una maqueta? ¿No es más práctico hacer el dibujo o boceto de la futura edificación en el contexto donde se emplazará? Estos dibujos podrían haber sido bocetos de una maqueta o del edificio construido, pero no son nada de eso. Son creaciones imaginadas a partir del encuadre, fragmento y un corte fotográfico.

Entonces tenemos la representación de un objeto que parece maqueta, por la síntesis y por el punto de vista elevado desde el cual se presenta, pero que no muestra un “objeto real” que haya estado efectivamente frente a mí, como modelo.

Presencia es la palabra más simple para calificar el efecto de la pintura sobre nosotros (...) ¿Para qué sirve la palabra *presencia*? (...) Sirve para decirnos lo que sabemos bien (...) gracias a nosotros mismos: que no es representación. Ante todo sabemos que presencia se distingue de representación. El pintor ha hecho surgir una presencia. Por ejemplo el retratista no representa al rey, no representa a la reina, no representa la pequeña princesa. Hace surgir una presencia. Es otra manera de decir que hay un hecho pictórico (Deleuze, 2007, p. 52).

Presencia de un modelo/maqueta que no estaría representando a un objeto (pues tampoco existe) sino a un modelo ficticio o uno en estado de proyecto (como en la arquitectura o diseño). Esta presencia, considero, establece la problematización de la relación modelo, ejecutante y dibujo. Es lo que se ve en el papel o, en el caso de la pintura, en la tela.

¿Hasta qué punto éstas preguntas sobre si lo que ve en la pintura es real o imaginado se las hará el espectador? ¿Pensará en ello? ¿Es posible que, de modo inconsciente, este procedimiento genere en el espectador alguna inquietud, misterio o tensión?

Si observásemos una pintura surrealista, como los relojes derretidos de Dalí o las escenas de día y noche de Magritte, sabemos o suponemos que hay una fantasía, que no

se representa algo que realmente estuvo frente al pintor; no existieron varios modelos de relojes derretidos. Se reconoce la ficción, pero al mismo tiempo podemos entender cierta literatura detrás de la imagen que se presenta. ¿Pero qué sucede cuando la imagen muestra algo menos fantástico y más cotidiano, que incluso se ve como si hubiese estado en una mesa frente al pintor? ¿Y que además no esconde narración alguna?

La manera de utilizar el “grafito al agua” es distinta en ambos dibujos. Por ejemplo, en la obra de la figura 22 hay una representación más tradicional de dibujo, como si fuera uno al carbón: hay tonos oscuros, medios y claros. A pesar de eso, no se describe precisamente dónde está posada la construcción: es un plano oscuro que está en perspectiva, como una isométrica. En otro dibujo (fig. 23), de la misma manera, es realizado con un punto de vista elevado y el tratamiento del grafito cambia; ya no se llena la totalidad del papel con tinta o grafito. Aparece en algunas áreas el blanco del papel, la imagen se aleja de una lógica realista, acercándola más aún a la idea del dibujo, que devela el papel. Despojo de detalles a ambos dibujos para así dar luces que son formas imaginadas: la descripción de la textura del supuesto objeto que se alude no importa, sí la presencia y ésta da relevancia a la materialidad de la técnica. Para cubrir los planos y volúmenes del objeto presentado usé el grafito al agua, con pinceladas cortas y largas, buscando que el ángulo de orientación de las pinceladas cambiara. Así se genera una textura que me recordaba la huella que deja el pincel de cerda en el óleo. El resultado tonal es muy distinto al de la pintura, se genera en cada módulo -con cada una de estas pinceladas- variaciones de grises. Esta solución es producto de la búsqueda de vincular la manipulación del grafito con agua, y algunas características que tiene el óleo sobre la tela. Este gesto, de dejar variaciones de grises en la huella de los pelos del pincel, tiene por intención “hablar” del sistema de representación en el dibujo, que a través de tonos compone las gradientes que, también, definen planos, y varios de éstos hacen una forma. Cambiar el ángulo de orientación de la pincelada permite destacarla por sobre lo que

está describiendo, o al menos ambos factores se sitúan al mismo nivel, delatando en cada unidad de pincelada gradientes de grises y al grafito mismo.

Tal conjunto de gradientes de grises lo relaciono con el achurado utilizado en el “dibujo tradicional”, al igual que lo suele hacer la mancha en una pintura figurativa para describir cuerpos ¿Y cómo se da cuenta del volumen? Detallando donde está la luz, la penumbra y la sombra de una forma. Entendiendo esto, los módulos descritos con el grafito al agua dan cuenta de la unidad básica de un achurado y, por consiguiente, muestran la unidad básica para la representación en el plano bidimensional; una gradiente que va de lo claro a lo oscuro.

Por ejemplo, en las pinturas de Chuck Close (fig. 12) la retícula aparece para dar cuenta del proceso mismo de ejecución y para mostrar que, repitiendo una y otra vez un módulo con variantes de color y/o tono, se logra construir una imagen (el resultado es cercano a lo que conocemos por fotográfico o realista, haciendo un trabajo mecánico y repetitivo). Diría que el trabajo de Close dialoga con la imprenta, con el *offset*, con todo medio de impresión mecánico que genera una imagen a través de la repetición y variación -cromática y tonal- del punto.

En mi caso, no hay retícula y las pinceladas pueden ser de distintas longitudes, pero me emparento con la pintura de Close al utilizar una unidad que se repite y que logra generar un plano, pues a través de su retícula, y en mis dibujos a través del achurado, surge la *mezcla óptica*¹⁹. El tema principal de Close, según mi apreciación, está ligado a la percepción de la imagen y a las maneras de construirla mediante mecánicas y repeticiones

19 La mezcla óptica refiere al fenómeno que se produce en la retina y cerebro cuando nos enfrentamos a dos o más colores puestos uno al lado de otro: según el tamaño de éstos o la distancia desde la cual los vemos, en nuestro cerebro, los colores se mezclan. Por ejemplo, si hacemos un achurado amarillo y lo cruzamos con un achurado rojo, al alejarnos, dejamos de percibir ambos colores y a nuestro cerebro “llega” el color naranja. Los medios de imprenta se aprovechan de este fenómeno, reduciendo el tamaño del punto de impresión, de manera que no sea necesario estar lejos para que se genere el color virtual en la retina.

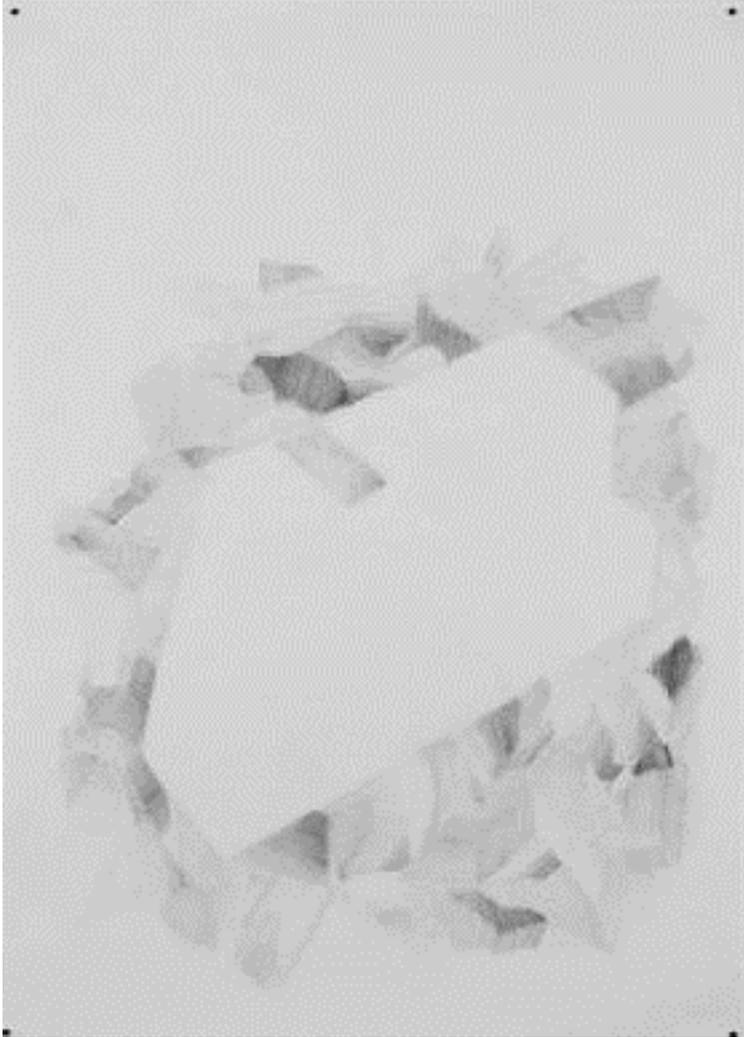


Figura 24. Javier Lewin, S/T, 2013, grafito sobre papel, Dibujo y detalle de achurado, 50 x 35 cm

de un módulo único, un cuadrado de aproximadamente 10 x 10 cm, que se repite como trama en toda su pintura, que ayuda a la vez a ampliar la fotografía original, su modelo, también con la misma trama de dimensiones más pequeñas.

A propósito de una serie de dibujos con lápiz grafito sobre papel (fig. 24), en los cuales sigo el patrón de los dibujos anteriores, pero esta vez prestando atención al fenómeno de las gradientes y la relación de éstas en la construcción y descripción de luz y sombra, vuelvo a observar a Giorgio Morandi (Bologna, 1890 – 1964) (fig. 25). En sus aguas fuertes, achura con líneas rectas paralelas; para obtener tonos más oscuros reduce el espacio entre ellas y a veces cruza con otra serie de líneas en distinto ángulo. Todo está construido por este achurado de líneas rectas, realizado a mano alzada, donde no hay línea de contorno (o de cierre) de los objetos. ¿Por qué? Pienso que dibuja como pintor: Morandi se detiene en el color y tono de las cosas y busca que, en la imagen, éstas se diferencien; cada juego de líneas tiene un ángulo propio, como ocurriría en una pintura, que cada faceta de un cuerpo se diferencia en color, luz y brillo con otras caras de la escena. Un color y/o tono, así, logra definir y diferenciar los planos y cuerpos, aún cuando las formas son abiertas²⁰.

Como ya dije, vuelvo al lápiz grafito (fig. 24), pero con la experiencia de las gradientes obtenidas con el grafito en polvo al agua. Ahora simplifico el objeto y abstraigo su forma y la divido, haciendo dos cuerpos geométricos, los cuales de un dibujo a otro, giro y reordeno en el plano de representación. Se destaca el carácter de modelo del cuerpo, cual fuese una figura de yeso²¹. Me refiero a un modelo similar al que puede encontrarse en una

20 La forma abierta, en las pinturas figurativas, se refiere a aquellas representaciones en las cuales la figura no se recorta del fondo por medio de una silueta nítida. Hay elementos de la figura que permean al fondo. No hay un contorno cerrado, seco, que produzca una diferenciación tajante de figura y fondo. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Ámsterdam, 1606 – 1669) es uno de los principales exponentes, en cuya pintura y grabados podemos apreciar esta característica.

21 Cabe mencionar que el yeso es un material con que se suelen hacer reproducciones de esculturas, relieves, frisos, bustos y formas clásicas para utilizar como modelo de dibujo y pintura.

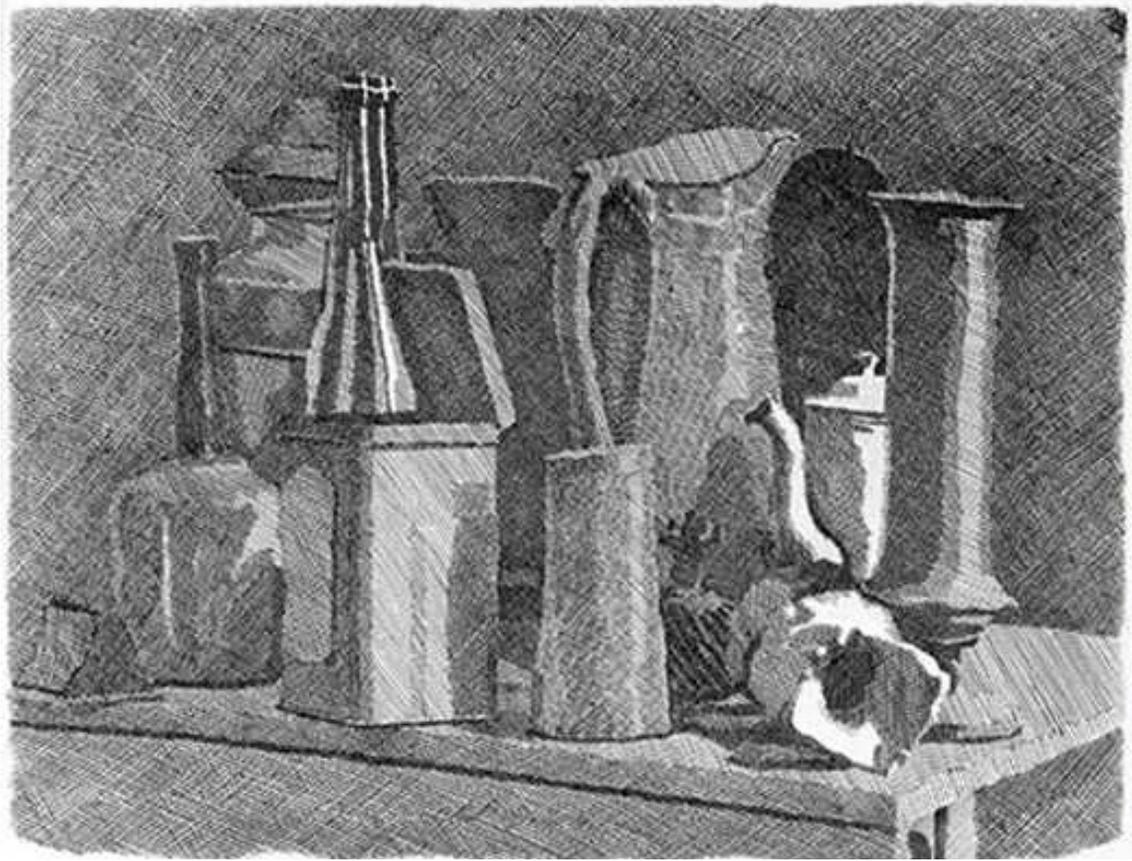


Figura 25. Giorgio Morandi. *Grande natura morta con la caffettiera*, 1933, aguafuerte

naturaleza muerta, al modelo que está sobre una mesa ante nosotros y que podemos girar y voltear, que es tangible. No hay que olvidar que estas formas son proyecciones construidas a partir de un fragmento fotográfico; no existen volumétricamente. Los modelos de esta serie corresponden a fotografías (fig. 19) y a todos los dibujos realizados a partir de ella, que anteceden los presentes dibujos. Pienso ahora en esta progresión de series, como una gran gradiente, que empieza con una fotografía de un objeto tangible que se convierte en formas menos reconocibles y al mismo tiempo inventadas.

Dejo la figura en blanco, no era el propósito inicial pero colgados en el taller, al lado de otros dibujos, destacan los de la figura 24. La intención primera era achurar con lápiz grafito el contexto de la forma central y a ella misma, como en los dibujos de la figura

22 y 23. El espacio central de la figura destaca el blanco del papel y lo que lo rodea, los achurados. Hay blanco al centro y alrededor de la forma. Al haber dos maneras de sugerir los límites del área achurada, el blanco actúa como forma y como el contexto de un plano en el cual ésta se posa. El “personaje” principal, a mi parecer, es el achurado y el blanco, los materiales del dibujo. El achurado no está para describir el fondo o la superficie donde se posa el objeto, como en el dibujo de la figura 22, sino que *hace* el dibujo. La imagen recuerda las siluetas de manos de la caverna de Altamira, así como también la historia de la sombra de Plinio; ambas referencias configuran una presencia a partir de su ausencia²². No olvidemos que mis dibujos tiene bastante de abstracciones geométricas, son progresiones de formas que vienen de una imagen referencial (fig. 19).

¿Por qué hago esto? ¿Qué tienen que ver mis dibujos con las pinturas del *Modelo Abstracto* anteriormente descritas?

Gilles Deleuze, en su libro *Pintura, el concepto de diagrama*, describe a través de escritos y testimonios de una serie de artistas (como Francis Bacon, por ejemplo) que cuando el pintor se enfrenta a la “tela en blanco”²³, se enfrenta a una tela que está llena:

Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen, ya está llena. Aquí también es blanca para el ojo del tipo que pasea, que entonces ve un pintor, observa y dice “No has hecho mucho, ¿no? No hay nada”. Pero si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente

22 Cuenta el relato de cómo la hija de Plinio dibuja la sombra que proyecta la silueta de su amado guerrero al ser iluminado por una vela, para poder así recordarlo en su ausencia, pues parte a la guerra. Luego Plinio hace un relieve en cerámica de esa forma. Es interesante la historia pues el relieve da cuenta de la ausencia del amado de su hija: es una presencia que habla de la ausencia. Además, la analogía aquí de la ausencia y la muerte cobra más fuerza: se piensa que el amado de la hija de Plinio nunca volvió, muriendo en la guerra (Stoichita, 1999).

23 El uso de la expresión “tela en blanco” se aplicaría, en general, para cualquier soporte utilizado por el artista: tela, papel, muro, etc.

porque su tela está llena. ¿Llena de qué? De lo peor. Comprenden, si no pintar no sería trabajo. Está llena de lo peor. El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esas cosas invisibles (...) que ya han tomado la tela. Es decir el mal está ahí.(...) ¿Qué es el mal? ¿Qué son las ideas completamente hechas en pintura?(...) La tela esta llena de *clichés*.(...) (Deleuze, 2007, p. 55)

Entonces el artista debe sustraer de la tela en blanco los *clichés* para poder pintar. Para poder hacer algo relativamente nuevo, no repetir, no repetirse. “Y lo que hay de catastrófico es que apenas un pintor ha encontrado algo, se vuelve *cliché*. Y hoy en día a toda velocidad. Existe una producción, una reproducción al infinito del *cliché*(...)” (Deleuze, 2007, p. 56). Más adelante, Deleuze habla de conjurar el *cliché*; la cita me ayuda a entender, de alguna forma, todo lo hasta ahora descrito en referencia al *modelo abstracto*:

¿Veo o he visto *clichés* en mi trabajo? Si los hubiere, ¿los he conjurado?

Pienso que el *cliché* en mi trabajo está dado por el hecho de saber de antemano, a través de la existencia del modelo fotográfico, cuál sería la imagen resultante en la pintura. El *cliché* sería la anticipación, o bien, la anticipación ocasionaría esa repetición o ese resultado ya conocido. El tedio que he descrito está ligado a eso: la insatisfacción de seguir *linealmente* el modelo fotográfico. Deleuze habla de aplicar un *diagrama* – tomando palabras de Bacon- para conjurar el cliché, justamente aplicando procedimientos para tratar de no anticipar el resultado de la imagen. Por ejemplo, eliminando el uso del proyector de diapositiva, que solía emplear para proyectar la imagen que iba a pintar. ¿Qué más fuerte podría ser poner antes de siquiera posar el pincel sobre la tela, las formas y siluetas proyectadas de lo que quiero pintar? ¿Cuál sería la idea, entonces, de pintar algo que ya está resuelto bidimensionalmente? Para algunos funciona bien, de hecho Deleuze describe cómo el artista Gérard Fromager (Jouars-Pontchartrain, 1939), contrariamente a mi caso, proyecta una fotografía en su tela para conjurar su *cliché*, luego pinta sobre

la tela mientras mantiene proyectada la imagen de una fotografía, una fotografía “sin pretensiones artísticas”.

En el caso de mis dibujos también hay una lógica de anular la “racionalidad” de representación del modelo. Recapitulemos: utilizo un “corte” fotográfico como referente, luego -a medida que realizo series de dibujos- éste se va desdibujando, ya no hace alusión directa a la imagen, se va metamorfoseando y abstrayendo cada vez más, de manera que, citando a Deleuze, “el color surja”; en mi caso, ¡que el dibujo surja, que las gradientes monocromas surjan!

La siguiente serie de dibujos plantea una diferencia en términos de cómo observar el modelo. Anteriormente, el punto de vista era desde arriba y aparecía claramente una figura en el dibujo. Ahora son posibilidades del interior del “objeto” (Figs. 26 y 27). En éste las paredes interiores son descritas como planos por medio del achurado. En cambio en la figura 26, las líneas del achurado son de un solo tono y paralelas entre sí en cada plano que describen. Cabe destacar el grabado de Giorgio Morandi como antecedente (fig. 25), recordando lo ya dicho respecto a la forma abierta. Lo importante es la descripción y diferenciación de los diferentes planos que indican el volumen negativo de las formas: como si estuviéramos mirando los objetos desde adentro, o desde abajo, como si fuesen huecos, como moldes de una forma que no está presente. La presencia de estas figuras indica literalmente una ausencia.

En el dibujo de la fig. 26, integro varios objetos en la misma imagen, recreando una perspectiva que sugiere que las formas salen del encuadre, que hay un “fuera de cuadro” donde podrían haber muchas bajo el nivel del plano en perspectiva representado. En la fig. 27, ya no hay una trama regular de líneas paralelas para describir y diferenciar los planos. El achurado es realizado a través de series cortas de líneas con variaciones de valor y progresivas inclinaciones del ángulo. La imagen se presenta ahora como una descripción del interior de una forma, y los planos están indicados por zonas achuradas y



Figuras 26, 27 y 28. Javier Lewin. S/T, 2013, grafito sobre papel bond ahuesado, 50 x 35 cm c/u.

otras donde el papel se dejó intacto. Esto hace más sugerente el volumen, pues las zonas en blanco podrían interpretarse como planos saturados de luz que hacen perder de vista el límite de los planos; o bien podrían ser vacíos.

La abstracción en estas series de dibujos radica en que partir de una imagen fragmentada (fig. 19) de un objeto, se logra generar una serie de representaciones del mismo, donde se aíslan y mantienen ciertas características del modelo en cada dibujo; se conciben en cada dibujo de estas nuevas formas, variaciones de los puntos de vista, perspectivas, métodos de achurado, como también se alternan representaciones a través de la figura y fondo, objetos individuales y repeticiones, etc.

Otra serie de dibujos rescata la representación del interior de los objetos realizados anteriormente, proponiendo un díptico (Figs. 28) compuesto por ambas figuras principales abstraídas del modelo inicial, en cada pliego de papel. Se crea una atmósfera fría, si la comparamos con las primeras representaciones, más esquemáticas. La línea tiene un valor constante, el dibujo es descriptivo, pero a la vez abstracto al ser mínima la información y acotada respecto del objeto al cual se refiere. Cada vez más cerca y emparentado con el grabado de Morandi anteriormente descrito. Hay un espacio entre las líneas, el cual varía para describir planos distintos.

El siguiente tríptico (fig. 29) lo generé como un resumen de la experimentación tanto en formas, líneas y perspectivas, realizadas en los dibujos anteriormente vistos. Diría que la línea -para jugar con las palabras- es el hilo conductor. Buscaba dar un sentido muy específico al uso de la línea en dichos trabajos, que los vinculaba a la pintura misma: las tramas de líneas de los dibujos replican la huella que deja el pincel sobre una superficie pintada que conjuntamente cubre planos que ayudan a describir figuras, a través del color en un valor determinado. En los dibujos, distintas direcciones de líneas describen planos en diferentes orientaciones, como lo haría un color en distintos tonos del mismo, para describir que dicho plano es distinto a otro en el mismo objeto.

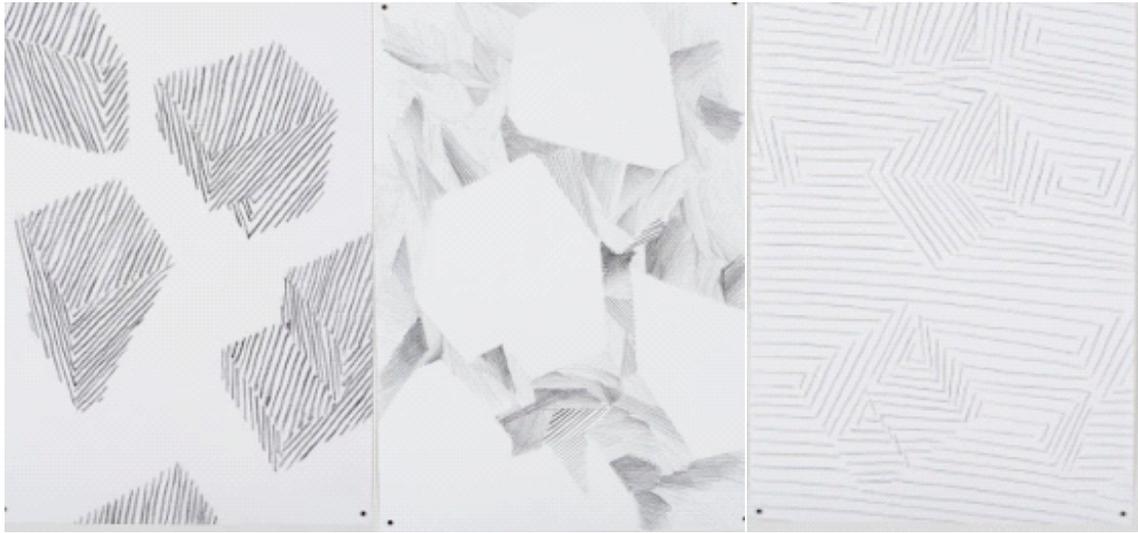
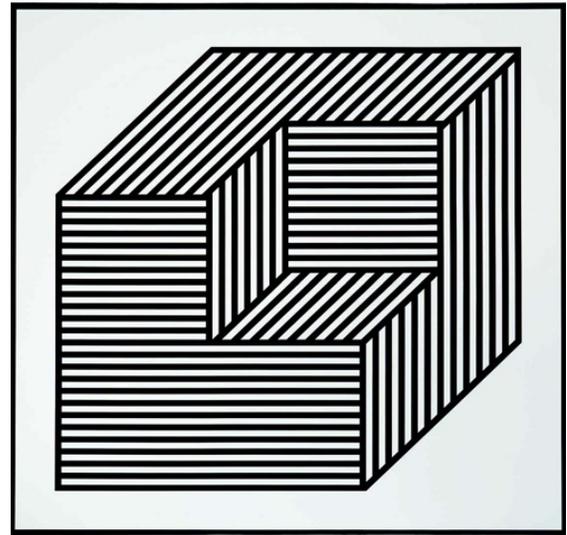
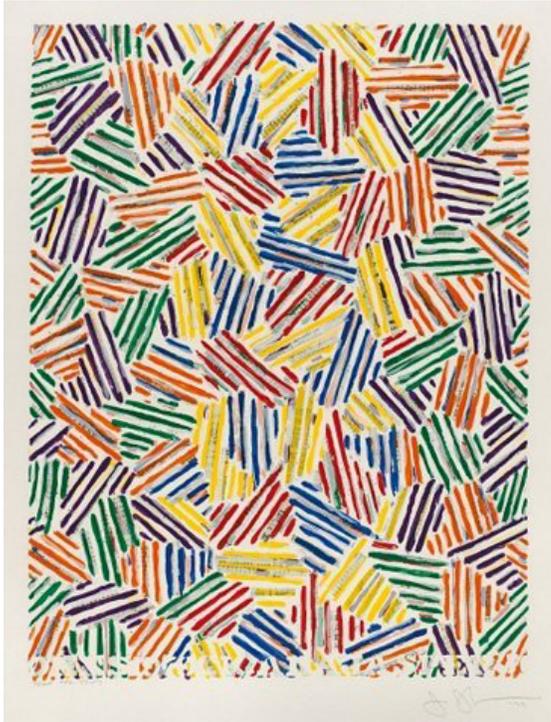


Figura 29. Javier Lewin, S/T Tríptico, 2013, grafito sobre papel, 50 x 35 cm c/u

De momento, podría citar trabajos de Jasper Johns (EEUU, 1930) y Sol LeWitt (EEUU, 1928 - 2007) como antecedentes en el uso de las líneas y tramas. Johns (fig. 30), más ligado a un trabajo frontal, de colores puros, sin profundidad en la representación; LeWitt, en cambio, elabora objetos geométricos abstraídos cuyas caras son diferenciadas unas de otras a través del color y, en otros casos (fig. 30), con tramas de líneas. Otro antecedente a citar es el colectivo Los Carpinteros (Cuba, 1969 y 1971) con su acuarela *La Lengua de la Tierra* (fig. 32), que lo utilicé como un modelo en la elaboración del la figura 26 Esta obra logra generar el sentido de la perspectiva y paisaje nuevamente, con nociones naturalistas de la dirección de la luz en el plano en perspectiva. En su obra gráfica, dicho colectivo hace un destacable trabajo de representación de objetos híbridos: unas sandalias a la vez son planos de una ciudad o un mueble de cajonera, al mismo tiempo, tiene la forma de un libro abierto. Los objetos se muestran en el papel como si fuesen planos de proyectos que, en cierta medida lo son, pero se utilizan “materiales del arte” como la acuarela para representarlos, de tal manera que se está haciendo una cosa a medio camino entre un dibujo artístico y una ilustración de manual de instrucciones.



Figuras 30 y 31. Jasper Jones, Cicada, 1979, serigrafía. Sol Lewitt, Cubo sin un cubo (Cube without a cube)

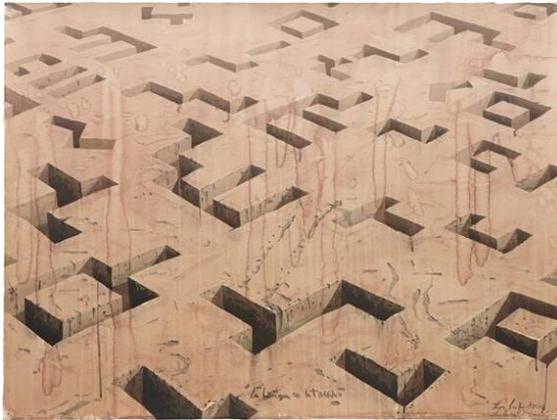


Figura 32. Los Carpinteros, La lengua de la tierra, 2006, acuarela



Figura 33. Javier Lewin. S/T, 2013, lápices de color sobre papel, 50 x 35 cm

En medio de este proceso de dibujo, en especial con las obras de achurados (fig. 24), experimenté con el uso de lápices a color, tentado, claro, por buscar otro elemento de la pintura para realizar las imágenes. Específicamente, con rojo y verde realicé una vista aérea del modelo (fig. 33), con las formas ya bastante abstraídas del objeto original, una forma semejante a un galpón. De este dibujo rescato, junto con el color y el achurado, el citar la pintura. A través de la forma realizada en color verde, que sirve de fondo del objeto y que, a su vez, está levemente descentrada del pliego, tiene cercanía con una mancha. La misma ubicación, que tiende a bajar en el pliego, da un peso como si escurriera. Me refiero a este dibujo pues es el primero “en colores” de la serie, antes de buscar ligar esta investigación a través del dibujo.

A final del semestre, dejé el modelo inicial, con el cual estudié una serie de posibilidades de representación por medio del dibujo de líneas, para vincular lo desarrollado en una nueva etapa que involucra los modelos abstractos realizados a partir de modelos imaginados (fig. 38).

En esta nueva serie de dibujos, los objetos ya no se refieren a un modelo tangible, ni tampoco a una imagen plana como podría ser una fotografía. Son formas imaginadas al mismo momento de ser dibujadas; cada cara de la figura es la base estructural y, a la vez, la estructura visual que genera el impulso para imaginar y realizar la cara inmediatamente siguiente. Una especie de rompecabezas que completa paso a paso cómo va a ser la forma final, cuyo único parámetro o exigencia (auto-impuesta) es que muestre un objeto que posa en un plano horizontal, también imaginado (fig. 34).

La incorporación del color busca jugar con el color original del papel: los dibujos anteriores fueron realizados sobre papel blanco y, en otros casos, sobre un papel ligeramente amarillento (figs. 26, 27 y 28) Como primer intento de usar color, realizo el dibujo de la forma abstracta. Luego hago un achurado sobre todo el papel con lápiz de color amarillo y rojo, salvo en las áreas que corresponden al interior de las formas. Las tramas amarillas y

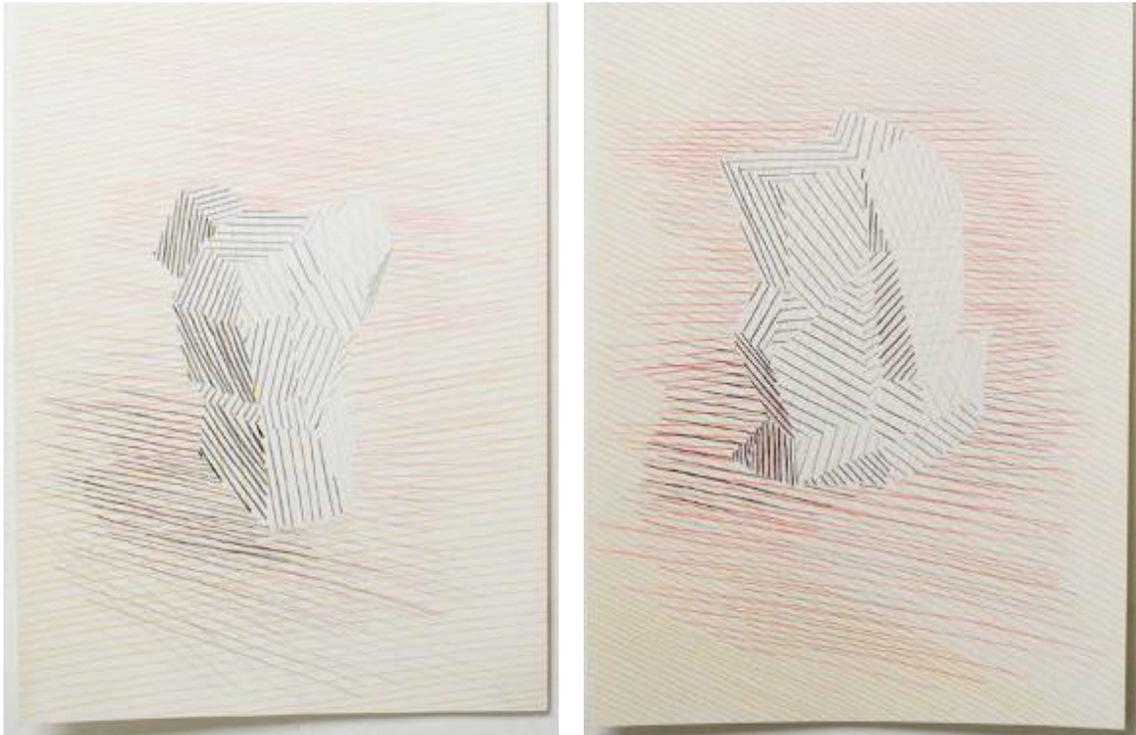


Figura 34. Javier Lewin, S/T, 2013, lapices de color y grafito sobre papel, 50 x 35 cm c/u

rojos se cruzan, pero las líneas de un mismo color se mantienen paralelas entre sí, quizás, como una manera de reemplazar una pincelada pareja. Esta “capa” de color se refiere a los dibujos hechos en papel amarillo (figs. 26, 27 y 28) y es como una persistencia retiniana que los dibujos anteriores provocarían, tanto en el momento de ejecutar los dibujos como en el momento de montarlos. Se refieren, por color, al trabajo efectuado anteriormente. Dicho tinte ayuda a provocar un contraste en término de color entre la forma y el fondo, pues al quedar la forma sin achurado de color, por contraste, se percibe que es más frío que el fondo. La forma, cuyo color no es más que el del mismo papel, resalta sobre el fondo de color. El achurado de la figura es realizado con grafito, y lo nuevo se halla en una valorización de la línea según la orientación relativa de ésta a una fuente luminosa supuesta.

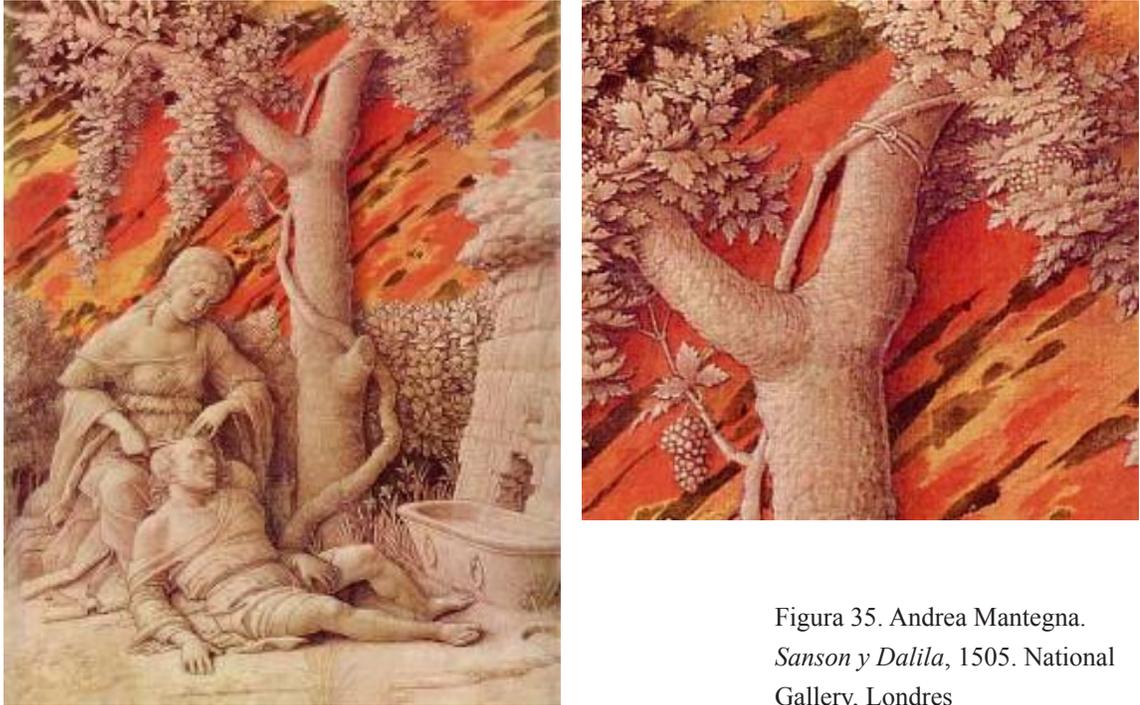


Figura 35. Andrea Mantegna.
Sanson y Dalila, 1505. National
Gallery, Londres

Esta situación entre figura y fondo, monocromo y polícromo, lo vemos en varias pinturas de Andrea Mantegna (Italia, 1431 - 1506) como, por ejemplo, en el *Sansón y Dalila* (fig. 35). El artista aquí genera una variación del trampantojo: crea dos planos en una misma superficie. La capa trasera de color imita la textura y aspecto característico del mármol. Y delante, en las zonas reservadas, donde la tela está cruda, realiza un dibujo monocromático de luz y sombra. La combinación de ambas capas provoca que las figuras monocromas resalten por sobre la imitación del mármol, pues este último funciona como una trama de una superficie plana, mientras la grisalla sobresale ópticamente en el plano de la tela y, a la vez, se separa de la zona de color. Pareciese que estuviésemos frente a un retablo cuyas figuras fueran volúmenes de yeso, sobre un plano de mármol.

En una última serie, tomo elementos de los dibujos precedentes pero trabajo con varios colores (fig. 36). Las formas remiten y se emparentan con los estudios del modelo abstracto del capítulo que viene (figs. 38 y 39). Las facetas que componen las formas son planas, no hay nada esférico o curvo. Estas caras están descritas y definidas

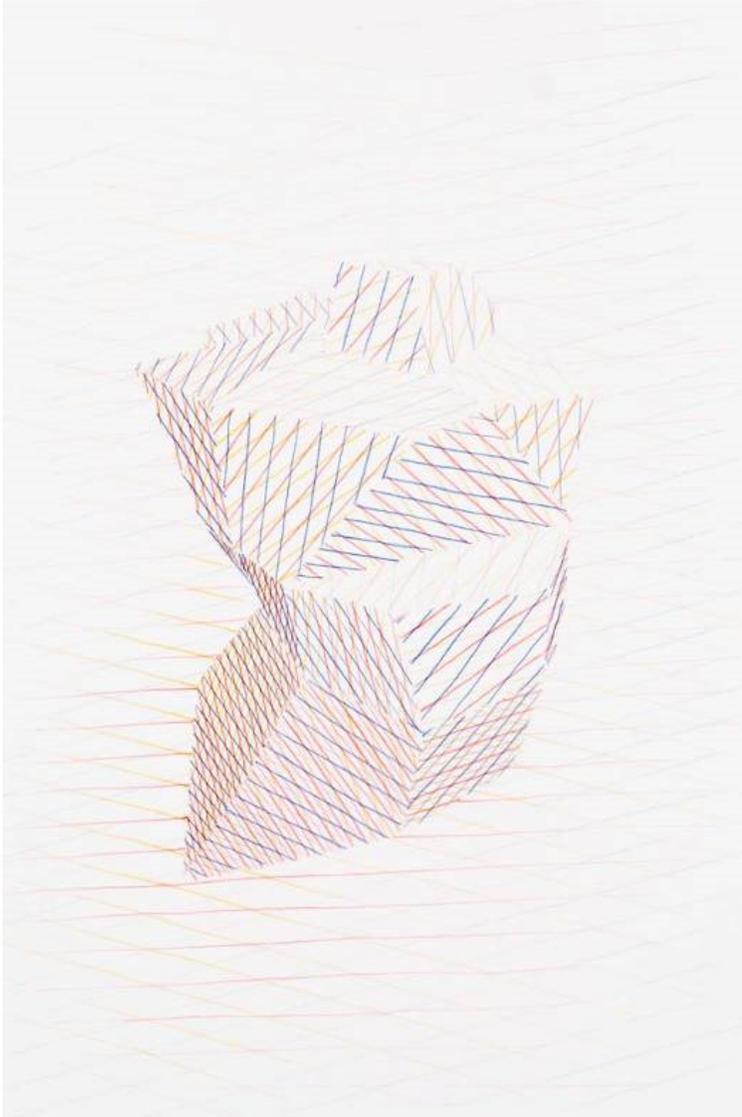


Figura 36. Javier Lewin, Dibujos del Modelo Abstracto, 2013, lápices de color sobre papel, 50 x 35 cm

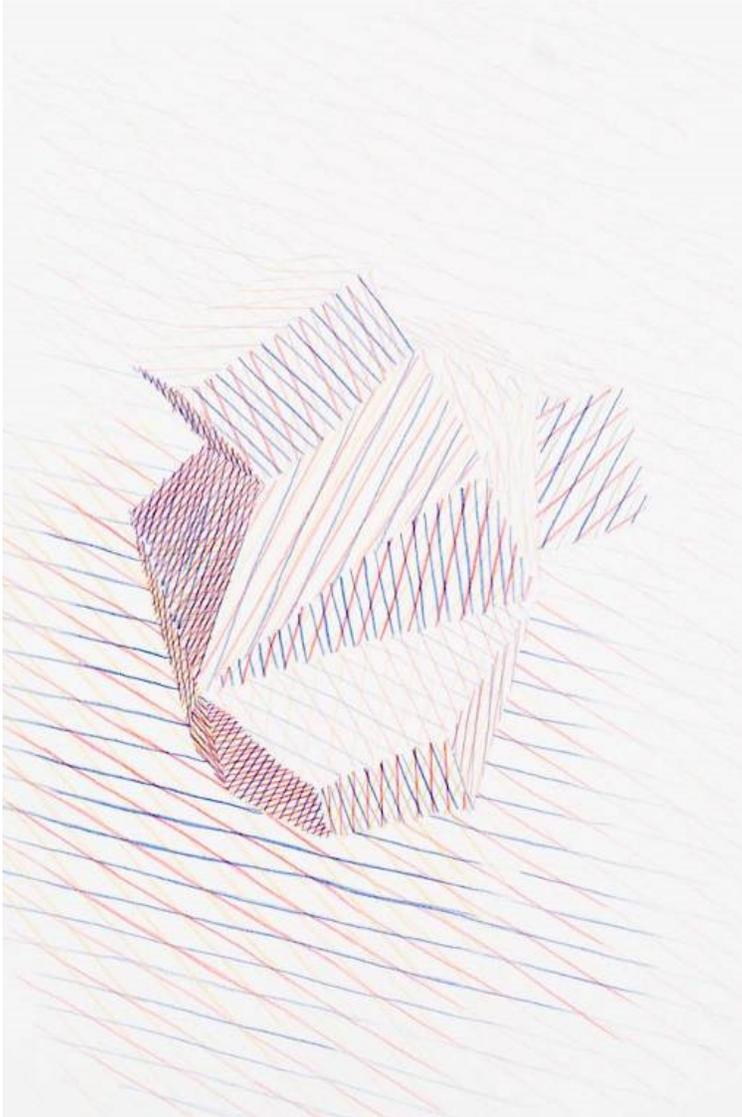


Figura 37. Javier Lewin, Dibujos del Modelo Abstracto, 2013, lápices de color sobre papel, 50 x35 cm

por achurado de líneas rectas, dibujadas a mano alzada, con “color”. Así como Morandi, por cada cara alteré el ángulo de inclinación del achurado. A esto sugerí la presencia de una posible fuente luminosa, que se manifestó de tal manera que donde ésta llegaba con más intensidad, las líneas eran débiles en presión y la separación entre líneas paralelas aumentaba. Y por el contrario, la oscuridad era descrita con líneas más juntas y el lápiz se cargaba más sobre el papel.

Los colores elegidos para esta serie fueron el rojo, amarillo y azul: los colores tradicionalmente utilizados como primarios en pintura²⁴. Cada color adoptó una inclinación distinta en cada cara, por lo que siempre se cruzaban entre sí, entendiendo el cruce como una forma de referirme a la mezcla de color, no necesariamente que se mezclen como lo harían en pintura, pero que el traslape de una trama de color con otra, dé cuenta visualmente de un sistema. De cierta manera, el achurado inclinado de color en los dibujos se refiere a la mezcla óptica -recordando a Chuck Close- pero no es la finalidad que con dicho fenómeno se generen diversos colores ópticamente. Así como en los *Estudios del Modelo Abstracto* (figs. 38 y 39), surge una presencia de materia, de pintura, acá ocurre lo mismo, pero compuesta de líneas (la unidad básica del medio gráfico del dibujo, según mi propuesta para esta serie). Asimismo, las líneas rectas son análogas a las huellas que dejan los pelos del pincel sobre la superficie pintada con óleo. Es como “pintar” con líneas.

El realizar formas inventadas en el momento, presumo que ayuda también a conjurar el *cliché* de la forma conocida de antemano. Cortar con la *linealidad* de lo que vemos, pintamos o dibujamos. Es seductor que estos objetos adquieran el carácter de modelos, que no existen, por tanto son presencias que aparecen solo en la pintura o el dibujo. En ambos casos, en *Estudios y Dibujos del Modelo Abstracto*, es la pintura/dibujo

24 Es importante hacer esta acotación porque, desde el punto de vista del color, el cian, magenta y amarillo son los colores primarios. Pero las pinturas bajan su saturación cada vez que se mezclan entre sí; también, la baja permanencia de colores como el magenta y cian en pinturas, lleva a que se “avance” un paso, usando el rojo, amarillo y azul como primarios, siendo el rojo y el azul, producto de la mezcla del cian, magenta y amarillo.

misma/o que se encuentra sobre el plano en perspectiva. Es pintura lo que se posa sobre la mesa, una presencia que remite al acto de observar e imaginar un modelo y al ejercicio de pintar.

2.4. Estudios del Modelo Abstracto - Naturalezas Muertas

Años más tarde, utilicé la misma noción de *modelo abstracto* como título de unos experimentos nuevos de taller (fig. 38 y 39) , que además son la base para la creación de mi obra actual. Su proceso suprime tanto el referente previamente fotografiado como la presencia de un modelo de cualquier índole que anteceda el comienzo de la pintura.

Sobre la tela he inventado una forma, que no describe un objeto muy familiar, más bien una representación abstracta (fig. 40). Modelo la figura por medio del dibujo y aguadas de tal manera de representar un volumen. Posteriormente, una vez que la figura está bastante avanzada, improviso un modelo “real”: arrugo una hoja de papel carta blanco, la pliego, y luego la dispongo sobre una superficie. Este se transforma en un modelo que entrega información referencial de tono²⁵, brillo y matiz, para ser “traspasada” a la pintura y así completar el cuerpo de la forma abstracta previamente inventada. El papel es el modelo sustituto del cuerpo abstracto, que inicialmente sólo tiene forma, pero no aún la representación de su volumen. La forma abstracta es definida por medio del pintar a medida que se observa la superficie del modelo de papel, las variaciones del color, que adapto y utilizo en la figura abstracta, y en ese proceso surge el volumen representado.

25 Por *tono* o *tonos* en pintura, se entienden las diversas intensidades de luz que refleja la superficie de los objetos y su contexto, los cuales pueden ser representados a través de diversos materiales como el carbón, grafito, óleo, etc., para recrear ese objeto o escena en el plano bidimensional del papel o tela.



Figura 38. Javier Lewin, *Estudio modelos abstractos*, 2011, óleo sobre papel, 33 x 24 cms



Figura 39. Javier Lewin, *Estudio modelos abstractos*, 2011, óleo sobre papel, 33 x 24 cms

3. PROYECTO DE OBRA *EL MODELO ABSTRACTO*

3.1. Obra

Modelo Abstracto es el proyecto de obra que realizo en el marco de la presente investigación, el cual aglutina los antecedentes previamente descritos, incluyendo los dibujos realizados en el primer año del Magíster en Artes. El proyecto se basa en la experiencia de taller descrita en el capítulo anterior (*Estudios del Modelo Abstracto, Naturalezas Muertas*) y uno de sus objetivos es la construcción de modelos para generar las pinturas del cuerpo de obra y además poder comprender de qué manera la idea del *modelo abstracto* se manifiesta.

3.2. Descripción

A comienzo del año 2014, durante el tercer semestre del presente magíster, comienzo las primeras experiencias, para generar las pinturas del *Proyecto Modelo Abstracto*. Éstas las realizo sobre telas de tamaño pequeño, no mas grande que 40 x 30 cms. Además de trabajar sobre telas, específicamente cartón entelado, alterno su uso, pintando sobre papel preparado especialmente para óleo, un papel marca *Cansón Figueras*. Éste lo corto a dimensiones similares al de los cartones entelados. Así, observar qué diferencias pueden haber en el proceso de las pinturas, como también distinguir qué ventajas podría tener una superficie por sobre la otra. Ambas, por ejemplo, tienen la ventaja sobre la tela tensada en bastidor, que son firmes para pintar (el cartón entelado en sí contiene un cartón rígido en su interior). Y con el papel de óleo, para pintar sobre él, debo montarlo con cinta de enmascarar sobre una tabla, la que sujeto luego en el atril. Además que puedo hacer numerosas obras, sin ocupar mucho espacio; se pueden guardar hasta en cajones, como mis dibujos.

3.3. Proceso de trabajo

Recapitulando lo descrito en el capítulo 2.4. *Estudios del Modelo Abstracto - Naturalezas Muertas*, lo primero que se hace es trabajar una forma sobre la tela (fig. 40). Sin tener ningún tipo de modelo ni referente ante mí, sólo la superficie de la tela en blanco. Sobre ésta, aplico pintura en toda la superficie, un color tierra²⁶, muy aguado con un aguarrás sin olor. En ese momento empiezo a “buscar” formas mientras dibujo, tratando que no surjan objetos reconocibles. Sólo formas en el centro de la tela. El proceso no es inmediato, por cuanto suele ocurrir que las formas no me satisfacen visualmente o empiezan a parecer objetos de la vida cotidiana. Es un punto medio entre aspecto y asimetría lo que espero lograr cuando realizo el dibujo a partir de manchas.

Luego que hay una forma base interesante para mí, la que puede por supuesto variar más adelante, pongo recién un modelo sobre la mesa. Un papel arrugado, al cual le doy forma para que sus planos “se asemejen” a los del dibujo en la tela. El dibujo en la tela se vuelve el modelo para arrugar el papel. Este proceso de arrugar y fijar el papel modelo, es bastante rápido; no busco crear a la perfección la forma lograda en la tela. Sólo necesito que se creen algunos planos sobre el papel arrugado, en ciertos ángulos y orientaciones, nada muy certero. Para facilitar el modelado y rápida obtención de un cuerpo firme, envuelvo con el papel arrugado una bola de plastilina. Así consigo que el papel se mantenga quieto, además de generar posiciones sorprendidas o difíciles.

Solo luego de conseguir una forma en la tela, puedo empezar a elaborar el modelo, a través del papel arrugado, no antes, para así seguir con la pintura. En este momento puedo observar el modelo recién construido, a fin de proveer información de luz, de matiz y color. De *color valor*. Así, logro complementar lo que ocurre en la tela y dar cuerpo a la invención, a la forma abstracta, previamente hecha con pintura aguada.

26 Un color tierra elaborado en la paleta, compuesto por en amarillo de cadmio medio, más menos cantidad de carmín de alizarina y otro poco de azul ultramar.



Figura 40. Javier Lewin, Proceso de elaboración Modelo Abstracto, 2014, óleo sobre papel, 40 x30 cm

3.4. Análisis del proceso

Cuando, por ejemplo, se hace una pintura tradicional de bodegón, observando un modelo determinado a representar (frutas, botella, florero, cráneo, etc.), sobre el soporte elegido se compone y realiza un dibujo siguiendo las proporciones y formas de acuerdo a los objetos dispuestos sobre una mesa. Luego se procede a determinar los tonos de luz y sombra que se detectan en ellos y, finalmente se aplica el color, representando lo que se observa: brillo, matiz e intensidades lumínicas de diversos puntos, según cómo son reflejados por la superficie de los objetos.

Empieza a ampliarse la noción antes vista de *modelo abstracto*²⁷: primero, el modelo mental es elaborado en la tela (la invención) que se sirve de un objeto externo para lograr imitar cómo éste refleja la luz y color. Segundo, encontramos cierta similitud de la forma pintada en la tela con obras realizadas por Cézanne o por cubistas como Picabia; como las pinturas relieves de la *Merzbau* realizadas por el dadaísta Kurt Schwitters o las esculturas de Max Bill. Y tercero, enfrentamos la incongruencia con que se ve enfrentado el modelo en la pintura con respecto a los modelos tradicionalmente de las naturalezas muertas; no hay formas identificables, sino objetos en sí abstractos, volúmenes no reconocibles, amorfos.

Entonces la idea del modelo ya no se refiere al referente inicial, como una botella, la cual está presente para observarse cuando la tela aún sigue en blanco, y que por lo demás será la base (el modelo, el referente) de la imagen; por el contrario, *modelo* en este caso alude al objeto que debo construir para obtener de él información que me ayude a elaborar mi imagen.

Del modelo sustituto (papel arrugado) no busco obtener ningún tipo de sensación para traspasar a la pintura. Realmente podría ser cualquier cosa (el modelo). Solo el color, saturación y valor que refleja me interesan, el *color valor*; se trata de tomar una muestra

27 Ver capítulo 2.2. Concepto *Modelo Abstracto* en obras anteriores (1998 - 2000)

para saber cómo cae la luz en cierto momento y lugar, y cómo ésta rebota en el espacio del taller donde trabajo y llega al área donde se ubica el modelo. La reacción de la luz y los colores en un espacio es, más bien, lo que requiero para completar estas formas inventadas, suerte de proyectos de esculturas, que quedan dentro de la realidad de la imagen pictórica.

¿Es acaso imaginada alguna de las formas, en el papel y en la pintura? ¿O más bien ambos tipos nacen desde el ejercicio mismo de pintar?

Siguiendo la idea de Wilhelm Worringer, en su libro *Abstracción y Naturaleza* (1953), texto pionero en analizar la abstracción en las arte publicado por primera vez en 1907, que distingue el arte basado en la abstracción del basado en la contemplación de la naturaleza, estas formas abstractas de mi pintura no referencian modelos observados, al menos no conscientemente, pues son inventados: el ejercicio de mezclar, pintar y observar la “tela” es el que estimula la creación de la forma, no un objeto externo. La pintura no es solo el medio técnico que permite visualizar la forma imaginada, sino más bien es la que estimula la construcción de la misma, reiterando la idea de que no hay modelo externo a observar, pues el “modelo” se *encuentra* -está y se inventa- en la misma tela en blanco, tomando prestada una idea de Deleuze del *cliché*.

La imagen inicial la elaboro sobre la base de observar cómo a través de la manipulación de un color con pincel, por lo general un color tierra²⁸, diluido con solvente mancha sobre la tela. Me guío por la sorpresa que la huella de pintura deja al mover el pincel. Con cada mancha visualizo posibilidades de formas a realizar. A veces, llegar a una forma irreconocible es casi instantáneo, otras es más lento; se requiere borrar la aguada, para comenzar una nueva serie de pinceladas, esto una y otra vez hasta que las líneas y manchas sugieran una suerte de cuerpo. Hay una intención de encontrar un cuerpo, uno

28 Un color tierra tradicionalmente hablando se le llama a las pinturas de color ocre, tierras de sienna y tierras de sombra, entre otras.

que dé la impresión de estar siendo observado, como si fuera un objeto real que posa ante mí, pero que, al mismo tiempo, no sea reconocible.

Sobre el problema que describe Deleuze y la tela blanca, es la lucha contra el cliché la que contribuye a crear la forma abstracta. Cuando se repite una imagen, o se encuentra familiar, se borra, se *transforma*, hasta que surja la forma nueva, lo más pura posible, con la menor reminiscencia a un objeto reconocible.

Sin duda que existe una preconcepción de la pintura, de lo que debiese aparecer, con el sistema a seguir. Plantear ciertas alteraciones de una sesión a otra provocarían tener claridad de qué problemas realmente se están involucrando en el trabajo. El objetivo principal es encontrar en la abstracción una manera de crear un cuerpo, que no se parezca a casi nada. ¿Por qué? o ¿para qué? Quizás porque ya hay muchas cosas reconocibles de nuestro entorno representadas en pintura. De distintas maneras, como los objetos minuciosamente elaborados por Claudio Bravo, o los que acompañan a los retratados por Hans Holbein el Joven (Ausburgo, 1497/8) (Fig. 18) o los objetos cuidadosamente dispuestos en las composiciones de Giorgio Morandi (Bologna, 1890) (Fig. 41).

Holbein maneja la ilusión con gran detalle, un dibujo asombroso, sin error; mientras que Morandi, obvia los detalles en cuanto a la forma. Los contornos son sinuosos, como los observados en Cézanne, mas su “perfección” está en transcribir en pintura la relación del color-valor puro que reflejan los modelos. A veces, casi no se entiende qué objetos pinta el italiano, pero en general queda claro que son botellas, embudos y floreros. ¿Por qué seguir esta idea del bodegón, que prescinde de un objeto común y corriente y se vale de uno inusual, quizás extraño, pero modelo, al fin y al cabo?

Creo pertinente poner en tensión las nociones que tengo de modelo, su representación, ilusión y abstracción que se pueden desarrollar dentro de la misma imagen. Por otra parte, me sucede que, al pintar fielmente un modelo en vivo, es éste realmente quien manda a la pintura, como si él, y no el autor, fuese quien decide cómo debe verse representado. Por lo



Figura 41. Giorgio Morandi, *Natura Morta*, 1929-30

tanto, confronto la experiencia de la observación directa, sin fotografías de por medio, y opto por no obedecer a eso que ocurre “realmente” en el modelo, a la descripción precisa de contornos, volúmenes y gradientes de color, luz y sombras. Parcialmente, Morandi hace algo similar en su pintura, a pesar de delatar cuales son los objetos de su bodegón; la precisión la destina fundamentalmente a traducir el color de la superficie de los objetos en su tono exacto. Las formas, supeditadas al modelo dan la impresión que fuesen generadas por la pintura misma, por la manera que el pincel esparce la pintura sobre la tela y, casi por “defecto”, deja el rastro de un contorno irregular, omitiendo así las aristas precisas que presentan los modelos del natural; como afirma Deleuze “una línea puramente manual se

libera de toda subordinación visual” (Deleuze, 2007, p. 111)

La pintura, el *modelo abstracto*, en este caso es la instancia en la cual se logra unir lo imaginado con lo tangible. La forma abstracta, lo imaginado, sinónimo este de independencia y control de lo que ocurre dentro del cuadro, logra encarnarse gracias a la observación del modelo sustituto, tangible. Produce una imagen híbrida, pues es una forma inventada que no registra, en rigor, la presencia de un objeto, pero se presenta sobre un plano como lo haría un objeto en un bodegón. El papel que se utiliza como modelo no se ve en la imagen como papel arrugado, solo sus tonos, color y brillo: cómo se refleja la luz.

abstracto, ta. ADJ. 1. Que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto. Conceptos abstractos. || 2. Dicho del arte o de un artista: Que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc. || en abstracto. LOC. ADV. Con separación o exclusión del sujeto en quien se halla cualquier cualidad. (Real Academia Española, 2014)

De tal manera, aprovecho la doble interpretación que puede hacerse de la palabra “abstracto”: como cierta ausencia de sujeto (modelo observado, en mi caso) y alteración del modelo (objeto) para distanciarme de la mimesis fiel del mismo. Vale destacar que en mis pinturas sí hay un sujeto, en términos estrictos, ya que un modelo es imaginado y el otro está sobre la mesa, ninguno de los dos es igual al otro y la pintura, por tanto, ayuda a materializar esa entidad compuesta por ambas partes. Por otro lado, Wilhem Worringer escribió con respecto a lo abstracto (geométrico): “el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas”, a diferencia, explica el autor, de la *proyección*

sentimental que, como supuesto de la vivencia estética, su afán es encontrar la belleza de lo orgánico (Worringer, 1952, p.19).

Worringer, postula que el hombre de culturas en “estado primitivo” se veía abrumado por el mundo que lo rodeaba, la naturaleza, lo visible. No lograba entender lo que ella era. Así, su afán creativo no lo destinaba a imitar o copiar lo que veía, más bien a crear formas “sencillas”. Gombrich complementa:

Las formas y patrones decorativos (...) atestiguan el placer que siente el hombre al ejercitar el sentido del orden haciendo y contemplando simples configuraciones prescindiendo de su referencia con el mundo natural. El mundo que el hombre ha hecho para sí es, en general, un mundo de simples formas geométricas (...) (Gombrich, 2010, p. 5)

En mi caso el trozo de papel sobre la mesa, ¿es orgánico? Pienso que no. Podría afirmarse que lo es por las formas que adquiere. Pero la belleza, si se me permite hablar en estos términos, no la busco en el objeto modelo, más bien la trato de buscar en los gestos sobre la tela, en la manera que la pintura está “en trance de adquirir forma (...)” (Merleau-Ponty, p. 248)

Lo que requiero del modelo externo, tras mi afán de generar la ilusión de representación del color-valor, está en la luz y color; es lo que el espectador logra reconocer en su memoria, y no la forma irregular. Así como Cézanne buscaba traspasar la atmósfera que se encontraba entre él y el objeto, a mí el modelo sobre la mesa no me es importante, en tanto cuerpo; lo importante se genera cuando veo la luz-color en él, y lo que esa experiencia me produce cuando vuelvo mi mirada al atril, y observo el “cuerpo” en construcción a través de la pintura.

Sobre la observación de la luz, ella se visualiza mejor si pensamos en el trabajo del impresionista Monet (fig. 42) cuyo tema, en varias pinturas, viene a ser la luz (en



Figura 42. Claude Monet.
Pajares, 1890-1

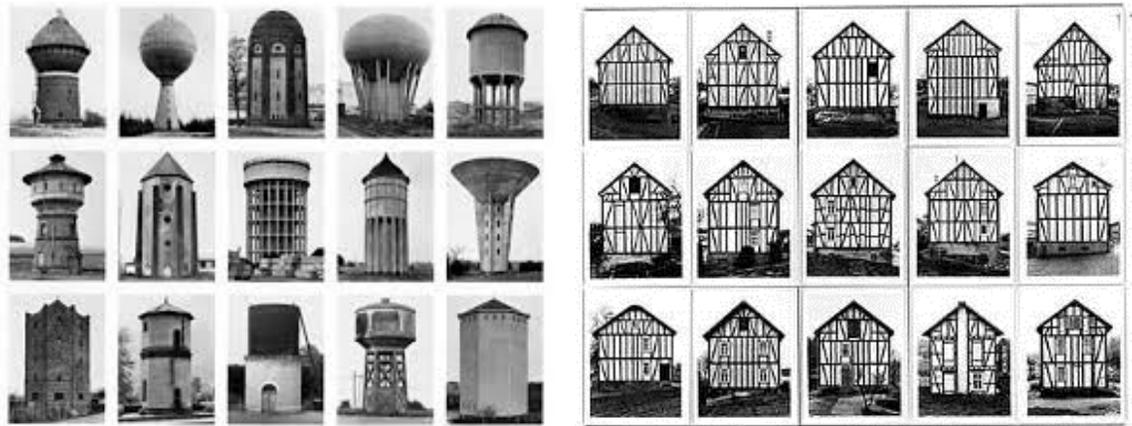


Fig. 43 y 44. Berndt e Hilla
Becher. *Copas de Agua y Timber
frame houses*

realidad, en todas) y cómo ésta cambia su colorido sobre los objetos y la atmósfera en distintas horas y estaciones del año; si lo protagónico es la luz, por ende, lo es el color. El modelo podría equivaler al *lugar común*, lo que se repite y sirve para comparar los distintos cambios de la luz a observar.

Podemos, a su vez, encontrar aquí vinculaciones con la obra de los fotógrafos Berndt e Hilla Becher (Siegen, 1931 y Potsdam, 1934, respectivamente), distanciado cronológicamente de Monet pero cuyos trabajos se logran ligar. Resulta atractiva la propuesta de esta pareja de artistas alemanes que hacen obra en conjunto: no contemplan el

mismo motivo en distintas horas y estaciones como hizo Monet, sino que buscan diferentes modelos que entre sí se asemejan. Lo que ellos fotografían son fábricas, edificios, copas de agua, centrales de generación de energía, los cuales son registrados en distintas ciudades y países, pero siempre procurando usar las mismas condiciones de luz (fotografían en blanco y negro) y puntos de vista perpendiculares al modelo. Por ejemplo en *Timber frame houses* (fig. 44) aparecen una serie de casas cuyo diseño hace destacar el entramado de vigas y pies derechos sobre el muro blanco de cada una. Presenta varias casas distintas, que tienen todas el mismo tipo de entramado, pero que cambia su diseño de casa en casa, al igual que la silueta de la misma.

Al observar los trabajos de los Becher pareciera que nos encontramos ante el mismo modelo, pero al segundo siguiente resalta la diferencia de silueta de los objetos contra un cielo claro de fondo. Luego se observa que hay pequeñas diferencias en la estructura, lo que indica que son distintas edificaciones, pero similares entre sí. Las fotografías son montadas como polípticos, lo que permite comparar varias imágenes al mismo tiempo. Otro ejemplo, como en *Copas de Agua* (fig. 43), difiere levemente, en tanto conceptualmente son todas copas de agua, sin embargo distintas. Nuevamente, la observación de las semejanzas y diferencias de construcciones relacionadas tanto en su uso como en la forma que tienen.

Si Monet a través de las series de la catedral de Ruan y de los Pajares está observando la luz y sus diferencias cromáticas en distintos momentos y los Becher observan las semejanzas y diferencias de construcciones realizadas por el hombre, vale decir los cuerpos mismos, los volúmenes, ¿qué es lo que yo observo con la variación de *modelos abstractos*? ¿Los cambios generados usando como base papeles arrugados y formas imaginadas? ¿Qué es lo que se repite? Y a la vez, ¿qué podría aparecer como distinto o semejante en la medida que se desarrolla una serie más extensa? En mi trabajo, la observación de las formas se encuentra en la tela blanca, no afuera de ella. La luz es la que observo fuera de la tela, sobre el modelo sobre la mesa; bueno, ¿no es así siempre?

Claro, pero solo con la luz, no con la forma del papel. Para responderlo, debo generar variaciones en el sistema, para observar qué ocurre. Como si estuviese observando la Catedral de Ruan pintada por Monet.

3.5. Análisis de las Pinturas

Las primeras pinturas obtenidas dan cuenta del avance, posibilidades y variaciones que puede obtenerse realizando sesión tras sesión el ejercicio que este proyecto plantea. En general, por cada unidad a pintar se requieren más o menos entre una y tres sesiones de trabajo. ¿De qué depende esto? De los acaecimientos que se provocan ante los cambios que se realizan de un “modelo”²⁹ a otro. Cómo las formas emergen antes y después de aplicar y traspasar el color-valor a las figuras (figs. 45, 46 y 47).

Ante las interrogantes planteadas en la sección anterior, he buscado incorporar variables, una de ellas bastante extrema ante tan calculado procedimiento: me dispuse frente a la tela, para hacer el ejercicio ya descrito de elaborar una forma irregular, y luego, observando un modelo real, dar volumen y corporeidad a dicha imagen. Pero en el afán de buscar alternativas y cambios, sustituí el papel blanco arrugado por una fotografía, que muestra un retrato. Para observar qué podía suceder al volver al papel fotográfico como base para el modelo. En realidad, lo que en ese momento pensé no era tan solo usar fotografías de nuevo, más bien usar retratos del natural. Como estaba experimentado, me valí de lo que tenía a mano, y considerando que el poco tiempo que existe para desarrollar este proyecto y estudio es una constante, hice el experimento con una fotografía.

El resultado es peculiar (fig. 48), pero no logro el mismo resultado que usando el papel blanco, pues es muy importante cómo está “posando” el retratado en la fotografía. Y sí, la orientación de sus formas en algo concuerdan con las del modelo dibujado,

29 Me refiero a la pintura, a la sesión específica que se esta realizando.



Figura 45. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre cartón entelado, 40 x 30 cm



Figura 46. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre cartón entelado, 40 x 30 cm.



Figura 47. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre cartón entelado, 40 x 30 cm.

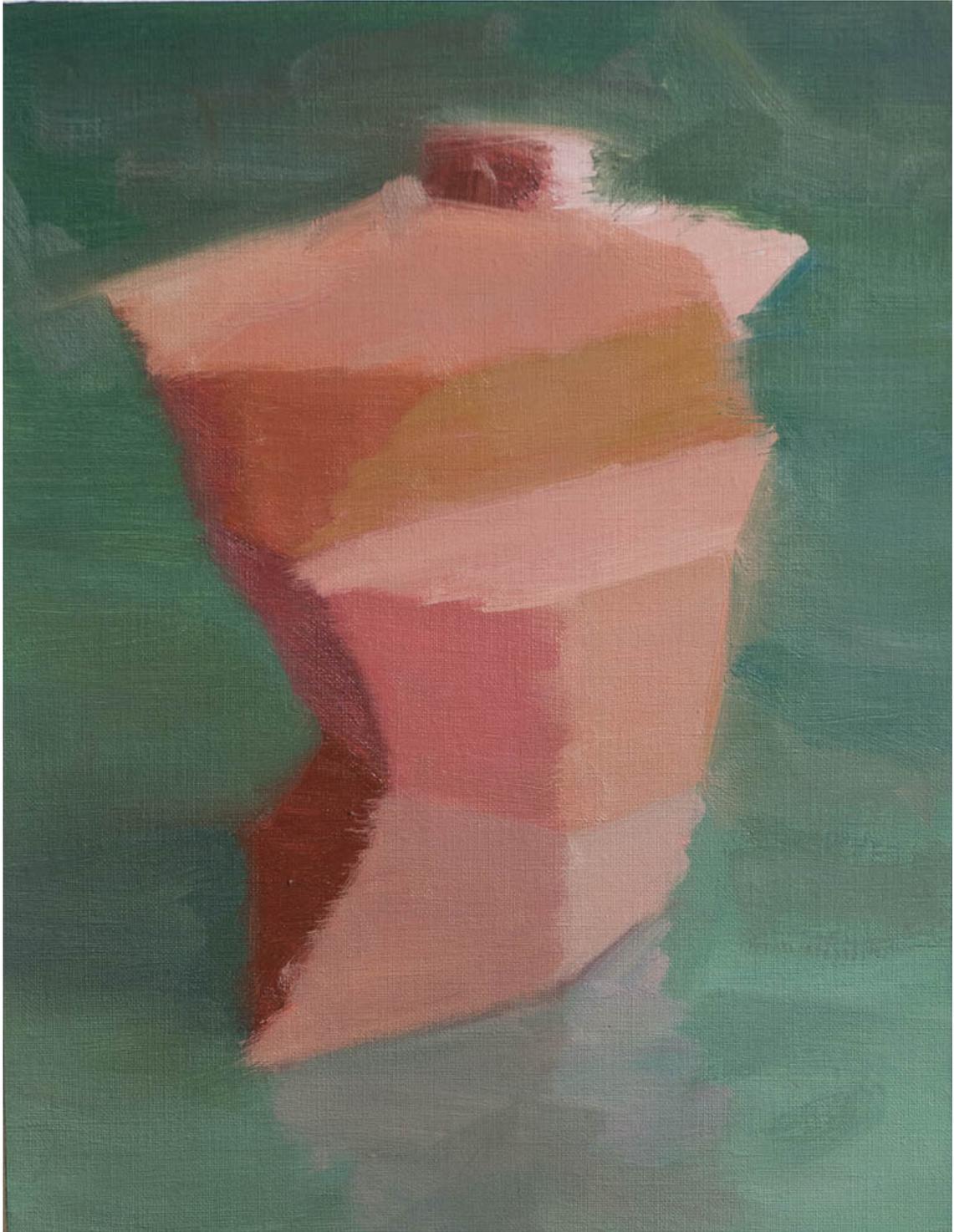


Figura 48. Javier *Lewin*, *Modelo Abstracto*, 2014,
óleo sobre papel, 33 x 24 cm

previamente en la tela. Pienso que quizás es un paso muy adelantado por el momento, y cambia un poco la percepción de la figura con respecto a cuando es usado el papel arrugado. Además, los tiempo de trabajo con un modelo del natural son distintos. Dejo esta prueba en pausa, pero ya existe el testimonio de la idea, de otro proyecto.

Luego de la experiencia de utilizar un “modelo de color” para la forma (prueba con fotografía), observar los trabajos ya realizados, y continuamente pensar en el ejemplo de Claude Monet y la catedral de Ruan, me pregunto qué sucedería si mantengo el papel de color blanco arrugado, pero cambio el color de la superficie.

Así como Monet hace diferentes pinturas del mismo modelo (catedral de Ruan) a distintas horas del día y estaciones del año, yo cambio el color de la superficie donde el papel blanco posa. Inicialmente, tal superficie era una mesa del taller, que estaba cubierta de una formalita roja, la cual aparece en los ejemplos iniciales. Dicho cambio lo hago por medio del uso de pliegos de papel de distintos colores. Para así observar los cambios (figs. 49 a 52).

Hay claras diferencias, entre unos y otros. Así como en la catedral de Ruan es radical el cambio de atmósfera que se contempla de una pintura a otra. En estas pinturas del *modelo abstracto* ocurre lo mismo. Las pinturas, adquieren una atmósfera muy distinta. Cobra importancia y mucho sentido el haber conservado el papel blanco. Tal como sucede en la catedral de Ruan, el papel blanco recibe la luz de manera distinta según el papel de color que se pone bajo él. Los blancos son distintos si el papel es rojo o por ejemplo azul oscuro o violeta oscuro. Éstos últimos dan una atmósfera nocturna al modelo, y en conjunto con las pinceladas con las que se construye el fondo, hay algo que evoca al mar. Por ejemplo, el *Modelo Abstracto #3* (fig. 51) me recuerda la frase antes citada: “Cézanne quiere pintar la materia en trance de adquirir forma (...)” (Merleau-Ponty, p. 248). Yo observo una especie de acantilado, que a la vez es pintura, que como bien plantea la cita, está en el momento que se está formando. Hay un lugar inconcluso en la figura. La vista se

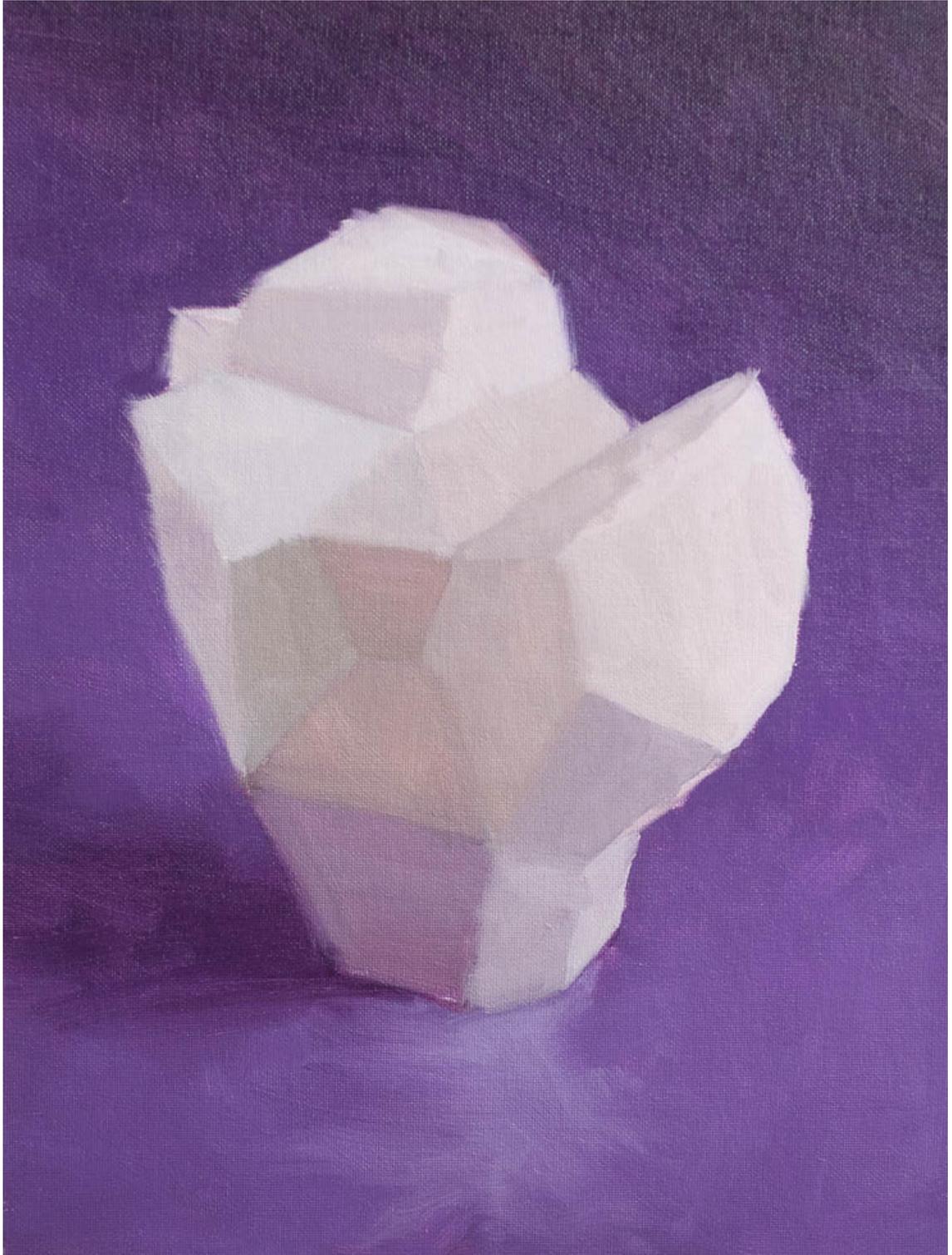


Figura 49. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre cartón entelado, 40 x 30 cm



Figura 50. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre papel, 40 x 30 cm



Figura 51. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre papel, 40 x 30 cm



Figura 52. Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2014, óleo sobre papel, 40 x 30 cm

encuentra en ese punto, al centro. El pincel deja una huella tan delicada que sabemos que ese lugar está en construcción. Es un momento detenido. Como la inglete del cupido (fig. 10). Como la mano de Velázquez que sujeta el pincel en *Las Meninas*.

A pesar que el objeto se repite al centro, y más o menos fijada su “perspectiva” a la misma altura, los cambios de color del plano logran potenciar cierta independencia de una pintura a otra. Como si estuviésemos observando caras distintas, personas distintas. Cada una adquiere una personalidad autónoma de la otra, con la constante, claro, de la materia con el cual son “erigiditas”. Los resultados de estas pinturas me hacen recordar las palabras de Svetlana Alpers: “fue Cézanne quien experimentó con la experiencia de hacer un paisaje, como si fuese una naturaleza muerta”³⁰ (Alpers, 2010, p. 142). Pues los modelos abstractos podrían ser muchas cosas que, a la vez, no son reconocibles. Cézanne, por su lado, generaba inquietud en sus cuadros, a pesar que los modelos se reconocieran y más encima los títulos de estos reforzaban el reconocimiento; ellos muestran una realidad paralela a la realidad que conocemos. Es un nuevo inicio de la autonomía del artista, en cuanto a maneras de hacer visible las cosas: se desprende de las academias y pinta lo que *siente* al pintar. Pinta la relación con el objeto modelo. Algo que el ilusionismo tradicional ya no brindaba al espectador, al mismo pintor.

Un elemento importante que surge al incorporar el color, y los distintos colores de fondo, es que hace ya pensar en el montaje final. Si recordamos el capítulo acerca de los dibujos realizados en el Magister, donde expongo la idea que la unidad del gesto con el grafito es la que contiene en sí misma la capacidad de referirse a todos los tonos de grises. Y éstos son la base para poder representar cualquier cosa, a través del dibujo. Entonces, en estas pinturas las formas abstractas, asimismo, pueden leerse como ejemplos y unidades que describen formas a través de la pintura. Como si cada modelo abstracto hablase de un sistema de representación en sí mismo. Del sistema de la pintura, que a través de

30 Del inglés: “It was Cézanne who experimented with experiencing a landscape as if it were a still-life motif”.

diferencias de matiz, saturación y valor, logra hacer intervalos, pasos, transiciones, como los que se observan en la “vida real”. Pero de manera artificial. Desde el más ilusionista de todos, como los flamencos del siglo XIV o Claudio Bravo, hasta los más expresivos y toscos como Cézanne o Morandi, todos, de algún modo, usan el mismo sistema.

El color del fondo, ayudará a intensificar esta afirmación, pues habiendo distintos colores, mirada de lejos la obra, se generará esta idea de caos que envuelve toda pintura. A su vez, ordenando de tal manera las pinturas, según el color de fondo de cada una, podrá observarse quizás una gradiente cromática, que reforzará lo que en cada forma autónomamente ocurra.

3.6. Montaje

Las obras serán montadas en la Sala Blanca, en el muro sur. Se pondrán en línea una al lado de la otra, muy similar al montaje realizado para los dibujos en Galería Macchina, en el primer año de Magister. Se centrarán aproximadamente 16 pinturas, a una altura de 170 cm desde el suelo hasta la parte superior de cada obra. El formato final de cada pintura es de 40 x 30 centímetros, utilizando el soporte de papel, especialmente elaborado para recibir pintura al óleo.³¹

Haber decidido continuar la realización de las pinturas del presente proyecto sobre el papel preparado para pintar con óleo, beneficiará la fijación de las mismas sobre el muro y hará limpio y discreto al montaje (utilizaré el mismo recurso que con los dibujos en Galería Macchina). Fijaré previamente en el muro dos chinchas metálicas a la altura superior de cada dibujo, 170 cms., separados entre ellos por unos 35 cms. Luego presentaré las pinturas sobre éstos, y aplicaré dos imanes de neodimio, que inmediatamente se

31 De tal manera el papel no se daña ni absorbe el aceite contenido en las pinturas, lo que asegura que los colores del óleo se mantengan con la intensidad más cercana a cuando fueron mezclados y puestos en el soporte.

adhieren por magnetismo al chinche del muro. Las pinturas quedarán fijas así a la pared. (fig. 53)

Mediante dicho montaje se destaca el soporte de las pinturas mismas, al igual que hace Guilisasti en *La Vigilia* y *El Duelo*, apoyando las pinturas en vez de colgarlas de la manera que “se espera”; yo las fijo como si fueran dibujos. Y sólo desde arriba, lo que provoca que la parte inferior de cada papel se despegue levemente del muro. Si bien Guilisasti ordena las pinturas en filas y columnas, su montaje genera un envolvimiento espacial, al igual que el mío.

El montaje de las pinturas del *Proyecto Modelo Abstracto* en una línea horizontal extensa, espera provocar en el espectador la necesidad de observar la obra de lejos y de cerca. De lejos se podrá percibir la relación cromática establecida entre el conjunto de pinturas, la gradiente generada por los distintos fondos de color de cada una. De cerca, tomará protagonismo lo que ocurre en cada pintura y, por ende, en cada modelo. Es una instancia más íntima. De tal manera, se potencia a través del montaje la idea que las pinturas son una metáfora sobre la manera que la representación pictórica produce la sensación de volúmenes.



Muro Sur
Sala Blanca Magister
Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile

Figura 53. Diagrama Montaje en Sala Blanca
Magister en Artes, PUC

4. CONCLUSIÓN

De la presente investigación han salido problemáticas importantes que, sin duda, han aportado al desarrollo y elecciones en cuanto a mi manera de hacer y pensar la pintura. Desde lo manual hasta lo sensorial. Desde lo intuitivo a lo más controlado. La materia, el óleo, empieza a activar los sentidos desde que se pone en la paleta de mezcla. Y desde ese momento diría que empiezan a surgir ideas sobre lo que ocurre con este medio.

A nivel material, pienso que fue importante el uso del papel como soporte para pintar. Pues provoca otra actitud frente a la superficie, menos respeto. Hace un poco más cotidiana la experiencia de pintar, como trabajar en un block de croquis. Y propicia la experimentación.

Cobra importancia, a mi modo de ver, el haber conservado el papel blanco, pues así como Claude Monet pintó su catedral de Ruan, es poderosa la sensación del cambio cromático que ésta adopta, cuando el contexto cambia de color. Hice pruebas, de colorear la luz que ilumina al objeto. Pero eran cambios muy exagerados, efectistas. Curiosamente, son muy pocos los cambios de luz; el color del papel de la base es el que genera esas sutilezas cromáticas en la forma y grandes cambios atmosféricos que rodean a un cuerpo.

Entender el comportamiento de la luz y los colores en la experiencia de este trabajo, creo que es una de las cosas más relevantes. Comprender lo que ocurre en esta suerte de experimento, observar y buscar transmitir, a través de la pintura, la sensación de la luz al caer sobre los objetos y cómo estos reflejan colores. No hay que olvidar ese elemento para construir lo que sea, un retrato o una abstracción. Esto lleva a que los colores se comporten de la manera que el ojo está acostumbrado a ver y reconoce, sensación que me interesa representar, pues se conecta con el espectador, no por la ilusión de los objetos reconocibles, sino por la experiencias vividas, observadas, las mías y las de él. El misterio

que envuelve a las *formas abstractas* es inquietante, por cuanto éstas no son comunes y hacen que la sensación quizás sea distinta entre un espectador y otro.

La *forma* confunde. Si por ejemplo los colores cálidos de una puesta de sol, pueden transmitir esa sensación de puesta de sol, ¿qué ocurriría con esa misma paleta cromática y una forma abstracta? La sensación sería casi la misma. Una experiencia para el espectador, donde confronta sensaciones vividas con el misterio de la forma abstracta que no logra reconocer.

Por otro lado, estas pinturas emulan los detalles de *otras pinturas* que tienen un modelo reconocible. Estas son versiones *macro* de lo que ocurre en una pintura que representa formas y objetos identificables, como rostros, cuerpos humanos, paisajes, etc. Aquella que en su construcción, hay gestos y manchas que construyen y desarman las formas, dando vida y creando una presencia con la materia de la pintura. Los modelos abstractos pintados al óleo son la síntesis de ese deleite o gozo de tales trazos. Una manera de eliminar la anécdota del retrato, la escena, en la descripción de lo ya existente, y concentrarse sólo en el material que se manipula para aquellas descripciones.

El formato del bodegón me permite empezar desde un lugar conocido la investigación sobre la abstracción. Tal como lo hizo Cézanne. Tomar elementos prestados de la naturaleza muerta, la existencia de una fuente de luz, de un modelo, el encuadre que da cuenta de la presencia del observador, o sea de mí, frente a un supuesto objeto que se pesquisa.

De la naturaleza muerta surge la premisa de lo meta pictórico: *aquellos elementos dentro de la representación pictórica que se refieren a la representación pictórica en sí misma, no a lo que ellas describen*; fundamental a la hora de comprender el sentido más profundo de las pinturas del *Modelo Abstracto*. Estas pinturas e investigación nacen de una inquietud, de cómo hacer algo distinto a lo anteriormente hecho, sin dejar de lado el oficio aprendido. Nacen de la experimentación.



Javier Lewin, *Modelo Abstracto*, 2015, 42 piezas. Óleo sobre papel Canson Figueras, 40.5 x 30.5 cm c/u.
Registro de montaje final en Sala Blanca de Magister en Artes, PUC, Julio 2015.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, S. (2010). *The View From the Studio*. In M. Jacob, & M. Grabner, *The Studio reader*. 2010: The University of Chicago Press.
- Blok, C. (1992). *Historia del arte abstracto 1900-1960*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Brunson, C. (2012). Integración y Diferencia. Las pinturas de Josefina Guisasti. In J. Guisasti, *Still Life*. Santiago, Chile: AFA Ediciones.
- Bryson, N. (2007). *Volver a mirar : cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma.
- De Etchegaray, E. (1887). *Diccionario General Etimológico de la lengua española*. Madrid: José María Faquineto.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Diccionario de la Lengua Española*. (2014). Obtenido el 25 de 06 de 2014 de la Real Academia Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=abstracto>
- Fouce, J. M. (2001 - 2013). *Glosario de Filosofía*. Obtenido el 02 de 01 de 2014 de Historia de la Filosofía: <http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=213&from=action=search|word=meta|type=latest>
- Golding, J. (2003). *Caminos a lo absoluto*. Mexico DF: Fondo de Cultura económica.
- Gombrich, E. (2010). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Londres, Reino Unido: Phaidon Press Limited.

- Krauss, R. E. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. La duda de Cézanne. In M. Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*.
Barcelona, España: Península.
- Richter, G. (1995). *The daily Practice of Painting Writings 1962 - 1993*. London,
England: Thames & Hudson.
- Schneider, N. (1992). *Naturaleza Muerta*. Köln: Benedikt Taschen.
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro : arte, artífices y artificios en los orígenes
de la pintura europea*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Worringer, W. (1952). *Abstracción y Naturaleza* . México D.F, México: Fondo de
Cultura Económica .