



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DIVISIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAGÍSTER ARTES.

SUPERFICIES, MARCAS Y TERRITORIO

Reflexiones acerca del paisaje y el cuerpo en la pintura

POR

CRISTIAN OLIVA VERGARA

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

Profesor Guía: Ricardo Fuentealba Fabio

Enero 2017
Santiago de Chile

© Cristian Oliva Vergara

© 2017. Christian Oliva Vergara

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento, que acredita el trabajo y su autor.

Dedicatoria

A mis padres, Carmen, y Manuel, por el solo hecho de ser quienes son, y por haberme regalado la infinita necesidad de mirar.

A mi hija Fernanda, por haber llenado de sentido este camino

A mi esposa, Aurora por su paciencia y aguante

A los que no están

AGRADECIMIENTOS

A todos quienes me apoyaron, en este camino que no ha sido fácil y que comenzó hace muchos años.

A mi familia, siempre ha sido mi soporte,

A mi esposa Aurora, que ha soportado con paciencia infinita todas las ausencias, los abandonos y zozobras.

A mi profesor guía, Ricardo Fuentealba Fabio, por su genuino amor al arte y su enseñanza. Por su dedicación y compromiso, por la generosidad de poner a mi disposición, su acervo y su extensa enciclopedia. Por su profundo respeto hacia los procesos y tiempos que han estado involucrados en esta búsqueda.

A María Soledad López, Alejandra Bendel, Jimmy Palacios y Silvana Bugnoli por, su apoyo cariñoso, disposición y cercanía, que hicieron del espacio de estudio, un lugar agradable y cálido.

A mi amigo, hermano de la vida, Waldo Gómez Apablaza, por su amistad profunda, su sabiduría, su apoyo y su soporte y por compartir este camino.

A todos ellos gracias desde lo más profundo

Tabla de contenido

Resumen	2
Introducción	2
Antecedentes	6
Formación	6
Una generación borrosa	22
Territorio. Paisaje... Biografía. Una relación sentimental	33
El Paisaje en la tradición pictórica chilena	35
Reflexiones de obra	39
De lo temático como instancia de generación de sentido	39
Territorio: Pretexto de la mirada	41
Paisaje como objeto conceptual	42
De lo problemático	46
El paisaje como problema de pintura	46
El cuerpo. Otro territorio	50
De lo visual	53
El acto de pintar	54
La materia como registro de huellas vitales.	58
Aproximación a una bitácora	66
Primera Serie: sobre cartón piedra	67
Segunda serie. Sobre tela chenille	77
Tercera serie. Sobre madera terciada	83
Cuarta serie. Tela y bastidor	93
Conclusión	104
Bibliografía	105

Resumen

La presente memoria, constituye una reflexión acerca del desarrollo de un proceso de obra cuya problemática principal, se basa en la relación entre los conceptos de paisaje y cuerpo, instalados en tanto signos, mediante la práctica de la pintura, y considerando las cargas simbólicas, políticas y visuales que se encuentran implícitas en ellos.

A partir de la definición de conceptos tales como territorio y paisaje, el texto intenta aproximarse a las lecturas posibles de la obra, estableciendo relaciones entre su carga histórica, su materialidad y los procedimientos implícitos en la ejecución de sus soluciones.

Este escrito, toma como base, los datos que involucran el período de formación, y ciertos antecedentes de la biografía y la memoria personal, para elaborar una aproximación a los conceptos antes mencionados, desde la ejecución del trabajo pictórico, cuya lectura ha sido ordenada, en base a categorías temáticas, problemáticas y visuales, como un modo (entre otros posibles), de presentar los factores que constituyen el cuerpo de obra y el presente texto.

Las categorías mencionadas, se encuentran compiladas en el capítulo llamado Reflexiones de obra, y constituye, la descripción de estrategias involucradas en el proceso. En la categoría temática, se reflexiona respecto de las selecciones de elementos de tipo iconográfico y/o teórico que constituyen el material de trabajo. En la sección referida a lo problemático, se presenta la combinatoria de interrogantes y recombinaciones poéticas de los elementos. En la sección referida a la categoría de lo visual, se intenta dar cuenta, respecto del proceso creativo, y la construcción material de la obra, mencionado los cruces con referentes, terminando con un relato crónico que, a modo de bitácora, describe cronológicamente el proceso.

Introducción

Al ingresar al programa de Magister en Artes de la Universidad Católica de Chile, una de las primeras preguntas que debí responder fue la que decía relación con el hecho de cursar un programa académico como este a los 52 años. Pues bien, la búsqueda de una respuesta a dicha pregunta, provocó el cuestionamiento y la consecuente decantación respecto a todo lo que creo saber y, por cierto, la certeza de todo lo que ignoro respecto del arte, y la relación que su aprendizaje y práctica, ha tenido con mi vida y viceversa. La presente memoria, por lo tanto, da cuenta del proceso de producción de un cuerpo de obra que, estableciendo un diálogo con lo biográfico, pretende problematizar desde la particularidad de su materialidad y su poética, la relación semántica del cuerpo, en tanto representación icónica de la corporeidad humana, con el concepto de paisaje, considerado este como la materialización de la mirada sobre el territorio, instalada esta desde el lenguaje y los medios del arte, y utilizando la pintura, como principal práctica artística.

Por cierto, no es solamente de la problemática de la iconicidad del cuerpo o del paisaje, aquello de lo que esta investigación trata. Si bien dicha instancia de la visualidad, se encuentra siempre presente, esta propuesta apunta hacia la búsqueda de la relación de ambos referentes, concatenados a partir del gesto pictórico; de las acciones vinculadas al hecho de depositar pigmentos y colores sobre un soporte. Pigmentos, soportes, gestos y acciones como elementos significantes con sus códigos propios, que den cuerpo a otro cuerpo.

La búsqueda que propongo en mi propuesta de obra, apunta al encuentro entre procedimientos, soluciones, materiales y soportes, creando puente entre lo técnico y lo intuitivo; entre soluciones conocidas y soluciones nuevas, de manera tal que de aquello surja una obra autoralmente sostenible, que a su vez genere conocimiento tanto al interior como al exterior de sí misma, desarrollando una investigación que derive en un trabajo visual, que problematice la relación cuerpo-paisaje, considerando la carga simbólica y metafórica de ambos, tomando como punto de partida el enfrentamiento con el material y

su corporeidad, intentando de esa forma, comprender el cuerpo físico/político que, desde la superficie soportante, señala la necesidad de representación de lugar, de una nueva entidad con carga histórica, y con nociones asociadas visualmente al dominio de su raíz en su estructura académica del ejercicio del pintor.

Esta investigación visual, pretende tensionar las relaciones con el otro, con esa dualidad en que el ser humano habita y es cuerpo en el territorio como distante para la representación pictórica. Por un lado, la conciencia poética, y por otra, la autonomía propia del territorio que, desde las influencias occidentales, se observan como polarizadas pero que, desde las decisiones de esta investigación, se aceptan como una unidad indivisible

En ese sentido, desde el desarrollo de obra se pretenden hacer visibles los procesos que permiten que, entre ambos signos, exista un espacio de trabajo poético y simbólico, en donde instalar una mirada particular que recoja ese espacio, y lo transforme en pensamiento visual, estableciendo una relación plástica y poética entre ambos términos del binomio cuerpo/paisaje, basada en la coexistencia de ambos, representándose o negándose mutuamente como componentes de un cuerpo de obra. Dicho cuerpo de obra, en tanto dispositivo que genera conocimiento, debe también funcionar como una vía de regreso, permitiéndome la instancia de reflexionar desde la corporeidad de la obra propuesta, en torno a la connotación histórica de las temáticas planteadas, a partir de los referentes específicos. Respecto de estos, he recurrido a diversos autores, artistas y teóricos, cuyas obras, me han dado luces respecto de la difícil tarea, de poner en palabras aquellos procesos que dicen relación con un lenguaje que corre en paralelo con la palabra y que, sin embargo, provienen de una matriz común, cual es el pensamiento humano en general, y la reflexión respecto de un proceso específico de obra en lo particular. Dicha reflexión se inicia con el acto de pintar como matriz inicial de todo lo descrito. Dicho acto, se entrecruza con soluciones y procedimientos que implican asuntos temáticos y simbólicos tales como paisaje y cuerpo y conceptos plásticos tales como materia, materialidad, material, superficie.

Entre los autores teóricos consultados, están Gilles Deleuze, cuyo libro *Pintura, el concepto de Diagrama*, permite una aproximación crítica, a la naturaleza del acto pictórico, a partir de un concepto fundamental cual es la “noción de la catástrofe”. El abordaje que realiza Deleuze, a partir del análisis de textos referidos a la obra de Turner, Cezanne, Paul Klee y Bacon, no impone una mirada a la pintura desde la filosofía o la estética, sino que lo aborda preguntándose, ¿Qué puede aportar la pintura a la filosofía? Bajo esa óptica, resulta un referente textual que permite un dialogo amable para un pintor.

Para profundizar en la noción conceptual de paisaje, este texto se ha remitido a tres autores. En primer lugar, Javier Maderuelo, cuyo libro *Paisaje, génesis de un concepto*, constituye un análisis acabado, del paisaje desde el punto de vista conceptual e historiográfico. Complementando al anterior, están *Breve tratado del paisaje* de Alain Roger y *La sombra de las cosas* de Jean-Marc Besse, autores que teorizan respecto del concepto del paisaje en una línea similar a Maderuelo.

Respecto del paisaje como un concepto político vinculado a lo chileno, se han utilizado como referentes teóricos, los textos de Catalina Valdés *Cuadros de la naturaleza en Chile* y *Una geografía imaginada*

Respecto del concepto cuerpo, los autores consultados son Richard Wollheim quien en su libro *La pintura como arte*, teoriza respecto de la pintura y la metáfora del cuerpo. Respecto de este mismo tópico, se ha consultado el libro de Alberto Carrere y José Saborit *Retórica de la pintura*, en el cual se puede encontrar un análisis de los tropos pictóricos, que involucran tanto a la pintura como a lo que de ella se puede escribir.

Respecto de los artistas con los que esta propuesta se vincula desde el punto de vista de desarrollo de obra, puedo nombrar a Anselm Kiefer, Janis Kounellis, Antoni Tàpies y CY Twombly, los cuales tienen en común (respecto del desarrollo de obra que esta investigación propone), la materialidad, lo presentativo y el tratamiento de la superficie pictórica como significante primordial.

Antecedentes

La obra en desarrollo en el contexto del cual se trata esta memoria, constituye una reconstrucción en el ámbito académico de un proceso creativo, que está ligado en términos particulares, al contexto biográfico y en lo particular al período de formación en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y las subsecuentes primeras experiencias en la práctica del arte. En lo biográfico, logro establecer recuerdos y sensaciones, que, con el transcurso de mi existencia, devinieron en aquellos usos, costumbres, creencias y (en algunos casos), certezas, que terminaron definiendo, la forma de mi mirada. Los momentos felices, los miedos, los terrores, los placeres, los rencores. Aquellas cargas que finalmente terminan amalgamándose con la formación como artista, y que terminan haciendo parte, quiérase o no, del quehacer en el Arte.

Este texto reflexiona respecto de un cuerpo de obra que se basa en el paisaje como concepto inicial, y la relación de este con la noción de cuerpo, mediado todo ello por las posibilidades del quehacer, y los tránsitos y desplazamientos que ocurren en la superficie.

Formación

En el año 1981, ingresé a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a cursar el primer año común de Licenciatura en Artes Plásticas; la sensación que tuve como estudiante que provenía de la educación pública, fue muy poco común. En mi mente de 17 años, se mezclaba el éxtasis de un mundo nuevo, fantasioso y colorido, con la agonía de una sociedad que empezaba a despertar de un letargo obligado por las circunstancias políticas y sociales de la época. Ese mismo año, Eugenio Dittborn, derramaba un barril de aceite quemado sobre el desierto del norte, mientras los alumnos de primer año de arte pintábamos cuadraditos de colores degradados en sus tonalidades respectivas y dibujábamos botellas pintadas de blanco o negro con látex.

En el caso de Eugenio Dittborn, su obra se basa en la subversión de los conceptos de soporte, autoría y de materialidad. Su acción de arte *Cambio de aceite*, que consistió en el derrame de aceite quemado en el desierto de Tarapacá de 1981, (registrado en el vídeo *Historia de la Física* de 1982), es finalmente manchar el territorio, lo cual implica instalar sobre él, una mirada que lo carga culturalmente, transformándolo en paisaje. Al mismo tiempo, es posible leer, a partir del acto performativo del artista, el acto de marcar un cuerpo y de esa forma referenciar así las heridas y marcas en el cuerpo social, Respecto de esta obra, Nelly Richard, en *Márgenes e Instituciones*, reflexiona:

Por su lado, Eugenio Dittborn en una acción registrada en video, saca a la mancha del cuadro para trasladarla al desierto del Norte de Chile como nuevo soporte de impregnación pictórica que le permite experimentar con el aceite, en una desértica sequedad, la problemática del derrame de secreciones (Richard, 2007, P. 93),

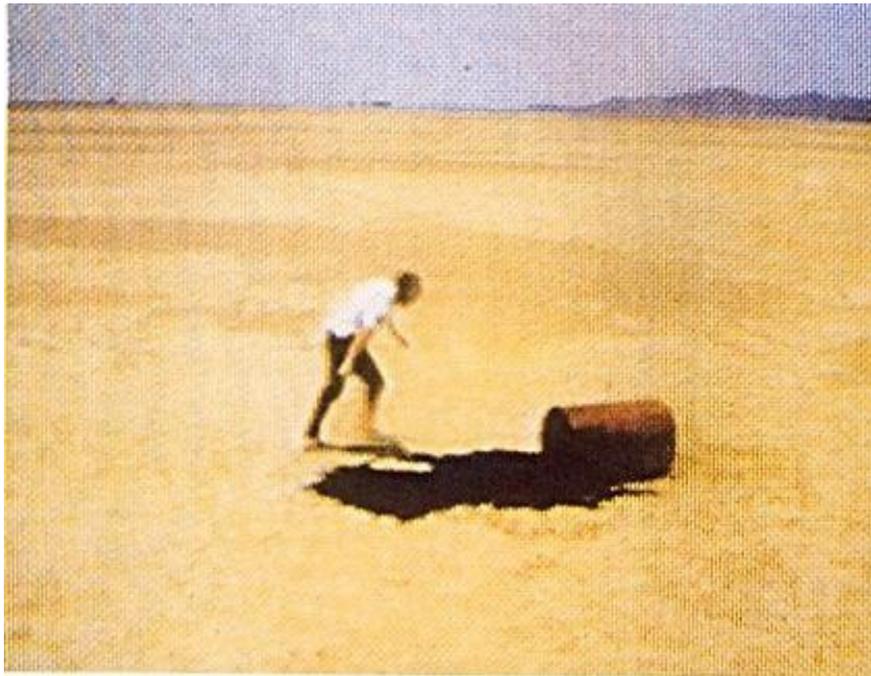


Figura 1
Eugenio Dittborn
Historia de la Física,
1982,
Vídeo que registra el derrame de 350 litros de aceite quemado en el desierto de Tarapacá,
Chile en <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39921.html>

La metáfora de la acción que realiza Dittborn sobre el territorio, adquirió pleno significado durante el año 1982, cuando cursando el segundo año de licenciatura con Gonzalo Díaz, tuve acceso a aquella información que modificó por completo mi noción respecto de la práctica artística y específicamente la pintura

Dos años antes, Diamela Eltit realiza su obra *Zonas de Dolor*, consistente en la acción de lavar las veredas de los prostíbulos de calle Maipú, es una obra que desde la perspectiva política de los años ochenta, puede ser revisitada desde una perspectiva igualmente política desde la pintura, la que ya está interpelada en aquel cuerpo de obra, que denota el “otro cuerpo”, representado litúrgicamente por el de la artista, problematizando, desde el arte, el cuerpo social por medio de la metaforización de sus marcas y heridas, en la piel de esa acera que brinda acceso a un lugar donde los cuerpos se venden para el deleite de otros cuerpos. Pues bien, ese acto, también cita al gesto de pintar. También esa acera es un soporte pictórico; esas manos sosteniendo un trapo y repartiendo agua y detergente sobre la vereda son manos que pintan.

En “Zona de dolor,” Eltit ubica el cuerpo –su cuerpo— en el centro de esta resignificación política y social: se corta y quema la piel antes de ir a un burdel donde lee partes de su novela “Lumpérica.” Su cuerpo mortificado refleja el herido cuerpo nacional y establece un vínculo entre el individuo y el colectivo, entre lo privado y lo público, exponiendo su carácter físico, sus palabras y su voz en comunión con el espacio que existe al borde de las estructuras sociales. En la última parte del video, la voz de Diamela Eltit la acompaña mientras lava la acera frente al burdel, logrando colapsar las fronteras entre las palabras de su novela, su cuerpo y el espacio habitado por las “mujeres públicas.” Eltit no sólo altera el espacio de la transacción sexual definida por género, sino que también propone una poderosa reflexión sobre la posible localización de la “zona de dolor” en un momento histórico marcado por la tristeza y la injusticia, (Eltit., 1980).



Figura 2

Diamela Eltit:

Zona de dolor,

1980

Propiedades: video (HIDVL)

Formato: performance

Reparto/intérpretes: Diamela Eltit, performer

Créditos: Lotty Rosenfeld, Videista; Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Editoras

en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>

Una milla de cruces sobre el pavimento de Lotty Rosenfeld, constituye otra obra que permite intercambiar las lecturas entre la acción performativa y su referencia al paisaje, con clara cercanía al *Land Art*, resignificando de manera bidireccional tanto el código de la ley de tránsito, como el de la pintura, desde donde es pertinente una (otra) lectura. Ambas representan elementos de la metáfora que compara cuerpo y territorio en un nuevo elemento.



Figura 3 Una milla de cruces sobre el pavimento, 1981
Acción de arte sobre la cerreta de Copiapó, Chile
en <http://www.makma.net/wp-content/uploads/2013/12/Lotty-Rosenfeld-e1386934699633.png>

En la obra de Carlos Leppe, el cuerpo, se desplaza fuera del marco, y se convierte en sujeto, referente y soporte, todo al mismo tiempo. El cuerpo del artista, el cuerpo político, el cuerpo social, comparten y sostienen un cuerpo de obra que se presiente como un rito de sacrificio simbólico. Leppe, a pesar de ser formado como pintor, se distancia más que los otros artistas del grupo, respecto de señales que aluden la práctica de la pintura. En su obra *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*, hace un guiño a la tradición paisajística chilena, pero en este caso desde el punto de vista del referente temático, aludiendo a uno de los íconos más recurrentes de la historia del arte nacional.



Figura 4
Carlos Leppe
Proyecto de demolición de la Cordillera de los Andes
Instalación
1984

En
<http://www.portaldearte.cl/obras/obras.htm?c=phcl002&t=e&o=Proyecto%20de%20demolici%F3n%20de%20la%20Cordillera%20de%20los%20Andes&a=Carlos%20Leppe>

En consecuencia, encontramos en la Escena de Avanzada, la articulación de un lenguaje críptico, ligado a la necesidad de codificar los contenidos, como un ejercicio de resistencia y de camuflaje de la producción de sentido político en la obra, durante la dictadura. Así, acciones/obras como *Ay Sudamérica*, o *Inversión de escena*, proponen la instalación de una estética que planteaba el deseo de unir arte y vida.

La tendencia a suprimir las divisiones trazadas en cada campo por la ideología de la producción artística — una tendencia que culmina con el deseo del grupo CADA de disolver la frontera entre "arte" y "vida" — se explica, sin duda, por la circunstancia chilena en la que se gestó la "avanzada". La serie de restricciones y de prohibiciones que impedirán en lo social durante el período militar es tal que empuja las obras a querer desobedecer — al menos dentro del arte — los límites y las limitaciones. La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social. El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de formatos y géneros que coartan su ejercicio de la creatividad, simboliza la voluntad de reapertura de los horizontes de vida y experiencia que fueron clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden represivo. (Richard, 2007, págs. 89-90)

Mi interés aquí es reflexionar de manera inversa respecto de la práctica de la pintura como referente ideológico de muchas de estos giros lingüísticos. Pretendo indagar en las problemáticas creativas, que, durante la dictadura, utilizaron lenguajes que remiten al acto de pintar. Lo remiten a modo de cita a un lenguaje, que habla de la tradición y al mismo tiempo la subvierte o definitivamente la desarticula.

Carlos Leppe, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Carlos Altamirano, CADA, proponen obras en donde el soporte, se desplaza hacia el cuerpo en forma directa. Gestos todos que mezclan lo, biográfico, lo textual, y lo pictórico, mediante dispositivos visuales que remiten al rito cristiano de sacrificio y consagración del dolor.

Por su parte Juan Domingo Dávila, aborda lo corporal desde la pintura, utilizando un lenguaje, basado en el mecanismo de la cita y la imaginería cercana al pop, instalando un referente para los pintores de generaciones jóvenes. Dávila, además por un tema de lenguaje visual, permea el discurso de aquellos sectores más resistentes al discurso conceptual, como eran los artistas que se encontraban en la vereda de lo contracultural.

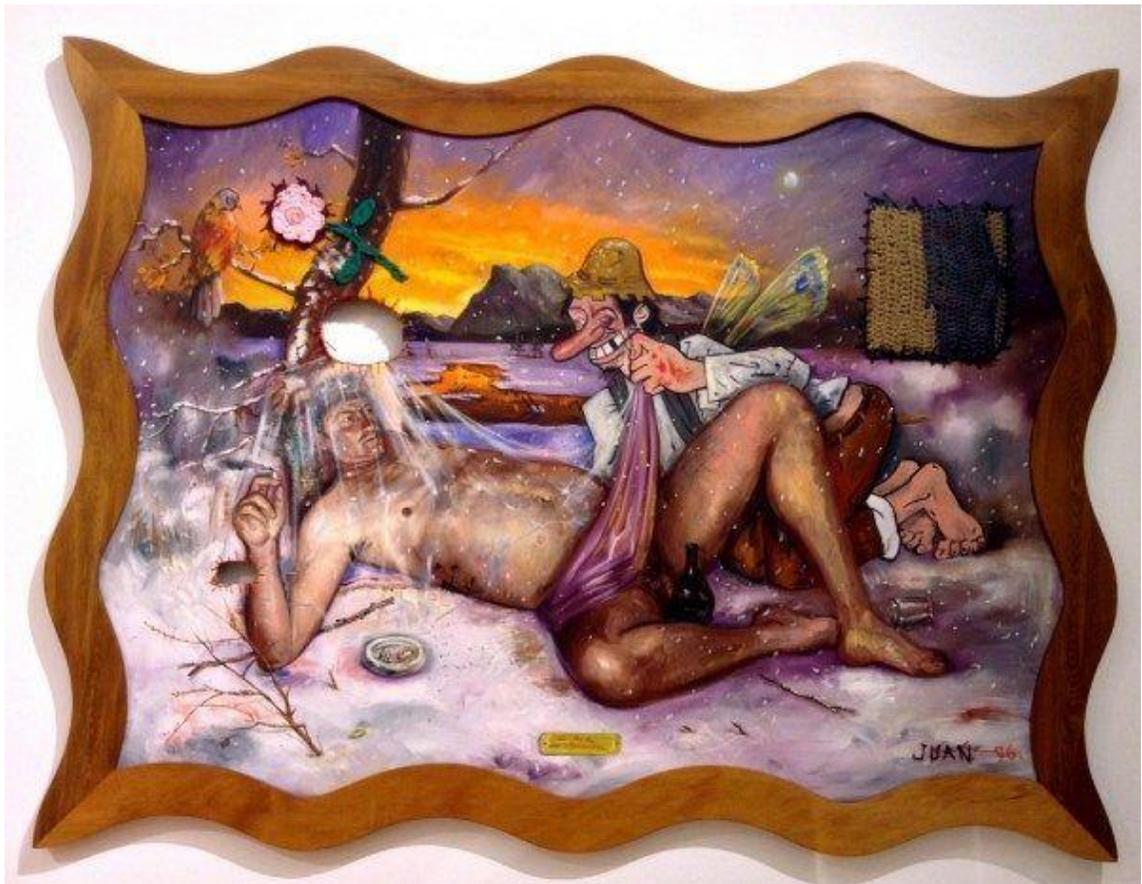


Figura 5
Juan Domingo Dávila,
La Perla del Mercader,
1996
Óleo, lana e hilo sobre tela,
154 x 204 cm.
Colección MAC.
En: <http://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2016/04/Juan-Domingo-Da%CC%81vila-La-Perla-del-Mercader-600x467-600x467.jpg>

Las obras anteriormente mencionadas, constituyen, un referente en cuanto escena cultural y artística de la época. Estas obras desplazaban el soporte, instalándolo fuera del marco, generando un sistema de referencias que dialogaba con una textualidad criptica, imprescindible como sistema de ocultamiento del contenido para un Chile en estado de emergencia, pero tomando como sistema, la simbología canónica de la historia del arte y específicamente de la pintura cuya pertinencia era, paradójicamente negada por esa misma escena; la de Avanzada. Este hecho, resulta significativo como antecedente para la presente investigación.

La escuela de artes de la Universidad de Chile, constituía un bastión de la enseñanza de la pintura, merced a una tradición instalada históricamente, y que a fines de la década del setenta y principios de los ochentas, continuaba de la mano de Adolfo Couve, Rodolfo Opazo y Gonzalo Díaz. La cátedra de pintura de este último, a la sazón recientemente reintegrado a la U. de Chile, tras una pasantía en Italia, se basaba en un tipo de análisis y práctica del problema pictórico, que él llamó “operaciones visuales”, y que buscaba referentes tanto en las practicas conceptuales como en la tradición pictórica, entendiendo por esta la mancha.

La entrada en escena de Díaz, fue un puente que permitió un diálogo entre los conceptos sostenidos por la Escena de Avanzada y el aprendizaje y práctica de la pintura como disciplina. En 1982, Díaz muestra su *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*,



Figura 6 Gonzalo Díaz,
Historia sentimental de la pintura chilena
1982
Esmalte e impresión esténcil sobre opalina
110x 77 cm
En:
<http://www.prueba.fernandapizarro.cl/historia-sentimental-de-la-pintura-chilena/>

obra clave para la comprensión de un proceso de superposición de prácticas artísticas, y material de análisis fundamental para un buen número de alumnos de arte de la Universidad de Chile.

Dicha obra abre el abanico técnico y experiencial, hacia la incorporación de elementos que provenían del imaginario cotidiano, instalados en la pintura, mediante un gesto de apropiación de iconos de la cultura popular, o rescatados de ella como son la chica del envase de Klenzo y la letra del tango *Mano a Mano*¹. Dicho gesto se fundamenta en la noción de matriz; en un simulacro del grabado que tensiona el concepto de autoría (sin asesinarlo) del artista, hacia una función donde este ejerce un rol de tomador de decisiones.

Otro tanto acontecía con Eduardo Vilches en la Universidad Católica, con la diferencia que, en esta última, el grabado y la ya mencionada noción de matriz, constituía una realidad cotidiana, dado el énfasis que la disciplina tenía en esta casa de estudios. Respecto de lo anterior, En *Márgenes e Instituciones*, Nelly Richard dice:

Los primeros trabajos de desplazamiento artístico surgen hacia 1980 en el Taller de Grabado (dirigido por Eduardo Vilches) de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, donde -a diferencia de lo que ocurre en el resto de las escuelas de arte- se permite ahí cuestionar y reformular lo academizado por los ritos de la enseñanza universitaria (Richard, 2007, p. 91)

Aquella, etapa de formación, fue decisiva en la formación de un grupo de pintores, que pudieron vislumbrar al interior de los talleres de la Universidad de Chile, una práctica de la pintura que podía proponer visión crítica y cuestionadora tanto de la sociedad de la época, y las circunstancias políticas por las que esta atravesaba, como del propio lenguaje.

¹ Tango *Mano a Mano*, letra de Celedonio Flores con música de Carlos Gardel y José Razzano. Gonzalo Díaz, utiliza irónicamente la frase “Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones”, aludiendo al estado del arte

Si bien, el modo de enfrentar la coyuntura, pudo pecar en su momento de una cierta actitud *naif*, no es menos cierto que el solo acto de esparcir colores sobre la tela sin complejos, resultaba un ejercicio también político y un ejercicio de una anhelada libertad.

A título personal, aquel taller de segundo, año resultó una experiencia definitiva, y es en este período cuando comienzo a vislumbrar referentes, con los cuales he trabado dialogo a lo largo del desarrollo tanto formativo, como de la presente investigación. Los primeros, se sitúan en el Arte Pop, en donde vislumbro las posibilidades de re articular signos, provenientes de territorios no culturalmente nominados como artísticos, lo cual brindaba posibilidades de articular discursos y proponer lecturas, que excedían el ámbito de aquello que un joven podía entender por arte. Por otro lado, estaba la Transvanguardia italiana, el Neo expresionismo alemán; la *Bad Painting* en Nueva York. En Chile, estaba la observación en vivo de la vanguardia de los ochenta, donde confluían corrientes conceptualistas (CADA, Carlos Altamirano, Carlos Leppe); pintura que incorporaba elementos conceptuales y de referencias lingüísticas complejas (Díaz, Dittborn, Dávila, Duclós, Tacla, Frigerio), una pintura sensual y hedonista, tales como, Bororo y Benmayor

En este escenario, la práctica de la pintura, y su aprendizaje, fluía por canales distintos al interior del aula, y en el medio artístico. La Escena de Avanzada, imponía una hegemonía de discurso, el cual, utilizaba una matriz basada en la distanciaci3n respecto del discurso ilustrativo, ligado a las prácticas artísticas históricas. Su estrategia textual, resignificaba la simbología judeo-cristiana de la redenci3n y el sacrificio que instalaba una discursividad basada en la metaforizaci3n del cuerpo, extendiendo en este, el gesto pictórico del cual nunca se desprende, pero del cual reniega e intenta desinstalar de la escena cultural

La muerte de la pintura había sido declarada con jolgorio. La pintura como práctica, era desarticulada y desautorizada por el discurso hegemónico posestructuralista, de la teoría Richardiana. Muerta la perra se acababa la leva, sin embargo, al interior de los talleres universitarios la leva continuaba con entusiasmo su febril apareo.

La condición de lo febril, implica una condición patológica. Sin duda en el escenario del que hablamos en este texto, no podía ser menos que aquello. La sensación de que todo estaba cuesta arriba, condicionaba el aprendizaje de la disciplina, y al mismo tiempo generaba una sensación épica al respecto

Waldo Gómez, pintor, en su texto, *Sobrepintura*, de 1995, publicado en el libro *Taxonomías*, realiza un análisis, que describe, el mapa psicológico de las circunstancias en que dicho aprendizaje tenía lugar:

La pintura entonces se practica como el mito de la caverna, pero al revés, desde la ficción de las sombras se interviene la realidad de afuera; en función de ello el aspecto formal del trabajo se privilegia, ante todo. Es así como la pintura y los elementos de la academia de la pintura -el dibujo, empaste, veladura, la distancia entre signo y procedimiento- aparecen constantemente en las obras, articulados como una cierta clase de cita o re-conocimiento hacia la solidez de una enseñanza fragmentada y en proceso de disolución constante; todo esto sumado al pánico a lo panfletario, pánico rodeado de otro que rondaba en las facultades el 85.

La pintura se aprendió de buenos artistas que no practicaban el medio pictórico tradicional, no hay vuelta a la pintura en los ochenta, nunca nadie se fue de allí. Bajo esta extraña situación se aprendió una pintura estructural y eminentemente simbólica: cuando se pinta se pinta otra cosa, una cosa distinta a lo que contiene el soporte y esa cosa distinta no se olvida, aquí no hay alesia, sólo hay distancia y metáfora, que se pintó sin esperanza. (Gómez, 1995, pág. 95)

Muchos de los preceptos de aquella vanguardia, se transformaron paulatinamente en una nueva academia, situación que se profundizó con la llegada de la democracia, y la disolución del enemigo en una especie de niebla de pseudo ciudadanía, donde todos los márgenes parecía funcionar en la lógica de “en la medida de lo posible”.

En ese mismo lapso de tiempo, la pintura fluyó a mares, y de ello, han dado cuenta proyectos expositivos y curatoriales de gran envergadura tales como Cambio de Aceite, Revisión Técnica y Sub 30

En un artículo fechado en junio de 2016, en el portal web Artishock, el pintor Juan Domingo Dávila, realiza un análisis crítico respecto del discurso de la época, que permite contextualizar lo dicho desde la visión y los argumentos de un pintor:

La Escena de Avanzada reaccionó contra la ideología del arte contestatario del partido comunista y contra el terremoto de la dictadura. Acogió las referencias intelectuales francesas y propuso un debate intelectual. No fue una vanguardia que apreciaba lo tecnológico como moderno y portador de mejor vida (el caso de muchas vanguardias anteriores que expresaban una percepción social masculina), más bien fue una vanguardia que propuso borrar la diferencia entre arte y vida, olvidar los formatos tradicionales del arte a favor del cuerpo-soporte, del arte-situación y de materiales ‘desobedientes’, (Dávila, 2016).

Treinta años después, es posible aun leer las señales que marcaban los discursos artísticos de aquella época, y podemos ver de qué manera, la vanguardia que confrontó culturalmente a la dictadura, instaló un discurso que pretendió copar los espacios, desde una trinchera. La Escena de Avanzada fue, sin duda hostil con la pintura, pero dejó como herencia, ciertos procedimientos y formas de análisis de los cuales algunos discursos pictóricos se valen como herramientas. Sin embargo, en su momento de mayor vigencia, su aparato teórico no tuvo la capacidad de proyectar su concepto hacia generaciones de artistas jóvenes, extendiendo la cripticidad de su aparato discursivo, resguardada al interior de su sistema cerrado, el cual era percibido como (al menos), de élite por los artistas en formación. No hubo una apertura formativa, para dar cabida a un concepto de arte que tenía mucho más que aportar, en paralelo a la eficiencia de su discurso político.

El artista Juan Domingo Dávila, analiza el tema desde una perspectiva que puede dar luces desde al mundo de la pintura:

La vanguardia no se interesó en el inconsciente a pesar de que la relación del artista con el medio social pasa por la ‘ventana de la fantasía’ (Lacan). Cualquiera que desee ser un sujeto vanguardista debería ser capaz de interpretar su propia fantasía antes de dirigir

la del mundo social a quien le habla. Sin embargo, las vanguardias no se preocupan del misterio. Su actuación en lo social usa un lenguaje de doble significado, pero no existe emoción alguna, excepto la rabia y la denuncia. Uno mira hoy las obras de arte de la época y ve una ola de fragmentación en blanco y negro, dejando al espectador la tarea de desentrañar lo simbólico. Y esta estética del collage es paradójicamente la base de la publicidad, (Dávila, 2016).

Mirando en una perspectiva histórica y considerando el contexto político, artístico y académico de la época de los ochenta, se produjo un traspaso parcial y paulatino de las prácticas conceptuales, hacia la enseñanza universitaria de las artes visuales, asimilándose parcialmente las propuestas teóricas de la Escena de Avanzada, cuya posición política y artística, brindaban coherencia y solidez a su discurso y se instalaban como referente para un grupo de jóvenes artistas que, si bien comprendían y compartían los preceptos conceptuales, consideraban válida y coherente la práctica de la pintura, y pretendían instalar en sus discursos visuales, elementos de análisis crítico provenientes del mundo conceptual pero interrogando a la práctica de la pintura; de su metalenguaje. El devenir posterior de la disciplina, visible en las muestras y publicaciones anteriormente mencionadas, da cuenta de aquello. Precisamente, en el catálogo de la exposición Sub 30, la crítica Carolina Castro Jorquera, escribe en el catálogo de la muestra:

Es posible que la pintura no haya dado con el tono político necesario para poder hacer frente a la dictadura, sin embargo, las estrategias utilizadas por miembros de grupos como el CADA terminan por acercarse formalmente a las propuestas del Land Art. La recuperación del paisaje chileno acerca a la Avanzada al terreno de lo poético por medio del restablecimiento de un discurso de lo propio. El símbolo de la batalla contra lo establecido, contra lo militarizado, las Millas de cruces sobre el pavimento que hizo Lotty Rosenfeld, son al mismo tiempo un aviso a las autoridades de que allí hay una lucha por el retorno a la libertad y una marca en el paisaje, una pintura sobre el pavimento (Castro, 2014)

Mi etapa de pregrado, concluyó en 1984, tras dos años de trabajar bajo la tutela de Rodolfo Opazo, con quien cursé tercer y cuarto año de Licenciatura y quien además fue mi profesor guía en la memoria de grado con que obtuve la Licenciatura en 1990.

Los años que trascurrieron posteriores a mi egreso, fui ayudante del maestro Rodolfo Opazo en los talleres de tercero y cuarto año de la especialidad de pintura. Fueron años intensos en donde conocí una concepción del arte, muy distinta a la que ya traía desde el Taller de Gonzalo Díaz. Opazo, como representante de una generación anterior, concebía la práctica artística, y su enseñanza, desde una perspectiva mucho más ligada a un concepto que, de acuerdo a Walter Benjamin, podríamos llamar aurático. La experiencia de Opazo respecto del proceso creativo, provenía de fuentes muchísimo más cercanas a una experiencia interna y autónoma lo cual le valió ser clasificado como surrealista, a pesar que (creo que con justa razón), él no se consideraba a sí mismo un integrante de dicha corriente. Bajo ese alero, me tocó permanecer tres años en la órbita de la escuela de arte de la U. de Chile. Mi experiencia como ayudante, me llevó a participar de cerca en la formación de una generación inmediatamente posterior a la mía, que era extremadamente activa. Jorge (Coco) González Lohse, Carlos Araya, Mauricio Jofré, Carlos Arias Vicuña y otros. En esa misma etapa, me tocó vivir el periodo de la movilización contra el rector designado Federicci, que acabó con la destitución de este y se transformó en un indicio de la incipiente debilidad política de la dictadura, y una señal del pronto retorno a la democracia.

En términos de formación, la experiencia de aprendizaje con Opazo, dentro de la Escuela de arte de la U. de Chile, cruzó por rutas muy distintas a las que había experimentado en años anteriores. La concepción de Opazo, apuntaba principalmente a lo vivencial, a la experiencia que se acumulaba fuera el taller y que se volcaba en la pintura. De hecho, él solía hablar de apariciones, de cosas que ocurrían, en el proceso creativo que parecían no estar bajo el control absoluto del pintor. Con Opazo, por primera vez, vislumbre la importancia de la imagen que se guarda en la memoria, y sus implicancias en la construcción de sentido de una obra. La aparición gravitatoria del

cuerpo como referente icónico en el espacio del paisaje vacío, era otra de las cosas que me intrigaba del discurso de Opazo, y que me hacía sentido como estructuración del discurso.

La labor académica de Rodolfo Opazo, sin embargo, y pese a su larga trayectoria docente, y a una reconocida obra, no estaba exenta de polémica, pues su visión del arte resultaba ser demasiado universal para la época de emergencia en que vivíamos, por lo que muchos no lograban asimilar las directrices de su cátedra.

En mi caso, y dada la relación directa y cercana, hubo una influencia que se basaba, en la cotidianidad al interior de la escuela, la que tenía relación con la preparación de mi memoria de licenciatura, y el compartir criterios para el desarrollo de los talleres de tercero y cuarto año.

Debo decir, a Rodolfo Opazo, le guardo un afecto singular, y constituye para mí, en términos personales, una figura fundamental en términos de mi formación y también en términos personales.



Figura 7 *Tentación de San Antonio*
1994
Opazo Bernales, Rodolfo
Óleo sobre tela
135 x 160 cm
Colección del Museo Nacional de
Bellas Artes, Santiago, Chile
En
[http://www.artistasvisualeschilenos.c
l/658/articles-57090_imagen.jpg](http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/articles-57090_imagen.jpg)

Una generación borrosa

Yo pertenezco a una generación que, en términos de su formación académica, estuvo ubicada entre dos aguas en términos de influencias artísticas y contextos formativos. Por una parte, estaba el discurso artístico de la Escena de Avanzada. Habiendo iniciado nuestra formación en el año 1981 la vida universitaria aconteció íntegramente en el contexto de la crisis política de aquellos años, la que terminó finalmente con la derrota institucional de la dictadura de Pinochet.



Figura 8

Taller de pintura de Gonzalo Díaz 1982:

De Izquierda a derecha: Hugo Robles, Waldo Gómez, Luis Valdivieso (de espaldas), Cristian Oliva, Cesar Contreras, Rodrigo Vega, Juana Pavez, José Manuel Ponce, Carlos Bogni (ayudante), Tomás de la Puente, Yanko Pavicevic, Marcela Terra, Loreto Silva, Claudia Collao, Carolina Aguad

Así las cosas, resultó que vivíamos nuestra juventud y nuestra formación académica en circunstancias en que nos encontrábamos en un país sitiado y en plena crisis. Nosotros, por otra parte, estábamos imbuidos en el tema político, por un lado, pero al mismo tiempo estábamos interesados en desarrollar nuestro aprendizaje como artistas y, en vivir nuestra juventud. El grupo de alumnos al que yo pertenecí corresponden al primer curso que casualmente tomó taller de especialidad en pintura de segundo año con Gonzalo Díaz a su regreso su beca en Italia y eso resultó fundamental en nuestra formación y en el enfoque que posteriormente llegamos a tener del arte y del artista.

En ese contexto, mi generación fue influida por corrientes contrapuestas. Por una parte, estaba la corriente conceptual que formaban por supuesto parte importante los referentes que teníamos para configurar nuestra percepción y práctica del arte a partir de un discurso, y por otro lado estaba la práctica de la pintura, que también representaba un componente de libertad al cual en medio de nuestra juventud no estábamos dispuestos a dejar de lado. El tema predominante de la lucha social de esa época era recuperar la libertad, los jóvenes de aquella época además queríamos ejercerla en nuestra cotidianeidad.

Otro elemento, significativo en el contexto de la formación, lo constituye el hecho de que solo podíamos acceder a las obras que nos interesaban a través de revistas internacionales tales como *Flash Art* o *Art in América*. Esto significaba que estábamos accediendo a una matriz ya mediatizada por el papel couché, sin la noción de la escala ni de la corporeidad de dichas obras. El papel de la revista simplemente entregaba la imagen filtrada, actuando como referente mediatizado e ingresando ya con ese filtro en el imaginario pictórico.

Dos hechos relevantes tuvieron lugar durante al último año de la Licenciatura. En 1984, se inaugura la exposición La Figura Heroica en el Museo de Bellas Artes. Fue el primer contacto de aquella generación con la producción artística de aquellos que solo veíamos en revistas. Aquella muestra incluía obras de Robert Longo, David Salle, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Robert Maplethorpe entre otros. Un año más tarde podíamos ver 224 obras de Robert Rauschenberg y participar en un taller abierto con el artista, también en el Museo de Bellas Artes. Ambos hitos, hablaban de una pertinencia y vigencia de la pintura en tanto práctica artística plenamente válida como medio de expresión y como instalación de un discurso que podía abarcar la estética y la vida. Aparentemente los pintores no eran los depositarios de un dispositivo reaccionario pro dictadura.



Figura 9
David Salle.
King Kong
1983
Óleo y acrílico sobre tela, con
lámpara eléctrica y mesa de
madera
312 x 244 x 66 cm
En
<http://www.davidsallestudio.net/pl>

Las imágenes 9 y 10, ilustran obras de David Salle y Julian Schnabel, que formaron parte de la muestra.



Figura 10
Julian Schnabel
Une pomme de terre
1980
Óleo y encáustica sobre tela
243,84 x 213,36 cm
Colección del artista
En: <http://www.julianschnabel.com/paintings/wax-paintings/pomme-de-terre>

Otro componente importante de aquella generación era el hecho de que casi todos pertenecíamos a la clase media, proveníamos de la educación pública y financiábamos nuestros estudios con crédito fiscal. Integrantes de esa camada, y que continúan activos en el arte son Claudia Collao, Waldo Gómez, Rodrigo Vega, Luis Valdivieso, Guillermo Grebe, Julia San Martín, Jorge González Lohse, Carlos Araya, Mauricio Jofré etc.

Dadas las circunstancias que involucraban a la escena local, para este grupo, el asunto de la circulación de obras, pasaba principalmente por la participación en exposiciones colectivas o concursos, generalmente ligados al ámbito universitario, la autogestión, o por curadurías eventuales. Ejemplos de aquello, son exposiciones como La provincia señalada en Galería Sur (1984), con curaduría de Carlos Leppe y Gonzalo Díaz, o Colectivo Local que tuvo lugar en la Galería Carmen Waugh el año, 1986.

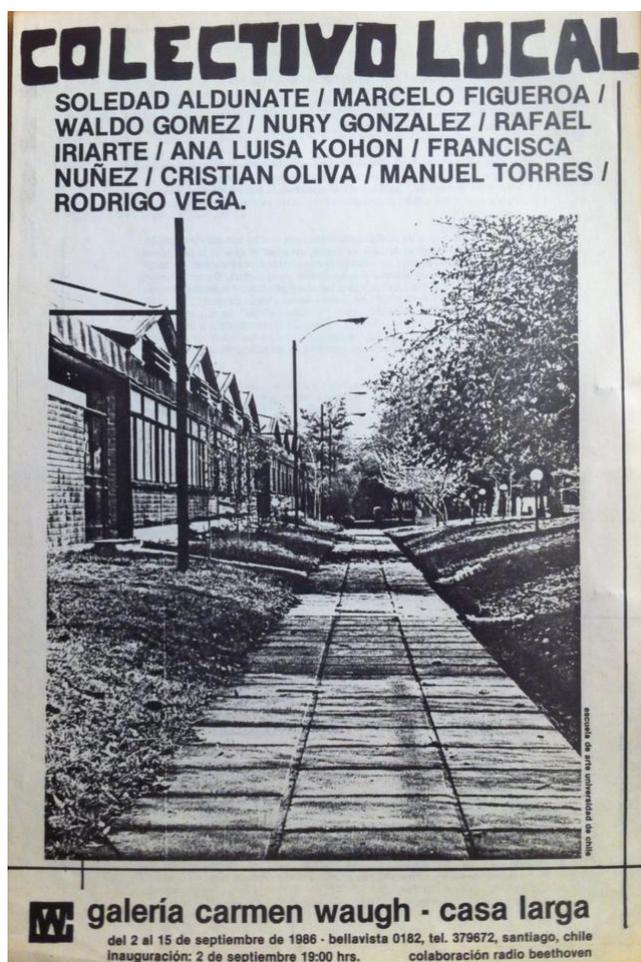


Figura 11
Afiche de la exposición colectiva
“Colectivo Local” en galería Carmen
Waugh” 1986
Archivo personal del autor

También en el año 1986, tuvo lugar la muestra colectiva Caso Matucana, en el contexto de la inauguración del Garaje Internacional Matucana 19. El inicio del proyecto consistió en una gran exposición de pintura y un evento que recogía otras expresiones artísticas que por aquel entonces formaban parte de una movida *underground*. Allí se dieron cita artistas visuales, artistas del teatro, músicos del rock, artistas circenses etc. Era bastante impresionante, ver en la inauguración de una exposición de pinturas, a vendedores ambulantes, a gente que iba pasando por la calle, a público común y corriente, tratando de entender de qué se trataba esta movida.

Para los que participamos de aquella puesta en escena, significó algo que no tenía un correlato en las aulas ni en los medios oficiales de circulación. Era un espacio autogenerado, con intenso movimiento. Fue el lugar de encuentro por mucho tiempo. Estamos hablando de la época de apertura desde la dictadura hacia la posibilidad de una recuperación plena de algo que no conocíamos, pero que sin duda deseábamos.

El garaje Matucana 19, permaneció en funciones por aproximadamente cinco años, cerrando sus puertas poco después del retorno de la democracia.

La imagen de la página que sigue, muestra el volante promocional de la exposición inaugural del Garaje Matucana. Allí se puede identificar los nombres de varios artistas que al día de hoy siguen vigentes

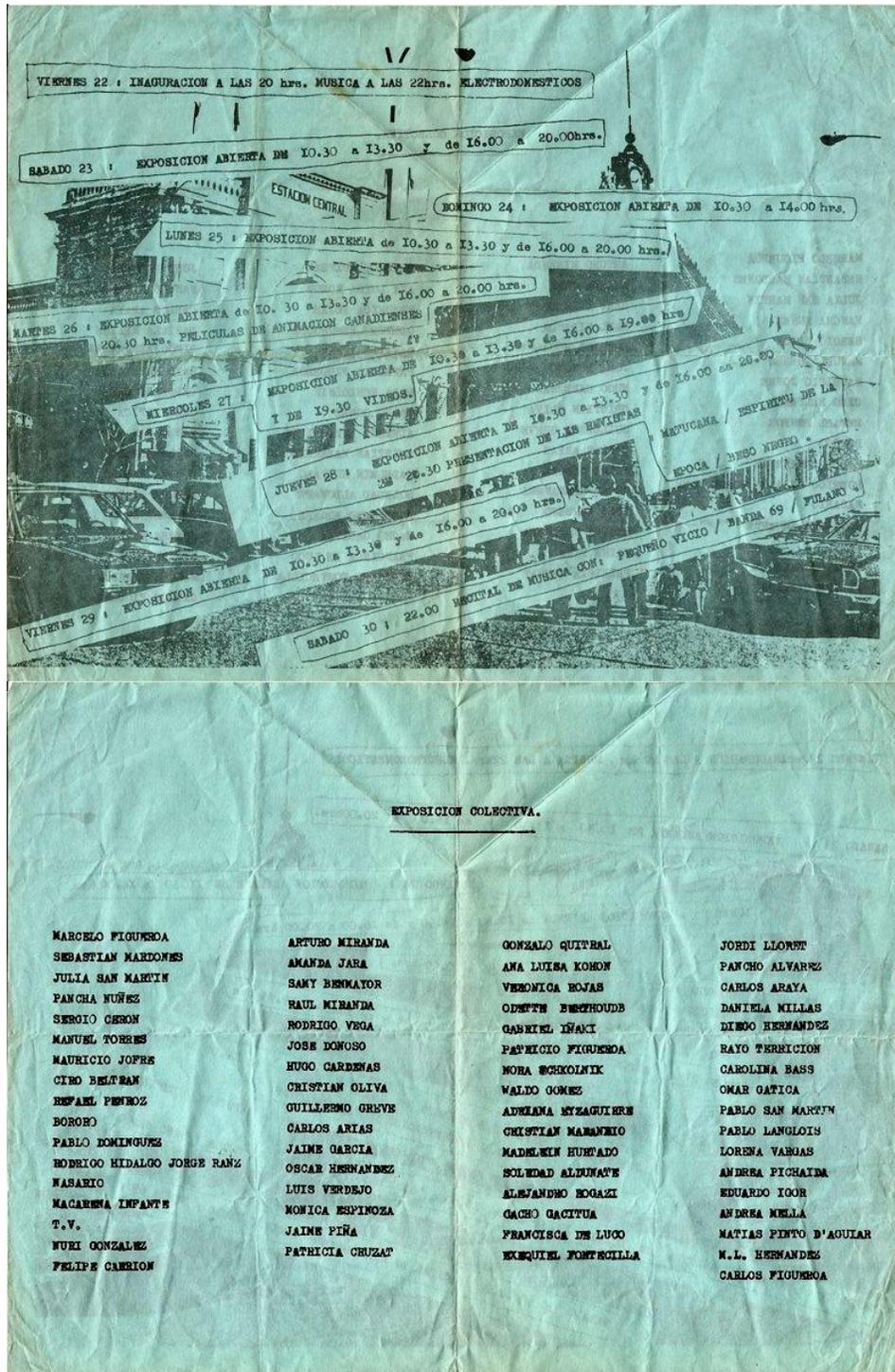


Figura 12
 Volante promocional de la Exposición *Caso Matucana*
 Muestra inaugural del Garaje Internacional Matucana 19
 Archivo personal del autor

Otro espacio que brindó acogida a los artistas jóvenes en los ochentas, fue la galería Enrico Bucci. En aquel lugar tuvieron acogida, expresiones diversas, que provenían algunos desde prácticas, ligadas a las vanguardias conceptualistas tales como Francisco Brugnoli, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Virginia Errazuriz etc., y otros directamente ligados a la pintura recién salida de los talleres universitarios.

La imagen a pie de página ilustra el catálogo de la exposición A Medias Aguas, muestra realizada junto al pintor Jorge (Coco) González Lohse, realizada en la ya mencionada galería Enrico Bucci, en marzo de 1990

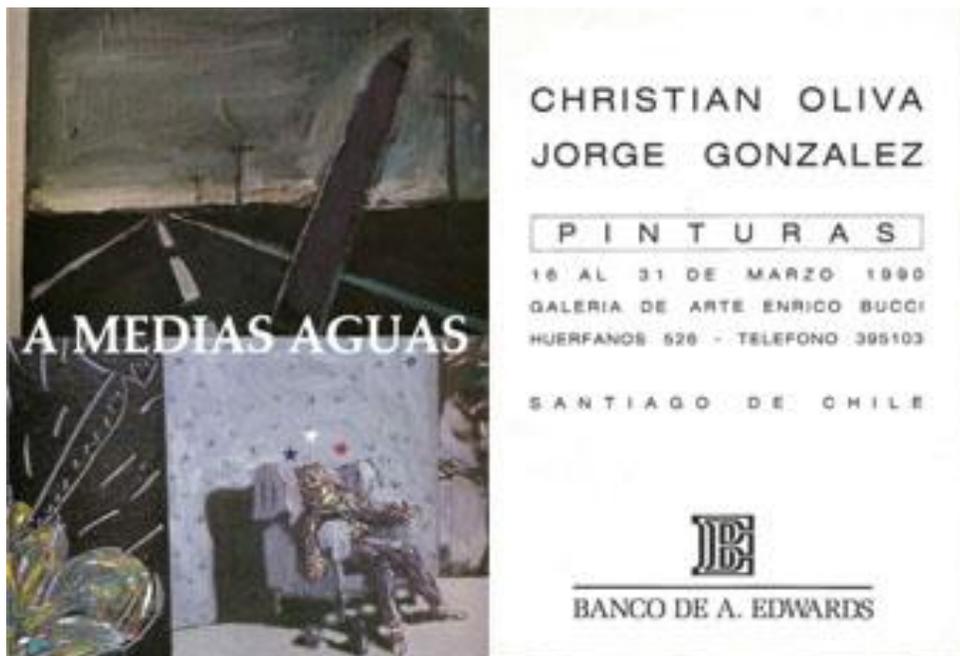


Figura 13
Catalogo de exposición *A medias aguas*
Jorge González Lohse y Christian Oliva
Galería Enrico Bucci
1990
Dossier personal del autor

El año 2013, la generación borrosa, tuvo una retomada de escena, con la exposición *La Ruta Trasnochada* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes. Dicha muestra cuyos protagonistas fueron tres artistas de quien fui profesor ayudante en el taller de Rodolfo Opazo, en la U. de Chile, Jorge (Coco) González Lohse, Carlos Araya (Carlanga), y Mauricio Jofré y que invitaron a participar a un centenar de artistas biográficamente cercanos a ellos, constituyó una especie de *revival* generacional, mezclado con un homenaje a la generación del 13.



Figura 14
Jorge Brantmayer, 2013
La ruta Trasnochada
Fotografía oficial de la muestra

Para cerrar este capítulo, debo precisar, que he querido instalar la biografía como antecedente, para manifestar mi visión del arte en general y de mi pintura en particular. Dado que este texto tiene por objetivo mostrar un proceso de obra, he considerado necesario, exponer estos antecedentes para, por un lado, retenerlos a modo de caja de herramientas, y por otro, contextualizar una determinada visión del arte que proviene principalmente desde lo experiencial. Muchos de los conceptos expresados anteriormente, están basados en la percepción de hechos vividos y en la influencia que esos datos puedan poseer como dato futuro.

Mi interés en reflexionar acerca de los cambios de paradigma y las transcripciones del lenguaje plástico durante la escena del 1988 hacia atrás, tiene que ver con una inquietud personal y con el proyecto de investigación/creación que he llevado a cabo durante los últimos dos años. Usualmente los pintores buscan sus referentes en otros pintores, sin embargo, mi proyecto personal, involucra una reflexión respecto de aquellos desplazamientos y sus influencias, en la manera de pensar la pintura como práctica artística. No me parece que lenguaje pictórico sea un lenguaje superado u obsoleto pienso que la pintura es un es una práctica que se valida aún más en los tiempos que corren. Considerando la enorme influencia de los medios digitales, y la omnipresencia de la imagen como referente visual, la pintura como práctica tiene la posibilidad de ofrecer una vuelta de tuerca, bebiendo de fuentes que antes la despreciaron.



Figura 15
Cristian Oliva ,1987
This is the Chilean Heaven
Óleo sobre tela
30 x 30 cm
Propiedad del autor

Territorio. Paisaje... Biografía. Una relación sentimental

Respecto de aquello que condiciona la mirada, quisiera referirme en esta sección a algunos detalles de mi memoria autobiográfica que parecen haber determinado en mi conciencia una noción de relación íntima con la tierra sobre la que mis pies se apoyan. Recuerdos por cierto felices, todos ellos. Otros, nostálgicos, pero no carentes de un sabor cálido y dulce. Estos recuerdos están ligados a mis largas estancias en el campo donde reside mi familia materna. A partir del recuerdo de esas experiencias, es que surge en mí, la necesidad de hablar de aquello, por la proyección de esas sensaciones individuales, en aquello que tiene que ver con lo colectivo.

Mi familia ama la tierra; ama la naturaleza. La observa. Vive en función de ello. Mi infancia transcurrió entre personas que olían el aire, miraban el monte, observaban las nubes. De esa forma se fijaron mis primeras imágenes relacionadas con el paisaje, en mi memoria. Aquellos que me cuidaban y me amaban, se conmovían con los atardeceres. Esperaban la lluvia, celebraban el sol y nombraban las estrellas. Aun cuando el paisaje que miraban era más o menos el mismo todos los días de sus vidas, siempre parecía ser algo nuevo y prodigioso. Siempre era novedad que el Sol se moviera hacia el norte en invierno y siempre era un prodigio que regresase cada verano a entibiar nuestro aire.

Un hombre prodigioso trabajaba en la casa de mis abuelos, se llama Manuel, como mi padre. Él parecía conocer las claves secretas de todas las cosas. Él miraba el cielo y sabía si iba a llover. Era, y sigue siendo un jinete perfecto que parecía tener comunicación con “las bestias” como llamaba a los caballos. Me llevaba a cabalgar por el campo, acompañándolo en sus labores diarias. Lo acompañaba a dejar las vacas al potrero para que comieran de los restos de los pastos que quedaban tras las cosechas. Recuerdo en aquellos paseos interminables, el olor de los molles, los boldos, las pataguas. Yo sentía una felicidad profunda y plena cuando ante mis ojos se desplegaba el horizonte extenso.

Mis muertos miran hacia el valle de Catapilco. Yo sé donde descansan. Conozco el color del valle en cada estación. Ellos son mi tótem. La tierra que los acoge es sagrada, no

por el designio oficial del agua bendita vertida sobre ella sino porque lo es para mí. Y lo es por ellos.

Desde pequeño recordaba que los mayores se juntaban a conversar hasta muy tarde respecto del pasado. Ellos reconstruían las relaciones de parentescos entre parientes ya desaparecidos. Esos diálogos revivían a aquellas personas y las traían a mi presente revitalizando el parentesco. El ejercicio me hacía intentar ver cuál era mi relación filial con esas personas. Siempre esas historias estaban ligadas a un lugar. Así aprendí que el paisaje determina a mi familia. Es poder caminar a través del paisaje. Atravesarlo no poseerlo. No somos terratenientes; somos habitantes. No es posible entender el paisaje sin la relación de pertenencia que se tiene con aquello que el paisaje representa. El habitante pertenece al territorio en tanto (se) piensa en él.



Figura 16
Cristian Oliva
Valle de Catapilco desde la cuesta de El Melón
Fotografía digital
Archivo personal del autor

El Paisaje en la tradición pictórica chilena

Dado el hecho de que esta investigación, se basa en gran parte en los antecedentes autobiográficos, o en aquellos basados en la memoria personal, este sub capítulo, intenta indagar en los antecedentes que dicen relación con la memoria colectiva y las motivaciones que, en tanto país que construye un imaginario determinado, han moldeado el paisaje como construcción de identidad visual de la nación. Esa identidad visual, se encuentra contenida entonces en lo esencial del vocablo, y es esa carga que el término paisaje posee; aquello de lo que pretendo apropiarme al denominar como “paisaje” una pintura.

La tradición paisajística en la pintura chilena, comienza durante el siglo XIX, asociado temáticamente al paisaje cordillerano, centro, sur o la costa de Chile. Todos los artistas que inicialmente registraron el paisaje chileno, eran extranjeros. Charles Wood, Mauricio Rugendas, Alejandro Cicarelli, inauguran una tradición a partir de la mirada del viajero, improntando los primeros registros de la naciente república de Chile, con el sello de lo pasajero en correlación con la, aún incompleta, noción del territorio nacional en términos políticos y geográficos. En el contexto de esa noción geo-política incompleta, Cicarelli es contratado, para dirigir la Academia de Pintura. En el discurso inaugural realizado en marzo de 1849 en la Universidad de San Felipe en Santiago, el recién asumido director instala a la incipiente pintura chilena, en la órbita de la modernidad europea, pero manteniendo más bien un estatus de subordinación al interés político de la época. Respecto del rol de Cicarelli como director de la Academia Nacional de Pintura, en su texto, *Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena*, que aparece en el libro, *Cuadros de la Naturaleza en Chile*, la historiadora de arte, Catalina Valdés, escribe lo siguiente:

Reafirmando su condición de portador de modernidad, Ciccarelli determina que la principal función del arte es la de trazar un vínculo entre ciencia e industria. De esta forma, el maestro hace manifiesta una concepción pragmática del conocimiento, donde cada área -el arte, la ciencia y la industria- cumple una función esencial dentro del conjunto de lo

social. Desde esta definición, teñida de los ideales desarrollistas de la época, el arte debe otorgar "variedad, forma, gracia i(sic) armonía" a las invenciones de la industria, contribuyendo al proceso de desarrollo del país. Con esta definición utilitarista del arte como un complemento de otras áreas, el programa de la Academia no dará lugar, evidentemente, al movimiento de emancipación artística, que en los centros más dinámicos del arte en Europa se comenzaba ya a denominar del "arte por el arte". (Valdés, 2014, pág. 88).

Uno de los artistas que ingreso a la Academia, fue Antonio Smith, quien, tras un breve paso por la institución, se alejó de ella por su disconformidad respecto a la enseñanza allí impartida. A pesar de ese alejamiento, él comienza con la tradición paisajística propiamente chilena, acercándose a un concepto de representación cercano al romanticismo francés., y confrontado con el academicismo de Cicarelli y Kirbach. Respecto de Smith, Catalina Valdés comenta los siguiente:

la obra de Antonio Smith (1832-1877), pintor chileno pionero en el género, ha sido escasamente considerada por los historiadores del arte local, aun tratándose de un pintor bastante reconocido por sus contemporáneos y muy respetado por sus discípulos. Esta falta de atención podría ser explicada por las supuestas debilidades técnicas de su pintura y por el también supuesto, reducido número de cuadros que pintó. Pero nos parece más certero asumir que se trata de un caso de desidia histórica. (Valdés, 2014, pp. 84-85)

Bajo la influencia de Smith, surge un grupo de pintores que registran el territorio desde la relación de propiedad que poseían con él. Onofre Jarpa, Pedro Lira, Orrego Luco, Valenzuela Llanos configuran un grupo cuyas visiones están determinadas por su condición de terratenientes. Los tres primeros, adscriben a la tradición académica, desmarcándose de ellos Valenzuela Llanos, cuya obra se aproxima a la escuela impresionista. Estos pintores, unos más otros menos, pintan aquello que les pertenece y esas obras, actúan de alguna manera como sello de un título de dominio. Juan Francisco González, inaugura una mirada, de mayor independencia respecto de la tradición académica, introduciendo un avance respecto de los lenguajes artísticos o mejor dicho

introduciendo en la pintura, el elemento de su propio lenguaje como significante, vehiculando a través de la representación paisajística, dichos conceptos plásticos. Este punto de inflexión permite comenzar a pensar en el paisaje como un género susceptible de soportar una carga crítica como correlato de un pensamiento visual, que introduce sentido en la producción artística desde y en el territorio, desmarcándose ese análisis de una visión historiográfica para adentrarse en el análisis del paisaje como entidad lingüística.

El desarrollo del género posteriormente se centró en el camino de una vanguardia relativa, encarnados en la Generación del 13 y el grupo Montparnasse, convirtiéndose posteriormente en una constante en tanto referente de las artes visuales chilenas,

De lo anterior es posible deducir, que los inicios del paisaje como referente temático en la pintura chilena, se encuentra íntimamente relacionado a una cuestión política, dada la carencia previa de un imaginario respecto del territorio y de la conformación de la nación. Respecto de esto Catalina Valdés afirma en su ensayo *Cuadros de la Naturaleza en Chile*:

No obstante, la pintura de paisaje y, más allá de esta, la representación artística de la naturaleza en general, fue durante el siglo XIX y cabe preguntarse hasta qué punto no ha dejado de serlo aún hoy una dimensión explorada con mucha frecuencia por el arte chileno. Tanto es así, que quedó fijada como una de las cuatro constantes definidas por el crítico e historiador del arte Antonio Romera. Desde entonces, el género es asumido como un eje organizador del relato histórico del arte chileno en manuales, estudios monográficos y exposiciones. Esto no es, por supuesto, exclusivo del proceso de definición de lo chileno. Es, más bien, el resultado de operaciones políticas, estéticas e historiográficas características de la modernidad decimonónica, por medio de las cuales se aspiraba a definir una determinada identidad asimilando nociones complejas como territorio, naturaleza y paisaje (Valdés, 2014, pág. 8)

Ha sido tal vez esa misma carga conceptual y política, lo que hace del paisaje una plataforma precisa para instalar un discurso que pretendió hacerse cargo de ese otro imaginario arrebatado por la dictadura y nuevamente ausente. Las vanguardias post golpe, sacaron al paisaje del cuadro tomaron como referencia el paisaje, lo resignificaron, y lo devolvieron al circuito, en donde algunos artistas de generaciones posteriores lo reinstalarían en sus reflexiones de obra.



Figura 17

Paisaje cordillerano y laguna

Smith, Antonio (1832-1877)

Óleo sobre tela

82 x 125 cm

Colección: Pinacoteca Universidad de Concepción, Concepción, Chile

En: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/articles-41090_imagen.jpg

Reflexiones de obra

A partir de los antecedentes mencionados al inicio de este escrito, intentaré exponer en este capítulo, la problemática que este proceso pretende poner en movimiento, y el despliegue de fuerzas que, al efecto, confluyen en su concreción. En ese sentido debo mencionar que el presente texto constituye, por una parte, una declaración de intenciones respecto de un cuerpo de obra específico y al mismo tiempo, y por, sobre todo, una relectura a partir de la observación posterior del trabajo.

Una manera posible de analizar la obra presentada, es a partir del cruce de capas que involucran distintos ejes procedimentales. Por de pronto, puedo reconocer tres: el temático, el problemático y el visual. Esta lectura, (o relectura), del proceso, siempre puede constituirse en programa de trabajo, involucrando en ello, el peligro de (o el derecho a) retractarse o desviarse. Sin embargo, un texto de pintura, no constituye un programa *a priori*, sino un correlato multidireccional del desarrollo de obra, en donde la desagregación de sus componentes, me ha llevado a ordenar el proceso en los tres ejes de los que hablo al principio de este párrafo.

De lo temático como instancia de generación de sentido

El primer eje, lo conforma la selección de aquellos referentes que operan en tanto signos icónicos. Dicha selección involucra tanto a elementos externos y visibles, como a aquellos que provienen desde la memoria biográfica y que conviven y se materializan en el plano de los contenidos.

Esta investigación, ha derivado paulatinamente hacia el paisaje como estrategia temática y conceptual. Dicha traslación, proviene de un hecho específico que comenzó a ocurrir en el contexto de los Talleres de producción y análisis de obra, en el Magister en Artes de la Universidad Católica. Dada la urgencia que dicho taller impone en términos

de generación de obra y, considerando dichas condiciones de producción como parte integral del trabajo, mi obra derivó en cosa de meses desde lo figurativo, hacia una expresión muy cercana a lo abstracto². Esa relación simbiótica entre abstracción y figuración, conviviendo en un mismo soporte, me brindó una posibilidad cierta de indagar en una propuesta de obra donde dos lenguajes se confrontan activándose y generando un espacio polisémico. Por una parte, está el mundo de las imágenes, que, en tanto referentes icónicos funcionan como palabras, las cuales se relacionan sintagmáticamente para construir sentido. Por otra, está lo material de la obra; el signo plástico desnudo; su fisonomía, las huellas del hacer. A partir de esos conceptos, comencé a trabajar en base a dos formas; cielo y tierra, constituyendo de esa manera un paisaje básico y mínimo, cuyo sentido es generado por el diferencial de energía que se producen entre lo temático y lo material.

El uso del concepto paisaje como propuesta temática, proviene de la elección racional de un espacio en el cual (y desde el cual), levantar desde la obra un discurso visual a partir del peso, en tanto significante, de operar desde un género pictórico inscrito en la tradición de la pintura, asumiendo esa carga como motor de un sistema simbólico que se inicia a partir de dicho pie forzado.

De lo anterior se desprende, que la toma de decisiones respecto de ¿qué pintar? obedece a la necesidad de generarse un referente y un método, que permitan estructurar un discurso académicamente y artísticamente sustentable. Dicho discurso, se basa en la poética implícita en el gesto de re-presentar un fragmento de la tierra, y por extensión, aquello que está implicado en el concepto de aprehender un trozo del territorio desde la idea de su imagen, y transmutarlo en materia pictórica. Cambiar su esencia tridimensional y geográficamente infinita, y encerrarlo en la bidimensionalidad del cuadro.

² Vease el capítulo Aproximación a una bitacora

Territorio: Pretexto de la mirada

El vocablo territorio, de acuerdo a la Real Academia Española, tiene su origen en el latín *territorium*, y en la primera acepción lo define como “Porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc.” (RAE, s.f.). El concepto, sin embargo, define una construcción cultural y política de pertenencia entre el cuerpo social y una determinada porción de la superficie terrestre. Este espacio constituye una noción conceptual, cuya definición no solo está enfocada en una perspectiva material o geográfica, si no que define también todo el entramado cultural del correspondiente colectivo. Desde el punto de vista de las ciencias sociales, el Doctor Luis Llanos Hernández propone un acercamiento al concepto de territorio de la siguiente manera:

El territorio constituye un concepto teórico y un objeto empírico que puede ser analizado desde la perspectiva interdisciplinaria, ha pasado del reduccionismo fisiográfico para ser asumido como un concepto que existe porque culturalmente hay una representación de él, porque socialmente hay una espacialización y un entramado de relaciones que lo sustentan y porque política y económicamente constituye una de las herramientas conceptuales más fuertes en la demarcación del poder y del intercambio (Llanos-Hernández, 2010)

De acuerdo a lo anterior, el territorio es determinado como tal desde los imaginarios, las relaciones simbólicas, las rutas, los desplazamientos físicos y poéticos que ocurran o que puedan ocurrir en el interior de ese espacio. Dicho espacio está definido por un sinnúmero de ideas que lo construyen; por infinitos imaginarios que lo significan. Esta trama de signos y corporeidades, constituye la noción de territorio sobre la cual se construye esta hipótesis de trabajo, instalándose la memoria como parte de dicha trama, que posibilita los tránsitos que hacen posible el pensar el territorio como entidad susceptible de interpretación en tanto sujeto de arte. Es en ese momento, cuando el territorio, deja de ser un trozo de superficie terrestre, y se convierte por efecto de la cultura, en paisaje. Se transforma así en una entidad lingüística y simbólica.

Paisaje como objeto conceptual

Para buscar una definición del concepto de Paisaje, esta investigación he tomado como referentes los libros *El Paisaje, Génesis de un concepto*, del teórico español Dr., Javier Maderuelo³, Otros referentes textuales para acercarme al concepto son *Breve tratado del paisaje*, de Alain Roger y *La sombra de las cosas* de Jean Marc Besse.

De acuerdo a Javier Maderuelo, el concepto paisaje, está ligado al ámbito de las artes visuales y específicamente a la pintura y desde allí, se ha desplazado hacia el lenguaje general, en la medida en que culturalmente las distintas sociedades y culturas, han podido destilar un vocablo capaz de expresar el concepto Paisaje, de acuerdo a lo que actualmente entendemos por él.

Si bien, las representaciones del territorio, o las aproximaciones estéticas a este, son de larga data en culturas tales como China imperial, la antigüedad clásica o Roma, el paisaje, surgió como genero independiente de la pintura, durante el siglo XVII, en Holanda, identificándose como primer paisaje propiamente tal, un dibujo de Hendrick Goltzius, titulado *Paisaje de Dunas cerca de Haarlem*, fechado en 1603, (Maderuelo, 2005, pág. 14).



Figura 18
Hendrick-Goltzius
Paisaje de dunas cerca de Haarlem
Plumilla y tita sobre papel
9,1 x 15,4 cm
Colección: Museo Boijmans van
Beuningen. . Rotterdam. Holanda
En:
<http://collectie.boijmans.nl/nl/object/57840/Duinlandschap-bij-Haarlem/Hendrick-Goltzius>

³ Javier Maderuelo (Madrid, 1950) es Doctor en Arquitectura por la Universidad de Valladolid, Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, y Catedrático de Arquitectura del Paisaje en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.

La aparición del paisaje, en la pintura holandesa, tiene su raíz histórica, en los fenómenos políticos acaecidos en torno al proceso de la reforma y contra reforma. La doctrina calvinista, por un lado, asumía la iconoclastia, entre sus más caros preceptos. Por otra parte, el clero y la nobleza, ya no tenían el poder económico de acceder a la compra de pinturas, cediendo ese privilegio, a la recientemente ascendida burguesía capitalista. Entonces, las temáticas estaban más restringidas por mandato religioso y, por otra parte, este nuevo poder comprador y de mecenazgo, no manifestaba interés en temáticas históricas o religiosas, lo cual dio cabida al bodegón y al paisaje.

El paisaje, conceptualmente implica la superposición de una estructura de pensamiento, convertida en mirada sobre el territorio; es el ojo activo, que selecciona y recorta una parte de este, generando en ese acto pensamiento visual respecto de aquel, interpretado desde un lugar específico, entendiéndose este como el punto de vista desde donde se piensa y elabora la representación de un trozo de territorio, donde es posible habitar y desde donde es posible generar una imagen, a partir de su ausencia. En su libro *Breve Tratado del Paisaje*, el filósofo y esteta francés Alain Roger, instala el concepto de la “artealización” que permite, definir el rol de la mirada y del arte, respecto de la construcción del paisaje en tanto entidad cultural. De acuerdo a ese concepto, el país se transforma en paisaje, por efecto de la superposición de una capa de cultura sobre la naturaleza.

Hay país, pero también hay paisajes, como hay desnudez y desnudos. La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*), de la artealización”, (Roger, 2007, p. 23).

Según Javier Maderuelo, “el término paisaje, no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, si no que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada”, (Maderuelo, 2005, p 12).

Esta definición, sin embargo, no involucra solamente una noción estética. El paisaje está construido a través de la sumatoria de las miradas distintas provenientes desde distintas disciplinas y personas. La definición del género pictórico a partir de su uso en la pintura no le da a ésta la exclusividad ni proporciona una supremacía de la estética respecto del Paisaje como modo de ver y pensar el territorio. En *La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*, de Jean Marc Besse, el autor amplía el concepto, incorporando la concepción multidisciplinar a la mirada que convierte al país en paisaje, ampliando el concepto desde las artes hacia otras disciplinas.

¿Es posible contentarse con decir que el paisaje es, de manera general un estetización o pictorialización de la mirada puesta en la naturaleza?

Se podría hacer una primera observación: si cabe estar de acuerdo con que el paisaje es una producción cultural, sin embargo, los significados culturales que contiene y que son como las proyecciones de la cultura sobre el “país” no pueden ser reducidos a simples significados estéticos. Es necesario hacer justicia también a esos otros aspectos culturales lanzados sobre la naturaleza esos otros universos de significación, conceptos y prácticas que como la estética se vuelcan en el territorio (se vuelcan o invierten en el sentido más literal del término). Está la mirada del sabio, la del médico, la del ingeniero, la del religioso, o la del peregrino, etc. (Besse, 2010, p. 116)

De acuerdo a lo anterior, Besse, incorpora en el concepto de paisaje, un sinnúmero de miradas, que cargan de significados, tanto al vocablo, como a su concepción estética.

Es a partir de esa multiplicidad de miradas que planteo la utilización del concepto paisaje, a partir de la apropiación de su estatus institucional en tanto género de la pintura,, como una entidad conceptual y lingüística que integra un sistema de señales que remiten a lo territorial, pero con una lógica que no pretende dar cuenta de la representación mimética a partir de lo natural, si no que intenta generar su existencia en la interfaz que conecta dicho sistema, con el de la imagen guardada en la memoria, haciendo visible un objeto que constituye una tercera y autónoma parte. Con el termino objeto, estoy citando un concepto que se utiliza mucho en el mundo de la informática, para definir ciertos

segmentos de *software*, que poseen una arquitectura encapsulada, y que funcionan con su propia dinámica a partir de algoritmos que lo definen internamente, interactuando con el sistema en el cual están insertos mediante otros programas que lo comunican, sin modificar su estructura propia. En el caso que nos ocupa, el objeto-paisaje, se comunica con el concepto, y genera sentido en la obra sin modificar su estructura; sin apropiarse de una apariencia, si no impregnando la superficie con la poética que nace del vocablo.

De lo problemático

El eje problemático, involucra el planteamiento que la obra espera poner en cuestionamiento. En este caso, se trata de la relación pictórica paisaje/ cuerpo, como elementos comparados en una metáfora visual, y entre los cuales se produce tensión los que, a la manera de los vasos comunicantes cuyo diferencial energético genera trabajo, (en el sentido como la física mecánica lo entiende), y el cual involucra además las pre y post lecturas respecto a la obra, en donde la solución plástica constituye el elemento de mediación para traducir el relato y hacerlo tangible.

El paisaje como problema de pintura

¿Qué significa un problema de pintura?, Específicamente, ¿Qué significa un problema de pintura cuando hablamos de un paisaje?

En términos académicos, un problema de pintura, es básicamente, la interrogante visual que el pintor plantea, más la respuesta que se debiese encontrar por mediación de una suma de procesos. Ambas cosas en relación copulativa; pregunta y respuesta constituyen el problema. La lectura de la obra constituye, tal vez la respuesta

En el caso del paisaje, debemos suponer, que la sola elección de representar un trozo de territorio, constituye desde ya una primera interrogación. Sucesivamente, deberíamos interrogarnos respecto de asuntos tales como atmósfera, distancias, perspectivas, luz, color, valor, estructura, etc. De aquello, debería emerger la representación mimética y simbólica de aquel lugar elegido como referente. El resultado; la obra ejecutada, es en sí misma un dispositivo que contendrá preguntas y respuestas, operando en el espacio de su superficie. Es precisamente este último concepto, lo que el arte contemporáneo, a partir de los lenguajes que se inauguran con el postimpresionismo, aporta a la polisemia de la pintura. La superficie se inaugura y se presenta como un signo visible con su propia estructura, e independencia, generando un espacio en donde se reflexiona respecto de las señales que van y vienen entre ella y los referentes.

El paisaje como problema específico de la obra pictórica objeto de esta investigación, proviene del enfrentamiento entre la corporeidad de los materiales, considerados como entidades presentativas, la imagen icónica que proviene ámbito de lo imaginado o recordado y la palabra con que se denomina al conjunto. No existe un referente tangible, si no, un conjunto de recuerdos, ideas y sensaciones, que intento poner en valor a través de la pintura, En este sentido, todos esos referentes intangibles, pretenden ser demostrados a través del acto de pintar, sin embargo, este acto es también un gesto de simulación, por cuanto, la obra representa lugares que no existen, o que son invisibles en tanto imagen interna. La imagen propuesta muestra el paisaje diseccionado, desvelando las entrañas de sus profundidades. No es el lugar físico si no el lugar que en mi mente ocupa una imagen previamente generada. Lo imaginado en este caso, también genera una noción de territorio inventado. A partir de lo anterior, lo que acá se propone, es un rol invertido del acto de mirar.

Mencioné antes, que la mirada selecciona y recorta, generando un recuerdo almacenado como una proto-imagen. Ahora pienso en la misma mirada que proyecta. El acto de pintar opera aquí como la ejecución de un comando interno a partir del cual la mirada construye un objeto paisaje; ilumina un recorte imaginado de un territorio cuya existencia se ubica en una sensación recordada. La mirada como una de las fuentes de la generación de imágenes, está sin duda influenciada por la experiencia y el recuerdo y todo aquello que estos implican en tanto elementos constitutivos del yo. Por extensión, el yo en esta línea de pensamiento constituye territorio.

Un territorio mirado desde el cenit, que, a vuelo de pájaro, recorro imaginándome suspendido en el aire en posición horizontal y abarcando su extensión. El suelo sobre el que estoy parado ha intercambiado roles con el muro, y yo aquí (usted también) ... ejercitando este simulacro donde la gravedad no tiene rol. El plano de representación es ahora un mapa. Una imagen satelital. No aérea. Estoy listo para dejar caer lo que haya que dejar caer. Me gusta la idea de mapas.

Cambiamos la vista. Volvamos a al suelo. Ahora, el plano de lo re-presentado, aparece mirado como un corte en sección de un trozo de territorio. Dicho corte (este otro corte), muestra la sección del terreno a partir de un horizonte imaginado que actúa como límite, ubicándose a la altura de la mirada, generando otro plano imaginado que divide mi cabeza a la altura del ecuador de cada uno de mis ojos, generándose un sistema ortogonal de coordenadas imaginariamente tridimensionales, que en los planos y los espacios, que, a guisa de escenario, contiene, o genera, el desarrollo de este drama o de esta comedia de simulaciones y certezas.

El horizonte constituye el límite virtual que separa lo de arriba y lo de abajo. Esa línea que persigue constantemente al observador, que determina la altura a la cual este se encuentra respecto del plano del suelo y que siempre constituye la zona de sutura entre cielo y tierra, también es susceptible de ser traspasada hacia las profundidades, en cuyo caso el horizonte escapa al control de nuestro ojo y define un plano que viene a ser equivalente a un cielo falso. Nos hemos hundido en las profundidades.

Bajo esa línea de horizonte, imaginado, no está la representación en perspectiva de la distancia entre el punto de observación y un lejano punto de fuga. Allí se encuentra el vacío, o peor aún, la estrechez de lo subterráneo, sudor frío e inmovilidad. Lo eterno.

Volvamos arriba. El espectador está mirando la escena parado al borde del abismo. Frente a él, se encuentra el borde opuesto de la grieta cuyo corte muestra las entrañas de este territorio; aquel donde puede verse las intrusiones magmáticas, aquellas erupciones frustradas que nunca tuvieron contacto con el aire obligadas a permanecer en el inframundo enfriándose lentamente y configurando las durezas y blanduras del trozo de roca que en su superficie es un país. En la superficie todo significa; en las profundidades no, pues las profundidades telúricas solo se imaginan. Solo se hacen presentes en la mente del habitante, cuando sus fuerzas se manifiestan, moviendo los puntos de referencia, elevando o colapsando por partes y modificando constantemente el todo.

Lo telúrico se instala como la poética subyacente en la lectura colectiva de un territorio movedizo. El habitante de Chile, no puede estar seguro de que aquello que hoy configura su entorno, vaya a permanecer. El miedo a un terreno que se mueve, que cambia, y que se destruye, es un elemento que modifica la relación con él. La placa de Nazca, todo un trozo de planeta carga contra este país. Carga y lo carga, generando un relato de lo efímero. Esta relación mutua del habitante con el suelo que lo sostiene, modifica y determina el mapa mental y cultural de aquel, modificando por extensión, el paisaje, entendido como una construcción cultural.

La influencia de un territorio, sobre sus habitantes, se denomina Telurismo, término que la Real Academia de la Lengua define como la influencia que un determinado territorio ejerce sobre sus habitantes. A partir de ese concepto, esta investigación enfoca el concepto de paisaje considerando a este como la expresión visual de la relación épica entre sujeto y territorio. No es la representación mimética de él si no la simbología implícita en sus accidentes. Es la influencia del territorio en sus habitantes, lo que me lleva a reflexionar respecto del paisaje como un concepto que involucra a la mirada como mediación para la instalación de una problemática, que involucra a la pintura como práctica del arte. El género pictórico permite la inserción de la obra en una tradición lo cual aporta desde ya una lectura preestablecida e historificada, liberando de antemano los elementos que desde esa tradición implican la generación de sentidos que apuntan al paisaje como escenario de eventos que involucran al habitante como protagonista.

El cuerpo. Otro territorio

En el capítulo referido al paisaje en la tradición pictórica chilena, se hace referencia, a los inicios del género, impulsado por una necesidad política de representación del territorio, proveyendo al nuevo país de los signos de identidad necesarios para su auto imagen y su noción de totalidad, la cual remite a su vez y de manera inversa a otro cuerpo el social. Se genera de esta manera, un relato de la completitud que, desde el pensamiento político, relaciona metafóricamente cuerpo, territorio, país, paisaje.

La interrupción sangrienta de la institucionalidad de política de Chile, generó una solución de continuidad de la percepción de la totalidad de la nación, entendida esta como cuerpo metaforizado en tanto todos los cuerpos, que se transformó en una entidad simbólica, de la resistencia a la agresión. Eran cuerpo los torturados, los desaparecidos, los arrojados al mar, los aterrados. Eran cuerpo todos los demás que, sin sufrir la huella física de la agresión directa, hicimos del miedo un modo de percibir la realidad.

En la obra de la que trata esta memoria, la referencia al cuerpo como signo icónico, se, verifica justamente en su ausencia. Y precisamente esa ausencia es lo que mueve mi interés en el cuerpo como temática. Por otra parte, dicha temática se encuentra inserta en toda reflexión respecto del paisaje por una traslación de significados intercambiados. El travestismo de la piel en cuanto paisaje la simulación del paisaje como piel.

El trozo de corteza terrestre sobre el cual nos toca vivir, y sobre el cual instalamos nuestra vida y con nuestra vida nuestras ideas; aquello sobre lo que nosotros pensamos y que para el efecto llamaremos territorio. Ese trozo de tierra que flota cual barcaza sobre un océano ígneo cuyas fuerzas la transportan, la deforman y la consumen poco a poco. Esas fuerzas invisibles por inimaginables, constituyen y conforman las preguntas a partir de donde el pequeño habitante se interroga.

En esta misma línea de pensamiento, ese marco que constituye el soporte; ese plano pictórico, esa pantalla donde se proyecta esta imagen de lo imaginado/recordado, actuando

como límite fronterizo entre dos mundos, se plantea desde el punto de vista de la acción, como una piel. Esa última frontera entre la carne viva y lo de afuera. Esa piel, que intercambia el rol con la tela imprimada, recibiendo las huellas de innumerables desplazamientos, corridas, percoladuras, chorreos y suciedades. Esas marcas que ensucian aquella alba imprimatura, con fluidos poco santos, son las marcas en la piel.

Una post lectura en donde un recorte de la mirada toma el lugar del territorio completo, constituye, una sinécdoque particularizante, de acuerdo a los conceptos investigados por Alberto Carrere y José Saborit en *Retórica de la Pintura*. De acuerdo a ese concepto, se verifica este tropo visual, cuando “la especie esta por el género (la parte por el todo)”, (Carrere & Saborit, 2000, pág. 319).

Así el concepto paisaje como una mirada específica e intencionada sobre el territorio opera también en esa lógica lingüística. Leer ese fragmento de tierra, como un trozo de piel opera en la misma poética. La transferencia de significados entre la piel y el territorio, involucra al concepto paisaje como una operación de la mirada en donde se asume lo uno por lo otro y la parte por el todo.

El todo, el cuerpo completo sin solución de continuidad esta encarnado en la completitud del soporte/formato.

El cuerpo pictórico como único cuerpo presente, disponible para su reconocimiento. Reconocimiento basado en huellas, marcas y heridas como señales cartográficas que registran recorridos y acciones; un mapa que muestra información acerca de energías y tiempos invertidos en dejar una impronta en ese plano; en marcar esa piel. Se construye el paisaje como invención respecto del territorio y como una forma de representar también el cuerpo político acogido por este. Territorio y cuerpo entonces han de ser leídos desde la marca autógrafa de la pintura sobre este otro territorio que comienza y termina en los límites del formato. Cuerpo territorio y soporte, son entonces signos intercambiables sobre los cuales el gesto ejerce su marca

Cada golpe (como causa), cada marca (como efecto) constituyen un gesto de calce de aquella información almacenada en la memoria, con las huellas en esta superficie, generándose de esta forma una metonimia visual. Respecto de esta figura retórica, los ya mencionados autores Carrere y Saborit afirman:

Las metonimias en el signo plástico tienen que ver casi siempre con las relaciones causa-efecto, cuando el signo plástico, como efecto remite a su causa: el movimiento, el golpe de pincel, etc. Las manchas de Sudario (Yves Klein, 1961) evocan la causa que las generó: Un cuerpo impregnado de pintura en contacto con el lienzo. Lo mismo ocurre en la obra Pintura al fuego (1961) del mismo artista, que acumula manchas oscuras producidas por la proximidad del fuego sobre la tela. En ambas, el título subraya la importancia de la causa, a la que el efecto “plástico” remite y, en cierto sentido, sustituye,



Figura 19
Yves Klein
Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82),
Pigmento puro y resina, sobre papel pegado en tela
1960,
156,5 x 282,5 cm
En <http://www.yveskleinarchives.org/works/large/ant82.jpg>
Colección: centre Beaubourg à Paris.

De lo visual

El tercer eje, el de la visualidad constituye la ejecución de la solución y es la generación tangible del cuerpo de obra. Esta es la instancia, en la cual, (de acuerdo a la célebre frase de Paul Klee) se “hace visible lo invisible”. En el eje de la visualidad, se encuentran involucrados de muchas maneras los aprendizajes, los miedos, los prejuicios; aquí se generan las caligrafías del texto que relata.

Las estrategias visuales, constituyen para efectos de este texto, la descripción de la suma de procedimientos que involucran la generación tangible de la obra en sí. Es aquí donde intentare describir el cómo los elementos intangibles devienen en cuerpo de obra.

Entre las aproximaciones que rodean los abordajes materiales de esta aproximación se encuentran las influencias, los prejuicios, los aprendizajes, las deformaciones. La suma de buenas y malas costumbres que definen derroteros y que involucran el conjunto de decisiones mediante las cuales se elabora el dispositivo pictórico a partir del cual podemos establecer el inicio de lecturas. Este estadio de la obra es una etapa delicada, peligrosa. Es un momento de desnudez, estupidez y ceguera. No es del todo posible, ni razonable, realizar descripciones ni justificaciones respecto de ciertos aspectos de la obra visual, sin embargo, si es posible relacionar los elementos involucrados en su ejecución respecto de aquello que conforma la identidad del pintor.

Entonces, la descripción del proceso creativo, involucra, una selección desde un eje paradigmático, de aquellos elementos que forman parte del archivo disponible. Con archivo me refiero principalmente a imágenes. No obstante, la construcción de imágenes, el proceso pictórico, involucra una sumatoria de procedimientos, que, al interior del plano pictórico, generan distintas interrogaciones de la pintura su propia estructura interna, todas las cuales tienen su concreción en el momento en que el acto creativo, tiene lugar. El momento más esperado y más temido. Cuando la teoría queda a la espera de lo que de allí salga. El acto de pintar.

El acto de pintar

El acto pictórico según lo define Giles Deleuze en *Pintura el concepto de diagrama* tendría su génesis, a partir de la *noción de catástrofe*, la cual involucra, conceptos que, partiendo de lo temático, se relacionan con los mecanismos internos de la estructura de la pintura. Deleuze, comienza su análisis a partir de la obra de Turner, en donde “Lo que es pintado y el acto de pintar, tienden a identificarse ¿bajo qué forma? Bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en las que ninguna forma conserva ya su integridad” (p. 24). La catástrofe, sin embargo, involucra un estado de cosas, que concierne a la totalidad de la concepción de la pintura y su práctica, y desde el cual “algo debe salir”, confrontando el riesgo de que nada salga. El filósofo francés, profundiza en este concepto, a partir de escritos de Cézanne y Paul Klee. Sobre la ascensión del color el primero y respecto del punto gris y la cosmogénesis en el segundo. En el libro antes mencionado, Deleuze se refiere al acto pictórico con las siguientes palabras:

¿puede ser definido el acto de pintar sin referencia a una catástrofe que lo afecta? ¿No enfrenta, no comprende el acto de pintar a esta catástrofe en lo más profundo de sí mismo, incluso cuando lo que es representado no es una catástrofe? En efecto, las vasijas de Cézanne no son una catástrofe. No hay un terremoto. Por tanto, se trata de una catástrofe más profunda que afecta al acto de pintar en sí mismo. Al punto que sin ella el acto de pintar no podría ser definido. (Deleuze, 2007, p. 24)

La definición, o mejor dicho la verbalización del acto de pintar, involucra una etapa previa, que se podría aproximar a los dos ejes descritos anteriormente, pero con un peligro adicional, los clichés. Todo aquello que previamente ya está sobre el lienzo, y que pugna por permanecer y acrecentarse. Ellos implican el peligro de tomarse todo el espacio, e impedir que del cuadro emerja algo y condenando irremisiblemente la obra al fracaso y a la hoguera. Deleuze lo describe de la siguiente manera.

Aún antes de comenzar a pintar han pasado muchas cosas. Es por eso precisamente que pintar implica una especie de catástrofe. ¿Por qué? Implica una especie de catástrofe

sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aún antes de que sea comenzado. Como si el pintor tuviera que desembarazarse. ¿Cómo llamar a esas cosas de las que el pintor debe desembarazarse? ¿Qué es esta lucha con fantasmas antes de pintar? ¿Qué son esos fantasmas? Los pintores le han dado a menudo un nombre, casi técnico, en su propio vocabulario: los clichés. Se diría que los clichés están ya sobre la tela aún antes de que se la haya comenzado. Que lo peor está ya ahí. Que todas las abominaciones de lo que es malo en la pintura están ya ahí. Cézanne conocía los clichés, las lucha contra los clichés aún antes de pintar. Como si los clichés estuvieran ahí como bestias que se precipitan sobre la tela, aún antes que el pintor haya tomado su pincel, (Deleuze, 2007, pág. 42).

El abordaje inicial de mi obra, casi siempre comienza a partir de una improvisación, que consiste en manchar con diferentes densidades de materia, y luego comenzar a borrar, frotar, pegar, despegar, deshacer el trabajo ya hecho, volver a recorrer el camino ya andado. Siempre ese momento, reviste un peligro, y en mi caso personal, constituye una instancia pavorosa, a la cual rehúyo por bastante tiempo. Mi interés en este procedimiento, constituido por improvisaciones, consiste en ir recogiendo las huellas que cada acción deja tras sí. No es posible el borrado completo de un plano. Algo queda retenido allí, aunque uno no logre verlo. Los procedimientos de ida y vuelta, permiten develar esas capas y traerlas a la superficie.

CY. Twombly

Quisiera establecer en ese sentido, un vínculo con la obra de Cy Twombly, cuyo trabajo se basa en procedimientos que en apariencia son improvisaciones, las que generan una superficie compleja, y llena de información, la que da lugar a una textura construida mediante muchas capas de trabajo, por tanto, muchas capas de pensamiento. Dichas capas corresponden a una forma de pensamiento visual, que no tiene un correlato en el lenguaje verbal o escrito, al cual su obra está referenciando constantemente

En términos de la manualidad y el cómo se enfrenta al trabajo, considero como referente muy cercano el trabajo de Twombly. Su grafismo escritural, su borroneo, la repetición y superposición de capas, ha resultado para mi uno de los procedimientos de mayor potencia entre mis referentes.

Su tratamiento de la superficie, trabajada como palimpsestos donde confluyen muchas capas de signos borrados, vueltos a escribir, nuevamente ocultos, hasta lograr un sustrato visualmente denso que conforma una obra de múltiples capas, que crea una materialidad virtual a partir de una estrategia de medios en extremo económica.

Respecto de Twombly, Roland Barthes, en *Lo Obvio y Lo Obtuso* escribe:

La obra de TW- como otros ya han señalado con justeza- es escritura; tiene algo que ver con la caligrafía. Sin embargo, esta relación no es ni de imitación, ni de inspiración; una tela de TW no es más que lo que podría llamarse el campo alusivo de la escritura (la alusión, figura de la retórica, consiste en decir una cosa con la intención de que se entienda otra). TW hace referencia a la escritura (del mismo modo que la hace también, de modo frecuente, a la cultura, a través de las palabras: Virgil, Sesostris), y luego se dirige a otra parte. ¿a dónde? Muy lejos precisamente de la caligrafía, es decir de la escritura formada, dibujada, destacada, modelada, de lo que en el siglo XVIII se llamaba la buena letra, (Barthes, 1986, pág. 162).



Figura 21
C.Y. Twombly
Untitled 1970
Pintura al óleo industrial y crayón
sobre tela
405 x 640.3 cm
Colección: MOMA
En
<https://www.moma.org/collection/works/80088?locale=es>

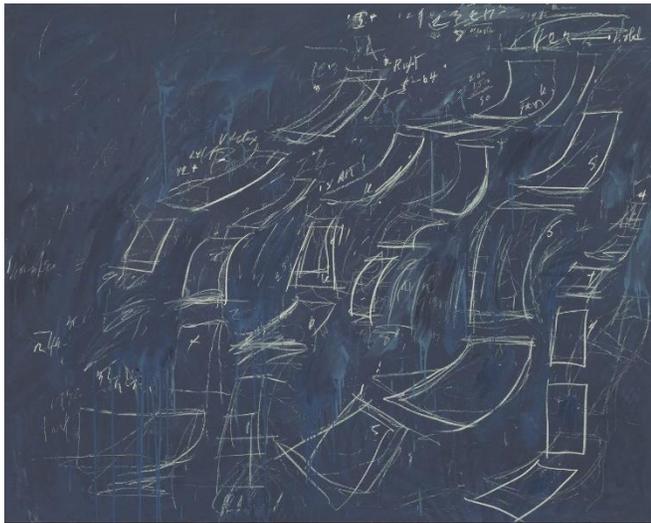


Figura 20Cy Twombly
Untitled
1968
Pintura al óleo industrial y crayón sobre
tela
172.8 x 216 cm
Colección MOMA
En:
<https://www.moma.org/collection/works/78363?locale=es>

La materia como registro de huellas vitales.

Esta investigación es la descripción de proceso acerca del desarrollo de una obra pictórica, cuyos elementos plásticos se encuentran definidos fuertemente por su materialidad. La obra visual propuesta, ha interrogado permanentemente al concepto de materia-material, como elemento sígnico relevante en tanto creación de sentido. Existe una relación de continuidad entre la densidad de la materia pictórica y el espesor físico de la corteza terrestre.

La incorporación de materia como signo plástico relevante, proviene tal vez de la necesidad de revivir el placer de jugar con barro; de manipular el material más allá del registro de la huella del pincel, generar una superficie enriquecida, capaz de recibir, contener y preservar huellas de la existencia, en este caso del pintor. Generar un sustrato capaz de contener-me, en tanto ser vivo; una capa vital que, como un endometrio enriquecido, preserve este impulso embrionario.

Respecto de lo material, existe una relación genealógica con lenguajes pictóricos tales como el expresionismo abstracto, el informalismo, el neo expresionismo, sin embargo, aquella relación, va de la mano con la historicidad de su inscripción en la historia de la forma. Hoy en día que todo ya está inventado o descubierto, los lenguajes de la pintura, se vuelcan hacia el interior de sí mismos. No hay originalidad, ni necesidad de ella, pero de todas maneras allí se encuentran acechando los fantasmas de su hablar anterior. Hoy en día la pintura es una casa del terror, en donde todo gesto, por más insignificante que parezca, se puede convertir en el monstruo de mil cabezas que se vuelca hacia el pintor y lo destroza o lo unge en el más vital proceso de recombinación.

La materialidad, como signo plástico, y como procedimiento, en términos de los cruces genealógicos que acontecen al interior de la obra que estoy proponiendo, proviene de matrices diversas, principalmente de la observación de la obra de artistas como Antoni Tàpies, Anselm Kiefer, Janis Kounellis.

Antoni Tàpies

En el caso del catalán, mi interés se basa en el período matérico, posterior a 1953. En aquella etapa, la materialidad está enfocada a generar un objeto que tiene realidad en sí mismo. No hay representación, tampoco abstracción; solo realidad. Tàpies, crea un universo a partir del estatus de presentación de la materia lo cual constituye un modelo paradigmático producción artística, el cual se tensiona con la realidad desde la estructura interna de objetos nuevos que están inmersos en ella. En palabras del propio artista:

Por otra parte, me obsesionaba la realidad la pastosidad de los fenómenos, que yo interpretaba usando un material espeso, mezcla de óleo y blanco de España, como una especie de materia prima interior que ponía de manifiesto la verdadera naturaleza, la realidad "nouménica", que yo no veía como un mundo aparte, ideal o sobrenatural, si no como la única total y verdadera realidad de la cual todo se compone, (Tàpies, 2004, págs. 30-32).

En este sentido, la obra de Tàpies, busca, a través de la materia, una interrogación al lenguaje pictórico y, a través de él, al pensamiento humano. En el texto introductorio del catálogo de la muestra retrospectiva *Tàpies En perspectiva*, Manuel Borja-Villel, dice:

[...]por cuanto los esfuerzos del artista iban dirigidos a revelar y explorar los problemas y relaciones de la pintura más que a solucionarlos. Tàpies no buscaba tanto un lenguaje pictórico real como su confrontación; y más que hablar del triunfo de la pintura moderna lo deberíamos hacer de su imposibilidad. (Borja-Villel, 2004).



Figura 22
Antoni Tàpies
Blau amb quatre barres roges (Azul con cuatro barras rojas)
1966
Óleo y arena sobre lienzo
169,9 x 195,3
Colección: Museo Reina Sofía. Madrid España

Anselm Kiefer

Kiefer por su parte, utiliza la materia en cantidades que no son abarcable desde la observación de una reproducción⁴. En este artista, la materia funciona de manera ambivalente como una herramienta de representación y de presentación en una relación entre signo icónico y signo plástico, La materialidad en Kiefer, está relacionada con una forma de decir. El relato completo de su obra, está ligado a la memoria. A una memoria dolorosa y traumática, tanto como individuo, como en lo que respecta al pueblo alemán y el período nazi.

De la obra de Anselm Kiefer, me interesa, el tratamiento lírico de la superficie pictórica, y las transferencias de energía que ponen en diálogo lo abstracto de la pintura, con su capacidad connotativa respecto de un referente externo, creando sentido a partir de esa confrontación.

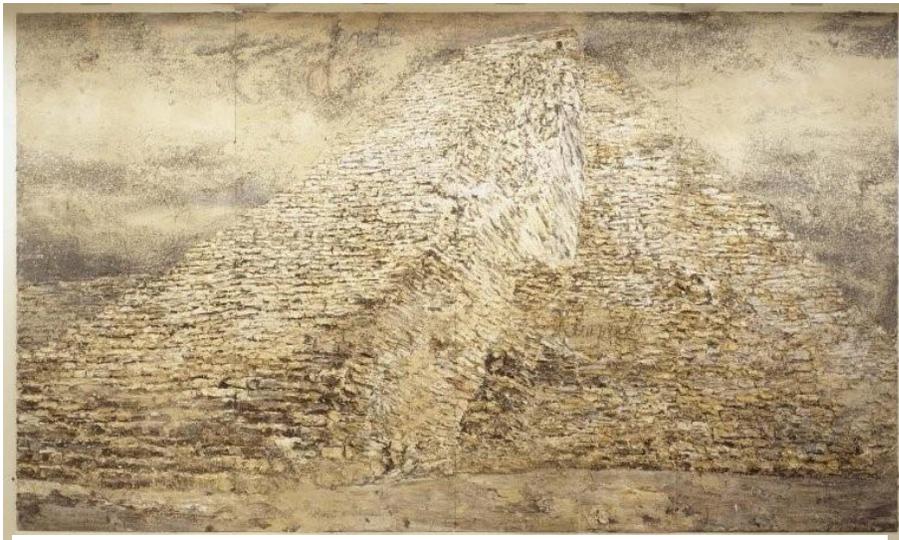


Figura 23
Anselm Kiefer
Himmel-Erde (Cielo-tierra)
1997
Técnica: Técnica mixta sobre lienzo
470 x 800 cm
Colección: Museo Reina Sofía. Madrid. España

⁴ La pintura que ilustra estas líneas, pertenece a la colección del Museo Reina Sofía, y la he utilizado pues es la única obra de Kiefer que he visto personalmente,

A modo de ejemplo, en la pintura de Kiefer *Das Buch* de 1985, y tomando los conceptos de Louis Hjelmslev, en *Prolegómenos una teoría del lenguaje*, (Hjelmslev, 1974, p. 73-89) es posible observar que lo matérico opera en el plano de la expresión, integrando materiales tales como óleo, papel fotográfico, paja, género y plomo, provenientes del techo de la Catedral de Colonia que Kiefer compro en 1985, sobre soporte de tela de 330 x 553 cm. Integrada a la pintura, una pieza escultórica que representa un libro, construido de plomo.



Figura 24
Anselm Kiefer,
Das Buch
1979-1985
Óleo, plomo, papel fotográfico, paja, y tela sobre lienzo,
330.2 x 552.7 cm)
Colección: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution
En [http://hirshhorn.si.edu/search-
results/?edan_search_value=Anselm%20Kiefer#detail=http%3A//hirshhorn.si.edu/s
earch-results/search-result-details/%3Fedan_search_value%3Dhmsg_85.27](http://hirshhorn.si.edu/search-results/?edan_search_value=Anselm%20Kiefer#detail=http%3A//hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/%3Fedan_search_value%3Dhmsg_85.27)

Esta pintura, muestra una superficie, pictórica complejizada, en donde los materiales, tienen la función de generar una costra física, y un sustrato de significaciones, que en el plano del, contenido denota un paisaje. Un paisaje, con alusiones al concepto romántico del género, que lo inserta en la tradición pictórica alemana, tradición que por otra parte opera como un signo integrado a la obra (a esta y la obra en general de Anselm

Kiefer), aludiendo a una visión ligada al sentimiento alemán de posguerra., que de alguna manera también permite establecer un paralelo, respecto del tema político que cruzó el arte chileno post golpe de estado, y que determina en gran parte la percepción del mundo de los artistas chilenos de la época.



Figura 25
Anselm Kiefer
Las célebres órdenes de la noche (Die berühmten Orden der Nacht),
1997
Acrílico y emulsión sobre lienzo
510 x 500 cm
Guggenheim Bilbao Museo

Janis Kounellis

Kounellis, utiliza el material a partir de la potencia de su naturaleza intrínseca. No es un aditamento para lograr una materia pictórica más densa. No. Su materialidad, es instalada como tal, en el rol que cada materia tiene en la realidad. Su trabajo parecer ser concebido para ser visto desde un punto de vista; tal vez varios pero únicos, que proponen una mirada que se tensa con lo ambiental. Un aspecto relevante en ese sentido es la relación con el muro, como institución que está instalada en la historia del arte. La obra de Kounellis, no responde, según mi punto de vista, a la categoría de instalación, si no a la de pintura. Los espacios de exhibición, y principalmente las paredes son el soporte en su grado cero, sobre el cual se mancha, quemando, dejando las huellas del hollín, apoyando objetos, montando piezas de gran envergadura, cuya materialidad no es interpretable. Son elementos presentados, organizados según una lógica de cuadro, que, sin embargo, dialogan y tensan el espacio de exhibición.

El tratamiento, del material como tal, es el elemento de la obra de este artista en el cual vislumbro un dialogo que posibilita un hablar de pintura desde mi trabajo Janis Kounellis, se autodefine a sí mismo como pintor. Esta concepción de su práctica artística, queda de manifiesto en el texto que cito a continuación

En los años sesenta, me han llamado artista porque no sabían cómo definir un montón de carbón. Pero yo soy un pintor, y reivindico mi iniciación a la pintura. porque la pintura es construcción de imágenes; no indica una manera ni tampoco una técnica [...] pero también Duchamp es un pintor. El liberalismo le ha dado a la pintura libertad hasta los límites del imaginario y ha devuelto al artista un pleno papel intelectual, (Kounellis, 2001, p. 278).



Figura 26
Janis Kounellis
Sin título,
2012
Acero y carbón
200 x 180 x 59 cm
En <http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2013/02/30028.jpg>



Figura 27
Janis Kounellis,
Untitled,
2002.
Galleria Nazionale d' Arte
Moderna,
Rome.
Foto: Claudio Abate
En:
<http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2013/02/4-11.jpg>

Aproximación a una bitácora

El siguiente texto, consiste en un registro de apuntes de trabajo que describen el proceso de esta investigación a partir del inicio de este programa de Magister en Artes. Contiene la descripción de acciones y procedimientos cuyas lecturas, tanto previas como posteriores, han generado ideas sobre las cuales se fundamentan las posibles respuestas a las interrogantes que plantea esta investigación. El texto está ordenado de manera cronológica, (por lo cual probablemente el lector encontrará conceptos que ya fueron vertidos en capítulos anteriores). Se trata del registro del trabajo de producción de obra en taller, fundamentalmente basado en estrategias pictóricas, que consideran una trama improvisaciones y encuentros con materialidades e imagerías diversas, para construir un cuerpo conformado que posea una densidad significativa.



Figura 28 Cristian Oliva,
Sin título,
2015
Óleo sobre lino
160 x 130 cm.
Propiedad del autor

El abordaje inicial a esta problemática, se basó en el formato tradicional del óleo sobre tela, con figuras humanas o partes de ella que se encontraban contextualizadas en el entorno paisaje, sin embargo, desarrollo del proceso basado en un programa de trabajo, que debía responder a las exigencias académicas del Magíster, modificó sustancialmente mi trabajo.

En primer lugar, debí buscar una estrategia de producción, que permitiese desarrollar el trabajo de la manera más provechosa y económica posible en términos de generar una continuidad y una dinámica creativa con impulso propio. Con esto del impulso propio, me refiero, a desarrollar un proceso cuya primera etapa, considera un período de acumulación de energía, en donde, de la misma manera que en la mecánica de una montaña rusa, cuyo período de trabajo está en la subida inicial, para posteriormente liberar el esfuerzo y realizar el recorrido por gravedad.

Primera Serie: sobre cartón piedra

Para ello recurrí a materiales de bajo costo, utilizando como soporte el cartón piedra de 2 mm. tamaño 55 x 77 cm, imprimado con gesso acrílico.

Transfiero al soporte., mediante cuadrículado, una fotografía sacada de internet de la actriz erótica de los años 70, Sylvia Kristel, (Fig 29) Pienso en un cuerpo que iconográficamente me fuese significativo. No lo era tanto. Me sedujo la pose en escorzo, al estilo del *Cristo de Mantegna*. La actriz, erótica, comienza a desaparecer dominada por su arabesco blanquecino. Mancho con carboncillo definiendo dos zonas y comienzo a garabatear sobre el cartón. Comienzo a manchar, a frotar; a diluir con aguarrás el carboncillo. Escribo, rayo, borro, limpio ensucio, derramo chorreo. Espero vislumbrar algo. Improviso y espero.

El dibujo inicial se tensa correctamente en su mecanicidad, con la mancha que surge. Froto, la carne. No hay carnación, agrego siena tostada y vuelvo a diluir y a frotar. El

soporte aguanta. Se tuerce. Se impregna. La superficie comienza a enriquecerse, devolviendo la marca de mi gesto, pero con señales de volverse definitiva, sin embargo, aun puedo sacar materia y volver a ponerla. Arrastrar de un lado a otro. Aún puedo frotar y permitir que el fondo ilumine la superficie.



Figura 29
Cristian Oliva.
Sin título, 2015
Óleo, carbocillo y pastel,
sobre cartón piedra
imprimado.
55 x 77 cm
Propiedad del autor

Los siguientes trabajos son sobre el mismo soporte. El mismo material. Comienzo a manchar con carboncillo. Ya no uso una referencia, solo mancho y borro. No necesito, una imagen, busco la que está encerrada en la oscuridad. La mancha oscura, se aclara. El blanco del fondo imprimado surge. Algunos trazos no se borran, persisten como grafismos. Paradojalmente, busco más oscuridad, para encontrar más luz. El paisaje sigue apareciendo y decido que permanezca.



Figura 30
Cristian Oliva.
Sin título, 2015
Óleo, carboncillo y pastel,
sobre cartón piedra imprimado.
55 x 77 cm
Propiedad del autor

Pienso en los *Color Field* de Mark Rothko, y en la simpleza aparente de su compleja visualidad. De nuevo dos manchas. Utilizo un cuadrículado, pero esta vez, no hay ninguna imagen a transferir por lo que funciona solo como grafismo que habla de una estructura. Un cuerpo se vislumbra entre las sombras. Parece ser parte de un hombro y una cabeza de mujer en la que me entretengo iluminando apenas el fondo para definir su estructura desde la contraforma



Figura 32
Cristian Oliva
Sin título,
2015
Óleo, carboncillo y pastel,
sobre cartón piedra
imprimado.
55 x 77 cm
Propiedad del autor

El proceso descrito es sucio y de difícil control de los resultados, más aún sobre un soporte de escasa resistencia como el cartón piedra que comenzó a tener protagonismo físico al torcerse y pandearse con la aplicación de humedad y solventes, más la tracción física ejercida al pintar. Aquellas pinturas, cuyo referente eran fundamentalmente paisajes y más aún, un paisaje basado en una estructura básica. Solo dos formas que conviven sobre un formato. Solo el cielo y la tierra, definían esa estructura, sobre la cual, y a modo de escenografía estaban instaladas las referencias al cuerpo como ícono.

Comienza en esta serie, una confrontación en la cual, la figuración y la abstracción entablan un dialogo, que, como los polos opuestos en un generador, producen un corriente de pensamiento ya acción que posibilita la fluidez del trabajo. Hasta ese momento mi percepción era que, de no existir la imagen del cuerpo, la ruta era definitivamente lo abstracto. Me interesa ciertamente, lo abstracto que la pintura tiene en si misma; en cuanto revelación de sus estructuras internas, de su metalenguaje, pero no es la abstracción el lenguaje por medio del deseo generar sentido desde mi obra.



Figura 33
Cristian Oliva
Sin título,
2015
Óleo, carboncillo y pastel, sobre cartón
piedra imprimado
55 x 77 cm
Propiedad del autor

El proceso siguió su curso, el mismo soporte, pero comencé a rayar el carboncillo, sobre cola fría blanca interviniendo con trazos de carboncillo sobre esa mezcla mientras estaba aún fresca.

La imagen que ilustra esta página, (Figura 28), muestra la primera obra que surgió de ese proceso, y marca un cambio en el enfoque respecto del uso del material y sobre las reflexiones respecto de la naturaleza de este, en el sentido de la construcción de la imagen, a partir de la referencia al paisaje en términos concretos y a lo corporal en sentido metafórico.

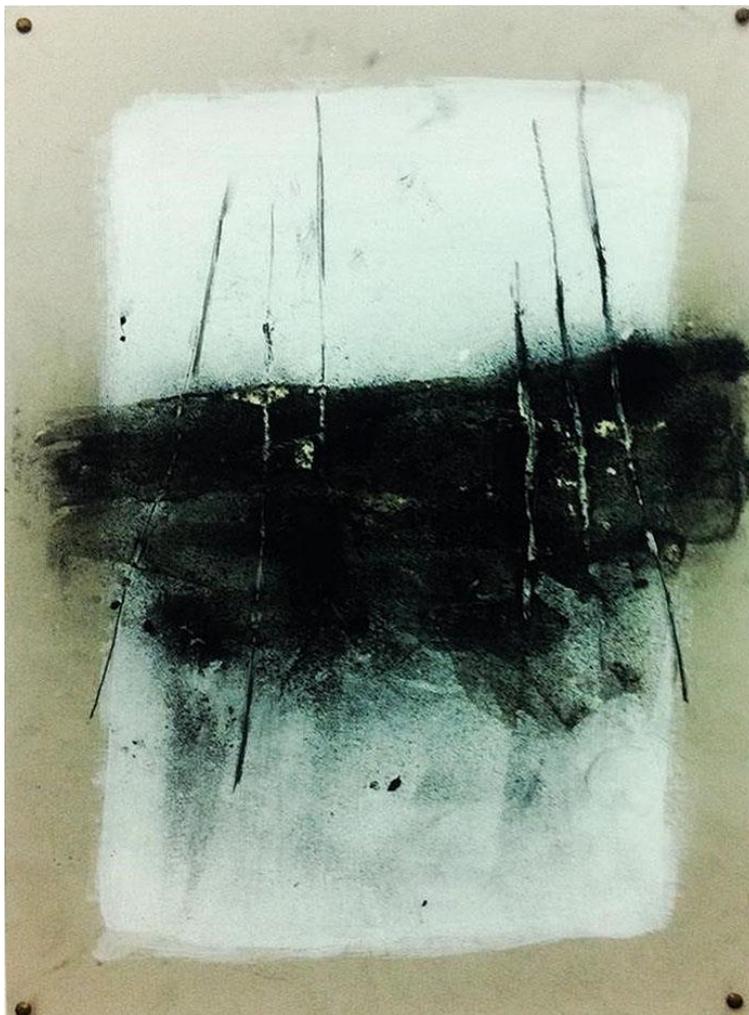


Figura 34
Cristian Oliva
Sin título
2015
Acrílico, carboncillo, cola fría,
sobre cartón piedra imprimado
55 x 77 cm
Propiedad del autor

Sucesivamente incorporé pequeños trozos de madera, carbón molido y clavos sobre cola industrial amarilla, que funcionaba como pegamento y a la vez como pintura. Esos trabajos fueron montados mediante clavos de techumbre directo al muro, pero no solamente utilizados como medio para fijar la pintura a la pared, si no que como elemento que participa de la composición (Ver figura 29). Esto me impulso a pensar en la materialidad, no solo como la densificación de la capa pictórica, si no como elementos presentados con su propia identidad, pero participando de una situación de cuadro. A propósito de lo mismo, y basándome en mi observación personal, es en estas soluciones donde observo elementos que permiten establecer un cruce con las obras de los ya mencionados Janis Kounellis, Anselm Kiefer y Antoni Tàpies.



Figura 35
Cristian Oliva
Sin título, (detalle)
2015
Acrílico, carboncillo, cola fría, sobre
cartón piedra imprimado
55 x 77 cm
Propiedad del autor

Las imágenes de las páginas siguientes (figura 35 a 37), muestran una serie pintura de paisaje, cuyo concepto compositivo, esta vez se aleja de la referencia a los trabajos de Rothko, y se relacionan con mayor fuerza con una naturaleza desbastada y solitaria, al modo como lo concibe Kiefer. Un paisaje romántico, que se vuelve autónomo y nostálgico. En estas pinturas, algunos de los elementos incorporados, adquieren un rol iconográfico, como es el caso de los clavos que funcionan como una reja.



Figura 36
Cristian Oliva
Sin título, 2015
Acrílico, carboncillo, cola fría, clavos para techumbre sobre cartón piedra imprimado
55 x 77 cm
Propiedad del autor



Figura 37
Cristian Oliva
Sin título, 2015
Acrílico, carboncillo, cola fría, clavos para concreto de 1,5' y trozos de madera sobre cartón piedra
imprimado
55 x 77 cm
Propiedad del autor



Figura 38
Cristian Oliva
Sin título, 2015
Acrílico, carboncillo, cola fría, clavos para concreto de 1,5' sobre cartón piedra imprimado
55 x 77 cm
Propiedad del autor

Segunda serie. Sobre tela chenille

El chenille, es el nombre que recibe un tipo de tela cuyo uso principal es la tapicería de muebles, en especial sillones. Se trata de una especie de aglomerado textil, que descansa sobre una trama, que le brinda soporte estructural. Su precio es muy barato (al menos la versión de chenille que se puede encontrar en los locales de la calle Independencia y calle Dávila Baeza). Sobre dicho soporte es que realicé los trabajos que siguieron a los ya descritos, en los cuales continué utilizando los mismos elementos, reemplazando el soporte de cartón por tela mencionada. Este cambio me permitió ampliar el formato trabajando con los mismos materiales.

En estas obras, el comportamiento del material se volvió más impredecible y el soporte adquirió protagonismo, al punto de dejar de ser solo soporte, debido a que a medida que la cola se secaba se comenzaba a deformar el género otorgando al cuadro una característica objetual.

En la pintura que ilustra la página 76, (figura 38), insistí en los procedimientos, materiales e imagen de la serie sobre cartón. Esta vez el formato era mayor, y decidí ensamblar dos trozos de tela, mediante una costura con pita, imitando una sutura, con la intención de referenciar un procedimiento médico ligado a lo corporal. Esta pintura, se acerca al concepto de *assemblage*, al instalar dentro del formato, trozos de carbón de tamaño mucho mayor a los cuadros anteriores, clavos de cuatro pulgadas, trozos de lija de grafito cola industrial en mayor cantidad, tanto como pigmento, como en su función de aglutinante. Todo sumado a la pintura acrílica y el carboncillo. La imagen resultante, daba la idea de un paisaje enrejado, con piedras negras que flotaban en un limo barroso. La imagen de lo catastrófico se apoderó inevitablemente de esas pinturas.



Figura 39
Cristian Oliva,
Sin título, 2015
Acrílico, carboncillo, cola industrial, carbón de espino, lija de grafito y
clavos de 4' sobre tela de tapicería
108 x 160 cm
Propiedad del autor

A medida que pasaba el tiempo y que el trabajo se volvió más sistemático, la naturaleza de los materiales y sus comportamientos comenzaron a presentarse como elementos que conformaban y determinaban el trabajo y que adquirirían mucha más importancia en cuanto a problemática plástica que el asunto temático el cual quedaba minimizado en términos iconográficos por cuanto el material los soportes incluso el sistema de montaje adquirirían corporeidad y simbolismo propios, y sin embargo comenzaban a apuntar de una manera muchísimo más poderosa hacia el punto de mi interés inicial.



Figura 40
Cristian Oliva,
Sin título (detalle)
2015
Acrílico, carboncillo, cola industrial,
carbón de espino, lija de grafito y
clavos de 4' sobre tela de tapicería
108 x 160 cm
Propiedad del autor



Figura 41
Cristian Oliva,
Paisaje, 2015
Acrílico, carboncillo, cola industrial, carbón de espiño y clavos de 4' sobre tela de tapicería
150 x 175 cm
Propiedad del autor

El cuerpo/imagen se ha desplazado hacia el cuerpo/pintura. Las huellas dejadas por mi acción sobre los materiales también constituyen signos que apuntan a esa corporeidad que pretendo problematizar en mi trabajo. Cuerpo y Paisaje aparecen como elementos significantes, pero a partir de indicios más cercanos al acto pictórico desnudo, que a la figuración en sí misma. Si bien no estoy renegando de dicha circunstancia, mi trabajo en esta etapa, apunta hacia la búsqueda de la relación de ambos signos a partir del gesto pictórico, de las acciones vinculadas al hecho de depositar pigmentos y colores con lo que sea, sobre un soporte. Pigmentos, soportes, gestos y acciones como elementos significantes con sus códigos propios que den cuerpo a otro cuerpo, que materialicen el paisaje.

La obra que ilustra la página siguiente, constituyó, el cierre de esa serie. Mi intención era trabajar en un formato apaisado, mucho mayor que los anteriores. Para ello corte un trozo de tela de tapicería de 265 cm de largo por 180 cm., que era el alto del rollo. Al comenzar a trabajar en el taller de mi casa, no lograba tener el espacio suficiente, por lo cual me trasladé a pintar en la Sala Banca del Campus Oriente. Allí podía mirar con mayor distancia el trabajo. Ocurrió entonces que, a poco andar, la pieza parecía terminada. Decidí asumir ese riesgo y no continué trabajando. En esta pintura el material se manifiesta por sí mismo, la cantidad de materia pictórica es muy mínima. La tela de tapicería adquirió protagonismo, y un color muy parecido al del cartón piedra., y la imagen se tensó con prácticamente nada. Bastó con trazar el horizonte y surgió la imagen del paisaje.

En esta pieza, el formato tiene un sacado en la esquina inferior derecha, el cual permite que la pared penetre en la composición y se integre al espacio de exhibición. Esto compensó el súbito cambio de densidad pictórica, integrando una materialidad externa al cuadro. El montaje fue realizado con dos clavos de cuatro pulgadas, directo a la pared.

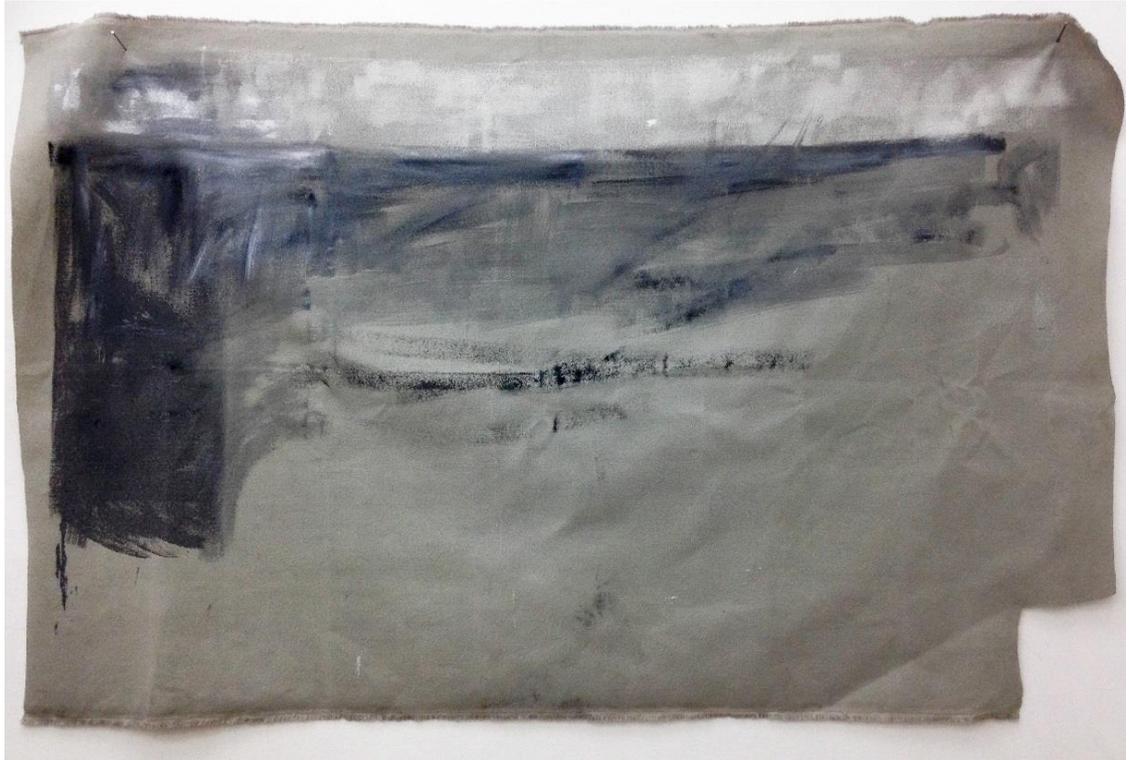


Figura 42
Cristian Oliva
Paisaje,
2015
Acrílico, carbocillo y clavos de 4' sobre tela de tapicería
265 x 180 cm
Propiedad del autor

Tercera serie. Sobre madera terciada

Entre agosto y diciembre de 2015, comencé a utilizar materiales diversos, ensamblados sobre formatos de madera terciada de 60 x 70 cm. Básicamente utilicé restos de telas, carbón, cola industrial, ceniza, carboncillo y acrílico. Mi intención era transformar la naturaleza de estos materiales, de manera que comenzaran a comportarse de una manera distinta a la que les era propia.

Comencé a mezclar todo con la cola para que los géneros se solidificaran, el carboncillo se deslavara con el agua, la ceniza se convirtiese en un engrudo vomitivo. La idea aquí era generar una trama de sucesos cuyo desenlace era incierto, pero cuyo proceso generase una dinámica creativa.

Esta serie inició con la pintura que se muestra en la figura 35. En ella, comencé por la materia, pegando un trozo de tela con cola y agua para luego ir manchando e interviniendo las capas inferiores y sumando sustratos hacia capas superiores. En este caso, había varios sectores de distintos tonos cuyos límites sugerían horizontes, por lo tanto, el paisaje era mucho más indefinido en tanto imagen.

En estas primeras pinturas de la serie, me acerque fuertemente a lo abstracto. En un principio la figuración no me era importante, pues la experimentación tenía que ver principalmente con los materiales, su comportamiento, su resistencia, su oscilación entre su estatus de materia pictórica versus su realidad. A propósito de este último concepto, me surge acá una reflexión respecto de las categorías de representación pictóricas en las cuales, existe una dialéctica que confronta figuración con abstracción. Sin embargo, esos polos parecen ser del mismo signo. La pintura es en esencia abstracta. Una pintura es un objeto con un estatus propio de realidad, constituido por la suma de procedimientos, materiales y pensamiento que la hubo de generar. Mark Rothko en sus Escritos sobre Arte dice:

Me adhiero a la realidad de las cosas y a la sustancia de dichas cosas. Al aumentar los límites de esa realidad simplemente aumento los límites de tal realidad, multiplico el número de sus moradores y les otorgo atributos iguales a los que experimento en el entorno más conocido. Insisto en la equivalencia en términos de existencia entre el mundo engendrado en mi mente y el mundo engendrado por Dios fuera de sí. (Rothko, 2007, pág. 81)

El horizonte como tal, desaparece en estas pinturas. No busco intencionalmente un paisaje, definido por aquella línea. Mi necesidad, radica en lo material. Me interesa el dialogo que se produce entre los materiales, generando un objeto concreto. Sin embargo, al poco andar, reaparece la noción de horizonte, y elementos que definen al paisaje natural se hacen presentes. Pienso constantemente en las pinturas de Rothko. Me seduce la simplicidad poética de su obra.



Figura 43 Cristian Oliva
Sin título, 2015
Carboncillo, cola industrial, acrílico
y restos de tela, sobre madera
terciada
60 x 70 cm
Propiedad del autor

La siguiente pintura, fue realizada casi con los mismos materiales, Esta vez incorporé carbón de espino, retomando elementos de los trabajos anteriores realizados sobre tela de tapicería. Esta vez, concentre el material en la zona inferior del cuadro, y trabaje con solo tres colores; blanco, negro y amarillo, dejando muchas zonas de madera a la vista. Aparece un horizonte en la zona media del cuadro.



Figura 44
Cristian Oliva
Sin título, 2015
Carboncillo, carbón de espino, cola industrial, acrílico y restos de tela, sobre madera terciada
60 x 70 cm
Propiedad del autor

La serie continua con una pintura que está mucho más cercana a un paisaje clásico. La composición sigue remitiendo a Mark Rothko. Trabajo en franjas horizontales, con los materiales descritos líneas atrás. En la zona inferior, agregué carbón de espino con cola industrial, en una cantidad mayor. Esta vez requiero más adhesivo para sujetar esos objetos.



Figura 45
Cristian Oliva
Sin título, 2015
Carboncillo, carbón de espino, cola industrial, acrílico y restos de tela, sobre madera terciada
60 x 70 cm
Propiedad del autor

En la pintura antes descrita, aparece un elemento que comienza a interesarme poderosamente. El trabajo con planos distintos que me permiten jugar no solo con los elementos que se leen en forma vertical, sino también un plano abatido, que posibilita una lectura de lo subterráneo. Lo matérico, remite a lo telúrico, en una relación de continuidad,

Además de este sustrato de materia, comencé a usar imagen pintada de memoria, a partir de una fotografía, tomada por mí, de la antigua estación de ferrocarril de Rungue. Ese referente iconográfico me permitía hacer manifiesto el estatus figurativo de la obra, coexistiendo con una situación de materialidad concreta que tendía fuertemente hacia la abstracción.



Figura 46
Cristian Oliva
Estación Rungue de Ferronor.
2013
Fotografía digital.
Archivo personal del autor

Me interesa trabajar con planos que se entrecruzan entre sí. Trabajo en paisajes, donde puedo mostrar lo subterráneo. . La línea del horizonte no solo divide el cuadro entre cielo y tierra, arriba y abajo. También funciona como línea de flotación al estar lo de abajo en el lugar de lo subterráneo.



Figura 47
Cristian Oliva
Sin título,
2015
Carboncillo, carbón de espino, cola industrial, acrílico y restos de tela, sobre madera terciada
60 x 70 cm
Propiedad del autor

En esta etapa de mi trabajo comencé a hacer un sistema a partir de las casualidades que se habían producido en la medida que el trabajo progresaba desde su etapa caótica a un estado germinal. Debido al uso de agua en gran cantidad, el soporte de madera terciada comenzó a romperse por capas, rajándose en sentido longitudinal y dejando a la vista las entrañas del contrachapado a manera de heridas. Esto me abrió un camino en donde el soporte dejó de ser la superficie pictórica preparada para recibir pintura y se transformó en un elemento significativo que transformo cada pieza en un objeto que adquirió características de cuerpo. Un cuerpo con heridas como en una autopsia, que mostraba la capa de la carne viva a través de esas laceraciones



Figura 48
Cristian Oliva
Sin título,
2015
Carboncillo, carbón de espino, cola industrial, acrílico y restos de tela, sobre
madera terciada

Tras la serie de pinturas en formatos más bien pequeños, sentía la necesidad de utilizar un tamaño de mayor envergadura. La madera terciada me había resultado muy cómoda, y con ella sucedían cosas inesperadas que enriquecían el trabajo. Por ello, para la última etapa del año 2015, decidí trabajar sobre cuatro módulos de madera terciada de 244 x 62 cm imprimado mediante un adhesivo de montaje de base acrílica. Comencé a trabajar con grandes cantidades de agua, esperando que la madera comenzase a romperse por la humedad. Sin embargo, aquello nunca ocurrió. Este hecho, generó una instancia en donde debí comenzar a romper la madera por mis propios medios, lo cual, produjo una situación en la cual, para lo cual debí desbastar la madera mediante un formón, para poder revelar esas capas internas del contrachapado, que ofrecían además un color rojo de alizarina que era muy parecido al color de la carne, el cual contrastaba con las vetas de color amarillo Nápoles, que quedaban adheridas a la capa rojiza y que recordaban a los restos de vetas de grasa, que no se desprenden de la carne al faenar un animal. No dejó de pensar en el *Buey desollado* de Bacon. Todo lo anterior se confrontaba con una superficie pintada con acrílico y carboncillo en donde la continuidad de la imagen se veía interrumpida por las roturas de la madera.

En esta obra adquirió importancia la dimensión performativa de la acción violenta ejercida en contra del material, la cual funcionaba en un plano metafórico respecto del concepto de cuerpo como eje discursivo/temático de la obra. De alguna manera, comenzaba a generarse un hecho visual; una figura metonímica en donde, el efecto toma lugar de la causa; se genera así una lectura en donde el (mi) cuerpo se hacía presente a partir de sus huellas. Esta temática está tratada ampliamente en el libro *Retórica de la Pintura* de Alberto Carrere y José Saborit. Los autores, profundizan respecto de los tropos visuales (Carrere & Saborit, 2000).

En esta obra, el plano vertical, que denota la dimensión, y el plano ilusorio de la representación y perspectiva, se confrontaban, con la revelación del volumen propio de la madera rota, creando una lectura mucho más abierta.



Figura 49
Cristian Oliva
Sin título.
2015
Acrílico, pegamento de montaje sobre madera terciada desbastada.
24 x 250 cm.
Colección del autor.



Figura 50
Cristian Oliva
Sin título. (detalle)
2015
Acrílico, pegamento de montaje sobre madera terciada desbastada.
244 x 250 cm..
Colección del autor

Cuarta serie. Tela y bastidor

Con posterioridad a la serie sobre madera terciada, decidí volver a trabajar sobre el soporte institucional de la tela sobre bastidor. Este giro, que pareciera ser un retroceso, tiene que ver con el hecho de que al utilizar un soporte que ya está instituido entre los elementos técnicos de la pintura, y este hecho le entrega neutralidad. Un soporte de tela sobre bastidor, o de tela suelta instalada sobre la pared, por su propia materialidad e institucionalidad, tiene la posibilidad de hacerse invisible.

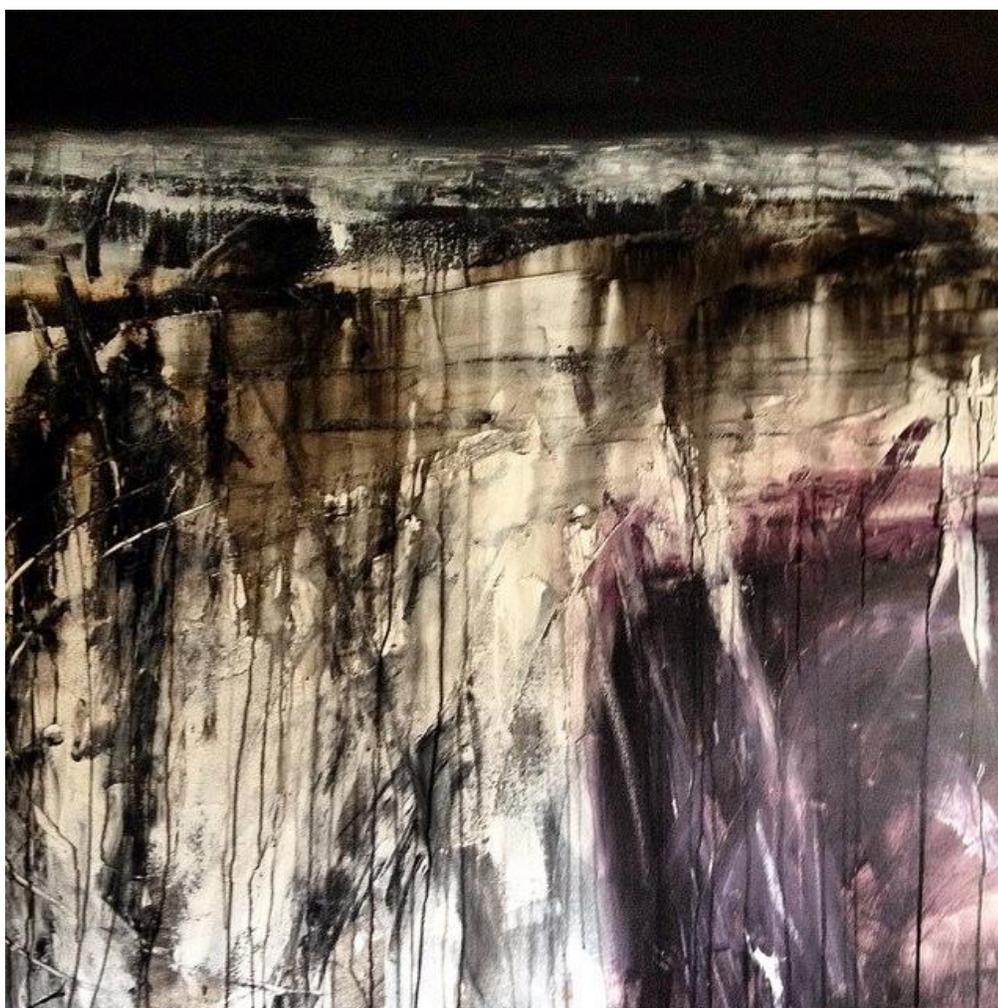


Figura 51 Cristian Oliva
Paisaje
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre lino
Propiedad del autor

La experimentación respecto del soporte, en cualquier caso, ya forma parte de lo académico, lo cual me da la libertad de no semantizar el soporte y solo preocuparme de la naturaleza de la superficie y de la imagen.

Respecto del asunto de la imagen las obras del período actual, continúan tomando como referente temático, el paisaje. Mi intención respecto de este, sigue siendo una referencia nominal. No me interesa representar un lugar, si no todos los lugares. El paisaje en tanto vocablo que denomina un tipo de cuadro, el cual está en el lugar del ojo que mira. No he incorporado imágenes que representen el cuerpo humano, pues intento, que la superficie del cuadro, adquiera la simbología de lo corporal.

Dentro de esta estructura, he trabajado a partir de un pie forzado cual es la línea de horizonte, como un elemento estructural que proviene la convención de la perspectiva. Esta línea, me permite pensar mi pintura como como figurativa y me entrega la representación de un territorio imaginado, a partir de un elemento ligado al dibujo, (pensado este como estructura), a partir del cual, comienzo a desplegar la mancha que define inmediatamente tanto el plano visible de la superficie del soporte, como de la superficie del lugar supuesto que comienza a ser visible. La posición del horizonte, me permite jugar en dos planos; uno virtual, definido por la ilusión o virtualidad de profundidad y la distancia que media entre la posición del espectador y el horizonte, y otro plano vertical, que denota la bidimensionalidad de la obra, pero que, al mismo tiempo, se muestra como un corte en el terreno, en donde se puede ver una zona que, bajo el horizonte muestra las capas ocultas. Es en este plano, donde espero que todo ocurra. Mi plano vertical, es mi telón de proyección y la zona de las ilusiones.

Curiosamente, hace algunos años, trabajaba en unas pinturas con mucha carga de materia, en donde se veía una grieta que ocupaba la zona central del cuadro. El origen de esas imágenes, tenía que ver con una serie de pinturas cuyo tema eran las carreteras, también en perspectiva (ver Figura 15), las que a su vez provenían, de las pinturas de Edward Ruscha, y que iconográficamente también aparecen en varias pinturas de Juan

Dávila. Pues bien, la grieta ocupó el espacio de la carretera, abarcando el espacio hacia el punto de fuga.

En aquellos cuadros me interesaba, la connotación política del paisaje, y la imagen de la grieta, contenía el simbolismo propio de una herida a escala mayor. Revisando estos antecedentes, logro darme cuenta que mis intereses respecto de ciertas temáticas y procedimientos siguen siendo los mismos,



Figura 52
Cristian Oliva
Solución de continuidad
1996
Óleo sobre tela
120 x 100 cm
Colección del autor



Figura 53
Juan Dávila
On Paranoia
Óleo sobre tela & collage2
00 x 263 cm
1993
Colección:
L.A. Galerie – Lothar Albrecht
En:
<http://www.artfacts.net/es/exposicion/juan-davila-gemalde-und-arbeiten-auf-papier-77886/obra-de-arte/on-paranoia-7012.html>

En mi propuesta actual, aquello que podría ser la misma grieta, es mirada desde un de sus bordes, el cual es el único visible, pues el plano que lo confronta, es donde está parado el espectador. Es la línea del horizonte la que, definiendo la altura sobre el terreno, me permite lecturas variadas, respecto de los planos que confluyen en la estructura de la obra. Una vez establecido este sistema de coordenadas y planos, intento hurgar en imágenes que definan la anatomía de lo que se ve, o que represente un pensamiento respecto a su representación.,



Figura 54
Cristian Oliva
Paisaje
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre lino
Propiedad del autor

Para ello me valgo de la improvisación, si es que es posible hablar de improvisación a estas alturas. Comienzo con una mezcla de acrílico y adhesivo de montaje, que me permite general una superficie, muy enriquecida, en términos matéricos. Sobre ellos, trabajo con veladuras, negras hechas con carboncillo y acrílico, las cuales disuelvo sobre la misma superficie valiéndome de un aspersor. Mientras aún está todo fresco, comienzo a trabajar con ciertos grafismos, los cuales, a veces tienen que ver con otras formas de representación, que llevan a analogías formales, como pueden ser las curvas de nivel de un mapa topográfico, cartas sinópticas del clima, esquemas sísmicos, etc. son una forma de representar el territorio a partir de la geometría.



Figura 55
Cristian Oliva
Tajo abierto
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
90 x 90 cm.
Propiedad del autor

Existe una tensión interesante entre un modo de representar la “forma” de un territorio a partir de una mirada normada y científica, y la representación del mismo desde el arte.

Desde el punto de vista de lo material, estas obras incorporan diversos materiales, que contribuyen a enriquecer la superficie pictórica, los cuales, provienen de las experiencias anteriores, como son las telas que están adheridas a la superficie, mediante adhesivo de montaje, el cual además opera como pigmento blanco, y como un sustrato pictórico, carbón, clavos ceniza aserrín. arena, etc.,



Figura 56
Cristian Oliva
Paisaje
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
90 x 90 cm
Propiedad del autor

Un elemento plástico, que ha comenzado a reaparecer poco a poco, es el color, en términos de pigmento que opera en un modo casi gráfico. Las zonas de color, buscan enfatizar, las distintas capas de pintura, y están trabajadas mediante veladuras.



Figura 57
Cristian Oliva
Paisaje
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
90 x 90 cm
Propiedad del autor

Dejando un poco de lado, el análisis formal, del trabajo, he comenzado a reflexionar respecto del origen de la necesidad de hacer arte. Al mirar con cierta distancia mi pintura, puedo leer, que esta se relaciona de manera importante con elementos biográficos, con mi historia personal mis miedos, mis obsesiones mis lugares de comodidad, mis fantasmas. Me defino como una persona temerosa y fóbica. Uno de mis principales temores, los constituye, el horror que me producen los espacios cerrados y pequeños. Los ascensores, los baños sin ventanas, en general cualquier espacio que limite mi visión, mis movimientos y mi visibilidad.



Figura 58
Cristian Oliva
Paisaje
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
90 x 90 cm
Propiedad del autor

Me estremece el terror, de ser enterrado vivo Tal vez mi verdadero miedo, lo constituye el no ser visto. En un ascensor, mi terror es quedar atrapado y que nadie me preste ayuda. A veces mi sensación es la de que pintar constituye una simulación de cómo enfrentar aquello. Es curioso esto de pintar lo subterráneo, en circunstancias que eso constituye parte de mis fobias, sin embargo, aquellos elementos que son de mi sola incumbencia, dan cuenta también de mi corporeidad. En tanto desarrollo de cuerpo de obra, interesa la proyección de este cuerpo individual en el cuerpo colectivo. Tal vez, mi inquietud radique en la necesidad de contribuir. Tal vez sea la necesidad de lograr testimonio de mi existencia.

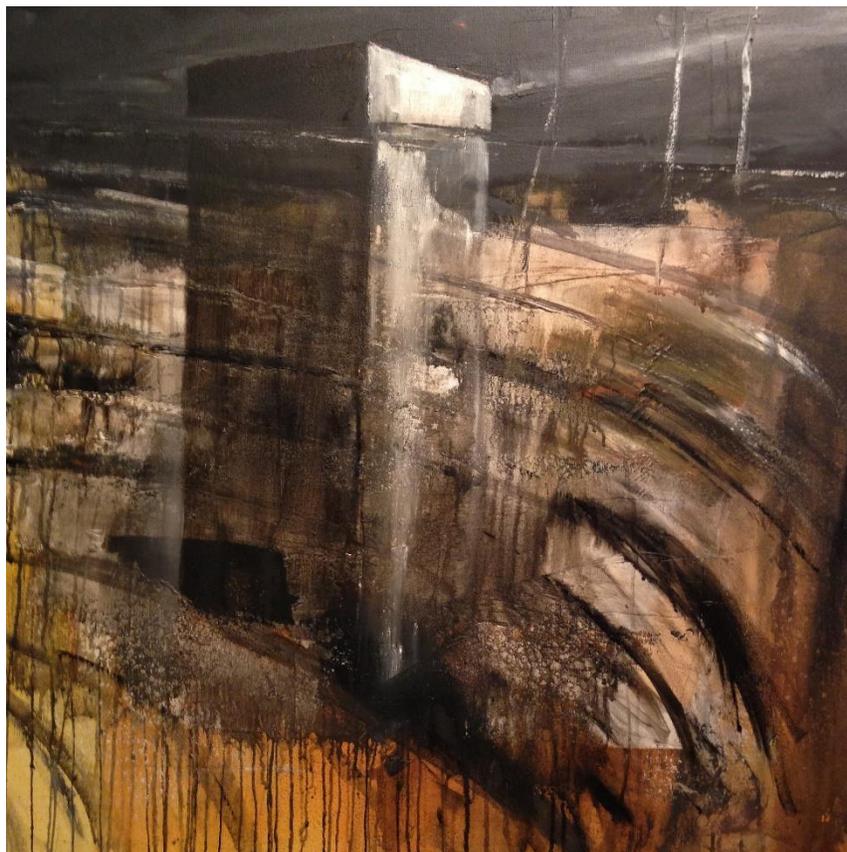


Figura 59
Cristian Oliva
Paisaje
2016
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
90 x 90 cm
Propiedad del autor



Figura 60
Cristian Oliva
Sin Título
2017
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
180 x 220 cm
Propiedad del autor



Figura 61 Cristian Oliva
Sin Título
2017
Acrílico, carboncillo y adhesivo de montaje sobre tela
180 x 220 cm
Propiedad del autor

Conclusión

Este escrito, ha pretendido reflexionar respecto de un proceso de desarrollo de obra que se inició en un proyecto que en el texto comenzaba desde un concepto temático y mimético, para acercarse poco a poco a la presencia efectiva del material. Mi propuesta inicial que consistía en problematizar la relación paisaje /cuerpo , se vio sometida, en el transcurso de más de dos años de reflexiones y relecturas, a múltiples transformaciones que tuvieron que ver con el desplazamiento de los conceptos involucrados, hacia variantes que dicen relación con materialidad de la obra, generándose una línea tangente desde el eje representacional, hacia un dispositivo pictórico, que pretende poner en tensión las relaciones entre los binomios cuerpo/territorio y lenguaje/material. Esta línea tangente continúa unida a la línea principal sin embargo permite una distancia adecuada para una mirada distante y bidireccional.

Ese nuevo espacio de investigación ha generado una cantidad enorme de preguntas, cuyas probables respuestas tienen que ver con la pertinencia del lenguaje pictórico y con la reformulación de este al interior de la obra, a partir de la incorporación de un repertorio diverso de materiales, procedimientos y soluciones que me han permitido trasladar mis ejes temáticos y mi estrategia visual hacia el interior del trabajo y no solo en la relación con referentes externos.

Considerando que mi investigación parte con la pintura como práctica, todo gesto en mi trabajo presente está relacionado ella y sus problemas; imagen, representación, textura, gesto, huella color etc. La pintura y su lenguaje es la base referencial en toda la búsqueda de sentido de mi investigación, búsqueda que se da tanto por confluencia como por disrupción. Ese es el lugar desde donde quiero comenzar a hablar y es en ese espacio donde pretendo encontrar respuestas a esas preguntas.

Bibliografía

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona.: Paidós Comunicación .
- Besse, J.-M. (2010). *La sombra de las cosas : sobre paisaje y geografía*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Bonito Oliva, A. (1980). *La trans-avanguardia italiana*. Milano: Giancarlo Politi Editore.
- Borja-Villel, M. (2004). Antoni Tàpies. En perspectiva. En V. Autores, *Tàpies en perspectiva* (págs. 6-7). Barcelona: Actar.
- Brea, J. (2010.). *Las tres eras de la imagen*. Madrid,: Akal.
- Brugnoli, F., Bravo, V. H., González Lohse, J. c., Mario Z, c., Arqueros, G., & Contemporáneo, M. d. (2003). *Cambio de aceite*. Santiago de Chile: Ocho Libros .
- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Catedra.
- Castro, J. . (2014). *Crítica de Arte Contemporáneo*. Recuperado el 24 de octubre de 2016, de SUB30: EDICIÓN, CIRCULACIÓN Y ELASTICIDAD. LAS NUEVAS HERRAMIENTAS DE LA PINTURA: <http://blog.caroinc.net/sub30-edicion-circulacion-y-elasticidad-las-nuevas-herramientas-de-la-pintura/>
- Cruz Sánchez Pedro A, H.-N. M. (2004). *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Dávila, J. (24 de Junio de 2016). *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. Obtenido de <http://artishockrevista.com/2016/06/24/apuntes-vanguardia-chile-108412658020/>
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El Concepto del Diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Eltit., D. (1980). *Diamela Eltit. Zona de dolor*. Obtenido de Diamela Eltit. Zona de dolor: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidv1-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>
- Fernández, A. (1999). *Arte Povera*. Madrid: Nerea.
- Galaz, G. (Noviembre de 2003). Reflexiones sobre el paisaje chileno. *Cuadernos de arte*(9), 79-95.
- Gómez, W. (1995). Sobrepintura. En J. B. Inc., *Taxonomias* (págs. 85-96). Santiago de Chile: Jemmy Button Inc.

- Hjemslev, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jean-Marc, B. (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jemmy Button Inc. (1995). *Taxonomias. (Textos de artistas)*. Santiago de Chile: Jemmy Button Inc. Obtenido de Centro de documentación de las artes visuales.
- Kay, R. (2005). *Del espacio de acá : señales para una mirada americana*. Santiago, Chile: Eds. Metales Pesados .
- Kounellis, J. (2001). *Jannis Kounellis : obras, escritos 1958-2000*. (G. Moure, Ed.) Barcelona, España: Eds. Polígrafa.
- Llanos-Hernández, L. (2010). *El concepto de territorio y la investigación en Ciencias Sociales*.
- Llanos-Hernández, L. (2010). *El concepto de territorio y la investigación en Ciencias Sociales*. Recuperado el 22 de mayo de 2016, de Agricultura, sociedad y desarrollo, 7(3), 207-220.: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722010000300001&lng=es&tlng=es.
- Maderuelo, J. (2005). *El Paisaje Genesis de un concepto* (Segunda ed.). Madrid: Abada editores.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (2004). *Tàpies en perspectiva*. Barcelona: Actar.
- RAE. (s.f.). *Real Academia Española*. Obtenido de Real Academia Española: <http://www.rae.es/>
- Richard, N. (13 de agosto de 1982). *Centro de Documentación de las Artes Visuales*. Obtenido de <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/3374.pdf>
- Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones*. Santiago de Chile : Metales Pesados.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, S.L.
- Rothko, M. (2007). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Paidós.
- Tàpies, A. (2004). Memoria personal. En M. D. Barcelona, *Tàpies en perspectiva* (págs. 10-19-30-52-57-86133). Barcelona: Actar.
- Valdés, C. (2014). Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena. En P. Anamarí, & C. Valdés (Edits.), *Una geografía imaginada* (págs. 83-111). Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Valdés, C. (2014). *Cuadros de la Naturaleza en Chile*. Santiago de Chile: Eds. Universidad Alberto Hurtado.

Valdés, C., & Peliowski, A. (2014). *Una geografía imaginada : diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Eds. Universidad Alberto Hurtado.

Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte*. Madrid: Visor.