



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**DE LA ACADEMIA A LA ABSTRACCIÓN
CITAS A LA PINTURA CHILENA**

LORETTA CÁCERES ZEGARRA

Memoria presentada a la Escuela De Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, mención Pintura.

Profesor guía taller de grado: Ismael Frigerio Ibar
Profesor guía preparación de tesis: Ignacio Szmulewicz Ramírez

Santiago, Chile

2015

A mis padres

ÍNDICE

Introducción.....	1
Primer capítulo “Cita al pasado”.....	6
1.1 La búsqueda iniciática.....	9
1.2 Un viaje al pasado.....	12
Segundo capítulo “La abstracción como resultado”.....	15
2.1 La pintura al desnudo.....	16
2.2 Una mirada aguda.....	18
Conclusión.....	21
Bibliografía.....	23

Mis días, mis horas, transcurrieron ahí...

Piensa en una época cien años atrás. Un continente, un país, paisajes, campo, cordillera y flores... un par de pintores entre medio. ¿Qué pintaban? ¿Cómo pintaban? Naturalezas muertas, paisajes, retratos... óleo sobre tela, sobre cartón, en pequeños y medianos formatos. Más de cien años después, una pintora recuerda su casa de infancia. La casa en que ella habitaba era grande y un tanto antigua. En el jardín había un inmenso nogal y ella recogía las nueces que luego se sentaba a comer. En aquel lugar el tiempo parecía estar detenido y las horas transcurrían lento. Rosas, amapolas, cardenales, limones, naranjas, violetas y un sinfín de hojas secas se asomaban por la ventana de aquella casa ubicada en Rengo...



Rengo, 1982 Autor: Nelson Cáceres

INTRODUCCIÓN

De mi carácter observador y contemplativo se desprende mi propuesta como pintora. En relación a la esencia y proximidad frente a mi espacio geográfico, descubrí la obra de los primeros pintores chilenos. A partir de mis reminiscencias sentí una conexión tangible con la pintura de los inicios de la tradición representativa nacional. Pude reconocer en los paisajes o bodegones de aquellos pintores mis experiencias y observaciones en relación a mi entorno, traduciendo posteriormente aquellas relaciones de color en el lienzo.

Las obras presentadas son el resultado de una investigación tanto teórica como pictórica en torno a la historia de la pintura local, desde la creación de la Academia de Pintura hasta mediados del siglo XX aproximadamente. Conformando finalmente el ejercicio de cita pictórica a partir de cinco pintores: Cosme San Martín (Academia), Juan Francisco González, Julio Ortiz de Zárata (Grupo Montparnasse), Pablo Burchard y Adolfo Couve. Cada obra citada posee un carácter figurativo del cual se desprende un fragmento abstracto, siendo este el modelo para una post-reinterpretación de la obra original.

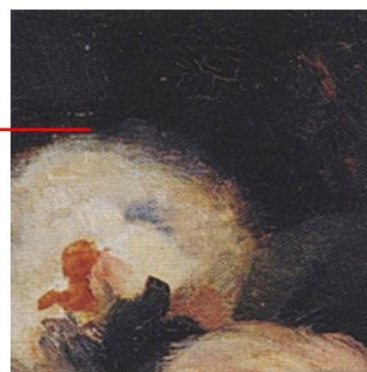
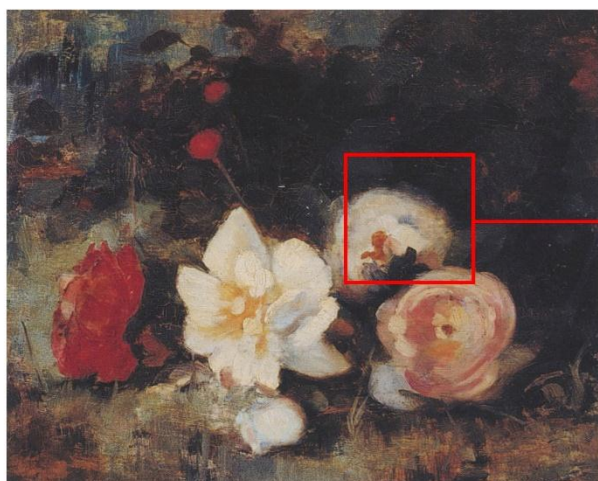
La matriz de este proyecto se estructura en dos ejes de correspondencia: el primero desde la relación del sujeto pintor con su espacialidad e historia representacional. Dando origen al primer capítulo denominado *Cita al pasado*, el cual analiza el ejercicio de cita pictórica presente en las obras, vinculando la obra del pintor Juan Domingo Dávila con mi propuesta, a partir del texto *La cita amorosa* de la teórica nacional Nelly Richard. Mientras que el segundo capítulo *La abstracción como resultado*, aborda la visualidad abstracta de las obras, haciendo una analogía entre la pintura y el acto fotográfico, estableciendo una comparación con la película *Blow up* del director italiano Michelangelo Antonioni.

Obras citadas



“La parisina” Cosme San Martín
Óleo sobre tela, 41x33 cm

Detalle de obra



“Rosas sobre la hierba” Juan Francisco González
Óleo sobre cartón, 32x41 cm

Detalle de obra



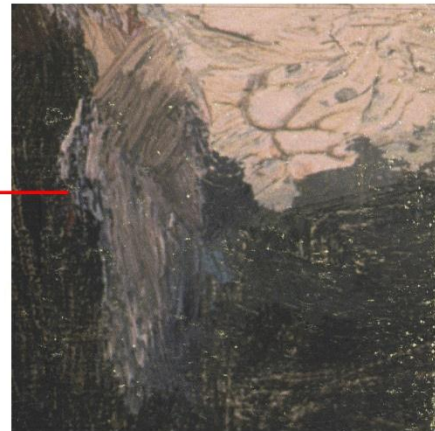
"Semillas de amapolas" Pablo Burchard
Óleo sobre cartón, 32x40 cm



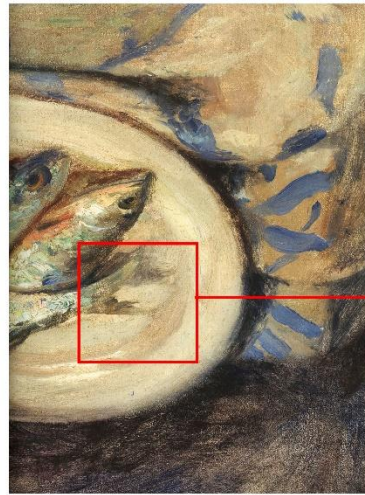
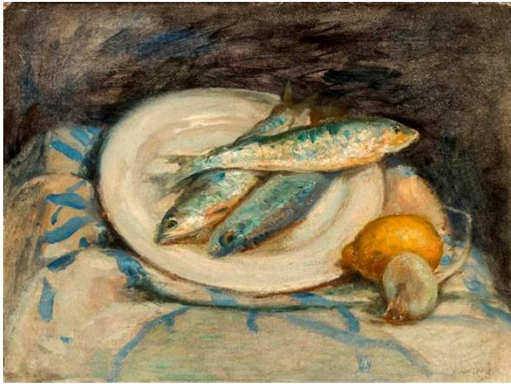
Detalle de obra



"La playa", Adolfo Couve
Óleo sobre tela, 70x70 cm



Detalle de obra

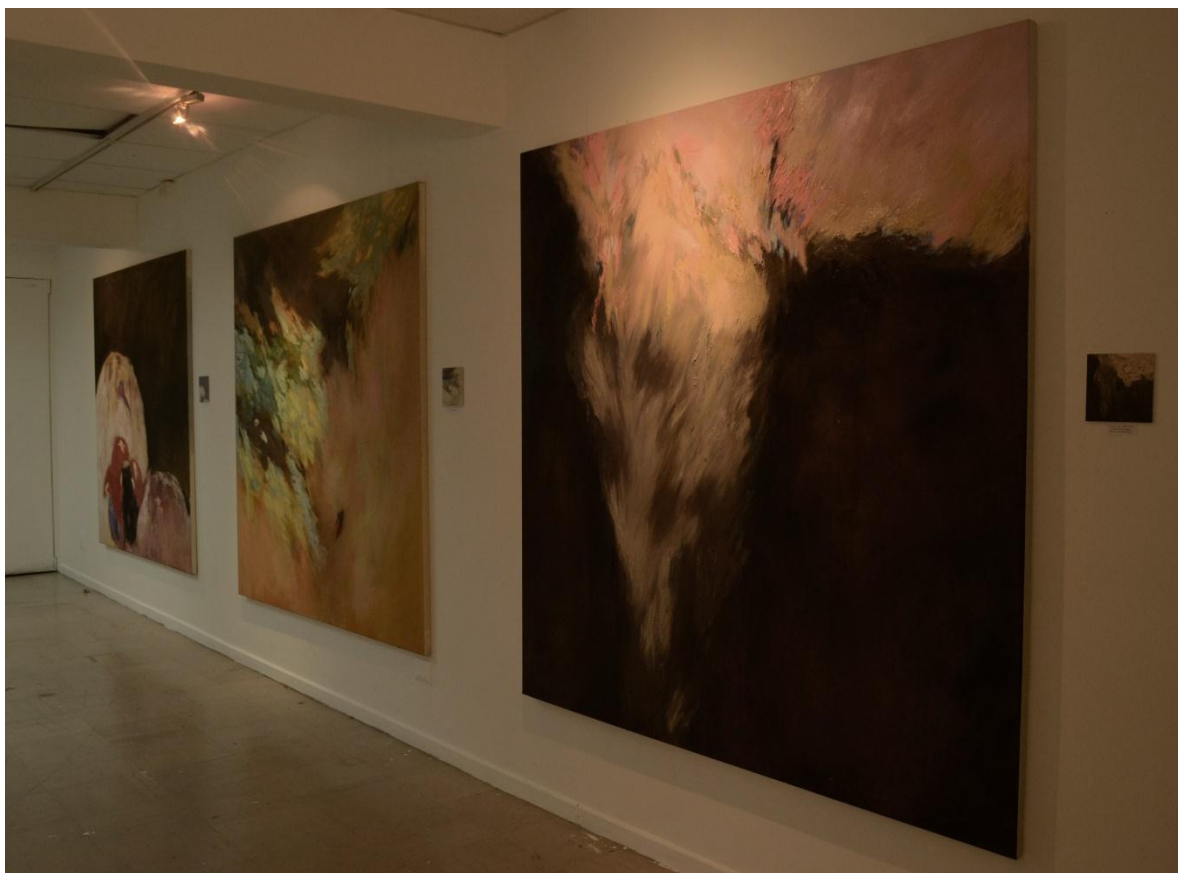


"Naturaleza muerta con pescados", Julio Ortiz de Zárate

Óleo sobre tela, 35x46, 5 cm

Detalle de obra

EXAMEN FINAL TUTORÍA II



De Izquierda a derecha: *“Rosas sobre la hierba”*, *“Naturaleza muerta con pescados”*, *“La playa”* Loretta Cáceres Zegarra. Óleo sobre tela 180x180 cm todas las obras.

PRIMER CAPÍTULO: CITA AL PASADO

*Todavía yace bajo el manzano
el tálburi cansado de los abuelos.
¿Quién recogerá esas manzanas
donde aún brilla un sol de otra época?
El cerco se pudre.
La ortiga invade al jardín.
Alguien mira el tálburi
y apenas lo distingue
en la luz oscilante
entre la tarde y la noche.*

Jorge Teillier, "Twilight" (Fragmento)

El impulso de citar un espacio geográfico y temporal determinado, surgió a partir de la necesidad de comprender la matriz del desarrollo de la pintura nacional. Me detuve a observar cómo pintaban, qué pintaban; una taza, una flor, una mujer, o lo que fuese que pintaran iba dejando atrás su estado, para convertirse en un problema pictórico, mediante veladuras, medias tintas y empastes, aquellas escenas daban vida a la tela, mostrando la esencia, la intimidad y el carácter de lo observado, pareciendo ser finalmente un asunto anacrónico. Fiel ejemplo de cita anacrónica es la que establece el pintor José Balmes con su obra "*Homenaje a Burchard*". La instalación expuesta el año 2007 en el Museo Nacional de Bellas Artes, constaba de una vieja escalera, sobre ésta una bata de pintor y una taza que en su interior contenía un par de buganvilias. Siendo un montaje inspirado en un óleo de Pablo Burchard (1875-1964) conocido como *taza con cardenal*, la obra nos abre lecturas adscritas a temporalidades, enseñanzas y añoranzas al pasado.



"Homenaje a Burchard" José Balmes, MNBA 2007

Respecto a este montaje la teórica nacional María Elena Muñoz expresa lo siguiente: Sólo lo anacrónico puede ser actual, siempre y cuando anacrónico no signifique atemporal, ni lo actual indique el mero y fugitivo presente. Lo anacrónico es la condición de posibilidad del encuentro, del montaje con otras temporalidades; es lo que hace que el pasado no quede abandonado indefectiblemente al pasado.¹ Es precisamente el encuentro de dos temporalidades el ejercicio de cita presente en las obras; pasado, presente y futuro se hallan unidos como raíz, tronco y follaje, siendo aquella visión el motor creación de obra.



"Taza con Cardenal" Pablo Burchard. Óleo sobre tela 36,5x32 cm

¹ Muñoz, M. (Julio-Diciembre 2012). Burchard, Balmes y la historia de una taza: un momento singular de montaje y actualidad. *Revista de Humanidades* (26), p168

1.1 La búsqueda iniciática

A partir de la fundación de la Academia de Pintura en la ciudad de Santiago el año 1849 comenzó a gestarse la historia de la pintura nacional. Con esta academia las autoridades locales buscaban escapar del pasado colonial² en el cual había estado inmersa la ciudad. Insertos en un mundo que aspiraba a la modernidad, el arte y la arquitectura fueron claves en sepultar o más bien disfrazar este antiguo escenario. El ambiente circundante en la reciente academia se inspiraba en el modelo neoclásico de pintura, por ende los maestros iniciadores de las enseñanzas academicistas se regían por leyes estrictas en torno a la plástica. Sin embargo, estas normas poco a poco fueron quebrantándose para dar cabida a la expresividad del sujeto pintor. Aquella expresividad tuvo sus primeros atisbos en la apertura pictórica del paisaje, otorgando al pintor la posibilidad de explorar de forma más libre sus medios expresivos.

El paisaje fue un antecedente clave para el posterior desarrollo plástico de artistas como Juan Francisco González (1853-1933), quien fue uno de los primeros pintores chilenos en salir del taller en búsqueda de sensaciones ópticas al pintar al aire libre. Su idea era utilizar un lenguaje propio, que diese cuenta de la importancia del color y la mancha por sobre la definición de la línea y el dibujo. Manifestando a lo largo de su carrera pictórica la intención de lograr el máximo efecto en sus telas, valiéndose de la sobriedad y la simplificación de los temas demostrando de esta manera su sensibilidad creativa como pintor.

Esta visión y sensibilidad creativa, se tradujo en motivo de inspiración para desarrollar trabajos autorales. De esta manera, pintores como Juan Francisco González y Pablo Burchard me permitieron el primer acercamiento a un espacio de creación personal.

² Anteriormente en el periodo colonial no existía la presencia de una escuela dedicada a la plástica (la pintura específicamente) y todos los encargos pictóricos de carácter político, religioso o aristocrático venían de la mano de pintores de la escuela de Cusqueña, la cual poseía una naturaleza de sincretismo entre el pueblo colonial (indígena) y el mundo occidental.

La obra de Burchard ha sido definida como una pintura de espíritu poético-lárico. Desde la perspectiva poética, el término se vincula directamente con la obra del poeta Jorge Teillier, quien desarrolló su creación literaria centrándose en la recuperación de la historia (la nostalgia por el pasado perdido), y el vínculo con su pueblo natal a partir de las reminiscencias de su infancia.

Respecto a la visión lárica, la obra de Pablo Burchard es entendida como el lugar donde el pintor habita. Su obra gira en torno a los alrededores de su casa: flores, cardenales, y paisajes nos reflejan su cotidiano, siendo estos objetos los herederos de la denominada mancha Burchardiana³. La modestia inserta en la temática de este pintor, posibilita el despliegue de lo pictórico. La materia, su densidad, su textura, la crudeza del lino, la costra del óleo y la transparencia de la aguada transportan a los elementos a un universo netamente pictórico.



"Buganvillas" Loretta Cáceres. Óleo sobre tela, 140x210 cm, 2014

³ En el capítulo "Modelo y representación" del libro *Chile: 100 años de artes visuales*, Francisco González-Vera se refiere a la obra de Burchard expresando lo siguiente: "La mancha burchardiana se desarrolla en la construcción de una forma –el modelo–: este último, formando parte del tema y definiendo una zona de análisis, como parte de un lenguaje. es decir, un modo de aproximación. La mirada para con los objetos y el lugar que a ellos se les designa". (González-Vera, 2000, p64)

La relación espacial en torno al *yo pintor* en correspondencia a la obra pictórica de Burchard y poética de Teillier, me introdujo a un plano creativo. Deseaba plasmar en el lienzo una visualidad que diese cuenta de las vivencias cotidianas y las memorias a mi pueblo de infancia (Rengo). A partir de esta noción, comencé a desarrollar obras de bodegón entremezclando el tema nimio⁴ y la influencia adquirida por los pintores de aquella época (Burchard y González específicamente), centrándome en una ejecución certera que le diese protagonismo a la intimidad de la pintura.

⁴ Nimio dentro de las artes nacionales, significaba ignorar los grandes temas presentes en la historia del arte. Proponiendo una pintura focalizada en la naturaleza y su carácter sintético y fugaz, así una manzana, un durazno o una rosa, daban la oportunidad de plantear los problemas propios de la pintura sin centrar la atención en el tema.

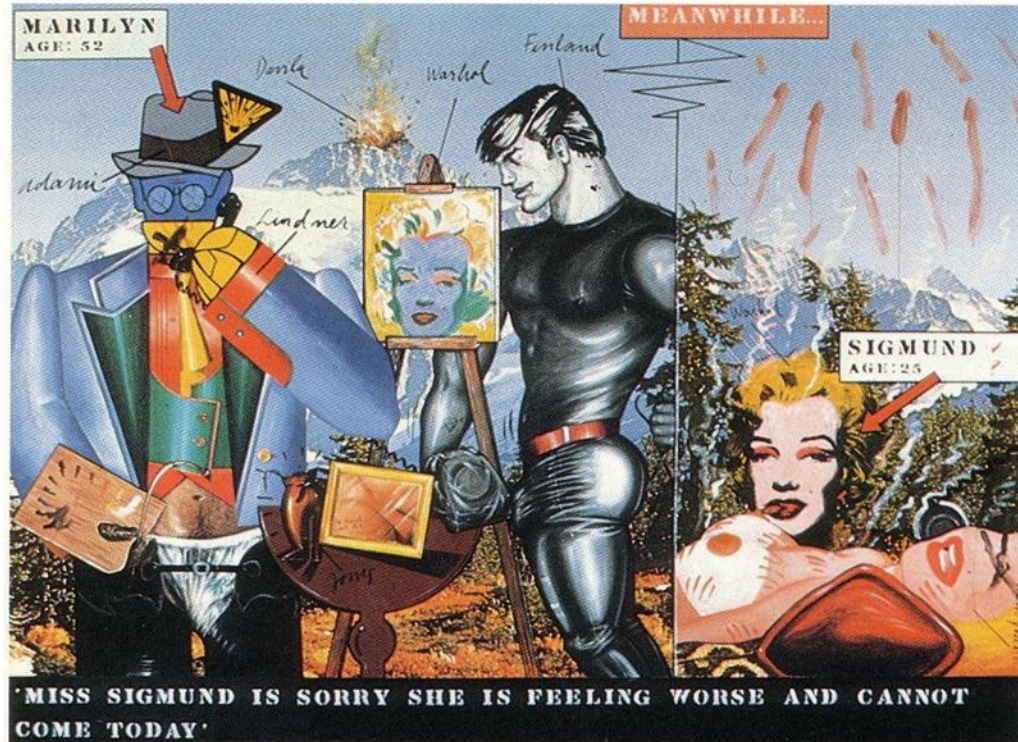
1.2 Un viaje al pasado

Viajar supone visitar, recorrer un sinfín de lugares mediante cualquier medio de locomoción. Este viaje al pasado significa descartar referencias actuales, para ejercer la pintura a través del entendimiento de los inicios de un medio plástico en un territorio determinado. Re-pensar, re-situar, contextualizando dos tiempos espaciales, el pasado y el presente se unen mediante líneas relacionales de la historia de la pintura chilena, estableciendo una búsqueda de continuidad.

La teórica nacional Nelly Richard en su texto *La cita amorosa* instauro el concepto de *viaje* en relación la obra del pintor Juan Domingo Dávila⁵. Este concepto se aborda a partir de dos perspectivas: primero el sujeto que opta por emigrar hacia otro destino, dejando atrás la estabilidad de lo conocido, buscando nuevas tierras y caminos, “traicionando” sus códigos y costumbres, y en una segunda instancia se halla el exilio, es decir, la condena que obliga a un individuo a abandonar su territorio.

El concepto de *viaje* en la obra de Dávila, significa el hecho de emigración de un lugar, sin embargo, además de representar un hecho físico (traslado geográfico), también propone la emigración ideológica del pintor, como una “traición” hacia su propio contexto, a sus pares y a su cultura. El ejercicio de cita pictórica, recoge el interés de este pintor por demostrar un rechazo a la pintura de espíritu cultural. Optando traer al lienzo recursos e imaginarios conceptuales extranjeros para hacer tangible su propuesta, *traicionando* el medio (como postula Richard), mediante un *viaje* en búsqueda de referencias externas para la creación de su lenguaje plástico.

⁵ Juan Domingo Dávila (1946), es un pintor chileno radicado actualmente en Australia. Su estrategia visual está compuesta por obras de carácter rupturista, introduciendo a la tela un lenguaje simbólico, basado en citas pictóricas y referencias al arte pop, al comic y a los medios de comunicación.



Miss Sigmund, Juan Domingo Dávila 1981. Acrylic on photographic mural, 200 x 263 cm

Mi obra, sin embargo, simboliza un *viaje* interior, el cual busca referencias internas en mi propia cultura. Estableciendo una antítesis respecto a lo propuesto por Dávila. Aquel viaje brota desde el recuerdo, desde la esencia de mi espacio geográfico. Mi viaje es un viaje metafórico, mental. Si viajar supone la pérdida de la estabilidad por desconocer el nuevo territorio. Con el viaje al pasado, la estabilidad se halla inscrita en el presente, buscar en lo desconocido (pasado) se transforma en un ejercicio arqueológico. ¿Por qué mirar al pasado? La mirada introspectiva, alude a la temporalidad y la espacialidad, es decir, a nuestra historia y nuestra geografía. Mirarse a sí mismos es un cierre, es definir el límite cordillerano como caparazón de otras realidades y culturas, es una búsqueda interior en un espacio territorial delimitado geográficamente. Un ensimismamiento, un retraimiento reflexivo, que surgió a partir de la necesidad de analizar el origen de la historia de la pintura del espacio geográfico en el cual se gesta mi aprendizaje y mi creación pictórica, para así expandirme hacia otras latitudes.

A través de la cita pictórica busco establecer un diálogo entre dos temporalidades, abriendo relaciones de contextos. Observar la pintura desde la pintura expresa la metáfora de un quehacer. Es la relectura de nuestra historia introduciendo al lienzo nuestras vivencias más genuinas. El acercamiento a la pintura significa una proximidad a nuestra tradición representativa, la gestualidad registra la recuperación de un pasado descifrado en la pintura. El detalle se transforma en un trozo de vida reinterpretado, debido a que el pintor y su obra corresponden a un tiempo y un espacio de realidad, este *viaje al pasado* permite la reubicación de aquellos personajes que transitan en la memoria de acontecimientos y remembranzas que simbolizan visiones de vida colectivas.

SEGUNDO CAPÍTULO: LA ABSTRACCIÓN COMO RESULTADO

*“Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía,
y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador,
la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa
pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo,
si no elegimos la imperceptible fracción esencial.”*

Julio Cortázar, “Las babas del diablo” (fragmento), 1959

2.1 La pintura al desnudo

Omar Calabrese, en su libro *La era neobarroca* instauro el concepto de *obra detalle*, ésta presupone el hecho de una aproximación a una obra a través de del aislamiento de alguna de sus partes, en este caso el acercamiento a una pintura. El acto genera como resultado dos estados de obra: en primer lugar el detalle seleccionado de la pintura y posteriormente la misma en su estado integro. Esta acción nos da cuenta del ojo observante, es decir, quien delimita lo observado. Siendo el detalle re-definido, descubriendo la particularidad de lo seleccionado, creando así una obra independiente respecto a la original. El close-up a la imagen original y su post-reinterpretación abre un camino de visibilidad mayor. De esta manera, la obra opera como un ocultamiento visual, siendo un quiebre (un opuesto) al acto citacionista habitual (regido por la referencia a la figuración).

Buscado el desvanecimiento a la referencia figurativa, la obra desnuda y devela la intimidad de una historia pasada. Aquella realidad se extrema haciendo visible sólo un detalle de la representación, mediante el mecanismo de ampliación y acercamiento. La exageración del efecto de cercanía, hace que la evidencia de lo mostrado salte a la vista. Suprimiendo la dimensión de lo oculto entendiendo este concepto como símbolo del pensamiento iniciático de la academia (ocultamiento al pasado colonial). De este modo, el máximo de detalle significa una analogía ante la visibilidad histórica, a través de la abstracción de la imagen a un primerísimo primer plano, la pintura se torna tan nuda como el desnudo despojándose de toda norma.

Despojarse significa obviar, soltar, prescindir de lo que no se aprecia como necesario. El ocultamiento de la figuración, el acercamiento abstracto, trasciende a trazar una nueva historia de la pintura, ésta adquiere un carácter arcaico, la pintura en bruto se expande más allá de los límites del marco, se transmuta a un universo ajeno a lo real, ingresando a un mundo netamente pictórico. Por ende, el despojo del modelo y de las

normas academicistas, da pie a la búsqueda de la pintura como medio de *la razón plástica*⁶, es decir, las leyes que hacen del cuadro una unidad autónoma que vive por sí misma y no por lo representado.



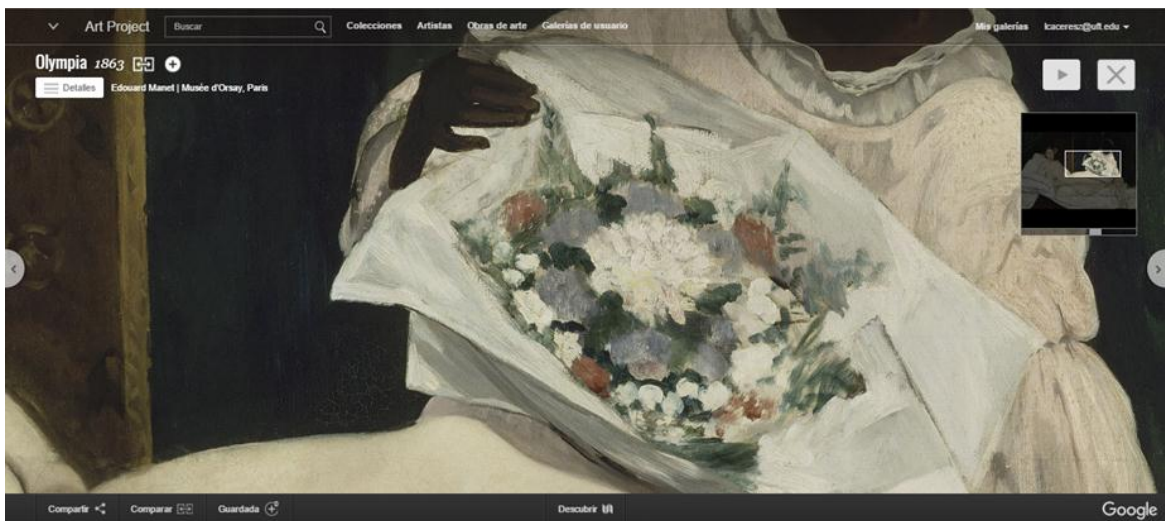
Detalle de la obra "La parisina" Cosme San Martín

⁶ Término acuñado por Antonio R. Romera, en relación al trabajo pictórico del grupo Montparnasse. Aquellos pintores instauraron el modelo vanguardista europeo en torno a la pintura local, inspirados principalmente en la figura de Paul Cézanne.

2.2 Una mirada aguda

La insistencia en el acercamiento al detalle es el manifiesto latente de la pintura que retorna del pasado para hacerse visible a través de un nuevo ordenamiento. En la *era de la reproductibilidad técnica* como establece Walter Benjamin, es posible observar en libros, revistas e internet, un sinnúmero de obras que en un pasado se limitaban al marco institucional y/o colecciones privadas.

Por ejemplo, *google art project* es una plataforma digital, que permite el recorrido virtual por relevantes obras de arte dispuestas en diversos museos. A través de esta herramienta, la pintura de grandes artistas se hace casi tangible, evidenciando la realidad de un detalle descubierto en su mínima expresión. De esta manera, el oficio del pintor es develado. Abolviendo a su vez, la distancia geográfica y temporal con aquellas obras.



Detalle "Olympia" de Édouard Manet por google art project

La ampliación develada no sólo alude a mostrar algo que anteriormente se hallaba oculto, también nos transporta a nuevas significancias. Por ejemplo, en la película *Blow up*⁷ (1966), dirigida por el director italiano Michelangelo Antonioni. Observamos como el protagonista descubre un asesinato mediante el mecanismo de constante ampliación fotográfica (blow ups a la imagen). El acercamiento a la imagen, es un hecho físico (visible en la superficie del papel) y simbólico (que descubre un algo). La fotografía es un medio que hace tangible la experiencia de representación de la realidad, en esa lógica la óptica fotográfica sitúa al espectador en el ojo de quien captura el encuadre. Esta captura selecciona un plano de la realidad, descubriendo un instante mediante la fijación de la imagen. En la película, la continua ampliación permite ver acontecimientos que a simple vista el ojo humano no es capaz de percibir. Haciendo que la sucesiva ampliación desintegre la imagen tornándola confusa, transportándola a diversas significancias.



Fotograma película Blow up

⁷ Basada en el cuento del escritor Julio Cortázar "Las babas del diablo", la película cuenta la historia de un fotógrafo de modas, quien descubre un asesinato a través de una fotografía que captura en un parque público al romance de una pareja.

Siguiendo el método de ampliación y detalle visual mediante el zoom fotográfico, la obra *flores en frasco*, es una fotografía inspirada en los bodegones de flores de las hermanas Aurora y Magdalena Mira. La obra busca entrecruzar temporalidades relacionales, situándose al límite entre la analogía de pintura clásica (obra de arte única) y fotografía contemporánea (imagen digital reproducible).

Cerca del desvanecimiento a la referencia al modelo figurativo (bodegón), la fotografía se introduce a un universo enigmático, el cual insinúa su origen sólo mediante el título que confirma el sentido concreto de la obra. En las pinturas presentadas, la construcción de la imagen se gesta a partir de la descontextualización del modelo, al igual que en la obra *Flores en frasco*. De esta manera tanto en la fotografía como en la pintura, la figuración apela al imaginario mental de quien observa la obra (espectador), entendiendo a la imaginación como la capacidad de nuestra mente para crear imágenes que no provienen de una estimulación perceptual directa (imagen figurativa). De este modo, las obras viajan hacia otras latitudes mentales y referencias culturales, traspasando de esta manera un sinfín de geografías espaciales.



"Flores en frasco" Loretta Cáceres. Fotografía digital 40x60 cm, 2015

CONCLUSIÓN

*Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.*

Vicente Huidobro, "Arte poética" (fragmento), 1916

Mis días, mis horas, transcurrieron ahí. Inconscientemente recogí colores como si fuesen piedras preciosas en extinción. Junto a mi pupila durante años acumule flores, muros, casas y rejas carcomidas de lugares donde el tiempo pareciera estar detenido. Ocres, azules, sienas, rojos y negros, todos esos tonos que están en la tierra misma, en la vida cotidiana despojada de toda pretensión, atesoran en su aparente simpleza una energía muchísimo más genuina...

Cuando el pincel, el óleo y el lienzo estuvieron frente a mí, las cosas empezaron a transformarse en pinturas pululantes. La pintura me cautivó, y es que ésta conforma un universo con sus propias leyes, su propia lógica. La antigua ecuación de arte y vida, comenzó a manifestarse a partir de los recuerdos y de las experiencias vividas. Descubriendo en la pintura del otro, la esencia de una realidad material. Siendo aquellos escenarios reminiscentes motivo de florecientes inspiraciones.

Vehículo de sensaciones y nuevas interpretaciones del mundo visible. ¡Que prodigiosa! Absorta absolutamente de la dimensión que posee la pintura para expandir rutas cerebrales. Gratifico la facultad de vislumbrar al presente una ínfima fracción. En el porvenir es en ella y con ella de quien quiero seguir aprendiendo a hacer y ser en cada autopista imaginaria.

BIBLIOGRAFÍA

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Castillo, R. (2000). *Chile: 100 años de artes visuales*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

Muñoz, M. (2014). *Atisbos de una experiencia (Pintura chilena y vida moderna 1880-1930)*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Muñoz, M. (Julio-Diciembre 2012). *Burchard, Balmes y la historia de una taza: un momento singular de montaje y actualidad*. *Revista de Humanidades*, 6, 159-169.

Richard, N. (1985). *La cita amorosa: sobre la pintura de Juan Dávila*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editor.

R. Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena*. Santiago de Chile: Nacimiento.