

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

La pintura, crónica de una crisis

Creación de un proyecto pictórico en relación a la situación
chilena desde octubre de 2019

Trabajo Final de Máster

Tipología 4

Camila Paz Valenzuela von Appen

Dirigido por: José María López Fernández

Valencia, julio de 2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



**MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA**
Universitat Politècnica de València

La pintura, crónica de una crisis

Creación de un proyecto pictórico en relación a la situación chilena desde octubre de 2019

Camila Valenzuela von Appen

A Chema, por su disposición.

A mis padres por creer en mí.

A Ricardo, por su compañía.

Índice

1. Resumen y palabras clave	4
2. Introducción	6
3. Contextualización	9
3.1. Artistas chilenos y la urgencia de la obra: José Balmes, Gracias Barrios y Guillermo Núñez	11
4. Del problema de la obra	15
4.1. Sobre el archivo fotográfico	15
4.2. Serie <i>Crónica de una crisis</i>	17
4.2.1. Referencia fotográfica en el Equipo Realidad	17
4.2.2. Desarrollo de proyecto: atmósferas pictóricas, personajes y elementos simbólicos	19
4.3. Serie <i>Supervacío</i>	38
4.3.1. <i>El abrazo</i> : poética de lo político en la pintura de Juan Genovés	38
4.3.2. Leon Golub: figura, conflicto y contexto	40
4.3.3. Desarrollo de proyecto: idea de poder, recorte y vacío	42
4.3.4. Equipo Realidad, <i>Recepción oficial</i> : reactivación de la memoria histórica	56
4.4. Serie <i>Paraísos fiscales</i>	59
4.4.1. Santiago Sierra y Francis Alys: sinsentidos del trabajo	61
4.4.2. Desarrollo de proyecto: metáfora de la evasión	63
5. Conclusiones	72
6. Bibliografía	78

1. Resumen y palabras clave

Desde octubre pasado, Chile, se ha visto envuelto en una serie hechos históricos con características de *estallido social*. El descontento es asociado a una permanente injusticia en la convivencia nacional, basada en constantes abusos de la clase gobernante que no ha sido capaz de dar estabilidad a un país regido por un modelo económico violento en sus aspiraciones de desarrollo. A partir de lo anterior, como motivación, y fuera de mi país, intento comprender la urgencia y finalidad de la pintura propia y contemporánea. Mi intención es realizar una serie de pinturas que aporten a la reflexión sobre el rol del artista como testigo de su tiempo, como cronista de su contexto. Para esto, en primer lugar, plantearé una visión general de la situación política chilena según algunos teóricos del ámbito de la historiografía. Además, presentaré ejemplos de obras de la Historia del Arte y de artistas contemporáneos, para avanzar en la propia conciencia sobre las maneras de ver situaciones semejantes. Finalmente, haré un análisis de mi pintura tanto formal como conceptual, en la que consideraré, por ejemplo, la necesidad del trabajo de fotorreporteros como observadores presenciales de la crisis actual. El motor de la reflexión de este trabajo ha sido la obligación de comprender el cambio estructural de mi país, desde la lejanía.

Palabras clave

Crónica, pintura, política, rol, contexto.

1. Abstract and Keywords

Since October, Chile has witnessed a sequence of historical events marked by an increasing social uprising. Such discomfort is related to the constant injustice noticed in the national sphere and based on the ceaseless abuses from the governors. They have not managed to ensure the country's financial stability due to an economic model whose development aspirations were quite aggressive. Thenceforth and far from my country, I now try to understand both the urgency and finality of the contemporary and my own painting. My intention is to create a series of paintings which provide different points of view to the debate of the artist as a witness of his own times, a chronicler of his context. To this effect, I will introduce a first outline of Chile's political situation according to historians and sociologists. Furthermore, I will mention some important works in Art History, as well as contemporary artists, in order to deepen my own consciousness of acknowledging similar events. Finally, I will analyse my paintings from formal and conceptual perspectives. This analysis will consider, for instance, the essential role of reporters and photographers as the main spectators of this current crisis. The original reason of this project was the necessity to understand, in the distance, such structural changes in my country.

Keywords

Chronicle, painting, politics, rol, context.

2. Introducción

Este Trabajo Final de Máster (TFM) es el resultado de acercamientos teóricos relacionados con la producción de obra realizada durante los cursos del Máster de Producción Artística 2019 – 2020, correspondiente a una tipología número 4.

Poco tiempo después de comenzar los estudios en Valencia, en mi país se detona una crisis que nace de la desigualdad social y los abusos de la clase gobernante. Estos hechos, me han generado una inquietud constante desde que recuerdo tener cierta conciencia política, considerándome, esta vez desde la distancia que me separa, incluida dentro de este descontento. La obra visual creada en este contexto, es un intento por:

- Comprender desde la distancia geográfica la necesidad de la pintura como crónica de los acontecimientos sociales, y un cuestionamiento sobre el rol propio como artista contemporáneo.
- Dilucidar la relación entre la obra pictórica realizada y el contexto social/político determinado por la crisis en Chile.
- Reflexionar, a partir de las posibles lecturas de la serie de pinturas presentadas, las nociones conceptuales y materiales implicadas.

En cuanto a objetivos específicos:

- Analizar formalmente la serie de pinturas realizada.
- Reconocer conceptos relacionados con la obra, apoyados por teóricos del arte y otras áreas.
- Identificar en la obra de artistas, principalmente contemporáneos, elementos que influyan en mi manera de entender la pintura.

La producción de este texto se basó en una metodología cualitativa, vinculada al análisis e interpretación, tanto de mi investigación visual, como la de otros artistas. Ambos aspectos han sido complementados desde una perspectiva propia, pero también por la de autores sugeridos en el marco de los estudios, del ámbito artístico, sociológico, histórico y filosófico, además de áreas como la economía y la literatura. Todos ellos han dado un sustento teórico asociado a las dimensiones conceptuales de la producción artística realizada durante este

máster. Si bien son varios los autores consultados, los imprescindibles para la estructura de este texto, en orden de aparición, han sido: el Premio Nobel de Literatura Elías Canetti, en cuanto a posibles representaciones simbólicas del descontento social; el filósofo surcoreano Byung Chul Han, por sus aportaciones sobre los conceptos de violencia y poder; la teórica y comisaria mexicana Laura González, en relación a la autonomía de la pintura frente a la fotografía; el economista francés Thomas Piketty, que si bien abarca un espacio mínimo en este texto, ha sido fundamental para comprender nociones de desigualdad que afectan directamente la realidad de mi país. Por último, la filósofa catalana Marina Garcés, y sus planteamientos que encienden una luz frente al rol del artista en el contexto actual.

Otras fuentes importantes a considerar fueron, por ejemplo, las surgidas a partir de la visita a exposiciones, donde pude observar en directo obras que captaron mi interés y gatillaron ciertos modos de entender la práctica de la pintura. Ejemplo de ello es el caso de la obra de Leon Golub, en el museo The Broad de Los Angeles (2017), la obra del Equipo Realidad exhibida en *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*, en Fundación Bancaja de Valencia (2019), y *El abrazo* de Juan Genovés, en el museo Reina Sofía (2020).

La primera parte de este texto consiste en un breve análisis sobre la crisis en Chile desatada en octubre de 2019, nutriéndose de las reflexiones de historiadores y premios nacionales chilenos. Seguido de esto, se presentan tres artistas chilenos que son antecedentes de mi contexto, y que reflejan la idea de inmediatez de la pintura en relación a los acontecimientos que los rodean. Luego se hace un análisis tanto formal como conceptual de la serie creada, recogiendo aspectos de obras de artistas como el Equipo Realidad, Juan Genovés, Leon Golub, Francis Alÿs y Santiago Sierra, o de algunas de sus obras que fueron de particular interés. Cabe señalar, que parte de la producción de este trabajo fue hecha en la situación del confinamiento vivido desde marzo de 2020, lo cual se ve reflejado en que algunas de las obras propias se presentan en este texto a modo de imágenes independientes, es decir, no forman parte de la instalación de un montaje final. También debido a la crisis sanitaria, algunas referencias bibliográficas han tenido que ser consultadas, y por tanto referenciadas, via online.

A su vez, he dividido la obra realizada en tres series. Las dos primeras, *Crónica de una crisis* y *Supervacío*, generadas desde un archivo de fotografías que fueron encontradas en internet, capturadas en su mayoría por fotorreporteros de medios alternativos, que documentan los hechos que ocurren en Chile desde el estallido de la crisis. Con este archivo, y desde la lejanía, fui construyendo mi propio panorama de lo que se vive en mi país, que me sirvió como motivo para armar esta serie pictórica. Durante este proceso está presente el cuestionamiento constante sobre el por qué de la fotografía como referente para la pintura, y sobre algunas nociones en relación a su autonomía. La tercera y última serie, *Paraísos fiscales*, tiene que ver con la estructura del sistema que ha generado el descontento social de esta crisis: los altos niveles de desigualdad y el abuso económico de la clase política. En este contexto, tomo particularmente el problema de los paraísos fiscales; una de las grandes estrategias, sino la más importante, para la evasión de impuestos (no solo en Chile sino a nivel internacional), y, por lo tanto, uno de los principales generadores de desigualdad.

Este trabajo es un intento por abordar los aspectos más relevantes de la investigación visual llevada a cabo durante el transcurso de este máster, una búsqueda de los principales referentes artísticos y conceptuales pertinentes según las propias inquietudes.

3. Contextualización

El 18 de octubre de 2019 en Chile comienza una movilización como rechazo al alza de la tarifa del pasaje del transporte público. Son, en una primera instancia, los estudiantes de Secundaria y Bachillerato, los que se manifiestan realizando evasiones masivas al sistema de pago. Con el paso de los días reciben el apoyo de diversos sectores de la ciudadanía, lo que de manera progresiva desemboca en nuevas manifestaciones, representando cada vez a más amplios grupos de la sociedad chilena. Ahora junto a la consigna “No son 30 pesos, son 30 años”, las protestas se convierten en un descontento que ya no tiene que ver con el valor del transporte, sino más bien con el rechazo a un sistema que transgrede constantemente los derechos de los ciudadanos. Mientras el pueblo chileno, por medio de manifestaciones numéricamente históricas, exige un real acceso a educación, salud, y pensiones como propuestas básicas, el gobierno decide reprimir a su pueblo, enviando, en primera instancia, a los carabineros a las calles, luego a los militares, acompañados del decreto de toque de queda en los primeros días; recursos que recuerdan a los tiempos más oscuros de la dictadura, esa que dejó como legado una Constitución que es la base de la desigualdad por la que se protesta. Todos estos hechos han llevado a los chilenos a darse cuenta de que es un cambio estructural lo necesario, tanto en dirección a un sistema solidario, como la renovación de una deslegitimada clase política. Uno de los logros hasta el momento, ha sido un pacto político por una nueva Constitución, sin embargo, los grupos conservadores que gobiernan, los mismos que son dueños, amigos o parientes de las grandes empresas, se empeñan en desacreditar al movimiento social con el fin de mantener la estructura de un modelo que los favorece.

Para el filósofo estadounidense, Noam Chomsky, no son una sorpresa los hechos que manifiestan el descontento de los chilenos: “eran perfectamente previsibles tras el asalto neoliberal a la población en los últimos 40 años, verificadas constantemente en todo el mundo”¹. En efecto, el sistema económico chileno fue

¹ Eldesconcierto.cl [en línea] *Noam Chomsky y estallido social en Chile: “Era previsible tras 40 años de asalto neoliberal a la población”* (24/10/2019) Disponible en: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/10/24/noam-chomsky-y-estallido-social-en-chile-era-previsible-tras-40-anos-de-asalto-neoliberal-a-la-poblacion/>

importado desde EEUU en plena dictadura, e instalado definitivamente por medio de la Constitución de 1980. Julio Pinto, Premio Nacional de Historia en 2016, se refiere al estrecho vínculo entre la necesidad de una nueva Constitución, y los derechos sociales que se demandan: “la Constitución del 80 no garantiza esos derechos. La Constitución del 80 lo que hace es proteger un sistema que es intrínsecamente atentatorio contra los derechos sociales, y por eso es que para recuperar esos derechos hay que cambiar la Constitución”². Gabriel Salazar, Premio Nacional de Historia en 2006, plantea su desconfianza hacia la clase política para llevar a cabo estos procesos:

Todo lo que he estudiado en cinco décadas me revela que los políticos se pelean dentro del parlamento liberal, todo lo que quieran. Pero en el momento que el parlamento mismo es cuestionado por la ciudadanía, todos se unen, se protegen. Porque es su fuente laboral, al final son un gremio. En ese sentido el día menos pensado aparece su pacto, se unen todos. Este es un caso patético nuevamente. Se ha repetido muchas veces a lo largo de la historia de Chile.³

Para este autor, el desafío será que el pueblo chileno se organice, delibere y llegue a acuerdos democráticamente por medio de asambleas, ejerciendo una soberanía que sea capaz de canalizar las demandas ciudadanas.

² The Clinic [en línea] *Julio Pinto, historiador: “Sin protesta social, no habría proceso constituyente”* (06/01/2020) Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2020/01/06/julio-pinto-historiador-sin-protesta-social-no-habria-proceso-constituyente/>

³ Interferencia [en línea] *Gabriel Salazar: “Tenemos que eliminar ya a esta clase política* (19/12/2019) Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/gabriel-salazar-tenemos-que-eliminar-ya-esta-clase-politica>

3.1. Artistas chilenos y la urgencia de la obra: José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez

La trayectoria de estos artistas es tan larga, que no es sencillo, ni tampoco parece justo, seleccionar fragmentos de sus vidas y sus correspondientes obras. Pero para llevarlos al marco de esta investigación me limito a extraer de ellos los aspectos que me parecen fundamentales para la comprensión y reflexión en torno a mi propio trabajo.⁴

José Balmes fue un artista chileno de origen catalán que vivió un doble exilio: el primero en 1939, dejando atrás la Guerra Civil española, llega a Chile en el barco llamado Winnipeg (gestionado por Pablo Neruda); el segundo en 1973, por el Golpe de Estado a Salvador Allende. En su regreso a Chile ejerce una larga trayectoria como pintor y académico, obteniendo el Premio Nacional de Arte en 1999. Para comprender mejor la obra de este artista, tuve la oportunidad de conversar con quien fue su ayudante durante casi veinte años. Doctor en Bellas Artes, Francisco González Vera, al hablar de la obra de Balmes utiliza el concepto de “obra urgente”, con el cual se refiere a pinturas que fueron hechas para ser exhibidas muy pronto, apenas ocurridos los hechos, que no podían demorar debido a la importancia de estos, y que incorporaban elementos directos de la realidad. Como él mismo señala en el libro *Balmes, el papel de la pintura*: “Lo político, observado, vivido en *el tiempo real*, establecido en la cronología de la premura es desplazado al momento al espacio de su pintura. Es allí donde Balmes pone en escena su mirada crítica”⁵. En palabras del artista: “En mi pintura está el Golpe, el exilio y todo lo que ha pasado aquí”⁶.

Para *Serie de los caídos, Homenaje a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana* utiliza una serie de grabados realizados en 1973, que citan a una de sus pinturas, titulada *A José Ricardo Ahumada Vásquez*; joven obrero asesinado por grupos de ultraderecha durante una manifestación en apoyo al Gobierno de la Unidad Popular. Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana participaban en una protesta

⁴El corto *Pintando con el pueblo* nos da una idea del ambiente artístico de Chile en 1971, donde participan los tres artistas mencionados. Disponible en:

<http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2373>

⁵ González Vera, F. *Balmes, el papel de la pintura*. Santiago, Chile: Editorial USACH, 2010, p. 36

⁶ Museo Nacional de Bellas Artes (material educativo). *Cuatro premios nacionales*. Santiago, Chile: Departamento educativo MNBA, 2017 p. 6

nacional contra la dictadura en 1986, cuando un grupo de militares rocía con combustible y quema a ambos jóvenes, para luego ser lanzados a una calle en las periferias de Santiago. Sobre el lienzo blanco observamos una fragmento del cuerpo caído representado por una masa de color negro, “tan sólo dos piernas dislocadas que yacen a nivel del suelo es lo que se puede parcialmente reconocer como parte de la calle”⁷. Me interesan, por un lado, la instantaneidad del gesto pictórico en relación a los acontecimientos. Por otro, el acto de reiteración de elementos, en este caso del cuerpo humano violentado, que no solo delatan hechos concretos, sino que también, así como se repiten por medio del grabado y la pintura, se repiten en la historia.



1. José Balmes. Serie de los caídos, Homenaje a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana, 1986, intervención de serigrafía de 1973, 77 x 110 cm.



2.

2. José Balmes. Homenaje a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana, intervención de serigrafía de 1973 (Obra intervenida nuevamente en 2009)

La gran compañera de José Balmes fue la artista Gracia Barrios, Premio Nacional de Arte en 2011. Juntos crean la obra *En la calle*, en 1986. En ella representan las escalinatas de entrada a la Biblioteca Nacional, punto de encuentro para las manifestaciones políticas contra la dictadura, que tomaron fuerza durante los 80. El cuadro se divide en dos partes:

En la zona derecha, las imágenes de los *ciudadanos* se amontonan ante la agresión del chorro de agua del carro lanza agua *—el guanaco—*. Se cubren entre sí, solidaridad callejera. Siete espaldas, escorzos perfectos dibujados con carbón, anticipación de la mano femenina de Gracia Barrios en la morfología del gesto político desde la imagen representada. Gracia *enrostra* por la espalda a los que no tienen rostro en Chile en 1986. Ella ha retornado

⁷ González Vera, F. *Balmes, el papel de la pintura*. Santiago, Chile: Editorial USACH, 2010, p. 34

a Chile desde su exilio en 1984, apenas lleva dos años desde la salida forzada en septiembre de 1973. [...] En el otro extremo acopio de *signos balmesianos*, una especie de estante delineado se erige como el cuarto trastero en donde se esconden los elementos ya no necesarios, en este caso cascos de las fuerzas represivas, una bota militar de uniforme de lujo, restos de una construcción que se desarma, arriba una lámpara de metal esmaltado –modelo de los años 30– dibujada en su descripción perfecta, ilumina la escena. Una cita a la historia de la pintura y a la historia personal; desliz de la palabra vasca *Guernica*, cita al ensayo general de la maquinaria bélica que dará cuenta de la Europa de la infancia durante la Segunda Guerra Mundial.⁸



3. José Balmes y Gracia Barrios.
En la calle, 1986, técnica mixta
sobre lienzo, 225 x 360 cm.

Estos artistas son parte de un antecedente que considero no solo en cuanto a formas de hacer pictóricas, más bien son un punto de partida para cuestionarme preguntas que considero esenciales, como ¿cuál es el sentido de la pintura? o ¿cuál debiera ser el rol de un artista? En relación a estas cuestiones es interesante lo que el autor comenta sobre la idea de un “artista ciudadano”, figura que corresponde a “aquel artista que es parte de su tiempo, establece la obra a la

⁸ *Ibidem*, p. 56

noción de país que desea construir. José Balmes y Gracia Barrios pagaron muy caro su nivel de compromiso con lo que debía ser para ellos un artista”⁹.

Finalmente quisiera mencionar a Guillermo Núñez, Premio Nacional de Arte en 2007, por su compromiso con los acontecimientos políticos y sociales, pero desde una cercanía a las estéticas del pop, recogidas también y por artistas como el Equipo Crónica o el Equipo Realidad. Núñez viaja a Europa por estudios y luego por exilio, también reside por un tiempo en Nueva York, donde comienza su incursión en la estética de la publicidad, el pop y el comic. En 1969 realiza *Héroes para recortar y armar*, donde representa por medio de recursos como la ironía o el absurdo, los horrores de la Guerra de Vietnam. El Museo Nacional de Bellas Artes de Chile señala: “Ha desarrollado la pintura, el grabado, la serigrafía, fotoserigrafía, la gráfica, las instalaciones y el arte objetual, con temáticas que remiten a acontecimientos históricos, guerras, disputas y experiencias personales, que muestran y denuncian la violencia y destrucción humana”¹⁰.



4. Guillermo Núñez. *Héroes para recortar y armar*, 1967, óleo sobre lienzo, 155 x 180 cm.



5. Guillermo Núñez. *Desármelo y bótelo. Peligroso juguete móvil para uso antipopular*, 1970, serigrafía, 78 x 58,5 cm.

⁹ Ídem

¹⁰ Museo nacional de Bellas Artes. *Artistas visuales chilenos* [en línea] Disponible en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39922.html>

4. Del problema de la obra

4.1. Sobre el archivo fotográfico

Las dos primeras series de este trabajo fueron generadas a partir de un archivo personal de fotografías, encontradas en medios de comunicación alternativos de la Web, tomadas por fotorreporteros que retratan las manifestaciones ciudadanas que han transcurrido en Chile desde octubre de 2019, y que han sido opacadas por hechos de represión en manos del gobierno y la policía. En el momento en que se elige cada una de estas imágenes existe un principio, que tiene que ver con ciertos cuestionamientos planteados por Jacques Derrida: “¿Mas a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo?”¹¹ En el proceso de seleccionar fotografías y dejar otras atrás, se hace uso de una suerte de autoridad adquirida por quien archiva, se toma la decisión sobre qué imágenes deben permanecer, repetirse, ser intervenidas, o cual sea la acción que se ejerza sobre ellas. En el caso propio, elijo las imágenes que deben ser recordadas, y que me permiten la posibilidad de intervenir y generar nuevas interpretaciones. El autor declara: “Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación”.¹²



Las imágenes de las figuras 6, 7, y 8, corresponden a los autores @jfuentesphc, Frente Fotográfico y Reuters, respectivamente.

Es pertinente señalar que este interés en las fotografías está también asociado a su carácter documental, como imágenes que presentan los hechos que no puedo vivir debido a la distancia geográfica que me separa de mi país. Se podría decir que las entiendo a la manera de Roland Barthes: la imagen fotográfica nos muestra una escena que puede tener diferentes variables, motivos, e incluso manipulaciones, sin embargo, nos muestra algo que ha estado ahí:

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos

¹¹ Derrida, J. 1994. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Edición digital de *Derrida en Castellano* [en línea] Disponible en:

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf?fbclid=IwAR1jauWQ2Fz27QKy5iGZQ00E-CjyeqfLmclGM1TAs7fv2VzfMBFfQKzhBE1g> p. 2

¹² Ídem

referentes pueden ser y son a menudo *quimeras*. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa ha estado ahí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado.¹³

Otro criterio presente durante el proceso de selección de las fotografías, tanto para generar el archivo, como para la elección de las que usé como referente, es el concepto de violencia, pero siempre entendida desde el punto de vista del poder, no solo del que ejerce una persona en particular sobre otra, sino del que tiene detrás a una institución, y sobre ella las decisiones de un Estado. En este sentido, considero como punto de partida lo que plantea Michel Foucault sobre el cuerpo como un elemento inmerso dentro del campo político: “las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos”.¹⁴

¹³ Barthes, R. *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2005, p. 120

¹⁴ Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Madrid, España: Siglo XXI. 2005, p. 32

4.2. Serie Crónica de una crisis

4.2.1. Referencia fotográfica en el Equipo Realidad



9.



10.

9. Fotografía disponible en el medio ecopopularve.wordpress.com, en una noticia titulada *Murió Lukanikos: el perro antisistema*. Mientras miraba en internet, en la búsqueda de imágenes que tuvieran relación con conflictos sociales, me encontré con esta, tomada en una de las manifestaciones ocurridas en Grecia el 2011.

10. La imagen corresponde a una pintura del artista alemán contemporáneo Daniel Richter, quien ha afirmado usar fotografías que captan hechos políticos y sociales, sacados de libros, prensa y otros, para traspasarlas al lienzo. Sobre este cuadro no logro encontrar más información, sin embargo, lo presento porque el parecido es evidente a la imagen nº 9, y por lo tanto podríamos suponer que la ha usado como referente.

Desde la invención de la fotografía se podría mencionar una gran cantidad de artistas que trabajan con ella como referente para la actividad pictórica, por lo que hacer un repaso de ellos sería una tarea interminable. Por eso, entendiendo este problema desde la idea de recopilación y su uso como referente fotográfico, uno de los primeros que se viene a la mente es Gerhard Richter, y el archivo que comenzó a generar desde mediados de los sesenta, de imágenes fotográficas provenientes de diversos orígenes; personales, familiares, de la prensa, revistas, etc. Una recopilación tan exhaustiva y amplia llegó a conformarse incluso como obra autónoma, exhibida con el nombre *Atlas*¹⁵. Ahora bien, el uso que doy a la fotografía en función de mi trabajo, está relacionada, por un lado, con el archivo particular que genero debido a la distancia que me separa de mi país durante el tiempo de los acontecimientos, que me ayuda a armar un panorama de lo que no puedo vivir de cerca. Pero por otro lado, a diferencia del método de Richter, no existe una intención obsesiva de construir un archivo que tome una relevancia y protagonismo para el resultado de la obra; la fotografía es una imagen de referencia, que abre paso a sensaciones y decisiones que tienen relación con los acontecimientos sociales y políticos de mi país, desde la pintura. Es por esto que me identifico con la manera en que Equipo Realidad articula gran parte de su obra, creada a partir de imágenes concretas de los medios, donde la importancia recae en los hechos que presentan, y las estrategias de representación que se refieren a ellos.

Jorge Ballester y Joan Cardells se conocen en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y desde los inicios compartieron sus capacidades plásticas y su vínculo a la agitación política de los estudiantes universitarios y sus convicciones. Luego de haber participado como parte del grupo Estampa Popular,

¹⁵ GerhardRichterVideos, 2012. *Gerhard Richter: Atlas, Dresden*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=goGFJbCplil>

aproximadamente en 1965 se definen y consolidan como Equipo Realidad. Sus obras se centran en cuatro aspectos fundamentales, que según Jaime Brihuela, profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, son luchas que de alguna forma siguen vigentes: la represión hacia los movimientos estudiantiles por parte del franquismo, la crítica a las lógicas del imperialismo, la crítica al estilo de vida de la creciente burguesía, y la recuperación de una memoria histórica de una Guerra Civil que en su momento fue eclipsada por el franquismo¹⁶. Luego de al menos diez años de trabajo en conjunto, en 1976, Joan Cardells abandona el equipo, al cual se incorporaría Enrique Carrazoni un tiempo, para finalmente quedar Jorjue Ballester trabajando en solitario. Comento esta parte de la historia particularmente por la consecuencia e insistencia del pintor valenciano, o como comenta el autor:



Si hay una palabra que podría definir la obra y la vida de Jorge Ballester, artista clave de la escena plástica española contemporánea, quizás sería la palabra compromiso. Compromiso con la obra de arte, con él mismo y con la honestidad de la creación artística.¹⁷

En relación a obras del Equipo Realidad que pudieran reflejar el uso evidente de referencias fotográficas para generar un tratamiento pictórico de los acontecimientos políticos de la época, se podría destacar la siguiente:

11. Equipo Realidad. *Entierro del estudiante de Orgaz*, 1965-66, acrílico sobre tabla, 170 x 130 cm.

Cuando en 1965–1966 Equipo Realidad pintó *El entierro del estudiante de Orgaz*, parafraseando la obra de El Greco, los universitarios españoles que se oponían al franquismo sufrían una enconada represión policial. La imagen del cadáver que aparece en la parte inferior de esta apropiación simbólica del cuadro tiene el carácter de verdadera *crónica de la realidad*, pues traduce visualmente la foto de un estudiante muerto por la policía a principios de 1966 en los disturbios de Santo Domingo, que reprodujo la revista Triunfo.¹⁸



12. Equipo Realidad. De la serie *Hazañas bélicas*, *Reconocimiento del cadáver de Calvo Sotelo por el juez de guardia y el médico forense en el cementerio de Nuestra Señora de Almudena de Madrid en julio de 1936* (nº 1), 1974, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm.

Otro ejemplo es la serie realizada entre 1973 y 1974, *Hazañas bélicas*, la cual refleja en seis lienzos, episodios específicos ocurridos durante la Guerra civil. Con respecto a estas obras, Brihuela nos cuenta que toda la serie fue configurada a

¹⁶ Brihuela, J. y Dolc, J. *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*. Valencia, España: Fundación Bancaja, 2019, p. 64

¹⁷ *Ibíd.*, p. 9

¹⁸ *Ibíd.*, p. 66



13. Equipo Realidad. De la serie *Hazañas bélicas, El Coronel Rojo con el Dr. Negrín en septiembre de 1937*, 1975, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm.

partir de la manipulación de fotografías tomadas por fotoperiodistas de la época, a su vez testimonio de los acontecimientos, del mismo modo en que venía trabajando Gerhard Richter. La gama de grises, junto a las formas borrosas generadas de manera intencionada, sobre imágenes reconocibles “acentúan el sentido de crónica de hechos de un tiempo pasado, pero su elevación al género cuadro, incluso de gran formato, reactualizan la presencia en la memoria de esos mismos hechos”¹⁹.

4.2.2. Desarrollo de proyecto: atmósferas pictóricas, personajes y elementos simbólicos

Al comenzar esta investigación tenía dudas en cuanto a cómo abordar el retrato de los hechos; me preguntaba si los personajes sobre quienes quería hablar, debían estar retratados, sobre la posibilidad de que su contexto o atmósfera hablara más de ellos, o si existía algún ejercicio de poder en el hecho de elegir a quién pintar o a quién dejar fuera del cuadro. Sin embargo, tras hacer un par de pruebas y bocetos, me di cuenta de que al menos había algo claro: mi interés no iba dirigido hacia el retrato de un individuo particular, sino más bien hacia el retrato colectivo, en relación a la contingencia en mi país.

Una de las intenciones durante el proceso de trabajo fue la de generar una atmósfera por medio de un tratamiento expresivo de la pintura, y que luego esta manera tuviera relación con los elementos figurativos agregados a la composición. Elijo el acrílico porque al ser un tipo de pintura de secado rápido, me da la posibilidad de sumar, en poco tiempo, una cantidad considerable de capas transparentes, que una sobre otra genera un espacio con mayor o menor profundidad, con el movimiento propio del secado de una pintura acuosa, y con texturas que se me mueven entre la ambigüedad de representación de lo líquido, gaseoso u otros. En los trabajos realizados anteriormente al máster solía utilizar como médium un material de uso industrial semejante a una resina acrílica, un líquido espeso y viscoso, que, al mezclarlo con agua para realizar las capas, le otorgaba a la pintura cuerpo, volumen y brillo. En el transcurso de esta investigación, utilicé en su lugar una resina acrílica para Bellas Artes, que le dio

¹⁹ *Ibíd*em, p. 80

un brillo sutil a la pintura y aportó a intensificar los colores y a generar una sensación de transparencia y profundidad entre capas.



14.



15.

14 - 15. Camila Valenzuela. Montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, medidas variables, 2020

El primer cuadro realizado para esta serie consiste en una pintura de formato mediano, alargado, y está dividida en tres bastidores que podrían funcionar individualmente, pero que en conjunto conforman la totalidad de la escena.



16. Camila Valenzuela.
De la serie *Crónica de una crisis* (tríptico),
2019, acrílico sobre
lienzo, 61 x 150 cm.

Al ver el resultado de esta pintura podría reconocer alrededor de tres estrategias pictóricas relativamente distintas. La primera, en el orden de producción, es la del fondo, obtenida por la suma de capas transparentes de azules. Como señala Max Doerner, “Se designa como capacidad de veladura a la propiedad de una pintura para, en estado de capa seca, colorear el fondo sobre el que está aplicada dejando que esto se transparente tanto en cuanto a tono de color como a estructura”²⁰. Me interesaba que, con la ayuda de la resina acrílica, se lograra una atmósfera que diera cuenta de la adición de capas líquidas y transparentes, y que estas sensaciones, contuvieran al resto de los elementos de la imagen. Otra estrategia es la de las letras del texto, que por su origen aluden a la publicidad, y fueron generadas mediante un tipo de pintura figurativa y realista. Una variable es la utilizada para la representación del pequeño carro lanza agua, que, aunque está hecho a una manera descriptiva, no alcanza a ser un modo realista de pintura, por lo que deja la sensación de que pudiera ser incluso un juguete y no el objeto original del referente fotográfico. Por último, otra estrategia es la de la pintura que sale desde la boquilla del carro, y la que cubre las últimas letras del

²⁰ Doerner, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A. 1998, p. 19.

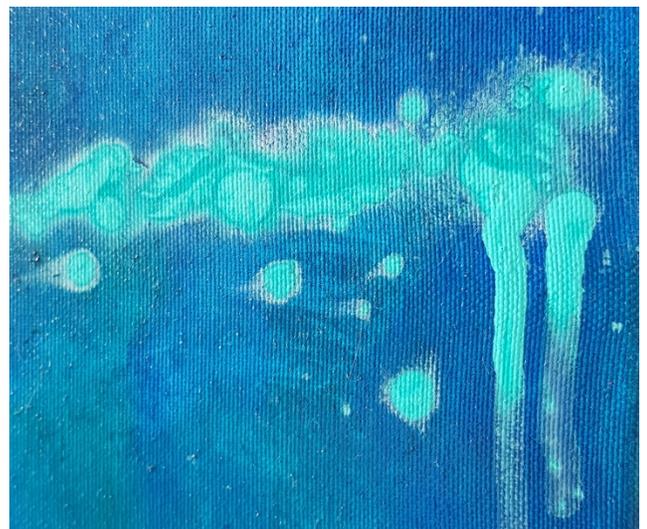
texto, una pintura plana y con cuerpo, pero suficientemente líquida como para generar un efecto de dripping.

17. Proceso de obra



En relación a lo anterior, se podría señalar, además, que cada estrategia pictórica tiene sus propios tiempos. La pintura de fondo fue hecha en horizontal y es la que demoró más, ya que, a pesar de ser acrílico, era necesario esperar a que cada capa se secase para poder agregar la siguiente. Me interesaba que estas capas de mantuvieran su acuosidad y que los movimientos propios de estas características se mantuvieran presentes en el resultado final. Para los elementos figurativos, fue necesaria la lentitud que toma el uso tradicional de un acrílico ligeramente diluido en agua. Finalmente, la mancha de pintura que parece salir desde el vehículo, fue generada a partir de agua, medium y la mezcla de dos o tres colores, y fue puesta sobre la tela previamente humedecida, por lo que al tocar la superficie, la pintura no se mantuvo en el mismo lugar, y, al ser un proceso de secado lento, los matices de la mezcla se separaron parcialmente, por lo que el color más claro quedó hacia el centro de las manchas, y los más oscuros hacia sus alrededores.

18 - 19. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 61 x 150 cm.



18.



20. Proceso de obra

Para la realización del texto en primer lugar recorté letras de revistas actuales, y luego armé el mensaje. La frase es una cita a uno de los personajes principales del libro *Un mundo feliz*, quien en un momento de la novela afirma: “No hay civilización sin estabilidad”²¹ El texto, en la pintura, se convierte en “no hay nación sin estabilidad”. Me parece importante considerar cómo se refieren algunos autores en relación a estos conceptos, por ejemplo, Zygmunt Bauman afirma: “Civilización significa esclavitud, guerras, explotación y campos de muerte. También significa higiene médica, elevadas ideas religiosas, arte lleno de belleza y música exquisita. Es un error suponer que la civilización y la crueldad salvaje son una antítesis”²². En cuanto a la idea de nación Eduardo, J. Vior señala: “Desde hace más de dos siglos la nación sigue siendo una categoría imprecisa de la teoría política. Las ciencias sociales y la ciencia política en particular no han podido todavía alcanzar una definición vinculante del concepto”²³. Sin embargo, luego de un repaso por el uso de este término esencialmente desde la Revolución Francesa, el autor revela: “la idea de nación sigue articulando el máximo sistema simbólico apto para la representación de la dominación y la legitimación”²⁴. Sumado a esto, es interesante añadir ciertos aspectos sobre lo que Foucault entiende como el proceso de gubernamentalización: “Cómo gobernar, creo que ésa ha sido una de las cuestiones fundamentales de lo que ha pasado en el siglo XV o XVI”²⁵, y como consecuencia: “en esta gran inquietud acerca de la manera de gobernar y en la búsqueda de maneras de gobernar, se encuentra una cuestión perpetua que sería: *cómo no ser gobernado de esa forma*”²⁶. Foucault alude a la contrapuesta inherente al proceso de gubernamentalización: la interrogación sobre si queremos ser gobernados de tal forma. Si aunamos todos estos conceptos sería posible afirmar que el término de “nación” corresponde a una construcción que se encuentra constantemente en el terreno de la inestabilidad, que implica una permanente revisión en cuanto a la manera en que queremos ser gobernados, de qué manera construimos nuestra civilización. Probablemente, sería necesaria una investigación más detallada para poder profundizar en todos

²¹ Huxley, A. *Un mundo feliz*. Barcelona, España: Debolsillo, 2017.

²² Bauman, Z. *Modernidad y Holocausto*. Toledo, España: Sequitur, 1997, p, 12

²³ Vior, Eduardo J. El afianzamiento de la idea de nación en la Revolución Francesa y sus consecuencias para la modernidad. *Passagens. Revista Internacional de Historia Política e Cultura Jurídica* (2011). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327177006> p, 243

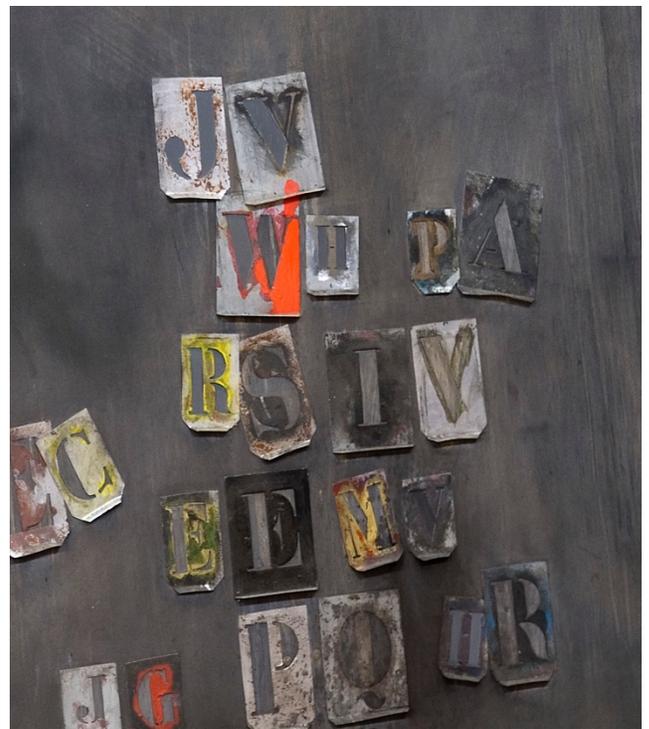
²⁴ *Ibidem*, p, 239

²⁵ Foucault, M. “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, en *Sobre la Ilustración*. Madrid, España: Tecnos, 2003, p. 7

²⁶ *Ídem*.

estos conceptos, no obstante, decido utilizar esta frase porque, si algo reflejan los acontecimientos vividos desde octubre en Chile, es que la idea de nación está en crisis, está dividida por las injusticias sociales, porque lo que ocurre en mi país busca justamente determinar qué tipo de nación queremos ser.

En cuanto a la estrategia de recorte, en este caso de las letras, puedo decir que tiene que ver con estéticas propias de los artículos de revista y la publicidad, con recursos del pop art, como también remite a ciertos textos anónimos de carácter policial. En obras del artista chileno antes mencionado, José Balmes, es recurrente el uso de tipografías que hacen señas en relación a los hechos que se vinculan con las obras. En *Operación Albania*, nombre otorgado a la matanza política de doce miembros de un grupo de resistencia contra la dictadura, el artista utiliza las letras para indicar las iniciales de los nombres de quienes fueron asesinados. Aunque esta vez los utiliza a la inversa; presenta el molde de las tipografías para indicar la ausencia de las letras; la ausencia de las víctimas. Sobre esto, Gonzalez Vera comenta que Balmes “sustituye las imágenes a las cuales alude de los que no están, por las iniciales no dibujadas de cada uno de los nombres que pronuncia y reitera en su memoria”²⁷.



21. José Balmes. *Operación Albania*, 1999, técnica mixta sobre madera, 210 x 173 cm.

²⁷ González Vera, F. 2010, p. 34

22. José Balmes. *Operación Albania* (detalle), 1999, técnica mixta sobre madera, 210 x 173 cm.

En el caso de este tríptico, me interesaba que las letras y el texto parecieran flotar dentro de esta atmósfera de pintura que pudiera relacionarse a una sensación de humo, o de algo difuso. También a sensaciones sobre algo líquido, o que finalmente algo que está en movimiento. La idea de una frase anónima tiene que ver con que está ahí, pero sin que nadie se haga cargo, y que se perdiera entre las manchas de la pintura y de una atmósfera indefinida. Por último, buscaba que la mancha que sale desde el carro, o las manchas que cubren las letras, no intentaran representar necesariamente agua, o lo que sea que se esté lanzando a los manifestantes durante las protestas, sino que siguiera representándose como pintura. Mi cuestionamiento constante frente a los acontecimientos sociales y políticos es sobre cuál es el rol de la pintura, y si esta pregunta puede estar presente durante la producción de la imagen.

La siguiente pintura también es de formato mediano y alargado, y se divide en dos lienzos que se unen uno al lado del otro. Para la primera parte de este cuadro (la de la izquierda) la estrategia pictórica a utilizar fue la misma que en el anterior, la adición de capas muy diluidas de pintura acrílica. Se generó así una atmósfera de colores variados, un espacio que juega con distintas profundidades, sobre todo cuando no se ha cubierto del todo el lienzo blanco. La segunda parte de la pintura, está hecha por medio de capas, pero ya no está tan presente el movimiento acuoso de la pintura, sino que ya aparece la presencia y dirección de las pinceladas

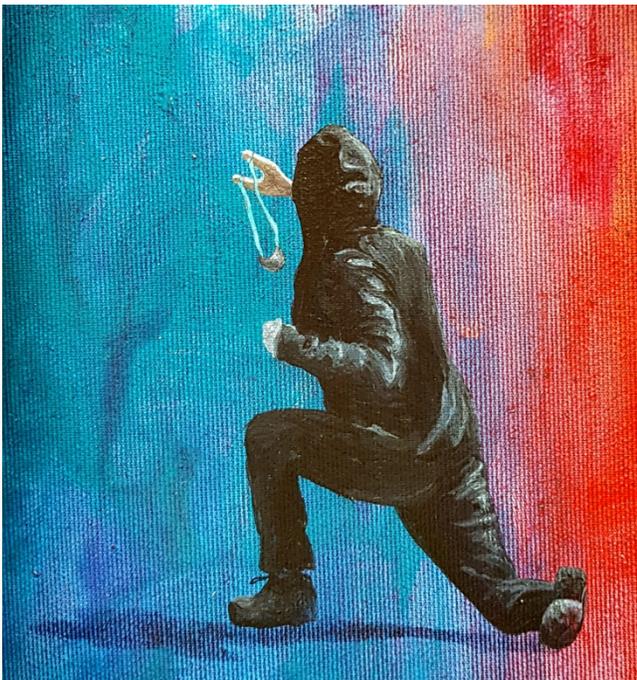
23. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (díptico), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.



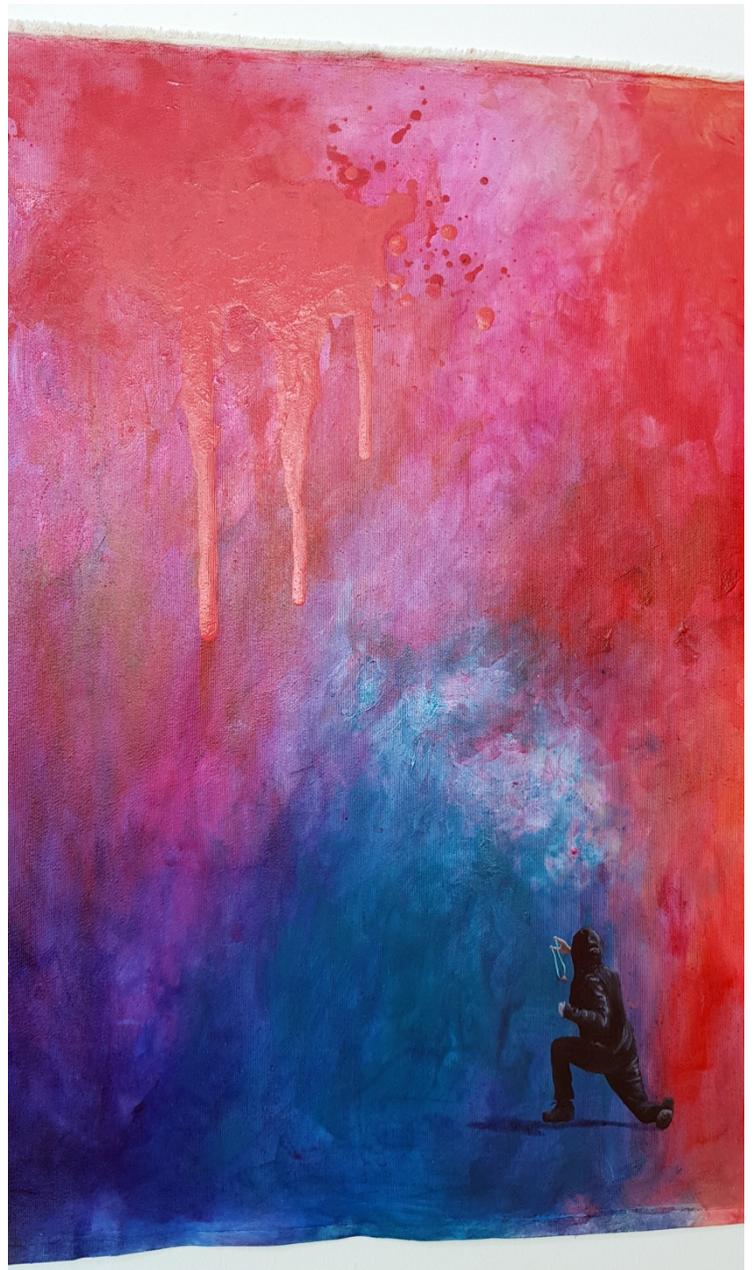
Al igual que en el cuadro anterior, aparecen elementos figurativos que dan contexto al motivo de las pinturas. Hacia el lado izquierdo, aparece un personaje encapuchado que se agacha para realizar un lanzamiento desde una honda (tirachina). En la fotografía que ha sido utilizada de referente, el objeto usado como proyectil ya no aparece; en la imagen pictórica, lo que parece haber sido lanzado son manchas color rosa, que caen desde la parte superior hacia la inferior del cuadro, como si, lo que realmente lanzó el personaje, hubiera sido pintura. Del mismo modo en que el carro policial arrojaba manchas, el personaje lanza lo que para mí es la representación de la pintura misma.

24. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.

25. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (fragmento), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.



25.



24.

Siguiendo hacia la derecha, en sentido contrario a la dirección del personaje, aparece una masa de colores cálidos, que no busca una representación naturalista, pero que sin embargo presenta un detalle, una llama de fuego. A mi modo de ver, la abstracción de esta gran masa de manchas rojas cobra sentido cuando se presenta este elemento, que podría entenderse como una suerte de *zoom*, como un dato mínimo pero suficiente para comprender la sensación del resto de la pintura. Esta especie de masa de fuego, y su relación simbólica con las masivas manifestaciones sociales en las calles de Chile, se podría vincular a ciertas ideas planteadas por Elías Canetti en *Masa y poder*. Con respecto a la idea de masa señala:

El fenómeno más importante que se produce en el interior de la masa es la *descarga*. Antes de ella, la masa no existe propiamente: solo la descarga la constituye de verdad. Es el instante en que todos los que forman parte de ella se deshacen de sus diferencias y se sienten *iguales*.²⁸

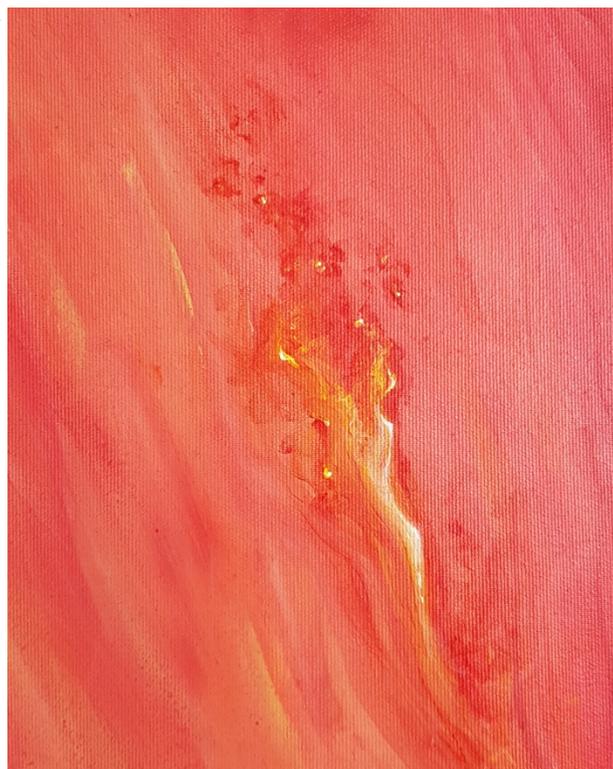
26. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (fragmento), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.

27. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.



26.

27.



²⁸ Canetti, E. *Masa y poder*. Barcelona, España: Debolsillo, 2014, p. 73

En cuanto a sus representaciones simbólicas, el autor nos dice uno de los símbolos más importantes para dar imagen a la masa, y que ha desempeñado un papel activo en la historia de la humanidad, es el fuego:

Si reunimos todas las características aisladas del fuego –es igual a sí mismo en todas partes; se propaga con gran rapidez; es contagioso e insaciable; puede originarse en todas partes y de repente; es múltiple; es destructivo; tiene un enemigo; se extingue; actúa como si fuese un ser vivo y como tal es tratado–, aparece una imagen sorprendente. Todas estas propiedades son las de la *masa*; difícilmente podría darse un resumen más preciso de sus atributos.²⁹

El plano de manchas rojas, asociado a la representación de fuego, tiene entonces relación con una masa pictórica que simboliza el descontento social. Sin embargo, el personaje que pudiera estar lanzando piedras u otros objetos, en vez de apuntar hacia el lado del conflicto, está de espaldas al incendio. Además cabe preguntarse: ¿por qué lanza pintura? Este cuadro nace de una reacción relativamente inmediata a los acontecimientos ocurridos en Chile; la posición del personaje se vincula a la distancia física desde la cual observo, lo que arroja es la única herramienta que tengo desde el exterior, la reflexión mediante la pintura.

En el transcurso de este máster tuve la oportunidad de preparar y trabajar por primera vez con pintura encáustica. Me encontré con procedimientos más complejos en comparación al uso del acrílico, como el hecho de tener que mezclar constantemente los colores con su aglutinante, o tener que calcular las proporciones de pigmento, encáustica y esencia de trementina. También la reacción que se generaba al agregar una nueva capa sobre otra ya seca, ya que, si la última estaba muy diluida en esencia de trementina, ambas reaccionaban y el color de fondo se diluía otra vez. También obtuve efectos que buscaba en el acrílico, y se podían lograr de manera diferente mediante el uso de la encáustica, sobre todo con la ayuda del decapador. Por ejemplo, a diferencia del acrílico, donde la capa más profunda desaparece a medida que se agregan otras, el calor aplicado a la encáustica, generaba una especie de fusión entre las capas de color, donde la capa aplicada anteriormente volvía a aparecer, dependiendo de las diferentes intensidades y tiempos de calor aplicado con decapador.

28. Proceso de elaboración de pintura encáustica, laboratorio de la UPV



²⁹ *Ibíd*em, p. 151

El próximo cuadro, de formato alargado y dividido en tres partes, tenía como fin tanto la búsqueda de un elemento simbólico relacionado al descontento social en Chile, como la experimentación del material: una búsqueda de las distintas posibilidades pictóricas, y cómo estas se pudieran relacionar con el motivo de representación.



29. Camila Valenzuela.
De la serie *Crónica de una crisis*, 2020.
Encáustica sobre
madera. 56 x 144 cm.

Al igual que en el cuadro anterior, la imagen retratada alude, a grandes rasgos, a la de un incendio. Por consiguiente, tienen sentido nuevamente las palabras de Canetti:

La masa es en todas partes igual a sí misma [...] Pocos pueden resistirse a su contagio, quiere seguir creciendo siempre, desde su interior no tiene límites fijados de antemano. Puede constuirse en cualquier lugar donde haya hombres reunidos, y su espontaneidad y subitaneidad son inquietantes. Es múltiple y, sin embargo, interdependiente, innumerables hombres la constituyen y nunca se sabe exactamente cuántos son. La masa puede ser destructiva. Es reducida y domada. Busca un enemigo. Se extingue tan rápidamente como aparece, con frecuencia de modo igualmente inexplicable; y por supuesto, tiene su propia vida, violenta y agitada. Estas semejanzas entre el fuego y la masa han llevado a su estrecha compenetración.³⁰

Esta pintura, por sus colores, movimientos y texturas, se puede asociar a llamas, pero dadas las características de la encáustica, a un fuego con características de

³⁰ *Ibíd.*, p. 152

algo líquido, modificable, con movimiento. Me parecía interesante que la pintura representara procesos relacionados con ella misma como material. Anteriormente a mi venida a Valencia, llevaba un tiempo retratando escenas donde aparecía de alguna manera el elemento fuego, y hoy por medio de la encáustica, pude darle a la pintura misma las características de su representación, es decir, de poder calentar y derretir la misma representación del fuego.



30.

30 - 31. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2020. Encáustica sobre madera. 56 x 144 cm.

31.



También me interesaban los aspectos contrapuestos que se podían generar mediante los diferentes tratamientos de la encáustica. En algunas partes del cuadro se puede ver claramente el derretimiento de la pintura por el uso del decapador, como también existen otras donde el aumento en la cantidad de esencia de trementina para diluir los colores, le dio un carácter acuoso.

Junto al cuadro anterior instalo otro más pequeño, con la imagen de un carro lanza aguas, donde se conjugan maneras figurativas y expresivas de representación. Desde el vehículo se expulsa una mancha de encáustica, que pudiera corresponder al agua, o cualquiera sea el líquido usado para reprimir una manifestación. En cuanto a este elemento Canetti nos comenta:

El fuego es destructivo; puede ser combatido y domado; se extingue. Tiene un adversario elemental, el agua, que se enfrenta a él en forma de ríos y

lluvias torrenciales. Este adversario ha existido siempre, y sus múltiples características lo convierten en un igual del fuego. Su enemistad es proverbial, *agua y fuego* es la expresión para designar la enemistad de la más extrema e irreconciliable índole.³¹



32. Camila Valenzuela.
Fragmento del
montaje final de la
serie *Crónica de una
crisis*, 2020.

33. Camila
Valenzuela. De la
serie *Crónica de una
crisis*, 2020.
Encáustica sobre
madera. 50 x 50 cm.



33.

³¹ *Ibíd.*, p 151

La mancha que sale desde el carro lanza aguas ha sido instalada en sentido contrario al cuadro anterior, es decir, es disparada hacia fuera del cuadro y no hacia el fuego, asumiendo esta acción como un mínimo gesto político del poder que se tiene como artista en la representación. La mancha que sale del carro es espesa, y tiene el movimiento que le doy al derretirse con el calor del decapador. En contraposición, el fondo pintado con una encáustica muy diluida, donde se deja ver en parte el color de la madera. Buscaba además, que esta mancha pareciera detenerse antes de caer, alejándose relativamente de la representación de un líquido, y manteniendo así sus características de pintura. Buscaba, por último, el contraste entre un cuadro que representa fuego, y otro que representa agua, pero una no destinada a terminar con los incendios, sino la destinada a disolver una manifestación.

Independiente a los resultados, la encáustica me pareció una pintura de difícil manejo, pero de una gran variedad de posibilidades, donde el acierto y el error es parte de un proceso que requiere tiempo de experimentación. Como alguna vez dijo Da Vinci: “el pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte”³².

Para la última parte de esta serie, realicé pruebas con acrílico sobre papel, centradas en las figuras de personajes, a partir de diferentes imágenes de mi archivo fotográfico; eran representaciones, principalmente, de policías de rostro cubierto y por lo tanto anónimos, pero que para mi representaban a un grupo o a una institución. Si bien en un comienzo no descartaba la idea de pintar un fondo, decidí que el color blanco del papel o lienzo hacía que la atención se centrara en los personajes.



34. Boceto hecho con acrílico sobre papel

En este contexto es que elijo como referente, para traspasar al lienzo, una fotografía donde se puede ver a un policía apuntando con su arma de fuego a un bombero. La escena fue captada en los primeros días del estallido social y si bien causó mucho revuelo, poco después de hacerse pública, la institución de bomberos aclaró que esta se debía a la intención, por parte del voluntario, de alertar sobre su presencia en el lugar. Aun así, es una fotografía que me parece paradigmática, por esto es de decido pintarla, y por lo que, a mi modo de ver, cada personaje representa.

³² Da Vinci, L. *Tratado de la pintura*. Madrid, España: Editorial De orden superior, 1827, p. 7



35. Fotografía encontrada en el perfil de Facebook Frente Fotográfico, en noviembre de 2019

En el libro *Sobre la violencia*, Hannah Arendt señala:

En un contexto de violencia contra violencia la superioridad del Gobierno ha sido siempre absoluta pero esta superioridad existe sólo mientras permanezca intacta la estructura de poder del Gobierno —es decir, mientras que las órdenes sean obedecidas y el Ejército o las fuerzas de policía estén dispuestos a emplear sus armas—.³³

La policía, llamada Carabineros de Chile, es una institución en la que la remuneración más baja es al menos el doble que la de un sueldo mínimo, cuenta con un sistema de salud independiente, y con pensiones que sobrepasan hasta cinco veces la de otro trabajador. Por otro lado, los bomberos en Chile, son una institución que funciona a modo de voluntariados, que recibe dinero esporádico de los municipios, pero que se financia principalmente a través de campañas, colectas u otros aportes de la ciudadanía. Independientemente del contexto real de la escena en la fotografía, me interesaba el contraste entre ambos personajes, lo que cada uno representa: uno que tiene sus derechos básicos garantizados, otro que no tiene ningún tipo de beneficio, y que, por lo tanto, es cercano a la situación que vive en general el resto de los trabajadores chilenos. Este tipo de situaciones son justamente lo que han gatillado el estallido social visto desde octubre. En la corta historia de mi país, las fuerzas policiales han acumulado múltiples ocasiones para reprimir al pueblo chileno, sin embargo, la pregunta no debe dejar de hacerse: ¿por qué un policía apunta a un bombero?

Roland Barthes en *La cámara lúcida* decía que hay algo que es seguro en la fotografía, y es que lo que aparece en ella efectivamente ha ocurrido. Sin embargo, eso es todo lo que podemos saber de ella, no sabemos el grado de

³³ Arendt, H. *Sobre la violencia*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A. 2005 – 2006, p. 66

realidad sobre lo que muestra la imagen, sino solo que lo fotografiado estuvo ahí. Sea cual sea el motivo que configure la escena que escogí, me pareció interesante preguntarse por qué podría generarse una situación como esa, y si se pudiera entender en alguna medida como representativa de los conflictos que desataron la crisis que se vive en mi país. Es por esto que pinto la imagen más de una vez; primero un bosquejo sobre papel, luego tres versiones sobre lienzos medianos, para realizar el último en formato grande. La repetición es, por un lado, un gesto político, de insistencia en la permanencia de una imagen que debe ser recordada, por otro lado, un intento de comprenderla, una manera de insistir sobre una imagen desde las posibilidades que da la pintura.



36. Camila Valenzuela. Fragmento del montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020.



37. Camila Valenzuela. Fragmento del montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020, 170 x 109 cm.



38. Camila Valenzuela.
Detalle de la serie
Crónica de una crisis,
2020.

Si bien no hubo mayores dificultades durante el proceso de este proyecto, se podría decir que lo más complicado fue el hecho de que la fotografía elegida como referente era pequeña y de baja resolución, por lo que, al momento de pintarla en gran formato, faltaba información necesaria para la construcción de los personajes. Una de las soluciones fue apoyarse en el uso de otras fotografías que contuvieran una mayor cantidad de detalles, que me ayudaran a completar los datos que me faltaban para armar la imagen. Otra salida a este problema fue buscar un tipo de representación más asociada a la abstracción, en lugares donde además tuviera sentido y relación con la imagen. Por ejemplo, las manos y el arma que sostiene el policía están hechos a modo de un gesto pictórico, con un tipo de mancha que se diluye, como si lo que intentara difuminar, en realidad, fueran los elementos del personaje que le otorgan poder.

Una de las características de mi pintura es que no abarca todo el cuadro, el fondo es el color del lienzo y el acrílico solo da forma a las figuras y sus sombras. Esta decisión tiene relación con la intención de mantener el énfasis en los personajes y en la tensión que existe entre ellos. Ahora bien, se podría interpretar también como una característica asociada a la distancia desde la cual observo los hechos, a la sensación de que las imágenes me cuentan parte de lo que está pasando, pero que no puedo tener certeza sobre qué es real o falso, sobre cuál es la totalidad del contexto. De esta manera, el vacío de información se vería representado justamente por la falta de información en el cuadro.

En cuanto a la decisión de pintar cada personaje en lienzos independientes, me gustaba la idea de que la posición de las figuras fuera modificable, que existiera la posibilidad de cambiar el sentido según el montaje. También me pareció tensionante que cada personaje se ubicara según su propio espacio en el cuadro, en el caso del carabinero, éste se ubica hacia el margen derecho, como si se acercara al límite del lienzo y hacia a quien apunta. El bombero también se sitúa más hacia el margen derecho, como si se arrinconara y mantuviera distancia con respecto a la otra figura. Ambos personajes se instalan finalmente en un montaje a modo de collage junto al resto de los cuadros, donde todas las pinturas y elementos que la conforman están relacionados entre sí.

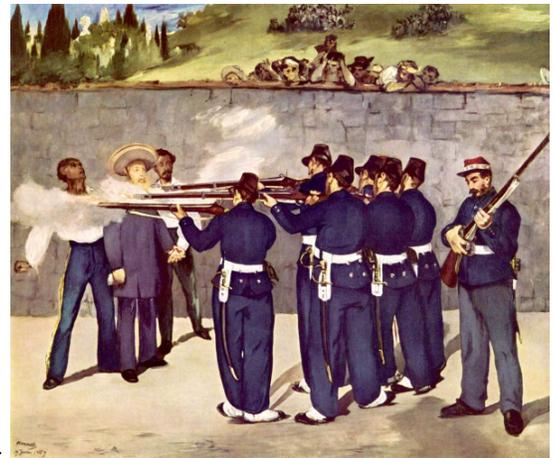
Otro motivo por el cual elegí pintar esta imagen, es porque me recuerda a dos pinturas muy conocidas en la Historia del Arte: *La ejecución de Maximiliano* de Manet, y *Los Fusilamientos* de Goya. Coincidentemente, la escena de la fotografía

tomada en Chile, es muy similar a la de ambas pinturas, en cuanto a la disposición y actitud de las figuras, con la diferencia de que, en los cuadros de Goya y Manet, las víctimas están de cara al espectador, mientras que los que disparan están de espaldas, manteniendo oculta su identidad. En mi pintura esto ocurre a la inversa, el que apunta se ve de frente, y la posible víctima está de espaldas al espectador. A pesar de que este esquema me daba la posibilidad de dejar en evidencia el rostro del policía, me pareció mejor mantenerlo oculto tras la visera de su casco, ya que, como señalaba anteriormente, mi interés no recae en el retrato de un individuo en particular, sino en la institución a la que pertenece.



39. Francisco de Goya y Lucientes. *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm.

40. Edouard Manet. *Ejecución de Maximiliano*, 1867, óleo sobre lienzo, 252 x 305 cm.



40.

4.3. Serie *Supervació*

4.3.1. *El abrazo*: poética de lo político en la pintura de Juan Genovés

Como primer antecedente para esta serie observo la pintura de Juan Genovés, que he tenido el gusto de descubrir durante mi estadía en Valencia. Sobre su obra sin duda hay mucho que decir y analizar, no obstante, elijo una de las más emblemáticas y que particularmente tomo como referente para cuestionarme maneras de enfrentarme a mi trabajo. En *El abrazo* existen elementos formales que aportan a la intencionalidad social y política que motivan a la realización del cuadro. La escena muestra a un grupo de personas en el momento más íntimo del encuentro, donde los más cercanos al primer plano son quienes se ven de espalda y por lo tanto son anónimos, y los que están de frente tampoco permiten percibir ninguno de sus rostros completamente. Entiendo esta forma de componer como la imagen de un colectivo, de un grupo humano en un contexto muy complejo y la representación de la actitud a la cual se quería llegar como sociedad. Como se comenta en un video realizado por el canal Parlamento llamado *El abrazo, un símbolo de la transición*, “la multitud y la falta de rostros comparten el espacio con elementos que evocan el momento histórico del cuadro”³⁴.



41. Juan Genovés.
El abrazo. 1976,
acrílico sobre
lienzo, 151 x 201
cm.

³⁴ Canal Parlamento [en línea], *El abrazo, un símbolo de la transición*, (2016) [fecha de consulta: 21 de abril de 2020] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KQxODF6YggY>

Que el fondo sea un blanco plano también es interesante porque, a mi parecer, toda la atención se centra en los gestos y la actitud del grupo. Como si la temporalidad y el contexto fuera algo que está en suspenso, que no se sabe aún en qué puede terminar; un lienzo en blanco donde aun no se ha pintado esa parte de la historia, pero que la intención se hace evidente en la actitud de las figuras, en lo que el pintor veía en ese momento como una salida ideal a los conflictos. O cómo él señala, “los resistentes teníamos un lema, que era la unión de todos los españoles, el que por fin dejáramos nuestros problemas”.³⁵ También me parece importante la metáfora realizada por medio de la figura de la única mujer que aparece en escena. Ella se encuentra de espaldas sin nadie en frente; abraza al vacío, hacia el lienzo blanco. El pintor mejor lo describe: “es un abrazo al futuro”³⁶.



42. Juan Genovés.
El abrazo (detalle),
1976, acrílico sobre
lienzo, 151 x 201
cm.

Genovés comenta que la Historia del Arte nos entrega una visión frontal de los acontecimientos que las obras narran, para él, es necesario buscar otras perspectivas ya que detrás de esta visión está lo que realmente ocurre, o en otras palabras, diferentes puntos de vista contribuyen a una mejor comprensión de la realidad. Esto se ve reflejado en el hecho de que sus pinturas pasan desde representaciones en primer plano de los personajes, hacia una perspectiva aérea: vistas desde la distancia a los personajes, ahora pequeños y en masa. Para mí esta es una estrategia que insiste en la idea de la responsabilidad social, de individuos que se encuentran inseparablemente inscritos dentro de un colectivo, y del rol del artista en su contexto. En palabras del pintor: “sería ser una especie de notario, de dar auto fe de lo que está pasando”³⁷

³⁵ Ídem

³⁶ Ídem

³⁷ Ídem

4.3.2. Leon Golub: figura, conflicto y contexto

Declan McGonagle, director del Irish Museum of Modern Art, reflexiona sobre el artista norteamericano: su trabajo fue siempre hecho bajo el cuestionamiento sobre quién era dentro del mundo que lo circundaba, produciendo un arte incluso más allá del que se podría llamar autorizado. El trabajo de Golub sobrepasa el problema de la figuración y la abstracción, de sectores políticos de izquierda o derecha, su pintura, refleja conflictos sociales específicos. Para él, la violencia no debía ser entendida como un hecho aislado, sino como una expresión de poder, o más bien la falta de este, y eso es lo que representa en series de pinturas como *Vietnam, Mercenary and Torture*. La tensión que busca el artista se centra en las ideas de la figura y su contexto, en el individuo y el colectivo, e incluso se expande hacia las afueras de la pintura; la figura del artista y el campo social que lo rodea³⁸.



43. Leon Golub. *Mercenaries IV*. 1980. Acrílico sobre lienzo. 305 x 584 cm.

³⁸ Traducción propia, de McGonagle, Declan. Cap. Reflexions on the uncongenial art of Leon Golub: a foreword. En: Bird, J. *Leon Golub: Echoes of the real*. Londres, Inglaterra: Reaktion Books. 2000, p. 9



44. Leon Golub.
Mercenaries V.
1984. Acrílico
sobre lienzo.
305 x 437 cm.

Según cuenta el director del museo, Golub pintaba lienzos sin tensor sobre el suelo, recogiendo en parte los intereses del arte predominante en EEUU a mediados del siglo XX, el Expresionismo Abstracto, pero sin abandonar en ningún momento los significados sociales por la abstracción. Para el autor, la distancia entre el exitoso arte norteamericano con las referencias sociales de la época no fue accidental sino, como se sabe actualmente, provocada por fuerzas sociales, políticas y económicas, que se encargaron de darle a los artistas un valor, un funcionamiento y una posición en la sociedad. Golub se mantuvo al margen de esto, siendo fiel a su postura tanto en los momentos en que fue ignorado como cuando fue celebrado por el mundo del arte³⁹.

Frente a lo anterior, puedo decir que me identifico con la manera de Leon Golub de ver la pintura, desde la perspectiva de una figura humana determinada por los conflictos sociales a los que no puede estar ajeno. De alguna manera incorpora parte de las innovaciones y riquezas pictóricas que desarrollaron sus contemporáneos del Expresionismo Abstracto, pero siempre en función de lo que esa pintura tiene que decir sobre su contexto, de lo que el artista como individuo deja como testimonio de su paso por el mundo. Para McGonagle, Golub hace lo que los grandes artistas siempre han hecho: explora la naturaleza y el significado de sus experiencias, y comunica sus descubrimientos.⁴⁰ Reflexión que se apoya con lo dicho en escritos de Edward Hopper: “El gran arte es la manifestación externa de la vida interior del artista, y esta vida interior es lo que determinará su visión particular del mundo”⁴¹.

³⁹ Ídem

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 10

⁴¹ Hopper, E. *Escritos*. Barcelona, España: Elba. 2012, p. 25

4.3.3. Desarrollo del proyecto: idea de poder, recorte y vacío

Si retomamos los criterios usados para la selección de las fotografías con las que he generado el archivo de referencia, volvemos a los conceptos de violencia y poder. En relación a ambos conceptos, es importante destacar las nociones que establece Byung Chul Han:

El poder capacita al yo para *recobrase a sí mismo en el otro*. Genera una continuidad del sí mismo. El yo realiza en el otro *sus propias* decisiones [...]
El poder proporciona al otro *espacios* que son los *suyos*, y en los que, pese a la presencia del otro, es capaz de recobrase a *sí mismo* en el otro. Esta continuidad se puede alcanzar tanto con la coerción como con el uso de la libertad.⁴²

Para Han, ambos conceptos, violencia y libertad, serían partes extremas de un mismo poder: “Quien quiera obtener un poder absoluto no tendrá que hacer *uso* de la violencia, sino de la libertad del otro. Ese poder absoluto se habrá alcanzado en el momento en que la libertad y el sometimiento coincidan del todo”.⁴³ La diferencia entre un extremo y otro, estaría dada por lo que el autor señala como *intermediación*, que se refiere a todo el engranaje de un sistema que hace que sea posible generar la sensación de libertad en los individuos, o que más bien no logre este objetivo y sea necesario el uso de la violencia. “Una creciente intensidad en la intermediación genera más libertad, o más *sentimiento* de libertad”.⁴⁴ Según esta idea, un mal sistema de intermediación sería un fracaso para la pretensión de un poder absoluto, quedando el poder de coerción como último recurso.

Esta forma de entender el poder, en primera instancia, puede asociarse directamente al uso de la coerción por parte de la policía para reprimir las manifestaciones por las demandas sociales que exige el pueblo chileno. En este caso es la violencia el medio por el cual la fuerza policial *se continua a sí misma*, por el cual extiende su poder. También se puede entender la violencia ejercida por el policía como un intermediario a través del cual los altos mandos y el

⁴² Han, B. *Sobre el poder*. Barcelona, España: Herder. 2019, p. 18

⁴³ *Ibíd*em, p. 17

⁴⁴ *Ibíd*em, p. 19

gobierno ejercen su extensión de poder sobre los otros. Por último, se puede asociar, según la lógica de Han, la violencia de los policías como un fracaso en el sistema más eficiente para los soberanos de ejercer poder: la sensación de libertad.

Por otra parte, para el autor surcoreano, la diferencia entre el poder y la violencia, es que el primero siempre tiene un sentido, ya sea por interés o conveniencia, en cambio la violencia, puede tener sentido, pero no necesariamente, ya que puede presentarse en un sentido puro, como violencia pura. Lamentablemente los hechos que retrata el archivo fotográfico que utilizo, pueden asociarse a ambos conceptos: el poder ejercido por medio de la policía responde a las ordenes de un gobierno con el fin de opacar las demandas sociales; la represión que ellos ejercen sobre los manifestantes mantiene esta lógica, pero en muchos casos, debido a los excesos que narran las imágenes y las historias, pareciera ser que el sentido desaparece; las fotografías nos muestran un estado de violencia pura.

A partir de las ideas anteriores, realicé una serie de bocetos que corresponden a las imágenes impresas e intervenidas, por medio de recursos como recortes y/o manchas de pintura acrílica. Estos elementos cubren el contexto de las escenas, y con ellos buscaba mantener un énfasis en las siluetas de los personajes, y resaltar así las figuras de poder. Todos estos gestos, realizados sobre las imágenes, están asociados a actitudes personales sobre los acontecimientos que ellas retratan, hechos que ocurren en mi país, y que debido a la distancia a la que me encuentro, solo puedo ver por medio de las fotografías. Estos gestos son una de las posibilidades que me entrega la imagen, como una especie de acto simbólico, de reaccionar frente a los acontecimientos que ellas relatan. De mejor manera lo señala Vilem Flusser cuando se refiere a la Fotografía:

En cambio, si la vemos en un periódico, la podemos recortar y guardar, enviársela comentada a los amigos o tirarla enfurecidos. [...] No respondemos de manera histórica a la guerra del Líbano documentada con fotos, sino de forma ritual mágica. Recortar la foto, enviarla, destrozarla, todo esto son gestos rituales. Son reacciones al mensaje de la imagen.⁴⁵

⁴⁵ Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, España: Editorial Síntesis, S. A. 2001, p. 59 - 85

45.



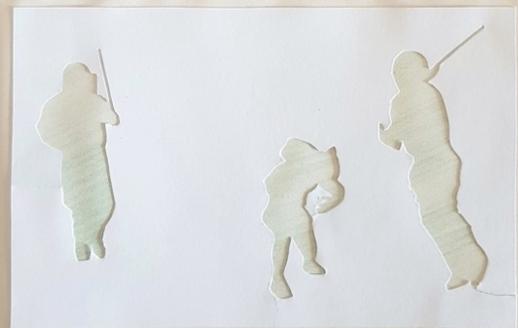
46.



47.



48.



45 - 48. Bocetos.
Fotografías impresas
intervenidas con pintura
y recortes, sobre papel.

La segunda parte de este proceso fue la selección de una de las fotografías intervenidas, para luego llevar la escena a una pintura de gran formato. Elijo una que muestra a dos policías; uno que camina de frente, y otro que patea una bomba lacrimógena que comienza a llenar su alrededor de humo. Este último ha sido recortado y dispuesto hacia abajo y fuera de la imagen, dejando el vacío de la silueta del personaje. La elección de esta fotografía tiene que ver principalmente con dos motivos. Primero, porque a pesar de ser tomada en el contexto de las manifestaciones, muestra a un policía pateando un elemento represivo que seguramente le llegó de vuelta desde los grupos manifestantes, y por esto se ve obligado a lanzarla otra vez. Creo que, representa una dinámica que puede tener ciertos matices lúdicos, considerando el contexto y seriedad de la situación. Segundo, la posición del personaje podía ser fácilmente descontextualizada; podría estar pateando cualquier otro elemento, podría estar resbalando, simplemente flotando, o cayendo.



49. Fotografía de autor anónimo, encontrada en redes sociales (Facebook)

50. Boceto. Fotografía impresa intervenida con pintura y recorte, sobre papel.



50.

El resultado fue la imagen del boceto, traspasada con acrílico sobre un lienzo de 250 x 210 cm. Esta pintura fue realizada en el contexto del confinamiento decretado desde marzo de 2020, por lo tanto, está presentada como se muestra en la fotografía nº 49, sobre una pared en casa. Debido a las restricciones del momento, se debió acudir a opciones limitadas para la búsqueda de un montaje, sin embargo, parece ser un aporte la manera en que el lienzo cae y se desenrolla en el suelo de manera natural, teniendo en cuenta el hecho de que se ha elegido como soporte de la pintura el lado sin preparar.



51. Camila Valenzuela.
De la serie *Supervació*,
2020. Acrílico sobre
lienzo. 250 x 210 cm.

En este proceso pictórico, lo lógico sería preguntarse entonces, cuáles son las motivaciones para traspasar una imagen al lienzo desde la fotografía. En torno a la intención de responder a esta pregunta, parece importante citar algunas ideas de Laura González en relación a ambas disciplinas: “La foto, entendida como *imago*, funciona como tautología: la realidad y su huella aparecen idénticas. Por tanto, podemos decir que la fotografía no es una re-presentación, sino una presentación: objeto, verdad, contingencia pura, presencia de realidad”⁴⁶. La pintura, en cambio, mantiene dos grandes características que le dan valor en su dimensión histórica y social: “en primer lugar, su cualidad de huella de un gesto humano; y en segundo lugar, su posibilidad de fungir como un símbolo material de la individualidad y la unicidad del artista”.⁴⁷ Para esta autora, la preocupación de la pintura moderna ha estado enfocada en redefinirse en torno a lo esencial y específicamente pictórico.⁴⁸

52. Proceso de obra



Puede que existan muchas respuestas y variables para el cuestionamiento sobre el por qué de la fotografía como referente para la pintura, pero en el caso de este cuadro, podría decir que esta decisión cobra sentido cuando en el paso de una disciplina a otra aparecen elementos que son propios de la pintura. Un ejemplo que evidencia esta idea es el de la representación del humo que desprende la bomba lacrimógena. El formato y el recorte del personaje hablan de la fotografía, pero lo gaseoso no se representa solo a la manera en que aparece en la imagen fotográfica, sino adquiere otro tipo de presencia y temporalidad. Si bien este cuadro nace desde la intención de representar una fotografía, durante el proceso aparecen elementos que se deben a la materialidad de la pintura y que no estaban necesariamente contemplados desde su inicio. La representación del

⁴⁶ González, L. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SA. 2005, p. 136

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 265

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 41

humo, en algún momento comienza a separarse de la fotografía y cobra su propia autonomía, se transforma en una especie de cosmos o atmósfera que tiene que ver otros estados, no solo del humo; aparece también la acuosidad de la pintura. El contexto original de la imagen fotográfica también se modifica; ha sido casi completamente eliminado en su traspaso al lienzo, y se transforma en un espacio que no busca ningún tipo de representación, solo se debe a la pintura.



53. Camila Valenzuela.
De la serie *Supervacio*
(fragmento), 2020.
Acrílico sobre lienzo.
250 x 210 cm.

Al igual que en parte de la serie anterior, la pintura no pretende abarcar toda la superficie del cuadro, dejando a la vista el color del lienzo natural. Como mencionaba anteriormente, esta decisión se relaciona con la intención de mantener el énfasis en el personaje y en la escena, aludiendo a las estrategias utilizadas por Leon Golub y Juan Genovés. También con la idea de urgencia e inmediatez de los acontecimientos que se representan, como en la obra de José Balmes, pero en este caso además el fondo sin pintar ayudaba a acentuar la idea de un personaje que deja un vacío, que ha sido descontextualizado y que flota sobre un lienzo crudo y atemporal. Sumado a esto, el interés por dejar que el color blanco viniera dado por las manchas de pintura y no por la preparación del lienzo, a diferencia de la manera tradicional.

Durante el proceso la idea era experimentar con diferentes estrategias pictóricas. Una, de alguna manera más realista, la que intenta representar el humo como aparece en la fotografía. Pero a medida que este se expande aparecen otras variables; hacia el lado del personaje, una pintura que ha sido trabajada capa por capa con un blanco muy transparente, a ratos con manchas diluidas y esparcidas con un paño, a ratos con manchas de la pintura más seca en el pincel. Hacia el lado opuesto, las manchas toman características más acusadas porque fueron plasmadas en el lienzo previamente humedecido, y que por lo tanto mantienen cierto movimiento propio del estado líquido de la pintura.

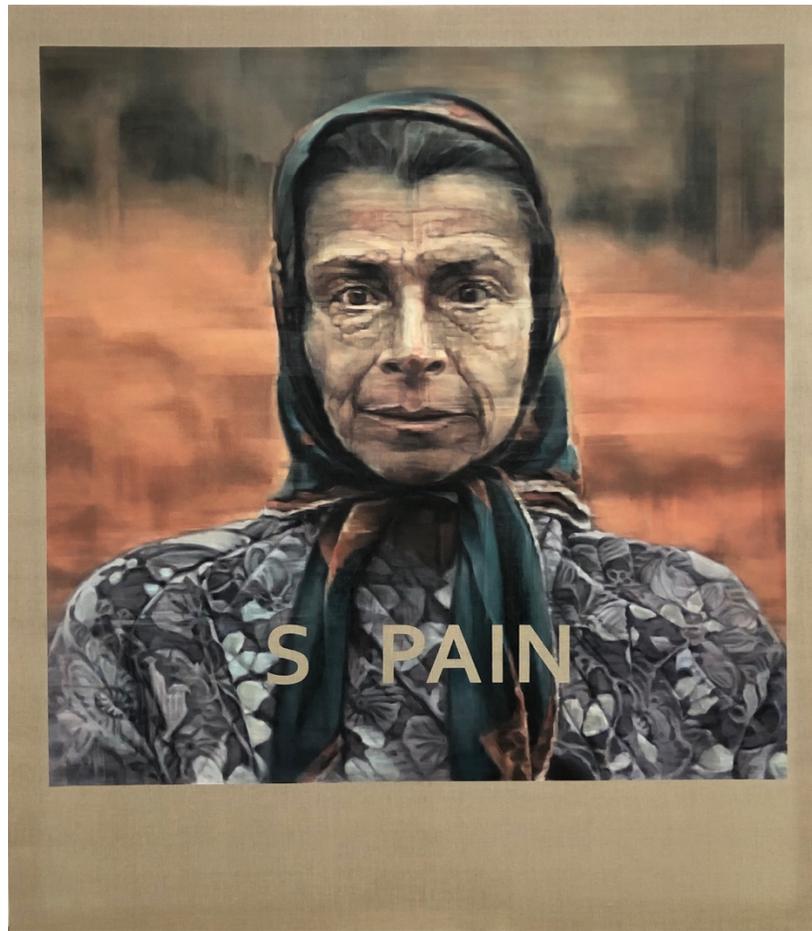


54 -55. Camila Valenzuela.
De la serie *Supervacío*
(detalle), 2020. Acrílico
sobre lienzo. 250 x 210 cm.



55.

Otro recurso es el recorte de la silueta y lo que esta deja; un personaje dibujado por el color plano y crudo del lienzo. El artista valenciano, y tutor de este trabajo, Chema López, presentó en la última edición de ARCO (2020) una pintura titulada *DOLOR ES*. En el lienzo de gran formato aparece el retrato de una mujer a gran escala, sin embargo, existe un aspecto que hace que la escena no esté completa; es el vacío que ha dejado el recorte de las letras “S PAIN”. Este gesto abre más de un camino de interpretación sobre ciertas sensaciones que se relacionan con la idea de nación, de las imágenes que la representan, de las nociones e implicancias que conllevan. Por ahora, en cuanto a lo que se refiere esta serie, me parece relevante que estas tensiones se activen mediante la idea del vacío. Como si, contradictoriamente, por omisión, apareciera el problema que se representa.



56. Chema López.
DOLOR ES, 2019,
óleo sobre lino,
215 x 200 cm.

En la serie *Supervacío*, el personaje que cae es el elemento que ha sido representado, si se pudiera definir así, de manera más realista. Pero el interés ya no recae en él mismo, sino en el vacío que ha dejado en el cuadro. El hecho de hacer este recorte, que solo deja la silueta del policía y el lienzo sin pintar, es un gesto político, un acto simbólico de dejar al personaje fuera de escena, dejándolo en el abismo del lienzo crudo. El fondo también contribuye a la sensación de un espacio que remite al universo, a un cosmos y por lo tanto a cierta atemporalidad. Mi atención se centra no necesariamente en la búsqueda de respuestas, sino más bien en las preguntas que aparecen con el proceso pictórico y sus resultados: ¿por qué motivo, social y/o político, se buscaría eliminar a este personaje de la escena? ¿Irá a regresar alguna vez al lugar donde se encontraba originalmente? ¿Es el recorte un intento por que volvamos a considerar el cómo se deben construir las escenas que nos determinan como sociedad?



57. Camila Valenzuela.
De la serie *Supervacio*
(fragmento), 2020.
Acrílico sobre lienzo.
250 x 210 cm.

La última parte de la serie *Supervacio* consistió en la realización de ocho cuadros en formato pequeño, que como se mencionaba anteriormente, debido a las circunstancias, no son incluidos en un montaje instalativo, sino son presentados de manera individual. Como referente se utilizó la misma fotografía y estrategia de recorte traspasada a la pintura. La intención es la insistencia en el gesto, en la omisión de la figura del poder, pero también en las posibilidades de autonomía de la pintura en relación a la fotografía. Persisto en un gesto, en este caso, el del recorte, y su repetición, para poder abrir paso a que aparezcan nuevas posibilidades sobre lo que la pintura puede decir en relación a un mismo tema.



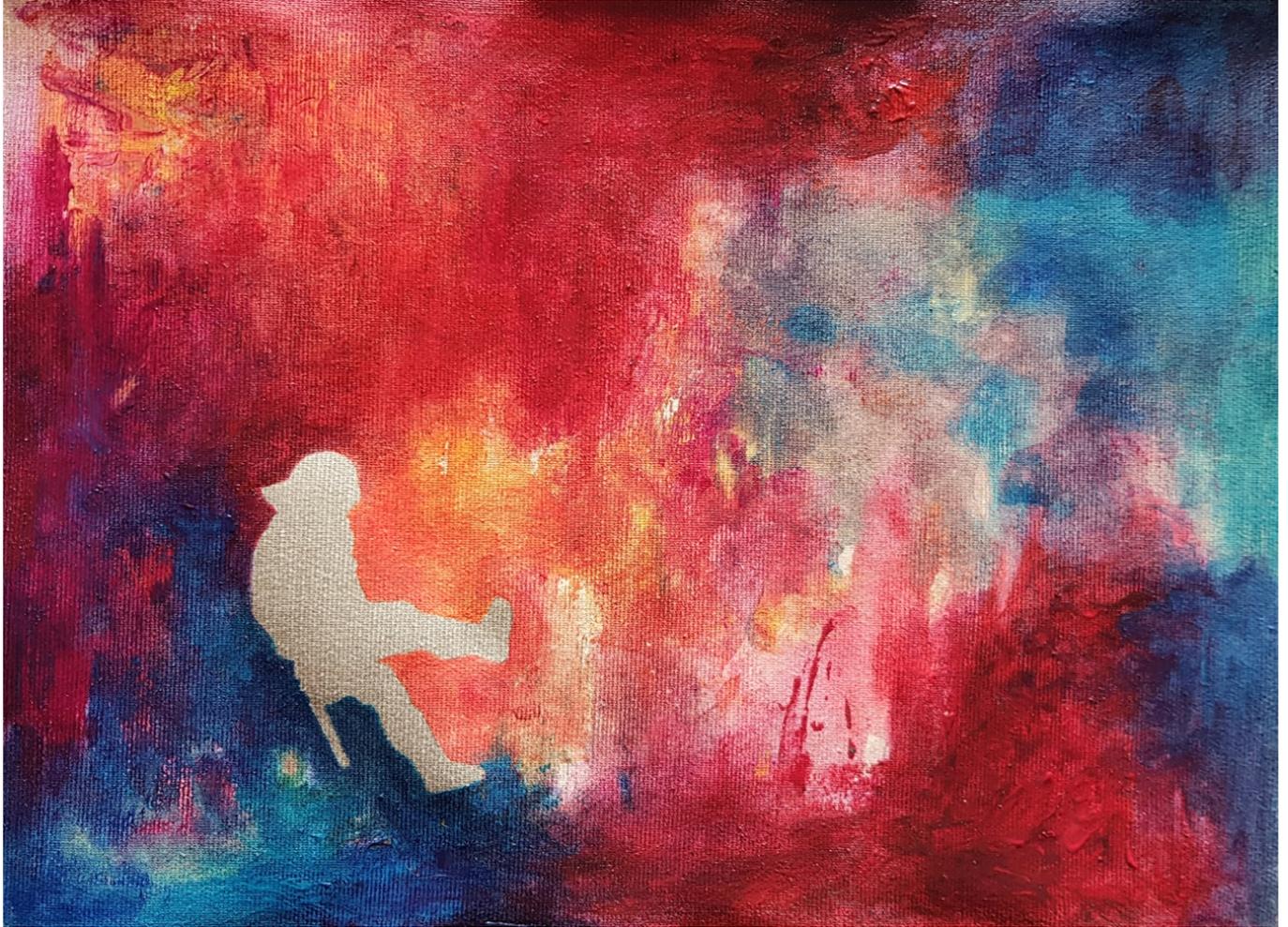
58. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 28 x 35 cm.



59. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 26 x 35 cm.



60. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 31 x 25 cm.



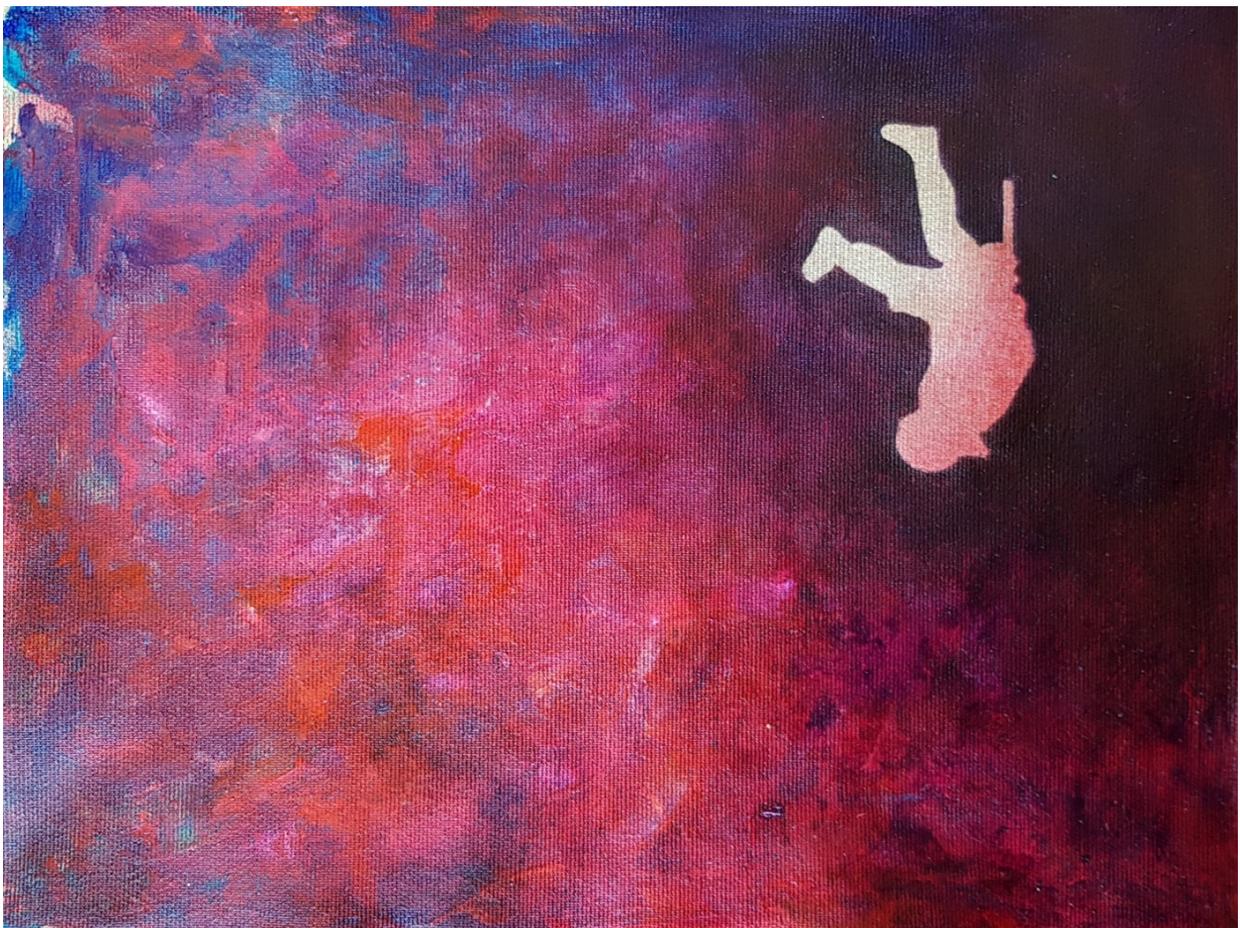
61. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 25 x 34 cm.



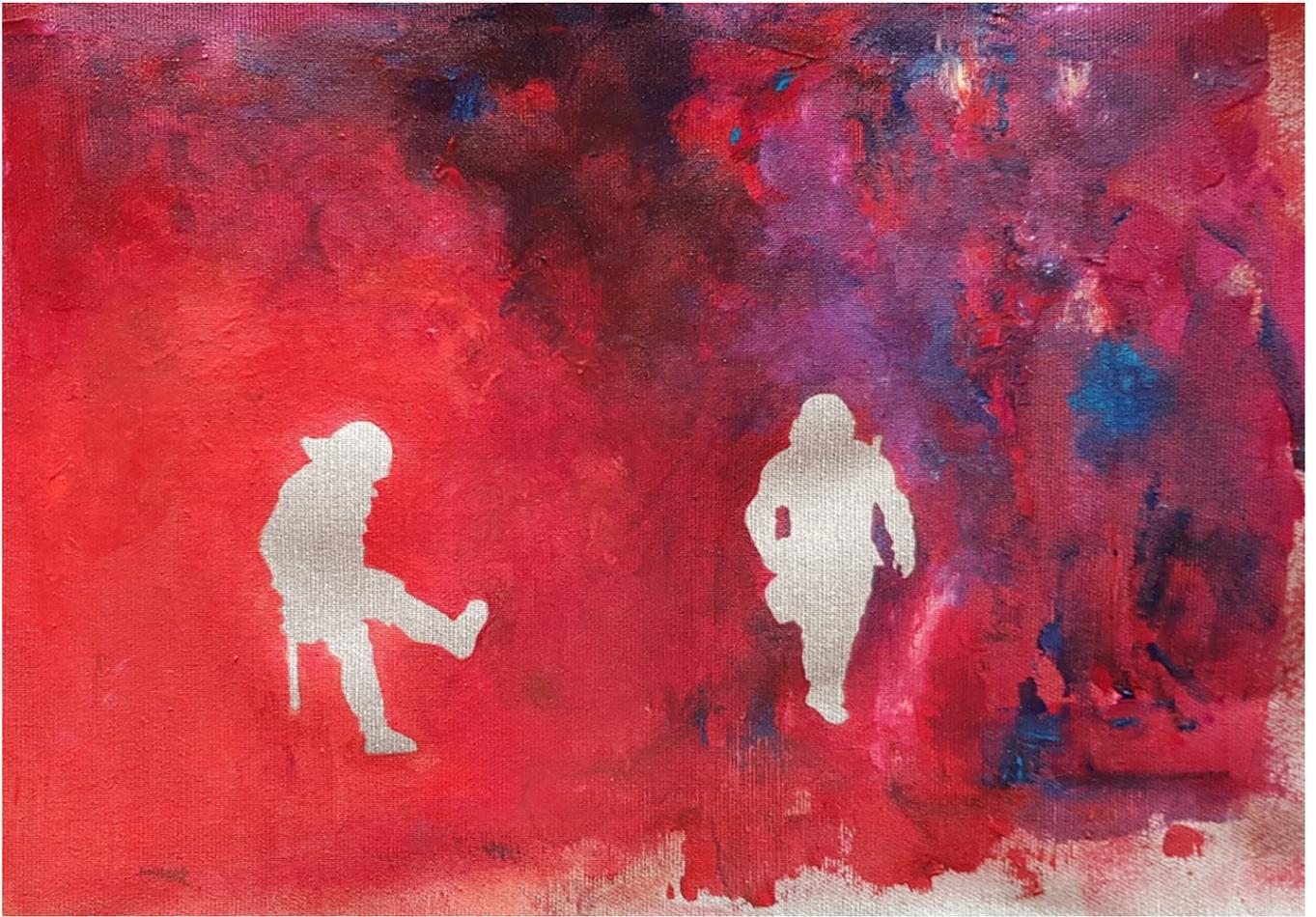
62. Camila Valenzuela.
De la serie *Supervació*,
2020. Acrílico sobre
lienzo. 24 x 31 cm.



63. Camila Valenzuela.
De la serie *Supervació*,
2020. Acrílico sobre
lienzo. 35 x 28 cm.



64. Camila Valenzuela. De la serie *Supervació*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 26 x 34 cm.



65. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 27 x 37 cm.

4.3.4. Equipo Realidad, *Recepción oficial*: reactivación de la memoria histórica

Con respecto a las nociones planteadas durante el proceso de esta serie, quisiera comentar sobre un cuadro que tuve la oportunidad de conocer durante la exposición realizada en 2019 en Fundación Bancaja, llamada *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*. El cuadro era *Recepción oficial*, de 1976, y llamó mi atención porque reflejaba ciertos aspectos que busco en la pintura: en este lienzo, no se retrata solamente el hecho presentado por la fotografía, sino más bien existen muchas variables que reflejan la autonomía de la imagen pictórica, que demuestran de alguna forma que la fotografía es finalmente una herramienta, que atestigua un hecho, un acontecimiento que toma importancia para la realización de la pintura.

El hecho de ser extranjera y no tener el conocimiento que quisiera sobre la historia de este país, que me ha acogido para el desarrollo de mis estudios, hace que me sea más complejo comprender el cuadro a cabalidad. Sin embargo, la manera en que se narra esta pintura me llama justamente a eso, a querer comprender más sobre la historia detrás de la pintura, y la posición política del artista que lo llevó a articularla de tal manera. En este sentido, me parece que se cumple una de las intenciones buscadas por el Equipo Realidad, de ser una crónica de la realidad, de reactivar la presencia de la memoria frente a los hechos que ocurrieron. Jaime Brihuega, uno de los autores del catálogo de la exposición, nos cuenta:

La escena aquí representada partió de la manipulación de una foto de 1974. En ella se recogía el momento en que el príncipe Juan Carlos, el sucesor en la Jefatura del Estado que impondría Franco, a quien en esos momentos sustituía interinamente a causa de su enfermedad, recibía oficialmente a una delegación de la *Confederación Nacional de Hermandad y Asociaciones de Excombatientes*.⁴⁹

⁴⁹ Brihuega, J. y Dolc, J. 2019, p. 82



66. Portada del periódico ABC Madrid 28-11-1974. Imagen encontrada en Archivo ABC (en línea)

67. Equipo Realidad. *Recepción Oficial*, 1976, óleo sobre lienzo, 170 x 170 cm.



67.

Pero si observamos la fotografía de la prensa y la comparamos con la escena propuesta por los artistas, notamos algunas diferencias. Los dos personajes que acompañan a los protagonistas no estaban originalmente en la escena: existe una decisión de incorporarlos, de delatar su presencia y lo que ellos representan. Se incluye una boina roja sostenida por el príncipe, propia del uniforme de excombatiente. Se pinta el retrato del príncipe colgado en la pared, sin embargo, el rostro de quien da la mano está aun en blanco. Brihuega afirma que *Recepción oficial* es un cuadro inacabado, cosa que podemos comprobar en detalles como las manos, no obstante, no se sabe a ciencia cierta qué es lo que faltó por completar y qué no. Esto es paradójico, porque una de las partes llamativas y relevantes en este cuadro es justamente la que parece estar inacabada, la figura del príncipe. Aun habiendo posibilidades de que esta parte del cuadro estuviera

sin completar, y que pudiera ser más una anécdota, me detengo en el inacabado como gesto político. Me remite a un personaje que si bien se sabe quién es, es como si estuviera en tránsito, como si de igual manera su identidad no estuviera clara o definida, como si fuera parte de una construcción sin terminar, de un personaje cuya historia no se representa porque aun no está contada. El autor del catálogo relaciona estas sensaciones de mejor manera:

El cuadro acomete a un asunto, palpitante a un año de la muerte de Franco, pero que todavía hoy sigue centrando la polémica. La realidad era que el franquismo no había desaparecido con Franco y el camino hacia la democracia se planteaba como una dicotómica encrucijada: transición *versus* ruptura.⁵⁰

⁵⁰ Ídem.

4.4. Serie Paraísos fiscales

La investigación para el desarrollo de este proyecto comienza a partir del análisis de dos textos base, *El derecho a la pereza*⁵¹, de Paul Lafargue, y *Elogio de la ociosidad*⁵², de Bertrand Russell. El primero escrito en 1883, el segundo en 1935; ambos proponen, cada uno a su manera, la posibilidad de disminución de las horas de trabajo. En ambos, se proclama el ocio y tiempo libre como lo que da verdadera felicidad y vigor a los seres humanos, y que la finalidad del exceso de trabajo de muchos, es generar el tiempo libre de otros pocos. En este contexto, uno de los cuestionamientos lógicos es si realmente existen recursos suficientes para que este tipo de propuestas se puedan llevar a cabo. Como se señala en el libro *Un mundo sin trabajo*⁵³, la propuesta del profesor catalán Daniel Raventós, de la Renta Básica Universal, sería una solución viable que se sustentaría por medio de una reforma fiscal, distribuyendo las riquezas acumuladas al resto de la población. Los planteamientos del economista francés Thomas Piketty en su libro *El capital en el siglo XXI*⁵⁴, también apoyan la idea de un gran impuesto progresivo a los más ricos, pero que sin embargo debe ir acompañado por un mayor y real sistema de transparencia internacional entre bancos, ya que uno de los grandes problemas, sino el más importante, para la recaudación de recursos fiscales, es la evasión de impuestos.

Elijo este tema para la última serie de este trabajo, porque la desigualdad es uno de los principales factores que generan el descontento social que no solo a llegado a tope en Chile, sino que existe de manera generalizada a nivel internacional. Me pareció que tenía sentido, no solo trabajar con la idea de la crónica de una crisis como la que se vive en mi país, sino también con un acercamiento a un tema que tiene que ver con parte de las posibles soluciones. La evasión de impuestos por medio de los paraísos fiscales es un problema que debe ser visibilizado, regulado, y por qué no expuesto como parte de las reflexiones de la pintura.

⁵¹ Lafargue, P. *El derecho a la pereza*. Madrid, España: Mandala Ediciones, 2017.

⁵² Russell, B. *El elogio de la ociosidad*. Barcelona, España: Edhasa, 2000.

⁵³ Gnutti, R. *EL mundo sin trabajo, pensando con Zygmunt Bauman*. Barcelona, España: Icaria, 2018.

⁵⁴ Piketty, T. *El capital en el siglo XXI*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica, 2013.



68. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales*, 2020, instalación (soportes: acrílico sobre lienzo, acrílico sobre tablas de esquí, papeles impresos con mapas intervenidos a tinta), medidas variables

4.4.1. Santiago Sierra y Francis Alÿs: sinsentidos del trabajo

Como antecedente artístico para esta serie fue relevante revisar algunos aspectos de la obra de Santiago Sierra. Él mismo declara como principio que no considera el arte desde el punto de vista de la habilidad manual, sino más bien como una posibilidad intelectual, de la expresión y desarrollo de un libre pensamiento. Mi atención en su obra tiene que ver con esto; con la necesidad de exponer y denunciar los temas predominantes en su trabajo: la visibilización de lo perverso de las tramas del poder, generadoras de alienación y explotación en los trabajadores; la inequidad en las relaciones laborales, la desigualdad en la distribución de las riquezas que produce el capitalismo, y “la naturaleza perversa del trabajo y el dinero”⁵⁵.

Entre muchas obras de Sierra que abordan estos problemas, está la ironía de *Project 22, 7 forms measuring 600 x 60 x 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, donde contrata a un grupo de personas para que sostengan sobre sus hombros siete bloques escultóricos durante el tiempo que dura una jornada laboral. La obra pone sobre la mesa situaciones como el sinsentido de la duración de los turnos de trabajo, como la labor probablemente innecesaria del trabajo y su esfuerzo en exceso.



69. Santiago Sierra. *7 forms measuring 600 x 60 x 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, 2010, escultura y performance en una sala en Gallery of Modern Art, Brisbane

⁵⁵ El garaje ediciones. 21/02/2018. *Santiago Sierra, entrevista* [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B53L7U1O5fM>



70.



71.

70 - 71. Santiago Sierra. *7 forms measuring 600 x 60 x 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, 2010, escultura y performance en una sala en Gallery of Modern Art, Brisbane

Por otro lado Francis Alÿs, en *Paradoja de la praxis I*, donde empuja por las calles un bloque de hielo hasta que se derrite, propone la contradicción que genera la dedicación y esfuerzo de muchas horas en una labor que no necesariamente se refleja en los resultados. Algo parecido ocurre en *Turista*, donde se instala en la calle “ofreciendo mis servicios como turista, al lado de una fila de carpinteros y plomeros. Oscilando entre el trabajo y el ocio, entre observar e interferir. De pie junto a la cerca”⁵⁶. Más allá del toque humorístico que caracteriza a esta obra, Alÿs pone en cuestionamiento una suerte de revaloración del tiempo libre, y en contraste una reflexión sobre la calidad de vida asociada a las jornadas de trabajo. El artista belga suele utilizar como recurso una combinación de disciplinas, donde conviven actos performáticos, videos, instalaciones y pintura, un aspecto que tendré en consideración para la realización de esta serie.

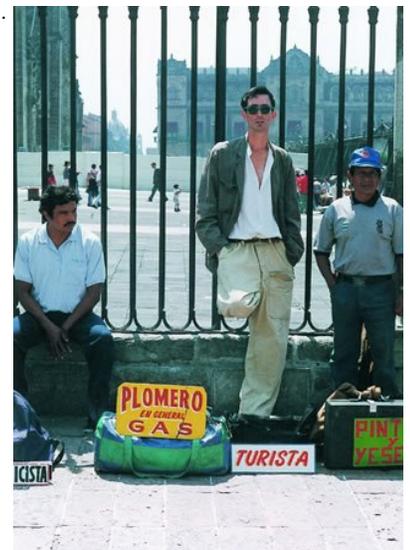
72.



72. Francis Alÿs. *Paradoja de la praxis I*, 1997, documentación fotográfica de una acción, Ciudad de México

73. Francis Alÿs. *Turista*, 1994, documentación fotográfica de una acción, Ciudad de México

73.



⁵⁶ Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2015), *Francis Alÿs: relato de una negociación*. Ciudad de México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, p. 61

4.4.2. Desarrollo del proyecto: metáfora de la evasión

Según señala el artículo del diario Nuevatribuna.es, denominado *Lista negra, lista gris y justicia fiscal*, España deja de recaudar 90.000 millones de euros anuales por medio de la evasión de impuestos en paraísos fiscales, y los países en desarrollo alrededor de 100.000 millones de euros por la misma causa. Este dinero sería equivalente al financiamiento de la educación de 125 millones de niños sin escolarizar, o al acceso de 6 millones de niños a atención pública sanitaria. Por otra parte, el artículo indica que la primera publicación de una lista negra, fue realizada por la Unión Europea recién en diciembre del 2017, luego de escándalos anteriores como Luxleaks o los Papeles de Panamá. Aun así, existen lagunas en cuanto a la transparencia efectiva de este sistema, como se vería reflejado, entre otros ejemplos, el caso de Suiza, y lo que Nuevatribuna.es señala como “las trampas y vericuetos de la banca suiza para impedir la transparencia fiscal”, y que han sido expuestas en el libro *La riqueza de las naciones*, de Gabriel Zucman⁵⁷. La sensación durante la realización de este proyecto era que, a pesar de este avance, estas regulaciones no son un obstáculo para que los personajes más ricos del mundo puedan seguir escondiendo sus ganancias y vivir libres de impuestos.



74. Publicada en medio chileno (en línea), diciembre de 2019

La amplitud del tema generaba dificultad en cómo abarcarlo, y por lo tanto era necesario acotarlo, elegir un subtema que tuviera relación. Durante las primeras conversaciones sobre la intención de trabajar con esta problemática, apareció el Principado de Andorra, famoso por sus centros de esquí, al igual que Suiza, uno de los países más reconocidos por ser sede de paraísos fiscales, y que sin embargo no aparece en las listas oficiales. Me fui dando cuenta de que muchos de los otros países que fomentan y disfrutan de esta forma de evasión fiscal, corresponden a islas paradisíacas (no es difícil suponer que de ahí el nombre), y entonces, me detuve a pensar en la gran ironía de que en un mismo lugar se ofrezca la forma perfecta de evadir impuestos, y además gozar la posibilidad de tiempos de recreación, deporte y ocio, donde gastar ese dinero.

Es por esto que decidí, en primer lugar, crear una encuesta pública, donde el objetivo fuera saber qué tanta conciencia existe sobre qué son y dónde se

⁵⁷ Nuevatribuna.es. 2019. *Lista negra, lista gris y justicia fiscal* [en línea]. Disponible en: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/economia/listanegra-listagris-justiciafiscal-impuestos-fraudefiscal-paraissosfiscales/20190322140600161239.html>



75. Portada del *Manual de mapeo colectivo*, colectivo de arte Iconoclastas, 2013

encuentran los paraísos fiscales, pero en contraste con la conciencia sobre la existencia de los espacios de ocio que se entrega en ellos. Para llevar a cabo este procedimiento, fue muy útil el trabajo del colectivo de arte argentino Iconoclastas, *Manual de mapeo colectivo, recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*⁵⁸, del cual recogí ideas sobre cómo organizar la actividad y cómo intervenir los mapas.

La encuesta se realizó en el centro de Valencia, a un grupo entre 25 y 60 años, y consistía en la entrega a cada persona, de dos hojas con el mapamundi impreso y con los espacios de cada país en blanco, con el fin de que los pudieran marcar y colorear. Al acercarse a los entrevistados, se les señaló que era un trabajo con fines artísticos y no una medición sobre conocimiento económico o geográfico, con tal que pudieran contestar sin sentirse presionados. La primera pregunta, que debían responder utilizando los lápices y marcadores verdes, era la siguiente: ¿conoce o sabe qué son los paraísos fiscales? En caso de responder no, escribir “no” en el mapa. En caso de responder sí, escribir una definición o comentario, y si fuera posible indicarlos en el mapa. La segunda pregunta, que debían responder en el segundo mapa y utilizando los marcadores naranjos, era: ¿podría ubicar en el mapa centros de esquí que conozca o de los cuales haya escuchado?



76. Registro de encuestas realizadas en calle Colón, Valencia

El tiempo necesario para concretar esta encuesta fue un día, consiguiendo un total de 15 entrevistados. Los resultados según cada persona fueron muy variados, desde no tener idea sobre los paraísos fiscales, pasando por quienes sabían pero no podían ubicarlos, hasta algunos que tenían claro qué eran y en qué parte del mapa tenían que marcarlos. En cuanto a la pregunta sobre los centros de esquí, la mayoría supo ubicar al menos uno en el mapa, demostrando mayor rapidez y menor dificultad para señalarlos. Si bien esta encuesta no tenía fines estadísticos ni científicos, dejó la sensación de que existe mucha más conciencia sobre la existencia y ubicación de centros de esquí, que sobre los paraísos fiscales. Esto, junto a la ironía encontrada en el ejemplo de Suiza o Andorra, como lugares donde se ofrece evasión de impuestos y además tiempo de ocio, fueron los motores para realizar una serie de pinturas y elementos instalativos, que conjugaran ambas situaciones.

⁵⁸ Risler, J. y Ares, P. *Manual de mapeo colectivo, recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón, 2013

Presento esta instalación en una de las *Project Room* de la universidad. Los mapas intervenidos, fueron instalados en uno de los muros de la sala, frente al resto de la obra. En el lado izquierdo se instaló el grupo de encuestas a la pregunta sobre los paraísos fiscales, del lado derecho las que respondían sobre los centros de esquí. Esta disposición tiene relación con el proceso de trabajo, ya que si bien considero los mapas como una parte esencial de la obra, se podrían entender como el primer antecedente para generar las pinturas e instalación.

77. Camila Valenzuela.
De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)

77.



78. Camila Valenzuela.
De la serie *Paraísos fiscales* (detalle). Mapa intervenido con tinta verde por entrevistado, en relación a la pregunta sobre paraísos fiscales

79. Camila Valenzuela.
De la serie *Paraísos fiscales* (detalle). Mapa intervenido con tinta naranja por el entrevistado, en relación a la pregunta sobre centros de esquí



78.



79.

La primera pintura, sobre el suelo, consiste en un mapa, creado en base a la pregunta ¿cómo sería si tuviera que contestar mi propia encuesta, pero en pintura? Según la información proporcionada por el artículo ya señalado de Nuevatribuna.es, hay dos tipos de listas que clasifican los paraísos fiscales, una lista negra: Estados que no colaboran para que se paguen los impuestos correspondientes, y una lista gris: Estados que se comprometen a mejorar sus leyes fiscales y a que la UE los supervise. Esto hace que existan países que salen de una lista para entrar a otra, o que salen de ambas y luego vuelven a aparecer, y este hecho me pareció relevante en relación a la idea poco clara que se tiene sobre qué países se consideran y cuales no, paraísos fiscales. Este mapa hecho en pintura, marca territorios que son actualmente, o alguna vez fueron, parte de estas listas, pero no pretende ser un documento informativo y de precisión geográfica. Es más bien un intento de dar imagen a la idea difusa que se tiene sobre estos territorios.



80. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)

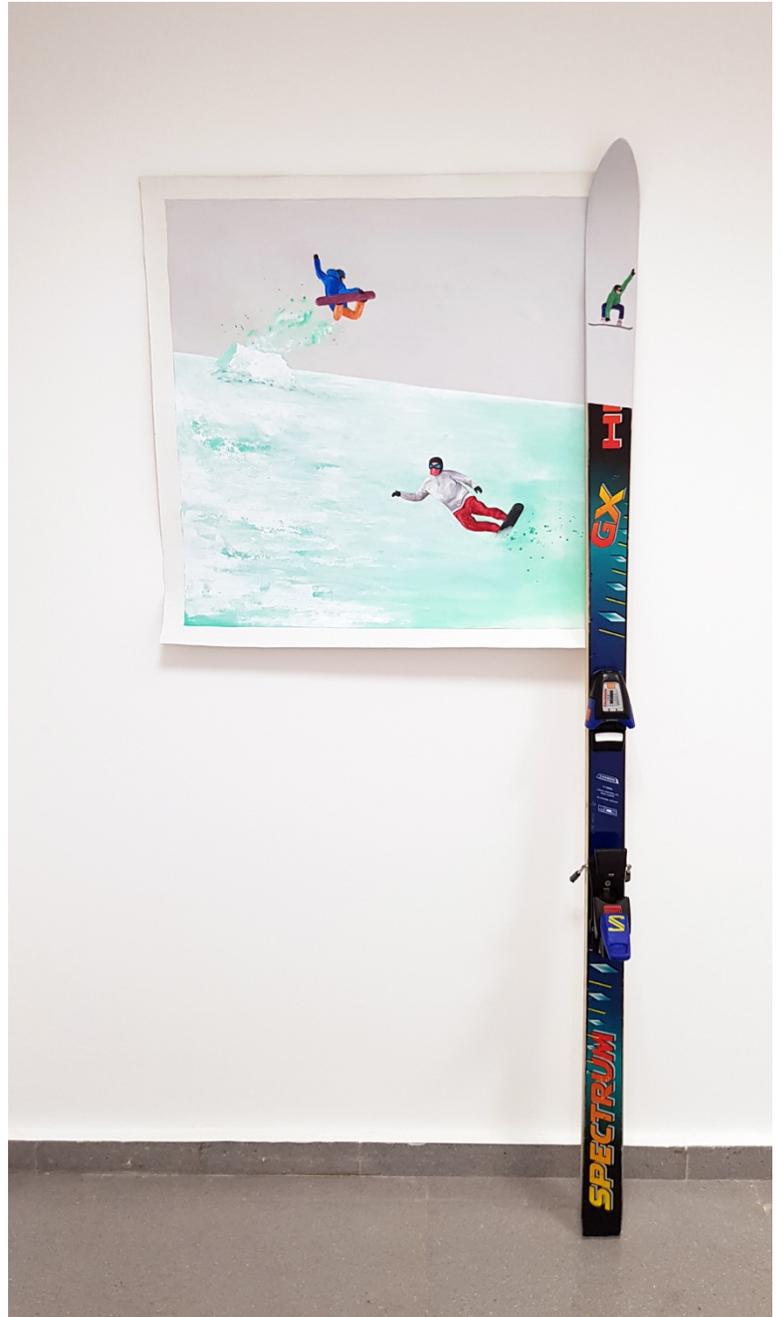
Sobre esta pintura, está instalada una tabla de esquí intervenida en su parte inferior con acrílico del mismo azul que contiene el mapa, aludiendo a la idea de los lugares de evasión de impuestos como escenarios para el deporte, como la base de una estructura que posibilita la convivencia de ambos espacios, el de la evasión y el del ocio.



81. Camila Valenzuela.
De la serie *Paraísos
fiscales* (fragmento)

Al otro extremo del montaje se encuentra sobre el muro una pintura que retrata a dos personajes disfrutando de sus hazañas en la pista de nieve, que no es plenamente blanca, sino más bien comparte matices de color verde, que junto al cielo de fondo pintado gris, podrían asociarse simbólicamente a los colores del dólar. Junto a este lienzo, está apoyada la segunda tabla de esquí, que continúa la escena anterior con la representación de otro personaje, también concentrado en las piruetas del deporte.

83.



82. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)

83. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)



82.

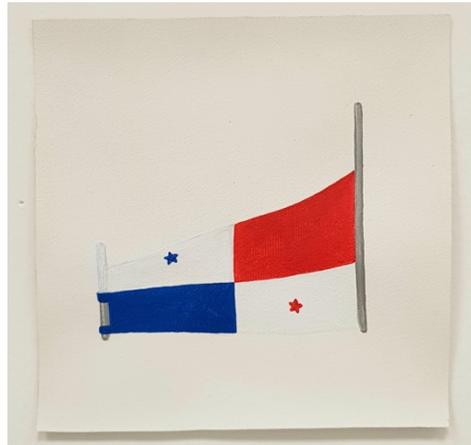


84. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)

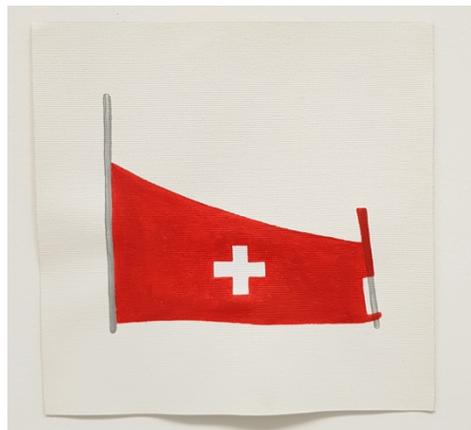
Entre ambos extremos, se instalan pinturas pequeñas que representan banderines de competición para snowboard, que a su vez contienen la imagen de banderas correspondientes a países que son actualmente, o alguna vez fueron catalogados, como paraísos fiscales. Estos se situán a lo largo del muro blanco, metafóricamente, a lo largo de una pista, donde los personajes compiten para esquivarlos, donde los poderosos juegan a la evasión.



85. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)



86. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)



87. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)



88. Camila Valenzuela.
De la serie *Paraísos
fiscales* (fragmento)

La serie *Paraísos fiscales* es el resultado de una investigación que, debido a la amplitud del tema, podría considerarse como una primera aproximación. Se podría pensar que el escenario ideal para la realización de este trabajo hubiera sido alguno de los lugares donde es sabido que existen paraísos fiscales, y que a la vez son famosos por sus centros de esquí, como Andorra o Suiza. Con tiempo y recursos, las encuestas se podrían haber llevado a cabo en uno de esos sitios, se podría haber visitado los centros deportivos y realizado un registro fotográfico que aportara a la investigación de referencia para las obras. A pesar de esto, el tema de los paraísos fiscales es un problema que en mayor o menor medida nos afecta a todos como ciudadanos, por lo que realizarlo en Valencia estaba bien como un acercamiento inicial, para un proyecto que pudiera realizarse con mayor profundidad.

5. Conclusiones

Quisiera finalizar, a modo de conclusión, exponiendo una pregunta señalada por Marina Garcés en *Un mundo común*, y que ha estado presente a lo largo de la realización de este trabajo: ¿tiene sentido plantear la necesidad de una relación entre política y cultura?⁵⁹ Pienso que para tener una visión y posición personal sobre el rol de la pintura, entendiéndola como parte de la cultura, e inserta dentro de un entorno político y social, es importante tener en cuenta a algunos teóricos del área del arte y la filosofía, que han reflexionado sobre los modos de entender la cultura en el transcurso del tiempo, y que abren el debate sobre cuestiones fundamentales a considerar por quien se pregunte sobre la finalidad de la pintura.

Jürgen Habermas, en el ámbito de la discusión sobre el proyecto moderno, recuerda que “los filósofos de la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana”⁶⁰. Para este autor, la modernidad buscaba una relación estrecha entre arte y vida, una cultura en función de lo colectivo, pero en cambio, solo se ha llegado a aumentar la distancia entre el público general y los expertos: “el arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos artísticos y sociales”⁶¹. En relación a esto Jean-François Lyotard señala una idea semejante; las vanguardias artísticas fueron uno de varios impedimentos para la perpetuación del proyecto moderno, ya que se enfocaron en las sensibilidades artísticas y no en sus poderes de reflexión, o en su aporte al conocimiento en función de una universalidad social⁶². En cuanto a los planteamientos de los autores con respecto a los ideales modernos, ambos coinciden en que el camino a seguir tiene como base la universalidad, los acuerdos, una concepción de la humanidad desde el nosotros y no desde la particularidad, donde la cultura juega un papel fundamental.

Asimismo, sobre las nociones de cultura que tomaron forma a partir del proceso de la Ilustración, Zygmunt Bauman plantea que “de acuerdo con su concepto

⁵⁹ Garcés, M. *Un mundo común*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra, 2013, p. 77

⁶⁰ Habermas, J. “La modernidad un proyecto incompleto”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, p. 28

⁶¹ *Ibíd.*, p. 30

⁶² Lyotard, J. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1999

original, *la cultura*, no debía ser una preservación del *statu quo* sino un agente de cambio; más precisamente, un instrumento de navegación para guiar la evolución social hacia una condición humana universal⁶³. Sin embargo, para el autor, el rumbo de la cultura parece haber tomado otra dirección, sobre todo en función de las lógicas del sistema económico, lo que denominará como modernidad líquida; la forma actual de la condición moderna, o lo que otros autores denominarían posmodernidad:

La economía de la modernidad líquida, orientada al consumo, se basa en el excedente y el rápido envejecimiento de sus ofertas, cuyos poderes de seducción se marchitan de forma prematura. [...] La cultura se asemeja hoy a una sección más de la gigantesca tienda de departamentos en que se ha transformado el mundo, con productos que se ofrecen a personas que han sido convertidas en clientes. [...] La función de la cultura no consiste en satisfacer necesidades existentes sino en crear necesidades nuevas.⁶⁴

¿Qué pensaría Lyotard sobre el arte actual? Habermas ya notaba hace más de tres siglos: “El neoconservadurismo dirige hacia el modernismo cultural las incómodas cargas de una modernización capitalista con más o menos éxito de la economía y la sociedad”⁶⁵, me pregunto qué pensará hoy al respecto, en el contexto de un arte contemporáneo que pareciera estar en gran parte dominado por las normas del mercado. Es en este contexto, que aparece la pregunta planteada por Marina Garcés: “Cuando la cultura se ha convertido en el principal instrumento del capitalismo avanzado, ¿tiene sentido plantear la necesidad de una nueva relación entre política y cultura?”⁶⁶

Frente a tal escenario, establecido por estos autores, Garcés afirma que lo necesario es buscar lo que ella define como honestidad con lo real. Esta actitud significa en parte asumir ciertos rasgos violentos; por un lado para el propio artista, porque significa dejarse afectar; por otro lado, hacia los demás, porque va en contra de la hipocresía y barbarie del entorno. Para la autora, esta actitud implica “entrar en escena”; romper con el cerco de inmunidad y neutralización, salirse del mapa de las opciones y coordenadas establecidas. Nos llama a

⁶³ Bauman, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid, España: FCE, 2013, p. 13

⁶⁴ *ibidem*, p. 20

⁶⁵ Habermas, J. “La modernidad un proyecto incompleto”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, p. 25

⁶⁶ Garcés, M. *Un mundo común*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra, 2013, p. 77

aproximarnos, a implicarnos con los problemas que debieran ser importantes y urgentes para los artistas, y a tomar distancia con respecto al sentido en que va el mundo, lo cual significa adquirir pasiones inapropiadas, es decir, que no se corresponden con la lógica del sistema.⁶⁷ Luego, se cuestiona “¿puede el arte que conocemos aportar algo en esta dirección? ¿Puede contribuir de alguna manera en la tarea de descubrirnos implicados, es decir, de interrumpir el sentido del mundo, reencontrar la fuerza del anonimato y adquirir pasiones inapropiadas?”⁶⁸

Hay un rumor que busca otras cosas, que intenta hablar de otra manera, que murmura otros lenguajes. Es el sonido de una voz que no quiere participar sino implicarse en lo que vive, en lo que crea, en lo que sabe, en lo que desea. Para esta voz, anónima y plural, la cultura no es un instrumento sino una necesidad. Para esta voz, no se trata de instrumentalizar la cultura sino de usarla. La cultura no es un producto o un patrimonio. Es la actividad significativa de una sociedad capaz de pensarse a sí misma.⁶⁹

Sobre la base de estas reflexiones, podría afirmar que la realización de la serie *Crónica de una crisis* estuvo determinada en gran parte por la búsqueda de materialidades pictóricas que estuvieran relacionadas, de manera honesta y desde un punto de vista personal, con la atmósfera social y política del ambiente desarrollado por el descontento social en mi país desde octubre de 2019. La incorporación de elementos figurativos, como los personajes que decidí retratar en esta serie, no fueron pintados desde su individualidad sino desde su anonimato, como parte de una institución o esfera social, y por lo tanto, no pretenden señalar solo una situación en particular, sino situaciones que tengan que ver con lo colectivo. En este sentido, fue también importante la búsqueda e inclusión de tensiones entre elementos políticos y simbólicos. La pintura, entendida como crónica de los hechos, generada a partir de las imágenes tomadas directamente en el contexto de las manifestaciones, abría la posibilidad, por un lado, de pintar las escenas de una manera cercana a como aparecen en las fotografías tomadas por los fotorreporteros, y por otro lado, a realizar manipulaciones más evidentes en la imagen, como la inclusión o no de ciertos personajes, objetos que fueron integrados o eliminados, elementos que fueron cubiertos o resaltados, etc. Sin embargo, más allá de los modos de

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 70

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 76

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 79

representación, tengo la sensación de que los hechos narrados siempre estarán sujetos a la traducción que se hace desde la fotografía a la pintura, y por lo tanto, al modo particular de ver del artista.

Las imágenes pictóricas, que se generan a partir de la traducción de los hechos históricos, están sujetas a la subjetividad, a diversos modos de interpretación, tanto en favor de un mensaje posible, como incluso en su contra. No obstante, a medida que más elementos estén resueltos en la obra, es decir, que sean más evidentes en su representación, menos caminos posibles y por lo tanto menos posibilidades de interpretación. Tanto en esta, como en las demás series de este trabajo, existen elementos que dejan preguntas abiertas. No es posible entregar respuesta a todos los cuestionamientos que se generan a partir de la práctica pictórica, ya que no existen interpretaciones únicas, más bien, veo la finalidad de la pintura, asociada a generar diversas reflexiones en torno a los temas que representa.

La serie *Supervacío*, se genera a partir de la intervención de fotografías correspondientes al archivo creado en el contexto político y social de Chile. La manipulación de estas imágenes, como la investigación pictórica, abrieron distintas posibilidades en la traducción que pudieran hacer las acciones y los materiales sobre las escenas fotográficas. El gesto de recorte, y por lo tanto, del vacío, es un gesto con intención política. Así como Marina Garcés llama a los artistas a entrar en escena, el recorte deja el vacío de un personaje que ha sido sacado de escena. La repetición de este gesto, estrategia utilizada también en la serie *Crónica de una crisis*, es la insistencia en su acción simbólica, como también una manera de explorar en las diversas posibilidades pictóricas que puedan surgir en relación a lo que se reitera, siendo algunos resultados más efectivos o interesantes que otros, pero asumiendo que es parte de la lentitud del proceso de la pintura.

La imagen utilizada para realizar esta serie tiene que ver con el abuso de poder a través de la violencia. Desde la lejanía, observo los hechos ocurridos en mi país, y pienso que el único poder que me queda como artista es hacer aun más visible esta escena, abordarla y comentarla, por medio de las herramientas y posibilidades que ofrece la pintura. Puede que pintar no resuelva los conflictos, pero si, como lo afirma Laura González, es una huella de la unicidad del artista, que habla sobre un contexto histórico determinado.

Con respecto a la última serie, *Paraísos fiscales*, me parece importante señalar que en este trabajo no busco realizar una investigación del nivel de un economista ni ningún profesional realmente competente en esta área. Hago este trabajo desde el punto de vista de la necesidad de desvelar una realidad. No está dentro de mis capacidades hacer un documento detallado, pero si está dentro de las posibilidades de un artista generar un trabajo simbólico con respecto a una realidad en la cual no soy experta, pero que sí me afecta como ciudadana directamente, ya que el presidente de la república de mi país, ha sido interpelado e investigado más de una vez por prácticas de evasión. Existen expertos que se han dedicado a realizar investigaciones profundas sobre el tema de los paraísos fiscales; como artista no voy a aportar nueva información, pero sí puedo usar recursos como la ironía y la metáfora, que busquen generar conciencia sobre un tema que considero urgente.

Sobre la interrogante planteada por Marina Garcés: ¿tiene sentido plantear la necesidad de una nueva relación entre política y cultura? Probablemente nunca habrá una respuesta certera a esta pregunta, e intentar encontrarla seguramente extenderá este trabajo a otras dimensiones, sin embargo, creo que es importante que consideremos cuestionamientos esenciales sobre el rol de la cultura, entendiéndola como un factor inserto en ella. Según Habermas y Lyotard los ideales de la modernidad pretendían un vínculo estrecho entre arte y vida, entre lo cultural y lo social. Pero el diagnóstico ha sido un arte llevado a las lógicas del sistema económico, perdiendo su rol fundamental en la construcción de la sociedad. Tal vez, como artistas, a la hora de realizar nuestro trabajo, deberíamos considerar más en serio las posibilidades de generar reflexiones que sobrepasen las del arte por el arte, de lo profundamente cautivante de lo estético, e incluso de sus proyecciones económicas, y volver a encantarnos con otras dimensiones que pudieran ser un aporte más allá del ámbito de la cultura.

Si consideramos a la pintura como testimonio de los hechos políticos y sociales de determinadas épocas, ¿es posible que la reiteración de acontecimientos narrados en el transcurso de la historia de la pintura, se diferencie solo por las particularidades de cada artista? Durante el desarrollo de este trabajo me vi en la necesidad de buscar más información sobre las obras citadas, fue necesario comprender el momento histórico al que se referían, para poder comprender las maneras en que esos momentos se traducían en la obra. Puedo entonces, pensar que la pintura cumple con el rol de recordar los hechos pasados, lo cual podría

ser una advertencia al futuro. Si bien esto me activa ciertas esperanzas, no puedo evitar cuestionarme: ¿qué tan efectivo es el rol de la pintura como cronista de su época? ¿es un recordatorio de lo que puede volver a ocurrir? Si las respuestas a estas preguntas fueran sombrías, ¿por qué permanece con el paso del tiempo la insistencia en este tipo de pintura? De momento, quisiera asumir que un presente sin memoria está condenado a que la historia se repita, y que la pintura es testigo válido de las posibilidades futuras.

6. Bibliografía

Libros

- Arendt, H. *Sobre la violencia*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A. 2005 – 2006.
- Barthes, R. *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2006.
- Bauman, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid, España: FCE, 2013.
- Bauman, Z. *Modernidad y Holocausto*. Toledo, España: Sequitur, 1997.
- Bird, J. *Leon Golub: Echoes of the real*. Londres, Inglaterra: Reaktion Books, 2000.
- Bradbury, R. *Fahrenheit 451*. Barcelona, España: Minotauro, 2019.
- Brihuega, J. y Dolc, J. *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*. Valencia, España: Fundación Bancaja 2019.
- Canetti, E. *Masa y poder*. Barcelona, España: Debolsillo, 2014.
- Da Vinci, L. *Tratado de la pintura*. Madrid: Editorial De orden superior, 1827.
- Doerner, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A. 1998.
- Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, España: Editorial Síntesis, S. A. 2001.
- Foucault, M. “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, en *Sobre la Ilustración*. Madrid, España: Tecnos, 2003.
- Foucault. M. *Vigilar y castigar*. Madrid, España: Siglo XXI, 2005.
- Garcés, M. *Un mundo común*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra, 2013.

- Gnutti, R. *EL mundo sin trabajo, pensando con Zygmunt Bauman*. Barcelona, España: Icaria, 2018.
- González Vera, F. *Balmes, el papel de la pintura*. Santiago, Chile: Editorial USACH, 2010.
- González, L. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* Barcelona, España: Gustavo Gili, SA. 2005.
- Habermas, J. "La modernidad un proyecto incompleto", en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002
- Han, B. *Sobre el poder*. Barcelona, España: Herder, 2019.
- Hopper, E. *Escritos*. Barcelona, España: Elba 2012.
- Huxley, A. *Un mundo feliz*. Barcelona, España: Debolsillo, 2017.
- Lafargue, P. *El derecho a la pereza*. Madrid, España: Mandala Ediciones, 2017.
- Lyotard, J. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, España: Gedisa, 1999.
- Museo Nacional de Bellas Artes (material educativo). *Cuatro premios nacionales*. Santiago, Chile: Departamento educativo MNBA, 2017.
- Museo Tamayo Arte Contemporáneo, *Francis Alÿs: relato de una negociación*. Ciudad de México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2015.
- Pikkety, T. *El capital en el siglo XXI*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica, 2013.
- Risler, J. y Ares, P. *Manual de mapeo colectivo, recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón, 2013.
- Russell, B. *El elogio de la ociosidad*. Barcelona, España: Edhasa, 2000.

Sitios Web

- Museo nacional de Bellas Artes. *Artistas visuales chilenos* [en línea] Disponible en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39922.html>
- Canal Parlamento. 2016. *El abrazo, un símbolo de la transición* [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KQxODF6YggY>
- Derrida, J. 1994. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Edición digital de *Derrida en Castellano* [en línea] Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf?fbclid=IwAR1jauWQ2Fz27QKy5iGZQ00ECjyeqfLmclGM1TAs7fv2VzfMBFQKzhBE1g>
- Eldesconcierto.cl. 24/10/2019. *Noam Chomsky y estallido social en Chile: "Era previsible tras 40 años de asalto neoliberal a la población"* [en línea]. Disponible en: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/10/24/noam-chomsky-y-estallido-social-en-chile-era-previsible-tras-40-anos-de-asalto-neoliberal-a-la-poblacion/>
- El garaje ediciones. 21/02/2018. *Santiago Sierra, entrevista* [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B53L7U1O5fM>
- GerhardRichterVideos. 2012. *Gerhard Richter: Atlas, Dresden* [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=goGFJbCplil>
- Interferencia. 19/12/2019. *Gabriel Salazar: "Tenemos que eliminar ya a esta clase política"* [en línea]. Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/gabriel-salazar-tenemos-que-eliminar-ya-esta-clase-politica>
- Nuevatribuna.es. 2019. *Lista negra, lista gris y justicia fiscal* [en línea]. Disponible en: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/economia/listanegra-listagris-justiciafiscal-impuestos-fraudefiscal-paraisosfiscales/20190322140600161239.html>

- The Clinic. 06/01/2020. *Julio Pinto, historiador: “Sin protesta social, no habría proceso constituyente”* [en línea]. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2020/01/06/julio-pinto-historiador-sin-protستا-social-no-habria-proceso-constituyente/>
- Vior, Eduardo J. 2011. *El afianzamiento de la idea de nación en la Revolución Francesa y sus consecuencias para la modernidad*. Passagens. Revista Internacional de Historia Política e Cultura Jurídica [en línea]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327177006>

Índice de imágenes

- Figura 1. José Balmes. Serie *de los caídos, Homenaje a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana*, 1986, intervención de serigrafía de 1973, 77 x 110 cm. Tomada del libro *Balmes, el papel de la pintura*. P. 12
- Figura 2. José Balmes. *Homenaje a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana*, intervención de serigrafía de 1973 (Obra intervenida nuevamente en 2009). Tomada del libro *Balmes, el papel de la pintura*. P. 12
- Figura 3. José Balmes y Gracia Barrios. *En la calle*, 1986, técnica mixta sobre lienzo, 225 x 360 cm. Tomada del libro *Balmes, el papel de la pintura*. P. 13
- Figura 4. Guillermo Núñez. *Héroes para recortar y armar*, 1967, óleo sobre lienzo, 155 x 180 cm. Disponible en: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-75252_archivo_01.pdf P. 14
- Figura 5. Guillermo Núñez. *Desármelo y bótelo. Peligroso juguete móvil para uso antipopular*, 1970, serigrafía, 78 x 58,5 cm. Disponible en: <https://www.arteallimite.com/en/2016/09/05/guillermo-nunez/> P. 14
- Figura 6. Encontrada en redes sociales. Autor: @jfuentesphc. P. 15
- Figura 7. Encontrada en redes sociales. Autor: Frente Fotográfico. P. 15
- Figura 8. Encontrada en redes sociales. Autor: Reuters. P. 15
- Figura 9. Fotografía disponible en el medio ecopopularve.wordpress.com, con título *Murió Lukanikos: el perro antisistema*. P. 17
- Figura 10. Daniel Richter. Encontrada en internet como *Untitled*. Disponible en: <https://curiator.com/art/daniel-richter/2> P. 17
- Figura 11. Equipo Realidad. *Entierro del estudiante de Orgaz*, 1965-66, acrílico sobre tabla, 170 x 130 cm. Tomada del libro *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*.
- Figura 12. Equipo Realidad. De la serie *Hazañas bélicas, Reconocimiento del cadáver de Calvo Sotelo por el juez de guardia y el médico forense en el cementerio de Nuestra Señora de Almudena de Madrid en julio de 1936* (nº 1), 1974, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. Tomada del libro *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*.
- Figura 13. Equipo Realidad. De la serie *Hazañas bélicas, El Coronel Rojo con el Dr. Negrín en septiembre de 1937*, 1975, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. Tomada del libro *Jorge Ballester, entre el Equipo Realidad y el silencio*.
- Figura 14. Camila Valenzuela. Montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020
- Figura 15. Camila Valenzuela. Montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020
- Figura 16. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis*, 2019, acrílico sobre lienzo, 61 x 150 cm.
- Figura 17. Proceso de obra
- Figura 18. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 61 x 150 cm.

- Figura 19. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 61 x 150 cm.
- Figura 20. Proceso de obra
- Figura 21. José Balmes. *Operación Albania*, 1999, técnica mixta sobre madera, 210 x 173 cm. Tomada del libro *Balmes, el papel de la pintura*.
- Figura 22. José Balmes. *Operación Albania* (detalle), 1999, técnica mixta sobre madera, 210 x 173 cm. Tomada del libro *Balmes, el papel de la pintura*.
- Figura 23. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis*, 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.
- Figura 24. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.
- Figura 25. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (fragmento), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.
- Figura 26. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (fragmento), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.
- Figura 27. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2019, acrílico sobre lienzo, 81 x 207 cm.
- Figura 28. Proceso de elaboración de pintura encáustica, laboratorio de la UPV
- Figura 29. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis*, 2020. Encáustica sobre madera. 56 x 144 cm.
- Figura 30. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2020. Encáustica sobre madera. 56 x 144 cm.
- Figura 31. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis* (detalle), 2020. Encáustica sobre madera. 56 x 144 cm.
- Figura 32. Camila Valenzuela. Fragmento del montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020.
- Figura 33. Camila Valenzuela. De la serie *Crónica de una crisis*, 2020. Encáustica sobre madera. 50 x 50 cm.
- Figura 34. Boceto hecho con acrílico sobre papel.
- Figura 35. Fotografía encontrada en el perfil de Facebook Frente Fotográfico, en noviembre de 2019.
- Figura 36. Camila Valenzuela. Fragmento del montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020.
- Figura 37. Camila Valenzuela. Fragmento del montaje final de la serie *Crónica de una crisis*, 2020.
- Figura 38. Camila Valenzuela. Detalle de la serie *Crónica de una crisis*, 2020.
- Figura 39. Francisco de Goya y Lucientes. *El 3 de mayo en Madrid* o *Los fusilamientos*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>
- Figura 40. Edouard Manet. *Ejecución de Maximiliano*, 1867, óleo sobre lienzo, 252 x 305 cm. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/la-ejecucion-del-emperador-maximiliano>
- Figura 41. Juan Genovés. *El abrazo*. 1976, acrílico sobre lienzo, 151 x 201 cm. Archivo personal.
- Figura 42. Juan Genovés. *El abrazo* (detalle), 1976, acrílico sobre lienzo, 151 x 201 cm. Archivo personal.
- Figura 43. Leon Golub. *Mercenaries IV*. 1980. Acrílico sobre lienzo. 305 x 584 cm. Disponible en: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/leon_golub_5.htm
- Figura 44. Leon Golub. *Mercenaries V*. 1984. Acrílico sobre lienzo. 305 x 437 cm. Disponible en: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/leon_golub_3.htm
- Figura 45. Bocetos. Fotografías impresas intervenidas con pintura y recortes, sobre papel.
- Figura 46. Bocetos. Fotografías impresas intervenidas con pintura y recortes, sobre papel.
- Figura 47. Bocetos. Fotografías impresas intervenidas con pintura y recortes, sobre papel.
- Figura 48. Bocetos. Fotografías impresas intervenidas con pintura y recortes, sobre papel.
- Figura 49. Fotografía de autor anónimo, encontrada en redes sociales (Facebook)
- Figura 50. Boceto. Fotografía impresa intervenida con pintura y recorte, sobre papel.
- Figura 51. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 250 x 210 cm.
- Figura 52. Proceso de obra
- Figura 53. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío* (fragmento), 2020. Acrílico sobre lienzo. 250 x 210 cm.
- Figura 54. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío* (detalle), 2020. Acrílico sobre lienzo. 250 x 210 cm.

- Figura 55. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío* (detalle), 2020. Acrílico sobre lienzo. 250 x 210 cm.
- Figura 56. Chema López. *DOLOR ES*, 2019, óleo sobre lino, 215 x 200 cm.
- Figura 57. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío* (fragmento), 2020. Acrílico sobre lienzo. 250 x 210 cm.
- Figura 58. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 28 x 35 cm.
- Figura 59. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 26 x 35 cm.
- Figura 60. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 31 x 25 cm.
- Figura 61. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 25 x 34 cm.
- Figura 62. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 24 x 31 cm.
- Figura 63. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 35 x 28 cm.
- Figura 64. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 26 x 34 cm.
- Figura 65. Camila Valenzuela. De la serie *Supervacío*, 2020. Acrílico sobre lienzo. 27 x 37 cm.
- Figura 66. Portada del periódico ABC Madrid 28-11-1974. Imagen encontrada en Archivo ABC (en línea). Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19741128.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2Furl%3Fsa%3Di>
- Figura 67. Equipo Realidad. *Recepción Oficial*, 1976, óleo sobre lienzo, 170 x 170 cm. Tomada del libro Jorge Ballester, *entre el Equipo Realidad y el silencio*.
- Figura 68. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales*, 2020, instalación (soportes: acrílico sobre lienzo, acrílico sobre tablas de esquí, papeles impresos con mapas intervenidos a tinta), medidas variables.
- Figura 69. Santiago Sierra. *7 forms measuring 600 x 60 x 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, - 2010, escultura y performance en una sala en Gallery of Modern Art, Brisbane. Disponible en: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-22-santiago-sierra>
- Figura 70. Santiago Sierra. *7 forms measuring 600 x 60 x 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, - 2010, escultura y performance en una sala en Gallery of Modern Art, Brisbane. Disponible en: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-22-santiago-sierra>
- Figura 71. Santiago Sierra. *7 forms measuring 600 x 60 x 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, - 2010, escultura y performance en una sala en Gallery of Modern Art, Brisbane. Disponible en: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-22-santiago-sierra>
- Figura 72. Francis Alÿs. *Paradoja de la praxis*, 1997, documentación fotográfica de una acción, Ciudad de México. Disponible en: https://medium.com/@Mise_in_sceneHV/paradox-of-praxis-i-fe058d8d587c
- Figura 73. Francis Alÿs. *Turista*, 1994, documentación fotográfica de una acción, Ciudad de México. Disponible en: <http://francisalys.com/books/TamayoBook.pdf>
- Figura 74. Imagen publicada en medio chileno (en línea), diciembre de 2019.
- Figura 75. Portada del *Manual de mapeo colectivo*, colectivo de arte Iconoclastas, 2013.
- Figura 76. Registro de encuestas realizadas en calle Colón, Valencia.
- Figura 77. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)
- Figura 78. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 79. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 80. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)
- Figura 81. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)
- Figura 82. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 83. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)
- Figura 84. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 85. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 86. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 87. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (detalle)
- Figura 88. Camila Valenzuela. De la serie *Paraísos fiscales* (fragmento)

