PÁGINAS... critica de arte
año 3
nº 13

CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley Nº17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

" FRAGILIDAD DE ZONA " ALVARO OYARZUN / PABLO RIVERA

(Instituto Cultural de LasCondes)

La muestra pictórica de Alvaro Oyarzún se mueve en una región ambigua entre lo que puede ser una exposición individual, y lo que es una situación compartida. Si la miramos desde la primera, Oyarzún interroga una vez más los límites y posibilidades de la pintura representativa, ya que recurre por saturación al empleo de múltiples íconos provenientes de la copia del cartel del hot-dog, de la copia de la foto de la estrella de cine, de la copia de pintura de Dávila, y lo mismo sucede con Linchtenstein, con héroes patrios y con muchas otras provenientes de lo cotidiano, donde el comic no está ausente.

Alvaro Oyarzún reincide en una serie de datos camuflados, e innova en una cantidad importante de otras -no fáciles- pistas de decodificación. El conjunto de obras bidimensionales se unifica en elementos consecutivos, como conformando un gran texto, expresivo/explosivo y vituperante. En esta gran frase se nos pasea sin descanso entre la historia del arte, la historia de Chile, la mera historicidad de cada día y los datos que supuestamente han de contribuir a crearse una propia y deslimitada realidad, siempre que seamos capaces de sumergirnos en el caudal de datos no fijos, y emerger evitando la ceguera de la perplejidad escondida tras la profusión informativa, no evidente, sí refugiada.

Importante la muestra de Oyarzún, ya que colocando decenas de cuadros del mismo formato, separados entre sí por aprox. 3 cm., llena los muros de arriba a abajo, con lo cual creo yo, captura la atención del espectador, obligándolo a detenerse para particularizar la mirada, lo que hace difícil y agotadora la mirada por sobre 100 obras.

Desconcierta la habilidad técnica de Oyarzún, se trasluce en el dibujo, en la pintura, en la caricatura, en un mero boceto o en una imitación acabada de Cézanne. Y no se trata simplemente de detenerse en lo formal, sino más allá, en descubrir que la obra posee una base certera y versátil de seguridad y credibilidad en ese saber hacer. El muro-texto de Oyarzún tiene de que agarrarse, es creíble, y de ahí, incitante.

Su postura pictórica pareciera ser el resultado de una cantidad indeterminada de temas (historia, paisaje, retrato, movimientos artísticos, pintura de cartel, caricaturas...) que son resueltos desde el tema planteado: el tema propone su propia técnica, llegando incluso a veces al hiperrealismo.

Pareciera que Oyarzún tiene a la pintura bajo permanente sospecha, la de su efectividad, la de su veracidad, jugando si es necesario con la falsedad de la misma, es decir, con el significado del ilusionismo: ilusión-realidad-contingencia. Pareciera preguntarse cuál es la supuesta distancia entre pintura y cartel, entre pintura y aviso publicitario, sobre todo cuando utilizando textos de toda índole, los relaciona o distancia de los íconos con los cuales conviven.

Podría concluirse que la aludida "fragilidad", hace entrar a la pintura en la zona cualitativa del malentendido, y de ahí su precariedad o fragilidad como zona de arte.

Otro aspecto de esta muestra , es la intersección que se produce entre las obras (pintura y escultura) diluyendo en parte la pretendida pureza de un determinado lenguaje (pintura o escultura) para terminar comprometidos los límites, en una intervención del espacio-galería, o incluso se puede hablar de una instalación colectiva. Así, mirado en conjunto, el espacio pareciera estar intervenido por una sumatoria.

Pablo Rivera, inmerso en las cañerías o tubos de caucho, en bruto o pintado, propone curiosas armazones como entramados, ya sea como jaula-celda, o como auriga, el material se las juega en su docilidad y curvatura, quizás en exceso, quizás demasiado caucho. Me habría gustado ver las esculturas en un gran espacio, sin estorbo, habría sido distinto,sobre todo por ellas. La parte más interesante se da en los ensambles, cortes e intersecciones. El asunto hidráulico no colabora mayormente con la instalación escultórica, incluso pareciera estropearla.

Es interesante esta otra forma de tomar el constructivismo, en todo su sentido, en la regularidad del corte, de la estructura, comprobable esto al ver que hay dos obras idénticas, como salidas desde un plano de fábrica, como hechas manualmente en serie. Hay una planificación matrizada, fabril, en que la primera fase es cortar todos los tubos según un plano previo, y después, armar.

Tal vez esta obra es la que torna más ambiguo el espacio expositivo, ya que la pretendida escultura de Rivera se desplaza hacia la noción de objeto (torre, carro de guerra, ancla, gallinero).

El espacio está intervenido y desconectado o unido en ambos trabajos, por la alarma de movimiento, que colocada arriba del techo suena permanentemente a medida que el público se desplaza en el recinto; uniéndose también a ello, el ruido que produce la bomba de agua que tiene el carro-auriga, que mueve las aguas de los tarros con los colores de la

bandera chilena, generándose otro punto de contacto con el texto "Chile" de la mayor parte de las pinturas de Oyarzún.

Tal vez la obra de Rivera la que más contribuye a la confusión y espanto de muchos de los espectadores que visitan la muestra; tal vez sea el detonante final al ya agresivo mundo pictórico de Oyarzún. La obra de Rivera es la interferencia tridimensional, objetual, a la mirada directa sobre la pintura. Las gallinas de la pasión encerradas, ya en el gallinero, ya en una de las esculturas, y las estrellas de yeso pintadas de celeste sobre el suelo, obligan a un recorrido tortuoso y accidentado, haciendo que el espectador poco entendido se desconcierte; algunos son cautivados y otros huyen despavoridos.

Finalmente, una exposición viva, motivadora, porque además, se desplazó desde lugares institucionalizados de la vanguardia hacia una comuna que -por el momento- nada sabe de lo que sucede hoy en el arte chileno.

CECILIA MCKAY

DESPUES DEL DES-GOLPE

Acto del 12 de marzo en el Estadio Nacional "Democracia en Chile"

Una de las escrituras más ampliamente usadas en estos 16 años, es aquella que hace porfiada y formal referencia al pasado a partir de dos indicaciones temporales ya clásicas: antes y después del golpe.

La revisión del pasado ha sido una carga onerosa, sopechosa, traicionera y paradójicamente, esperanzadora al interior de la actividad intelectual y artística de nuestra sociedad.

Al interior de esta continua necesidad de poner en orden nuestra conciencia-inconciencia social del pasado, se han barajado alternativas de desmarque dictatorial en lo expresivo, variadas y hasta sorprendentes.

En la expectativa de una revisión general de esas alternativas, no cabrían dudas que la escritura y el discurso "entre líneas", autocensurado y fugitivo, con toda la carga esquizofrénica y divisoria que suele acompañarle, ha sido el que con mayor eficacia hemos asimilado, y esto tanto en lo específicamente artístico como en la discusión crítica y teórica sobre nuestro arte.

Es por tales antecedentes que el acto celebratorio del 12 de marzo pasado en el Estadio Nacional, tanto en su expresión intelectual (discurso del Presidente Aylwin) pero sobre todo en su propuesta imaginaria (espectáculo multiartístico masivo) significó un nuevo tipo de desmarque contra la dictación expresiva del regimen anterior y, al mismo tiempo, un desmarque con respecto a nuestra experimentada escritura de sospecha y precauciones.

El acto creativo desarrollado esta vez, siguiendo las claves recuperativas a las que nos hemos acostumbrado (simbolizadas en la "Cueca sola" de las "viudas-esposas" de detenidos desaparecidos) experimentó con códigos formales casi inéditos en estos años; esto es, se privilegió un espectáculo de masas, dentro del cual las visiones propiamente teatral, dancística, plástica, musical, folklórica y hasta cinematográfica (no se negará que la entrada de la micro de recorrido interurbano y la participación ecuestre tuvieron un sentido de producción propiamente fílmico) tendieron a reunir y al mismo tiempo recuperar un desplazamiento actoral que a ratos, como el país entero, tendía a desintegrarse, manifestando a su vez un sentido de dinamismo embriagador dentro del cual la percepción se sublimaba frente a una propuesta que liberaba temáticamente al país y se liberaba ella misma, con su lenguaje directo, reencontrado y desmarginalizado.

De esta manera las connotaciones morales de este acto, enlazadas a la idea de recuperación nacional, se manifestaban por lo menos esta vez, paralelas a las impresiones más fuertes de recuperación estética, perceptual, sensorial de la temática patria, una experiencia que con creces debiera guiar las visiones futuras del des-golpe democrático.

GERMAN GONZALEZ QUIROZ

MATIAS PINTO D'AGUIAR Galería Plástica Nueva

Las imágenes presentes en los actuales trabajos de este pintor de la generación de los 80, no son visiones anteriores a la pintura, sino nacidas en colaboración con ellas. Hay aquí un retomar la propia especificidad de lo pictórico más allá de lo ilustrativo, para ir recreando y potenciando las propiedades de un lenguaje particular, camino que no es fácil ni expedito luego de años de culto rendido a la interdisciplinariedad. Desde esas circunstancias optar seriamente por la vía de lo específico no significa eximirse de esfuerzo.

Aquí no hay colaboración de otros léxicos; es privativo de la pintura la creación de una espacialidad alógica cuya legalidad sólo obedece a necesidades de tipo pictórico. Así por ejemplo, es posible que elementos de un paisaje conocido -árbol solitario, cordillera, cielo, mar, luna llena- dialoguen con una geometría de líneas y planos que se superponen, se traslucen, se encuentran y se desencuentran conformando arquitecturas imposibles. Y así también es posible que, en ocasiones, una pequeña ventanita deje ver el mar a través de un macizo cordillerano, o que un caballo traslúcido habite entre raras geometrías y montañas conocidas.

Son composiciones que si bien no calzan con la versión ordinaria del paisaje son más parte de este género que de un abstraccionismo geométrico del cual también están próximas. El paisaje aquí no es ni naturalista, ni expresionista; tal vez mágico o surreal, pero sobre todo es un paisaje-pintura, surgido desde ella. Exento tanto de objetividad como de literatura, se despoja así, premeditamente, de estos elementos que suelen añadir mucho atractivo a la pintura (de ahí que no es raro que pueda resultar una obra aburrida).

En estos paisajes-pictóricos, la pintura se despliega autosuficiente, intentando sacar partido a su vocabulario dentro de su propia especificidad, con mucha austeridad, sin derrochar la pasta, sin abusar del gesto, apoyándose en la autorreflexión y dejando una puerta abierta en una escena pictórica nacional ya enclaustrada en la reiteración de los gestos y en la mera proyección de una pulsión subjetiva. En este conjunto de telas se vislumbra una pintura que se exige a si misma y que, favorablemente, no ha dejado de explorarse como posibilidad.

MARIELA MUÑOZ

Pequeño homenaje a Max Ernst
[desde un fotograma]

A medida que el campo cultural se expande, los objetos reproducidos que conforman la porción masiva de la visualidad, tienden como ya W. Benjamin lo expusiera de manera lúcida, a depreciar el concepto de autenticidad de los originales, desmoronando insolentemente lo que constituye su principal garantía: el aura.

Pero junto a esta banalización que la reiteración introduce, estos objetos reproducidos logran desplazar el sentido primero del objeto original, trasvistiéndolo, obligándolo a cumplir el rol ambiguo de "ser a la vez lo que no se es".

Difícilmente podríamos inventar hoy un objeto artístico "clásico hasta la caricatura" como Mona Lisa, sin ver primero el fetiche, ya que, en este caso, sólo con posterioridad podemos ingresar a lo que constituye su naturaleza primera: el cuadro.

Entre los objetos artísticos que se han desligado de su sentido original, podrían ser incluídos los fotogramas fílmicos, como una forma de desplazamiento del cine o la fotografía, dando así la posibilidad de vincularnos a ellos como objetos artísticos autónomos, permitiendo de este modo una práctica cultural típicamente contravenida, ya que la ambiguedad icónica de los fotogramas, su cópula irresoluta entre la fotografía y el cine permanece en ellos irrefutablemente como "Ni lo uno ni lo otro" (ni fotografía ni cine).

Enfrentar un fotograma fílmico no genera presencia real de muerte como en la fotografía, tampoco parece oportuno el duelo ante el tiempo detenido a la manera de Barthes, ya que la detención ahora es sólo atascamiento, "una torpeza" que facilmente se delata como una forma de cine trabado, como una fotografía "arrojada" hacia un movimiento que no llega.

Dentro de los nuevos parámetros que la reproducción del fotograma fílmico introduce (en su transferencia de soporte a la diapositiva o el papel), el que resulta evidentemente más inmediato es la detención del movimiento. Hacer ingresar el fotograma (el segmento de cine) a una analítica de la imagen fija, a la manera de la pintura o la fotografía, equivaldría a considerar la "Olympia" de Manet, como el fotograma de un filme supuesto, es decir, una analítica que en este caso se basaría siempre

en supuestos arbitrarios, ya que el objeto al que se dirige se halla privado de su sentido original, con lo cual el significado de sus signos gira, pierde sentido: ingresa a la locura.

Si nos permitimos ingresar "de este modo", al fotograma del filme de Hans Richter, es decir, privándolo del fluir (evitando el movimiento) e ignorando al mismo tiempo todo el soporte narrativo del filme original, esta imagen, ahora extrañada y desfuncionalizada a la manera del ready-made, se ve forzada a emitir desquiciadamente significados "otros" desde su nuevo estatuto aquello fijo para siempre.

Max Ernst, Julien Levy y Jo Maison en el filme de Hans Richter "Sueños que el dinero puede comprar" - Fotograma - New York 1945

Desde "esta imagen" ahora resulta válido conjeturar acerca de sus propios íconos, ya que la evidencia de sentido clausurado lo posibilita Por ejemplo, la actitud del hombre de la izquierda (el propio Ernst), observando en actitud inequívocamente "voyeur" la obscura escena del fondo, de la cual perversamente se desvincula gracias a la pulcritud de su aspecto, a la rectitud de la pose, al frac Este choque violento entre el plano frontal y el del fondo, me permite suponer al director (¿tal vez Furtwangler?)

"recortado" y puesto sobre un fondo que ya no es la orquesta sino, "El rapto de las Leucípides", alguna de las labores de "Jack el Destripador" o cualquier otra referencia cultural análoga.

Porque ciertamente lo que punza en esta imágen es el distaciamiento de figura y fondo, esta forma de "inmunidad por el vestido", esta intromisión "desde el frac" en la perversidad.

Una mirada "similarmente quirúrgica" hacia formas periféricas de la sexualidad recorría análogamente la extensa muestra retrospectiva de la obra gráfica de Max Ernst, recientemente expuesta en Santiago. Particularmente en series ya clásicas, como "Une semaine de Bonte", donde el uso del collage (transferido al grabado) es utilizado como puesta en escena, para activar una teatralidad sesuda y críptica, que sin embargo permite el ingreso del desnudo (y de lo femenino en forma amplia) para hacerlo intervenir y pervertir este espacio restringido (en apariencia) al puro placer intelectual

Pero toda esta sexualidad de biblioteca ha llegado con retraso, se presenta hoy, cuando ya no constituye discursos de punta, cuando ya no viene a calibrar la escena chilena ni a establecer comparaciones.

Pero, ¿carece de impacto cultural, la presencia de una parte importante de la producción de un artista contemporáneo indiscutido, por el sólo hecho de ya no constituir vanguardia sino historia?

Aún cuando convengamos que esta estética del disimulo no se aviene con los gustos de nuestro público de arte, el cual parece preferir el efecto directo y conocemos su distancia respecto del grabado (que en este caso se ve acrecentada por el monocromatismo y el pequeño formato) el inadvertir esta muestra, "por ya no constituir novedad", parece delatar nuestra fragilidad cultural, nuestra fascinación "solo de piel", respecto de lo (para nosotros) inédito. Esta debilidad que ha alimentado nuestras formas irreflexivas de apropiación, nuestros hábitos repetidores y que en este caso dificulta (por estar "fuera de clima") el poder ingresar críticamente incluso a lo ya visto antes, ya que nos resulta difícil el apartarnos de nuestra dependencia cultural, la que continúa sometiéndonos a pesquisar "lo que no ha sido visto ni hecho acá", aquello que por la sola garantía de su apariencia inédita, se legitima.

GERMAN MUÑOZ-PILICHI