páginas..

....crítica de arte

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.

CRITICA DE ARTE

Colaboradores

Cecilia McKay
Cecilia Peñaloza
Sylvia Ready
Flu Voionmaa

Secretaria de Redacción
Elsa Gatica

Portada
Enrique Zamudio

EDITORIAL

Los espacios de arte privados y municipales (galerías e institutos culturales, respectivamente) han iniciado su labor expositora correspondiente al presente año. Entre tanto, los dos museos más importantes del país en relación con las artes plásticas (Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo) siguen cerrados. Cualquiera que sea la situación futura de ambos, la necesidad de tener un museo arquitectónicamente adecuado a las solicitaciones actuales del arte aparece como un imperativo ineludible, unido, por cierto, a una organización eficiente y a claros objetivos de promoción y difusión sociales.
La carencia de agentes eficaces de trasmisión del arte, de intermediarios entre las obras y el público continúa siendo un problema sin solución. El arte en Chile no tiene interlocutores y su público lo conforma un reducidísimo grupo social, una minoría silenciosa estética y críticamente, pero que asiste bulliciosamente a todas las inauguraciones.

MILAN IVELIC

DOS LECTURAS SOBRE UNA EXPOSICION

****

Galería Epoca: "La Pareja" (Aldunate, Barrios, Benmayor, Balmes C., Bru, Balmes J., Bororo, Couve, Cienfuegos, De la Puente, Garreaud, Israel, León, Meschi, Pinto D'Aguiar, Puelma, Rojo, Romero, Vargas, Waisser)

****

Problemática en torno a una colectiva

Galería Epoca inicia su temporada expositora con una muestra colectiva en torno al tema de "La Pareja". La convocatoria de las galerías en relación a un tema: el pan, la navidad, la mujer, el trabajo, etc. ha sido más o menos habitual en los últimos años.
¿Cuál es la estrategia que se sustenta detrás de esta modalidad expositiva? Es necesario aclarar que, en este caso, no se trata de un llamado a concurso, sino que de un grupo de artistas invitados a participar; probablemente son aquellos que la galería considera como los "suyos", sea porque hay de por medio una labor en el tiempo a la vez que una de conjunto (producción, distribución y consumo), que implica, por parte de la galería, una doble vertiente: la difusión del hecho cultural a la vez que su mercantilización. Ambos aspectos son difíciles de separar, puesto que son procesos que van íntimamente asociados: la comercialización contribuye, a su vez, a crear valores socio-culturales.
La muestra incluye un grupo que tiene una trayectoria definida y a los que se puede considerar como "consagrados" y otros, a los que que se ha dado en llamar "nuevos valores", que han ido consolidando una posición, al figurar de manera más o menos habitual en concursos, exposiciones y comentarios periodísticos.
¿Qué consecuencias se desprenden, a grandes rasgos, de este tipo de muestra?
Nos enfrenta, por un lado, a una diversidad de lenguajes plásticos y por otro a la capacidad de respuesta de los artistas invitados. A la vez, permite la confrontación en cuanto a búsquedas, tendencias y orientaciones artísticas, donde la diversidad de técnicas (grabados, óleos, técnicas mixtas, escultura y cerámica) es un elemento a considerar.
Otro aspecto necesario de valorar es esta mirada múltiple a la que se somete un aspecto de nuestra vida cotidiana, que nos revela e ilumina aspectos del diario acontecer.
Asimismo, la convocatoria le puede significar al artista, la necesidad de romper con la propia reiteración icónica, para incursionar en imágenes que requieren nuevos mecanismos expresivos.
Sin embargo, todo esto que debiera ser un reto para cada uno de los exponentes, en el sentido no sólo de mostrar, sino de ex-poner-se, es decir, asumir un riesgo, una mirada crítica, una visión particular, no siempre resulta ser así. De hecho, vemos que una buena parte de las obras aparecen y re-aparecen en distintos espacios expositivos y con distintas motivaciones: obras que juegan podríamos decir el papel de verdaderos "comodines", pues sirven o encajan en cualquier situación. ¿De qué se trata, simple comodidad, una manera de salir del paso o sólo el deseo de estar presente?

¿Qué sucede con la muestra vista desde esta perspectiva?
Me parece que, en alguna medida, se pierde el esfuerzo de quienes se sintieron interpelados por la proposición, así como el interés que la exposición es capaz de generar en la medida que cumple con ciertas exigencias mínimas. De hecho, la exposición no cuenta con un catálogo que nos proporcione respuestas a algunas de las muchas interrogantes que nos plantea.
En este sentido, la responsabilidad que le cabe a los textos como una instancia

mediadora entre artista y público, se dificulta todavía más cuando se trata de una muestra colectiva, debido en parte al espacio limitado de que se dispone para hacer referencia con mediana extensión a cada obra. Todo esto se acentúa aún más si quien realiza el discurso crítico quiere, a su vez, dar cuenta de las opciones que rigen la propia elección.
Es necesario plantearse la galería como un espacio capaz de suscitar la emergencia poética, y , al mismo tiempo, de proponerse creativamente. En alguna medida así lo visualizamos cuando reconocemos la capacidad de convocatoria que Galería Epoca ha ejercido a través de sus doce años de existencia. Aquí radica nuestra necesidad de solicitar mayores exigencias.

SYLVIA READY

La pareja perdida

El llamado a modo de pretexto, LA PAREJA como excusa de reunión, instancia donde los artistas de la Galería EPOCA crean, recopilan o rescatan alguna imagen de su quehacer plástico.
El conjunto expuesto responde desde una mirada más o menos común respecto a la temática propuesta, a no ser en contados casos donde se nos escapa el concepto de pareja como el par, los enamorados o los amantes.
En un intento de análisis, me es inevitable dejar fuera lo definitivamente deficiente, observando sin criterios benevolentes o gratuitos, diferenciando de modo concreto lo más interesante de aquello recomendablemente olvidable. Es lo que, finalmente, sucede con obras como las de Couve, donde la supuesta pareja se ha perdido en la frondosidad arbórea de una desconcertante área verde; simultáneamente, León nos deja sólo uno de los "partners", situación extraña y anodina, recuerdo nebuloso de algún pasado sin relación alguna con lo sugerido. Pinto D'Aguiar, en su formato asfixiante, nos sobrecoge en la ausencia patente, no sólo de la pareja , sino del hombre mismo, no hay vida, no hay aire, es la nada. Benito Rojo, por su parte, deja la sensación de que el pobre protagonista hiciera el amor con un acalambrado y aterido maniquí.
Cierta tristeza -búsqueda insatisfecha- dejan las obras de G. Barrios, S. Benmayor, P. Israel, C. Balmes y Bororo; quienes no aportan nada nuevo, la visión se ha estancado y parece no atreverse a jugar más allá de los límites del camino transitado/conocido, de un gesto trasnochado. En general, la exposición nos plantea una pareja perdida, extraviada, como decaída y sin esperanza, un profundo desencuentro, la impresión del vacío de la no-pareja. Falta el deseo, está la carencia.
Para terminar, un acercamiento a las obras más relevantes del disparejo conjunto: Cienfuegos con la propuesta de la mujer entre dos fuegos, que divide-comparte su ajena mirada entre dos misteriosos caballeros. El amor desencontrado, la pareja triádica, el triángulo amoroso, confuso , además de confundido en un ajetreado entorno (fondo). La historia está oculta tras el trío que no hace pareja. Por otro lado, R. Bru con otra realidad de los pares: el amante ido, el compañero que se va, des-parejando situaciones de a dos; la soledad, el lugar del hecho/lecho después de la partida, el otro que se ausenta; el frío de alejamientos que distancian, lugares que se

quedan vacíos.
En otras irreales realidades se pasea H. Meschi, trayéndonos citas del recuerdo sobre un desteñido país, sobre una bandera descolorida; antiguos amores, registro para la posteridad de una pareja a través del tiempo, aires de nostalgia por algo perdido/ido.
En definitivo contraste, H. Puelma se divierte con su escultura jocosa, donde la desigual pareja es la protagonista de la ridiculez y del humor desenfadado; la dis-pareja que nos sitúa en lo chacotero e inusitado, algo insólito y turbador.
E. Garreaud, por su parte, renueva técnica y soporte, un atril que hace a la obra movible, que en la circularidad de la imagen, nos hace ver a la manera de una visión desde una ventana pequeña: voyerismo al interior como al exterior de la obra. Desde dentro, una pareja nos mira,como si fuéramos intrusos mirones de una situación íntima. Intimidad resaltada por la presencia de objetos que también parecen contemplar a la pareja yacente; sinuosidad en la línea y la textura en una invitación al tacto y a la mirada. Aire fresco al interior de la imagen detenida/atractiva que Garreaud nos presenta. La pareja, desde su confidencia asume la condición observadora del espectador y por medio de la mirada, nos reduce a ser los espiados desde el interior de la obra-alcoba.
Con otra pareja, J. Balmes nos traslada a los compañeros desaparecidos, a la pareja fotografiada que solo ha permanecido en el registro; aquí no se ha ido uno, se han ido ambos, la pareja ha sido perdida desde fuera. Añoranza en lo que ya no está, pero que, sin embargo, permanece como pareja, juntos en la vida y más allá, juntos en la vida y en la muerte.

CECILIA MCKAY

FOTOGRAFIAS de M. ISABEL VARGAS

Sin duda que el afán de exponer obedece a una legítima aspiración del artista; quizás si la idea primigenia que lo motiva, sea escrutar en las miradas ajenas un sentimiento análogo al experimentado al configurar su obra, o reconocer en los otros, una equivalencia sensorial de aquello que lo emocionó.
Podría ser ésta, la regla básica en que se sustenta la primera exposición; en este sentido, el primer paso en el peregrinaje expositivo conlleva una excesiva carga emotiva, excusable por la naturaleza experimental de este rito iniciático. Se podría exigir un ordenamiento en el código visual expositivo, una coherencia ideacional o un sentido de interrelación globalizadora. Sin embargo, en este caso, hay que prescindir del rigor analítico que se aplica a una obra madura.'Los primeros tanteos se evidencian en la búsqueda azarosa de formas variadas, en el esfuerzo de adaptar el aparato fotográfico a la mirada del ojo.
Es el caso de la exposición de **María Isabel Vargas**, en la sala El Túnel del Instituto Chileno-Norteamericano.
En más de una treintena de fotos blanco y negro, encontramos un abigarrado discurso temático, que abarca retratos infantiles, paisajes rurales, texturas topográficas y algún intento de close-up, de singular angulaje. En estos últimos el registro ilustrativo, tope jerárquico de la mayoría de sus imágenes, alcanza mayor valor expresivo.

Quizás si su formación, como diseñadora textil, propicie que en el tratamiento de superficies, la calidad visual y compositiva trascienda hacia un ámbito más reflexivo.
Se reconoce que la fotografía es un arte popular y, por lo mismo, las exigencias de su tratamiento estético superan, quizás, a las otras artes de élite. Tratar de sobresalir en un oficio donde cualquiera puede tomar fotografías y donde la veta temática inédita pareciera no existir, obliga al fotógrafo a ser riguroso y autocrítico en su experiencia artística.
Por momentos, esta exposición está marcada por un lenguaje que deslinda con el terreno de lo sensiblero; pareciera que María Isabel Vargas no superara aún las barreras del compromiso sentimental, tan subjetivo y singular que desluce el elemento interpretativo que todo autor descarga en la elección de sus referentes.
Se tiene la impresión de que está más preocupada del fenómeno fotográfico que de el hecho artístico mismo; su óptica está al servicio de la máquina y esta actitud -leit-motiv de toda su producción- deviene en una falta de depuración selectiva del campo visual. Sus fotografías son amplias y digo amplias, entendiendo esta afirmación como la carencia de una estructura y encuadres adecuados, que nos permitan vivenciar una imagen como unidad cohesionada. Es una amplitud que rebasa o excede el marco justo y necesario que exige el sentido de unidad. Su imágenes se tornan planas por la presencia de focos de interés diversos que tienden a anularse unos a otros. Por otra parte, la alternancia temática produce desconcierto y oculta la voz directriz de la expositora.
Dentro de la muestra ciertas fotografías como: *Modigliani 86*, *Ruptura*, *Máscara de Cacique o El espía del bosque* permiten pensar que su capacidad expresiva se proyectó con mayor libertad.
La práctica incesante y sistemática del quehacer fotográfico y la búsqueda de una línea expresiva propia, son instancias necesarias para que surja lo que se ha dado en llamar estilo o escritura, en el sentido en que Barthes lo señala en su libro "La Cámara Lúcida".

CECILIA PEÑALOZA

PINTURAS..... de..... ULRICH WELLS

Quien busca el impacto en la muestra plástica del pintor **Ulrich Wells,** que se exhibe en la Galería La Fachada del Barrio Bellavista, no lo encontrará: no pretende impactar por medio del efectismo visual inmediato o por medio de una iconicidad siempre explícita, sino que invita a observar y a poner atención en el PROCESO de su propuesta plástica antes que en el resultado.
¿Cómo se constituye la realidad plástica de este pintor? ¿Cuáles son sus procedimientos?
Para Wells, un pintor no es un intelectual, sino que, primeramente, una persona que trabaja y transforma una materia en alguna propuesta, que no significa la realización

de una idea preconcebida, sino que la búsqueda de la relacion entre la materia y la pintura. Esta relación se basa, a la vez, en la visión interior del pintor y en los datos registrados de la realidad sincrónica y diacrónica.
Ulrich Wells es un pintor "de la tierra". La percepción de la materialidad de su pintura y del color acentúan la fisicidad de la superficie de la tela. La pintura es y "acontece" para este pintor en la bidimensionalidad .
¿Qué significa esta actitud en su obra?
En primer lugar, significa tener una intención o una tendencia de anular la representación plástica y buscar estructuras perceptivas independientes de la iconicidad. Para lograrlo, el procedimiento mismo de su trabajo artístico es primordial.
Hacer y deshacer, construir y destruir las superficies de las telas como muros imaginarios, interviniéndolas con pasta carpintero y espátula.
¿Por qué el pintor usa para dichos efectos la tela y no, por ejemplo, la madera como soporte? La tela como soporte no participa en el procedimiento bien intencionado del pintor: al volver a "destruir" las capas de pasta o pintura aplicadas, se destruiría también la tela, lo que no ocurriría con un soporte más resistente como la madera.
¿Será por esto que la intervención de la escritura, el uso de las palabras como "sepultura", "un tipo obscuro" ayudan a confirmar lo que no se logra confirmar con un procedimiento más radical de la pintura? ¿Por qué eligió la tela como soporte para su propósito? ¿Lo hizo por no cuestionar el sentido de la pintura o del cuadro?
Aludíamos a su trabajo en la bidimensionalidad lo que no sólo significa sustraerse al ilusionismo pictórico, sino que también acercarse a la realidad física, a la materialidad. En presencia de dicha materialidad y en el plano del ordenamiento de los elementos en la superficie de la tela surge la siguiente interrogante: ¿Cuál es el estatuto de las imágenes explicitadas o sugeridas, figuras, momias, sepulturas indígenas bajo el común denominador de ataduras? ¿Lo real? ¿Lo imaginario?
En su concepción de lo real se puede ver, hipotéticamente , una lógica interna o una dialéctica del azar: la manera como acentúa el procedimiento de su pintura significa también la manera como hace surgir -más por azar y "misterio" que por un pensar conceptual- las estructuras asociativas de la muestra. Ellas no son representaciones, sino que ámbitos de realidades que, para comprenderlos, requieren una instancia interpretativa.
Lo espacio-temporal significa tanto lo actual como el devenir, referencia y reminiscencia a la vez, manifestación de lo real desde la perspectiva de la memoria colectiva. La cromática de Wells participa de esta memoria: lo "carcomido" es característico de su procedimiento y , por su intermedio, impregna y semantiza su pintura.
Sin embargo, queda aún la duda: ¿Es el procedimiento del cómo "hacer pintura" o son las imágenes lo que demanda esta muestra ?
Frente a esta duda, su propuesta se inscribe en un discurso artístico que queda atrapado entre el despliegue de su procedimiento plástico y el problema de lo que quiere proyectar
Si su tendencia actual se inclina, según sus propias palabras, a la búsqueda de un lenguaje plástico por medio del procedimiento, esto significa el distanciamiento consciente de la representación, y se acentúa el hecho de que para este pintor, la creación artística es un camino hacia el interior de los fenómenos. hacia el interior de sí mismo, donde lo complejo y lo contradictorio se llegan a expresar con la fuerza de una propuesta aparentemente simple.

FLU VOIONMAA