

EL PAÍS DEL SILENCIO

“(...) Duélete señor de alimentar los pobres cansados en los frutos y réditos de estas tierras y mira, rey y señor, que hay Dios para todos, igual justicia, premio, paraíso e infierno.”

“Lope de Aguirre, rebelde hasta la muerte por tu ingratitud.”

(Carta al Rey de España, Lope de Aguirre, 1541, Río Marañón)

“Hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez”

Frase que estuvo rayada por largos años en un pasillo de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Tras la remodelación de ciertas partes de la escuela cubrieron con pintura la viga donde estaba. Curiosamente, como la mancha de sangre en el relato de Wilde, hace solo unas semanas, el rayado apareció nuevamente en el mismo lugar...

Es atribuida también a Fidel Castro (la frase, no el rayado).

“¡Alto Allí Malditos Canallas!... ¡¿Adónde creen que van con mi mueble?!”

Exclamación de Claudio Maturana, alias el Toni, en mayo del 2011 al sorprender infraganti al aspirante a pintor y a su fiel secuaz llevándose un objeto artístico-paleontológico a su taller.

ÍNDICE

Algunos antecedentes.....	4
El País del Silencio, reflejo de una época ¿en ocaso?	7
Lo político en el arte chileno (en la era del silencio).....	9
La obra (y sus referentes).....	14
A modo de conclusión.....	38
Bibliografía.....	40

Algunos Antecedentes.

La obra “El País del Silencio” es el resultado de un largo y difícil proceso de reflexión, creación y experimentación que a su vez está enmarcado en la realización de una obra que sirva para la consecución del título profesional de PINTOR de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Pero más que eso, o además de eso, es parte de un proceso mucho mayor y complejo que es la búsqueda de un lenguaje propio y una identidad estética personal. Búsqueda que nace de una necesidad vital y de un cuestionamiento sobre el hecho de hacer arte hoy, que aunque muchas veces ha significado para mí recorrer un camino bastante solitario y espinoso creo que ha generado y seguirá generando muchos aprendizajes y resultados concretos.

Los primeros “antepasados” de lo que hoy es la obra que presento para mi titulación, se formaron en el segundo piso de la casa de mi madre hace ya un par de años y consistían en algo que ahora he llamado la etapa de los “arrumamientos”. Estos primeros aparatos pseudo-artísticos estaban hechos con cúmulos de tablas, trozos rotos de muebles, y sobre todo grandes cantidades de cajones de madera. Usé todo tipo de cajones y cajas de madera, tanto aquellos que se usan para transportar verduras como también otros cajones náufragos, provenientes de muebles viejos que yo encontraba despaturrados en la basura. Había algo que me atraía en lo misterioso de lo que puede retener y esconder un cajón viejo, sacado de su contexto y puesto en una supuesta “tensión dislocada”, para hacer gala de palabras que gustan a los críticos de arte. Me interesaba, y me sigue interesando, las texturas y colores de lo desvencijado, de lo que está en la antesala de la podredumbre, y que habla de una cierta memoria poética de los objetos. En principio el arrumamiento era eso; una suma de texturas y formas dispares colocadas uno encima del otro, una gran cantidad de material de desecho donde, como ya dije, predominaba la madera vieja y astillosa, todo colocado en un enorme montón. Luego del arrumamiento primario que tendía a parecer pirámides o domos intenté arrumamientos verticales como grandes muros o

especies de barricadas¹. La formación de un gran muro, sin embargo, me llevó directamente a un campo que encontré acertado para lo que quería hacer y de hecho es el tema central de “El País del Silencio”, que es lograr un cruce o referencia con el muralismo y con mi personal experiencia en esa modalidad pictórica. Me atraía llevar esa vivencia que siempre fue muy de calle al espacio, para mí sospechoso, de la academia. Pero lo cierto es que pronto las debilidades del “arrumamiento” se empezaron a hacer cada vez más patentes. La falta de una estructura que conformara un cuerpo potente, la dificultad para intervenir pictóricamente la superficie tan dispareja y una sensación de estar repitiendo un gesto ya hecho por más de una vanguardia me llevaron a pensar que necesitaba reorganizar las ideas. Confundido, desarmé el muro e hice 4 paneles separados, también hechos mayormente de la “cajonería” que tenía antes. Incluso recurrí a una inspiración semi-cabalística del momento y pinté sobre cada panel un distinto rey de la baraja española, que a su vez reflejaba para mí una visión sobre la sociedad chilena y, por extensión, latinoamericana. Pero el maldito “efecto arrumado” no desapareció. Las dificultades anteriormente descritas se repitieron en cada panel y aunque reconozco que el tema era atractivo y que la inversión de trabajo fue grande decidí nuevamente echar un pie atrás para poder encontrar otro camino. De hecho, esta necesidad de desarmar el trabajo para empezar de nuevo, se hizo *de facto* por motivos que escapaban de mí ya que con el terremoto del 27 de febrero del 2010 mis pobres paneles arrumados se estrellaron contra el suelo de la manera más dramática. Y por si eso fuera poco, además sufrí el desalojo forzoso del segundo piso de mi madre que reclamaba lo que, ciertamente, por justo derecho le correspondía: la devolución de su espacio vital. Era una señal cabalística, podríamos decir.

Recogí mis miserias y a bordo de mi recién adquirida nave espacial del 89 trasladé toda mi cajonería a mi propio hogar. Allí el problema era (es) grande pues el espacio

¹ En esto tal vez hubo una lectura demasiado literal y banal de la serie de Barricadas de Alberto Pérez, pero esto es un tema que trataré más adelante en este informe.

era (es) minúsculo y mis pretensiones muralísticas muy grandes. Pero no me desanimé y empecé a trabajar. Recurrí nuevamente a módulos relativamente pequeños que podía realizar por separado pero que pudieran ser ensamblados después en un esquema más grande retomando así la idea del mural pero además tratando de resolver los problemas que había visualizado en los intentos anteriores. La solución de los módulos era buena, pero pronto éstos se fueron multiplicando y multiplicando y se iban hermanando unos con otros hasta que un buen día la convivencia con ellos en ese departamento se volvió imposible y tuve que huir de ese lugar. Simplemente no cabíamos todos nosotros allí. Debo decir, claro, que tras este segundo desalojo no quedé en la total indigencia únicamente porque tuve la fortuna de que pude refugiarme en la casa de mi comprensiva y dulce pareja. Y así los cajones, esos malditos canallas, se pudieron apoderar definitivamente de mi casa. Estaba en una situación bastante humillante pero no perdí los estribos y fui a negociar una salida honrosa al problema. Para mi sorpresa, ellos se mostraron atentos y comprensivos y me escucharon largamente. Creo que hubo un entendimiento y llegamos a la conclusión de que ambos nos necesitábamos. Es más, llegamos a un buen consenso con ellos, y en las tardes después de mi trabajo y por los fines de semana yo visitaba la obra en un estricto régimen de visitas y construía más módulos y pintaba más superficies. Del resultado de ese fecundo pleito entre mi obra y yo emerge lo que presento para mi título profesional: “El País del Silencio”².

² Vale la pena recordar que los módulos nunca pudieron ser ensamblados entre sí dentro del departamento por el consabido problema de espacio. Por lo que, hasta la fecha, permanece como un misterio el cómo se conformará el Muro Final... algo así como el nacimiento de un ser misterioso tras un largo periodo de incubación en su oscura crisálida.

EL PAÍS DEL SILENCIO

REFLEJO DE UNA ÉPOCA ¿EN OCASO?:

Es curioso que el título de la obra la haya elegido justamente en el momento en que el país está pasando por un periodo que tal vez sea el menos silencioso de por lo menos los últimos veinte años. El entusiasmo que ha suscitado en gran parte de la población -entre ellos el que escribe- las movilizaciones estudiantiles de este año, ha traído de vuelta una sensación de esperanza y de grata sorpresa. Al comienzo, para toda la gente que comulga en el rito nacional de desinformación de las 21 hrs. frente al televisor, las noticias parecían de otro país y no del nuestro. Pero poco a poco hemos ido asimilando, me parece, el hecho de que se ha instalado una nueva forma de protesta social más diversa y aunque contradictoria a ratos, con gran capacidad de convocatoria. Y al parecer, el cambio se adelanta como algo que podría modificar notablemente una larga cultura nacional.

“El País del Silencio” entonces es una revisión desde mí, desde una particular mirada estética y un particular juego plástico, de un *periodo social* que ahora podría estar mutando.

Inaugurado inicialmente con el horror del 11 de septiembre de 1973, esta conformación cultural se consolida definitivamente varios años después, cuando la represión por parte del Estado empieza a no ser tan necesaria y empiezan a funcionar en el país nuevos mecanismos más sutiles de dominación, pero que igual mantienen al miedo como un telón de fondo. Se asiste en esos años a un cierto cambio radical en la configuración cultural del país y se instala un nuevo modo de relación del sujeto hacia su colectividad y por tanto hacia el Estado. Configuración que sobrevivió mucho más allá del fin oficial de la dictadura pues al parecer el 89 sería solo una faramalla burocrática que garantiza la continuidad de la cultura del silencio.

*“La catástrofe que la dictadura opera consiste probablemente mucho menos en el corte traumático, la irrupción o el evento, que el hecho de que las cosas sigan su curso, propagándose como un gas adormecedor y habitual. Hay pocas cosas más fascistas que una existencia social sin sobresaltos...”*³

Sí bien, yo nací lejos de Chile y solo volvimos con mi familia (un poco diezmada y asustada) tras un largo peregrinar el año 91, lo que sucedía en el país en esa época, por supuesto, era comentario de todos los días en mi casa. El sentimiento del fracaso histórico de la generación de mis padres lo heredé íntegro y doloroso. Luego, al volver a vivir aquí, mi cultura de *“chileno nacido en el extranjero”* se encontró con su contraparte local, mucho más compleja de lo que yo imaginaba, y rápidamente hubo que aprender a vivir en el nuevo contexto. Cosa que a esa edad uno hace bastante rápidamente aunque no sin dificultad. Entendí que *mi* generación, la generación de los niños que nació bajo la sombra del Golpe Militar, creció con una cultura de *“eso no se toca”*, *“eso no se dice”* y también yo asimilé sin tardar, de una u otra manera, las conductas de mis compañeros y amigos. Más tarde, al crecer fui partícipe también, como todos los demás en este país, de esa consagración del proyecto político de la dictadura: una sociedad tutelada, silenciosa y trabajadora en pos de la supuesta satisfacción brindada por el consumo. Una sociedad que acepta el orden de la cosas sin protestar, sin sufrir *“sobresaltos”*.

José Ignacio Cabrujas, gran dramaturgo venezolano, lo comparó en una entrevista, con un gran hotel por donde pasamos, disfrutamos o no de nuestra estadía, pero no se nos permite cambiar nada de lo dispuesto en el hotel; eso es tarea de la Administración, o sea el Estado (que por lo demás se demuestra en constante fracaso a la hora de garantizar el confort de sus huéspedes). *“Este es su hotel, disfrútelo y trate de echar la menos vaina posible”* podría ser la forma más sincera de redactar

³ Galende, Federico. Filtraciones II, 2009.

el primer párrafo de la Constitución Nacional” dice Cabrujas⁴. Si bien el dramaturgo está haciendo referencia al periodo entre 1960 y 1987 (fecha de la entrevista) en su país, las similitudes con nuestra historia y nuestra legalidad reciente son obvias.

Pero lo cierto es que pareciera que a la luz de los últimos acontecimientos, el discurso hegemónico de nuestra Gerencia Hotelera se ha comenzado a fracturar, y por esa fractura, se empiezan a colar algunos de los sueños prohibidos de mi generación (y otras generaciones más) sobre un Chile distinto. Ojalá entonces que la obra “El país del silencio” pudiera servir de reflejo o reconocimiento de un cierto espíritu de época que estaría ahora terminando o mutando a algo menos enfermo. O por lo menos, eso esperamos.

LO POLÍTICO EN EL ARTE CHILENO (en la era del silencio)

”Lo político en el arte” nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada”⁵

Esta frase que Nelly Richard utiliza en su texto “Arte y política; lo político en el arte” sirve para entender la matriz operativa de lo que fue la Escena de Avanzada en Chile. Para ella, este disímil pero potente movimiento que empieza a fines de los setenta, habría puesto en crisis el modo en que se entendía lo político en el arte (y al arte mismo) en Chile hasta esa fecha. Tanto el “arte de compromiso”, basado en los mega relatos de la izquierda militante, como el “arte de vanguardia” más interesado en

⁴ Cabrujas, José Ignacio. Entrevista a José Ignacio Cabrujas. Revista Estado y Reforma. Caracas, 1987.

⁵ Richard, Nelly. “Arte y política; lo político en el arte.” En Arte y Política, Oyarzún, Richard, Zaldívar 2005

generar quiebres desde lo estético y apostar a una jugada contrainstitucional, habrían sucumbido a la interrogación de la neovanguardia posestructuralista que representó la Avanzada. Esto por cuanto ambas tendencias se moverían en discursos caducados tanto por sus pretensiones sobre verdades absolutas como por la pronta fagocitación que el propio mercado y los museos y galerías hicieron de sus obras volviéndolas mercancía inofensiva⁶.

Lo que interesa aquí es que el arte de marcada tendencia conceptualista que originó la Avanzada es justamente la principal respuesta que llegó desde los fragmentados y precarios espacios de producción artística que se hacía en Chile durante los años después del Golpe. Respuesta profundamente y dolorosamente política, muy condicionada por la feroz represión del momento, cosa que sin duda contribuyó a que el lenguaje de este periodo se mantuviera siempre en un marco muy crítico que la Avanzada nunca pudo reparar. Luis Camnitzer, artista y teórico uruguayo, dice que a diferencia de lo que sucedía en EEUU donde el arte conceptual nace de un origen más cercano al minimal, en la América Latina de los años setenta proviene justamente de este desgarramiento social que lleva al rompimiento con el objeto artístico y su apreciación visual⁷. Este rompimiento con el lenguaje de la modernidad, tiene que ver con una “desmaterialización” de la obra de arte en función de una “estética del significado”⁸.

Sin embargo, desde mediados de los 80 comienza a sentirse un cierto desgaste del lenguaje originado en los 70 y paralelamente al trabajo de la Avanzada, surgen nuevas búsquedas, de otros artistas jóvenes que se orientan más hacia la reapertura del campo de la pintura (y en menor medida del grabado). Esta nueva generación

⁶ Lamentablemente, lo mismo ocurrió años después con buena parte de la obra “contrainstitucional” de los setenta. Basta darse una vuelta por lo más granado de la feria ChaCO 2011 para ver como obras que antaño se inscribían como obras de resistencia ahora han devenido en obras blanqueadas, cómodas, comprables.

⁷ Camnitzer, Luis. “Didáctica de la liberación: arte conceptual latinoamericano”. Murcia, 2008.

⁸ Novoa, Soledad. “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/postvanguardia”. en “Arte y política”. Oyarzún, Richard, Zaldívar 2005

critica lo que ellos califican como un formato hermético y oscuro y una tendencia a la autoreferencia de la Avanzada y, sin dejar de ser artistas producidos desde la academia, cuestionan el intelectualismo severo heredado de los setenta. Además, un detalle importante: este grupo está bien al tanto de los movimientos del arte en el mercado mundial. Esta nueva tendencia abre en Chile una época que podríamos llamar neoexpresionista que devuelve cierto juego hedonista al arte pero también lo despolitiza profundamente. Y ese movimiento táctico es tal vez el primer antecedente para una época larga donde el arte chileno, fuera de algunas notables excepciones, (Jaar, Navarro, Cifuentes: artistas chilenos que sin embargo, hacen su trabajo mayormente desde EEUU y Europa) continúa en una especie de retracción o repliegue hacia otros campos de investigación y expresión, más enfocados a experimentos en lo formal y usando nuevas tecnologías pero con poco o ningún contenido político (que también es una postura política).

“El arte contemporáneo hereda este fracaso histórico en un contexto redoblado en su ambigüedad por el hecho –aceptado a regañadientes o con alivio admitido- de que la contestación forma parte del sistema impugnado y por la conciencia de que el otrora sedicioso experimentalismo dinamiza hoy las estrategias de la publicidad y engalana la cultura del espectáculo.”⁹

En este sentido, se podría afirmar que hoy asistimos a un franco deterioro del rol político dentro del arte. La era del silencio en Chile, como en otras partes del mundo, construyó una institucionalidad artística a su medida. Una expresión empequeñecida e inofensiva. Del autoritarismo del Estado se pasó directamente al autoritarismo del Mercado y lo poco que todavía gestiona el Estado tiende a un aplanar toda propuesta disidente¹⁰. Pareciera necesario seguir buscando una fisura, un resquicio que pueda nuevamente poner a la obra en una posición de incomodidad. ¿Pero cómo encontrar

⁹ Escobar, Ticio. “La irreplicable aparición de la distancia. (una defensa política del aura) en Arte y Política. Oyarzún, Richard, Zaldívar. 2005.

¹⁰ Novoa, Soledad. “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/postvanguardia”. en “Arte y política”. Oyarzún, Richard, Zaldívar 2005

los espacios y los modos que puedan escapar a la mercancía global? ¿Cómo encontrar nuevos mecanismos de resistencia?

Se podría pensar que en el marco de esta crisis de sentido que vive actualmente el arte no tendría propósito alguno ingresar a una (carísima) carrera de Artes Visuales en este país. Pero el mercado en Chile inclusive se ha preocupado por generar una nueva, altísima oferta de educación artística en nuestro país. Y a diferencia de los años de la Avanzada, hoy hay más escuelas de arte en Santiago que en toda la ciudad de Nueva York¹¹. Pero, ¿Podemos afirmar que esta superproducción de “artistas profesionales” servirá para colocar más esfuerzos en revertir este “fracaso histórico” del arte? ¿O es simplemente un movimiento más para poner al arte dentro de un carro de supermercado y venderlo al mejor postor? Según Carlos Pérez:

“...se asiste a cierta ilusión de institucionalidad universitaria donde el campo del arte consiste principalmente en el absurdo de producir artistas profesionales -que literalmente no saben donde están parados ni donde van a ir a parar- y no ya ese tipo de productividad que tenía que ver con tramas de signos y de luchas de signos. Nelly (Richard) ha insistido en esto, y tiene toda la razón, porque el arte importó en tanto era campo de lucha semiótica, no en tanto arte.”¹²

Entonces la pregunta es: ¿cómo me paro yo, aspirante a Pintor, frente a esta situación? ¿Cómo armo un discurso para una obra que intenta ser disidente, incómoda? ¿Cómo preparo un epitafio digno para un País del Silencio?

¹¹ Cifuentes, Guillermo. “Sitios Baldíos” en “Arte y política”. Oyarzún, Richard, Zaldívar 2005

¹² Carlos Pérez. Entrevista a Carlos Pérez. “Filtraciones II”. Galende, Federico, 2009. Cabe destacar que para Pérez, que viene de las reflexiones de Benjamin, la sola palabra “arte” ya es una palabra inútil y reaccionaria, porque encierra un valor preestablecido y dota de una condición aurática a la obra.

El País del Silencio

2010-2011

6.10 m X 2 m

Técnica Mixta

LA OBRA (y sus referentes...)

“El País del Silencio” es un capítulo importante dentro de lo que ha sido una búsqueda personal por un lenguaje propio donde a su vez se encuentran muchas propuestas y proyectos anteriores. Creo que es un trabajo que demuestra más madurez que otros trabajos anteriores pues es fruto de aprendizajes, diálogos y observaciones realizados a través de los años. Además es importante decir que la obra, como parte de un trabajo de grado, se supone que nace de un aprendizaje bajo el alero de la institución universitaria y que es producto de una confrontación con el lenguaje de muchos otros artistas. Por esto es que incluyo en este informe algunas obras específicas de otros artistas, todos del siglo XX, que me parecen que sirven de contrapuntos o de elementos dialogantes con mi trabajo.

Hay dos ejes que me han servido para hablar sobre la obra y que, de una forma más o menos libre, también estructuran el presente informe: Primero, la investigación en torno a una especial superficie, que goza de un formato que se acerca más al muralismo que al cuadro, y que a la vez tiene características y voz propia. Y segundo; una intervención estética de acorde a esta superficie, que no lo anule, ni lo complemente si no que lo potencie y que lo cargue de un discurso personal. Resumiendo: superficie y recreación plástica.

Comencemos con lo primero: El formato lo hice de 6.10 x 2 metros buscando una superficie grande hecha de una gran aglomeración de elementos distintos de madera.

Cada objeto instalado se convierte en un ladrillo más de un muro que a su vez pienso colgar sobre otro muro (el de la sala). La conformación de este muro móvil no es casual pues me remite a mi experiencia personal con el muralismo y en especial con el muralismo de calle. De hecho, en la pintura que realicé después sobre la superficie dispareja se puede ver un modo de narrar e incluso cierta estética que viene de este medio de expresión¹³. Claramente la obra no es un mural, pero tampoco es un cuadro. Así como no es escultura ni tampoco es solo pintura. Se sitúa en una distancia que cita a elementos del lenguaje mural pero que integra varios discursos estéticos y correlatos paralelos. Como dije, la superficie se construyó a partir de una gran cantidad de madera de desecho, donde se encuentran tanto cajones viejos, como trozos de muebles, como tablas utilizadas en construcciones urbanas. Me interesó este soporte por sus infinitas propiedades de textura y color, propias de la madera envejecida, pero además considero importante aquello que podríamos denominar como la “vida” que puede relatar cada objeto, o la memoria que esconde en su interior pero que de alguna manera podemos leer en las huellas de su superficie. En este sentido, por ejemplo, la cajonera en el centro de la obra es una alegoría directa a esto: una memoria disímil y múltiple que pudiera estar disponible a la interacción pero que fue clausurada, violentada. Los trozos de madera, a medida que los iba colocando en la superficie iban creando alto relieves y posibilidades que después serían reinterpretados por la pintura. De alguna manera los segmentos de madera,

¹³ Pequeña polémica a pie de página: Siempre fue parte de mi intención, desde que comencé el proyecto, llevar de alguna manera aquel muralismo marginado por los artistas académicos chilenos justamente al non plus ultra de lo académico: el examen de grado. Tal vez una razón por la que a los “pintores serios” (de todas las tendencias políticas, desde los lectores del posestructuralismo francés a los hijos del pop y del kitsch) les ha molestado siempre el muralismo popular es porque evidencia la distancia inabarcable que hay entre los lenguajes plásticos doctos y la “mala pintura” de la calle. Distancia que es en gran medida responsabilidad de los artistas. Reconozco que a mí me causa el mismo malestar presenciar ciertas obras muy “elaboradas” que se originan más desde una impostura intelectual que desde un genuino intento por alcanzar una fibra de la inteligencia del supuesto espectador.

como trozos de un naufragio, finalmente se reúnen en la obra para conformar algo parecido a un gran mueble abigarrado, febril e inútil.

Para comentar esta utilización de la superficie pensada desde la innovación material y estructural creo pertinente contrastar mi trabajo con dos líneas conceptuales importantes en el arte latinoamericano y universal. Para ser más específico presentaré algunas obras particulares que me sirven de referencia para esas líneas. La primera que usaré de referencia clave para entender “El País del Silencio” -y que también apunta a la experimentación sobre la materialidad y las posibilidades de la superficie- es la serie de las “Barricadas” de Alberto Pérez.

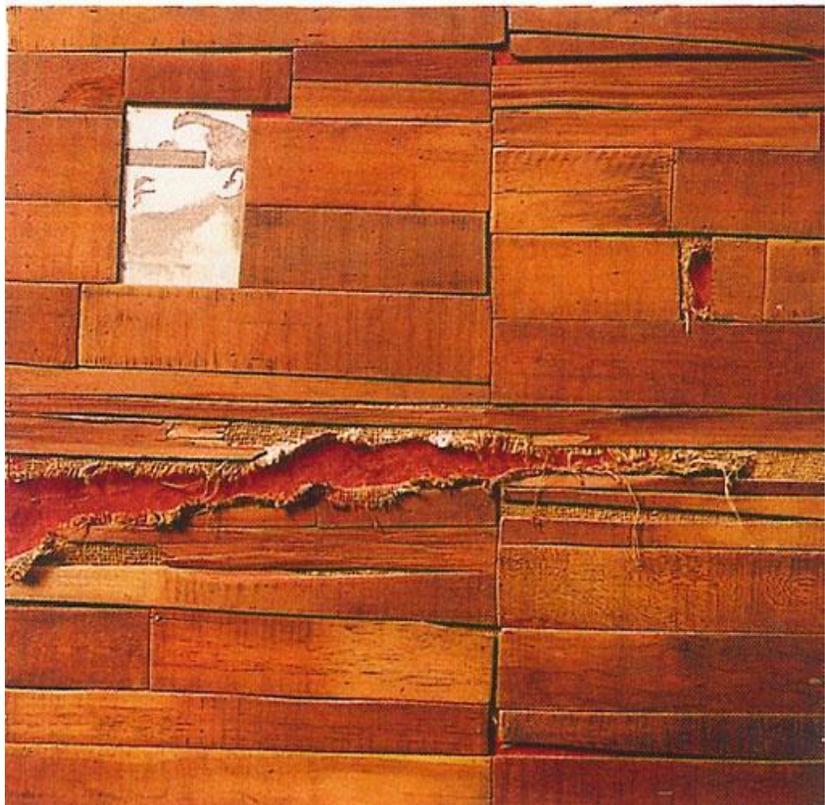


Fig.1

BARRICADA III

Alberto Pérez

1966, Técnica mixta
sobre madera

100 x 80 cm

Museo Nacional de
Bellas Artes, Stgo.

Recordemos que Pérez, participó activamente del contexto artístico y político y entre 1965 y 1973 fue parte del Grupo Signo junto a otros artistas importantes del momento como Balmes, Barrios, Nuñez y otros que replantearon los paradigmas sobre el rol del arte y el artista dentro de lo social. Su principal apuesta política, como grupo, sería mezclar la matriz informalista de los 60 con cierta iconicidad tomada de las imágenes difundidas por los medios de comunicación masivos tratando de revolucionar desde lo material y lo estético las capacidades representativas del arte. Según Galaz, del grupo Signo “*proviene toda la estética del collage que se convertirá en un sistema que atravesará toda la plástica chilena*”¹⁴. Así, las “Barricadas” de Pérez incorporan imágenes traídas desde la fotografía –rostros, miradas - y las une con trozos de tabla y arpillera rajada, materiales que hablan de un quiebre con la estética elegante, a veces decorativa de la pintura informalista y abstracta anterior. Estos *materiales pobres* ponen en tela de juicio el “aura de la pintura”, en el sentido de Walter Benjamin, y lo acercan a una apreciación más directa y desacralizada. La operación artística de Pérez, así como su vida misma, lo alejan de los centros institucionales y complacientes con el poder para situarlo más desde lo marginal y lo disidente; de lo que Galaz llamó una cierta “estética de la resistencia”¹⁵.

También en mi trabajo he encontrado importantes las premisas estéticas-éticas de Pérez, en la serie de las Barricadas. El uso de los materiales sucios y perecederos que provienen de un universo marginal, del desecho, también tiene para mí una referencia a una afiliación ideológica. He utilizado la obra como instalación de un qué hacer político, de un compromiso con una realidad social atendiendo -hasta donde pude- la importancia de lo que planteó Guy Debord hace casi 50 años: “*la rebeldía como camino estético del arte*”.¹⁶

¹⁴ Galaz, Gaspar. “Arte y Política. Los años 60 y 70” en “Arte y Política”. Oyarzún, Richard y Zaldívar. 2005

¹⁵ “Chile, arte actual”. Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. 1988

¹⁶ “Alberto Pérez”. Cariceo, Arturo. (Brugnoli, Galaz, Cariceo) 2003

La segunda línea que trazo para abrir un campo de reflexión sobre la superficie de mi trabajo, es una escuela latinoamericana, hija del movimiento artístico constructivista de la escena revolucionaria rusa: “La Escuela del Sur” del uruguayo Joaquín Torres García. Esta escuela que también tiene que ver con las posibilidades políticas de lo material que acabo de señalar desde Pérez pero que ésta entiende como unidad más autónoma y universal. Lo nombro porque la obra que presento para mi grado se inscribe también bajo ciertos preceptos constructivistas de pensar las propiedades plásticas y estructurales del material para poder cargar un discurso que cuestione la realidad (fue precisamente Vladimir Tatlin, miembro fundador del constructivismo ruso, quien afirmaba también desde una posición muy política: “*material real en un espacio real*”¹⁷). En Latinoamérica, el constructivismo “universalista” de Torres García cobró una vida propia, y aquello que provenía desde Europa y Rusia se conjugó con una descollante pretensión modernista propio de los años 30 y una nueva revisión del pasado precolombino, más distanciado de nacionalismos y posiciones maniqueas propias del momento. Si bien, después hubo muchas escuelas constructivistas latinoamericanas distintas, o por lo menos de inspiración constructivista, que se desarrollaron en distintos tiempos y geografías, casi sin conexión una de la otra, todas de alguna manera deben algo de su qué hacer al trabajo de Torres García ¹⁸. (ver fig.2)

“Aún artistas latinoamericanos cuyos trabajos diferían formalmente de la obra de Torres García (...) podían sostener enfáticamente que sus ideas los dotó de las herramientas necesarias para reconciliar la abstracción con la sensibilidad de su propia herencia cultural.”¹⁹

¹⁷ “Escultura” en “Arte del siglo XX”, Schneckenburger, Manfred (Taschen, 1999)

¹⁸ “Inverted utopías”, Ramírez, Mari Carmen (Houston, Yale University Press, 2004)

¹⁹ “Twentieth century art of Latin America”, Barnitz Jacqueline (Austin, University of Texas Press, 2001)

Torres García escribió en 1944: “*Estructura es la piedra angular del Constructivismo*”²⁰. En “el país del silencio” son los propios materiales los que definen su estructura y tal como sucede en muchas obras de Torres García intencionó una ambigüedad entre pintura y escultura. Y es justamente en esta distancia donde se potencia la carga del material.

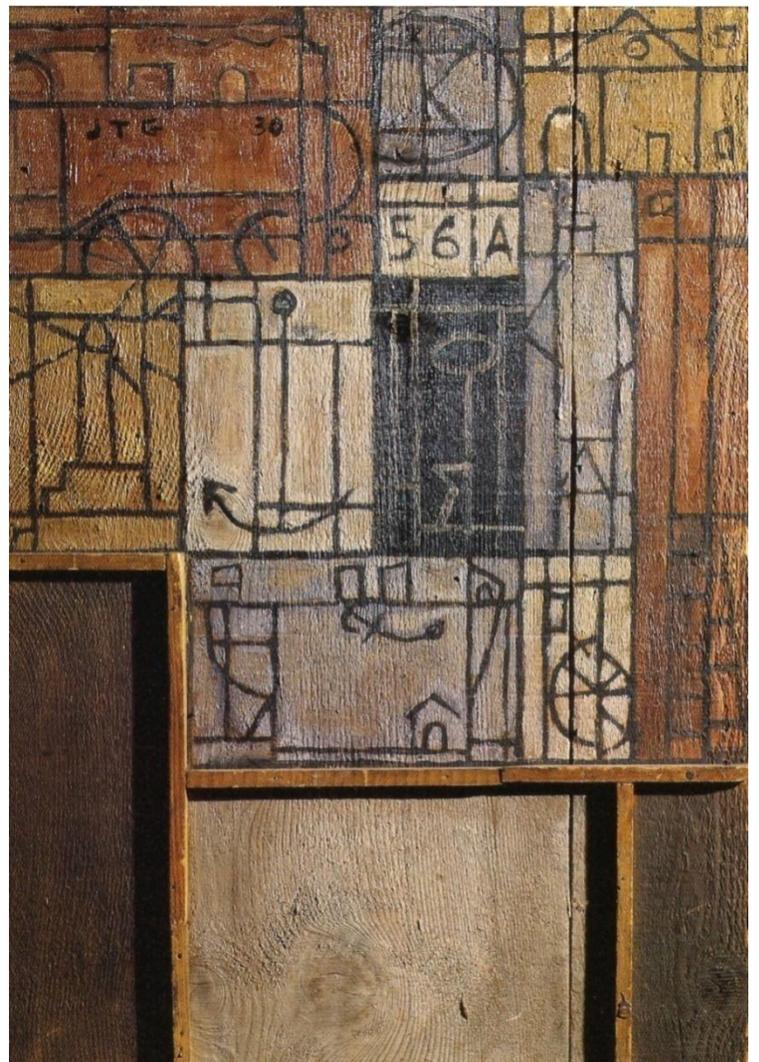


Fig.2
CONSTRUCTIVO CON VARILLAS
SOBREPUESTAS
Joaquín Torres García
1930, óleo sobre madera
60x42 cm
Museo Torres García, Montevideo

²⁰ “Universalismo Constructivo”. Torres García, Joaquín (Buenos Aires, Poseidón, 1944) 821

Torres García combinó (al igual que Pérez) su trabajo artístico con un constante quehacer pedagógico y sería uno de los primeros latinoamericanos en levantar una verdadera escuela artística concebida totalmente bajo sus preceptos. “La Escuela del Sur” produjo importantes artistas uruguayos cuyo denominador común tal vez sea, además del eje constructivo, el entender el arte desde el lenguaje de signos mágicos-poéticos más cercanos al animismo que a la representación. Escribió Torres García en 1934 a propósito de esto;

“Hay que restaurar la función simbólica del arte e invocar un sistema universal de metáforas y su poder para comunicar sentido a un público más amplio” (...) “Hay que recuperar un arte que abandone el símbolo intelectual y se acoja al símbolo mágico”²¹.

Si bien, Torres García sería el primero en enunciar que estos símbolos corresponderían a una negación de la representación y lo sustituirían por la recreación de valores absolutos y universales, fueron los alumnos del taller, algunos años después de la muerte del maestro, los que llevarían estas ideas y formas a un plano más alto. El primer alumno de la Escuela del Sur en liberarse del marco de su maestro, y que cito aquí porque también tiene una correlación importante con mi trabajo, es Gonzalo Fonseca cuya obra “El Juicio” colocho como ilustración (ver fig. 3). Fonseca fue el que liberó primero al símbolo animista de la rejilla estructural-racional de Torres García, potenciando así el objeto independiente. Su obra se acerca mucho más al ámbito de la escultura que de la pintura y considero que tiene claras similitudes con mi trabajo con la obvia diferencia de que en “el Juicio” no hay pintura y hay más inclinación hacia la abstracción. De todas maneras, en mi particular opinión, algunos alumnos de Torres García como Fonseca, pero también como Julio Alpuy y Francisco Matto, llegaron más lejos y demostraron más sensibilidad que su propio maestro. (ver fig.3)

²¹ “Universalismo, lección 12” Joaquín Torres García, 1934



Fig.3

EL JUICIO

Gonzalo Fonseca

Madera, clavos, hilo, cinta y pintura.

191,2 x 76 x 12.5 cm

Patrimonio de Gonzalo Fonseca

Aunque el discurso de “el país del silencio” no sólo se expresa a través de la pintura - hay objetos y formas que también articulan sentido-, sin duda es una de las partes más importantes y significativas. En su mayoría usé acrílico aplicado directamente sobre las maderas y en partes intervine con lápices o pasteles. Luego, para acentuar el tono de los colores, contrastar lo opaco del acrílico y potenciar el aspecto de algunas maderas apliqué una capa de barniz. Evité las perspectivas y las ilusiones ópticas. Intencioné en partes algunos empastes más gruesos pero en general el rol de la pintura fue dar color, forma y por supuesto, contenido semiótico; no tanto añadir textura.

Así, en mi trabajo- y con esto ya entramos en la segunda parte de este informe que tiene que ver con la representación en sí-, las imágenes como el rey de espadas, la casa que arde en el estómago de un pez muerto, o el velero-volantín con un niño tamborero a bordo, también constituyen imágenes semi-encapsuladas en el marco de la estructura general pero que dialogan entre sí y producen significado. Sucede entonces una narración por yuxtaposición de signos, (me acuerdo de las teorías de montaje cinematográfico de Eisenstein), donde se da a entender un discurso implícito que el espectador puede leer. No creo necesariamente en la universalidad y lo absoluto de las imágenes animistas de Torres García pero sí creo que mis imágenes colocadas en el escenario de la obra, evocan una emotividad poética y una visión sobre una etapa del país que puede constituir coherencia semiótica y estética.

La temática figurativa es diversa pero de alguna manera, siguiendo las técnicas narrativas del muralismo al estilo mexicano o popular chileno, hay un hilo conductor discursivo y una conexión formal. Por ejemplo, la ciudad hecha de casas sin perspectiva y calles que lo mismo son arterias y venas que lianas espinosas, nació de forma natural de los bloques de la madera y es un recurso que sitúa a los elementos de la obra en un marco estético interconectado. En otras palabras, el paisaje urbano, que se adapta sobre la estructura constructivista sirve de unión entre las imágenes que pinté y hace referencia, obviamente a nuestra extraña cultura urbana santiaguina.

“Leyendo el muro” de izquierda a derecha como un libro, se encuentra el espectador primero con una parte que hace referencia a la fundación traumática del “país del silencio”, que pudiera referirse al Golpe militar, pero que también es acusación de algo más ontológico y general: la violencia como soporte de nuestra cultura. La violencia del padre –que porta la espada y la autoridad absurda de la corona- está representada por el rey de espadas mientras que el pez con la casa ardiendo en su centro tiene relación con la pérdida de un lugar de origen, con la destrucción del espacio de la identidad, aunque también es una parodia empobrecida del Palacio de la Moneda en llamas durante el bombardeo del 73. Ambas imágenes tienen a su vez una conexión con la muerte, no tanto desde una lectura obvia de esta, si no pensando en una imagen subterránea, enterrada en una ciudad sepultada, entre las raíces de una sociedad atribulada: volviendo a la metáfora de lo paleontológico. Tal vez pudieran ser momias de una cultura antigua que el espectador redescubre. Incluí aquí la estética de las calaveras de las culturas aztecas y maya que, además de tener una conexión con la paleontología actual, veían la muerte como una parte íntegra de la vida. Igual significado tiene la pistola de juguete, ceremoniosamente colocada sobre una bandeja roja en la esquina superior izquierda del cuadro: la cultura violenta que hemos reproducido por siglos, de padre a hijo, está presente en ese pequeño objeto plástico, con sus arabescos y el relieve de un jefe comanche en la cachea.



Además, de las imágenes pintadas, escogí en el trabajo no solo “representar” si no también “presentar” introduciendo objetos que al igual que la madera utilizada, provenían de un universo del desecho o de lo “reciclado”. Muchos de ellos hablan de una cultura chilena del llamado “cachureo”, que se puede encontrar en su máximo esplendor en las ferias de cachureos de toda la región metropolitana y del país. Como me considero asiduo paseante de esta ferias, cachurero consumado, eché mano de estos objetos, al igual que con los trozos de muebles, en el ya nombrado afán pseudo-paleontológico-artístico,



buscando esbozar elementos de una determinada cultura popular. Como dice Galaz, al hablar del arte objetual de Brugnoli, Vicuña, Langlois y Marín son “*materiales de lo real significados por su historia*”²². Así, continuando nuestra lectura, vemos objetos varios: al lado del rey hay un sapito de metal proveniente del popular juego de lanzar monedas hacia la boca de éste, y sobre el mismo rey el costado de un cajón con las letras: “*Frutas el Tigre*”. Sobre todo esto, un mapa del siglo XVII del antiguo territorio de “Chili” y un atado de ajos.

²² Galaz, Gaspar. “Arte y Política. Los años 60 y 70” en “Arte y Política”. Oyarzún, Richard y Zaldívar. 2005

Continuando a la derecha y más hacia el centro del mural hay una parte dedicada a la nostalgia y al exilio. Una ventana grande, iluminada con un fondo pintado con esmalte rojo sobre el cual está suspendido un pasaporte, una hallulla y una figura de la muerte. Al lado de esta ventana; una maleta y una caja donde se observa el ojo de un hombre. La madera aprisiona todo en un marco que de alguna forma mantiene este trozo casi independiente del resto. Sobre esta parte hay un rostro de mujer, intencionalmente pintada muy a la usanza de ciertos pintores muralistas –por ejemplo, González Camarena, autor del mural de la Pinacoteca de Universidad de Concepción-. Sólo se muestra una mitad del rostro mientras que el otro estaría tapada por una lámina fina de madera de color azul-grisáceo y una



segunda ventana iluminada, pequeña, construida de un cajón con un vidrio montado, propio de los almacenes antiguos. En dicha ventana, al acercarse se observa una sillita vacía mirando el mar, un boleto de tranvía de Valparaíso y una imagen de una mujer con una inscripción: “La Dama”. Esta ventanita tiene directa relación con los elementos debajo de ella y hacen también relación al viaje, la nostalgia y la memoria de lo perdido.

Continuando hacia la derecha, en el centro del mural, está la cajonera clausurada por el alambre púa. Los cajones provienen todos de muebles distintos lo cual se nota en los distintos tamaños y colores y aunque algunos están semiabiertos no se pueden manipular ni ver que contienen. Sobre la cajonera hay un espejo inserto en una llanta de automóvil y un pequeño lustrín de zapatos. Toda esta parte del trabajo constituye el centro neurálgico donde confluyen las lianas-calles que se entrecruzan alrededor del espejo y escapan más allá del marco superior del muro. El alambre púa, aquí, adquiere un nuevo significado al entrar en contacto con las lianas con espinas que provienen a su vez de la continuación de las calles o antenas de la ciudad. Hay aquí preguntas en torno a la memoria y la construcción de nuestra propia identidad. El espectador se refleja en el pequeño espejo y tal vez se pregunta sobre su rol en todo esto.

En la parte siguiente, en el área de centro derecha, continúa la ciudad, tal vez en su aspecto más colorido y despreocupado. Hay un perro que viste de traje y sombrero blanco y que maneja un gran automóvil de color calipso en primer plano mientras más atrás hay una figura antropomórfica, segmentada por más proyecciones de la ciudad, que sostiene su propio corazón en las manos. Alrededor de estas figuras hay más vehículos, calles y casas pero la ciudad pareciera deshabitada. Los coches y microbuses no tienen pasajeros ni conductores. Las ventanas y puertas no muestran señales de moradores. El paisaje colorido y fantasmagórico se contrasta con un gran cajón de madera gris colocado en el medio de este panel en cuyo centro se posa una barra de jugadores de taca-taca. Todos los jugadores visten de uniforme y tienen el rostro vendado. Es en esta imagen que el comentario es explícito sobre la violencia política que reinó en el país durante 17 años. Pero también, al no haber más indicios directos, se podría también intuir que el taca-taca presenta una serie de seres alienados con sus sentidos cerrados, impedidos a la comunicación. Y esto también es parte importante de la operación silenciadora que aconteció y sigue aconteciendo en nuestra sociedad. Además, al contrastarse el cajón gris con el color carnavalesco de la



ciudad despreocupada hay una clara ironía y una preocupación. Sobre el cajón pende una mano plateada de mujer, de la cual pende un manajo de llaves.

Finalmente, en el extremo derecho del mural hay un espacio donde la nostalgia se mezcla con un cierto optimismo que pareciera vaticinar la aproximación de un “darse cuenta”. Es sólo una insinuación y está lejos de consignas o de los discursos muy diurnos. Es una puerta, golpeada y con la pintura descascarada que en su parte superior tiene una ventana que mira sobre un paisaje suburbano, llevado a cierto nivel de abstracción y resumido por la metonimia de

los carteles publicitarios, la chapa de zinc y la madera. En el fondo, un gran cielo gris propio de los paisajes invernales de Santiago y en lo alto un barquito que vuela por el aire. El barco está atado a un cabo de hilo que a su vez se conecta a un carrete típicamente usado para encumbrar volantines. El velero tiene escrito sobre su costado las palabras: “*Chirimoya Alegre*” y desde su interior se asoma un niño que toca el tambor. Un poco más abajo una pequeña lámina que dice “la escalera” e incluye una ilustración pequeña de este artefacto.

Hasta aquí la lectura descriptiva.

Para poder comentar más profundamente la intervención pictórica-objetual de “el país del silencio”, o referirla a otros sistemas estéticos, al igual que en el primer eje referido a la superficie pictórica, aquí encuentro por lo menos dos áreas o líneas conceptuales consistentes. Primero, una línea que se refiere a la combinación de

pintura y arte objetual y la inclusión del universo de lo popular; y segundo: el expresionismo, la “Nueva Figuración” y el retorno a la pintura.

Para situar bien a la primera línea, es importante hablar de la operatoria de los “Combine Paintings”, inaugurado por el norteamericano Robert Rauschenberg. Esta estrategia, consistente en incluir en el marco de la pintura objetos traídos desde lo cotidiano, no era nueva para nada a comienzos de los sesenta cuando este artista comienza a utilizarlo. Ya los artistas del cubismo y del dadaísmo hacía cincuenta años habían experimentado con los ensamblajes y los collages, y más tarde en los 20 y 30 también lo harían los surrealistas con los *“objet trouvé”*. El pop, o ese primer pop enmarcado en el mundo anglosajón, tiene como gran paradigma justamente *“elevant lo trivial a la categoría de lo estético”*²³, pero lo novedoso que impone tiene que ver con la incorporación de lo cotidiano en el contexto de la sociedad capitalista hipermediatizada. Claro que es importante hacer notar que la aproximación de los distintos artistas del pop a este tema tuvo infinitos ribetes políticos: es diametralmente opuesta la crítica sofisticada a la sociedad de consumo que hace el artista británico Richard Hamilton en su obra paradigmática *“¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?”* a, por ejemplo, la acrílica presentación de lo abrumadoramente banal de Warhol en una obra como las cajas de Brillo.

²³ Ruhrberg, Karl. “Arte del siglo XX”. Taschen, 1999



Fig.4

CHARLENE

Robert Rauschenberg

1954

Técnica mixta

225 x 321 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

Rauschenberg (ver fig. 4), en este sentido, al igual que su amigo Jasper Johns, tiene una orientación Pop más ácida, cercana al neo dadaísmo. Recoge del surrealismo la presentación de imágenes dispares y los pone en un contexto tensionado para generar una sensación de absurdo, y a su vez, de Duchamp sustrae nociones de los “*Ready*

Made”²⁴. En mi trabajo fue importante encontrarme con la pintura de Rauschemberg, no sólo por su propuesta en torno al objeto y a las superficies libres, sino también por una admirable forma sensual de su factura, más cercano al “action painting” expresionista de sus predecesores de la Nueva York de la postguerra. Su uso del color también es importante, con más consideración hacia los matices y los tonos sucios que la pintura más frívola y fluorescente de otros artistas del pop.

En Latinoamérica durante el mismo periodo, en general, por el contexto sociopolítico muy distinto al anglosajón, el Pop se mantuvo más cerca de una mirada crítica, cargado de parodia y más apegado al camino que llevaban adelante las “Combine Paintings”, y no tanto una celebración del consumo y lo industrial. (Claro que hubo también artistas así: para Jacqueline Barnitz, los llamados “Papas del Pop”, por ejemplo, en Argentina que comenzaron en los años 60 un trabajo artístico de contenido terminaron en los 70 asimilados por la farándula y el diseño interior).

Un artista latinoamericano cuya obra me gustaría comentar porque también guarda relación con el arte Pop de Rauschemberg y se conecta con mi trabajo, es Alberto Gironella. Nacido en 1929 en Ciudad de México, de padre español y madre yucateca, Gironella no es fácilmente clasificable dentro de ningún movimiento artístico. Barnitz lo compara con Rauschemberg y los “Combine Paintings” pero aclara que no tiene que ver con la superficie ni con neutralizar a la figura²⁵. Sus cajas y retablos tienen poco de pintura, y tiende a usar más el collage como el que proponían los dadaístas y surrealistas. Al ser consultado sobre su militancia surrealista contestó: “*Soy mestizo y guadalupano: por eso me siento más cercano al barroco que al surrealismo*”²⁶. Sin embargo su conexión con autores de la órbita surrealista como Joseph Cornell, que también trabajó extensamente el *assemblage*, -con el tema de las cajas llenas de

²⁴ Idem.

²⁵ “Twentieth century art of Latin America”, Barnitz Jacqueline (Austin, University of Texas Press, 2001)

²⁶ Almela, Ramón. “Alberto Gironella. El objeto como memoria”
www.criticarte.com/Page/file/art2002/AlbertoGironella.html

artículos varios, desde mapas y reproducciones de aves exóticas hasta muñecas e imágenes de la estética victoriana-, están claras.

Cito a continuación una obra de Gironella: “la Reina Mariana” (ver fig. 5) donde el artista usa una narración donde se yuxtaponen elementos aparentemente incongruentes, utilizando la parodia y la cita. El artista que proviene de la literatura (de hecho, fue amigo de Fuentes y Cortázar) muchas veces declaró que para él la plástica precisamente era una forma de narración literaria. Y esta visión está muy presente en la obra que cito. En la Reina Mariana se utiliza la referencia al cuadro de Velásquez, “La Reina Mariana de Austria”, donde Gironella hace una desconstrucción de la imagen del cuerpo de la Reina y coloca elementos y objetos en lugar de miembros, torso y cabeza. En el lugar del cuerpo hay latas de sardinas combinadas con unos bordados propios de la estética barroca, una cabeza masculina cercenada que se ve desde la nuca, una reproducción de la Victoria de Samostrasia reducida al espacio casi bidimensional, y una mano inconexa. En el sitio que hace referencia a la cabeza, Gironella ubicó una imagen muy mexicana: una foto de Nacho López, “*el pollero*”, que ahora se re-edita en función de la obra. En otros cuadros, los objetos del universo de lo popular mexicano se combina con ídolos y héroes como el mítico Emiliano Zapata. Es por eso que lo popular es algo esencial en el lenguaje de Gironella. Tanto Gironella como Cornell tienen relación con “el País del Silencio” no sólo en cuanto al uso del arte objetual y alusiones a lo popular sino en la construcción cuadros-ventana. Pequeñas construcciones que contienen universos cerrados. En mi obra es importante observar que estas ventanas se instalan en el medio del cuerpo de un discurso mayor, como paréntesis en un texto que pueden abrir discursos paralelos o túneles que llevan a otros sentidos o lecturas de la obra.

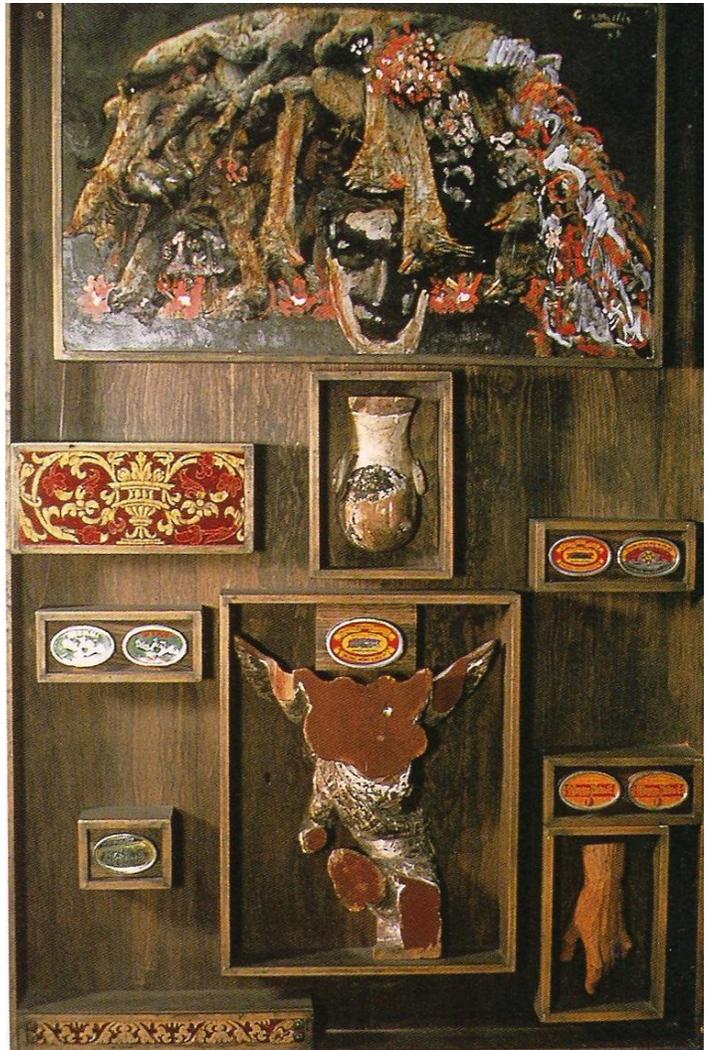


Fig.5

REINA MARIANA

Alberto Gironella

1964, ensamblaje

197,5 x 125 cm

Colección de Vicente Rojo,

Ciudad de México

La segunda línea conceptual que he escogido para explicar la operación plástica en mi trabajo tiene que ver con la asimilación de una gestualidad figurativa y expresionista que se reconoce en la obra. Sería vano, a estas alturas de la película, alinearme en una especie de militancia estilística o conceptual pero también es cierto que eso que uno produce, lo produce en un contexto histórico y social extensísimo, donde mis sensaciones con respecto al arte y sus instituciones ya los han sentido muchas otras personas. Entonces encontrar esas personas y sus trabajos y sus pensamientos sobre el arte y el mundo para mí tiene mucho valor. De alguna forma haber pasado por la academia significa, entre otras cosas, perder la inocencia y saber que si he de pararme con una obra que se defiende en el contexto tremendamente pequeño y competitivo

(por decirlo suavemente) como el chileno, necesito hacerme de ciertas “armas de autodefensa”. Y esas armas o argumentos se encuentran justamente en la historia del arte. Entonces, cuando uno coloca una obra distinta e incómoda en exposición, que contrasta con la elegancia fría y erúdice de la academia chilena de la PostAvanzada, o que no se relaciona con el arte de nuevos medios y tecnologías digitales, o que no está ni puede estar colgado en las galerías de la calle Alonso de Córdova u otras por el estilo, allí uno se acuerda, por ejemplo, de Francis Bacon que vivió y pintó arte figurativo, tremendamente desgarrado y telúrico, en una época en que lo único que podía considerarse posible en el arte era la abstracción. Y aunque hoy ya no sea la abstracción geométrica o gestual la que reina en el mercado del arte, aún encuentro pertinente recordar las palabras de Bacon en una famosa entrevista con David Sylvester:

“(..)yo creo que el arte se trata de grabar, de reportear. Y pienso que en el arte abstracto, aparte de la estética del pintor y sus sensaciones, no hay nada que reportear. Nunca hay tensión²⁷.”

Utilizo esta cita porque, aunque no puedo compartir totalmente la última afirmación sobre la tensión, sí creo que la pintura que hace participar al espectador de los “grandes temas de la humanidad”, como decía Bacon, es aquella donde hay algún nivel de figuración. Donde hay relato.

²⁷ “Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings” Stiles, Kristine and Selz, Peter. 1996, Berkeley, University of California Press



Fig.6

HA COMENZADO EL ESPECTÁCULO

Jacobo Borges

1964, óleo sobre tela

180,25 x 270,5 cm

Galería de Arte Nacional, Caracas

Es por eso que he querido comenzar a comentar esta línea evolutiva del arte, que me parece que sirve para entender de donde proviene una parte importante de mi trabajo, a través de una obra de un pintor venezolano, de la llamada “Nueva Figuración”, poco conocido en Chile llamado Jacobo Borges (ver fig. 6). La pintura titulada “Ha

comenzado el espectáculo”, como muchas de las telas de él, retrata la visión que el pintor tiene de la alta sociedad venezolana que en esos años detentaba el poder político después de la caída de la dictadura de Pérez Jiménez. La escena y los colores son carnavalescos y de hecho Barnitz compara el cuadro, acertadamente creo yo, con “La Entrada de Cristo a Bruselas” de James Ensor, donde se ve un gigantesco carnaval de seres enmasacarados y monstruosos que desfila por una avenida de esa ciudad mientras Cristo pasa desapercibido sobre el lomo de un burro. Creo que la comparación es acertada además porque Ensor, sobre todo en su primera obra, a su vez se considera padre de un espíritu expresionista que atravesó todo el siglo XX y que también está en la pintura de Borges. Así como James Ensor, Borges (desde un precario moralismo marxista de los años 60) retrata la corrupción de una sociedad desde sus vicios y desenfrenos. Por eso se encuentra la prostituta en el centro de la composición como un sonriente fantasma blanco y las miradas de los burgueses, militares y políticos de los lados se dirigen todos a ella. Borges era miembro en ese tiempo de uno de los movimientos político-artísticos más importantes de los últimos cincuenta años en Venezuela llamado, en una reminiscencia surrealista, “el Techo de la Ballena”, que en esos años constituía de alguna manera el brazo intelectual-artístico de los movimientos guerrilleros que se habían levantado contra el gobierno socialdemócrata de Rómulo Betancourt. Lo que a mí me interesa y que destaco de este cuadro, como en toda la obra de Borges, es la gestualidad de las formas y la potencia del color. Su manera de pintar y de abordar la figura siempre me impresionó mucho. Más que el particular modo de hacer un relato político, es destacar también que Borges es parte de un movimiento más amplio que vio en la figuración un soporte o una herramienta poderosa. La Nueva Figuración tuvo repercusiones en toda América Latina y también España y tuvo características muy distintas en los diferentes países. En México, por poner un ejemplo, su máximo exponente fue José Luis Cuevas, que más bien se oponía al discurso megalómano de los pintores de murales y a lo que él calificó como “la cortina de nopal”, para referirse al aislamiento que vivió ese país con respecto a Europa durante la primera mitad del siglo XX.

De hecho, es obviamente de la misma Europa, de donde Cuevas saca sus primeras inspiraciones: habían, desde los años 50, varios grupos que se habían cansado del abstraccionismo geométrico de la postguerra como el grupo Cobra de Aspel Jorn, o el mismo Bacon. Pero la Nueva Figuración como movimiento amplio y diverso encontró un gran referente, sobre todo, en la primera obra del pintor francés Jean Dubuffet (ver fig.7). L'art Brut" que este artista había desarrollado se basaba, según él, en el estudio de las pinturas de niños y enfermos mentales y carecía de perspectiva y dibujo académico²⁸. Rehuyó del intelectualismo en el arte y de las élites snobs. También hay que decir que el Dubuffet joven (luego cambió radicalmente su trabajo) constituyó un referente importante para muchos artistas no solo de los 60 sino también del neoexpresionismo de los 80, Basquiat sobre todo²⁹. En definitiva su atractivo proviene de una pintura que pareciera simple y despreocupada, sin imposturas. Él mismo expresó alguna vez:

“Es el hombre de la calle al que persigo, con quién siento cercanía, con quien quiero entablar amistad y entrar en confianza y convivencia, y es él a quién quiero agradecer y encantar con mi trabajo...”³⁰

En función de esta línea he tratado de hacer mi trabajo de tal manera que se muestre inteligente e inteligible para el espectador de cualquier contexto. Me gustaría pensar, entonces, que mi trabajo le pudiera interesar no sólo a aquellos, como yo, que hemos sido entrenados para interesarnos en el arte si no que a otras personas de un público más amplio para que también pudieran compenetrarse con los problemas que planteo y no sentirse ajenos al modo de la obra. Habría que acotar tal vez que, si bien hago esta reflexión desde lo escrito por Dubuffet, creo que es necesario colocar un acento

²⁸ Alcanzó a estudiar seis meses antes de desechar la carrera de Arte.

²⁹ “Basquiat” Emerliing, Leonard. 2003, Taschen.

³⁰ “The work of Jean Dubuffet”. Selz, Peter Howard. 1962. Nueva York, Museum of Modern Art.

claro sobre el hecho de que mi obra se circunscribe a un arte que por su sola geografía se considera subalterna, que es el contexto latinoamericano y chileno en particular. Es decir que *mi* espectador sería ante todo una persona que siente como propio el peso de la crítica en “El País del Silencio”. Allí donde Dubuffet coloca al espectador en un estado de inocencia, yo prefiero intentar ubicarlo en un estado de alerta. Aunque el contenido discursivo sobre nuestra etapa de silencio nacional es claramente doloroso y violento, esta crítica no la posiciono desde el nihilismo de ninguna manera.



Fig.7

VUE DE PARÍS- LE PETIT COMMERCE

Jean Dubuffet

1944, Óleo sobre tela

73 x92 cm, Colección Privada

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los pocos espectadores que han visto la obra (hasta ahora: mi profesor guía, algunos amigos, mi pareja y uno que otro vecino perplejo y consternado) han declarado que es una obra latinoamericana. Me congratulo. Pero también me pregunto qué es lo que hace que una obra a primera vista parezca latinoamericana. ¿un uso particular del color? No creo. ¿los materiales precarios? Tampoco. Pienso que proviene, como en el cuadro de Borges, de una determinada figuración y de un determinado modo de plantear la terriblemente violenta historia de un país de un modo profundamente barroco en el sentido amplio de la palabra. Lo barroco, como tragedia y fiesta a la vez, como ritual dionisiaco, de posiciones conflictuadas, mestizas, contradictorias, extensas y abigarradas.

Lo barroco está en mí porque provengo del muralismo chileno y latinoamericano y su subcultura. Esa ha sido mi mayor escuela y creo que todo lo que hago, de algún modo, tiene que ver con el muralismo. Con algo tan “obsoleto” como el muralismo latinoamericano, como diría más de uno. No tengo problema con eso. La historia es larga y compleja y pienso que el muralismo es una fuente potente que todavía tiene mucho que aportar. De hecho, ya estamos viviendo un retorno de lo mural: por todos lados resurge el muralismo. Un muralismo diverso y cambiante que se ha dinamizado con el grafiti y con nuevas figuraciones muy potentes, pero que sigue hablando de una resistencia cultural y política a un modelo hegemónico y violento. Muralismo que, al igual que pensaban los pintores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, se muestra más democrática e inclusiva con las grandes mayorías segregadas. Muralismo popular que en los momentos más “grises y amargos” de nuestra historia nacional siempre estuvo del lado de los estaban sufriendo la represión y el terror.

Las décadas del silencio en nuestro país para muchos constituyeron un doloroso fracaso, una pérdida de vidas y sueños de muchos, y lo que tal vez es peor: la producción de un ciudadano individualista, alienado y desprotegido. Ni el arte popular ni el arte académico (ni todo lo que está entremedio de esas esferas), pudo revertir ese trance. Solo lo pudo constatar, y a lo más cuestionar. Es un tema que no por estar muchas veces omitido está resuelto. De eso quisiera que hablara mi trabajo; de ese silencio.

BIBLIOGRAFÍA

Almela, Ramón. “Alberto Gironella. El objeto como memoria”

www.criticarte.com/Page/file/art2002/AlbertoGironella.html

Barnitz, Jacqueline “Twentieth century art of Latin America”, (UTA Press, Austin, 2001)

Brugnoli, Galaz, Cariceo “Alberto Pérez”. (U de Chile, Santiago, 2003)

Cabrujas, José Ignacio. Entrevista José Ignacio Cabrujas. (Revista Estado y Reforma. Caracas, 1987)

Camnitzer, Luis. “Didáctica de la liberación: arte conceptual latinoamericano”. Murcia, 2008.

Emerliing, Leonard. “Basquiat” (Taschen, 2003)

Galende, Federico. “Filtraciones II” (ARCIS, Santiago 2009)

Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. “Chile, arte actual”. 1988

Ramirez, Mari Carmen “Inverted utopias”, (Yale University Press, Houston, 2004)

Oyarzún, Richard, Zaldívar. “Arte y Política”, (Santiago, 2005)

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef “Arte del siglo XX”, (Taschen, 1999)

Torres García, Joaquín “Universalismo Constructivo”. (Poseidón, Buenos Aires, 1944)

Selz, Peter Howard. “The work of Jean Dubuffet”. (Museum of Modern Art, New York, 1962)

Stiles, Kristine and Selz, Peter. “Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings” (University of California Press, Berkeley, 1996)