

# ALAS Y RAICES



UNIVERSIDAD  
Finis Terrae Facultad de Artes

\_00-075 M.C2



Universidad  
Finis Terrae

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRAE - NÚMERO 1 - SANTIAGO DE CHILE 1999

ESCUELA  
DE ARTES  
PLASTICAS



Universidad  
Finis Terrae

# ALAS Y RAICES

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES PLÁSTICAS  
Av. Pedro de Valdivia 1534 - Providencia - Santiago - Chile  
Teléfono 274 89 44 - FAX 274 35 78  
web: [www.finisterre.cl](http://www.finisterre.cl)  
e-mail: [alasyraices@finisterre.cl](mailto:alasyraices@finisterre.cl)

Rector  
Fabián Briceño

Decano Facultad de Artes  
María Toral

Directora de Estudios  
María Elena Fariña

Sub-Director  
Fabián Rojas

Revista de Artes "Alas y Raíces"  
Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae

Editor  
Antonio Urzúa

Comité Editorial  
María Elena Fariña  
Fabián Rojas  
Guzelín Willán  
Fabián Miller  
Carlos Riquelme  
María Toral

Diseño Gráfico  
Oficina de Diseño Artes, Sergio Aguilar y Pamela Reyes

Las opiniones expresadas en los trabajos que aquí se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la Universidad Finis Terrae. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos de la Revista con mención de la fuente. La revista "Alas y Raíces" acepta colaboraciones (gráficas y de texto) y se reserva el derecho de publicarlas total o parcialmente. Para mayor información dirigirse a la Facultad de Artes de la UT.

# I N D I C E

Editorial	8
Guernica. "El dolor en blanco y negro" <i>Por Sergio Lander</i>	10
<i>El Muralismo Mexicano</i> <i>Por Sergio Lander</i>	12
Ramona Parra. "Compromiso Social" y "Escritos en la pared" <i>Por A.R.</i>	18
<i>Memoria Visual de Una Nación</i> <i>Por Mario Toral</i>	22
Consagración de la historia. "Los poderes del arte" <i>Por Francisco Alexis Márquez</i>	34
"Vestíbulo" - "La casa de la mirada" <i>Por Octavio Paz</i>	38
Arte Contemporáneo. "Más allá de la belleza" <i>Por Antonio Landaura</i>	44
Anatomía Monumental Aspectos recientes en la obra de Ismael Frigerio <i>Por Carlos Navarrete</i>	52
Galerías de Arte en Chile, <i>Por Eantio Bucci</i>	56
Entre espacios independientes y galerías de arte <i>Por Carlos Navarrete</i>	
Velázquez. "Un pintor para pintores" <i>Por Antonio Landaura</i>	66
El dibujo de desnudo - visión y concepto <i>Por Pedro Millar</i>	70
El Narciso del Palacio Corsini <i>Por Gonzalo Millán</i>	78
Reflexiones en el papel <i>Por Félix Maruenda</i>	80
<i>Se hace camino al andar</i> <i>Por María Elean Escobar</i>	82
"La joven que soñaba con peces y voladores" <i>Por Jéssica Torres</i>	90
<i>Los milagros no existen</i> <i>Por Luisa Edouarda</i>	92
Instalación de Carolina Navarro y Raúl Ruiz	98



¿POR QUE "ALAS Y RAICES"?

¿POR QUE "GUERNICA" EN LA PORTADA DEL PRIMER NUMERO?

¿POR QUE EN ESTA ESCUELA DE ARTE QUEREMOS TENER UNA REVISTA?

Encontramos importante un vínculo-testimonio, consagrado en el papel, que muestre la labor de los alumnos, de los alumnos egresados, ahora jóvenes artistas, y de los profesores, todos juntos en una misma habitación.

Algunos serán, otros ya somos, todos seremos hermanos en el mismo oficio luchando por la verdad, la belleza y con el deseo de comunicar.

Picasso cuando pintó el "Guernica" mostró una verdad al mundo. Fue la verdad sobre una tragedia. La belleza le fue dada por añadidura y la obra se convirtió en el epítome artístico del siglo XX.

En esta Escuela además de enseñar a pintar, tratamos de relacionar a los alumnos con la cultura, el alma de las naciones. Cultura es la pertenencia al saber universal, sin perder la mirada en lo propio.

Volar, imaginar, nutriéndose en las tradiciones nuestras y en las ajenas. Alas y Raíces.

*Mario Toral*



# NUEVO DESAFÍO

**E**l fin del segundo milenio y el inicio del tercero plantean al ser humano nuevas interrogantes, nuevos desafíos y mayores responsabilidades. El mundo está experimentando profundas mutaciones en todo orden de cosas. Para nadie es un misterio que la sociedad actual vive tiempos difíciles y complejos, tanto en el orden espiritual como en el material. El rápido desarrollo de la ciencia y la tecnología ha provocado grandes cambios en todos los aspectos de la vida. Gran parte de esta transformación, que ha borrado las fronteras geográficas, que rebasa la imaginación y crea cierta sensación de inquietud, se debe a la insólita expansión del conocimiento representada en una tecnología de punta, de robotización, de gran eficiencia, la "piedra filosofal" de la sociedad contemporánea. Obviamente esta vertiginosa ola de cambios que tiñe todos los ámbitos de la realidad demanda una redefinición de la educación, de sus contenidos y objetivos, los que deben actualizarse e ir a la par con las exigencias que imponen los nuevos tiempos.

A las universidades como entidades rectoras de los destinos espirituales y culturales de la nación les corresponde guiar esta transformación, ser adalides de las nuevas inquietudes y conducir al hombre por estos derroteros. Pero no sólo se deben actualizar los contenidos programáticos e introducir nuevas tecnologías e infraestructura, sino que asumir un rol más activo, más participativo, desarrollar un espíritu de cuerpo y expresar sus inquietudes, puntos de vistas, ideas y, de esta forma, contribuir a la redefinición de nuestra identidad cultural. Desde esta perspectiva, y queriendo abrir nuevos espacios, la Escuela de Artes de la Universidad Finis Terrae ha dado vida a esta revista, cuya principal finalidad es contribuir a la difusión de pensamientos, reflexiones e investigaciones de nuestro cuerpo docente, pero también de todos aquellos que sienten urgencia de expresarse.

Publicar una revista implica una gran responsabilidad, más aún cuando ésta representa a una entidad universitaria y se viven tiempos de crisis espiritual, donde las disciplinas del espíritu no son ponderadas en su verdadera magnitud, donde impera la ley del minimalismo o mínimo esfuerzo, donde rige la tendencia al facilismo y donde

la abulia intelectual pareciera ser la tónica... Creemos que hoy, más que nunca, es imperioso intentar revertir esta tendencia social que, desgraciadamente, se ha entronizado en nuestra sociedad. Como formadores de artistas, como escultores de almas jóvenes, como dibujantes de seres comprometido con su tiempo, como orfebres de personas sensibles, como pintores y maestros encargados de mostrar el camino de la verdad y honestidad artística, en síntesis, como institución comprometida con el desarrollo cultural, educacional e intelectual del país, entregamos estas páginas a la comunidad, que esperamos sepa comprender el gran esfuerzo que implica realizar una labor única y exclusivamente por "amor al arte", ya que a todos aquellos que participamos en esta quijotesca aventura sólo nos mueven afanes espirituales.

Este primer número -que contiene testimonios, investigaciones, ensayos, entrevistas, artículos, poemas y críticas de diferente índole, factura y tenor, e ilustra el quehacer de nuestro plantel docente- intenta crear, por otra parte, una situación reflexiva que propicie instancias que motiven a toda la comunidad universitaria a profundizar e indagar en las disciplinas del espíritu y del conocimiento. Es cierto que vivimos tiempos de globalización, de internacionalización, de universalismo, por eso, más que nunca, no debemos olvidar nuestra realidad, nuestra identidad, nuestra idiosincrasia, nuestra alma y nuestro espíritu.

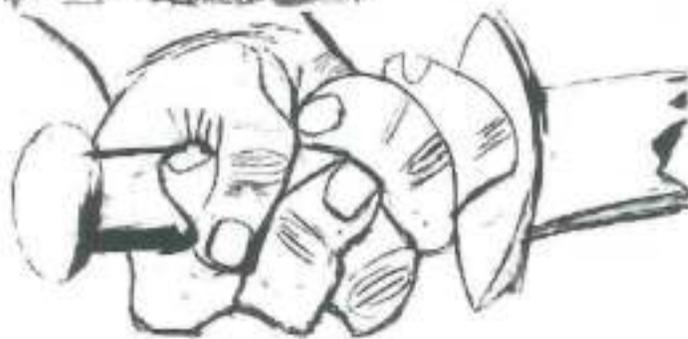
Hemos dedicado numerosas páginas al arte del muralismo donde destaca el testimonio de Mario Toral autor del mural del metro Universidad de Chile, el más grande de nuestro país, y varios artículos relacionados con esta manifestación artística de índole popular y masiva.

La revista *Alas y Raíces* como cualquier artista que abre los ojos debe encontrar su línea. Es lo que los artistas llaman -hacerse un lenguaje-. Es dar a luz la expresión del temperamento, es encontrar la línea que responde a su mano, es pintar los colores del ser, es crear la música del ser, de las euforias y amarguras. Es, en síntesis, crear. Y en esta creación colectiva hemos empeñado nuestras voces y voluntad.

*El editor*

# GUERNICA

A. Matisse  
(I)



A. Matisse



Bocetos para la preparación de la versión final de "Guernica"



## dolor en BLANCO Y NEGRO

Sesenta y dos años después de que fuera pintado para el pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937, el emblemático *Guernica*, una de las obras más importantes de nuestro siglo, sigue dando que hablar por la fuerza expresiva y los valores plásticos que ostenta. Luego de ser exhibido 32 veces en diferentes lugares del mundo, desde diciembre de 1995 se encuentra en su emplazamiento definitivo en una sala especialmente acondicionada del Museo Reina Sofía, en Madrid.

El grandioso mural de casi ocho metros de longitud por tres y medio de altura, pintado con diversas gamas de blanco, negro y grises, representa el trágico bombardeo alemán a la ciudad de Gernika, suceso acaecido el 25 de abril de 1937 que sacudió al mundo entero. Aquel día ese pequeño poblado español, capital tradicional del País Vasco, es asolado por la aviación nazi: la mayoría de los muertos pertenece a la población civil, niños y mujeres, principalmente. El hecho conmueve y sacude todas las conciencias y, en particular, la de Picasso, quien inicia entonces, en París, la obra que constituye la denuncia más sentida y emocionada contra la crueldad del hombre.

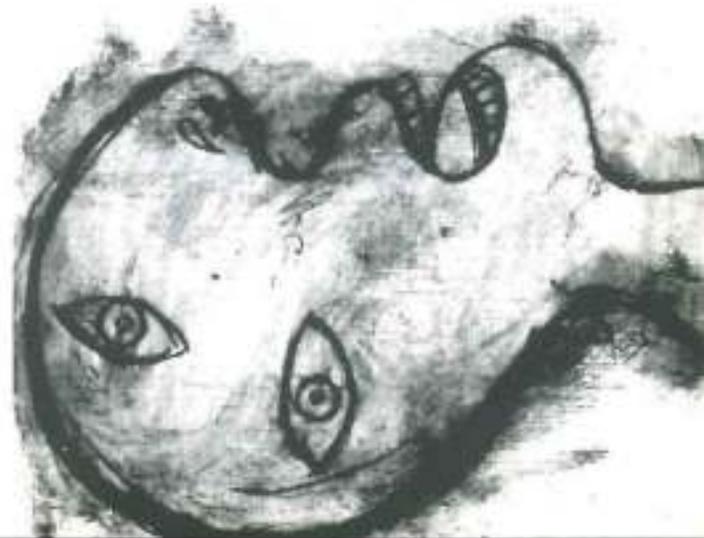
Las figuras son nueve en total, en el primer plano, tendido en el suelo, un guerrero muerto empuña una espada rota y una flor; en el extremo derecho de la composición, una mujer con los brazos en alto huye de su casa en llamas; a la izquierda del cuadro se observa otra mujer, que lleva en brazos un niño muerto con los ojos blancos vueltos hacia la nada; tras ella, un toro desafiante y altivo nos observa; un caballo moribundo que corre desbocado ocupa el centro del cuadro. En medio de las dos bestias una paloma espiga e inmortaliza su fragilidad. Entre el caballo y la mujer que eleva sus brazos y su grito al cielo se esbozan otras dos figuras femeninas con expresión aterradora. Son ellos los protagonistas de esta tragedia, son ellos las víctimas inocentes de la injusticia humana. En esa época

Picasso convivía con Dora Maar, que al parecer le sirvió de modelo para las mujeres pintadas.

El expresionismo latente en este mural es elocuente; las figuras con valor de símbolo se mueven en medio de una atmósfera apocalíptica; miembros hipertrofiados, desintegrados, se extienden en direcciones infinitas; diversidad de puntos de enfoques que insisten en lo caótico. En ese laberinto de ángulos que rompen el plano de múltiples maneras, las formas resultantes se transforman en un juego enigmático de figuras cruzadas que intensifican el desconcierto provocado mediante procedimientos plásticos. Esa proclama de dolor, la execración, la causticidad punzante, alcanzan distancias a las que no llegarían nunca las formas puramente naturalistas con que otros artistas quieren objetivar los resultados catastróficos de las guerras.

Son múltiples los estudios que se han llevado a cabo en torno al significado intrínseco del *Guernica*. Sin embargo, el misterio de esta obra sigue sin develarse. ¿Qué significa este enorme rompecabezas? ¿Qué pensar del caballo atravesado por una lanza? ¿Qué del toro, del pájaro, de la lámpara eléctrica, de la casa incendiada, del soldado yacente? ¿Y por qué las páginas del diario sobre la piel del caballo? ¿Qué defendía o qué atacaba realmente el artista? Hoy la cuestión temática es mayormente de interés histórico, pero para muchos *Guernica* sigue siendo uno de los grandes cuadros de nuestro siglo porque plasma con avasalladora elocuencia el espíritu trágico y la deshumanización de nuestra anárquica época. Porque plantea una cuestión que afecta a la humanidad toda y que no es otra que el sentido inherente a la muerte. También la intolerancia, el atropello, la violencia. Todos aspectos negativos que atentan contra el espíritu humano y la vida del hombre. Ese efímero personaje en cuyas manos descansa el destino de la humanidad.

A.R.



# MURALISMO MEXICANO

## *Cantos y Sollozos por la Dignidad Humana*

*Por Sergio Lander*

La historia del muralismo en América, es decir, el arte y la ideología del fresco contemporáneo monumental —en sentido general, estricto y específicamente relacionado con los edificios y espacios públicos— se inicia en México hacia el año 1921, y tuvo su principal motivación en la Revolución. Nace como una expresión popular bajo los auspicios de un doble mito: la tradición autóctona precolombina y la revolución "institucionalizada", y es el primer movimiento artístico del continente americano que alcanza fama y reconocimiento internacional. Fue una verdadera revolución plástica, pues sus postulados estéticos renovadores, nuevos y genuinamente americanos se anticiparon a todos los movimientos semejantes que han brotado en suelo americano.

A la Revolución Mexicana (1910-1917), que no fue sólo un movimiento político tendiente a deshacerse de un régimen que se había prolongado más de lo conveniente, sino la expresión de una nueva conciencia social, de una nueva visión de la vida y la existencia, siguió una gran revolución cultural. México volvió la mirada sobre sí mismo y descubrió la riqueza y posibilidades de su propio ser, por eso la Revolución y el arte tuvieron acentos mexicanistas y populares que se prolongaron a lo largo de casi todo el siglo. En un esfuerzo por educar al pueblo, el gobierno de la nación encargó pintar murales en muchos edificios públicos. Siguiendo esta política, los murales fueron desde sus comienzos obras didácticas, moralistas y nacionalistas. Representaron la primera tentativa de asimilar en una nueva forma artística un contenido nacional, social y popular. En 1922 se publica el "Manifiesto" del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios que señala la nueva postura estética, cuya intención de encontrar una fórmula plástica propia relaciona los lineamientos del muralismo con las experiencias de vanguardia. En el incipiente movimiento desempeña una labor formativa fundamental el Doctor Alt (seudónimo de Gerardo Murillo, 1875-1964), en torno a quien se agrupan los grandes muralistas, los que renovarán totalmente el panorama artístico mexicano y de Hispanoamérica.

Cabe señalar que la Revolución Mexicana vino a coincidir con importantes renovaciones en el arte universal; los nuevos conceptos permitían una mayor libertad de expresión respecto del arte tradicional, representativo y naturalista, capaz de dar nuevas visiones de la belleza y de la historia más allá de los cánones classicistas. Aquí estará presente la influencia europea rápidamente organizada en torno al derecho a "atreverse a todo" proclamado por Paul Gauguin. Por otra parte, México había deseado largamente expresar en el arte su historia, su vida, sus ideales, su belleza propia. Ahora la circunstancia era propicia: libertad y nuevos ideales. Además, quiso la fortuna que surgieran artistas de gran talento en el momento oportuno. Y si bien es cierto que el muralismo fue un movimiento en el cual participaron numerosos artistas, hay cuatro nombres que se destacan, y que son considerados los adalides de esta gran empresa pictórica. Ellos son José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Rufino Tamayo (1899-1991). El resultado de tres o cuatro décadas de esfuerzo creador está presente en las obras realizadas por estos artistas, cuya importante contribución a la cultura universal está a la vista de todos.

Sin duda la política forma parte de la vida y queda incluida su expresión en el arte, pero no es, ni mucho menos, su principal aspecto, a pesar de las apariencias. Lo importante es la calidad artística de las obras, lo expresado, el carácter crítico-histórico, filosófico y, en última instancia, el mensaje profundamente humanista y universal que trasciende todo otro interés. Que gran parte de estas obras expresen ideas y actitudes extremas, revolucionarias y de varios tipos, es natural si se piensa en el momento histórico que viven en carne propia sus protagonistas, pero éstas sobrepasan su época y su tiempo por el valor plástico intrínseco, y no por su contenido político o ideológico, que aquí queda relegado a un plano secundario.



## OROZCO y la tragedia humana

Este artista empieza como estudiante de arquitectura, pero se interesa por la pintura en 1909. Su formación tuvo lugar en México; aprovecha cuanto puede la antigua academia y se lanza a la calle a pintar la vida. Durante su primera época fue conocido por sus pinturas expresionistas y sus litografías. Espíritu libre y humanista sincero, su crítica histórica tiene sólo por meta la expresión de la realidad y de la verdad, sin partidismos: fustiga la mentira y la hajeza humanas desde donde quiera que las descubre su mirada penetrante y su intuición. Su vasta obra mural no puede ser considerada aquí en su totalidad. A grandes rasgos, hay que señalar un primer período que va desde los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria, en México (1922-1927), hasta el "Prometeo", en Pomona College, en Claremont, California (1930), que fue el primer mural del siglo pintado por un artista mexicano en Estados Unidos. Aquí define una expresión original y monumental, con fuertes elementos de caricatura y sátira social. En 1931, tras un viaje a Europa, donde

estudia la pintura pompeyana, romana y bizantina, modela su nueva expresión. Ahora el dibujante se vuelve tenso o suave, según convenga a la idea, y el color explota en grandes y brillantes armonías. Su pintura será una profunda crítica al mundo moderno. Hacia fines de la década de 1930 pinta los murales de la Universidad de Guadalajara, Jalisco, y en el Palacio de Gobierno de la misma ciudad, y una serie de murales en el Salón de Actos del Instituto Cabañas que incluye su obra maestra: "Visión, contemplación, maestría: La llama del alma". Cambia de tono en los murales de la Biblioteca "Gabino Ortiz", en Jiquilpán, Michoacán (1940). Ahora da un aire popular, pero majestuoso, solemne, al muro del fondo, brillantemente colorido, mientras los tableros en los muros contienen escenas relacionadas con la Revolución en trazos negros sobre fondos blancos. Durante la década final de su vida termina los murales en el Hospital de México (1942-1944). Aquí plasma su composición más barroca, inspirada en el Apocalipsis. Pero le da un sentido actual y por ciertos símbolos convierte las calamidades del mundo contemporáneo en grandes castigos apocalípticos. Interesado siempre en emplear nuevos medios, emplea la técnica del silicón en el mural del Teatro al Aire Libre de la Escuela Nacional de Maestros (1947-1948). Aunque realiza una composición abstracta y geométrica, tiene un tema expreso: la amenaza del mundo moderno al México tradicional del águila y la serpiente. El resultado es grandioso y original. No hay una pintura abstracta monumental que se asemeje a esta en intensidad. Su última obra la realiza en la Cámara Legislativa, en el Palacio de Gobierno de Guadalajara (1948-1949). Sobre el muro los legisladores: Morelos, Juárez, Carranza; en la bóveda, al centro, Hidalgo rodeado de esclavos, quien escribe una palabra: Libertad. El tema es doblemente trascendente, porque se convierte en un símbolo en sentido general para el pueblo mexicano, y en lo personal, expresa que la creación es un compromiso consigo mismo. La exteriorización del libre albedrío. Con unos trazos en el mural del edificio Multifamiliar de Coyoacán, Orozco termina su vasta obra monumental.

El quiso que el arte de América fuese algo nuevo y en eso se esforzó toda su vida, y lo logró. No es que ignorara el valor de la tradición, pero buscó la tradición renovada, "Idea americana desarrollada en forma americana, en sentimiento americano, y como consecuencia, en estilo americano". Representó el sufrimiento y las aspiraciones del pueblo mexicano en forma de alegorías, con fuertes colores y formas monumentales que infunden a los personajes una cualidad heroica y que inspiran una búsqueda de nuevos valores humanos.

## RIVERA *y la mitología revolucionaria*



Su formación -aunque se inicia en la antigua academia de México- es eminentemente europea. Parte al viejo mundo en 1907, donde permanece hasta 1921, salvo un breve paréntesis, cuando regresa a México a fines de 1910. Allí estudia las técnicas de la pintura al fresco en Italia, en particular los frescos de Giotto en Padua, que luego interpreta en términos mexicanos. Es el pintor de efectos más calculados formal e ideológicamente. Su fuerte interés en la tradición popular mexicana es evidente en la mayor parte de su producción. El primer mural importante en el siglo fue pintado por Rivera en 1922 en el Anfiteatro Bolívar, de la Universidad de México. Utiliza una antigua y difícil técnica: encáustica. El tema es filosófico: la energía primera de la cual todo se produce y a la que todo vuelve; de un lado los atributos y actitudes masculinos; en el opuesto, los femeninos.

Sabido es que la producción artística de Rivera es monumental tanto cualitativa como cuantitativamente, no obstante la crítica coincide en que su obra maestra la constituyen los frescos del Salón de Actos de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo (1926-1927), titulado "Los Elementos y el Hombre Técnico". Allí resume de hecho toda su capacidad y sus posibilidades de artista. Aprovechando las condiciones de la estructura del edificio, concibe su tema de esta manera: el lado derecho para el desarrollo histórico-social, los tableros de un lado tienen sus correspondientes en el opuesto, así, por ejemplo: germinan las ideas revolucionarias, y así hasta llegar a la fructificación en ambos desarrollos, que conducen al tema del muro del fondo. Allí aparecen los símbolos de los cuatro elementos y el hombre, quien por fin domina la naturaleza por medio de la técnica moderna para su propio beneficio. El muro del fondo está compuesto en relación con el todo, por eso el gran desnudo de la madre tierra se encuentra al nivel de las cornisas; en la parte baja el símbolo del agua es otro frondoso desnudo de tratamiento excelente.

Con las pinturas de Chapingo, los frescos de Detroit, en Michigan (1932), que expresan el fabuloso desarrollo industrial de Estados Unidos, los del Palacio Nacional de México (1929-1935), donde se plasma toda la historia de México: la época precolombina, la Guerra de la Independencia, la Revolución de 1910, cuando Zapata pide "Tierra y Libertad", la Conquista de España y la de Estados Unidos, el México de hoy y de mañana, se tienen las obras más importantes de Rivera, si bien habría que agregar el mural del Palacio de Bellas Artes de México (1935), el que pintó en San Francisco, California (1940), y el del Hotel del Prado, en México (1948).



También es autor de una serie de murales históricos de magnífica factura, donde se destacan las escenas de "La historia de México", en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Rivera, con una sabiduría casi excesiva, es el creador de toda una mitología revolucionaria e histórica, que quiere ser como la representación misma de los mexicanos. El pintó los grandes temas histórico-sociales y filosóficos en sus murales y se reservó otros aspectos y temas de la vida, más amable, para sus cuadros aislados, en los cuales el folclore mexicano luce sus lujos de formas y colores de belleza incomparable.



## SIQUEIROS, *color militante*

Se forma en México y Europa y fue políticamente el más militante de los muralistas. En 1922 organiza el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, cuyo Manifiesto sirve de enseña a la nueva pintura mural. Ese mismo año realiza en la escalera del "patio chico" de la Escuela Nacional Preparatoria unos murales que no llega a terminar. Una de sus innovaciones más importantes fue el empleo de materiales y métodos industriales, en particular la aplicación de la pintura al duco con pistola pulverizadora. Emplea, además, técnicas de la fotografía y del cine en pinturas como "El eco del llanto". La primera obra mural completa en que su capacidad de artista queda patente es la que pinta en la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, en México (1939), que tiene por tema "El proceso del fascismo". Muros y techos están pintados con una serie de motivos que los hacen un poco abigarrados, mas en detalle es excelente; por ejemplo, la figura de un orador con cabeza de perico que mueve un brazo, a la manera del "futurismo", es decir, desplazando la forma en una dirección, en una "línea-fuerza". Toda la obra está ejecutada con piroxilina.

La primera vez que Siqueiros tuvo espacio suficiente para explayarse fue en la biblioteca de la "Escuela México", en Chillán, Chile (1941), donde realiza una concepción heroica que tiene por tema "Muerte al invasor". De regreso a México se detiene en La Habana y pinta varias obras, siendo la más importante la titulada "Igualdad racial en Cuba" (1945). En 1953 realiza una de sus obras más completas e importantes en el vestíbulo del Salón de Actos del Hospital Número 1 del Seguro Social, en México. El tema es por una parte dramático, unos obreros contemplan el cuerpo de un compañero muerto entre unas máquinas, y en parte gozoso y vital, ya que unas mujeres llevan miseses y flores en marcha hacia adelante y un grupo de obreros también en la misma dirección tiene ímpetu pujante. Uno de sus últimos murales los realiza en la Sala de la Revolución, en el Museo de Historia, en México (1965), que son impresionantes en fuerza y cromatismo.

Su obra, al servicio de la revolución, está llena de misteriosas figuras alusivas al mundo indígena, pletóricas de expresión y simbolismo, con una fuerte propensión al dramatismo. Mas las formas en sus obras son a menudo desiguales en calidad, fragmentos extraordinarios junto a figuras poco interesantes. Estructura sus formas, y por medio de veladuras hechas con pistola al aire, disfrazada la geometría y crea volúmenes a base de contrastes de zonas de luz y de sombra, según se ha expresado siempre el arte barroco.



## TAMAYO, *poeta del color*

Es el más joven de los cuatro grandes maestros muralistas: sigue desde un principio rutas muy personales y distintas a las de Orozco, Rivera y Siqueiros. Es quizás el más lírico y poético de los cuatro, no obstante su obra es de una tremenda expresividad y raigambre mexicana.

En 1933 realiza su primera obra mural al fresco en el Conservatorio de Música. En 1938 pinta otro mural en el cubo de entrada del Museo de las Culturas, cuyo tema es "La Revolución". Pero su primera obra mural completa y cabal fue la de la Biblioteca Hillyer del Smith College, Northampton, Estados Unidos (1945). Su tema es: "La Naturaleza y el Artista". De forma apaisada, la figura tendida que simboliza La Naturaleza es la principal; con múltiples pechos, sus frondosas formas expresan bien la idea, que se completa y contrasta con el Artista, quien pinta con la mirada puesta en aquella, pero pinta otra cosa. Su expresión es esquemática; construye sabiamente finas "geometrías" y el color viene a dar sensualidad a las formas y a subrayar la originalidad. En otra obra mural de grandes dimensiones pinta en el Museo de Bellas Artes de Dallas: "El Hombre" (1953). Una alegoría que expresa una meditación y un tema que es importante en su obra artística. Una figura masculina colosal, cuyos pies se vuelven raíces vegetales y se hunden en la tierra. En 1959 compone un mural en el edificio de la UNESCO en París, cuyo tema es "Prometeo", el dios portador del fuego, el elemento humanizador que transformó todo. Una de sus últimas obras fue el mural que realizó para el nuevo Museo de Antropología de México. En este trabajo simboliza la lucha entre el día y la noche por la serpiente emplumada y por el tigre; el rico colorido, la elegancia y la fuerza de las formas hacen de este magnífico mural una de sus obras maestras.

Hábil constructor de estructuras, maneja la geometría con sutileza y le sirve a maravillas para que luzca su color, siempre original, pues ante todo es un gran colorista y un maestro de la sugerencia.

- Pág. 12, José Orozco, detalle mural "Hombre Creador"
- Pág. 14, Diego Rivera, mural "Sueño de una tarde dominical en la alameda"
- Pág. 15, David Siqueiros, mural "La nueva democracia"
- Pág. 16, Rufino Tamayo, retrato de Olga Tamayo
- Pág. 17, Juan O'Gorman, mural en la Biblioteca Bocanegra

## MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

El clasicismo nuevo de Rivera, el arte barroco y trágico de Orozco, el dramatismo y realismo de Siqueiros y el lirismo de Tamayo, son expresiones de la más alta categoría artística y estética en el panorama mundial del arte del siglo XX. Con ellos la pintura mexicana alcanza el más alto nivel, como en raras épocas de la historia.

El suelo mexicano donde se desarrolló otrora la civilización azteca, la más poderosa que jamás ha conocido México, también fue en el albor del siglo XX, el punto de partida de una nueva estética; una mezcla de sentimentalismo y expresionismo genuinamente hispanoamericano. Esta estética influyó grandemente en todo el continente, sobre todo en la obra de Guayasamín, en Ecuador, y también en Cuba, donde Carlos Enríquez y otros incorporaron el realismo mexicano en sus pinturas de campesinos y obreros. Al mismo tiempo se desarrolló en el Perú un movimiento "indígena" bajo la influencia de José Sabogal, y en todos los demás países de hispanoamérica -en diversos grados- surgió una corriente de acentuado tono y color popular que aún perdura.

El muralismo mexicano, directa o indirectamente, contribuyó a que los artistas proclives a explotar la temática social, indígena o mestiza, negra o mulata, quedaran sólidamente inscritos en los marcos históricos comprendidos entre 1920 y 1950. Paralelamente, otro grupo de creadores intentó, en el mismo período, crear un espacio cultural donde se emprendiera, antes que cualquier otra cosa, la transformación radical de la imagen académica y decimonónica que caracterizaba la pintura hispanoamericana. En ellos, el lenguaje plástico pasa a ocupar un lugar prioritario. Se define el camino de la modernización de la imagen, y el continente se reincorpora al sistema de reinventiones formales que caracterizan a la plástica del siglo XX.





# RAMONA PARRA

COMPROMISO SOCIAL



Chile no posee una gran tradición de pintura muralista; nuestros aportes en esta disciplina son limitados, ya que históricamente no hemos sabido valorar esta expresión en su verdadera dimensión estética y social. Si miramos en forma retrospectiva nuestra historia no encontraremos grandes creaciones de esta índole, excepto manifestaciones aisladas. La primera tentativa o síntoma por expresar sentimientos comunes valiéndose de los muros callejeros surge en Chile a fines de la década de los 50, y responde a la inquietud de algunos jóvenes que vivían en forma protagónica sus ideales políticos y artísticos. Estos grupos que nacieron al fragor de las campañas presidenciales de aquella época adquirieron mayor protagonismo en las elecciones de 1964, donde fue posible advertir cierta profusión de murales propagandísticos. Integrado por jóvenes anónimos, sin formación académica, pero movidos por un gran afán de expresar sus sentimientos en forma espontánea, poco a poco el muralismo se fue apoderando de las calles hasta constituir un verdadero fenómeno social. Sin un horizonte estético definido ni uniforme, sino siguiendo impulsos y motivaciones políticas se logra desarrollar un incipiente "arte público", al que gradualmente se incorporarían artistas de renombre y trayectoria, los que enriquecieron esta manifestación plástica.

Nombres como los de Roberto Matta, Gracia Barrios, José Balmes, Guillermo Núñez... contribuyeron a transformar lo que antes eran rayados de esloganes en verdaderos murales donde se unían sentimientos que apuntaban a la reivindicación social con elementos colorísticos y dibujísticos de primer orden, llegando a crear un verdadero código expresivo que marcó una etapa en nuestro arte urbano callejero. Algo inédito en nuestro país.

De los numerosos grupos de muralista que surgieron en la década de los 70 producto de la gran efervescencia política que se vivía han perdurado sólo dos nombres: la brigada Ramona Parra, integrada en su mayoría por jóvenes comunistas, y la Elmo Catalán, del Partido Socialista. Tras la creación de numerosos murales callejeros, en 1972 la brigada Ramona Parra realizó un mural "institucional", inaugurando la serie de obras murales de la Asociación Chilena de Seguridad. El llamado a concurso consideró en sus bases el requisito de que la obra a instalar en el Hospital del Trabajador debía ser de carácter figurativo. La obra ejecutada estaba firmada por Alejandro González, Diego Durán y Dennis Olivares. En este trabajo es elocuente la influencia del surrealismo de Matta en cuanto al tratamiento de las formas, pero también es visible la influencia de los mexicanos Rivera y Tamayo en cuanto a la concepción general del tema. El objetivo fue crear un repertorio de imágenes capaces de traducir en forma poética los valores de nuestra cultura y tradiciones populares. El rostro mestizo de nuestra mujer acapara la atención y los primeros planos de la composición, a lo que se suman elementos propios de nuestra flora, fauna y accidentes geográficos. Un perpetuo movimiento, un constante ritmo ondulante es la tónica de esta obra que nos recuerda nuestros ancestros, nuestros pesares y nuestros dilemas. En síntesis, esta obra es una alegoría a la mujer generadora de vida. A su esfuerzo y dignidad.





En un mundo tan complejo y convulsionado como el nuestro no es de extrañar que existan opiniones encontradas acerca del grafiti, expresión artística que nació en los suburbios neoyorquinos hacia mediados de los años 70, y que hasta hace poco se encontraba totalmente al margen del ámbito cultural y artístico. Para un segmento de la población, la presencia del grafiti en las calles simboliza la violación, la anarquía social y el colapso moral. Lo consideran un acto de vandalismo puro. Otros, en cambio, piensan que es una forma estética válida propia de nuestra época.

## ESCRITOS EN LA PARED

Pero más allá de estas disquisiciones debemos reconocer que el fenómeno grafiti lo tiñe todo, no sólo con pinturas acrílicas de spray o con gruesos rotuladores, sino también con un sentimiento vigoroso y particular. Y si bien es cierto que este arte callejero la mayoría de las veces adolece de grandes atributos estéticos, posee en cambio una gran dosis de valor moral, una autenticidad paranoica de denuncia, de identidad con la realidad. Este fenómeno marginal, esta subcultura callejera que desde hace casi dos décadas se ha venido introduciendo, de una u otra manera, en contextos artísticos asociados al rapping (percusión espontánea) y al break dance, también ha llegado a Chile para instalarse y es una realidad irrecusable.

En Chile los escritores callejeros, como en la mayoría de los países, insisten en una iconografía particular que se caracteriza por una gran fuerza expresiva. Los grafiteros chilenos han encontrado una veta particular en la elaboración y reiteración de firmas, nombres y letras, las que han evolucionado desde el simple perfil contorneado hasta llegar al denominado "estilo salvaje" -más reciente- donde triunfa la fantasía formal, el paroxismo cromático, tan exagerado que muchas veces dificulta la lectura y revela mayor preocupación por las firmas en detrimento de la obra en su conjunto.



Fotografía  
"El mural como reflejo de la realidad social en Chile", Edo Bellante

Históricamente el primer grafitero identificado se apellida Lee, cuyas obras datan de 1978. En Estados Unidos muchos antes que él habían escrito su nombre en muros y paredes, pero él marcó la diferencia con un estilo singular de letra, donde jugó con el tamaño, el color y la composición. De allí en adelante esta expresión plástica se popularizó y en la década siguiente invadió Europa y más tarde llegó a todos los rincones del planeta. A principio de los 90 se pintan los primeros grafitis chilenos.

Uno de los más recientes fue realizado en agosto de 1998 en un muro donde se inicia la Alameda, nuestra principal avenida. Aquí se aunó una secuencia de diferentes estilos y mensajes de dispar factura. A través de cinco zonas bien definidas, a modo de grietas en la pared, se ven motivos que apuntan en distintas direcciones, según las necesidades expresivas de sus creadores. Entre esta legión urbana de autores anónimos se pueden identificar seudónimos tales como: Azkoz, Broguer, Chagui, Genial, Nebs y Solder. Desde la primera grieta pintada sobre el muro amarillo se observa lo que hay dentro de cinco oscuros escenarios urbanos, que metafóricamente aluden a la calle (el hogar); la metrópolis (la lucha cotidiana); la necrópolis (bajo un moai de Isla de Pascua); una mujer afro (los sentidos) y una firma (la autodeterminación y el límite del territorio).

"Las ganas de pintar, el instinto de ver los colores plasmados en los muros fue lo que nos dio la mística para pintar en los inicios. Al principio era difícil. El primer grafiti lo pintamos con dos colores y estuvimos toda la noche. Hacíamos una raya y si pasaba un vehículo dejábamos de pintar", afirma B Side, uno de los más reconocidos y antiguos grafiteros de Santiago. Actualmente existen en Chile cerca de cuarenta grupos de artistas callejeros reconocidos, y según algunos investigadores norteamericanos especializados en este fenómeno artístico, los grafiteros chilenos junto con sus parca brasileños son los mejores de América Latina, ya que su obra cuantitativa y cualitativamente sobrepasan con creces la producción de otros grupos similares del continente. Su calidad está casi a la par con la de los creadores norteamericanos, tanto por la hondura de sus denuncias sociales como por los aspectos plásticos que conjugan.

Hoy el arte grafitero está siendo aceptado por un círculo mayor de personas, sobre todo porque estas expresiones que nacen de la espontaneidad han venido ganado en atributos plásticos. Y lo confirman las palabras de B Side, que afirma que "se trata de romper con la monotonía del gris, de hermosear la ciudad en la que desde el punto de vista artístico no hay nada que ver. Nosotros embellecemos las calles".

Para Patricia Raquimán, escultora y profesora de artes en la Universidad Católica y estudiosa del fenómeno grafiti -que es tributario del Pop Art, ya que está presente el principio de lo popular, de la calle, de lo cotidiano- en Chile como en todos los países en que se manifiesta posee el sello de la rebeldía propia del joven inconformista y transgresor. Según ella: "Algunos reniegan absolutamente del arte establecido por las condiciones de marginalidad en que surgen. Para ellos lo importante es comunicarse y reniegan de lo artístico por todo el esnobismo que rodea la actividad. Les gusta que se los reconozca por lo que son y sobre todo por lo que escriben en las murallas, que muchas veces es una fuerte crítica social". Y afirma que "Hay dos grupos: uno se queda en el afán por firmar y tener presencia en los muros sin desarrollar la experimentación plástica en su quehacer. Otro, más dotado plásticamente, sí experimenta y apuesta a un desarrollo del color, de la forma, de la línea y ven el grafiti como un placer. Desarrollan el volumen, el dibujo, mejoran las imágenes".

Por A.R.

# MEMORIA VISUAL D

Por Mario Toral

La historia y el arte han estado juntos desde que el hombre, irguiéndose en sus talones y oponiendo el pulgar a los otros dedos de la mano, consiguió poner en alguna marca, color, disposición de piedras, un estado de su espíritu que quiso que se conservara más allá de la lucha por sobrevivir.

En las puntas de las flechas, en la construcción de los dolmenes, en las estatuillas de fecundidad, en los muros de las cavernas, al mismo tiempo que el hombre imprimía su sentido innato de orden y belleza, iba contando una historia.

Así podemos decir que en las pinturas de las cavernas de Altamira hechas 20.000 años atrás, ya están los conceptos con que ahora podríamos ensayar definir el arte. Recordar momentos importantes de la lucha por la vida, por la afirmación de creencias religiosas o filosóficas, de encontrarle un sentido a la existencia, a la muerte, de agrupar las ideas que dan cohesión a la tribu e identidad hacia su destino futuro. Simplemente, representar con fidelidad, de un modo perdurable, una imagen que corresponda a su pensamiento, a su emoción y a su verdad. De este modo, posteriormente nos vamos enterando del espíritu guerrero de los asirios, del deseo de perpetuidad después de la muerte de los egipcios, de la filosofía y política de los griegos, del poderío del Imperio Romano, del misticismo de la Edad Media, del despertar del individualismo del Renacimiento y así seguimos aprendiendo en las imágenes talladas en la piedra o el mármol o pintadas en las vasijas o en la tela o en el muro, la continuidad de nuestra civilización.

En la historia del arte está la historia de la humanidad. Porque en el arte el hombre en su soledad tiene que llegar a lo más profundo y verdadero de su ser, a lo que no responde a ningún interés circunstancial, ni de poder, ni económico, ni de propaganda, ni de posición social, responde a que sus manos sean sólo el vehículo de una aspiración genuina de trascendencia que tenemos todos. A veces, esas imágenes creadas en la intimidad pertenecen al mundo de lo sutil y decantado, a la angustia existencial, y si lo tradujéramos a términos poéticos, diríamos que son sonetos que tocan las fibras personales o la emoción compartida ante un milagro de la naturaleza. Muchas veces nos comunican lo incommunicable del silencio o la angustia de lo que puede existir en el más allá. Pero también, en otras imágenes, a veces los artistas nos cuentan de un modo directo, acontecimientos verdícos registrados en los anales de la historia. Son coronaciones de reyes, escenas de batallas, vidas de hombres notables, revoluciones, hechos determinantes en la formación del grupo social. También en estas imágenes aparece la influencia de la



religión y la mitología y así vemos que muchas de estas obras son ilustraciones del Mahabarata, del Corán, de la Biblia, y que vaciadas en el bronce, talladas en el mármol, pintadas al fresco, conviven con la arquitectura en recintos públicos.

Si anteriormente tradujimos lo existencial y decantado con la forma poética del soneto, estas otras obras diríamos que pertenecen a la poesía épica, ya que cantan junto al individuo, al grupo social al cual pertenece. Esta es la voz que he escuchado para bosquejar estas imágenes.

# L DE UNA NACIÓN



## *La historia de nuestro país.*

Tarea muy difícil, circunscrita por mis limitaciones de conocimiento y por mi habilidad manual, pero que tiene subyacente un impulso que la ha llevado hacia adelante.

## *Mi amor a esta tierra.*

Este sentimiento se extiende a sus primeros pobladores, a los que habitaron esta geografía miles de años atrás y que la siguen habitando, se extiende a los que llegaron de otro continente aportando la religión y el idioma.

Se extiende a los que sacrificaron su vida por la libertad y la justicia. A los creadores de la cultura, el alma de los pueblos, que con sus versos dignificaron a los vencidos y mostraron que la historia no debe sólo ser escrita por los vencedores. Se extiende a los que construyeron nuestras instituciones, se extiende a nuestro paisaje áspero de piedras y volcanes.

Mi amor rebasa la cordillera y el desierto y solidariza con otros pueblos de este continente. Nuestra historia podría ser la de cualquier pueblo de América. Sus primitivos habitantes, la llegada de un invasor, el rompimiento de esas tradiciones y modos de vida, la creación de otro, mestizo racialmente, las luchas por la independencia, la fundación de nuestras instituciones durante la República, el quiebre periódico de esas instituciones, el deseo de crear un futuro esplendor basado en la justicia social.

A veces a los pintores no nos agrada declarar la intencionalidad de nuestro trabajo. Creemos que ello lo limita y le quita otras opciones. Sin embargo, esta obra, me atrevo a confesar, tiene para mí un propósito importante. Y ese es el que nuestro país entre al mundo moderno sin perder su identidad y su propia mirada. Que también escuchemos en medio de las voces internacionales, a las voces más silenciosas de nuestras tradiciones, de nuestros mitos, leyendas y de la idiosincrasia de nuestro pueblo, que cuidemos nuestro patrimonio arquitectónico y natural, que dibujemos con orgullo los rasgos de una cultura propia para que podamos entregar a la cultura del mundo algo único y original.

## DESCRIPCION DE LOS MURALES

La totalidad del trabajo que hemos llamado Memoria Visual de una Nación, y que se sitúa a lo largo de la estación Universidad de Chile del metro de Santiago, mide aproximadamente 1.200 m<sup>2</sup>; se divide en la mitad por la mezzanine y crea dos espacios que hemos llamado, por su ubicación cardinal, parte oriente y parte poniente, teniendo cada uno una superficie de 600 m<sup>2</sup>. En el espacio oriente hemos imaginado el pasado, en el poniente, el presente.

El pasado está dividido en Antiguos Pobladores, El Encuentro y La Conquista. El presente consta de un homenaje a la poesía, los conflictos y un tributo a nuestro océano. Cada espacio a su vez está dividido en panel norte, boca del tren, panel sur, frisos y paneles de las escaleras. Los frisos por el color y las proporciones exigen otra lectura.



## I PARTE. SECTOR ORIENTE

El panel norte es un homenaje a los antiguos pobladores de Chile. En el centro, una representación de la fecundidad, imagen repetida en culturas de mesoamérica, imperio Inca y atacameña. El nacimiento de América, homenaje a la continuidad de la vida, abajo una calavera con alas, representación mitológica en el sur de Chile, de la muerte. La imagen de la mujer pariendo, que a veces es representada por un hombre, tiene rayos o formas diagonales que organizan la composición de este panel. Al extremo derecho está la creación del mundo, según la mitología mapuche. Fue creado por dos serpientes: Mai-Mai, Ten-Ten, que también lo destruyeron. En la mitología hindú, Vishnú, también crea y destruye el mundo. A la derecha, la cabeza de Pillán, dios de los volcanes y del fuego. Es un dios benevolente que protege a los hombres.

Un choro, hecho en piedra para sacralizarlo, con su aparición marca el cambio de las estaciones. Un rehue o tótem mapuche, con sus siete peldaños tallados en la madera para subir al cielo. Una figura de piedra representa al guerrero mapuche, siendo la guerra la actividad más noble de la raza. Lleva una representación de la clava, objeto de hueso o piedra, símbolo de la investidura del toquí o jefe nombrado para la guerra. El toquí era designado no sólo por su valor, también por su habilidad oratoria. Hay escenas de la vida cotidiana, cuerpos en un río, cactus, conchas.

Hacia el centro, arriba, una mujer mapuche juega con sus trenzas y una flor. Un cóntraro de greda con cabeza de pájaro como ejemplo de la alfarería diaguita. Cabe señalar que toda la iconografía usada en los murales es real y existe en museos o documentos.

Al lado izquierdo de la diosa pariendo, muestras de la vida natural de los aborígenes. La caza, la pesca y, finalmente, al extremo izquierdo, los conflictos por los espacios de caza, pesca, recolección de piñones, que terminan en la guerra. Un cuerpo clavado con flechas, un muerto ya hecho carroña que devora un ave de rapiña.

Los frisos del panel norte describen la dura vida de los onas y alacalufes, los nómadas del mar deambulando entre los témpanos buscando mariscos o cazando lobos de mar en endeble embarcaciones. Cubiertos sólo por las pieles colgadas del cuerpo, hicieron que Darwin los calificara del pueblo más miserable de la tierra. En el centro de este friso, la mujer-pep. Se muestran también sus extrañas pinturas corporales y los atuendos hechos con la corteza de los abedules. Fogatas donde sancochaban sus alimentos y se calentaban, lo que hizo a la expedición de Magallanes llamar a estos lugares Tierra del Fuego.

## PANEL ANTIGUOS POBLADORES



El friso central ilustra la importancia de la araucaria y su fruto, el piñón como alimento de los mapuches, similar a las culturas del maíz en las regiones de mesoamérica. Una machi o chamán y el resultado de sus maleficios, cuerpos contrahechos, habilidad de causar dolor físico.

En el friso del extremo izquierdo, en un homenaje a la rica tradición oral mapuche y diaguita, dos epigramas mapuches:

1. *Las piedras y el piñón  
las estrellas y el viento  
son gente de antes*
2. *Abren di con firmeza  
yo, el hombre aún peonanteo.*

Y uno diaguita:

*Es la guerra:  
es un arcoiris negro  
que avanza.*

## PANEL ADORACION DEL CANELO





En el panel de las escaleras, una clava magnificada con relieves tallados y figuras humanas en dirección radial. Una figura reza de rodillas a la rama de canelo ensartada en un corazón de animal. Canelo, el árbol sagrado de los mapuche.

En el centro de este panel, similar en su composición al de Los Antiguos Pobladores, aparece Galvarino con sus brazos cortados, aún a caballo, de sus muñones cae sangre que riega y hace brotar una planta. Una antorcha simbolizando la libertad se confunde con el sol. Un rehue o tótem quebrado, de cuyo rostro brotan lágrimas que representan el fin de un género de vida. En el extremo derecho, Caupolicán en el suplicio de la pica, entre el paisaje árido de volcanes y cactus.

Al lado izquierdo de este panel, una batalla entre mapuches y españoles. Cañones, perros, el caballo, la pólvora, el hierro de las lanzas de los conquistadores, las flechas y mazas de los mapuches emboscados desde la sombra.

Los frisos describen lo siguiente: Debajo de la batalla, el poderío del Imperio Español durante la Conquista, los blasones de Castilla, León y de los Habsburgos. En el centro, el padre Luis de Valdivia -nuestro Bartolomé de Las Casas- ayuda a un indio herido. Este padre escribió la primera gramática mapuche. Dos armaduras, en sentido inverso, representan con la cruz y la espada, la duplicidad de la política de las conquistas. En un pergamino aparece escrito el canto primero de La Araucana, que comienza: "No las damas, amor, no gentilezas". Un sol negro al centro de la composición. Debajo de Galvarino, un árbol con pergaminos con los nombres de nuestros próceres y hombres destacados: O'Higgins, Pedro de Valdivia, Camilo Henríquez, José Miguel Carrera, Galvarino, Lautaro, Inés de Suarez, Mulato Gil, Manuel Rodríguez, Flesia, Caupolicán. Debajo de Caupolicán, una mano escribe "Yo, Alonso de Ercilla", ya que las páginas de La Araucana me han inspirado mayormente estos murales.

PANEL  
LA CONQUISTA



PANEL  
LA CRUCIFIXION





## II PARTE. SECTOR PONIENTE

En la segunda parte, el presente, se relatan los conflictos que han herido a nuestra Patria se recuerdan en alegorías la obra de nuestros grandes poetas, hay homenajes a la justicia, al folclore y arte popular. Un panel sobre la Isla de Pascua. Y en la boca poniente, un tributo al mar, que oponiéndose al sol a mis espaldas, le dan a los murales su ubicación geográfica y cardinal.

### PANEL HOMENAJE A LA POESÍA

Para representar la cultura y la civilización contemporánea chilena escogí como encarnación de los ideales y propósitos superiores del país, lo que la voz de nuestros poetas más significativos han escrito en sus versos. A comienzos de la era industrial en numerosos murales se presentó el progreso por el desarrollo de la industria (chimeneas, engranajes, poleas, fábricas). El tiempo ha demostrado que no es sólo el progreso material el que trae la felicidad al hombre. Creo que las voces internas del arte, la cultura y la poesía, deben ser escuchadas para satisfacer anhelos importantes de los seres humanos. Seleccione a cuatro poetas cuyas obras tienen hondas repercusiones en el alma de los chilenos. Pablo Neruda, con su visión total del hombre latinoamericano, Vicente García-Huidobro por su vuelo multifacético y la novedad de su palabra, Gabriela Mistral por su sabor a tierra antigua y

contenedora en su obra de los sentimientos más básicos y constantes de la naturaleza humana y, finalmente, a Pablo de Rokha, vulcano estruendoso, auténtico, *símmum* de la chilenidad.

He representado la voz de estos poetas encontrando paralelos entre sus poemas y mi obra visual como pintor. Un árbol hunde sus raíces en la tierra, se transforma en piedras, en donde a través de resquicios acechan rostros humanos ("Torres de Babel"). Prometeo roba el fuego de los dioses e ilumina a cuerpos que se liberan de la materia ("Mujeres y Piedras"). Sobre el mundo flotan cubos transparentes, de rostros inexpresivos, cautivos del progreso material ("El Mundo del Futuro"). Icaro cae al mar Egeo al derretirse sus alas por su deseo de llegar al sol ("Prisioneras de Piedra y Gente en Lucha").

Junto con rendir tributo a estas potentes voces de nuestra literatura quise que estuvieran presentes la poesía popular y el folclore. El alma del pueblo que se hace cuerpo en la arcilla moldeada por manos campesinas como lo es en Pomaire y Quinchamalí, cerámica con olor a humo, que representa los animales del campo con sus atributos físicos bien observados y decorados como lo es en Quinchamalí con la filigrana de sus diseños blancos. La vitalidad auténtica de la provincia, que conserva mejor sus tradiciones que los

# PANEL HOMENAJE A LA POESÍA



ciudadinos, encuentra su mejor representante en la figura de Violeta Parra que, en sus canciones, poesías y tapices rescata un mundo de tradiciones olvidadas.

Todo arte y literatura al mismo tiempo que retrata sentimientos, drama y emociones tiene su marca y origen en la naturaleza, en donde la belleza nunca termina de emocionarnos. Un friso con flores, plantas y una figura de brazos abiertos quiere simbolizar esa admiración que ojalá se manifieste en respeto por la conservación de nuestro patrimonio natural de árboles, lagos, ríos y océano.

Complementa el panel de la poesía una imagen de Isla de Pascua. Este territorio chileno a igual distancia de la Polinesia como de las costas de Chile es un nexo de unión entre los dos continentes: asiático y americano y una puerta hacia otras culturas diferentes de las del mundo occidental. La escena representa el momento en que el nadador llega, salvando la distancia de dos kilómetros, al islote de Motu Nui y que siendo el primero en coger el huevo del pájaro Manutara, otorga al jefe de su clan el don de gobierno de la isla por un año.

## PANEL ARTURO PRAT



## PANEL ISLA DE PASCUA





Presento aquí escenas de acontecimientos que han dividido a los chilenos a través de su historia, situaciones en que se ha derramado sangre, divisiones trágicas que los descendientes hemos heredado y que nos separan como ciudadanos en la tierra en que deberíamos vivir en paz. Ojalá no hubiera tenido que pintar estas escenas, pero si estas pinturas respetan su título de "Memoria Visual de una Nación", es un deber moral recordarlas y hacerlas presente para que no repitamos los errores del pasado.

#### 1837. Asesinato de Portales

Diego Portales pone término a los años de anarquía y desorden social que vinieron después de la guerra por la Independencia promoviendo dentro del sistema republicano un gobierno fuerte, respetado y respetable. Como Ministro de Guerra comprende que hay que detener al Mariscal Santa Cruz, líder de la Confederación Perú-Boliviana y sus ambiciones de hegemonía del sur del continente. Con este fin, promueve la Campaña al Perú. Sin embargo, dentro del ejército chileno hay opositores a su política y el 5 de junio de 1837, Portales es traicionado y tomado prisionero por el coronel J.A. Vidaurre y asesinado por las tropas al mando del teniente Santiago Florín.

#### 1891. Suicidio de Balmaceda

El país se debate entre un régimen presidencial y otro que sitúa su poder en el Congreso. Balmaceda defiende un ejecutivo fuerte estimando que el parlamentarismo

sólo buscaba satisfacer los intereses de sus diferentes grupos de partidarios y no los grandes objetivos del Estado. Se desata una guerra civil y al ser perdedoras las fuerzas congresistas, Balmaceda se siente derrotado, busca asilo en la embajada argentina en donde se quita la vida.

#### Vida y muerte en las Minas de Carbón

La explotación del carbón experimentó una gran expansión entre 1860 y 1890 habiendo alcanzado en 1904 a 11.000 obreros, sólo en el sector carbonífero. Desgraciadamente, el enriquecimiento de los empresarios estaba basado en un mínimo gasto en salarios y escasa o ninguna seguridad de trabajo. Estas malas condiciones sociales y laborales que afectaban a las clases populares está crudamente denunciada en la obra "Subterra" de Baldomero Lillo. En la parte inferior del panel se representa una explosión de gas grisú y las víctimas que ella provoca. Esta injusta realidad impactó a la sociedad de la época y generó un ánimo de resentimiento contra la clase dirigente por su indiferencia hacia los graves problemas del mundo obrero.

#### 1973. Bombardeo de La Moneda

El triunfo de la Unidad Popular, con su abanderado Salvador Allende, representaba el triunfo del socialismo en Chile y la primera vez en el mundo que un gobierno marxista llegaba al poder por la vía electoral. De una revolución -al decir del propio Presidente- "con sabor

# PANEL LOS CONFLICTOS



¿Qué sabemos con tenacidad buscamos  
nuestros, fabricar aviones, médicos,  
máquinas que lleguen a otras plantas,  
y el espíritu de los hombres jóvenes que  
viven y los trabajos?

a empanada y vino tinto", que debía traducirse, a corto plazo, en cambios económicos y sociales estructurales. Significaba, básicamente, tomar el control de la economía del país, estatizando la industria y la banca; profundizando la reforma agraria y nacionalizando las grandes empresas productoras de cobre. Significaba, además, provocar drásticos cambios en el sistema educacional y conquistar el apoyo de los trabajadores, haciéndolos comprender que ese gobierno representaba las verdaderas -e históricas- aspiraciones de las clases populares del país.

Creció rápidamente el clima revolucionario y para realizar aceleradamente el programa de gobierno se llegó a extremos que comenzaron a generar creciente malestar entre la población, como el uso de "resquicios legales", las "tomas" de industrias y predios, "atropellos" a la libertad de prensa, entre otros. Incluso al interior de la Unidad Popular hubo grupos políticos que llamaron a profundizar los cambios y desarticular el "Estado Burgués", por considerar que representaba un impedimento para la revolución. Más aún, estos grupos proclamaron el uso de la violencia como un medio legítimo para alcanzar sus objetivos.

Hacia 1973 los índices macroeconómicos -en especial la inflación- mostraban un desajuste económico de grandes proporciones; la efervescencia social alcanzaba a límites nunca vistos y los grupos armados de gobierno y oposición protagonizaban enfrentamientos en

poblaciones, universidades, fundos y centros laborales. Había un descontento contra el gobierno que se expresó en acusaciones -de parte de importantes organismos del Estado- que lo responsabilizaban de haber caído en conductas "inconstitucionales".

El 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas y de Orden derrocaron el gobierno de la Unidad Popular y el Palacio de la Moneda fue bombardeado. En esas circunstancias se ofreció al Presidente de la República facilidades para abandonar el país, pero las desestimó porque consideró el exilio un acto impropio o no creyó en la benevolencia de sus enemigos, o bien juzgó que su suicidio le otorgaría un lugar más honorable en la historia. El Gobierno Militar dirigido por el general Augusto Pinochet se extiende hasta 1989, fecha en que en elecciones democráticas es elegido como Presidente Patricio Aylwin.

## 1948. La Ley Maldita o Ley de Defensa Permanente de la Democracia

Hacia 1947, el Partido Comunista había adquirido una importante presencia política y electoral en el país y participaba junto a radicales y liberales en el gabinete del Presidente Gabriel González Videla. Por su parte, comenzaba la llamada "Guerra Fría" y la lucha ideológica entre Washington y Moscú ya se apreciaba en diversos escenarios de occidente. En ese contexto, la gravitación adquirida por el comunismo en Chile planteó un conflicto del cual participaron las principales

fuerzas políticas y sociales. Se ejerció todo tipo de presiones para que el gobierno y el país, en general, adoptaran una posición definida en uno u otro sentido. Estados Unidos, especialmente, impulsó a González Videla a romper definitivamente con el Partido Comunista, en tanto esa colectividad, con el mismo fin, incitaba a movilizaciones obreras que terminaban en enfrentamientos entre fuerzas policiales y manifestantes.

Como consecuencia de estos hechos se promulgó en 1948 la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, que proscribió al Partido Comunista. En virtud de ella se procedió a eliminar de los registros electorales tanto a sus miembros activos como a todos aquellos a quienes se les supuso esa militancia. Asimismo, se expulsó a sus militantes de cargos públicos y sindicales y se vetó la participación de sus parlamentarios. En fin, se trató de hacer desaparecer a esa colectividad. De esta manera se legalizó la idea de establecer una "democracia protegida" o bien, un "pluralismo limitado". Su aprobación generó una violenta discusión y tuvo repercusiones en todos los partidos del espectro político. En su mayoría se dividieron y muchos asumieron su derogación como bandera de lucha, la que se materializó sólo en 1958.

### **1938. Matanza del Seguro Obrero**

Las elecciones presidenciales de 1938 se presentaban dentro de un clima de gran tensión. Tres candidatos disputaban el sillón presidencial: Gustavo Ross, apoyado por liberales y conservadores; Pedro Aguirre Cerda, representando al Frente Popular (radicales, comunistas y socialistas) y Carlos Ibáñez del Campo, proclamado por el Movimiento Nacional Socialista y otras agrupaciones que formaron la Alianza Popular Libertadora.

En ese ambiente profundamente polarizado, un grupo de jóvenes nazistas protagonizó un movimiento revolucionario de confusos propósitos, probablemente contra el gobierno, para impedir esa elección. Se atrincheraron en el edificio del Seguro Obrero, a pocos pasos de La Moneda y otros en el edificio de la Universidad de Chile. Los ocupantes del recinto universitario fueron reducidos después de un saldo de seis amotinados muertos. Fueron llevados al edificio del Seguro Obrero, donde junto con los que allí estaban fueron masacrados con furia irracional a pesar de que los jóvenes se habían rendido. Murieron 61 estudiantes. Se culpó a la policía, al ejército y al gobierno por esta brutal acción, retirando Ibáñez su candidatura y llamando a sus partidarios a apoyar a Pedro Aguirre Cerda, quien resultó electo presidente.

### **1907. La Matanza de Santa María de Iquique**

A comienzos del siglo la situación de los obreros en los centros urbanos y mineros del país era verdaderamente de miseria absoluta. Vivían en lamentables condiciones humanas y laborales y habían manifestado en varias

oportunidades su malestar mediante huelgas y protestas, pero no habían recibido la atención de parte de las autoridades. Por el contrario, las movilizaciones obreras habían sido, por lo general, rechazadas y en ocasiones reprimidas muy severamente. A fines de 1907, trabajadores de varias oficinas salitreras se declararon en huelga y presentaron un petitorio a sus patrones, mediante el cual solicitaban mejoras salariales, laborales y sociales. Se trasladaron al puerto de Iquique para procurar que las autoridades del gobierno mediaran en el conflicto. Pero la manifestación con el correr de los días se fue incrementando al recibir el apoyo de otros gremios de trabajadores. La ciudad se paralizó sin que las conversaciones entre las partes implicadas arrojaran algún resultado. La autoridad temió que la situación adquiriera dimensiones más críticas y adoptó drásticas medidas. Por la fuerza conminó a los huelguistas que se encontraban albergados en la escuela Santa María, ubicada en la plaza Manuel Montt, de Iquique, a poner fin al movimiento y al ver que se resistieron, el general a cargo de las fuerzas militares ordenó disparar contra ellos en sucesivas descargas. Se han dado diferentes cifras de muertos, situándose el número de víctimas entre 1.000 y 1.500.

### **Arturo Prat**

El 21 de mayo de 1879, en gloriosa hazaña, Arturo Prat es acribillado a balazos en la cubierta del barco peruano Huáscar, que ha abordado desde La Esmeralda, en una lucha desigual, pero que su honor de marino le empujaba a realizar. Desde ese día entra a la historia de nuestra nación como el héroe por antonomasia, respaldado por una vida ejemplar, como padre de familia, trato con sus subalternos y defensor de los principios que juró respetar. "... Dios nos guía y lo que sucede es siempre lo mejor que pueda suceder". Este fragmento de una carta suya dirigida a su esposa Carmela Carvajal, ilustra cual premonición su fe en el destino que a través del sacrificio lo llevó a la gloria.

### **Capitán Popper, exterminador de onas**

Julius Popper, extraño personaje de origen rumano, llega a Chile desde Estados Unidos, con el aparente fin de defender las propiedades auríferas en la Patagonia, así como las empresas propietarias de las grandes estancias dedicadas a la crianza y explotación del ganado ovejuno. Como los indígenas nómadas no hacían distinción entre estos animales y los que habitaban en sus territorios y de los cuales se alimentaban y vestían sus pieles, las empresas encargaron a Popper el exterminio de estos antiguos cazadores de guanacos, pagando un dólar por cabeza. Con esta acción, y otras similares, en donde no se respetaron las costumbres y no se trató de buscar otras soluciones de vida a estos pueblos nómades, se extinguió completamente una raza que hasta allí había resistido con gran adaptabilidad condiciones climáticas adversas, penurias alimenticias y, en general, la durísima vida de las estepas australes.

## PANEL EL ENCUENTRO



Un gran sol desmembrado anuncia la tragedia de la guerra por venir, guerra que se extenderá hasta avanzada la República. Un mapuche joven, un mocetón, dirige su mirada hacia sus ancestros, sus mitos y modo de vida, a sus pies el cultrín, tambor sagrado. Lo rodean todos los símbolos de su raza, las dos serpientes, cetro de mando, máscaras talladas. Al otro lado viene el Dios de la Guerra con el puño levantado. Los yelmos, las lanzas y los caballos de los conquistadores.

## PANEL TRIBUTO A NUESTRO OCEANO



Un mascarón de proa corta las olas azules de nuestro mar Pacífico. Su líquida presencia baña desde los hilos de los glaciares de Tierra del Fuego hasta los desiertos del norte, dando origen a leyendas de sirenas, barcos fantasmas y algas de poderes milagrosos.

Una torre construida de moluscos y caracolas simboliza nuestra vocación marítima así como la inagotable fuente de riqueza que contiene si respetamos los sabios ciclos de la naturaleza.

## CONSAGRACION DE LA HISTORIA

# LOS PODERES DEL ARTE

*Por Francisco Alexis Márquez*

### **Arte y Artista**

Decimos con Kant: "ante el arte somos responsables", activos en el "Reino de la realización" el "acto" de pintar como poesía, lucha histórica en la historia. Si hoy el arte y lo poético, como planteaba Hegel, no son ya manifestaciones sensibles de la "esencia" a la altura de la religión y la filosofía, es en su función desmitificadora y autocrítica, en el poder de su fantasía donde acontecen otras verdades. Es en la "conexión de las capas del subconsciente" donde se produce sobre todo esta conciencia lúcida, explica Marcuse.

En nuestro artista fermentan las obsesiones más soterradas y secretas. Una metafísica asimismo, desde la cual inducimos las figuraciones como imaginación, posible vorsehein, anticipación. "Un buen pintor -ha dicho Durero- está internamente lleno de figuras, y si fuese posible que su vida durara eternamente, podría verter constantemente algo nuevo en sus obras, a partir de las ideas internas sobre las que escribió Platón". Así, desde complejos procesos de una dialéctica entre lo real y lo imaginario, entre lo celeste y lo oscuro, entre lo inconsciente y lo terrestre, historia y documento, nuestro artista construye su obra. Fiel heredero de su trabajo anterior, el fundamento ontológico de su quehacer emana de obsesivos escenarios internos concentrados en el drama de la existencia individual. Expresión de un "moi-nature", autoconciencia e individualidad subjetiva, en instintiva recurrencia del enigma, su repercusión y su retorno. "El misterio que se presiente en el fondo de las cosas vale más que toda certidumbre (Gauguin). Caleidoscopio anímico en que sus metamorfosis y sombras constituyen antimimesis y finitud. Sombras por descifrar a la luz de una poderosa subjetividad. Descenso a otros sueños y crípticas miradas abisales. No creo ahora estar soñando, pero no puedo probar lo contrario", dice B. Russell.

Las imágenes, tempos y variaciones contra la muerte impregnan una unidad que recorre toda la trama de este mural: "Creamos imágenes tal vez -evoca Goldmundo- para salvar algo de la gran danza de la muerte, para establecer algo que tenga una duración mayor que nosotros mismos". (Herman Hesse, Narciso y Goldmundo).

Más, Memoria Visual de una Nación, no es un sueño (¿pesadilla?) de un individuo tan solo, emblematiza la memoria y el drama de una sociedad y su cultura. "El arte no inventa nada -según Colli- extrae gemas ocultas del tejido de la vida". El recuerdo va en dirección de lo inmediato: la vida ascendente.

En los períodos de crisis y cambios, el mundo a mostrar por el artista se ficciona, se imagina, no se representa. En efecto, Toral en su subjetividad no calca textualmente lo exterior. Transfigurando lo temporal histórico, la naturaleza, los mitos de origen, la Medusa de muerte que nos supera, los devuelve en la imagen a la historia desde su tiempo cenital interno, en visiones, dosis oníricas y realidad. Reconstituyendo así los episodios desde una óptica no descriptiva, sino nueva, porque como nos advierte Juan Acha, "...cultura o arte significa poner en el mundo algo nuevo; esto es diferente a lo existente".

### **Océano, Tributo**

¿Cómo bautizará el Padre que es el mar el cambio vivo en esta floración? Torre salada y estambres de moluscos. La verticalidad de esa fuente asciende en la

luz: tenébridos. Algas, sus ramajes. Vueltas de espira. Escotadura. Estrella de mar. Lóbulo glaciar, fusión de ápice. Asimetrías.

Transitoria y permanente es la Musa y la máscara del azul, proa entre hielos. "En las arenas de Magallanes te recogimos cansada/ navegante inmóvil/ bajo la tempestad/ que tantas veces tu pecho dulce y/ doble desafío dividiendo en sus pezones". (Neruda. A una estatua de proa).

Hielos, prismas, trizaduras entre las mareas y sus himnos obteniendo el sol en los cuerpos. ¿Qué noche esperan los cuerpos, mientras el océano "bruthe y desordena"? "El arte mezcla y separa los caracteres del movimiento y la calma", escribe Novalis.

En dispersión prismas, cristales terrestres ¿obsesión por un mundo más helado y cristalino? ¿Pureza o muerte? Actos antagónicos al paso de trenes deambulatorios y exactos. Teoriza la luz en la mano del glaciar, observando.

Mar, centro de enlace entre la naturaleza, la historia y la existencia del artista. Imagen en Toral que le lleva a alegorizar las altas y poderosas fuerzas de la naturaleza: las aguas, los hielos, las criaturas oceánicas, crustáceos, peces de Chile, cuya realidad encarna también lo misterioso, lo proteico, que no sabemos ver o intuir. Celebración de lo creado que nos permite decir con Trías que sólo el arte y la poesía revelan la secreta virtud de las cosas, su poder. Una misma cosa es "virtud, poder, capacidad".

El arte concebido igualmente como génesis. La obra de arte para Klee "es en primer lugar génesis, nunca se le experimenta como producto". El artista crea así según Klee "como" la naturaleza.

### Del Cuerpo

"Nada sabemos acerca de lo que puede un cuerpo", anota Spinoza. El cuerpo ¿caída, historia, resurrección? Cuerpos que pesan; cuerpos que gravitan hacia su raíz en un rapto o desamparo. Sacrificio de los cuerpos: un San Sebastián espejo de Cristo que es Galvarino. Sangre de su luz: Metamorfosis.

Cuerpo de Cristo en América. Se nos revela como no glorioso (primera parte, La Conquista): pasión y muerte, devastación en nuestra historia; lejos de alguna conciliación reparadora de lo humano, la naturaleza y sus criaturas. En América Cristo es siempre martirio y agonía. América el Padre-América crucificada. Sacrificio edípico. La cruz sinónimo de muerte y no vida. "Cristo estará en agonía -anuncia Pascal- hasta el fin del mundo". "América subsiste crucificada, irredenta, descentrada, deambulante, en abdicación y autocondena de aniquilaciones"... "la latitud del cuerpo resurrecto de Cristo no habita entre nosotros". (Del autor Miguel von Dangel y la Batalla de San Romano).

Anamorfosis, para entrar en los cuerpos sin destruirlos. Metafísica de los cuerpos. Fidelidad a una transfiguración y secreto esplendor. Contemplación y silencio (la poesía para Lezama Lima "se vuelve sobre sí misma para oír su propio silencio").

Geometría y epifanía radiantes después de la caída, comienzo hacia una infinitud: "El hilo que continúa el laberinto en los cuerpos -escribe Lezama Lima- arremolinándose hacia una integración que puede nacer".

¿Qué es el hombre? ¿El revés de su laberinto, en ascensión buscando su propio enigma? Hay cuerpos para interrogar otras respuestas, medidos desde su base y nivelados en la sensación que intuye sus imágenes (Ucello en paciente geometría).

Gravita como metáfora rota sobre los cuerpos la sombra de un fantasma: Areteia, sabiduría de destino y la sangre junto a una demolidora lucidez.

Piénsese en Oscar Trepte (1890-1969) y el aura sacral de sus retratados construyendo los cuerpos exentos, en soledad irrumisible, signando la desrealización humana y vacuidad que colma los circundante, sin embargo trascendidos por la mirada, la cual explica Schwartzmann "revela la verdadera situación vital-cósmica de cada individuo". O recuérdese a Juan Domingo Dávila su "revisión o crónica de una etapa del arte" como la llama. Punto cero del arte y los cuerpos que ya

murieron, subsistiendo como comics y carga de violencia. Poderosamente vivos, dibujados cual arquetipos de un Eros liberado ¿comienzo o retazos de un infierno hacia otro Apocalipsis? Configuraciones expresivas todas éstas que señalan una propia percepción y concepto de lo humano: una fisonomía de la chilenidad construida a través de los cuerpos.

El sentimiento de sí, plantea Schwartzmann "sólo es dado a través de la propia corporeidad, "es el cuerpo y el mundo que se relacionan en la conciencia de sí mismo" (Teoría de la expresión). "Ser cuerpo -afirma Merleau-Ponty- es estar anudado a un cierto mundo"... "nuestro cuerpo es el espacio"... "se interpreta a sí mismo"... "es un nudo de significaciones". (Fenomenología de la percepción).

"Soy hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne comestible, mi estómago cuyos nudos me reúnen con la putrefacción de la vida"... "El conflicto eterno de la razón y el corazón se desempata en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios", clama Artaud.

### Arte e Historia

Mario Toral nos coloca ante la capacidad de pensarnos, ante la lógica realidad/imaginación necesarias para construir nuestra autoimagen. Como piensa Juan Acha "la condición latinoamericana, igual que el arte, es una idea que depende de cómo nos autoimaginamos y cómo nos imagina el artista". (Ensayos y ponencias latinoamericanistas).

Si la historia no sólo la padecemos sino también la cometemos, es esta fisonomía, que no apariencia, la cual el artista diseña con una conciencia crítica y sus propios y valederos medios estéticos. El centro está en nosotros mismos, no en la periferia histórica o plástica. También estas formas son ideas: "...en la percepción de la forma se dan los comienzos de la formación de conceptos; el acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamientos". (R. Arheim. El pensamiento visual).

Romper la historia, su curso de fatalidad para liquidar un ancestral silencio. No es aquí el arte un alejamiento, bella inocencia de la forma. Su impulsión más vigorosa es también dignidad estoica para mostrar la crepitación de la historia. Son nuestros antecedentes, inventarios y avatares. Simiente de la imagen: origo, radix, principium. Muchas escenas de fundación giran en torno al sol, trizada luz sepia "dudosa luz del día" (¿paradigma del oro fallido con que soñaron los conquistadores?) Luz inversa hacia la primera piel y los cuerpos despaciosos o en relámpago crispando los significados. Hacia el pasado desde donde "regresa" el demiurgo, revelando más allá de la superficie y la forma la intrahistoria. Flama horizontal arriba del poder y la historia. ¡Meditación sobre el poder!, "eso tan enigmático, a la vez visible e invisible, presente y oculto..." (Foucault). Como la política es el arte del poder "La política es inmanente a la historia". He aquí el poder en este mural signando correlación de fuerzas, estrategias, conquista, dominación, violencia.

Pero esta violencia no corre a los muertos, sino a quienes le sobreviven. Mas nos hace soportar la realidad al "reconocernos" en esas imágenes. Reconocernos como un "nosotros" para sostener la vida y transformarla.

Memoria Visual de una Nación, epifanía del artista, cruda, lacerante, exigente, conjuro y encarnación, recupera desde el pasado y "une" a esa memoria una fértil curación, un exorcismo sobre nuestras culpas y destino. Simbólico y actuante valor moral del artista que rechaza el maniqueísmo visceral de nuestra historia delirante.

Más que un horror físico la atmósfera de castigo y destierro de la obra nos envuelve en un metafísico horror creado por la violencia como absurdo: la estupidez humana es la raíz absoluta del mal. Increpa con esta voz el demonio de la Providencia:

"¡Oh tribunal bendito/ Providencia eternamente!/ ¿Dónde envías a Colón/ para renovar mis daños?/ ¿No sabes que ha muchos años/ que tengo allí posesión?". (Lope de Vega).

Es la historia como pesadilla diría Cioran, aunque en su pesimismo nos

responsabiliza: "El hombre hace la historia, a su vez la historia lo deshace. Es el autor y el objeto, el agente y la víctima" (Contra la historia).

Saturno devorando a sus hijos, pintado por Goya, parece ser la paternidad siniestra que alimentan nuestras patrias. El mural en su monumental ritual y catarsis colectiva, en afirmación optimista y curadora, nos habla de los poderes del arte. Si el arte excede todas las causas, Toral anuncia un exceso: es el "don", dación del artista y el arte a la altura de nuestra historia, en la vastedad de un impulso también moral; amor como sobreabundancia y creación (Nietzsche); Eros productivo y "poético" (Platón). Ejercicio de entender el arte, a su vez para padecerlo y ejercerlo exento de inocencia.

### ¿Hay verdadero arte inocente?

En la primera sección del mural se invoca un retorno, un origen en la circularidad del espacio y los conflictos de la historia. Entre el mito de fundación, la caída, pérdida y muerte, existe persistente una obsesión mítica matricial. Por ausencia se busca recuperar lo femenino, lo materno, Madre Tierra, la Gran Madre: América: "Misteriosa y solemne" (Toral). Una decepción del Padre histórico, al cual se condena como culpa y ausente, el padre de la ley, el poder, la historia. Veredictos que se refieren a una recuperación de lo materno y paterno. El arte para Heidegger por boca de Goldmundo, es "una unificación de los mundos, del padre y la madre, de la mente y la sangre". (Narciso y Goldmundo).

Ante nuestro origen trágico y tánático el artista nos propone una autognosis, una fidelidad al suceder de la historia que aunque brutal, alucinante y demoledora nos pertenece. Somos sus hijos y también sus padres.

Compleja esta obra de hoy y de siempre; reino de la meditación: némesis y catarsis. Nuestra autobiografía como país con sus muertes y resurrecciones vuelve a la utopía, aspira a los maternos afectos de la tribu, después de las crucifixiones (el Icaro fallido ¿también crucificado?)

Sobre la local historia de Chile mantiene esta obra su ecuménica universalidad, suscitando conocimientos, múltiples interpretaciones, sugerencias morales no unívocas, una necesidad del "nosotros". El hombre piensa Martin Buber no será existencia si no "aprende a mantenerse en ella como auténtico 'nosotros'".

Ante nuestra chilenidad convulsa y maniquea se yergue este mural como tregua, pacto y rito secularizado. Pacto de un comienzo. Como paloma del arca y mensajero del rescate, la autognosis que propone es una conquista de la realidad. Para Fiedler el arte es un medio por el cual "El hombre llega a conquistar la realidad".

Heredamos un relato patriarcal de una historia oficial tal vez como espejo del destino, autoridad y finalidad. Somos tributarios de la "otra historia" que sucede longitudinal en bronce y mármol arriba, en la Alameda de las Delicias, abajo, como inversa caverna platónica, al paso de los trenes, acontecen otras verdades.

"Cada uno de nosotros -plantea H.J. Plumb- es un ser histórico prendido en una trama tejida por el tiempo". Para Ortega y Gasset "somos historia", sin embargo como afirma Collingwood, es tal cuando los acontecimientos se inscriben en nuestra conciencia.

Y el pasado, como escribe el poeta colombiano Alvaro Mutis, nos sigue como una "columna de humo", como "un árbol de ardientes raíces". La historia nos enseña Ortega y Gasset "no prevé el futuro, sino tiene que aprender a evitar lo que no hay que hacer". El pasado es un recuerdo que si no se le "domina con la memoria, refrescándole, se vuelve siempre contra nosotros y acaba estrangulándonos"; se pasa sobre el pasado "como se pasa sobre la vieja tierra con el arado e hiriéndola con el surco se le fructifica". (Historia como sistema).

En este Nuevo Mundo, Fin de Mundo, Finis Terrae, visión/invencción de Chile: tierras muertas y nuevas...

# VESTÍBULO

Por Octavio Paz

**L**as relaciones entre la cultura francesa y los escritores y artistas de América Latina han sido, desde fines del siglo XVIII, continuas y privilegiadas aunque, casi siempre, se han desarrollado en una sola dirección. Los latinoamericanos han recogido, adoptado y transformado muchas influencias francesas; en cambio, sus respuestas, interpretaciones y recreaciones pocas veces han sido escuchadas en Francia, salvo en nuestros días.

Uno de los grandes poetas de nuestra lengua, introductor de la poesía simbolista francesa en español, Rubén Darío, vivió largas temporadas en París, pero su presencia fue advertida únicamente por unas pocas, como Henry J.M. Levet, que le dedicó una de sus Cartes Postales. Sin embargo, en algunos casos aislados, los latinoamericanos han participado como protagonistas en la vida literaria y artística de París. Los ejemplos más notables son los de dos chilenos, un poeta y un pintor: Vicente Huidobro y Roberto Sebastián Matta. La figura de Huidobro ha sido olvidada a pesar de que parte de su obra poética fue escrita en francés y de que su participación en la iniciación del movimiento poético moderno en Francia fue destacada, primero en Nord-Sud, al lado de Reverdy, su amigo enemigo, y después, de una manera independiente. Olvido injusto: Huidobro fue una personalidad brillante y polémica, aparte de ser un excelente poeta (aunque lo mejor de su poesía está en español). El caso de Matta es muy distinto: no sólo su influencia ha sido más prolongada y profunda sino que su persona y su obra son presencias vivas del arte contemporáneo.

Matta hizo estudios de arquitectura y en 1934 trabajó en el estudio de Le Corbusier, en París. Muy pronto conoció a Breton, Duchamp, Dalí, Magritte, Penrose, Tanguy, Miró y otros surrealistas. En 1938 participó, ya como miembro del grupo, en la Exposición Internacional del Surrealismo. Simetría Inversa: Huidobro llega a París en 1916, durante la Primera Guerra; Matta abandona París en 1938, al comenzar la Segunda Guerra. A instancias de Duchamp se instala en Nueva York, como Breton, Ernst, Tanguy y Masson. Allí trata a los jóvenes pintores norteamericanos y se convierte inmediatamente en su guía y su inspicador. En 1940 viaja a México con Robert Motherwell. Reencuentro con el sol, los volcanes y los temblores de tierra. Huidobro había escrito un libro de poemas llamado Temblor de Cielo; para Matta la pintura también es un temblor, arquitectura de tiempo; un edificio hecho de líneas, formas y colores en movimiento. El espacio se echa a andar. Durante esos pocos años, entre 1939 y 1943, poseído por una salvaje y poderosa energía creadora, a un tiempo brillante y profunda, Matta pinta algunos cuadros extraordinarios. Así se encuentra a sí mismo. Más exacto será decir, así parte de sí mismo al encuentro de un mundo que acaba de descubrir y que desde entonces no cesará de explorar -y de inventar-.

La primera gran exposición de Matta en Nueva York (1942): "La tierra es un hombre" fue saludada por Breton como uno de los grandes momentos de la visión surrealista del hombre y del mundo. La noción de "modelo interior" se modifica substancialmente; en realidad, ante esos cuadros hay que hablar más bien de explosión interior. Sólo que el mundo interior que revela Matta también es el exterior. Nupcias de la pasión y la cosmogonía, de la física moderna y el erotismo. Un mundo espiritualmente más cerca de Giordano Bruno que de Freud. Naturalmente un Bruno del siglo XX que tuviese noticias de Einstein y Poincaré. No es extraño que Duchamp se sintiese atraído por el joven Matta al que llama "el pintor más profundo de su generación". Hay, además, otro elemento en esos cuadros de Matta y que no ha dejado de manifestarse en su obra subsecuente: la historia. Con razón nunca ha querido separar el mundo íntimo del social y ambos de las fuerzas naturales y físicas. Para Matta la revolución y el amor, los cataclismos sociales y las explosiones de la galaxia, son parte de la misma realidad y, en un sentido profundo, riman. Las vastas y violentas composiciones



de esos años, en las que un espacio dinámico y nunca pintado antes se viste con unos colores paradisíacos, acabados de nacer, no podían sino fascinar a los jóvenes y ávidos pintores norteamericanos: Gorky, Pollock, Rothko, de Kooning, Motherwell, Bazziotes y los otros.

En esos años Nueva York fue el lugar de encuentro. No de dos civilizaciones sino de dos tradiciones estéticas o, más bien, de la tradición moderna europea y de la sensibilidad norteamericana. En esa época no había realmente una tradición pictórica moderna de Estados Unidos, salvo como un reflejo provinciano del arte europeo. En este encuentro el grupo surrealista de Nueva York (Ernst, Matta, Masson, Tanguy) desempeñó una función preponderante aunque, claro está, no única. Sobre esto es necesario señalar un hecho que no siempre se ha visto con claridad: dos fenómenos distintos confluyen en ese momento. El primero, en la pintura surrealista se opera una metamorfosis radical, preparada por Duchamp y realizada por Matta: fusión del erotismo, el humor y la nueva física. Matta introduce una visión no-figurativa: sus cuadros no son transcripciones de realidades vistas o soñadas, sino recreaciones de estados anímicos y espirituales. Lo no visto se hace visible o, más exactamente encarnado. Fue un atrevido viraje que hizo cambiar de rumbo a la pintura surrealista y que abrió vistas desconocidas a los jóvenes artistas de Estados Unidos. El segundo: nace la nueva pintura norteamericana, como un eco y una respuesta a la pintura europea.

La figura central de ese momento, el cruce de caminos, el enlace y el inspirador, es Matta.

Por él, la pintura surrealista penetra en una región inexplorada y, simultáneamente, fertiliza el arte de los jóvenes norteamericanos. Ignorar o minimizar su influencia, como se ha pretendido en ocasiones, además de ser una necesidad, es un escándalo. Por fortuna, muchos artistas y críticos norteamericanos no padecen esta miopía moral y estética. Para definir la posición única de Matta en esa década nada mejor que imaginar un triángulo geográfico, histórico y espiritual: América del Sur (Chile), Europa (París), América del Norte (Nueva York y México). Más que los tres tiempos, los tres lados o caras de nuestra civilización.

Triángulo que encarnan una persona y un año: Matta, 1942. Un nombre y una fecha axiales para el arte de la segunda mitad del siglo XX. Más de medio siglo después podemos preguntarnos: ¿aurora o crepúsculo del arte moderno? ¿Qué importa: no es el alba el crepúsculo de la mañana y no es el crepúsculo el alba de la tarde?

La contradicción puede ser un método de vida. Es fecundo cuando no sólo niega a los otros, sino a nosotros mismos, pues así nos da la posibilidad de



*cambiar. Pero la negación no se convierte en afirmación como pretende la quimérica dialéctica (Kant la llamó "la lógica de las ilusiones"). La negación es un ascetismo, una higiene superior: no nos cambia pero nos entrena y nos lanza al vacío. Es el trampolín del salto... ¿hacia dónde? No lo sabemos sino hasta que nos vemos en el aire y aprendemos instantáneamente el arte que nadie enseña: el de caer de nuevo en tierra, sanos y salvos. Lo más difícil: caer con gracia. Es el arte supremo. Nietzsche llamaba a Séneca "el torreador de la virtud"; Matta es "el bailarín de la imaginación": sabe saltar y sabe caer. Al final de su período neoyorquino, a través de una negación que es un salto, introduce en su pintura la figuración: unos seres grotescos y terribles que evocan tanto a los personajes de la ciencia ficción como la figura de los códices precolombinos de México. Matta, ístmo, no entre continentes sino entre signos. Así, al mismo tiempo que, después de haberlo profetizado, se aleja del expresionismo abstracto, descubre otro territorio de la imaginación. Es un mundo que no cesará de explorar durante los siguientes años, hasta hoy: la pintura narrativa, la pintura que cuenta. Pintura que es mito, leyenda, historia, historieta, adivinanza. Pero lo que cuenta su pintura no es lo que pasa en la actualidad sino abajo y arriba de ella, el juego de las fuerzas e impulsos que nos hacen, des hacen y rehacen. Sus instrumentos: el ojo que hace, la mano que mira, la risa que perfora, la fantasta que provoca el chorro de imágenes.*

*Después de la Segunda Guerra, Matta regresa a Europa. Vive en Roma y en Londres, se instala en París, viaja a Chile y Perú, visita varias veces La Habana, vuelve a México y, en fin, recorre los cinco continentes. Durante estos años no ha cesado de pintar, pensar, amar, combatir, irritar, discutir, conmover, indignar, iluminar, jugar, ingeniero, ilusionista, confuso, inspirado, tartamudo, elocuente, mago, prestidigitador, clow, clarividente, poeta, insurrecto, generoso. El sol lo acompaña siempre. No es extraño; una de sus divinas es: "el sol para el que sabe congregarse". Pero hay otro sol, secreto para el que sabe quedarse solo y decir no. A Matta lo iluminan, alternativamente, los dos soles, el de la plaza y el de la celda. El surrealismo fue un gran viento cálido de rebeldía sobre este siglo belado y cruel. Matta ha sido fiel a ese impulso subversivo y generoso. Con una de esas expresiones suyas que revelan su inmenso don verbal, ha dicho que pinta "para que la libertad no se convierta en estatua". Gran decir. Por desgracia, como otros artistas de nuestro tiempo -y no de los menores, de Picasso y Pound a Neruda y Eluard- a veces ha confundido a las estatuas en el poder con las revolucionarias vivas en la cárcel o el destierro, a los tiranos con los libertadores. No diga coto como queja o reproche: tenta que decir mi des acuerdo.*

*Matta es uno de los grandes artistas contemporáneos. Lo fue desde sus comienzos y lo sigue siendo. En 1946 Marcel Duchamp escribió unas líneas que, en su brevedad, son todavía lo mejor que se ha dicho sobre él: "Su primera contribución a la pintura surrealista y la más importante, fue el descubrimiento de regiones del espacio, desconocidas hasta entonces en el campo del arte". Una vez más Duchamp dio en el blanco: el espacio de Matta es un espacio en movimiento, en continua bifurcación y recomposición. Espacio que fluye, plural. Espacio que posee las propiedades del tiempo: transcurrir y dividirse en unidades discretas sin jamás interrumpirse. La crítica ha señalado el carácter dinámico del espacio de Matta, pero me parece que no ha advertido su profunda afinidad con el espacio de ciertos poetas modernos. Pienso, ante todo, en Apollinaire y en algunos de sus grandes poemas (Zone y Le Musicien de Saint-Merry), en donde distintos espacios confluyen y se entretajan como una trama viva hecha de tiempo. Espacio temporalizado. La visión de Apollinaire ha sido recogida y transformada por varios poetas de lengua inglesa y española. Algunos nos hemos aventurado por ese nuevo espacio que, vuelto tiempo, camina, gira, se disgrega y se reúne consigo mismo. Esta es, sin duda, una de las razones que me atraen, afectiva y espiritualmente, a la aventura pictórica de Matta. Una afinidad que me ha hecho escribir, en lugar de un insuficiente estudio crítico sobre su obra, un poema: "La casa de la mirada". Es una exploración (¿una peregrinación?) por esa geología, geografía y astronomía anímicas que son el espacio imantado de su pintura. Originariamente escrito como un prólogo al poema "La casa de la mirada" escrita para la exposición retrospectiva de Roberto Matta, Museo Nacional de Arte Moderno, Centre Georges Pompidou, París.*



## LA CASA DE LA MIRADA

-A ROBERTO MATTA-



Le cœur d'Hélène, 1957, Óleo 120 x 146 cm.

**C**aminas dentro de ti mismo, y el tenue reflejo serpenteante que conduce  
 no es la última mirada de tus ojos al errorar ni es el sol tímido  
 golpeando tus párpados:  
 es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos: llamadas, respuestas, llamadas,  
 hilo de claridades entre las altas yervas y las bestias agazapadas de la conciencia  
 a obocuanas.  
 Sigues el rumor de tu sangre por el país desconocido que inventan tus ojos  
 y subes por una cocaleira de vidrio y agua hasta una terraza.  
 Hecha de la misma materia impalpable de los ecos y los tintineos,  
 la terraza, suspendida en el aire, es un cuadrilátero de luz, un ring mágico  
 que se enrolla en el mismo, se levanta, anda y se planta en el circo del ojo, géiser  
 lunar, tallo de vapor, follaje de chispas, gran árbol que se enciende y apaga y  
 enciende,  
 estás en el interior de los reflejos, estás en la casa de la mirada,  
 has cerrado los ojos y entras y sales de ti mismo a ti mismo por un puente de  
 latidos: el corazón es un ojo.

*Estás en la casa de la mirada, los espejos han escondido todos sus espectros,  
no hay nadie ni hay nada que ver, las cosas han abandonado sus cuerpos,  
no son cosas, no son ideas, son disparos verdes, rojos, amarillos, azules,  
enjambres que giran y giran, espirales de legiones descarnadas, torbellinos de las  
formas que todaeta no alcanzan su forma,  
tu mirada es la bélce que impulsa y revuelve las muchedumbres incorpóreas,  
tu mirada es la idea fija que taladra el tiempo, la estatua inmóvil en la plaza del  
insomnio, tu mirada teje y desteje los hilos de la trama del espacio,  
tu mirada frota una idea contra otra y  
enciende una lámpara en la iglesia de tu cráneo,  
pasaje de la enunciaci3n a la anunciaci3n, de la concepci3n a la aunci3n, el ojo  
es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos, estamos en la  
casa de la mirada y no hay nada que ver,  
hay que poblar otra vez la casa del ojo,  
hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser fieles a la vista, hay que CREAR  
PARA VER.*

*La idea fija taladra cada minuto, el pensamiento teje y desteje la trama, vas y  
vienes entre el infinito de afuera y tu propio infinito,  
eres el hilo de una trama y un latido del minuto, el ojo que taladra y el ojo tejedor,  
al entrar en ti mismo no sales del mundo, hay ríos y volcanes en tu cuerpo,  
planetas y hormigas, en tu sangre navegan imperios, turbinas, bibliotecas,  
jardines,  
tambi3n hay animales, plantas, seres de otros mundos, las galaxias circulan en  
tus neuronas,  
al entrar en ti mismo entras en este mundo y en los otros mundos,  
entras en lo que vio el astr3nomo en su telescopio, el matemático en sus  
ecuaciones:  
el desorden y la simetría, el accidente y las rimas, las duplicaciones y las  
mutaciones,  
el mal de San Vito del átomo y sus partículas, las células reincidentes, las  
inscripciones estelares.*

*Afuera es adentro, caminamos por donde nunca hemos estado,  
el lugar del encuentro entre esto y aquello está aquí mismo y ahora, somos la  
intersecci3n, la X, el aspa maravillosa que nos multiplica y nos interroga,  
el aspa que al girar dibuja el cero, ideograma del mundo y de cada uno de  
nosotros.  
Como el cuerpo astral de Bruno y Cornelio Agripa, como los grandes  
transparentes de André Breton,  
vehículos de manera sutil, cables entre éste y aquel lado,  
los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá, el signo doblado, V y A,  
pirámides superpuestas unidas en un ángulo para formar la X de la Cruz, cielo y  
tierra, aire y agua, llanura y monte, lago y volcán, hombre y mujer, el mapa del  
cielo se refleja en el espacio de la música,  
donde el ojo se anula nacen mundos:  
**LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO EN EL  
SUEÑO.***

*La tierra es un hombre, dijiste, pero el hombre no es la tierra,  
el hombre no es este mundo ni los otros mundos que hay en este mundo y en los  
otros,  
el hombre es el momento en que la tierra duda de ser tierra y el mundo de ser  
mundo,  
el hombre es la boca que empuña el espejo de las semejanzas y analogías,  
el animal que sabe decir no y así inventa nuevas semejanzas y dice sí,  
el equilibrista vendado que baila sobre la cuerda floja de una sonrisa,  
el espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste, el que transfigura lo  
que copia,  
el hombre no es el que es, célula o dios, sino el que está siempre más allá.  
Nuestras pasiones no son los ayuntamientos de las substancias ciegas,  
pero los combates y los abrazos de los elementos riman con nuestros deseos y  
apetitos,  
pintar es buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el solabaz*





Mon cœur dans le sport, 1959, óleo 81 x 99 cm.



*El Vértigo de Eros es el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario,  
la aparición de la aleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de la idea,  
tu has pintado al amor tras una cortina de agua llameante  
PARA CUBRIR LA TIERRA CON UN NUEVO ROCIO.*

*En el espejo de la música las constelaciones se miran antes de disiparse,  
el espejo se abisma en sí mismo anegado de claridad hasta anularse en un reflejo,  
los espacios fluyen y se despeñan bajo la mirada del tiempo petrificado,  
las presencias son llamas, las llamas son tigres, los tigres se han vuelto olas,  
cascada de transfiguraciones, cascada de repeticiones, trampas del tiempo:  
hay que darle su ración de lumbré a la naturaleza hambrienta,  
hay que agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo y despertar al alma,  
hay que plantar ojos en la plaza, hay que regar los parques con risa solar y lunar,  
hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur,  
hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,  
la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta.*



Piano Integral, Non June Patis



# ARTE CONTEMPORANEO MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA

Por Antonio Landauero

Desde la antigüedad, es menester, cuando se habla de arte, asociarlo a la belleza, del mismo modo que, tratándose de filosofía, se la vincula al concepto de verdad. "El amor a la belleza -sostenía Platón-, pone orden en el imperio de los dioses; cosa ésta evidente, pues no puede haber amor en la deformidad". Y Plotino manifestaba: "Sin belleza ¿qué sería del ser? Sin el ser, ¿qué sería de la belleza?". Lo bello -decía Santo Tomás de Aquino-, es *id quod visum placet* (lo que siendo visto, gusta).

Estas definiciones genéricas de belleza que imperaron y rigieron la estética occidental por siglos, hoy el arte contemporáneo las ha puesto en franco cuestionamiento. Los ismos de nuestra centuria presentan el mejor ejemplo en el dadaísmo, que no contento con rebelarse contra el arte tradicional -mientras más bello, mayor agresividad-, empezó a modificarlo todo y echó abajo la anterior escala de valores artísticos. Desde entonces, ya no sólo el dadaísmo -que no fue la primera escuela estética de vanguardia-, sino todos los demás ismos abordaron el arte desde otra dimensión estética. Es así como los postulados maquinistas del futurismo propugnaron para el arte una primacía de la acción sobre el pensamiento, de la fuerza sobre la belleza. Hablaban de belleza, pero exaltaban la de la máquina. Los siguientes ismos de la vanguardia del siglo XX, cual más cual menos, incurrieron ex profeso en abordar la vida práctica y, naturalmente, con ello trocaron definitivamente el concepto tradicional de belleza. Es así como tenemos instaurado el "feísmo", que no siempre es una mera contradicción de lo bello, y que apunta a cosas más contingentes: el hombre y su entorno real, entorno que no es del todo bello.

A modo de ejemplo, tenemos a los artistas del Earth Art, que introdujeron una nueva modalidad de concebir sus obras, al recurrir al empleo de materiales orgánicos y sin plasticidad, como grasa, acumulación de hojas marchitas, materiales orgánicos y hasta hielo derritiéndose. A principio de los años 70, el artista neoyorquino Les Levine, luego de mascar una serie de chicles mandó fundir las formas resultantes en oro, montándolas después en zócalos de mármol negro. En 1972 diez mil huevecillos de mariposas en incubación se presentaron en la Piazza San Marco. El mismo año en que Christo logró extender una cortina anaranjada sobre la cañada de Rifle Gap, en Colorado. En aras de una nueva forma de expresión, y obviamente una nueva concepción de la belleza, Vito Acconci, Cris Burden, Terry Fox, Barry Le Va, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Arnulf Rainer, Claus Rinke, Keith Sonnier, William Wegman y otros sometieron sus cuerpos a un cúmulo de experiencias. Nauman, por ejemplo, para ilustrar la frase "de la mano a la boca", se hizo en la piel marcas e incisiones; la piel fue calcinada por el sol (Oppenheim); se vaciaron yeso; el cabello fue quemado; se dejaron caer bloques de cemento sobre los dedos de los pies; se hicieron transformaciones de procesos o expresiones corporales por medio de ejercicios violentos, tales como arrojar el cuerpo contra un muro de piedra hasta la extenuación (Le Va). La sexualidad tampoco ha sido ignorada, *Seebed* (Cama de semillas, 1972), llevada a cabo por Acconci en una galería de Nueva York, consistía en la masturbación del artista bajo una rampa.

En 1997, Félix González Torres, una luminaria de la vanguardia artística neoyorquina, expuso en una galería media tonelada de caramelos, los que a medida que el público los consumía iban siendo reemplazados. Esta "instalación", creación o exploración, como muchas nuevas propuestas plásticas confirma que la belleza tradicional ha adquirido el matiz de interrogación subjetiva, sin referencia explícita al concepto de belleza tradicional. Sin duda estamos frente a una inversión de valores. Dicho en otros términos, el arte de nuestra época ha desestimado la belleza suscitando, en cambio, un panorama de desorbitada riqueza y originalidad donde se sondea lo

tremendo, lo indescifrable, lo onírico, lo hipotético, lo extraño e incomprensible, las relaciones misteriosas entre el yo y la realidad, causas primeras, sentido de la existencia, etc. Es posible que estas nuevas propuestas no despierten emoción y placer estético, pero configuran un arte con ideas nuevas e irradian una evidente belleza: la de la especulación intelectual.

Hay consenso entre los críticos e investigadores que el arte es el signo de su tiempo. También que la historia del arte es un espiral dialéctico, es decir, toda tendencia, estilo, corriente o movimiento, empieza a su hora, llena su cometido y después se agota. Luego se origina otra tendencia que apunta en otra dirección. He aquí el motivo de la perpetua renovación de sus formas. He aquí el porqué no puede existir un concepto eterno de belleza ni recetas estéticas inmutables. Es más, ahora la belleza no puede ser definida por la sencilla razón de que es el artista, y sólo él, quien determina su definición. Aplicando esta lógica, los artistas actuales y la belleza se han liberado de toda determinación, pero no se puede dudar de que todavía continuará habiendo arte y belleza tradicionales.

Hoy como en otras épocas de la historia pareciera que el arte atraviesa por un período de decadencia. Pero, ¿no existirá, una vez más, en esta profunda transformación, una cierta miopía para captar el mensaje bajo la forma de un lenguaje que a nosotros, contemporáneos incapaces de una visión más amplia del fenómeno, nos puede parecer un lenguaje de crisis? Debemos creer en la necesidad de estos "processus" periódicos que permiten al arte renovarse permanentemente.

### Estética del dolor

No cabe duda que el arte en su totalidad, desde la caverna de Altamira hasta nuestros días, es un "continuum", pero un "continuum" en movimiento.

Hoy, como en épocas pasadas, el arte experimenta una permanente transformación. Se trata de una constante modificación de perspectivas, una subversión de valores, una refundición de planes. Lo que ayer ocupaba el primer plano de un estilo, hoy se funde en un segundo plano de otro. Lo que era fundamental o esencial para uno, para otro es accesorio. Cambian los postulados y con ellos las visiones.

Desde el siglo XV hasta fines del XIX el arte fue un reflejo de la realidad, pero abordada de distintos modos; hubo artistas que crearon imágenes del mundo visible, y lo hicieron



The Walt, Edward Kienholz



Nuda, Edward Weston

con una aproximación tan asombrosa al modelo, que su actitud se definió como realista. También la imagen se recreó con tal sentido de precisión, economía y síntesis, que se relacionó con la proporción divina (actitud clásica). En otras ocasiones las imágenes perdieron sus relaciones con el mundo exterior para admitir una deformación impuesta por una manera especial de reaccionar del hombre frente a la naturaleza (sentimiento romántico).

A partir del impresionismo se inicia un extraño proceso: las imágenes van perdiendo su apego a los modelos naturales al punto de desaparecer; el espacio comienza a deformarse; en lugar de ser representado en una tela se alude por vibraciones de color en un solo plano.

Será el fauvismo el primer movimiento artístico del siglo XX que, por el uso del trazo y color con independencia de la imagen, señala el arranque hacia un nuevo lenguaje plástico.

Matisse, Derain, Vlaminck, para expresar su emoción frente a las cosas, se alejan la imagen real, no reconstruyen como volumen, ni con el modelado de una pintura tonal, ni con el auxilio de un claroscuro especial; les basta exteriorizar las sensaciones con un color, cuya violencia sugiere sin sentimentalismo alguno, las relaciones personales con el mundo exterior. El cubismo exagera la cualidad del plano pictórico para dar una nueva visión a la realidad. Primeramente, es el plano que aprisiona las formas, marcando con sus enlaces ciertos ritmos; luego, es el plano que abre, que funde las formas con el espacio que crea ritmos imaginados, independientes, como melodías que cantan en la superficie del cuadro.

Simultáneamente, el futurismo con su absoluta devoción al dinamismo, utiliza el plano para dar una nueva visión a la atmósfera impresionista, objetivando con la interpretación de los mismos toda la energía contenida en el uso de los complementarios. El orfismo recoge luego la energía cromática del fauvismo y el ritmo futurista y da una versión más lírica al orden espacial.

El surrealismo, profundamente influido por las teorías psicológicas de Freud, aproxima el arte a las armonías subconscientes y al sueño. Por fin, el arte abstracto madura todas estas experiencias y deslinda las formas de cualquier alusión figurativa, abriendo el sendero a nuevas e insólitas modalidades artísticas, que se sucederán como el día y la noche en un eterno devenir.

El informalismo, valiéndose de la textura y de la materia, quiere expresar la poesía, el lirismo y el dramatismo. El tachismo y el acción painting juegan con los efectos fortuitos y accidentales y la intuición natural. El pop art busca elevar a categoría artística lo cotidiano y lo urbano. El op art se vale de la ilusión óptica y el movimiento insinuado en la retina. El cinetismo asocia el arte a la acción de elementos mecánicos o al movimiento que le imprime a la obra el espectador. El funk art, arte híbrido y antiobjetivo, sondea el humor negro, el sarcasmo y la ironía. El minimal art busca el máximo de impacto reduciendo los materiales, los colores y las formas a su expresión más simple. Los happenings quieren que el espectador sea parte de la obra misma. El body art busca sintetizar en la acción corporal la emoción estética. El hiperrealismo quiere reproducir la realidad en forma fidedigna recurriendo a una técnica preciosista y depurada.

En el momento actual, en que la multiplicidad de estilos y la variedad de conceptos presiden los destinos del arte, podemos afirmar que todos los artistas se replantean el fenómeno artístico con lucidez, responsabilidad y afán de lograr su inserción en el

complejo contexto de hoy. Es el caso del artista estadounidense Ron Athey, exponente de la estética punk, uno de los más controvertidos movimientos de la plástica contemporánea. Athey escenifica rituales de sangre. Con estas obras pretende transmitir al espectador el dilema de la muerte y la desesperación que sufren los hombres y mujeres contagiados con el virus del SIDA. Athey, que lleva la cabeza rapada y el cuerpo lleno de tatuajes, es seropositivo, al igual que la mayor parte de su troupe. Este artista que usa su cuerpo como principal medio de expresión (no el lienzo, ni una pantalla, sino su propia carne), une a las expresiones corporales típicas del body art y de los happenings, el sentimiento de angustia y la desesperación humana. Su iconografía de danzas y movimientos corporales se acerca a los conceptos tribales, al instinto primitivo, donde afloran elementos sadomasoquistas que algunos han denominado movimiento moderno-primitivo o estética del dolor.

En la obra titulada *Four Scenes in a Hard Life* (Cuatro escenas de una vida dura), Athey dibuja varias formas con un bisturí en la espalda de otro personaje y luego le presiona toallas de papel que absorben la sangre y quedan marcadas en una especie de signo vital que cuelga de cuerdas, como si se tratara de patéticas radiografías o ropa tendida.

Con este tipo de obras, de marcada influencia punk, Athey realiza una crítica rotunda a la sociedad contemporánea que, en los albores del siglo XXI, se jacta de súper civilizada, pero que ha perdido toda su sensibilidad, todo su afecto para con el prójimo.

#### ¿Arte o snobismo?...

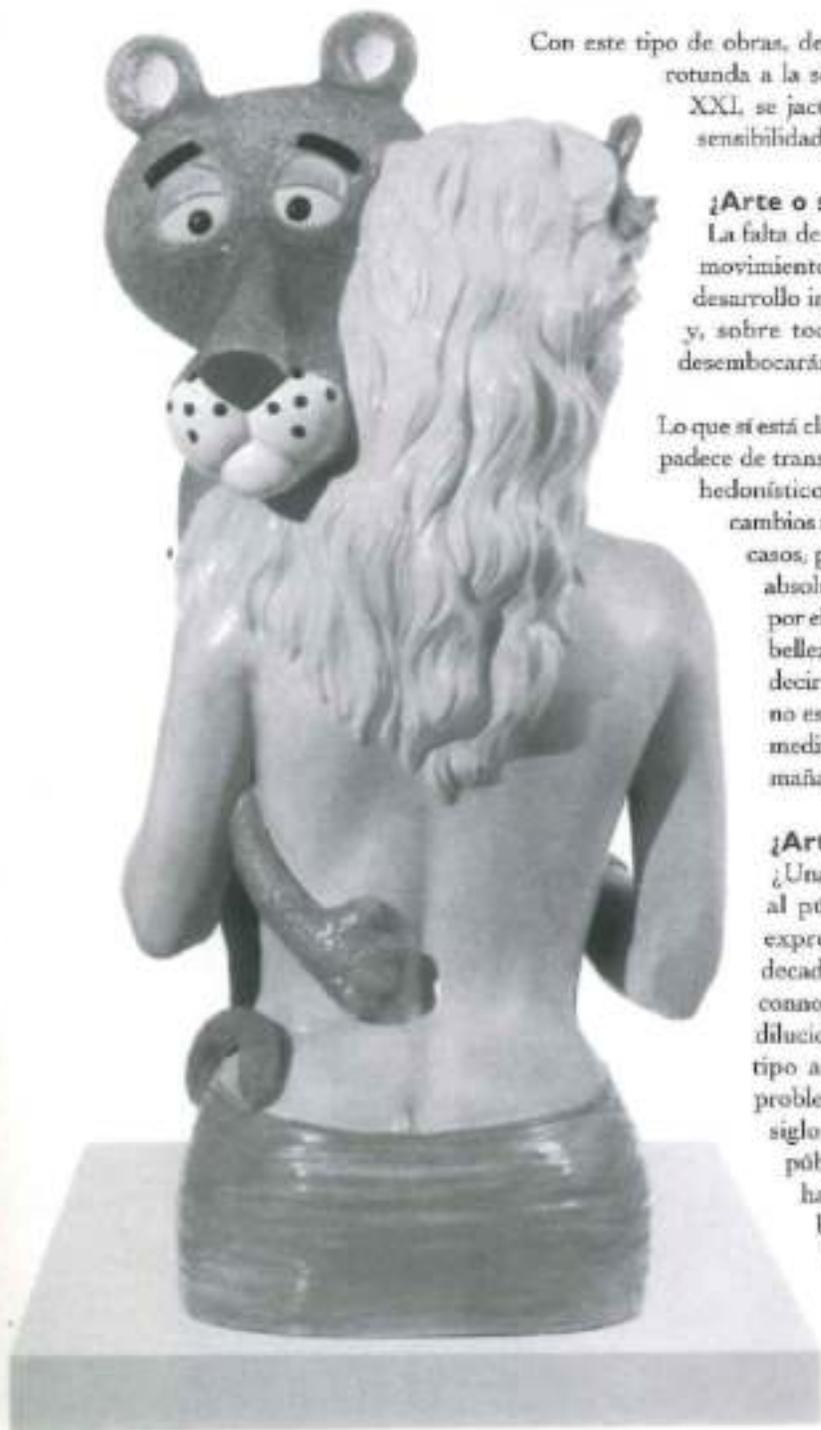
La falta de perspectiva histórica y de objetividad en relación con movimientos que se encuentran en un período de gestación y desarrollo impiden establecer con claridad cuáles son sus méritos y, sobre todo, cuál será su futuro o, por lo menos, en que desembocarán...

Lo que sí está claro es que en esta época, en la cual la condición humana padece de transformaciones decisivas, el arte, que no es un fenómeno hedonístico, registra en una amplia perspectiva de resultados, cambios no menos comprensibles, los cuales, en la mayoría de los casos, pueden parecer experimentales. No hay nada estable ni absoluto en este mundo en el que las dimensiones impuestas por el clasicismo ya no satisfacen. Debemos reconocer que la belleza, en su acepción tradicional, le importa poco -por no decir nada- al arte contemporáneo. La misión del arte actual no es complacer los sentidos, sino hacer pensar, reflexionar, meditar. Incentivar la especulación intelectual. ¿Qué vendrá mañana...? El tiempo lo dirá.

#### ¿Arte, Pornografía u Obscenidad?

¿Una pareja realizando un acto sexual explícitamente frente al público puede -y debe- ser considerada como una expresión artística? ¿Es pornografía? ¿Vanguardia o decadencia? ¿Belleza u ofensa? El tema por sus profundas connotaciones humanas, sociales y religiosas es de muy difícil dilucidación. Subjetivismos personales y culturales de todo tipo amenazan a veces con relativizar radicalmente la problemática sexual en el arte. Así, por ejemplo, a finales del siglo XIX, el parlamento alemán prohibió la exhibición pública de la *Venus de Milo*, que en los siglos anteriores había sido admirada como monumento sin par de la belleza femenina y eterna. Obviamente la respuesta a la pregunta inicial queda al libre albedrío.

Durante milenios el sexo y la procreación de la vida -unidos indisolublemente- fueron motivos recurrentes en el arte, primero, para expresar la supervivencia del género humano frente a



Pink Panther, Jeff Koons

la adversidad, la prolongación de la especie, incluso la inmortalidad y, segundo, para exteriorizar la emoción estética. En la antigüedad el misterio del sexo representó, en cierto modo, el misterio de la vida, he ahí su estrecho vínculo con la religión. En la tradición histórica de los pueblos el sexo siempre ha estado presente y jugado un rol gravitante en la realidad sociocultural; él adquiere su máxima significación y sentido en el momento en que se vincula con la familia y el credo religioso.

Las mujeres barrocas de Rubens respiran erotismo de vida, las de Renoir y Toulouse-Lautrec una suave picardía benévola; las musas de Ingres encarnan el placer sereno del orden neoclásico. La historia del arte está llena de desnudos pletóricos de bello erotismo sensual, exento de morbosidad y lejanos al displacer. Lo pornográfico es mucho más exiguo en número, pero hay casos puntuales que no se pueden omitir. De todos los artistas pornográficos conocidos del siglo XIX, Felicien Rops (1853-1898) es el más importante; su mano abrió el sendero del arte obsceno y por ello debe ser considerado su precursor. En uno de sus grabados al aguatinta de la serie Pornocrates, aparece una mujer desnuda, pornográficamente representada, con los ojos vendados y guiada por un cerdo; en la parte superior, tres pequeños amorcillos revolotean alegremente, a modo de grotesco contrapunto.

El erotismo, la pornografía y la obscenidad son tres aspectos asociados al arte actual que pueden ser tratados en una escala de valores que oscila entre lo normal y lo aberrante. En cuanto que el verdadero arte expresa de algún modo la totalidad de lo humano, la dimensión sexual no puede estar ausente. Lo erótico aparece en concierto armónico con los demás componentes del ser humano -físicos, anímicos, espirituales-, y aunque en los casos que lo erótico llegue a adquirir un especial predominio, nunca llegará a eclipsarlos totalmente. En su justo equilibrio está la belleza. En la representación artística lo erótico se subordina a los sentimientos particulares que suscita el juicio del gusto; es decir, el placer que se deriva de lo erótico artístico es, primordialmente, un goce estético, sin que por ello se niegue la presencia real de emociones eróticas artísticamente expresadas.

Para nadie es un misterio que la pornografía y la obscenidad, que han venido ganando espacios desmedidos en el arte contemporáneo, se han convertido en géneros favoritos de muchos creadores y de un pléyade de consumidores ávidos de nuevas sensaciones. Los videos de Michael Jackson y Madonna, los filmes de David Lynch, las fotografías de Helmut Newton y las actuaciones de La Fura dels Baus son botones de muestra. Es imperioso señalar que en el arte pornográfico, lo sexual sobrepasa el equilibrio de lo erótico y reivindica para sí la centralidad del ciego impulso instintivo; se imponen las bajas connotaciones. Aquí el sexo, por lo general, no actúa como objeto que se ofrece a la contemplación estética, sino como medio de excitación morbosa y desenfrenada. Lo obsceno es lo pornográfico llevado a sus más radicales extremos de cosificación, perversión y nihilismo. Colinda con lo burdo, lo grotesco, lo compulsivo.

Para muchos observadores del arte contemporáneo la pornografía ha desvirtuado el sexo; con ello el sexo ha perdido su calidad de tal, se ha envilecido y convertido en "una cosa sucia y fea" que en muchos casos provoca náusea de la más bruta asquerosidad. Otros afirman que este sendero -que antecede a un arte de la genitalidad pura- es el inicio de una era marcada por la sofisticación de los placeres y el reflejo de la conciencia atribulada de mentes enfermizas. Algunos quieren ver en la pornografía el signo más decadente de nuestra cultura. Pero hay defensores de ella, y afirman que es el principio de la desmitificación del sexo y representa el desmoronamiento del gran tabú en torno al cual ha girado gran parte de la historia.

### **La Era del Kitsch**

Algunos de los grandes estigmas del arte actual giran en torno a la belleza de la fealdad o "lo sublime infame" y el kitsch o "arte de la falsa felicidad".

Para nadie es un misterio que hoy es necesario redefinir el concepto de "belleza". Según Donald Kuspit, crítico e historiador del arte: "Vivimos un momento decadente, una sensación de caos, una anarquía de valores. Una pérdida de dirección disfrazada como apertura hacia cualquier dirección...". Obviamente el arte no está ajeno a este incierto panorama donde impera lo que él llama la "belleza perversa", que es una belleza extraña, diferente, no convencional.

Sin duda la directriz de "lo sublime infame" surge de los postulados estéticos de Edward Kienholz, quien consagró su arte a la fealdad. El se inició pintando con escoba y utilizando una pintura muy espesa en la que previamente había mezclado desperdicios y basura (*left-overs of human experience*); posteriormente pasó a la "escultura ambiental" (*environmental sculpture*). En cuartos con paredes decoradas ad hoc disponía los artilugios más inverosímiles: muebles destrozados, viejas muñecas raídas, maniqués rotos, fotografías pasadas de moda, todo combinado según criterios de extrema fealdad... incluso con aromas nauseabundos -"perfumes apropiados"- que realizaban las escenificaciones. *Roxy's*, uno de sus grupos escultóricos más famosos reproducía el interior de un prostíbulo de Las Vegas. Encima de una vieja máquina de coser aparecía recostada una modelo hecha de partes de maniqués y piernas de muñeca; cabeza colgando, rostro mortecino y desfigurado, brazos groseramente articulados al cuerpo; por uno de sus pechos asomaba una rata... La dueña del burdel era una polichinela de cuerpo negro, cráneo de animal y peluquín corto; el cuerpo de otra meretriz estaba hecho con un cubo de basura. Todos los detalles constituían una nauseabunda representación de la perversión...

Obviamente hoy lo feo -según nuestro criterio tradicional- se ha adueñado de grandes parcelas del arte contemporáneo. La fealdad como meta del arte supone una profunda alteración en la escala de valores estéticos y entreaire la posibilidad misma de una "antiestética". Podría llamarse una provocación, pero más que eso es una sacudida a la conciencia social del tiempo para que despierte a los males de la época y asuma los correspondientes compromisos de solución. La propuesta de los artistas de lo feo va dirigida a la conciencia misma de la naturaleza humana; constituye un ataque directo a los sentimientos, aspiraciones y valores que el hombre estima como muy suyos.

El otro estigma del arte contemporáneo lo constituye el kitsch. Un arte de "apariciencia bella", de técnica refinada capaz de suscitar una variada gama de sensaciones, pero exento de honestidad, de verdad artística. Fenómeno propio de la cultura del hombre inauténtico. El plástico, por ejemplo, hace posible el camuflaje de lo inauténtico a través de un sinfín de apariencias bellas y genuinas, que van desde la imitación de una joya hasta réplicas del Moisés o la Venus de Milo en miniatura.

Falta de originalidad, el kitsch copia de la tradición clásica, pero sometiénola siempre a retoques amanerados y a las exigencias de una mediocridad estética. Este arte está hecho a la medida del "hombrecito medio" consumista de nuestro tiempo, y se sitúa entre la moda y el conservadurismo: rechaza todo exceso y pretende estar al alcance de todos los bolsillos y de todas las conciencias. El kitsch, que no exige nada de sus consumidores, salvo dinero, está destinado a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina están hambrientos de distracciones que algún tipo de cultura puede proporcionar.

El kitsch es un arte pacífico que no turba las conciencias del público con interrogantes sobre la vida, la muerte o el más allá; es, en síntesis, el arte de la falsa felicidad. Según Ludwig Giesz -que en su libro *Fenomenología del Kitsch* afirma que este arte elimina lo numinoso de lo sagrado y lo disuelve todo en un pegajoso sentimentalismo-, la fealdad del kitsch radica, esencialmente en la falsedad de los sentimientos que produce; no busca ni la trascendencia del placer estético, ni la immanencia del placer puro, sino solamente un estado intermedio: "un estar emocionado supuestamente objetivado". El kitsch cubre prácticamente todos los aspectos de la vida y actividades del hombre masificado; su oferta va de lo inútil a lo práctico, de lo sexual a lo exótico, de lo dulce a lo agrio. Además de las enfermizas versiones kitsch de las grandes obras de arte, y de esta plaga de objetos desnaturalizados que son los souvenirs, su señorío se extiende además a la esfera de los llamados "objetos para regalo" y las baratijas -gadgets- del consumismo rabioso.

#### Arte Degenerado o Estética de la Demencia

El 22 de mayo de 1938 la historia del arte conoció un nuevo adjetivo: "degenerado". Aquel día el Tercer Reich alemán, con Adolfo Hitler a la cabeza, inauguró en la ciudad de Dusseldorf la exposición "Entartete Musik" -Música Degenerada-. Un año antes, en



Munich, las autoridades germanas haciendo gala de una ironía y sarcasmo a ultranza habían abierto al público una muestra pictórica bajo el nombre de "Entartete Kunst" - Arte Degenerado-

Escritores como Bertold Brech y Thomas Mann, pintores como Emil Nolde y Oskar Kokoschka, músicos de la talla de Paul Hindemith e Igor Stravinski, en ese entonces fueron catalogados por los nazis como genuinos representantes del "arte degenerado". ¿Por qué el epíteto? Simplemente porque sus obras progresistas, diferentes, inusuales, producto de una estética vanguardista herían la sensibilidad cultural del momento. Es obvio que las obras de estos artistas representaban una reacción profunda contra lo caduco, lo estático y lo tradicional. Eran sugerencias de un cambio de creencias o de maneras expresivas; ápices de los subjetivismos más audaces en busca de inexploradas regiones de la belleza. El término degenerado era en aquel momento -y lo sigue siendo ahora- sinónimo de anormalidad, insanía, enajenación, demencia, monomanía, desequilibrio, de distrofia física y perturbación mental.

Desde aquella intransigente época hasta hoy el arte en general no sólo ha cambiado de signo, sino que también acepta este tipo de manifestación "psicológica" y obsesiva y la estigmatiza bajo el signo de la estética de la demencia. En plástica el caso más extremo de esta tendencia lo representa la artista norteamericana Kusama Yayoi, cuya obra es el resultado de una neurosis o experiencia traumática. Sus creaciones -generalmente piezas llenas de sillones, escaleras, falsos de género cosido, maniqués pintados con puntos y lunares

de diversos colores y tamaños- expresan todo un mundo de fantasía sádica y orgiástica que rebasa la normalidad. Según ella, su obra es una crítica abierta a la moral machista y autoritaria que siempre ha imperado en nuestra sociedad. A través de su creación-terapia ella intenta exorcisar la destrucción y el horror:

Pero no sólo el arte plástico ha dado cabida a los artistas con anomalías físicas o físicas, éstos, paradójicamente han sido recogidos con gran éxito por el séptimo arte. Numerosas películas cuyos personajes presentan alteraciones emocionales -incluso aberraciones físicas- no sólo han sido éxitos de taquilla, también han sido agraciados con el Oscar, el más codiciado premio que otorga la academia cinematográfica estadounidense.

Irónicamente algunos afirman que la manera más segura de ganar un Oscar es interpretando a un personaje con defectos físicos o físicos, o ambos a la vez. Las estadísticas parecen avalar esta hipótesis, pues

con mucha frecuencia se ha premiado a quienes estelarian roles con esas características. Veamos. La lista por interpretar a un personaje alcohólico es larga: Lionel Barrymore, en *Almas libres* (1930); James Dunn, en *Lazos humanos* (1945); Ray Milland, en *Días sin huellas*, el mismo año; Claire Trevor, en *Huracán de pasiones* (1948); Dorothy Malone, en *Escrito sobre el viento*, (1956); Elizabeth Taylor, en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1966). Por representar personas con alteraciones físicas o dementes han sido premiados Frederic March, en *Doctor Jerkhill y Mr Hyde* (1932); Cliff Robertson, en *Charly* (1968); Jack Nicholson, en *Atrapado sin salida* (1975), por su rol de retrasado mental; Kath Bates, en *Misery* (1990); Anthony Hopkins, en *El silencio de los inocentes* (1991). Dustin Hoffman, en *Rainman* (1990), por su papel de un autista. Por escenificar a una no vidente: Patty Duke, como Hellen Keller en *El milagro de Ana Sullivan* (1962). Janes Wyman, en *Johnny Demme* (1948), y Marlee Matlin, en *Te amaré en silencio* (1986), por personificar a personajes sordos. Los inválidos y heridos de guerra también han sido reconocidos: Harold Russel, en *Los mejores años de nuestras vidas* (1946); y Jon Voight, en *Regreso sin gloria* (1978). Finalmente hay que mencionar a Tom Hanks, que se alzó con la codiciada estatilla dorada por su papel de enfermo de sida en *Philadelphia* (1993), y en *Forrest Gump* (1995), por desempeñar magníficamente el papel de un personaje con retraso mental.

El arte en su diferentes formas, por el impacto social que es capaz de provocar, por su capacidad de influir en la vida intelectual y cultural del ser humano, por su estructura básica de información visual, ha hecho tomar conciencia sobre estos seres que han sido marcados por el destino y la adversidad, pero que tienen una vida emocional tan rica como la de cualquiera de nosotros. Es la magia del arte.



Nudogram, Floris Neuzas

# ANATOMÍA: MONUMENTO



ASPECTOS RECIENTES EN LA OBRA DE

# ISMAEL FRIGERIO

**E**l calendario de exhibiciones del Museo Nacional de Bellas Artes ha contemplado una de las muestras más interesantes de un artista chileno radicado en Nueva York -y reinsertado a nuestra escena cultural a principios de los noventa- desde donde sistemáticamente ha elaborado una elocuente mirada plástica hacia lo personal e histórico, como hilo conductor de un proyecto expositivo denominado recientemente "Anatomía Monumental".

Sin embargo, para adentrarnos en lo que Ismael Frigerio ha presentado en las dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes, debemos señalar que ha trazado durante los últimos veinte años una investigación plástica que lo ha llevado desde la recuperación pictórica a principios de los ochenta, hasta una revisión crítica de sus raíces "Latinoamericanas", iniciada a partir de la segunda mitad de esa década y mantenida de algún modo en sus actuales realizaciones. Situándolo como uno de los pocos artistas de la "Generación de los ochenta", que hizo un progresivo avance desde el gesto placentero y la estridencia cromática, a un tipo de pintura reductiva en sus recursos plásticos y reflexiva en relación al origen e identidad. A ese respecto no se puede desconocer la fuerte vinculación del artista con elementos del paisaje y, en especial, con la imagen del "Falucho", como nave emblemática de la memoria o barca de la locura, e inclusive como un complejo referente autobiográfico del que el propio artista pareciera no poder escapar.

La exhibición "Stultifera Navis" (Galería Visuala, 1986) fue un muy buen ejemplo de ello y la antesala a una obra instalatoria presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires una década después, que con el mismo título revisaba parte de ese pasado pintor y su actual proceder como video-instalador. Aunque como se puede ver en lo exhibido, Frigerio sigue trabajando con la misma pasión y placer pictórico los lenguajes de la instalación y el video. El reduccionismo cromático es visible en gran parte de su obra pictórica temprana, y en los elementos gráfico/objetuales que componían la instalación del MAM en Buenos Aires, como también en otros trabajos exhibidos en la primera mitad de la década de los noventa en la Galería Gabriela Mistral (Santiago), Museo de Arte Moderno de Chiloé (Castro) y en el Museo de Arte Contemporáneo (Santiago). Realizaciones cuyo común denominador -en lo conceptual- es el trabajo con la memoria y el enfrentamiento -marco visual- con un austero paisaje reducido en sus elementos cromáticos.

Pero ¿qué es lo que marca la diferencia de Anatomía Monumental respecto a estas otras realizaciones? La respuesta el espectador la puede hallar en la siguiente reflexión que hace el artista sobre su obra, a propósito de su puesta en escena para el espacio museal: "De la grabación de una imagen se hace un cuadro, esta grabación de la imagen contenida en la cinta de video puede ser llevada al computador mediante la digitalización de la imagen y de ésta, por medio de su contención en un diskette a diferentes soportes, tales como:

mental



Por Carlos Navarrete

procesos tradicionales de impresión, mallas serigráficas, acetatos, etc. En donde la inicial imagen pintada, ahora convertida en información y traducida como matriz, puede ser impresa sobre papel o grabada en metal e incluso sostenerse en la fragilidad de la emulsión fotográfica. Haciendo un tránsito de la imagen por una serie de soportes, formatos, técnicas e incluso convenciones, procesos que pueden ser revertidos, mezclados e incluso transformados infinitamente según la creatividad e interés del artista". A través de este viaje por los soportes, Ismael Frigerio descubrió que los sistemas de edición digital partían del mismo principio que la pintura tradicional. Debido a que se trabaja en base a capas de imágenes -las que pueden ser intervenidas independientemente- permitiendo superponer y crear de manera muy elaborada secuencias, ritmos y narraciones para llegar a un resultado final que es la obra videográfica en sí, pero que para el artista ha sido como un reencuentro con la vieja tradición de la pintura en su modo de hacer un "matado de tela, veladuras, aguadas y empastes" solamente que desplazada al formato digital.

Vale decir, la actual investigación del artista se debate en las posibilidades pictóricas, no del soporte y técnica misma de la pintura, sino más bien de los medios tecnológicos que se asemejan en su proceso de trabajo y marco teórico, a lo pictórico. Al analizar la reflexión de Frigerio en torno al tratamiento de la imagen pintada, podemos deducir que la posibilidad de este recorrido estaría dado por la condición de poder convertir la "imagen madre" en lenguaje pictórico a través de su filmación y, por ende por su transformación en una suerte de archivo trabajable y ajustable a las diversas necesidades del artista.

Pero volviendo a la pregunta inicial, "Anatomía Monumental", es un compendio de imágenes del Norte Grande chileno, en donde se entrecruzan momentos personales del artista -imágenes de su juventud- y cuestiones sociales chilenas, tanto en el marco del pasado histórico -estructuración de los límites territoriales con las naciones del norte- como también de los asentamientos humanos y las presencias que marcaron un esplendor y luego una decadencia, sin dejar de lado el paisaje desértico como sitio de investigación antropológica y mudo escenario de las violaciones a los derechos humanos, en el pasado reciente de Chile. Una nación que afanosamente trata de curar, como si se tratase de una "herida en la cultura", estas marcas provocadas por hechos violentos y a ratos sumidos en una memoria colectiva que lentamente va nublando la precisión del relato.

En ese sentido el trabajo del artista opera por la vía de la metáfora y de la poética de las analogías.



"El objeto encontrado" 1999  
 Oleo sobre tela (200x200), Monitor y objeto capturado en circuito cerrado, (instalación vista parcial)



"El objeto encontrado" 1999  
 Oleo sobre tela (200x200), Monitor y objeto capturado en circuito cerrado, (instalación vista parcial)



"El Tiempo" 1999  
 100 cajas de luz, cobre y lit. blanco y negro (instalación)

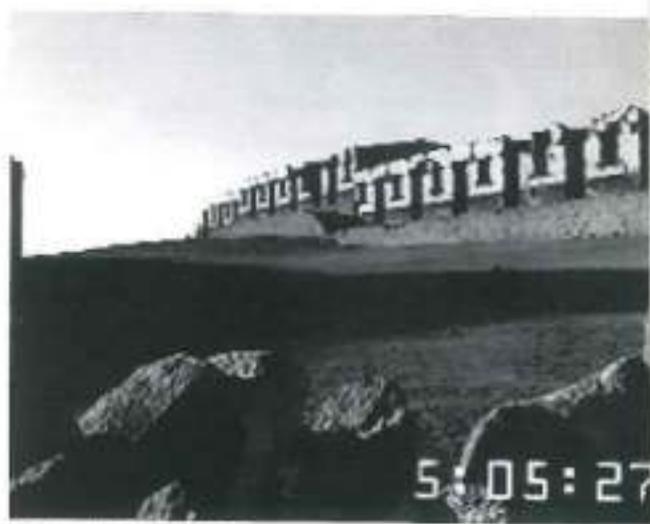


"El Reposo del Medico" 1999  
 Tríptico 300x500 mt., video proyección, 5 tons de al.

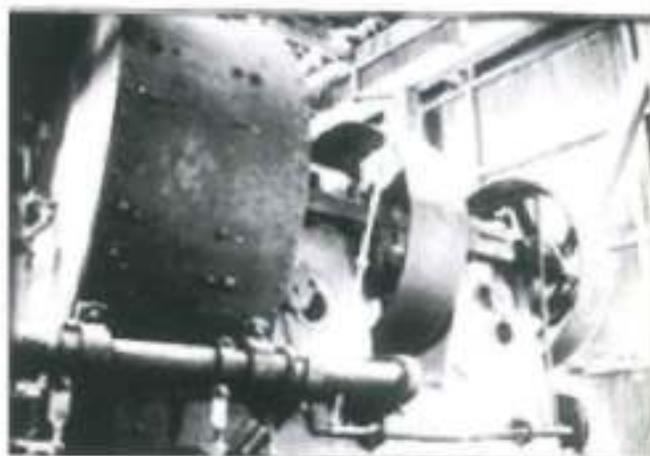


entendiendo la similitud de esta gran extensión geográfica como un cuerpo natural que yace en un sitio específico, y por tanto registra las huellas del tiempo, los fenómenos climáticos y las intervenciones humanas al tratar de extraerle su riqueza desde sus entrañas. Siendo por tanto un cuerpo sensible al tiempo e historia que pasa a través de él. Y en donde el ojo escudriñador del artista está atento a los cambios que han transfigurado el aparente estado de quietud en que este cuerpo se encuentra.

El conjunto de obras exhibidas hacen de alguna manera una revisión de distintos procesos pictóricos y objetuales, por medio de trabajos con medios mixtos (fotografías cartográficas en formato pictórico, pinturas a la cera, elementos encontrados, láminas de cobre, video proyecciones, etc.) que indistintamente se confrontan y tratan de interpelar al espectador por diversas vías. Siendo los registros en video de alta resolución -elaborados por Frigerio y su equipo de trabajo- los dispositivos detonantes a modo de diario de vida, que sistemáticamente van examinando los cambios en ese territorio, como si se tratase de una gran disección a las capas que componen los estratos de este paisaje resquebrajado por el intenso sol de cada día. A ellos les ha superpuesto imágenes propias de la historia de la pintura (fragmentos de obras de Rembrandt y Holbein, entre otros). El Barroco, con el tratamiento de la luz y la composición de elementos, es el período exacto para tensar conceptos tales como: cuerpo y cartografía, territorio y anatomía, o viceversa, debido a que la monumentalidad de las imágenes deviene de su referente histórico-cultural, pero también de la inmensidad -a ratos- casi irreproducible, que lleva al artista a invertir tiempos y secuencias de ritmos, para envolvernos -desde lo visual- en una atmósfera en donde el tiempo pareciera estar asociado a la memoria y en donde repentinamente emerge el icono del "pintor" Frigerio: "El Falucho", abrasado por un fuego eterno -como si se tratase de un acto purificador- en donde se va apoderando de este paisaje que descansa en el norte chileno. Navegando en un escenario imposible desde las asociaciones prácticas, pero plenamente factible desde la imaginación creativa de este artista, que con su poderoso acto de revisión crítica se propone rearmar estos fragmentos de memoria, historia, poesía y límites, en un intento serio por documentar y reflexionar sobre heridas aún no cerradas en nuestro inconsciente colectivo.



Envío satelital Pucón 1999  
Comisión tiempo real



"Lich" 1999  
(Detalle "El Tiempo")



"Lich" 1999  
(Detalle "El Tiempo")

# LAS GALERIAS DE ARTE EN CHILE

Por Ennio Bucci Abalos

## Prolegómenos

Un primer antecedente lo constituye la presencia de Monvoisin en Chile en el siglo XIX, cuyos propósitos eran crear una escuela de pintura, organizar una exposición de cuadros que había traído de Francia y comenzar una serie de retratos de personas destacadas de la vida santiaguina. La exposición se realizó en la antigua Universidad de San Felipe, en marzo de 1843. El Progreso, diario de la época, publica un resumen del tema de cada uno de los cuadros preparados por el mismo Monvoisin.

En 1873, con la creación del Mercado Central, bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna, se organiza en el mismo recinto una exposición de maestros chilenos, donde se presentan obras de Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, Onofre Jarpa, Francisco Mandiola, Alberto Oregón, Cosme San Martín y Pedro Lira. Hacia fines del siglo XIX tenemos la influencia en nuestro medio plástico de Pedro Lira. El, como ningún otro, fue un gran divulgador del arte, y es así como en 1884 su inquietud lo lleva a fundar, con otros compañeros, La Unión Artística, siendo autorizado por el gobierno de Domingo Santa María para construir -en la quinta de agricultura- un palacio que permitiría la realización de exposiciones anuales de pintura, inaugurándose en 1886. Durante este siglo la institución de salones se fortalece, siguiendo una moda francesa, donde expondrán artistas de corte académico que enseñan sus obras con el fin de conseguir algún premio y fama. Así nacen los salones en Chile, cuya actividad era comentada en periódicos y revistas de la época tales como: Selecta y Pacifico Magazine. Existían tres tipos de salones: el Oficial, que dependía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde exponían profesores o artistas de renombre; el de Profesores de Artes Plásticas, cuya misión principal era mostrar el quehacer artístico de los docente, y el Nacional, que dependía de la Asociación Nacional de Bellas Artes, institución que funcionaba independiente de la Facultad de Artes.

En la década de los 30 comienzan a funcionar las primeras salas de exposiciones; en 1937 se inaugura la del Banco de Chile; en 1945 abre sus puertas la del Pacífico, que funcionará en los subterráneos de la librería del mismo nombre, también lo hace la Librería Francesa, donde se presentarán exposiciones de la generación del 28. Terminada la Segunda Guerra Mundial, en 1946, se establecen en el país los institutos binacionales, entre los que se destacan por sus actividades artísticas y culturales, el Chileno Norteamericano, Chileno Francés y Chileno Británico.



Cristián Murillo, Nury González y Ximena Sorroza.  
Balmaceda 1715.

En 1954, a nivel académico, funciona la sala de la Universidad de Chile, que ocupa la parte alta de la actual Casa Central. Esta tenía un carácter de extensión y difusión de las expresiones



Luis Alarcón y Ana María Saavedra  
Galería Metropolitana.

plásticas, tanto de artistas consagrados con neófitos. En 1955, Carmen Waugh, que transforma su tienda de cuadros en galería de arte, da inicio en nuestro país a esta actividad. La primera exposición que allí se presenta reunió obras de Mario Toral, José Balmes, Rodolfo Opazo, Ricardo Irarrázabal, Carmen Silva y Nemesio Antúnez. El objetivo que movía a su directora era proporcionar a los jóvenes artistas un espacio para que pudieran mostrar sus creaciones.

En 1960 nace la Galería Marta Paz, que a pesar de su corta existencia, realiza una importante labor, como la exposición conmemorativa de los 40 años del Grupo Montparnase (1963), y presenta exposiciones de artistas noveles, como Guillermo Núñez, Carlos Ortúzar, Nemesio Antúnez, Eduardo Bonati, Alberto Pérez, y escultores como Lily Garafubic, Juan Egenau, Matías Vial y Luis Mandiola. A fines de la década, en 1968, se abre la Galería Fidel Angulo.

En los 70 se produce un repliegue de las instituciones oficiales, siendo decretado el cierre de las salas del Ministerio de Educación y de la Universidad de Chile. Es aquí cuando empresarios particulares toman la dirección de las galerías y las orientan en otra dirección. En este período se abren varios espacios, en 1976 se inauguran las galerías Enrico Bucci, Epoca, Siglo XX, Cal y Centro Imagen. En la década siguiente, producto del boom económico, se abren otras, como las de la Plaza Mulato Gil, Arte Actual y de la Plaza. Galería Sur, Plástica 3 (1984-87), reabriendo este espacio con el nombre de Plástica Nueva; Praxis lo hace en 1985; ese mismo año en el barrio Bellavista nacen La Fachada y el Cerro; al año siguiente reinicia su actividad la Galería Carmen Waugh, con el nombre de Casa Larga. En 1987 se crea la Galería de Arte de la Universidad Católica, con el objeto de dar a conocer la obra de profesores y alumnos egresados de dicha casa de estudios y dar a la comunidad un nuevo espacio de difusión artística y cultural.

### **Tipos de Galerías**

Según Francesco Polli la actividad de los galeristas se clasifica de la siguiente manera:

1.- El que se preocupa de la evolución que ha seguido un artista, sea en términos de calidad de su obra como del valor comercial. Su interés es lograr un contrato de exclusividad de venta para lograr mejores utilidades. Este tipo de galerista o marchand apunta a un solo blanco: la transacción comercial.

2.- El que se interesa en la promoción de buenos artistas, organizándoles exposiciones para apoyarlos, aunque también va implícito el interés en la venta de las obras. No suele establecer con los artistas ningún tipo de contrato, y tanto él como el creador después de la exposición

quedan libres de todo compromiso.

3.- Los que viven la aventura del arte descubriendo nuevos talentos. Esta actividad es la más difícil y riesgosa, pero a la larga es la más rentable. Estas son las galerías que evolucionan a la par que sus artistas. Al apoyar a jóvenes desconocidos, a medida que éstos van creciendo en su formación van estructurando un equipo importante de creadores que en definitiva darán prestigio la galería. Como ejemplo de ellas están Leo Castelli, Juana Mardó y Denis René.

En Estados Unidos y Europa existen otros niveles de especialización y comercialización que oscilan entre las Galerías Boutique, que son tiendas de cuadros y las Galerías de Artistas, cuyo único fin es difundir la obra de creadores con verdaderos méritos plásticos. Existen también las Mega Galerías, que poseen una gran infraestructura, una red de circuitos internacionales bien conectados -agentes y sucursales- que transan las obras de arte a gran escala y a altos valores. Entre estas se destaca Marlborough, que es la empresa comercial más grande del mundo, con salones en Londres, Roma, Nueva York, Zurich, Montreal y Tokio.

En nuestro país existen dos tipos de galerías que tienen su modo particular de actuar en la promoción y divulgación de las obras de arte:

a) Aquellas marcadas por la influencia de la tradición y privilegian la estética de la obra. Presentan las creaciones de modo que éstas produzcan la idea de "obra" como objeto de arte. Ellas caben en el ámbito del concepto de "Resguardo Institucional de la Tradición del Arte".

b) Las denominadas de "Acción Cultural", que provocan una ruptura del espacio-galería transgrediendo la tradición del arte. Buscan nuevas instancias de expresión, presentan otras maneras de exhibir llegando a desvincular la galería en su condición de sitio físico de exposición.

Planteadas ambas variables ampliaremos el concepto de lo que se entiende por "galería", que en su acción exhibidora constituyen, por un lado, un Resguardo Institucional de la Tradición del Arte, y por otro, se perfilan en una línea de Acción Cultural. Las primeras presentan características significativas de destacar, como el ser continuadoras de un modo convencional de presentar las obras manteniéndose apegadas a concepciones tradicionales. El espacio donde se enseñan las obras es concebido como un santuario: muros blancos, pisos en lo posible alfombrados, en baldosados, techo negro o blanco; sistema de iluminación circular, la obra bien vestida en su marco, atmósfera de silencio. Ante este entorno el espectador se sitúa frente a la obra con timidez dialogando con ella a través de los ojos. La obra se exhibe como un objeto exclusivo, único, consagrado, posee connotación de valor y se circunscribe a una élite. Este enfoque mantiene a la galería en un estado de fosilización donde la obra adquiere una dimensión de cosa, no aportando proposiciones nuevas al quehacer del arte. También están las galerías que por sus características están avalando un resguardo tradicional e institucional del arte, son las denominadas "Tiendas del Cuadro": poseen un carácter comercial de compra y venta; no realizan exposiciones, no editan catálogos y no figuran en los medios de prensa. Junto a ellas hay otras en esta línea, pero tienen un carácter más amplio en el sentido de que cumplen las mismas funciones que las anteriormente nombradas, pero desarrollan su actividad a un mayor nivel artístico. Promueven las exposiciones con inauguraciones que se transforman en eventos sociales, editan catálogos y sus actividades figuran en los medios de prensa. Mantienen líneas de exhibición que avalan el arte tradicional, pero también abren espacios a creaciones más actuales del quehacer artístico.

En el otro extremo están las galerías que solamente promueven manifestaciones de arte contemporáneo, y exponen obras que transgreden las convenciones tradicionales del arte debido al empleo de nuevos lenguajes plásticos, la presencia de contenidos de denuncia de un presente histórico y social conforme a las vivencias del artista, y representan la búsqueda de nuevas formas expresivas. Ellas emplean un criterio abierto de selección privilegiando el arte de vanguardia en toda su gama de proposiciones.

### **Galerías como soporte de Acciones Culturales**

¿Qué significa que una galería sea soporte de acciones culturales? Para ello es necesario precisar el espectro de acción de una galería cuando junto con realizar exposiciones de cierto nivel artístico, la complementa con foros, charlas, edición de textos, buenos catálogos y considera en su actividad todos los aspectos que se relacionan con el avance del pensamiento, sea en sentido estético, como en sentido sociocultural, político y filosófico.

Estas galerías generalmente llaman la atención de la prensa, producen efervescencia en el mundo del arte, estimulando intelectual y espiritualmente al espectador. Apoyan a jóvenes artistas y los invitan a entregar, a través de sus nuevas propuestas estéticas, reflexiones producto del acontecer social y cultural del país. Al abrirse a la realidad se constituyen en un soporte de la cultura y en una instancia de pensamiento y reflexión. Las exposiciones que efectúan procuran promover una integración social a través de las ideas y propuestas que comunican. Ellas se atribuyen la misión de buscar constantemente nuevos valores que produzcan una renovación en los lenguajes y códigos plásticos. Además promueven un quehacer plástico que origina situaciones de crítica y cuestionamiento del presente artístico, social y cultural. Una galería de este tipo estructura su propia imagen, ya que posee sobre sí la misión de orientar al público sobre las nuevas tendencias plásticas.

La acción cultural de la galería debe procurar la edición de catálogos, revistas, libros, monografías, textos como medios de divulgación de arte, fomentar la creación de seminarios, difundir la creación artística a través de charlas y conferencias donde los creadores expongan sus puntos de vista. Una galería que perfila su actividad hacia una acción cultural, junto con ser un espacio de proposiciones plásticas nuevas, renovadoras de la expresión, debe ser un lugar donde se conjuguen ideas y pensamientos serios y de primer nivel; los directores deben desempeñarse con óptimo profesionalismo en la selección de los artistas y en las líneas de exhibición y convocatorias de propuestas artísticas de las que se desprenda un lenguaje crítico y reflexivo capaz de conmocionar las realidades del arte, que renueven la visión del mundo y se abran a la amplia gama de lenguajes y proposiciones que el artista entrega al concebir su obra a situaciones vinculadas con la vida. Cuando un espacio está abierto a la investigación es cuando da cabida a la experimentación, apoya proyectos de arte, programas y acciones dirigidas a lo inexplorado.

### Conclusión

Visto someramente el funcionamiento de las galerías extranjeras podemos concluir que en Chile éstas se han desarrollado siguiendo sus propias líneas de acción conforme a nuestra idiosincrasia y realidad sociocultural. Sólo existen semejanzas parciales en aspectos de orden general. En síntesis, aquí sólo existen dos tipos de galerías: unas que apelan al resguardo institucional de la tradición del arte, y otras que se inclinan más por una acción cultural. La mayoría de ellas se inclina hacia la primera variante, en cuanto a que su actividad se centra en la exhibición y comercialización de obras de arte. Sin embargo, debemos reconocer que existe un segmento creciente que se circunscribe en la línea de la galería que aboga y son soporte de acciones culturales. Entre las galerías que han tomado conciencia del nuevo rol que les corresponde realizar en cuanto a la difusión y discusión del arte se cuentan: Arte Actual, Carmen Waugh, Epoca, Espaciocal y Plástica Nueva, que por su nuevo enfoque estético e infraestructura están destinadas a constituirse en verdaderos espacios de acciones culturales.

Su actividad debería orientarse con mayor ahínco y profundidad a crear instancias de encuentro donde el público pueda penetrar y decodificar los signos plásticos de las obras en exhibición. En su línea de acción deberían dar cabida a la experimentación e incentivar el intercambio entre artistas y público a través de conferencias, encuentros de artistas-público, configuración de catálogos cuyo contenido o texto escrito sea un verdadero soporte de decodificación de los elementos y signos plásticos presentados por el artista en su obra, ya que muchas veces el texto de los catálogos se queda en un análisis superficial y no indaga acerca del verdadero sentido de la obra del creador.

Considerando la situación de las galerías de Santiago estas deberían poner énfasis en una política de acción cultural más sistemática, donde se produzca una renovación en las proposiciones plásticas, incentivar la investigación por sobre la mera exposición, crear encuentros de análisis y crítica al establecer seminarios permitiendo enriquecer aún más el aporte de las artes plásticas a la cultura nacional. Otra actividad potencial que les compete realizar -como modo de profundizar la acción cultural de las mismas- sería establecer un nexo de labor conjunto con las instituciones encargadas de difundir la cultura, como son el Ministerio de Educación, universidades estatales y privadas e involucrar con mayor fuerza a la empresa privada en proporcionar mayores fondos para financiar eventos artísticos de envergadura, calidad plástica y profundidad espiritual e intelectual.

# ENTRE ESPACIOS INDEPENDIENTES Y GALERÍAS DE ARTE

Por Carlos Navarrete

**D**urante la década de los noventa el panorama para la exhibición, difusión y pensamiento del arte contemporáneo chileno pareciera haberse polarizado en dos espacios de emplazamiento al interior de la trama urbana santiaguina. Por una parte, el emergente sector alto de la ciudad tiene en el circuito "costanera norte" una serie de galerías comerciales donde no se ha escatimado en gastos para equipar estos ambientes de buena iluminación y amplios muros que, decididamente, soportan un "moderado y a ratos dudoso arte contemporáneo". Por otro lado, en el sector poniente, se han instalado una serie de espacios independientes, que sin anteponer lo "comercial" como adjetivo al arte de nuestro tiempo, se han dado el nada fácil trabajo de pensar, exponer y difundir el arte actual chileno con un marcado rigor curatorial y excelente nivel artístico.

Lejanos están los días en que nuestro patrimonio plástico se mostraba en los institutos binacionales o en barrios como Bellavista y Providencia. Pareciera ser que hoy -por diversas razones que se irán analizando- en estos dos sectores se expone lo más ilustrativo de nuestro arte contemporáneo. La idea de cubrir e investigar acerca de algunos de estos "Espacios Independientes" y "Galerías de la Nueva Costanera" tiene como principal objetivo tratar de explicar la importancia de su existencia y, por consiguiente, las implicancias que tienen en nuestra plástica en los albores del siglo XXI, donde la definición de artista y obra parecieran haber experimentado cambios radicales íntimamente ligados a los tiempos que corren.

## Dos ejemplos paradigmáticos.

1990 es un año emblemático para Chile tanto en el terreno de su transición política como en el marco cultural, debido a que ese año marca el inicio de las actividades de la Galería Gabriela Mistral (G.G. Mistral), a raíz de una propuesta del jefe del Departamento de Programas Culturales al Ministro de Educación. En estos nueve





años de ininterrumpido funcionamiento G.G. Mistral ha mostrado uno de los más sólidos programas de exhibiciones de arte contemporáneo, con una clara mirada a la visualidad experimental (instalaciones, videos, trabajo objetual, etc.), donde la galería pasa a ser un espacio para el pensamiento y elucubración del concepto: "arte" en su más extensa acepción.

Este lugar no sólo alberga mensualmente una determinada muestra, sino que además cuenta con un equipo de trabajo que bajo la inteligente dirección de Luisa Ulibarri considera una publicación para testimoniar y repensar lo exhibido. Junto a esto, la participación de curadores en la proposición de nuevos proyectos y, por supuesto, una "audacia en las ideas visuales", han convertido a este lugar en un importante enclave merecedor de numerosos premios a nivel de crítica de arte. Aquí se han exhibido obras de importantes artistas como: Juan Dávila, Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa, Carlos Altamirano, Ismael Frigerio, Nury González, Enrique Matthey; entre otros, y ha servido de amparo a propuestas emergentes venidas de: Pablo Langlois, Cristián Silva, Iván Navarro, Maritxu Otondo, Carolina Bassi, María Paz García, Víctor Pavez.

Pero lo más interesante del sesgo anticomercial en favor de un arte experimental y digno de ser pensado una y mil veces, es el hecho de que la voluntad de Ulibarri junto a su equipo de trabajo no se ha quedado en la muestra, sino que en este instante G.G. Mistral está preparando un centro de documentación de las artes visuales para preservar su historia y difundir este material ante curadores internacionales o investigadores del arte.

1999 ha sido el año en que esta galería ha comenzado a trabajar con la obra de notables artistas internacionales, siendo la brasileña Regina Silveira la primera incursión en una extensión cultural más allá de nuestras fronteras. Para fines de este año se espera la venida del artista conceptual español Antoni Muntadas, y para el año 2000, las obras del argentino Luis Fernando Bénédict, quizás una de las más elocuentes miradas al hombre del Cono Sur.

Galería Posada del Corregidor es un espacio dependiente de la Ilustre Municipalidad de Santiago, que tras varios años de muestras conservadoras y sin un plan determinado a nivel cultural, durante 1996 decidió abrazar la visualidad emergente invitando a una serie de artistas experimentales a mostrar sus trabajos. Con un inteligente trabajo curatorial de Cristián Dupré, la temporada 96/97 convirtió a G.P. del Corregidor en el segundo lugar donde se pensaba el arte de nuestro tiempo, a pesar de no tener tantos recursos económicos ni espacios para dar cabida a grandes iniciativas como G.G. Mistral. El valor de este lugar está dado por el marcado acento en buscar nuevas propuestas para la pintura y la gráfica, sin por ello menospreciar otras iniciativas ligadas al trabajo con objetos, destacando los proyectos de: Consuelo Lewin, Claudio Herrera, Volupia Jarpa, Natalia Bavarovic, Víctor Hugo Bravo, Rosa Velasco, Andrea Goic, María Francisca García, entre otros.

Durante 1998 la galería cambió de director y Jorge Estévez ha debido asumir el desafío de mantener y acrecentar las actividades, entendiendo que su propuesta ha tenido el interés de albergar al cine y otras actividades que también merecen nuestro estudio. En ese orden de cosas, la galería ha obtenido mejores recursos económicos lo que le ha permitido editar una cuidada publicación anual con las actividades expositivas -acompañadas de textos y fotografías- que testimonian de manera certera una línea de trabajo comprometida con el arte y la cultura. Paralelo a ello Estévez ha dado curso, durante la mediana de este año, a una serie de eventos culturales en Discotheque OZ, los que auspiciados por una marca de whisky ha dedicado algunas veladas a explorar temas como: el arte kistch y el

video arte. Clara actitud por llevar las artes visuales a otras audiencias y hacer de la cultura una discusión mayoritaria.

Cerca de la Galería Posada del Corregidor, espacio arquitectónico que fuera la casa del Corregidor Zañartu, se encuentra la Casa Colorada, edificación de la época colonial convertida en museo histórico, la que hoy ha cobrado nueva vida. Hace más de un año este ámbito habilitó

una sala para el arte contemporáneo chileno, siendo el Museo de Santiago, Casa Colorada uno de los pocos lugares que en el mundo trata de valorar el patrimonio cultural de sus colecciones con el contrapunto de lo actual. Algo similar pasa con Galería BECH (Galería Banco del Estado de Chile) la que, con la complicidad de su directora, últimamente ha exhibido una serie de muestras de "Gabinete", organizadas y curadas por los artistas: Paz Carvajal y Francisco Sanfuentes, tratando de dar cabida a los jóvenes artistas recién egresados y creadores venidos del extranjero. Además debemos mencionar los siguientes espacios: Galería Metropolitana (enclavada en pleno barrio Club Hípico), Galería Chilena (liderada por el trío musical-cultural: Villablanca, Mujica y Fernández), Muro Sur y Balmaceda 1215. Todo lo anterior confirma la idea de que los espacios independientes mantienen una certera política de trabajo en materia cultural y un sostenido apoyo de público y artistas para llevar a cabo sus actividades.



En la fotografía, Paz Carvajal.  
Galería BECH.

### El Galerista, la sala y el artista.

No cabe la menor duda que el barrio Nueva Costanera, en pleno Vitacura, es el sitio de moda para quienes desean adquirir un buen diseño italiano a nivel de muebles y ropa, exclusivos tapices de oriente, o la siempre necesaria ayuda de expertos decoradores para ambientar la casa. No es de extrañar entonces, que si

esta exclusiva audiencia requiere de obras de arte para sus residencias la busque en las galerías se han instalado en este sector desde comienzos de los noventa. Vale decir, este barrio sintetiza el traslado de las clases acomodadas de Las Condes a Chicureo y la Dehesa. Ello debido a boom económico de comienzos de esta década y de la buena infraestructura que este sector de Santiago ofrece a un público exigente en materia de estacionamientos, restaurantes y tiendas de decoración, porque si hay algo que puede amalgamar el surgimiento de estos lugares es el creciente interés del arte como una manera de elevar el estatus social y proporcionar tema de conversación. Esta situación no puede sorprender al amante del arte debido a que es tremendamente necesario que existan capas sociales que consuman pinturas, grabados, esculturas, etc. para insertar a los artistas en el mercado del arte y para apoyar a un Estado benefactor. De hecho no se puede entender el arte contemporáneo europeo o norteamericano, incluso el brasileño, sin esta alianza: Estado - Artista - Privados. El problema radica en que el Estado en Chile no es ningún benefactor de las artes, de hecho tiene muy buenas intenciones en la materia pero no va más allá de eso. Esta situación conduce a que los privados, al proponer Galerías de Arte, confundan su espacio con una beneficencia para artistas más que con una galería, y vendan obras al reducido círculo de amistades que los rodean, porque no saben cómo se le crea mercado a una obra de arte. Si a esto agregamos el deseo de figurar socialmente de los dueños de algunos de estos espacios, el resultado no es muy auspicioso ni para el verdadero público ni mucho menos para el artista. Sin embargo, debemos mencionar el trabajo serio y sostenido de cuatro galerías de este sector, las que con el paso de los años han logrado liderar y proyectar un cierto tipo de arte chileno contemporáneo digno de mencionar.

Tomás Andreu fundó, a comienzos de los noventa, en el barrio Nueva Costanera, la galería que lleva su nombre, luego de administrar la





filial chilena de Praxis. Lejos, su galería ha logrado profesionalizar el medio plástico nacional al contratar de manera exclusiva a algunos de sus artistas, construir un espacio arquitectónico para mostrar sus exposiciones y proyectar el trabajo de algunos de ellos internacionalmente. A ese respecto no se puede entender la carrera del pintor Omar Gatica o del artista gráfico Ernesto Banderas sin la sostenida asistencia de Andreu y de su equipo de trabajo, lo que en materia de mercado se traduce en un posicionamiento del artista a nivel de valor obra, y le permite gozar de un cierto prestigio a nivel de crítica, y lo que muchos envidian, que el artista se dedique ciento por ciento a su obra. Quizás, señalan algunos, esa dedicación exclusiva a la obra y a la galería demande una pérdida de libertad creativa, pero todo depende del artista que desarrolle una obra que calce con los estándares de ese espacio.

La observación negativa que se le puede hacer a esta galería es el exceso de muestras que realizan al año, y la poca claridad en la línea de los artistas que aquí exponen, debido a que un mes puede haber una muestra de pintura surrealista y luego una colectiva de fotografías seguida de un show de pintura expresionista. Todo lo cual confunde al espectador que no sabe la línea de trabajo de este buen galerista. El año 2000 representará un cambio radical en la historia de Andreu debido a que dará cabida al arte emergente y experimental -que habitualmente se muestra Plaza Italia abajo- con la construcción de un nuevo espacio cercano al actual que promete ser uno de los signos de cambio cultural en el milenio que se avecina. Es de esperar que ambos espacios se complementen y acojan la ayuda de curadores para la realización de muestras que permitan proyectar y leer el arte chileno contemporáneo.



Isabel Aninat fundó a comienzos de los ochenta la Galería Plástica 5, con Ana María Stagno y Magdalena Correa; esa galería respondió al contexto del arte chileno enclavado en una arena cultural leída entre Providencia y Bellavista. Con esa experiencia desarrolló sola Plástica Nueva en un fallido intento por hacer del barrio El Golf un centro cultural, hasta que finalmente se instaló en la calle Alonso de Córdova donde inauguró Isabel Aninat Galería de Arte. La que también incurre en el error de hacer demasiadas exposiciones en un



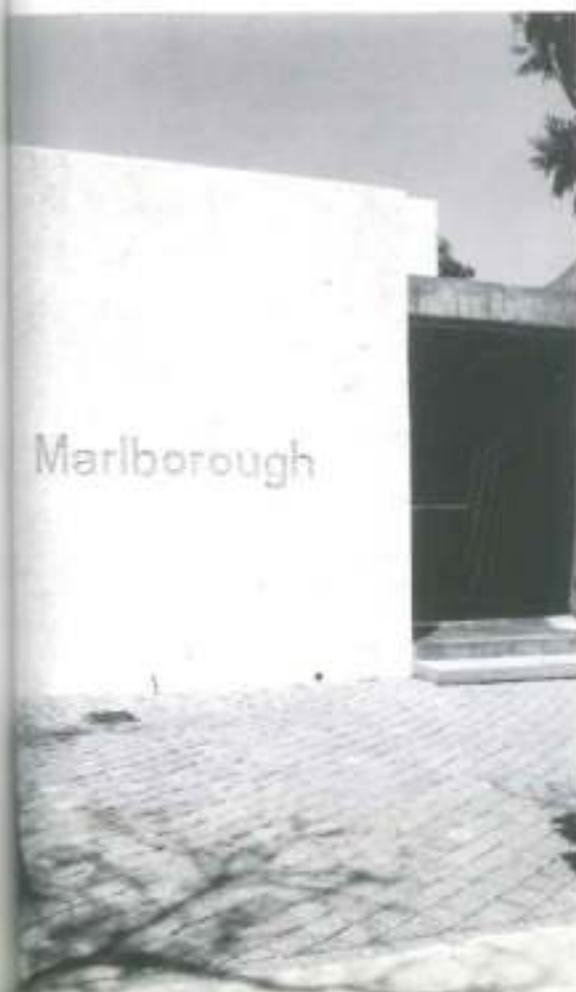
año y carece de una línea clara de artistas que comparecen en esta bien iluminada y espaciosa sala. Esta galería tiene la exclusividad de algunos creadores, siendo Matías Pinto D'Aguiar y Francisco de la Puente los nombres emblemáticos del espacio. Paralelo a este posicionamiento de nombres ligados a la pintura de los ochenta, Aninat siempre ha tratado de dar cabida a los valores emergentes del arte nacional con sus muestras de verano, donde se congregan los recién egresados de las universidades chilenas. De allí han salido nombres valiosos tales como: la escultora Pilar Ovalle (la que exhibe regularmente en este espacio) y los pintores Carlos Ampuero, Andrea Carreño y Catalina Prado. Lamentablemente esta agraciada selección de nombres se ha visto empobrecida en los últimos años con la realización de concursos temáticos, lo que simplemente ha bajado el nivel de calidad de los artistas y de las obras presentadas.

Rosita Lira y María Elena Comandari fundaron, a mediados de los noventa, Artespacio, una galería cuyo eje central sería la difusión de la escultura. Con una premisa interesante en materia de especificidad del medio, a poco andar este ideal pareciera haberse diluido debido a que de la decena de muestras por año, pocas realmente corresponden al trabajo volumétrico y el resto se reparte en pintura, gráfica y medios mixtos. Obras que siempre lucen bien en un interesante espacio cerrado ubicado en un segundo piso de un edificio de oficinas en pleno Alonso de Córdova.

Artespacio tiene como gran mérito a su haber, el hecho de prestar asesoría a empresas privadas para sus actividades culturales, siendo las actividades de la Sala Telefónica (ex Galería CTC) lo más notorio de esta nueva inserción de la cultura en la empresa privada. A lo anterior se debe agregar el trabajo corporativo con el Parque Industrial Huechuraba, donde se ha emplazado una serie de esculturas monumentales como parte de un espacio abierto para el arte y la cultura más allá del borde santiaguino. De los artistas que habitualmente exhiben en este ámbito se pueden mencionar: Pablo Chiuminatto, Patricia Israel, Gaspar Galaz, Vicente Riosoco, Andrea Carreño, Teresa Gazitúa.

Ana María Stagno fundó hace poco más de tres años A.M.S. Marlborough, filial chilena de su omónima en Nueva York, Tokyo, Madrid y Londres. Como representante chilena esta galería tiene una cuidada edición de catálogos y una lista de artistas tanto chilenos como internacionales que siguen una línea cercana a la nueva figuración y el expresionismo. Uno de los puntos a favor de esta galería es su espacio físico, fruto del arquitecto De Groot, que le permite alternar muestras nacionales e internacionales de gran relieve, y donde es posible ver pinturas de Jorge Tacla y luego de Manolo Valdés, todo lo cual eleva el nivel de obra y mercado, pero aleja la posibilidad que un creador joven pueda acceder a ella.

Tratar de elaborar una conclusión después de lo señalado sería tan complejo como referirse a los otros espacios galerísticos que se ubican en este lugar; y que con el nombre de "Galería", algunos de ellos tienden a confundir lo que meritoriamente estos espacios nombrados han logrado. Situación que deja a este escrito como una "primera mirada" en relación a un tema frente al cual siempre se tiene una opinión, pero difícilmente la última palabra si sabemos de antemano que el mercado del arte chileno es extremadamente proporcional a la riqueza del país y al tamaño de su población, lo que abiertamente nos deja como un pequeño, aislado y lejano país enclavado en el Cono Sur.



# VELÁZQUEZ

## *Un pintor para pintores*

Por Antonio Landaura

**D**urante todo el año 1999 se ha recordado el cuarto centenario del nacimiento de Diego Velázquez, el más importante pintor español de todos los tiempos y uno de los grandes maestros del arte. Su obra, enorme en grandeza y trascendencia, no es muy copiosa, pero cada una de sus creaciones es un modelo de perfección insuperable. Un centenar de ellas ha ejercido la más poderosa influencia en casi todas las escuelas pictóricas contemporáneas.

Bautizado el 6 de junio de 1599, desde la adolescencia abordará los asuntos domésticos, las escenas populares, entrando directamente en la vida, también pintará bodegones iluminados con la dramática luz ideada por Caravaggio, aunque con otra intención. Su única preocupación es reproducir las cosas tan fielmente como le es posible. Desde ya es visible su tendencia al realismo. Es todo lo contrario de un romántico, por eso no aprehende las cosas, sino que las deja permanecer fuera de toda su gracia, pero no con más de la que tienen, pues siente un profundo disgusto por la ficción de una perfección que éstas no poseen. Su genialidad consiste en captar de la realidad ciertos elementos, los estrictamente indispensables para producir su imagen con el menor número de pinceladas, por eso ha sido llamado "un pintor para pintores".

Velázquez fue un retratista e hizo de éste su principal género. Curiosamente realizó una singular galería de retratos. Junto con los hidalgos personajes de la realeza pintó a aquellos desgraciados deformes y contrahechos, esos seres que paradójicamente alcanzaron la vida eterna porque su infortunio fue acariciado por la luz del genial artista. Inicia esa serie de retratos un enano llamado El primo, de aspecto grave y negras vestiduras. Sentado en el suelo, hojea un infolio; pero aquellos tristes y apagados ojos no pueden descifrarlos. Suceden a este extraño personaje monstruosas criaturas. Antes se creía que toda la serie de bufones era de la misma época, hoy se sabe que la segunda mitad de la colección es del último período del pintor, siendo unos diez años posterior a la primera.

Su obra, de gran riqueza técnica y concepción genial, se resume en dos excepcionales cuadros: Las Hilanderas y Las Meninas, que sintetizan del modo más completo las aspiraciones que movieron a los pintores de todos los tiempos: la descripción de la vida en su forma natural. En el primero se observa una técnica impresionista, viéndolo de cerca, parece un cuadro inconcluso, con fragmentos borrosos, simplemente abocetado; sin embargo, nada pierde su admirable efecto, perfectamente justo y sabiamente calculado. En ese todo de gran lirismo cromático las figuras danzan sobre el fondo luminoso de un rayo de sol; el efecto es de una belleza única. El tema representa el interior de la Real Fábrica de Tapices para la cual más tarde Goya habría de pintar sus célebres cartones.

Más conocido y representando un magistral contraste, aparece Las Meninas, ese retrato colectivo de la monarquía española del siglo XVII. En ambos cuadros se ensalza el trabajo y el arte. De un lado las obreras de una fábrica de tapices en plena labor; de otro, el pintor ensimismado entregado a su labor. Pero al taller plebeyo se opone un aposento real convertido en taller, rodeado de cuadros. Las sanas y alegres hijas del pueblo ceden el lugar a delicadas y tristes criaturas y a las deformes bufonas, en resumen, al triste ambiente cortesano. Contrapunto genial y maravilloso que plasma la decadencia: allí está el alma de aquella España que luego de haber conquistado al mundo se precipita a la ruina con la llegada del nuevo siglo, que por ironía del destino había sido de oro para el genio ibérico.



Podemos afirmar que estas dos composiciones que Velázquez pintó hacia el fin de su carrera, que culminó en 1660, revelan su sorprendente capacidad de reproducir el espacio y las dimensiones, primero por medio de los seres animados, los objetos, las escalas, los bastidores, los techos arqueados, las paredes y, en segundo, por medio de la vida que infunde a sus personajes, por sus gestos y genuflexiones. Pero es sobre todo la manera armoniosa con que dispone las luces y las sombras lo que obliga a que el ojo abarque toda la escena y a que comprenda la distancia entre los términos. Por esas variaciones animadas, Velázquez nos transporta en el espacio que creó, nos hace vivir allí directamente, y es así como alcanza la suma realidad artística y viviente. Pero no se limita a una reproducción puramente óptica o a la fijación momentánea de un movimiento fugaz. Al contrario, procura crear una suerte de espejismo, una visión poderosa en la que las relaciones entre objetos son escrupulosamente conservadas, en que las formas se disuelven completamente, en que el conocimiento de la naturaleza de los objetos no ha desaparecido. Supo hacer aparecer entre sus creaciones y el espectador una distancia bien determinada, envolviendo a sus personajes del primer término de un ámbito aéreo casi real, de una atmósfera de gran verismo, como si quisiera alejarlos del espectador; por otro lado se aplicó a hacer composiciones cuidadosamente estudiadas, con una mirada plástica, fotográfica y lírica. Grandeza y talento, en síntesis.

### **Las Meninas. El Tiempo sin Tiempo.**

Por más de tres siglos los historiadores del arte han tratado de explicar el significado de Las Meninas, uno de los cuadros más célebres de todos los tiempos. La investigadora española Manuela Mena recientemente ha dado a conocer la última hipótesis. Afirma que Felipe IV encargó esta obra para anunciar que la infanta Margarita le sucedería en el trono ante la falta de un heredero varón. Tras el nacimiento de su hijo Felipe Próspero, el cuadro perdió su sentido original y por eso el pintor, un par de años más tarde, lo cambió añadiendo su autorretrato y transformándolo en una escena familiar. La verdad es que nunca sabremos por qué Velázquez pintó este cuadro y todo lo que se diga cae inevitablemente en el ámbito de la especulación. Lo que no podemos negar, es que pocos pintores han poseído tan elevado ideal artístico persiguiendo la perfección como él. Todos sus cuadros fueron cuidadosamente pensados y elaborados, y el propio artista en el curso de su vida introdujo -siempre insatisfecho- no pocas enmiendas.

Pero más allá de lo que revelen los rayos X, lo que debemos juzgar es lo que los ojos ven. Sus valores plásticos. Esta pintura, temáticamente es un retrato colectivo, pero expresado en acción; lejos de tener las figuras en fila, éstas se distribuyen bajo un concepto dinámico de escena teatral. Es la monarquía española en un aposento del Alcázar convertido en taller: la infanta Margarita con sus mozas, que la sirven; doña María Agustina Sarmiento, arrodillada, le ofrece un búcaro que la joven rehusa con leve indiferencia; detrás se inclina doña Isabel Velasco, la otra menina, con gesto contenido. Delante, el perro que descansa galano, ha cerrado estoicamente los ojos, soportando el pie del pequeño Nicolasito, que le pisa suavemente el lomo. Una bufona y dos sirvientes del séquito completan los restantes planos del cuadro. La puerta abierta del fondo, en la cual aparece un hidalgo, procura un efecto de luz que realza la asombrosa perspectiva. Artificio para aumentar las dimensiones reales del cuadro, ya que por ella y la ventana lateral, entra la luz necesaria que llega hasta el plano donde se supone están los reyes y ahora nosotros mismos, como espectadores. Dentro del palacio de monacal sencillez, en el



La Venus del espejo, 1650 aprox., 123 x 175 cm.

muro posterior; un espejo esboza los retratos del rey y la reina Mariana de Austria, que han entrado y contemplan la escena. Ellos en "pose", exigen un lugar, y el pintor, verdadero protagonista del cuadro, preside la escena de pie ante su gran lienzo. Vestido de negro, pincel en mano, ojos fijos y expresión suave, Velázquez nos lega así el más bello de sus autorretratos en la corte española.

Desde el punto de vista de la técnica, esta obra es una de las más acabadas y perfectas que conoce la historia del arte. Bonnat dice: "Los procedimientos de Velázquez son de una sencillez asombrosa. Pintaba de primera intención, las sombras simplificadas no están más que restregadas, mientras que las partes luminosas están hechas con gruesos de color; y el conjunto, con sus tonalidades finas, amplias y justamente ejecutadas, es de valores tan exactos que la ilusión es completa". Aquí el pintor aborda el problema del espacio, pero no lo hace de una manera abstracta, apoyado en pura perspectiva, sino recreando una atmósfera pictórica, un ámbito aéreo donde las figuras quedan insertas, contenidas, suspendidas. Velázquez da verdaderamente al espectador la noción de las dimensiones; primero por medio de los seres animados, los objetos, las escalas, los bastidores, los techos arqueados y las paredes y, en segundo, por la manera armoniosa con que dispone las luces y las sombras, lo que obliga al ojo a captar toda la escena y a comprender la distancia que existe entre los términos plásticos.

Lo que vieron sus ojos, y que ven los nuestros 340 años después, constituye un testimonio histórico-plástico de incalculable valor. Allí está la monarquía española del siglo XVII; los príncipes con sus favoritos, los idiotas bufones; las cloróticas infantas vestidas con henchidos tonillos y, presidiendo las mustias pompas mayestáticas, la efigie de un soberano decadente, penúltimo de los Austrias; la dramática estirpe que pronto habría de extinguirse del trono hispano. ¡Cuánta filosofía en torno del monarca, los bufones y el pintor! Genio, decadencia y poder. Trinidad magnífica y grotesca que parece sintetizar a la humanidad toda. Pero en ese mundo de simulado esplendor, de grandeza con que el rey procura exaltar su realeza, el pintor cual un filósofo, encarna la verdadera realidad espiritual de la corte. Con su pincel escudriña hasta el fondo de las almas, y retrata en sí, las sombras síquicas, la miseria y la penumbra que lo rodea, y nos lega con absoluto verismo y extrema exactitud, una visión patética de su tiempo y realidad. Velázquez como gran maestro, concedió gran interés a la caracterización psicológica de sus personajes, y en Las Meninas nos revela su honradez artística de pintor cortesano, quien, como Goya más tarde -en el mismo puesto- detendría el tiempo en una tela.



Las meninas, 1647 aprox., 318 x 274 cm.

## EL DIBUJO DE DESNUDO

# VISION Y CONCEPTO

Presentamos un adelanto de un proyecto de investigación propuesto por el área de dibujo y auspiciado por la dirección de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae. El objetivo del proyecto, de carácter bibliográfico, es elaborar un léxico con aquellos términos de uso frecuente en los talleres de dibujo, específicamente en el taller de dibujo de desnudo.

El trabajo, actualmente en proceso, responde a un doble propósito: la necesidad de conceptualización que es propia de los estudios universitarios en arte y la elaboración de un texto que sirva de apoyo a docentes y estudiantes de la carrera de arte, en sus tareas de reflexión y escritura. De cada concepto, cuando es pertinente, se entregan referencias cruzadas desde distintas áreas del conocimiento en que dichos conceptos tienen validez; desde la disciplina del arte, desde la antropología, la historia, la estética, la psicología de la forma, en el entendido de que las referencias cruzadas sobre un término definen con mayor nitidez su alcance y operatividad. La entrada a cada término se da con las definiciones del diccionario, acompañadas en ocasiones de una cita. A continuación, un artículo resume las ideas más importantes que se han considerado sobre el término en las fuentes especializadas. Como complemento al artículo se agrega una breve antología de citas que ejemplifican el uso y sentido en que tales términos han sido manejados por los artistas. Finalmente, una bibliografía señala las fuentes a que los lectores pueden acudir si necesitaran profundizar sobre el tema.

A cargo de la investigación trabaja el profesor Pedro Millar con la colaboración de Julen Birke, Daniela Montecinos y Magdalena Vial, ayudantes de investigación.

*Por Pedro Millar*



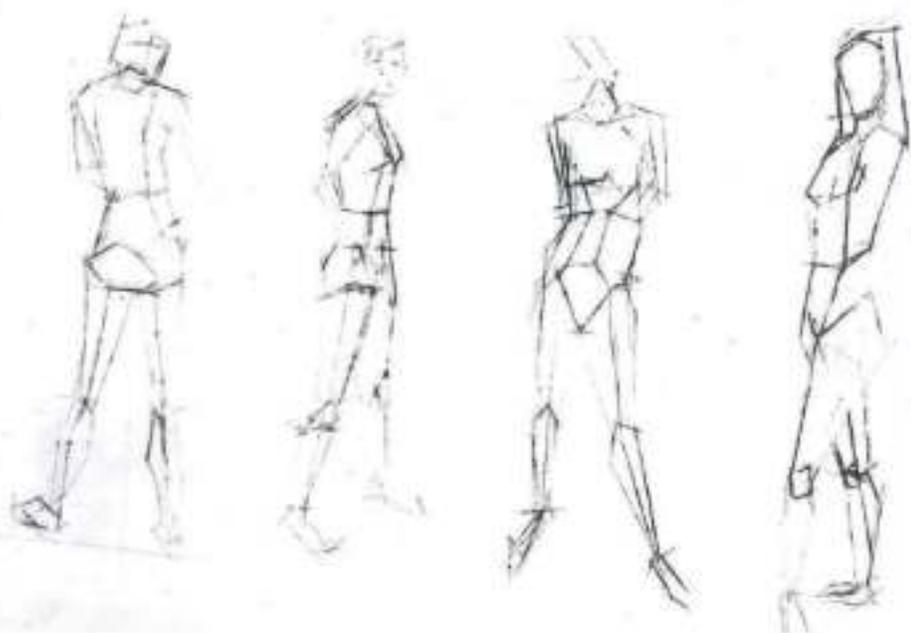
# EL CROQUIS

## DEFINICION

Del francés *croquis*, diseño hecho sin precisión ni detalles. (Diccionario Real academia Española).

En general, en el ámbito de las artes plásticas, la descripción sumaria de un motivo, modelo, escena o invención, que sirva de registro, proyecto, proceso de una obra, o como ejercicio, de algo curioso, estímulo ocasional, o goce específico del dibujar.

Términos como *apunte*, *boceto*, *esbozo*, *bosquejo* poseen un significado similar, aunque en algunos aspectos tengan un sentido más específico.



**Apunte:** pequeño dibujo tomado del natural rápidamente.

**Esbozo:** bosquejo sin perfilar y no acabado. Algo que puede alcanzar mayor desarrollo y extensión. (Diccionario Real Academia Española).

## ¿QUE ES EL CROQUIS?

Tradicionalmente el croquis se asocia a una práctica dibujística que se define en función del tiempo breve de su realización y también como habilidad específica para registrar un suceso fugaz. Tres rasgos caracterizan al croquis como expresión dibujística: el primero es su inmediatez, determinada por el tiempo breve de su invención. El segundo, el carácter gestual que impone a la acción dibujística, entendiéndose por tal, la expresión específica de la línea o mancha que se singulariza por la dirección, continuidad, énfasis tonal y carácter escritural, expresiones propias de la acción dibujística misma. Un tercer factor relativo a la práctica del croquis es el del movimiento, y asociado a éste, el problema del ritmo, ya que movimiento y ritmo están encadenados. Respecto del movimiento debemos considerar, al menos, tres situaciones: a) el movimiento presente, latente en la pose del modelo; b) el movimiento del modelo como desplazamiento de éste; c) el movimiento como expresión gráfica de la actividad dibujística misma. La dinámica de todas estas situaciones es lo que define la idea de movimiento, no sólo en el croquis, sino en cualquier notación dibujística.

Todas las características propias del croquis derivan básicamente del tiempo breve en que éste se realiza. En consecuencia, como notación gráfica, el croquis no aspira a una descripción detallada del objeto, sino a plantear los rasgos más estructurales del motivo y, fundamentalmente, aquellos relacionados con su carácter dinámico. La continuidad, el énfasis tonal, los rasgos escriturales, nos parecen los valores relevantes.

Más que a describir (actividad analítica) el croquis globaliza una situación: más que analizar el croquis aspira a sugerir. A diferencia de la observación analítica, cuyo objetivo es la descripción en detalle, el croquis involucra el psiquismo profundo del dibujante, la espontaneidad, la visión sintetizadora, la intuición. De todo ello proviene el resultado que admiramos en el croquis y, por sobre todo, los rasgos de personalidad que se manifiestan en él.

Como instrumento de estudio, el croquis permite plantear problemas específicos, como ser el desarrollo de la retentiva visual, la expresión del movimiento en los aspectos que ya hemos mencionado y, sobre todo, la invención en la expresión dibujística, como un rasgo estilístico de personalidad, que hemos denominado la expresión escritural.

Importante para la comprensión de las claves gráficas del movimiento en el croquis resultan las expresiones del cine y la fotografía, así como las del comic, experiencias desarrolladas desde fines del siglo pasado (Marey, Muybridge) y las manifestaciones plásticas influenciadas por ellas: Duchamp (desnudo bajando una escalera), el movimiento futurista (Carrá, Severini, Boccioni).

En el taller, como recurso de estudio, el croquis tiene un importante papel. Es el recurso más inmediato para iniciar un proceso de búsqueda e invención plástica. Los esbozos iniciales de muchas obras, hoy famosas, se iniciaron de este modo. Resulta revelador, cuando podemos comparar obras definitivas con sus manifestaciones iniciales en el croquis, como estos esbozos retienen una gracia solo propia de ellos, un misterio y tensión de lo que está latente, en proceso, y que no se halla de igual modo en la obra final.



## EL CROQUIS

Todo artista plástico ha hecho uso del croquis en alguna oportunidad, pero los hay en que este recurso dibujístico alcanza niveles de gran maestría. Entre los artistas clásicos destacan los esbozos de Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Veronés, Tiepola, Tintoretto. Rembrandt, es en esta expresión, un artista prodigioso. En el siglo XIX debemos mencionar a Degas, Rodin, Lautrec, Daumier. Artistas contemporáneos cuyos estudios merecen observarse son los de Giacometti, Hockney, Picasso, Matisse.

En el proceso de formación artística el ejercicio del boceto resulta de un valor inestimable, principalmente por el elevado nivel de satisfacción que le ofrece al estudiante. Cuando a éste, habiendo hecho la experiencia de los complejos problemas del dibujo analítico del desnudo se le ofrece la oportunidad de abordar tal estudio desde la práctica del croquis, lo que pareció una situación extremadamente acusosa y dilatada se resuelve en el croquis en una improvisación vivaz, plena de inventiva.

En resumen, el croquis como expresión dibujística, se refiere a un estado de transitoriedad de la forma, producto de la fugacidad de la percepción o de la situación en estudio. Acorde con esto, dicha expresión se sostiene en el carácter dinámico de sus factores; movimiento y ritmo; continuidad y simultaneidad; articulación y proceso de cambio. Por sobre el cierre o completamiento de la forma, privilegia lo abierto, la condensación, lo sugerido, elevando la tensión y compromiso afectivo del observador.

### Citas de artistas

#### Vincent van Gogh



"He garabateado un dibujo que representa a unos carboneros que van a la mina por la mañana... Te envío el croquis para que puedas imaginártelo". (*Cartas a su hermano Theo. Barral Editores, Barcelona 1972. Página 46*)

"Te envío también un pequeño croquis de las dunas". *Ibidem. Página 85*

"Hacer estudios según pienso, es sembrar; hacer cuadros, es recolectar". *Ibidem. Página 88*

"Pero para tomar notas afuera o hacer un pequeño croquis, lo mismo que para su terminación más tarde, es una condición imprescindible un sentido muy desarrollado del contorno". *Ibidem. Página 76*

#### Leonardo Da Vinci

"El (pintor) debe estudiar con método, no desdeñar cosa alguna, no mirar sin hacer algún esbozo para retener". (*L'art du dessin enseigné par les maîtres. Editorial Bordes, España 1989*)

"Más tarde se pondrán allí calles, plazas y campiñas, sucintamente anotadas y sugeridas por medio de líneas". (*Tratado de la pintura. Ed. Akal, Madrid 1995. Página 554*)

#### Ingres

"Lleven siempre un librito de apuntes y registren con cuatro trazos los objetos que les interesan, sino tienen el tiempo para desarrollarlos en detalle". (*Ingres. L'art du dessin. Página 95*)

#### Pignon

"La rapidez del apunte me obliga a buscar los elementos expresivos del movimiento". (*Edmond Pignon. L'art du dessin. Página 96*)

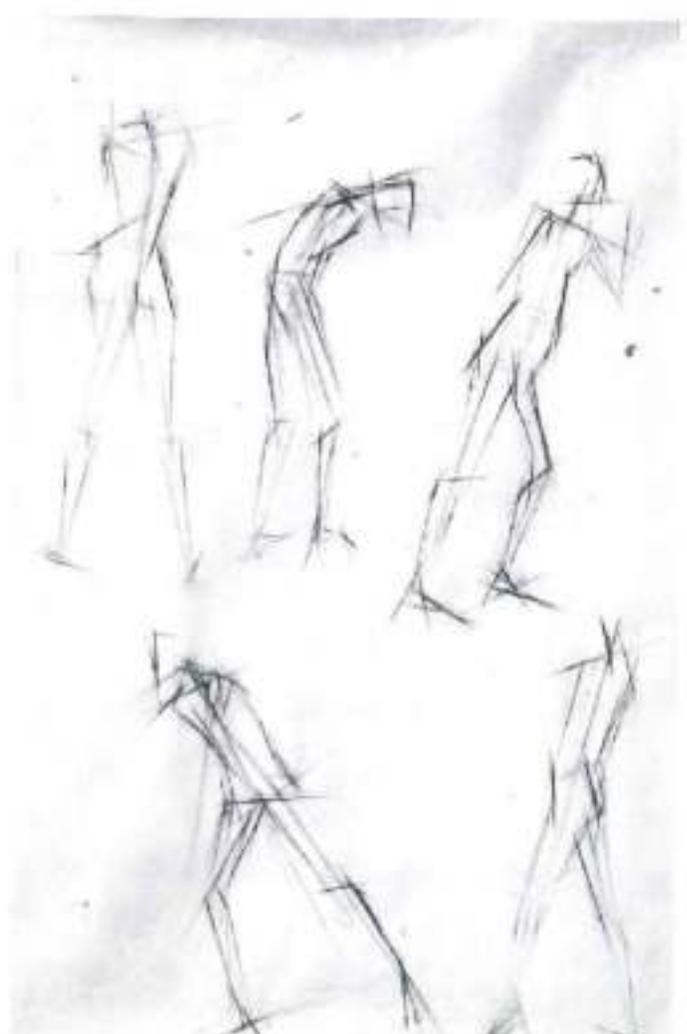
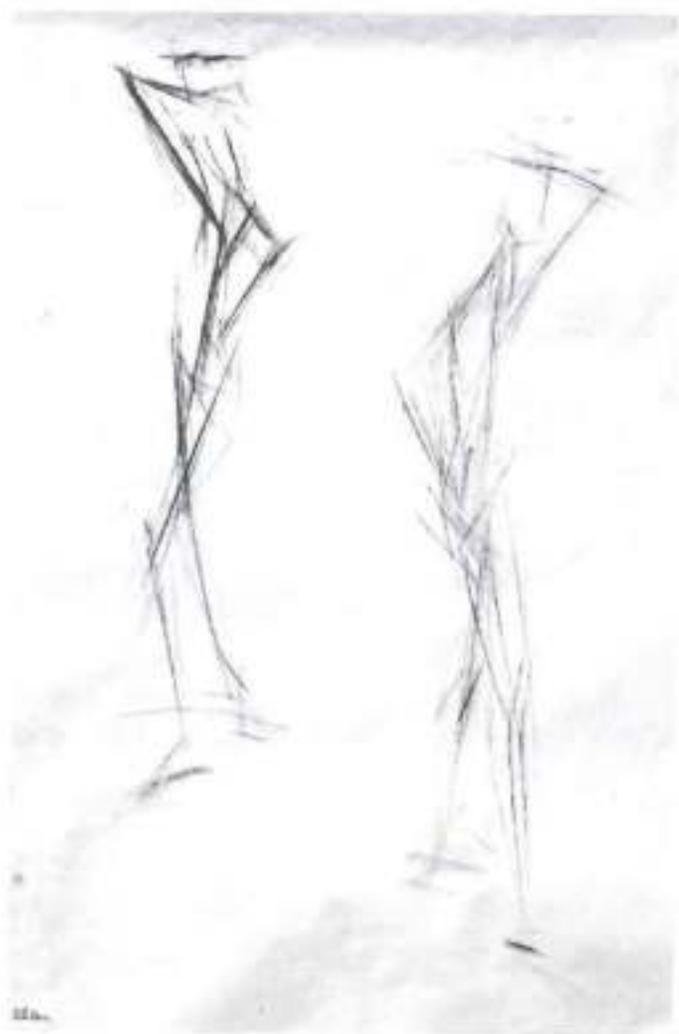
#### Picasso



"En materia de dibujo nada es mejor que el primer esbozo". (*Picasso. Conversaciones con Brauñai. L'art du dessin. Página 97*)

### Bibliografía

Van Gogh, Vincent, *Cartas a su hermano Theo*, Barral Editores, Barcelona 1972. Ducourant Bernard, *L'art du dessin enseigné par les maîtres*, Editorial Bordes, España 1989. Da Vinci Leonardo, *Tratado de la pintura*, Editorial Akal, Madrid 1993. Millar, Pedro, *El Croquis*, Revista de Arte U.C. Año VI número 10, 1993. Beverly Hale Robert, *Drawing Lessons from the Great Masters*, Ed. Watson-Guptill N.Y. 1979. Scharf Aaron, *Art and Photography*, Penguin Books U.S.A. 1975. Rawson, Philip, *Drawing*, Oxford, University Press N.York 1969. Hutter, Herbert, *Le Dessin*, Hachette Autriche 1968.



# MODELO

## DEFINICION

Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo.

Escultura y pintura. Persona u objeto que copia el artista. / Persona, por lo común, desnudo, que sirve para el estudio del dibujo. (Diccionario Real academia).

## ARTICULO

*¿Qué se designa con la palabra modelo?*

Según el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora la palabra modelo puede ser empleada en varios sentidos: metafísico, ético o humano, epistémico y artístico. Metafísicamente o en el sentido filosófico "modelo" designa el modo de ser de ciertas realidades, o supuestas realidades. Las ideas o formas de estas realidades se denominan "paradigmas" y constituyen modelos de todo lo que es en la medida que es. "El modelo es aquello a que tiende toda realidad para ser lo que es, es decir, para ser plenamente sí misma en vez de ser una sombra, una copia, disminución o desviación de lo que es". Humanamente "modelo" puede designar a una persona que por su comportamiento y modo de ser ejerce una atracción sobre otros individuos convirtiéndose en ejemplo para ellos. El sentido epistémico de la palabra "modelo" radica en que ésta es usada y desarrollada con el fin de explicar la realidad. Ciencias como la física y la química, la biología y la psicología, la sociología emplean modelos continuamente: por ejemplo, en la física, modelos mecánicos del movimiento y en la psicología, modelos behaviorales o conductistas.

*¿Qué significa el término "modelo" para el campo del arte?*

En primer lugar, es lo que el artista intenta (estéticamente) reproducir. El modelo, en este caso, es un objeto (un desnudo, paisaje, naturaleza muerta, etc.). Pero es también lo que el artista tiene en su mente como ideal al cual trata de acercarse lo más posible.

### El modelo como objeto.

En el plano de la enseñanza artística se parte generalmente de un modelo. La naturaleza o las versiones del arte clásico han sido y serán modelo para los estudiantes y artistas. En general, el artista ha considerado, a través de la historia, a la realidad como su modelo. Muchos creadores han dibujado del natural como un continuo ejercicio para llenar sus mentes y memorias con la variedad de la realidad. Según Phillip Rawson, el dibujo del natural representa la ampliación de nuestras formas visuales por la confrontación con la naturaleza. Rodin hizo cientos de bocetos de sus modelos que deambulaban en su estudio, con el fin de captar en su mente la variedad ondulante y viva de los contornos. Ingres, por su parte, hizo sus famosos estudios de figura humana concentrándose en los factores visuales de los detalles. En cambio, para Renoir la mera presencia física del modelo actuaba como un estímulo más que como un factor a reproducir. Cézanne consideraba a la naturaleza como su modelo. Para los artistas del Renacimiento la razón para realizar el estudio del modelo desnudo era ampliar y otorgar convicción a las figuras en un diseño previo. Por ejemplo, entre los dibujos de Rafael, podemos reconocer varios desnudos o personajes que se encuentran en los frescos de la Stanza. Rafael trataba de encontrar o reconocer en la realidad de su taller, en sus aprendices y ayudantes artistas, al modelo ideal que tenía en su mente.

*¿El modelo, es para el artista, algo que debe copiar o reproducir?*

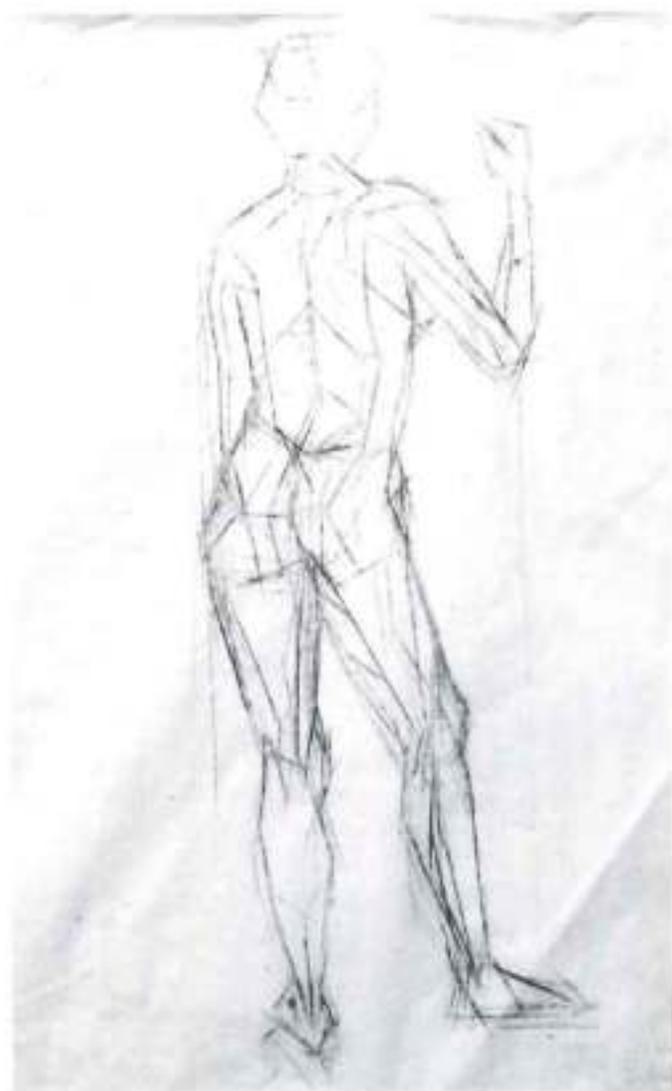
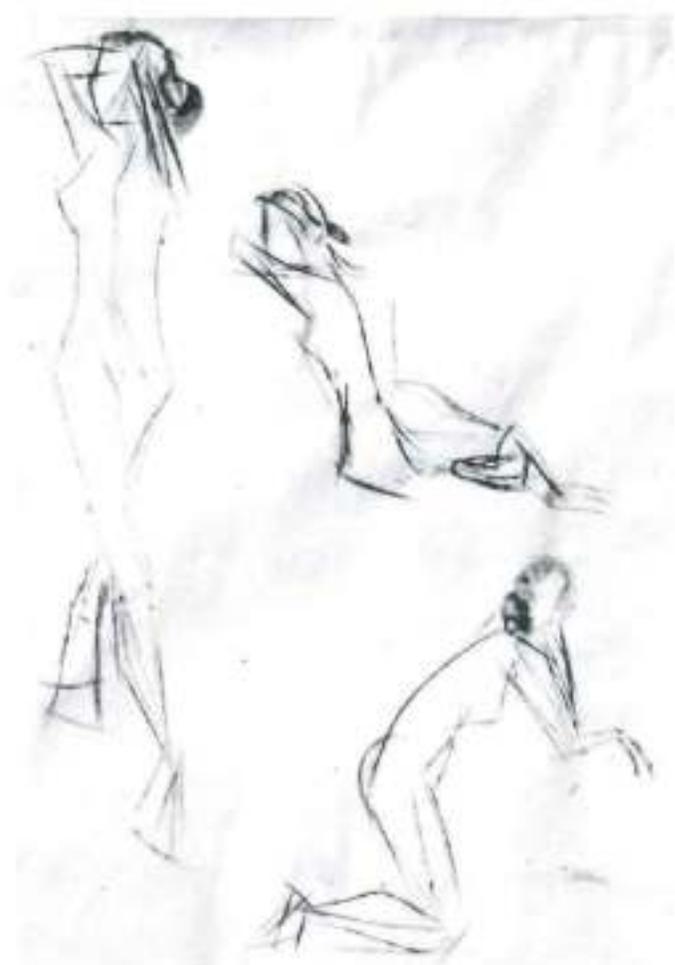
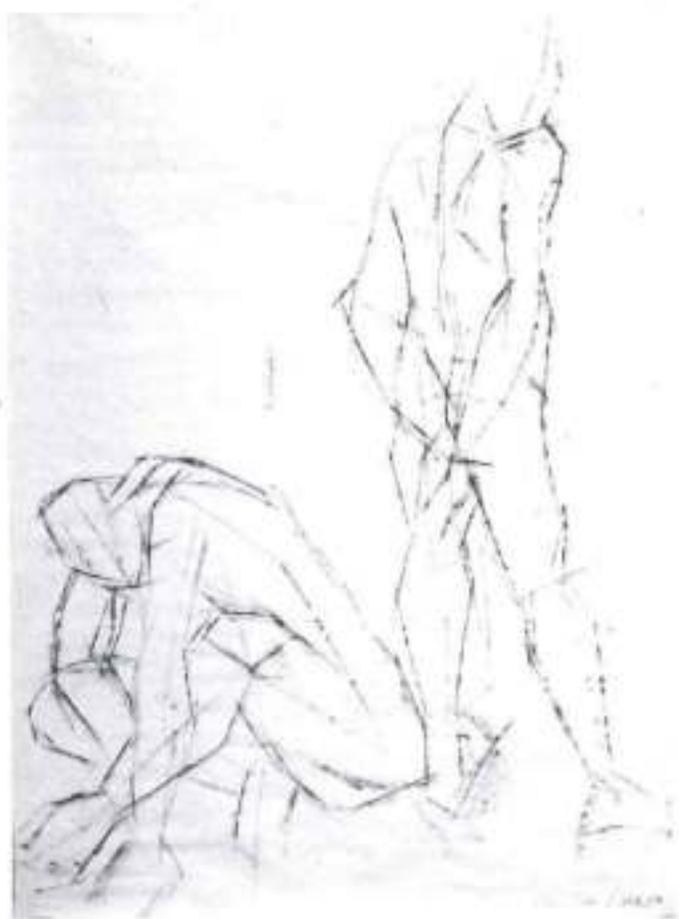
Según Matisse: "La expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista a partir de su modelo y no de la exactitud orgánica de este". Por lo tanto, para este artista en el estudio del modelo o en la representación de éste deben intervenir, además de los conocimientos y la contemplación proporcionada por el modelo, la imaginación que "es lo que enriquece todo lo que vemos".

### El modelo como ideal.

Modelo e ideal están estrechamente relacionados. El artista, como hemos dicho anteriormente, representa a su modelo, pero esta representación no corresponde exactamente a la realidad de éste sino a un ideal (o una idea que tiene el artista en su mente).

El artista al retratar a su modelo persigue un ideal. Para Baudelaire este ideal constituye una imposibilidad y la peor desdicha sería que los artistas lo encontrasen.

"El arte es una mnemotécnica de lo bello". Por lo tanto, para el autor, la imitación exagerada del modelo es un impedimento para el recuerdo que es parte fundamental del arte que persigue un ideal".



## MODELO

Este ideal no es algo vago, "ese sueño aburrido e impalpable que flota en el techo de las academias", sino que "un ideal es el individuo rectificado por el individuo, reconstituido y restituido por el pincel o el cincel a la deslumbrante verdad de su armonía original".

Al igual que Matisse, Baudelaire piensa que el dibujante debe tener un estudio lento y sincero de su modelo. Además de tener una intuición profunda del carácter del modelo, debe ser capaz de generalizar un poco, exagerar voluntariamente los detalles y fisonomía para hacer más clara su expresión.

"El dibujo es una lucha entre la naturaleza y el artista, en la que el artista triunfará tanto más fácilmente cuando mejor comprenda las intenciones de la naturaleza". Para él no se trata de copiar, sino de interpretar en una lengua más simple y más luminosa".

Erwin Panofsky, en su libro IDEA comenta este aspecto: "Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado, como el modelo respecto al retrato (...). Pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista, ni con el oído, ni con otro sentido, sino sólo con el espíritu y el pensamiento".

Cicerón habla de Fidias, quien, cuando creaba el Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudieran retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la belleza. "Contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la representación de esta idea".

Según Panofsky el artista no es ni un imitador del trivial y engañoso mundo fenoménico, ni alguien quien ligado a rígidas normas es condenado a un vano esfuerzo (de imitar), sino que en su propio espíritu guarda un sublime prototipo de belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior.

Esta "imagen interior" que posee el artista corresponde al ideal que desea alcanzar y contiene una belleza muy superior a la simple copia de la realidad.

### Citas de artistas

#### H. Matisse

"La transcripción casi inconsciente del significado del modelo es el acto inicial de toda obra de arte". (*Escritos sobre el arte*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires)

"El modelo entonces no es para mí más que un tema particular del que surgen hábitos de líneas o de valores que despejan mi horizonte limitado". *Ibidem*.

"El modelo debe estar relajado y sentirse en confianza con su observador, este último emboscado tras una conversación en la que no se tratan temas particularmente interesantes, sino que, por el contrario, discurre sobre detalles indiferentes". *Ibidem*.

"En el trabajo deben intervenir conocimientos, contemplación proporcionada por el modelo (...) e imaginación que enriquece todo lo que vemos". *Ibidem*.

"Si se trata de un modelo, adopten ustedes la postura del mismo; en el lugar donde sientan la tensión de los músculos se encuentra la clave del movimiento". *Ibidem*.

"Después de un largo trabajo con el carboncillo (...), surgen una serie de imágenes que aún pareciendo más o menos escuetas, constituyen la expresión de las relaciones íntimas entre el artista y su modelo". *Ibidem*.

"Mis modelos, figuras humanas (...) son el tema principal de mi trabajo. Dependo totalmente de mi modelo que observo en libertad y al que luego fijo la postura que mejor corresponde a su naturaleza". *Ibidem*.

"Ante el modelo deben olvidar todas sus teorías y todas sus ideas. Lo que de ellas permanezca a pesar de todo se reflejará en la forma de expresar la emoción que el modelo habrá despertado en ustedes". *Ibidem*.



"De esta manera tengo siempre tres o cuatro modelos jóvenes y bonitas a mi disposición y las hago posar por separado para el dibujo, tres horas por la mañana y tres por la tarde. Esto me obliga a permanecer muchas horas en el taller...". (A Pierre Matisse. *Escritos y opiniones sobre el arte*. Página 150)

**Paul Cézanne**

"La lectura del modelo y su realización tarda, a veces, en llegar." (*Escritos sobre el arte*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires)

"Todo es, en arte sobre todo, teoría desarrollada y aplicada al contacto de la naturaleza". *Ibidem*.

"Es necesario ver bien su modelo y sentir muy justo, y, aún, expresarse con distinción y fuerza". *Ibidem*.

"Miguel Angel es un constructor, y Rafael un artista que, aunque muy grande, parece estar siempre contenido por el modelo. Cuando desea ser reflexivo cae muy por debajo de su rival". *Correspondencia Cézanne*. Página 261.

**Van Gogh**

"Cuando yo esté en situación de pagarme más modelos y también modelos de mujeres, haré todavía más progresos; lo siento y lo sé". *Cartas a Theo*. Página 53.

"Casi todos los días tengo algún modelo; un viejo comisionista o algún obrero, o un pilluelo que hago posar". *Ibidem*. Página 53.

"Está claro que con dinero se tiene tantos modelos como uno quiere, pero sin él, ya es más difícil". *Ibidem*. Página 163.

"Trabajar sin modelo es la peste para un pintor de figuras, sobre todo al principio". *Ibidem*. Página 63.

**Emil Nolde**

"Todos mis cuadros libres y fantásticos surgieron sin ningún ejemplo ni modelo, sin ninguna representación de contornos determinados". (Citado en Walter Hess. *Documentos para la comprensión del arte moderno*).

Diego Giacometti sobre su hermano Alberto Giacometti: "Cuando me despertaba por la mañana con la certeza de tener que pasar toda la mañana posando para mi hermano, la jornada me parecía gris, monótona y pesada. Tenía la sensación de ser su esclavo. El, que habitualmente era dulce y amable, fácil para la convivencia, se convertía en un tirano para su modelo. No había que moverse ni lo más mínimo. (...) Decía sin cesar: mira, mira, ¡no te muevas!". (Catálogo Alberto Giacometti), sobre exposición retrospectiva, Museo Reina Sofía.

Los dibujos que ilustran los artículos han sido realizados por estudiantes del Curso Básico de Dibujo de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terras

**Bibliografía**

José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona 1994. Philip Rawson, *Drawing*, London Oxford University Press N.Y. Toronto 1979. Henri Matisse, *Escritos y Opiniones sobre el Arte*, Ed. Debate, Madrid 1993. Paul Cézanne, *Cartas*, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1948. Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, Ed. Bazzul, Barcelona 1972. Erwin Panofsky, *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid 1989. Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Ed. Visor, Madrid 1996.



# EL NARCISO DEL PALACIO CORSINI

Por Gonzalo Millán



Narciso, Obra de Caravaggio

## La letra inicial (1)

*A primera vista y desde lejos la figura doble es una inicial historiada, una cifra simétrica compuesta por dos cuerpos desdoblados. La escena es una mayúscula letra D, un arco corporal cerrado como una bequilla, el lazo de una ilusión alegórica, una guirnalda de hiedra con flores y espinas.*

## Las aguas (2)

*Una vaga enseñanza exbalan las aguas encantadas. Se supone que el error de Narciso nos advierte y previene. La letra entra con sangre como una lanceta o la espina, y sin embargo regresamos al cuadro buscando siempre nuestro reflejo como si la pintura fuera la sombra fascinante de un ojo de agua.*

### **El abismo (3)**

*Entre un Narciso y otro se abre el abismo,  
Se levanta un espejo de prohibido hielo.  
A través del espejo con caras idénticas  
ambos se ven, se buscan, se miran  
como gemelos lejanos, desgajados  
por una transparencia insalvable.*

### **La sed (4)**

*Narciso acudió a la fuente porque sufría de sed.  
Pero al verse se olvidó de beber.  
Tal vez nunca lo baga.  
Narciso se mira sediento.  
La sed del beso le hará buscar sus labios en el  
agua.*

### **El duelo de los ciervos (5)**

*El Narciso iluminado por el oxígeno  
y el Narciso abismado en el agua  
entrelazan sus miradas contrarias  
como los cuernos de un par de ciervos.  
A veces al mirarse parecen amarse  
y querer darse muerte y se separan,  
pero vuelven a unirse. No se sabe quién  
mata y arrastra a quién. Podrían ser David  
y Goliat en el claro de un bosque.  
David inclinado como Narciso  
con una rodilla en la tierra está mirando  
la cortada cabeza de su enemigo gigante.*

### **El despertar de Narciso (6)**

*La imagen es devuelta y arrojada  
al rostro como un jarro de agua fría.  
Despierta Narciso con el choque  
de la cabeza contra la ventanilla.  
Después de solazarse a su antojo  
con su propia belleza, sacude la cabeza  
y se aparta de la orilla.  
Se pone de pie y estira sus miembros.  
Después se queda mirando el agua ciega.  
Se queda mirando la sombra de su rostro  
inquieta bajo el agua como un pez invisible.*

### **La sorpresa (7)**

*Puede llegar a conmoverme a veces  
la alegre sorpresa del joven deslumbrado.  
Puede emocionarme la felicidad de la revelación.  
Puede entristecerme y despertarme piedad  
su esperanzada y crédula inocencia.*

### **Estudio (8)**

*El muchacho que bace de Narciso inclinandose  
ante un espejo que inunda el estudio,  
ya es indistinguible de su reflejo.  
Abora quisiera que la imagen que copia  
no se distinguiera una jota de la imagen que veo.  
Me miro, me estoy mirando en mi bazaar,  
en el éxito de la perfecta semejanza.*

### **La guirnalda de peces (9)**

*La luz desde lo alto  
contempla su aurora y su ocaso.  
Las sombras salen del lienzo  
como los peces de las aguas  
y abandonan la noche pescados  
por mis ojos pacientes y hábiles.*

### **Las ideas (10)**

*Una letra contradictoria y barroca,  
trazada por una mano sensual  
ilustrando algunas ideas neo-platónicas,  
teatralizadas según un gesto clásico:  
El Spinario, antigua estatua griega  
de un niño sacándose una espina del pie.*

### **La firma (11)**

*Narciso es una letra exquisita,  
un primoroso monograma de una belleza  
exagerada para provocar el propio amor,  
una cifra compuesta para cegarse  
con su propia admiración:  
"el rostro que miro es mi propia firma en el  
agua".  
Mi firma nada como un pez  
en la sangre del bautista.*

### **"Un cervello stravagantissimo" (12)**

*(El Cardinal del Monte refiriéndose a  
Caravaggio)  
Es la elección de la dosis justa de instrucción  
la que no arruina el goce, argumenta el pintor  
entre dos tiradas de dados en la taberna.  
"Cuando pinto, enseño a la vez que seduzco".*

### **Caravaggio ante un espejo (13)**

*Es mi propio rostro  
la firma que miro en el agua.  
Es mi propia firma  
el rostro que miro en el agua.  
No sé si estoy iluminado o ciego.  
Ya no veo otra cosa que no sea yo mismo.*



Cabeza de Medusa, Obra de Caravaggio

# REFLEXIONES EN PAPEL



*Por Félix Maruenda*

## **PENSANDO**

(Desde el cuarto año de escultura  
o si prefiera  
desde nuestro frío galpón).

....  
cuán presto se va el placer,  
cómo, después de acordado,  
da dolor;  
cómo, a nuestro parecer,  
cualquier tiempo pasado  
fue mejor.

*Fragmento de Coplas a la muerte del conde de Santoyo,  
don Rodrigo Manrique, padre de Jorge Manrique. Siglo XV.*

## UN RECUERDO

Nuestra escuela fue mi casa, mi taller,  
lugar de encuentro, discusión, investigación,  
amor, odio, caos y creación. ¡Y gratis!... o casi.  
La educación ERA preocupación preferente del estado.  
Este ejercía su natural mecenazgo  
permitiendo que pintores, dibujantes, grabadores y escultores  
dictaran clases, conferencias, charlas, talleres, seminarios  
y expusieran en la universidad estatal. U. de Chile.  
Y recibieran un salario por ello.  
Eso fue lo que nuestros padres nos dejaron como herencia.  
Nosotros les entregamos una educación diferente, perdón por ello.  
No fue nuestra intención.

## HOY

Hoy la enseñanza de la escultura  
es un servicio pagado con sus pro y contra.  
Hoy cada uno corre por su carril sin mirar al adversario.  
Hoy tenemos que intentar estar en el MERCADO o desaparecer.  
¿Cómo se hace una buena clase de escultura para estar en el mercado?  
Qué teclas debemos presionar para estar en el mercado.  
La enseñanza de la escultura  
unida al mercado, me es lejana,  
no me la enseñaron  
y los equilibrios macroeconómicos  
han conseguido desequilibrarme  
para siempre, creo.

## LA ESCUELA

Ellos y ellas entran. Pues una sensibilidad especial  
los lleva a inscribirse en arte,  
de lo contrario estarían en leyes,  
ingeniería, medicina u otra.  
Ellos y ellas traen algo, lo de siempre,  
una enorme soledad,  
un vislumbre, un soñar con un quehacer lleno de perspectivas,  
futuros logros, anhelos y felicidad.  
Vienen por la tarea que se hace con las manos  
y la materia, la que no tiene palabras  
puntos ni comas. Esa disciplina que habla de imágenes incorporadas al  
barro,  
al hierro, al trozo de piedra o madera,  
al espacio que vibra de otra forma,  
en otro vibrar,  
que no es el de la música. La textura  
que no es el maquillaje de la materia  
sino parte de su ser íntimo. O el peso,  
primohermano de la fuerza de gravedad. O la línea limpia,  
libre, suave, simple que apenas  
sí es capaz de reflejar la luz del sol.  
Y aquí estamos nosotros. Ahora  
escultores parteros soñando con encontrar  
en lo profundo de cada iniciado, de cada aprendiz,  
de cada caminante solitario de la escultura,  
su expresión, la suya, la propia.  
Ya no será la enseñanza de una técnica, así  
en frío, casi por compromiso o por cumplir un programa,  
así, de medio lado, o entre  
Calera y Los Vilos.  
Es el golpe a golpe, lleno de indecisión,  
temor o miedo que ayudamos a dar

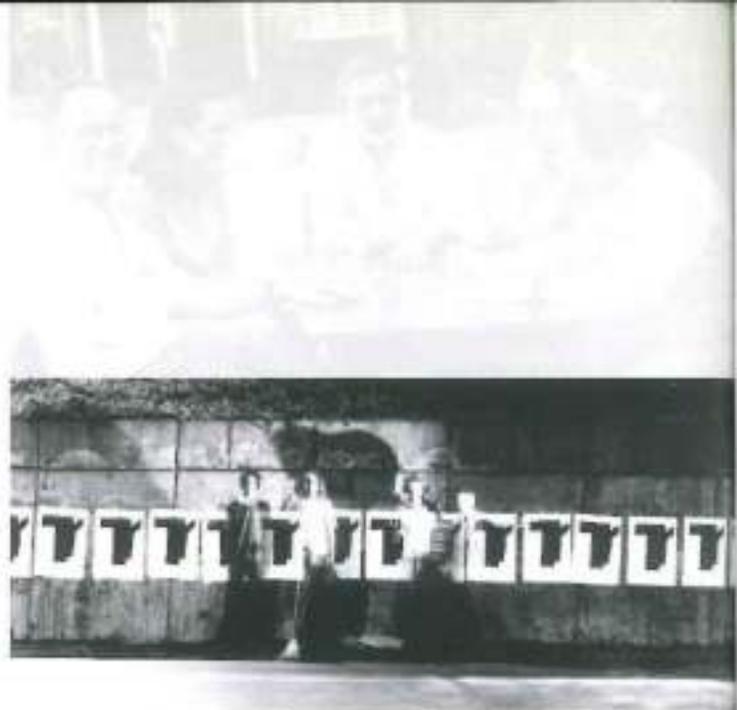
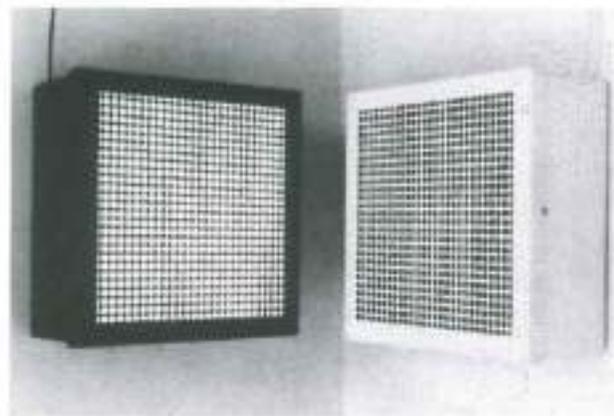
para que nazca tu primer ejercicio,  
la obra que te representa enteramente y que viene  
desde el fondo de tu espíritu gritando,  
sollozando o simplemente cantando tu pena.  
La escultura es un medio de expresión  
como el inglés, el francés  
o el canto de los tordos.  
La escultura  
y su hermana la artesanía  
(que algún cuico desprecia) son (puedes dudarlo)  
la alternativa válida y quizás única  
(por más que miro no veo otra)  
a este mundo solo, insensible, depredador de árboles,  
animales, de hombres y mujeres,  
chato, lleno de computadoras,  
informado, socio, desordenado, violento,  
sennoliento, lineal, monetarista, petista,  
dolarista, yensista, tarjetista de crédito,  
acreedor, quebrado, martillero público,  
solicitador de préstamos, ladrón fino o carterista,  
asaltante o violador por gamba,  
publicista de nada verdadero, sí  
falso.

Escultura, tú eres el contrapeso, el camino y la verdad  
dice el párroco.

Aquí en la escuela, en la de escultura,  
en la del frío, en la de los sueños despierto,  
aquí donde no ha llegado la artesanía,  
la antigua, la que fue (y ES)  
la del primer cacharro de greda,  
el primer plato, el cuchillo, el primer telar,  
el primer pigmento y la hebra de algodón  
o lana, el primer fuego y su martillo,  
la rueda y su eje. El papel que fue fibra,  
cáscara. La mesa y la primera flecha.  
Las artesanas estarán algún día  
junto a nosotros, caminantes de la escultura  
para darnos una mano en esto de la expresión,  
del grito, del susurro, del silencio.

*¿Que es la vida?, un frenesí,  
¿que la vida?, una ilusión,  
una sombra, una ficción  
y el mayor bien es pequeño  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.*

Fragmento de lo  
Jornada segunda,  
Escena XIX.  
La vida es sueño.  
Calderón de la Barca.



# SE HACE CAMINO AL ANDAR

*Por María Elena Farias*



**L**a Universidad Finis Terrae nació en el año 1987 y su Escuela de Artes, seis años después. Hoy, a poco más de un lustro de su creación, esta Facultad ya es reconocida en el ámbito nacional y compite de igual a igual con otras Facultades de universidades de larga data. El prestigio alcanzado no es fruto del azar ni la Providencia, sino producto de una ardua labor y sacrificio, de una planificación esmerada en pos de determinados objetivos, de gran dedicación y, sobre todo, de enorme espíritu de superación.

Contribuir al desarrollo de la sociedad a través de la formación de profesionales competentes, comprometidos espiritualmente con el arte, con su tiempo y realidad circundante, es un objetivo que guía el quehacer docente de esta Facultad. Con miras a este noble fin, día a día se realizan esfuerzos para procurar una fluida interacción entre autoridades, académicos y alumnos, y formar así un cenáculo donde exista una verdadera transmisión de conocimientos en una atmósfera de armónica convivencia, de respeto a valores tanto éticos como estéticos. Y es así como de estas aulas ya han egresado seres sensibles y conocedores de su oficio, capaces de enriquecer con sus palabras y sus hechos nuestro patrimonio cultural.

En estos años de crecimiento cualitativo y cuantitativo también hemos aprendido a reflexionar sobre nuestra misión educativa, y por ello pensamos que la labor de una Escuela de Artes debe trascender las frías paredes de las aulas y asumir un rol más cálido, más activo y directo con la comunidad en la que está inserta. Por eso las actividades de extensión han sido múltiples y han cubierto, entre otras: exposiciones pictóricas, escultóricas y fotográficas, presentación de libros, video-conferencias, congresos, seminarios, conferencias, charlas y encuentros académicos. El intercambio de docentes y alumnos con entidades extranjeras ha sido una experiencia positiva y gratificante. Numerosos artistas extranjeros de gran jerarquía nos han entregado sus experiencias en charlas y cursos, asimismo nuestros docentes han tenido una destacada participación en salas foráneas. Últimamente se han suscrito nuevos convenios con instituciones internacionales que nos permitirán un mayor flujo de intercambio.

Haciendo un balance objetivo de nuestra labor, éste arroja un saldo positivo, y se refleja claramente en la enorme cantidad de alumnos que han obtenido premios y reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional.

## RESUMEN DE ACTIVIDADES DE EXTENSION '94-'99

*Durante los últimos años los alumnos y egresados que se indican, han realizado exposiciones tanto individuales como colectivas, y han sido galardonados con becas y premios, lo cual ha sido parte de nuestra inserción como Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae, en el medio Universitario y Artístico Nacional.*

### EXPOSICIONES COLECTIVAS



**1994**

"Jóvenes Talentos"  
Galería Plástica Nueva  
Andrés Vio



**Enero 1996**

3era versión Exposición de Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, UFT, en el Instituto Cultural de Providencia. Muestra de trabajos realizados durante el año 1995 en los talleres y cursos de la carrera.

**Agosto 1996**

"Arte para todos"  
Muestra colectiva Alonso de Córdova 4227  
Sebastián Mahaluf, Juliana Recí, Matías Vergara, Paula Viveros.

**Octubre 1996**

Instalación "Cepillo Mental"  
Museo de Historia Natural  
Pablo Mellado, José Pablo Díaz, Rodrigo Vergara, Bárbara Piffre

**Noviembre 1996**

"Semana del Arte" Universidad de los Andes  
Marisol Beltrán, Francisca Concha, Constanza Corral, Daniel Délano, Francisca Uribe, Soledad Urzúa, Rosario Lira, María José Ríos

**Marzo 97**

Noche del Arte - Embajada de Canadá  
Andrés Vio



**Junio 97**

Julen Birke, Andrés Vio, Rodrigo Canala-Echevarría  
Centro Cultural Balmaceda 1215

**"Jóvenes Talentos"**

Galería de Arte Isabel Aninat  
Loreto Bolados, Francisco Cancino, Andrés Heisen, María José Ríos, Soledad Urzúa, Matías Vergara.

**Agosto 97**

Verónica Calderón, José Pablo Díaz, Rodrigo Vergara, Sebastián Mahaluf, Carolina Tuckerman, Cristóbal Cardemil  
Centro Cultural Balmaceda 1215



**Agosto 97 "Pinturas"**

Debora Yudelevich y Paula Viveros  
Galería Padre Mariano

**Septiembre 97**

Muestra de Pintura, Grabado, Dibujo y Cerámica  
Alumnos y Profesores  
Alonso de Córdova



**Octubre 97**

Siete Artistas Jóvenes de la Plástica Nacional  
Julen Birke, Andrés Bustamante, Francisco Bustamante, Rodrigo Canala, Francisco Cancino, Constanza Mayo y Andrés Vio  
Museo de Arte Moderno de Chiloé (MAM)

**Octubre 97**

"Pequeñas Obras de Grandes Artistas"  
Francisco Cancino, Andrés Vio

1997

**Concurso Arte Joven,  
Universidad de Valparaíso.**

Premiados: Sebastián Valenzuela, Andrés Vio, Denise Lira, Luis Inostroza  
Seleccionados (exponen): Rodrigo Canala-Echevarría, Paola Ossa, Julen Birke, Mauricio Gajardo, Maura Mascetti, Daniel Délano, Sebastián Schmidt



**Diciembre 97  
Pintura - Dibujo -  
Intervención "+|"**

Carolina Novoa, Rodrigo Canala, Luis Inostroza, Salvador Amenabar, Sebastián Valenzuela.  
Galería Bucci



**Enero 98  
V Exposición de alumnos  
de la Escuela de Artes  
Plásticas UFT, en el Centro  
Cultural Montecarmelo**

**Enero 98  
"Expo Jóvenes"**

Galería Isabel Aninat  
Francisco Cancino, Matías Vergara, Francisca Reyes,  
Soledad Urzúa

**Enero 98  
"Talento Joven"**

Galería Arte Espacio  
Javier Arentsen, Luis Inostroza, Constanza Mayo

**Marzo 98**

**"Realidades Encontradas"**  
Paula Viveros, María José Ríos,  
Deborá Yudelecich, Paula  
Lanzarotti  
Galería Bucci



**Abril 98**

**"Material Dispuesto"**  
Julen Birke, Rodrigo Canala,  
Andrés Vio  
Galería Posada del Corregidor

**Mayo 98**

**Andrés Vio (colectiva)**  
Galería La Sala

**Junio 98**

**"Diez Maskaras y un Kapitán"**  
Sergio Amira (colectiva)  
Casa Museo La Chascona

**Agosto 98**

XX Concurso Nacional Arte Joven, Universidad de Valparaíso, Premio Especial: Sebastián Mahaluf  
Mención Dibujo: Denisse Lira  
Seleccionados: Javier Arentsen, José Antonio Vielva, Sebastián Schmidt, Andrés Bustamante, Francisco Cancino, Francisca Uribe, Andrés Vio, Julen Birke, Francisca Yáñez

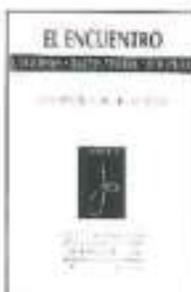


**Septiembre 98**

**"Pinturas"**  
Antonella Gallegos,  
Luis Inostroza  
Galería JO

**Octubre 98**

**Arte Chileno en Sudáfrica**  
Matías Vergara



**Octubre 98**

**"Pinturas"**  
Pablo Jansana, Sebastián Livingstone, Totoy Zamudio  
Galería JO

**Noviembre 98**

II Semana del Arte  
Universidad de Los Andes  
Luis Inostroza, Marcela Norambuena, Mónica Boecio, José Vielva, Carolina Navarro, Mauricio Gajardo, Constanza Villalba, Carolina Tuckermann, Francisco Bustamante

**Noviembre 98**

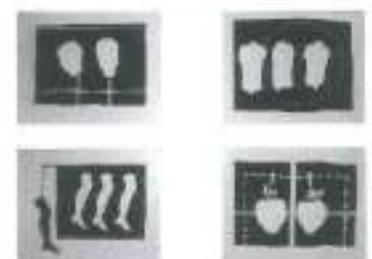
Esculturas  
Constanza Mayo (colectiva)  
Galería La Sala



**Premio Philips de Arte para  
Jóvenes Talentos 1998**

Premio de Selección: Rosario Lira

Seleccionados: Rodrigo Alvarado, Denise Lira, Francisca Yáñez, Catalina Bauer



**Enero 99**

VI Exposición de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas UFT, en el Centro Cultural Montecarmelo

**Enero 99**

"Artistas Jóvenes"  
Galería Arte Espacio  
Jose Vielva, María José Ríos,  
Francisca Reyes, Francesca  
Ramos, Maura Machetti,  
Constanza Levine, Luis  
Inostroza, Mauricio Gajardo



**Enero 99**

"Jóvenes Talentos"  
Becados 98  
Francisco Cancino  
Galería Isabel Aninat

**Febrero 99**

"Tres Jovenes Propuestas"  
María Eugenia Villaseca,  
Claudio Opazo, Claudia  
Schweikart  
Colegio Santo Domingo



**Marzo 99**

"Lugar Común"  
Catalina Bauer, Francisca  
Yañez  
Galería Bech



**Mayo 99**

"La fuerza del Color" Pinturas  
Totoy Zamudio  
Galería Ana María Matthei



**Mayo 99**

"Exposición de Pinturas"  
Paz Machiavello, Ricardo  
Pizarro, Fernanda Levine,  
Clemencia Movillo, Pablo  
Jansana, Matías Vergara, Paula  
Viveros  
Salones de Protocolo,  
Aeropuerto Arturo Merino  
Benítez

**Julio 99**

"ESCULTURA"  
Carolina Navarro y Raúl Ruiz  
(Alumno de Intercambio de la  
Universidad Autónoma de  
México)



**Julio - Agosto 99**

En Casa - ETXEAN  
Rodrigo Canala, Julen Birke,  
Amaya Zubia, Francisca Uribe-  
Etxaverría, Andrés  
Bustamante, José Antonio  
Vielva.  
Sala Ramón de Muguroza

**Noviembre 99**

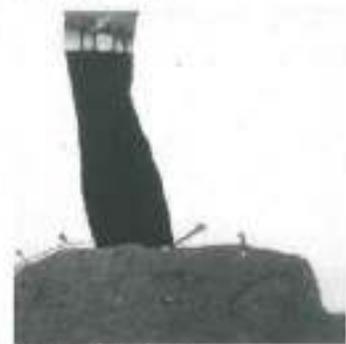
"Laboratorio 8"  
Catalina Bauer, Denisse Lira  
Galería Balmaceda 1215

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES



**Septiembre 96**

"Pinturas"  
Sebastián Mahaluf  
Stadio Italiano.



**Septiembre 96**

"Pinturas"  
Matías Vergara  
Exposición Sala Provida



**Pinturas "St. Padre"**  
Francisco Bustamante  
Centro Cultural Montecarmelo



**Noviembre 97**  
"Texto y Contexto"  
Andrés Vio  
Galería Amigos del Arte

**Agosto 97**  
"Instalaciones"  
Claudio Opazo  
Galería Bucci



**Junio 98**  
Matías Vergara  
Galería La Sala

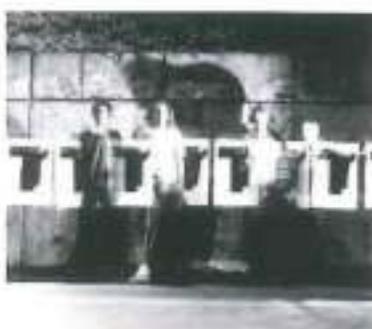
**Julio 98**  
"Grabados"  
Daniel Delano  
Galería Amigos del Arte

**Agosto 98**  
"Pintura"  
Francisco Bustamante  
Edificio Isidora Golf



**Agosto 98**  
"Esculturas en vidrio"  
Andrea Araos  
Plaza Mulato Gil

**Septiembre 98**  
"Escultura"  
Presencia del Símbolo  
Susana Alvarez  
Sala Shakespeare



**Octubre 98**  
Serigrafías  
"Soy donde no pienso"  
Sebastián Schmidt  
Corporación Cultural de Las Condes

**Enero 99**  
"Recordarte"  
Daniela Gloger  
Salón Tel Aviv - Estadio Israelita



**Marzo 99**  
"Habilitabilidad Aérea"  
Julen Birke  
Expone resultado de Proyecto FONDART, Plaza Mulato Gil de Castro

**Octubre 99**  
"Viento hacia el Sur", Escultura.  
Mauricio Guajardo  
Casa de la Cultura Rancagua

## BECAS Y PREMIOS



**1996**  
Beca Amigos del Arte  
Andrés Vio

**1996**  
XVIII Concurso Arte Joven,  
Universidad de Valparaíso,  
Premiado: Andrés Vio,  
Seleccionados: Francisco  
Cancino - Francisco  
Bustamante - Débora  
Yudelevich - Paula Viveros -  
Francisca Yañez - Julen Birke



**Octubre 96**  
"Concurso Arte en Vivo" Museo  
Nacional de Bellas Artes -  
Nacional Librería.  
Premiados:  
- 2º lugar: Gonzalo Losada  
- 3º lugar: Francisco Cancino  
- Mención de Honor: Soledad  
Urzúa  
Seleccionados:  
- Daniel Muñoz - María José  
Ríos - Matías Vergara - Andrés  
Vio - Paula Viveros



**Enero 97**

Concurso Internacional "Valdivia y su Río", Municipalidad de Valdivia.

1er Premio: **Andrés Vio**

**Enero 97**

Concurso "Pintando Bellavista"  
Premio: **Francisco Cancino**

Beca Amigos del Arte 1997

**Francisco Cancino**

**Daniel Délano**

**1997**

XIX Concurso "Arte Joven",

Universidad de Valparaíso,

Premiados: **Sebastián**

**Valenzuela, Andrés Vio, Denisse**

**Lira, Luis Inostroza**

"9 Críticos - 18 Artistas"

Fundación Praxis

Premiado: **Francisco Cancino**



**Abril 98**

"Concurso Arte en Vivo"

Premiados: - Mención de Honor:

**Loreto Bolados**

- Seleccionados: **Carolina**

**González, Sebastián Mahaluf,**

**Carolina Tuckermann, Carolina**

**San Martín, Loreto Bolados y**

**Verónica Calderón.**



**Agosto 98**

XX Concurso Nacional Arte

Joven, Universidad de

Valparaíso

Premio Especial: **Sebastián**

**Mahaluf**

Mención Dibujo: **Denisse Lir**

**Septiembre 98**

Beca Amigos del Arte

**Andrés Vio**

**Francisco Cancino**

**Mauricio Guajardo**

**1998**

Premio Philips de Arte Para

Jóvenes Talentos

Premio de Selección:

**Rosario Lira**

**Octubre 98**

Premio Philips de Arte, Sao

Paulo, Brasil

3er lugar Latinoamericano:

**Rosario Lira**



**Mayo 99**

Primer Concurso Nacional de Grabado

Primer Premio: **Francisca**

**Monreal**

Galería Ana María Matthei



**1999**

"Arte en Vivo", Museo Nacional de Bellas Artes - Librería Nacional.

1er Premio: **Pablo Jansana**

2do Premio: **Catalina Bauer**

3er Premio: **Nicolás Raveau**

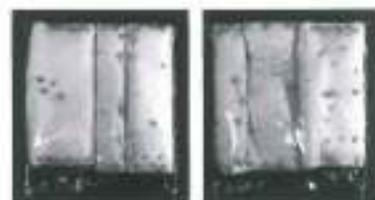
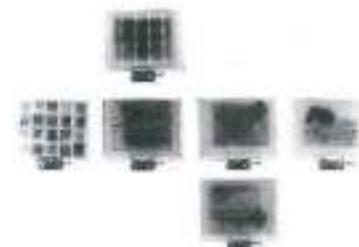


**1999**

Premio Philips de Arte Para Jóvenes Talentos

Premio de Selección: **Carolina**

**Alvarez, Trinidad Lamarca**



**1999**

XXI Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven

Premio de Honor: **Denisse Lira,**

Premio Especial Municipalidad

de Valparaíso: **Julen Birke**

Seleccionados: **Oscar Pérez,**

**Mauricio Guajardo, Francisca**

**Yáñez**

## OTRAS ACTIVIDADES DE EXTENSION

Desde 1997 a la fecha, la Escuela de Arte de La Universidad Finis Terrae ha organizado el Concurso, "Pintando en Bellavista", cuya intención es convocar a un concurso de pintura como una forma de establecer un vínculo a través de la creación artística con un Barrio que por sus características resulta ser un buen referente, logrando entre los participantes, los estudiantes de esta carrera, los vecinos del sector y nuestro cuerpo docente una instancia de intercambio y coparticipación artística.

### Pintando en Bellavista 1997



### Pintando en Bellavista 1998



### Pintando en Bellavista 1999



En el Concurso "Sabia Joven", auspiciado por Shell, la alumna Andrea Araos, con su proyecto "Kraft Sign", obtuvo el 3er. Premio como Mejor Proyecto Empresarial. Dicho proyecto propuso crear envases adecuados para la venta de materiales de arte en pequeñas cantidades. Desde ese momento, 1997, ya cuenta con varios puntos de venta insertos en las diferentes Universidades y uno en el Dragstore de Providencia.



En el Concurso de Proyectos, Fondart 1998, Mauricio Guajardo alumno egresado y en estos momentos ayudante de Escultura de nuestra Escuela, obtuvo financiamiento para la construcción de su obra "Machaulil" (Oráculo Piedra del

Padre) y Julen Birke, alumna egresada y ayudante de dibujo, obtuvo financiamiento para su Proyecto "Habitabilidad Aérea" y lo expone en marzo de 1999 en la Plaza Mulato Gil de Castro.

En el Concurso de Proyectos Fondart 1999, fueron seleccionados los alumnos egresados: Francisca Yáñez, Catalina Bauer, Juan Fernando Waidele, Rodrigo Canala.



### Octubre 99

La Escuela de Artes Plásticas, a partir de un Seminario dictado por la artista Argentina Matilde Marín, organizó la Exposición "Libro de Artista", que convocó a artistas de Chile, Argentina, Colombia y Venezuela, y en la que participaron 17 alumnos de nuestra Escuela:

Rodrigo Alvarado, María Carolina Alvarez, Julen Birke, Francisco Javier Cancino, Daniela Gloger, Alejandra González, Francisca Gonzalez, Mauricio Guajardo, Rocío Gutiérrez, María Trinidad Lamarca, Fernanda Levine, Denisse Lira, Rodolfo Martínez, Francisca Monreal, Manuel Rodríguez, Andrés Vio, Francisca Yáñez.

# LA JOVEN QUE SOÑABA CON PECES Y VOLADORES

*Por Jéssica Torres*



La obra de Chiara se desarrolló queriendo sublimar un mundo lleno de incógnitas maravillosas donde se alojaron formas y colores, tramas y texturas llenas de alegría. Esto se percibe tanto en sus voladores como en sus peces, seres llenos de personalidad, reflejo de su búsqueda de la propia libertad.

La manera como ella desarrolló su creación estuvo asociada al continuo juego, al divertimento y al placer en un permanente desconectarse de lo cotidiano.

Las palabras siempre sobraron, ahora el pez ha regresado a la mar, navegando. La joven que soñaba con peces y voladores está allí, viva en sus obras, frente a las olas del mar.

Nació un día de julio de 1975. Quiso el destino que ella partiera un día de julio de 1999.



Directores del Taller de Mármol Sol, Isla de la Juventud, Cuba.  
Daniel Martín, Lidia de Martín y Chara Bortolillo.  
Instalación de las obras el día de la inauguración.



Obras en fundición de aluminio

# LOS MILAGROS NO EXISTEN

*Por Luisa Edwards*



Andrés Vio  
Sin título, 150 diámetro



Andrés Vio,  
Sin título, 150x150 cm.

# ANDRÉS VIO



Sin título, 75x60 cm.

Es el testimonio unánime de tres sobresalientes egresados de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae. Han recorrido distintos caminos en la búsqueda de su propia expresión artística. Sin embargo, tienen un común denominador: jóvenes, la academia, la pasión, el trabajo obsesivo y la perseverancia. Ingredientes básicos para coronar el éxito.

No es sencillo aproximarse a conocer aquello que mueve a un artista. Ingresar en el laberíntico mundo de la creación es un proceso complejo que requiere de paciencia, observación aguda y, por sobre todo, extrema sensibilidad con el entorno.

¿Qué hace a un artista: el talento innato, las circunstancias, los genes, la desadaptación? ¿Cómo se forma un artista: de manera espontánea -en un momento delirante-, con perseverancia y disciplina académica?

Cuándo una persona es artista, ¿lo ha sido desde siempre, se revela con el devenir, o nunca se llega a serlo? ¿Dónde está el artista: en todas partes y en todo momento? ¿Por qué ser artista: por gusto, estética, placer, masoquismo, egoísmo, servicio público, prestigio, hedonismo, trascendencia?

Muchas de estas interrogantes fueron respondidas -a cara descubierta- por tres jóvenes formados en la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae, quienes no sólo están ligados por la Academia, sino también por una corta, pero fructífera trayectoria. Andrés Vio, Denise Lira y Mauricio Guajardo cuentan con una sorprendente carta de presentación.

## UNA TRÍADA EXITOSA

Es difícil imaginar que detrás de un par de formales anteojos habita un artista de 26 años, de trato pausado, propio de las personas sensibles. La placidez que lo caracteriza se proyecta en su angosta y cálida casa-taller, ubicada en el deslinde sur de Providencia. Andrés Vio se ve contento. No es para menos.

Sin mayores inconvenientes encontró su vocación donde expresarla y, además, ya ha cosechado frutos. "Al salir del colegio no sabía qué hacer. En el Marshall siempre se estimuló la creatividad, pero con responsabilidad. Tenía facilidades y gusto por la pintura, pero nada especial. Tampoco tuve influencia artística familiar. Por algún motivo llegué a la Universidad Finis Terrae. No tenía expectativa alguna, sólo me acerqué porque había que hacerlo. La Escuela estaba en sus principios -pertenezco a la primera generación-, con todo el entusiasmo y energía que eso significa. Durante la entrevista me fui interesando. Me sorprendieron la calidad de los profesores -los más destacados-, la formación curricular y, por sobre todo, el trato acogedor y participativo de quienes iniciaban el proyecto. Más extraordinario aún fue haber conseguido -sin mayores trámites-, una beca, la cual me permitió estudiar y estar aquí, ahora. Lo demás es historia".

En cuanto al controvertido tema de la calidad académica impartida en las universidades privadas, el artista piensa que la existencia de éstas es positiva: "Si no hubiera sido por ellas, yo no estaría contando este cuento. Además, el hecho de pertenecer a una institución nueva te da una visión más libre y desprejuiciada".

Como cualquier proyecto incipiente, la carrera de arte fue una aventura compartida. "La Escuela la fuimos haciendo profesores y alumnos. Siempre respetaron nuestra libertad en la búsqueda de un estilo propio, pero con mucha disciplina y absoluta dedicación. En forma permanente contamos con el estímulo y apoyo incondicional de las autoridades. Se creó un espíritu muy particular". En este sentido la facultad se forjó bajo una atmósfera universitaria de tipo medieval.

Tras el zaguán prolijamente restaurado de una clásica casa de esquina del barrio Matta aparecen María y Denise Lira. Ambas lucen frescas -al parecer, después de un baño. La mirada de María no perdona, está sentida. Sumisa, se acurruca en

un rincón del iluminado pasillo. Las poderosas manos de Denise acarician el lustrado pelaje de su fiel compañera. Tal como cariñosamente palpa a su perra, lo hace con todo lo que toca. Denise Lira construye castillos encantados. En su feudo es princesa y artesana, soberana de cada tabla del añoso parqué, artífice de cada estante y de todos los singulares y armoniosos espacios de su casa-taller.

Con 22 intensos años la artista ha cristalizado su obra, y con dividendos. "Siempre sentí que el arte era lo mío. Mi padre me estimuló a perseguir y a conquistar mis ideales. Sus palabras fueron decisivas: 'la vocación se manifiesta cuando no puedas vivir sin lo que te gusta'. No entiendo la vida sin lo que hago, sin el arte. A partir de él todo lo filtro: hacer la cama, cocinar, desplazarme por el atril, proyectar mis imágenes...todo".

Cuando egresó de la enseñanza media tenía claro su futuro. No se afanó en peregrinar entre un sinfín de universidades. Sabía que la Finis Terrae le ofrecía lo que buscaba: académicos de primer nivel y recursos para implementar su trabajo.

"Conocía a los profesores por relaciones familiares. Son los mejores, superiores en todo sentido. Su relación con los alumnos se basa en la amistad y la confianza. Tengo la mejor impresión de la formación académica de la Escuela". En cuanto a la discutida calidad de la enseñanza impartida por las universidades privadas respecto de las tradicionales, su postura es categórica: "Lo más importante es quienes hacen a la universidad. El éxito de ésta se funda en la trayectoria y calidad de sus miembros y en la disponibilidad de recursos. Sin plata, es difícil hacer cosas".

De la misma manera en que los mineros bajan a la ciudad, Mauricio Guajardo visita la capital todos los lunes. El joven escultor trae consigo la sabiduría que subyace en las entrañas de la tierra. Reside en Rancagua, su base de operaciones. Criado en esa histórica zona, se reconoce en ella: "En los faldeos de El Teniente descubrí petroglifos: vestigios de cultura precolombina. Me pareció increíble el nexo entre la historia -nuestra historia- y el más noble de todos los materiales: la piedra". Cada vez que nombra ese material, sus ojos resplandecen: aflora la pasión por su oficio.

Al igual que sus pares, Mauricio no tenía prisa en decidir su futuro tras rendir la Prueba. "No postulé a las tradicionales. Ni siquiera conocía

mi puntaje. Sólo me interesaba estudiar arte". La entrada a la Universidad Finis Terrae tuvo algo de fortuito. "Después supe que podría haber quedado en la Chile. Por suerte no fue así". Las razones que tuvo para ingresar coincidieron con las de sus compañeros: la calidad de los profesores y la malla curricular. Pero la absoluta certeza por el camino a seguir fue su carta de presentación: "Quiero ser el mejor y ustedes son los mejores". A partir de ese momento entró con el pie derecho. "He trabajado duro, pero los resultados van de la mano. En 1997 obtuve la beca de honor por excelencia académica".

El joven, hoy profesor ayudante de escultura de la Facultad de Arte, está inquieto por las nuevas generaciones, una preocupación que refleja una madurez que sobrepasa a sus 25 años. "Veo la diferencia respecto de mis contemporáneos. No sé si soy yo, la Escuela o los jóvenes, pero falta energía, compromiso, trabajo duro. El cuento se construye a partir del ánimo. Falta poesía. Hay que tener muchas ganas para darle vida a una piedra". Este es quizás uno de los factores cruciales a la hora de transitar entre el nivel aficionado y el profesional. "Uno se hace artista todos los días de la vida. La disciplina es básica: levantarse religiosamente a una hora determinada, trabajar y trabajar". Por este motivo, Mauricio reivindica el valor de la academia como requisito para la formación sistemática de un artista: "La clásica me parece la correcta, lo cual no significa falta de libertad. Todo lo contrario, se educan la voluntad y la perseverancia, sin las cuales es imposible tomarse en serio. No conozco otra escuela. Todas apuntan a lo mismo".

#### **ATREVERSE A ENSAYAR**

El hecho de comenzar a foja cero tiene la ventaja de no encasillarse en un estilo particular. Por este motivo, tanto a maestros como alumnos les fue factible ampliar el campo de experimentación en la búsqueda de nuevas propuestas. Desde esta perspectiva se dio inicio a un esforzado, pero fructífero camino: el descubrimiento de las infinitas posibilidades que ofrece la materia. A partir de los materiales -existentes e inexistentes- esta generación de jóvenes artistas fue seducida por la nobleza y plasticidad de ellos. Pero, más que nada, se sumergieron en la aventura por descubrir lo propio.

El papel y la tinta de los periódicos han sido los materiales con que Andrés Vio construye sus laboriosos collages. Tras una minuciosa búsqueda,

# DENISE LIRA

Instalación



el joven artista da sentido y forma a su trabajo a través de la disposición de las añejas noticias. "Las eternizo, no quedan en el pasado, les doy vida". Varillas de papel retorcidas, dejan atrás los símbolos gráficos impresos para generar una espiral aprisionada entre las formas que él se propone.

Grandiosa tarea ha emprendido Denise Lira para concretar su abstracta propuesta. Desde gigantescas estructuras de paja hasta monumentales armazones de ladrillo, pasando por demoledoras huellas de herraduras plasmadas en una manga plástica. Cada experiencia la ha acercado a su actual trabajo: el árido y básico concepto del punto. "Todo lo que nos rodea está constituido por un punto. Somos un punto. Es la esencia". Esta proposición la derivó a distintos planos: el volumen: los cubos, el blanco y negro: la síntesis, la cruz: la convergencia. Tras esta ardua tarea, en el sistema Braille (lenguaje para no videntes) y en lo acético del acrílico, la artista descubrió una vía de expresión. "Los ciegos ven el arte. Les enseñé las formas, porque hablamos el mismo idioma. Quiero que los ciegos vean".

Mauricio Guajardo no sólo rescata a la piedra desde las profundidades, sino que también la redime de las garras de la moda: "Tengo un sagrado respeto por la piedra y el metal. Los materiales nobles son atemporales, uno los contemporiza". Dar vida al granito son palabras mayores. Todo en grande: estudio, extracción, transporte y transformación de la poderosa pieza.

En síntesis, un trabajo titánico. En cada minuto se va y queda un pedazo de vida: "Me costaba, sabía que me costaba. Me sangraron las manos. Esto tiene que ser lo mío". Así, el escultor se consagró a su trabajo.

Cada uno -desde su perspectiva- percibe al arte y al artista contemporáneo como un medio para acercarse a las personas. "El arte está aquí en este mantel. Es cuestión de observar, trabajar, transformar y mostrar. El artista responde a una época. Por lo tanto, lo que él genera está presente en cada uno de nosotros". (Andrés Vio). "El arte está en todos lados. Hoy existe una distancia entre el artista y la gente. Hay que enseñarle a las personas a ver el arte por placer, incluso desde una mirada sofisticada. ¿Por qué no?". (Denise Lira). "El arte es oír las cosas y que las cosas nos oigan, es descubrir un mundo en las alas de una mariposa. Hay un compromiso con la gente: develar lo que los conceptos significan. Estos tienen que ir hacia ella". (Mauricio Guajardo).

Un mundo complejo, misterioso, apasionante, arquetípico, contradictorio. Así es el arte desde el principio de los tiempos y así permanecerá. Quizá sea vanidoso pretender conocer los hilos que mueven al artista para crear su obra. No obstante, sí es posible deducir -a través de la experiencia de estos jóvenes artistas- que se requieren ciertas virtudes: PASION, DISCIPLINA, PERSEVERANCIA y TRABAJO. Sin ellas, resulta infructuoso plantearse como creador.

#### ¿QUIÉNES SON?

##### Andrés Vio Sazie (26):

Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura y ayudante de la cátedra Tecnología de los Materiales en la Universidad Finis Terrae. Ha participado en diversas exposiciones colectivas e individuales desde 1994.

##### Premios:

- 95 XVII Concurso Arte Joven, Sala Amigos del Arte, Santiago.
- 96 XVII Concurso Beca Amigos del Arte.
- 97 Primer lugar en el XV Concurso Internacional de Pintura "Valdivia y su río".
- XIX Concurso Arte Joven de Valparaíso, premio especial mención pintura.
- 98 Beca intercambio cultural Chile - Francia.
- 99 Premio Concurso de Arte Joven, galería Tomás Andrés, CDSAPL.

##### Denise Lira Ratínoff (22):

Egresada de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae, mención grabado. Ha participado en diversas exposiciones colectivas e individuales en Chile y el extranjero, desde 1997.

##### Premios:

- 97 XIX Concurso Nacional de Arte Joven, Universidad de Valparaíso, Distinción especial, lustre municipalidad de Viña del Mar, técnica gráfica.
- 98 XX Concurso Nacional de Arte Joven, Universidad de Valparaíso, Mención especial, lustre municipalidad de Viña del Mar, técnica dibujo.
- 98 Premio Philips Arte para jóvenes talentos.
- 99 XXI Concurso nacional de Arte y Poesía, Universidad de Valparaíso, Premio de honor, técnica bidimensional.

##### Mauricio Guajardo Rubio (23):

Licenciado en Artes Plásticas con mención en escultura de la Universidad Finis Terrae y profesor ayudante de la misma especialidad en esta casa de estudios. Desde 1995 ha expuesto individual y colectivamente.

##### Premios:

- 97 Beca Mejor Rendimiento Académico.
- 98 XX Concurso Beca Amigos del Arte.
- 98 Beca FONDART Proyecto "Machulín".
- 99 Beca FONDART Regional Proyecto "Viento hacia el Sur".

##### Exposiciones:

- 99 Corporación Amigos del Arte "Pasajes del viento", Santiago.
- 99 Exposición Itinerante - 6ta región - Rancagua - Fango - Pichilemu, "Viento hacia el Sur".
- 99 Simposium de Escultura en Niño, "Winterlude - puertas hacia Chile", Otawa - Canadá.

# MAURICIO GLIATARDO



Granito Azul, 380x110x120 cm.

# INSTALACION

" Como la araña con su tela,  
cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos;  
los numerosos hilos se entretajan y finalmente  
forman la base de la propia existencia del individuo".

Jakob von Uexküll



Ashes to ashes

"Great men, go to the outside, away from the room,  
and wrestle with the cinders".

T.E. Hulme

INSTALACIÓN

Carolina Navarro y Raúl Ruiz

Piedra y Fierro

3,00 x 6,00 x 6,00 m

Junio de 1999

Facultad de Ingeniería

Universidad Diego Portales

# CUERPO ACADÉMICO

## ELISA AGUIRRE

Realiza sus estudios de Arte. Mención Escultura en la Universidad de Chile y en el Royal College of Art en Londres, Inglaterra. Su obra ha sido distinguida con premio y becas. Cursos que dicta: Volúmenes III y IV y Escultura I y II.

## CRISTIAN ABELLI

Estudia Artes en la Academia de Miguel Venegas y Grabado con Owaldo Thiers. Ha participado en numerosas exposiciones y concursos en los que ha sido distinguido con becas y premios. Cursos que dicta: Tecnología de los Materiales I y II.

## GRACIA BARRIOS

Realiza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En su larga trayectoria ha realizado numerosas exposiciones y ha sido distinguida con premios nacionales e internacionales y muchas de sus obras pertenecen a la colección de museos de España, Francia y Chile. Cursos que dicta: Pintura VII y VIII.

## JOSE BASSO

Licenciado en Artes, mención Pintura en la Universidad de Chile. Magister en Arte de la Universidad de Playa Ancha. Participación en bienales internacionales de Sao Paulo y Florencia. Exposiciones individuales. Cursos que dicta: Dibujo VII y VIII.

## VALENTINA CRUZ

Licenciada en Artes de la Universidad Católica de Chile. Especialización en la Escuela Internacional de Mural en San Cugat (Barcelona), España. Desarrolla una larga trayectoria en salones, concursos, bienales nacionales e internacionales, donde ha sido acreedora de numerosas distinciones, además de haber realizado exposiciones dentro y fuera del país. Cursos que dicta: Dibujo V, VI, VII y VIII.

## PATRICIO DE LA O

Licenciado en la Escuela de Bellas Artes, Mención Pintura, de la Universidad de Chile. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales, además de haber obtenido premios y becas. Cursos que dicta: Pintura V y VI.

## LUIS HERNAN ERRAZURIZ

Realiza sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Desde 1989 es Doctor en Educación Artística de la University of London, Inglaterra. Cursos que dicta: Historia del Arte III y Estética de las Artes Plásticas.

## MARIA ELENA FAJÁS

Licenciada en Artes, mención en Diseño Gráfico de la Universidad Católica de Chile. Postítulo en Administración de Proyectos Culturales en Universidad Getulio Vargas, Brasil. Investigación en Arte Latinoamericano Contemporáneo. Cursos que dicta: Tecnología de los Materiales III y IV.

## TERESA GAZTUA

Pedagoga y Licenciada en Artes de la Universidad Católica de Chile, ha realizado numerosas exposiciones en Chile y en el extranjero tanto individuales como colectivas. Su trabajo ha sido reconocido en concursos y bienales. Cursos que dicta: Caligrafía y Grabado Color.

## ROBERTO GEISSE

Licenciado en Artes en la Universidad de Chile. En su trayectoria ha realizado exposiciones dentro y fuera del país. Su obra le ha permitido obtener varias distinciones, entre ellas el Premio de la Crítica. Cursos que dicta: Pintura I y II.

## PILAR HERNANDEZ

Licenciada en Artes, mención Escultura, de la Universidad de Concepción. Beca OEA en Cuenca, Ecuador. Exposiciones colectivas en el extranjero e individuales en Chile. Cursos que dicta: Dibujo IV y Cerámica.

## MARCELA ILLANES

Licenciada en Artes Plásticas, mención Pintura, en la Universidad Católica de Chile. Master en Artes de New York University, E.U.U. Exposiciones individuales y colectivas. Becas Fulbright y PARA de la OEA. Cursos que dicta: Tecnología de los Materiales I y II.

## PATRICIA ISRAEL

Licenciada en Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Exposiciones en Chile y el extranjero. Su obra ha sido reconocida con numerosos premios. Cursos que dicta: Pintura III y IV.

## ANTONIO LANDAURO

Licenciado en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Desarrolla su trabajo literario en Miami, Nueva York y Chile. Escritor y dramaturgo. Ha publicado numerosos libros y obtenido varios premios internacionales. Cursos que dicta: Historia del Arte I y II.

## FELIX MARUENDA

Licenciado en Artes, mención Escultura, Universidad de Chile. Post grado en Londres University. Exposiciones individuales y colectivas en Chile y en el extranjero. Cursos que dicta: Escultura V y VI.

## PABLO MAYER

Licenciado en Artes, mención Pintura, en la Universidad Católica de Chile. Exposiciones tanto en Chile como en el extranjero. Su trabajo ha sido reconocido a través de becas y premios. Cursos que dicta: Pintura I y II.

## RICARDO MESA

Estudios de Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Escuela Porta Romana, Italia y la Akademie der Bildenden Künste, Múnich, Alemania. Cursos que dicta: Volúmenes III y IV.

## PEDRO MILLAR

Licenciado en Arte en la Universidad de Concepción y Maestro en Artes Plásticas en la Universidad de París, Pantheon Sorbonne. Participa desde 1968 en bienales internacionales de Grabado, además de realizar numerosas exposiciones en Chile. Cursos que dicta: Dibujo Figura Humana, Litografía y Serigrafía.

## GONZALO MILLAN

Licenciado en Literatura de la Universidad de Concepción. Master en Literatura de Hispanoamérica de la Universidad de Nueva Brunswick, Canadá. Ha publicado numerosos libros. Cursos que dicta: Historia del Arte Precolombiano, Arte Latinoamericano.

## CARLOS NAVARRETE

Licenciado en Artes, mención Pintura, Universidad Católica de Chile. Artista plástico y crítico de Arte Independiente desde 1990. Divide su tiempo entre Santiago de Chile y Sao Paulo, en donde reside y trabaja. Cursos que dicta: Arte Chileno, Historia del Arte IV y Preparación de Textos.

## ENRIQUE ORDÓÑEZ

Licenciado en Artes, mención Escultura en la Universidad de Chile. Con una consolidada trayectoria como escultor, además de desarrollar la docencia desde 1972. Cursos que dicta: Volumen I y II.

## SERGIO SOSA

Licenciado en Artes, mención Pintura, de la Universidad de Chile. Estudios en Francia, Grabado en Viena, Dibujo Científico en el Museo de Historia Natural de París. Numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y en el extranjero. Cursos que dicta: Dibujo I y II.

## MARIO TORAL

Realiza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de París. En su larga trayectoria ha realizado más de sesenta muestras individuales, además ha recibido premios en concursos y bienales nacionales e internacionales. Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

## EDUARDO VILCHES

Realiza sus estudios de Arte en la Universidad Católica de Chile. Tiene un extenso desarrollo artístico en torno al Grabado, reconocido tanto en Chile como en el extranjero, además de una trayectoria en la docencia desde 1962. Cursos que dicta: Color.



Guernica, Pablo Picasso, Óleo sobre lienzo, 349,3x776,6 cm, 1937