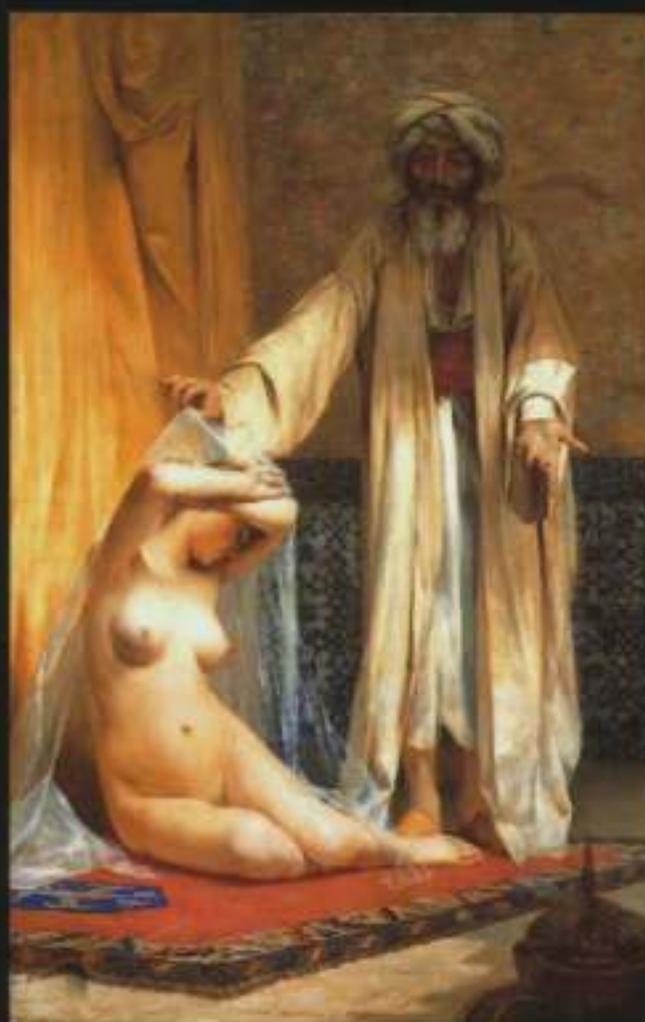


ALAS Y RAICES



ESCUELA
DE ARTES
PLASTICAS

ALAS Y RAICES

Rector

Pablo Baraona

Decano Facultad de Artes

Nanio Toral

Directora de Estudios

Escuela de Artes Plásticas

María Elena Fariás

Subdirector de Estudios

Escuela de Artes Plásticas

Pablo Mayer

Revista de Arte "Alas y Raíces"

Publicación de la Escuela de Artes Plásticas

Editor

Antonio Landauro

Comité Editorial

María Elena Fariás

Antonio Landauro

Pablo Mayer

Gonzalo Millán

Pedro Millar

Carlos Navarrete

Nanio Toral

Diseño y Producción

María Paz de la Cerda

Isabel Varela

Digitalizaciones

Alberto Zamora

Coordinación Proyectos Especiales

Gene Lagos

Blanca Frisías

Registro de Propiedad Intelectual

Número: 116-292

Universidad Finis Terrae

Facultad de Artes

Escuela de Artes Plásticas

Av. Pedro de Valdivia 1642

Providencia - Santiago - Chile

Teléfono: 274 8084 - Fax: 274 5578

web: www.finisterrae.cl

e-mail: alasyraices@finisterrae.cl

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 la Revista con mención de la fuente. La revista "Alas y Raíces" recibe colaboraciones inéditas y se reserva el derecho de publicarlas total o parcialmente y de diagramarlas. Para mayor información dirigirse a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae, Santiago, agosto del año dos mil.

INDICE

Carta del Decano	5	
Editorial	7	
<i>Sobre Chile</i>		
Chile. 100 años de artes visuales <i>Pedro Labowitz</i>	9	
Modelo y Representación. Chile 100 años <i>Pedro Millar</i>	14	
Propuestas Emergentes. "Producción y Singularidad" <i>Carlos Navarrete</i>	19	
La Piedra y el Tacto <i>Miguel Laborde</i>	23	
Arte y Crítica: Un Matrimonio Difícil <i>Mario Toral</i>	29	
De lo Particular a lo Universal <i>Felipe Moya</i>	36	
<i>Holocausto</i>		
El Holocausto y sus Intentos Revisionistas <i>Marcos Libedínsky</i>	39	
Patricia Israel: Gritos con Sentido Cultural <i>Carolina Abell</i>	45	
<i>América</i>		
Señora de la Tragedia <i>Sergio Lander</i>	49	
Retablo de Voces Poéticas de América <i>Santiago Lamar</i>	53	
Quetzalcóatl: El Reino de la Serpiente Emplumada <i>Antonio Landauro</i>	61	
Retrato de un Hombre que Ignoró su Grandeza <i>Antonio Landauro</i>	65	
<i>Escuela</i>		
Jóvenes Artistas: Hondas Emociones <i>María Elena Fariás</i>	69	
La Revolución no será Televisada <i>Amanda Salas</i>	73	
Cómo Perfeccionarse más allá de las Fronteras <i>Carlos Navarrete</i>	79	
Del 0 al 9 <i>Marcela Illanes</i>	84	
Recorrido de la Escuela 1999-2000 <i>María Elena Fariás</i>	88	



La Piedad del Morador. 1889
Alfredo Villarreal Pazina
Óleo / Tela. 214 x 138 cm.
Colección MENBA.

CARTA DEL DECANO

Les presentamos aquí, estimados lectores, el segundo número de la revista de esta Escuela de Artes. Es nuestra intención incluir en cada número dos o tres temas substanciales que por su importancia artística o histórica se han destacado con mayor despliegue gráfico o espacio escrito. En la primera publicación los temas elegidos fueron la pintura mural y la aproximación poética o literaria al fenómeno visual (Roberto Matta a través de Octavio Paz).

En esta ocasión queremos destacar dos temas importantes que por su actualidad creemos que merecen ser presentados con énfasis en este tiempo actual. Ellos son la Exposición Cien Años de Artes Visuales en Chile, que se presenta en estos momentos en el Museo de Bellas Artes de Santiago, y el otro es un recordatorio del dramático acontecimiento histórico denominado como el Holocausto.

Haciendo honor al nombre de "Alas y Raíces", creemos de vital importancia, tanto para los jóvenes artistas como para la comunidad cultural, conocer cuál es el origen, quiénes fueron y cómo pusieron en imágenes el sentir de los chilenos, los primeros que practicaron en nuestro país la actividad artística. Nada surge como generación espontánea, todos tenemos padres y abuelos. Esta exposición muestra el desenvolvimiento de nuestro arte vernáculo, entre los años 1900-1950, y es posible observar en ella rasgos e influencias bien definidos. Nuestro pasado artístico comienza con gran influjo europeo, principalmente francés, y con un atraso considerable en la importación, debido a la carencia —en esos tiempos— de libros y revistas que llegaban del viejo continente por cuestiones de distancia y aislamiento geográfico y cultural.

Vemos así que si en 1909 se pintaba "a la impresionista" como gran novedad, en Francia, Braque y Picasso estaban rompiendo con el impresionismo e inventando el cubismo. En general, hay una ausencia en la búsqueda de las raíces del arte precolombino o de ver la realidad social del momento o la influencia de concomitantes culturales, como el folclore, la transversalidad del arte con la poesía y la literatura o la misma geografía vista con ojos de identidad propios. Pareciera que visiones americanistas que inspiraron magníficas obras a Frank Lloyd Wright, a Torres García o Rivera, no concitaron el interés de los artistas de esa época. El mismo fenómeno sucede en arquitectura, siendo el afrancesamiento de las mansiones el máximo del refinamiento y del "buen gusto" de la sociedad.

La monumentalidad de las construcciones prehispánicas, tan bien aprovechadas por Wright, o las proporciones armónicas de los textiles incaicos que motivaron a Torres García, o los episodios sociales y políticos que inspiraron a tantos artistas del continente solidarizando por clamores de justicia de nuestros pueblos subdesarrollados en salud y educación y faltos de identidad propia, no merecieron la atención de nuestros artistas. En esos tiempos la mirada se dirigía a París, al "*dernier cri de la mode*", aunque el grito llegara apagado y distorsionado por la distancia. Ahora no es París, es Nueva York u otra capital de país desarrollado, que con sus poderosos medios de comunicación, revistas de arte, televisión internacional, libros de arte que nosotros no podemos financiar por la escasez de poder comprador, por la organización de bienales y certámenes internacionales de arte, terminan moldeando las manifestaciones culturales de los países en vías de desarrollo y haciéndoles olvidar sus tradiciones y costumbres y experiencias artísticas locales, el sabor de lo propio. Siempre he encontrado curioso que en nuestro himno nacional se dice que nuestro país "es la copia feliz del Edén", como si copia alguna fuera digna de encomio. En esos países donde la cultura tiene gran respaldo económico los artistas pueden ejecutar obras de gran envergadura, como el artista rumano Christo, cuyos proyectos cuestan millones de dólares, pero que a veces al ser imitados en pequeña escala, con materiales baratos, pierden su significación. En arquitectura podemos citar un edificio de Santiago, que es en escala diminuta una imitación del grandioso edificio Chrysler de Nueva York.

Más aún, con los medios electrónicos del Tercer Milenio, Internet y otras divisas electrónicas, cada vez será mayor el peligro de que los países pequeños pierdan su fisonomía, color local, tradiciones, historia propia y pasen a ser parte de un gran globo donde nuestra presencia es diminuta o ausente.

Retornamos pues, a nuestra opinión de que es imperativo oír las voces ajenas, somos hijos de todas las naciones y de sus culturas, pero como todo hijo maduro llega el momento, también imperativo, en que tenemos que proyectar nuestra propia voz. "Alas y Raíces".

El otro tema que en este número hemos querido destacar es el Holocausto.

Creo, con profunda convicción, que el Holocausto ha sido el episodio más cruel, más desgarrador, injusto, diabólico y degradante que la raza humana ha producido. Creo que nuestro corazón se cierra angustiado ante tanto sufrimiento y nuestra mente no puede entender que una raza que produjo genios como Bach, Beethoven, Haendel, sea la misma que diseñó el horror más grande por el que ha pasado la humanidad.

La violencia del racismo llegó aquí a su grado más extremo, más irracional e incomprensible.

Que hubo arquitectos, ingenieros, químicos, diseñadores y ejecutivos de la industria que laboraron fríamente para producir los hornos crematorios que eliminaran con el máximo de eficiencia y economía millones de seres humanos es algo que revuelve nuestras vísceras y que nos avergüenza de pertenecer a la raza humana.

El artista no debe ocuparse sólo de la belleza, debe preocuparse por el que sufre injustamente, por aquel que sin saber la razón no encuentra su boca en la oscuridad de la prisión. Creemos, además, que el artista por sus creencias religiosas o por su sentido moral de compasión y solidaridad debe denunciar la arrogancia de los pocos que están en la cumbre social, política o económica y no se preocupan de los que no tienen las mínimas condiciones de vivienda, salud o educación y que viven sin la dignidad que merecen.

Con el ensayo de Marcos Libedinsky y mostrando la obra de Patricia Israel queremos mostrar a nuestros jóvenes estudiantes el testimonio de dos personas en las cuales el Holocausto dejó huellas de sufrimiento, por pertenecer ellos a ese insigne pueblo que cuenta entre sus hijos a Chaplin, Freud, Kafka, Einstein, Chagall, Mahler y tantos otros.

A este pueblo, y en un plano aún más absoluto, pertenece la persona que es el centro de nuestros dos mil años de vida y que con su evangelio de igualdad para todos los hombres transformó la historia de la humanidad. A esta raza el nazismo la denominó "raza degenerada" y subhumana y el sistema hideriano orientó todas sus energías, incluso hasta los últimos meses de la guerra —con los aliados ya en su territorio— para humillarlos y aniquilarlos. Una vez en Nueva York me tocó hablar con un sobreviviente de Treblinka, quien me narró el siguiente episodio: Iban exhaustos caminando a un lugar de trabajo dentro del campo de concentración cuando uno de sus compañeros rompió las filas y corriendo se alejó del grupo. Antes que los soldados le dispararan, el hombre se arrojó al suelo y frenético, con la boca llena de gestos desesperados trataba de comer el pasto. Con los dedos arañaba el suelo echándose a la boca pasto mezclado con tierra. Luego le dispararon. Allí, me decía este sobreviviente, los nazis consiguieron un triunfo: convertir un hombre en animal.

No permitamos nunca que el origen racial, el color de la piel, las creencias religiosas o políticas, las preferencias sexuales o la situación social o económica intervengan en nuestra relación con las personas, pues la tolerancia es la llave del conocimiento, pues así se nos abren otros modos de pensar y actuar y de este modo la humanidad entera se nos hace nuestra.

MARIO TORAL

DEL PAPIRO AL CORREO ELECTRONICO

El 2000 para el mundo occidental es un año emblemático, simbólico, expectante. Señala el fin de un ciclo histórico —que se inicia con el nacimiento de Cristo— y marca el comienzo de otro. Sin duda el peregrinaje de la humanidad a lo largo de estos dos milenios ha sido un viaje heroico. Una permanente lucha contra la adversidad y la incertidumbre. Pero hoy, en el umbral de la civilización, debemos reconocer que el ser humano no ha evolucionado al mismo ritmo que la tecnología y la ciencia, que lo han sobrepasado. Por otra parte, da la sensación de que el siglo XX ha sido el de las grandes paradojas, de los grandes antagonismos, de los grandes contrastes y absurdas antinomias. La llegada del hombre a la luna ya es pasado, desde entonces hasta hoy hemos dado un salto cuántico. Hoy vivimos la era satelital, de la cibernética, de la realidad virtual, de la fibra óptica, pero... del otro lado están presentes las huellas de Hiroshima, el Holocausto y su secuela xenofóbica, la discriminación, la deshumanización... Paradójicamente a estas alturas de la historia no hemos sido capaces de crear una sociedad verdaderamente justa, verdaderamente libre, pluralista, donde se respete la vida, los derechos del ser, las ideas, las creencias y la fe. Antítesis incomprensible comparable a la gran "inspiración" y "expiración" del mundo, a la contracción y extensión de la vida, a la sublimidad de la luz y a la opacidad de las tinieblas. En fin, en un balance objetivo, aquellos que hablan del siglo XX como una era crepuscular parecen no estar muy equivocados. No obstante, el camino que viene está por construirse... Una nueva incertidumbre.

Quizás lo más destacado y admirable en esta larga caminata es que el hombre nunca ha dejado de cultivar las disciplinas del espíritu, y valiéndose del arte y la palabra ha sabido plasmar y transmitir sus sentimientos y emoción. Desde los jeroglíficos egipcios, en papiro, hasta el actual correo electrónico, esa maravillosa capacidad de expresión siempre ha estado presente y escoltado los pasos de la humanidad. Por eso el arte y la palabra encierran toda la pasión y sabiduría que encarna el ser humano. El lenguaje plástico y literario son instrumentos de la psique entera del hombre. Pensamiento, afectividad, volición, factores de practicidad, todo ese conglomerado, en consonancia con el medio ambiente, respirando en función de determinadas colectividades, derivando el peso de la tradición, latiendo con la situación y las circunstancias, todo en fin, aquello que constituye el plasma social, está resumido en creaciones artísticas no exentas de belleza.

El arte chileno, el Holocausto y América son temas destacados en esta edición, los que son abordados desde distintos ángulos. El arte chileno, su intensidad, su valor estético y su alcance dan pie a variados enfoques de especialistas en el tema quienes ven en él aquello que no todos los ojos ven. Dos singulares análisis sobre nuestra pintura pasada y presente aportan nuevos elementos de juicio a esta disciplina que a fines del siglo XIX alcanza un alto grado de perfección en torno a grandes maestros, y que para muchos representa nuestra "época de oro". El lenguaje de los jóvenes valores de nuestra plástica es abordado en un texto que resalta la originalidad de las nuevas propuestas. La relación de nosotros como pueblo con el arte del volumen es analizada con profundidad en un ensayo-conferencia, que sirvió para inaugurar el Segundo Congreso de Escultores de Chile, de reciente data. Finalmente, una profunda reflexión sobre la crítica de arte —que sólo un artista de intensa fantasía y gran trayectoria es capaz de expresar, sin falsear sus sentimientos— arrojan un poco más de luz sobre esta controvertida actividad casi desconocida en nuestro país, y que sin duda es necesario revitalizar. Se cierra el ciclo con una visión sobre nuestro Juan Francisco González.

Patricia Israel, cuya última exposición intenta rescatar los gritos sumergidos en la historia, el Holocausto, el genocidio, las huellas y marcas de esa acción que provocan en su espíritu un dolor permanente —y que sin duda señala que en su alma el fruto artístico ya está maduro —expone sus puntos de vista en una entrevista exclusiva, donde da a entender que lo suyo "es un deseo de memoria activa". El Holocausto también sirve de tema a una aguda reflexión-conferencia, que junto con remover las conciencias y tocar las fibras más íntimas del ser, invita a todos a no olvidar esta oscura tragedia humana.

La grandeza espiritual de hombres y colectividades que nos hablan a través de sus poemas y creencias están esbozadas en una breve antología de poesía que reúne las mejores voces líricas de América y en un ensayo sobre el mito de la Serpiente Emplumada —que de alguna manera sintetiza la rica mitología precolombina—. Pero América, este vasto conjunto de espacio geográfico, de historia y de humanidad que puede caracterizarse por varios rasgos, acaso el más profundo sea el mestizaje cultural, también es abordado desde el ángulo humano a través de dos retratos: Frida Kahlo y Claudio Arrau, figuras emblemáticas del arte de nuestro continente.

Y como es habitual en *Alas y Raíces*, una reseña sobre las numerosas actividades desarrolladas en nuestra Escuela —incluyendo datos sobre jóvenes artistas, trabajos académicos y sus resultados prácticos, información sobre estudios en el extranjero, etc.— completan esta edición que intenta revalorar el arte y la palabra, manifestaciones espirituales que, apoyándose en el peso de la tradición, apuntan en derechura hacia el porvenir. No debemos olvidar que las más altas verdades son las verdades del espíritu.

El editor

CHILE 100 AÑOS DE ARTES VISUALES

Pedro Labowitz

El Museo Nacional de Bellas Artes está cumpliendo con un imperativo de su misión cultural: mostrar nuestro patrimonio artístico, la historia de nuestras artes visuales, de una manera histórica-didáctica. De una serie de tres muestras cronológicas programadas, la primera, que cubre el período de 1900 a 1950, ocupa una gran parte de las salas del Museo.

Dado el carácter de la exposición y de su enfoque necesariamente histórico, los curadores evidentemente se encontraron con su material dado. El desarrollo de nuestra pintura ha sido estudiada por diversos historiadores del arte, de modo que en este sentido sólo cabía seguir un cauce preestablecido. Es seguro que si la muestra hubiese sido organizada por otros curadores, quienes quiera fuesen, ellos, en un 90% o más, tendrían que haber elegido los mismos pintores y, en una gran proporción, también los mismos cuadros, ya que la disponibilidad de las obras en nuestras colecciones públicas y privadas es limitada. Es posible no estar de acuerdo con ciertos aspectos de la muestra y pueden lamentarse ciertas lagunas. Pero como trabajo global es más que dudoso que otros curadores, distintos al equipo bajo la dirección de Ramón Castillo —que organizó esta exposición— hubieran podido obtener un resultado más satisfactorio.

Excepto por lo que se refiere a la escultura, la cenicienta del conjunto. Por razones logísticas, todas las que se eligieron son de tamaño reducido y en su mayoría de formato pequeño. Son muy pocas en cantidad, si bien los nombres más importantes se encuentran representados. Fueron colocadas cercanas a las pinturas de su misma época cronológica, pero no se logró el objetivo que parece haber sido buscado: establecer una relación estilística con los cuadros. Más bien flotan en el ambiente, sin aportar nada de importancia. Seguramente hubiera sido mejor una solución más radical: por ejemplo, agrupar toda la escultura en una sala especial para ella.

Como se hizo con la también numéricamente muy modesta selección de grabados, pero que por cierto están todos unidos por su tendencia expresionista y, más aún, pertenecen en su gran mayoría a artistas de la V Región. De hecho, durante las últimas dos décadas se dio algo como una "Escuela de Grabado de Valparaíso", y es muy positivo haber destacado este importante

núcleo de artistas "de provincia" —tanto así que uno lamenta que se hayan dejado sin considerar sus pintores, como Soyka o Marjasic. Entre los grabadores porteños fue destacado, con toda razón, Carlos Hermosilla. Toda su obra gráfica aquí consiste en ejemplos de su posición política y de luchador social, obras "agitprop". No cabe duda que este es el aspecto más importante y más numeroso de la obra de Hermosilla, pero no el único.

En toda exposición histórica-cronológica como ésta se presentan dudas referente a sus límites, pues no deben ser barreras infranqueables. De modo que aquí se incluyeron, con buen juicio, algunas obras del siglo XIX, como "La Lectura" de Cosme San Martín. Al otro extremo —la exposición que seguirá a la presente abarcará el período entre 1950 y 1973—. Lo que llama la atención es que —según informaron personeros involucrados— no hubo ninguna comunicación entre los curadores de la primera muestra y Gaspar Galaz, quien está a cargo de la próxima muestra. De modo que Galaz sin duda tendría que comenzar con algunos artistas que podrían haber sido, pero no fueron incluidos ahora, por ejemplo, Roser Bru.

Pero quizás el problema mayor de límite no resuelto en esta exposición es la falta de obras de Augusto Barcia. Por una parte, por su edad, no le corresponde estar, por la otra, y a pesar de su certificado de nacimiento, se le suele incluir entre los pintores de la "Generación del 40" —con mayores o menores ecos expresionistas— pues prácticamente toda su obra se inscribe en un paisajismo de muy marcado cromatismo y ejecución expresionista. Por doble razón debería haberse incluido entonces aquí y ahora: por la importancia que tiene la pintura del paisaje en la historia del arte chileno de la primera mitad del siglo XX, y por su condición de expresionista. Existe ahora la posibilidad de que no figure en la próxima parte: sería tan lamentable como injusto, pero la culpa la tendrían los actuales curadores.

Por sus condiciones, el material de la exposición estaba dado para presentarla bajo el enfoque de alguna idea nueva, y fue exhibido en cuatro módulos llamados: "El Modelo Europeo. Crónica de una Ilusión"; "Invención de la Identidad: El Gesto y el Motivo"; "Vanguardia Local: La Razón Plástica" y "Los Años 40: Entre lo Privado y lo



Público", apartándose así de la acostumbrada y ya tradicional terminología que se refiere a "Generaciones" y a "Grupos". No es que esta última se ignore por completo, en una u otra parte aparecen por ejemplo las expresiones "Generación del 13" o "Generación del 40", pero sin que aquí constituyan verdaderos puntos de referencia. No, en el texto del catálogo encontramos coherentes argumentos ("fundamentación teórica") a favor de otro punto de vista, como el poner en entredicho la expresión "Generación del 40". Podemos encontrarlos de mayor o menor fuerza; pero es probable que al oponerse —o por lo menos a no seguir deliberadamente una tradición cimentada por nuestros historiadores del arte como Romera, Binds, Cruz o Helfant— la posición de Castillo y colaboradores quedará como un aspecto estrictamente exclusiva de esta exposición, sin futura influencia.

El primer módulo —"El Modelo Europeo"— se refiere con toda razón a la enorme influencia europea que marcó nuestra pintura, debido a que para nuestra clase gobernante de comienzos de siglo Europa y, especialmente Francia, constituyeron su norte cultural. Y por supuesto que su gusto era conservador. Nuestros artistas plásticos se inspiraron en las mismas fuentes —y lo hicieron como si hubiesen estado en una cápsula de tiempo: con un desfase de decenios en cuanto a los desarrollos estilísticos. Podemos ver lo que un Helsby, un Valenzuela Llanos o un Somerscales pintaron alrededor de 1912. Ni en ellos —ni en ningún pintor chileno de la época— hay el menor atisbo de haber sabido de lo que hizo la vanguardia parisienne de aquellos años. ¡Piénsese que en 1911/12 Marcel Duchamp pintó sus dos versiones de "Desnudo descendiendo una escalera" o que Braque y Picasso estaban inmersos en el cubismo! Pero la tendencia europea que influyó en nuestros artistas era realista, tradicional y conservadora. Las primeras brisas de modernidad sólo las trajo el Grupo Montparnasse a principios de la década del treinta, al regresar sus miembros de París al concluir las becas que les habían sido concedidas en 1928. Y tampoco se trató de cubismo ni nada semejante. Nuestra modernidad comenzó con las tendencias post-Cézanne y un expresionismo moderado.

Seguramente la distancia de nuestro país de Europa y las dificultades y demoras en viajar al viejo continente contribuyeron a crear y perpetuar esta "cápsula de tiempo". De hecho, Chile se incorpora a las corrientes contemporáneas mundiales con mayor vigencia y vigor sólo después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las técnicas modernas lo favorecieron (por ejemplo las muchas ediciones de libros de arte con buenas reproducciones offset y la posibilidad siempre creciente de rápidos traslados por avión, tanto para artistas como para exposiciones enteras).

En esta primera sección de la exposición se destacan obras como la hoy nostálgica vista de la "Calle Ahumada en 1902", de Enrique Lynch; una marina de Thomas Somerscales; varias obras del siempre excelente Pedro Lira, entre ellas uno de sus más famosos cuadros, como es "Carta de Amor", que no rehuye lo anecdótico, pero que lo trata con la sensibilidad de un verdadero artista, amén de gran elegancia. Obras todas, ya quedó dicho, inscritas en un realismo estricto y descriptivo, pero que permitió que sus seguidores le imprimiesen su sello personal.

El segundo módulo comienza con abrimos una "Ventana al Paisaje" con quien es la gran figura entre nuestros paisajistas. Alberto Valenzuela Llanos. Aquí (y en toda esta sección) experimentamos hoy el sentimiento de un tenue, pero placentero y atractivo romanticismo en la interpretación de los campos y cordilleras de la zona central del país. Campos que en aquel entonces eran vírgenes o apenas labrados, libres de toda contaminación: un mundo sano. Suele reinar en Valenzuela Llanos una luz pacífica y quieta, sin dramatismo ni sombras pronunciadas.

La luz es una de las preocupaciones constantes y primarias de Alfredo Helsby, el "Maestro del arco iris", apodo que se debe precisamente al constante pintado de este fenómeno natural, en que la luz del sol se quiebra cromáticamente en las gotas de agua. Helsby es una excepción entre los paisajistas chilenos: no contempla la cordillera sólo desde lejos, como lo hace la inmensa mayoría, sino que se mete adentro de ella, pinta las montañas de entre ellas, cuando no desde un pun

- Inquietud
 1. Puerta azul, Pablo Burchard.
 Óleo-Tela 44 x 46 cm. Colección MNBA
 2. Paisaje con condillera, Alberto Valenzuela Llanos.
 Óleo-Tela 56 x 101 cm. Colección MNBA

- Devoción
 3. Carta de amor, Pedro Lira.
 Óleo-Tela 116 x 58 cm. Colección MNBA
 4. Rostro de Suburbio, Francisco Otta.
 Óleo-Tela 49 x 40 cm. Colección Particular



Bien representado está también Agustín Abarca, perteneciente a la Generación del 13, gran pintor de árboles. Los troncos muchas veces torcidos y angulares confieren un cierto rasgo de dramatismo y una sensación de fuerza a gran parte de su obra, mientras que el follaje de sus plantas luce una variedad infinita de tonos de colores cálidos.



Por supuesto que Juan Francisco González es mucho más que un paisajista, a pesar de los muchos cuadros que dedicó a ese tema durante su larga vida. Su manera de pintar con mucho empaste era muy personal; tanto así que decía que no necesitaba firmar sus cuadros, ya que se reconocían sin dudas. (Resultado: González es en la actualidad quizás el más falsificado pintor chileno). Sus pequeños bodegones de frutas y flores se ennoblecen por los valores plásticos intrínsecos a su pintura. ¿Era González impresionista? El mismo negaba esta vieja suposición, pero no cabe duda que, si bien su colorido no se refería especialmente a la luz, se encontraba cerca de los impresionistas en el ablandamiento de las formas con sus contornos imprecisos.

El comparativamente gran número de cuadros que se muestran de González está plenamente justificado, como lo es también la cantidad similar de Pablo Burchard, quien como pocos ha sabido integrar la luz solar en su pintura —no tanto en forma directa, si no que como, por ejemplo, reflejado sobre viejos muros blancos o claros—. Pero además queda de manifiesto por lo mostrado, que Burchard sabe dar dignidad a los más modestos artefactos de la vida diaria.

Varios son los representantes de la "Generación del 13" en esta muestra, "Generación" que toma su nombre de su primera exposición colectiva realizada a comienzos del año 1913, alumnos todos del español Fernando Álvarez de Sotomayor. Con él y con ellos comenzó toda una nueva tendencia en el arte chileno. No sólo debido a que Álvarez de Sotomayor introduce una dimensión para el tan español valor del negro, sino que artistas como Arturo Gordon, Abelardo

Bustamante ("Paschín"), Pedro Luna y otros se vuelcan sobre temas autóctonos y de las clases bajas, su vida, sus fiestas y sus penurias. Si Gordon es abiertamente patético en la mayoría de sus cuadros, Luna se hace inconfundible con las masas de pigmentos que emplea, que da a algunos de sus cuadros un aspecto de verdadero bajorrelieve. Pero el cuadro paradigmático de este grupo de pintores, marcados en su mayoría por la pobreza y el alcohol, es para muchos "El Pintor Bohemio", retrato de Guillermo Vergara que pintara Exequiel Plaza, "el más espléndidamente dotado como pintor" en esta "Capitanía de Pintores" (W. Vila).

La tercera sección, "Vanguardia Local", comienza, como no podría ser de otro modo, con el Grupo Montparnasse y sus más cercanos contemporáneos. Es la "Generación del 40", y nos encontramos con el expresionismo, por suave que se haya dado en nuestro país; es quizás la manera de expresión que más le acomodó a Camilo Mori —un pintor multifacético que también incursionó algunas veces en estilos diferentes, siempre con éxito. Es la hora en que las mujeres irrumpen de manera más masiva y continua en el arte chileno. De Henriette Petit se pueden apreciar dos de sus grandes desnudos femeninos en una gama monocroma de marrones, cuerpos angulares de extraordinaria fuerza expresiva —sus desnudos son por mucho el tema que mejor supo interpretar—. Ximena Cristi ama los rincones de su jardín como Inés Puyo las flores; mientras que Ana Cortés evolucionó en un momento dado hacia la pintura no figurativa.

Entre los hombres, entre otros: los por tanto tiempo expatriados hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate, José Venturelli (que lástima que haya solo un cuadro chico), Francisco Otta, Sergio Montecino o Carlos Fax, cuya promisoriosa carrera quedó truncada a temprana edad por un accidente fatal. Pero falta Oscar Trepte.

Por último, "Los años 40: Entre lo Privado y lo Público", forzosamente abarcan, en una importante parte los años y los nombres de la sección anterior. Aquí encuentran un lugar artistas como Carlos Pedraza, Ximena Cristi o Israel Roa, todos con vida a la hora de esta exposición. La referencia a "lo público" se plasma mediante dos gigantografías que reproducen detalles de dos conocidos murales: uno de Gregorio de la Fuente y el otro de Alfaro Siqueiros, en la Escuela de México; pero lamentablemente estas reproducciones no logran dar una idea de las obras mismas.

La muestra termina con un broche de oro: una tela muy grande de Luis Vargas Rosas considerado el primer pintor no figurativo de Chile. Este cuadro multicolor, fresco, movido y muy vivaz, de formas con inspiración orgánica como algas de mar, líneas serpenteantes delgadas dispuestas en ritmos ondulantes horizontales que se entrelazan y separan; es una obra muy atractiva para el ojo que despide al visitante con un saludo alegre.

Terminamos con una curiosidad: entre las obras de artistas contemporáneos encontramos varios autorretratos —Camilo Mori y Augusto Eguiluz, incluso con dos de cada uno—. Se trata sin excepción de buenos cuadros que le hacen honor a sus autores, quienes parecen haberlos pintado con toda dedicación, aunque en ningún caso con intención de favorecerse físicamente. ¡Desde siempre que el autorretrato es un tema sumamente atractivo para los artistas!

Pedro Labowitz
Investigador y crítico de arte.



Inquietud
5. Las mineras, de la serie:
Las Dandrea, 1959

Derecha
6. El Pintor bohemio, Exequiel Plaza.
Óleo-Tela 100 x 65 cm. Colección Pinacoteca
de la Universidad de Concepción.
7. Antropomorfismo, Julio Ortiz de Zárate.
Óleo-Cartón 43 x 50 cm. Colección MNBA.
8. Resignación, Henriette Petit.
Óleo-Tela 100 x 80 cm. Colección Particular.
9. Rapto, fugas, Luis Vargas Rosas.
Óleo-Tela 89 x 146 cm. Colección Particular.



MODELO Y REPRESENTACION. CHILE 100 AÑOS

Pedro Millar

El texto que sigue ha sido concebido como impresiones de un espectador que hila una reflexión a partir de lo que las obras le proponen. Es un texto, en cierto modo, al margen de la crítica. Me ha interesado, sobre todo, la controversia que suscitan las obras al interpelarse, unas a otras, como resultado del montaje.

Como un modo de ordenar la lectura, la he segmentado en estaciones, cada una con un enunciado, que señalan las pausas de mi recorrido, los lugares en que me detuve, los hechos que llamaron mi atención.

1 Pedro Lira, pintor académico

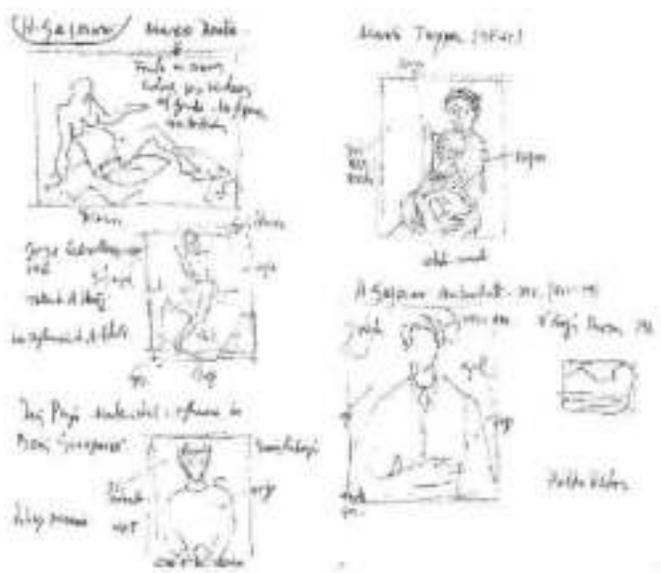
Siempre me ha incomodado la insistencia con la que historiadores, críticos e instituciones perciben al pintor, sólo en la dimensión retórica del estilo académico, sosteniendo esta opción principalmente en "La carta", del Museo Nacional de Bellas Artes. Coincidió esta exposición con otra en el Instituto Cultural de Las Condes en la que se exhibe del mismo creador un paisaje nocturno, ejemplo de la fase romántica del artista que frente al paisaje abrió su sensibilidad a la proyección sentimental. Ciertamente hay en proceso una apertura en la valoración de su obra paisajística. De hecho, se exhibe en Chile 100 Años "Dama pintando en el jardín", en que la forma pictórica se libera de la rigidez académica, y, sorprendentemente, en esta pequeña pintura, elementos temáticos del primer plano se acercan en su tratamiento y expresión a motivos similares de Burchard, su discípulo, en una obra presente en la muestra que comento.

Aún no se ha abordado, a propósito de esto último, el estudio de aquellos factores plásticos que puedan considerarse como la huella de Pedro Lira en la obra de Burchard.

No puedo dejar de pensar en una exposición que nos entregue una mirada distinta de nuestro artista, con aquellas obras en las que desafió los cánones académicos que lo formaron.

2 Las opiniones de un pintor

Se han emitido juicios críticos sobre esta exposición que ponen en entredicho, tanto su concepto como la selección de obras y el montaje. Al margen de todo ello, ha sido para mí la oportunidad de estar frente a obras que no conocía y



que me estimularon a pensar, así como la oportunidad de asociar a unos nombres de artistas unas obras concretas.

Entre estas obras, que me han sorprendido, están el "Autorretrato" y la "Mujer verde", de Reinaldo Villaseñor. Supongo que ambas creaciones serán de un período temprano del artista, en todo diferentes a lo que conocemos de él. ¿Cuál es la intención para que aparezcan aquí y no aquellas obras que finalmente desarrolló y con las cuales hemos terminado por identificarlo? Personalmente me he sentido hondamente interesado por esta opción que el pintor desdeñó, apartó de sí, como una señal equivocada o extraña para él. Percibo en estas obras un matiz de sensibilidad en el empleo del color y el tratamiento de la forma que señalan a otro misterio y cuyo estremecimiento el artista prefirió no develar.

3 Un árbol solitario

Me ocurre, al contemplar el "Arbol solitario" de Agustín Abarca, pensar en el "Arbol solitario" de Pablo Burchard. ¿Qué pueden tener ambos pintores en común? Diría, sobre todo, su respeto por los valores de superficie de la composición, así como en Burchard, en los temas de los muros y de las sombras, y que en la obra de ambos valen como factores de su modernidad.

Siendo tan distintos en la visión de la luz, resultan, sin embargo, en algunos aspectos, comparables.

Más que la idea de la ventana, sigo en los paisajes de Abarca el desplazamiento de las formas en la superficie, secundada por el arabesco que describen los contornos del follaje, el pulso que sus-



cita la trama lineal de los colores en la extensión de la tela; la poesía otoñal, el aura crepuscular de estos paisajes.

Abarca, de modo sostenido, sin estrépito, ha venido ocupando el lugar que la importancia de su obra le señala; un pintor diferente, extraordinario en el don visionario del color, único en transmitir la extraña cercanía de la naturaleza.

4 "Todas las disciplinas artísticas están amenazadas por la fotografía" (A. Couve, en entrevista televisada)

En una de las rotondas del museo el montaje alterna, sorprendentemente, pintura y fotografía. ¿Cuál es el propósito de este montaje? No me queda claro. Sólo puedo hacer conjeturas. Del pintor Enrique Lynch una perspectiva de la "Calle Ahumada hacia 1902" y a su derecha, haciéndole sombra, una fotografía de la época, de la calle Huérfanos. El efecto de esta cercanía resulta corrosiva para la pintura.

Lo que el montaje hace aparecer es la modernidad de la fotografía frente al lenguaje macilento de la pintura que le hace de contraparte. Baudelaire lo vio con lucidez: *La fotografía es el enemigo mortal de la pintura*. Desde sus comienzos la fotografía le planteó a la pintura, pero también al grabado de ilustración, esta amenaza. A la pintura la socavó en uno de sus géneros más estimados: el retrato y desplazó al grabado en su papel de testigo. A ambos en su pretensión específica, hacer de espejos de la realidad. Pero tal vez su argumento más letal provenga del hecho de que la fotografía hizo posible, por primera vez, la reproducción sin límites de la obra de arte. Con ello, dice Benjamin, se privilegió el valor expositivo de la obra artística por sobre su valor cultural. El resultado más dramático de esta acción fue lo que Benjamin llamó el desmoronamiento del "aura", el aquí y el ahora de la obra de arte.

Vuelvo a los hechos del presente. ¿Qué es la modernidad en esta fotografía? La luz en primer término, el movimiento, la instantaneidad de la imagen como producto, sin mediación, del acto de mirar; la tensión entre la luz y la sombra; todo está aquí cargado de energía. El aura de esta fotografía le pena a la pintura de Enrique Lynch.

5 "Ser un pintor al servicio de la pintura" (Camilo Mori entrevistado por Juan Emar en 1923)

J.E. —Explíquese un poco. Eso me parece extremadamente nuevo.

C.M. —El cuadro como finalidad... La concepción debe primar siempre sobre la visión.

J.E. —¿Qué propósito trae usted?

C.M. —Pintar

J.E. —¿Dónde piensa establecerse?

C.M. —En Valparaíso. El puerto lo siento íntimamente.

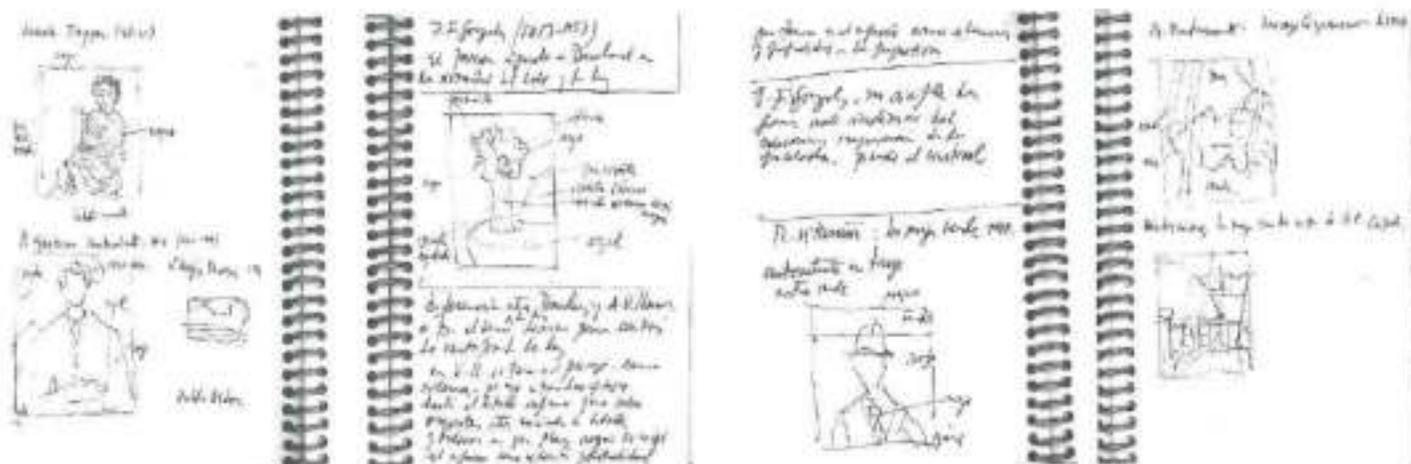
J.E. —¿Qué piensa usted hacer?

C.M. —Volver a pintar y aprender box. Y por ahora ¡buenas noches!

J.E. —Buenas noches.

Camilo Mori es uno de los importantes inventores del espíritu moderno en la pintura chilena. Representante genuino de la modernidad, entendiéndolo por tal, según lo definió Baudelaire, como: *lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo externo y lo inmutable*. Están en el museo las grandes obras con las cuales, preferentemente, identificamos al pintor: el boxeador, la viajera, los retratos. En los años treinta mudó Camilo Mori de propósito pictórico. Quiso permanecer, en adelante, siempre en la vanguardia artística, de modo que fue siguiendo los cambios con los que el arte europeo se renovaba; no faltaron, sin embargo, los momentos de verdadera intensidad, como en el autorretrato presente en la exposición de los Cien Años, en que el artista, desde la penumbra de una estancia metafísica, se dirige al espectador interpelándolo desde el secreto de su mirada.

Espíritu inquieto, insatisfecho, probablemente angustiado en algún momento, poseía un inimitable sentido del color que se expresa de un modo que lo distingue de todo otro artista chileno, tal como lo apreciamos en el goce de los colores nacarados de la piel, el rosa de las mejillas, los toques breves de azul, de celeste, en el retrato de mirada melancólica, de Maruja Vargas, su mujer.



6 Nocturno

"Pablo Burchard, vestido de blanco desde los zapatos hasta el sombrero, con su perfil de rabino joven y su recortada barba de ascua viva" (Fernando Santiván, a la llegada del tren en San Bernardo, que traía a un grupo de artistas que simpatizaban con la Colonia Tolstoiana); venían Baldomero Lillo, Julio Ortiz de Zárate, José Backhaus, Rafael Valdés y Pablo Burchard, entre otros.

"Burchard, en realidad era eso: un pintor. Nada le interesaba ni procuraba comprender, sino la pintura, propia y ajena, el color, la forma, el dibujo. Burchard luchaba bravamente con la técnica a fin de dar expresión a ideas que se afincaban en su mente. Una de ellas era un nocturno que elaboró con paciencia y que realizó varias veces. Se trataba de una callejuela oscura alumbrada con un farol que esparcía una claridad amarillenta y verdosa llena de sugerencias". (Santiván. Memorias de un Tolstoiano)

Bien podría ser ésta la descripción sumaria de uno de los nocturnos que se exhiben en "100 Años", más precisamente "Portón con rejas". El término "sugerencia" le conviene absolutamente también a este nocturno, así como la palabra romántico tampoco escararía aquí fuera de lugar. Están el "farol" y la claridad verde amarillenta. Más allá del portón, detrás del muro, se extiende una ladera plateada por la luz de la luna y unas sombras fantasmagóricas parecen flotar en el aire.

Una de las dificultades para estudiar la obra de Burchard está en la ausencia de fechas en sus trabajos. Hasta ahora, y considerando como unánime la opinión de que se trata del pintor chileno más importante de la primera mitad del siglo veinte, nadie, me parece, en la crítica de arte, se ha enfrentado con decisión a su misterio. Persiste el artista solitario, venido no se sabe de dónde.

Pues ¿a qué se debe el fenómeno Burchard? ¿De dónde le vino lo que fue construyendo en su obra? ¿A quién miró y admiró, en su momento?

Se sabe que no viajó a Europa sino en los años de su vejez y cuando su trabajo pictórico estaba en plenitud, realizado. Lo que pudo ver en libros no podría haberle servido de nada.

Ocurre con él una paradoja: es de principio a fin un artista eternamente joven. Frente a su pintura uno se olvida que en 1930 era ya un pintor maduro, quiero decir que había sobrepasado la cincuentena.

Entiendo que una parte importante de su formación le viene de Pedro Lira, es decir, la base necesaria para desarrollar la obra revolucionaria que creó. Bueno, tenía una intuición artística poderosa y también, no podemos olvidarlo, había estudiado arquitectura. Poeta, además, otra influencia ¿cómo llamarla? Aquella relacionada con cierto estilo de vida de un momento de la sociedad chilena que atravesaba todos sus estamentos, y que se ve reflejada en los temas de su pintura: pensemos en el ejemplar "Tarro conservero", una lata de duraznos abierta, tal vez, un día de descanso, cuando el almuerzo, ya ha terminado. Hipotéticamente, podemos concluir que el tema le ha sido sugerido por el almuerzo del día domingo, en que el postre, por antonomasia, eran los duraznos en conserva. De ese rasgo de sociabilidad, Burchard, el más chileno de los pintores, se ha servido para simbolizar ese objeto de culto en la pintura. Y si hay algo que lo distingue, eso es el carácter metonímico de sus representaciones. No cabe pues hablar, en su caso, de "naturaleza muerta", como en Herminia Arrate, Marra Villanueva, Jorge Caballero, presentes en la exposición.

Pero ¿cuál es el "tema mínimo" en Burchard? Es la luz. Y tenemos en la exposición los términos de comparación adecuados para entender esta afirmación.

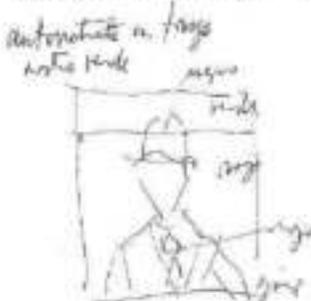
Cuando Burchard toma a la naturaleza como eje de su mirada, los elementos que trae a la escena pictórica están ahí para que la luz se manifieste como una metáfora generada por las relaciones de color.

En "Manzanillas en flor", de Valenzuela Llanos, en cambio, el tema no es la luz, sino la idea del paisaje como espacio, como extensión de la mirada, la lejanía. Se sostiene el pintor en la idea del género pictórico, sin ir más allá. De ello sou

En una exposición como esta
de J. Burchard - la luz y la sombra.

J. Burchard, su obra la
luz y la sombra del
mundo, imagen de la
realidad, por el control.

R. W. Burchard - la luz y la sombra 1999.



prueba el carácter documental, descriptivo, el detalle minucioso, aunque sabe orquestar esta mirada de átomos pictóricos en grandes planos, según lo exige el espacio concebido como extensión y profundidad.

En Burchard, es la luz como tema único de su pintura lo que mantiene la lozanía, la alegría, la juventud perenne de este artista único.

7 El efecto Garmuri

Debo concluir, y el mejor modo de hacerlo, creo, es rindiendo un homenaje de admiración al pintor Hernán Garmuri por su autorretrato de 1935.

Me he detenido en diversas oportunidades frente a esa obra y ese transcurso de tiempo me ha permitido ir asimilando su extraordinaria complejidad. ¿Qué quiero decir? Que de la obra que conozco del artista, es ésta la que más me compromete como espectador. ¡Me hace creer en la pintura! ¡Pensar que hace sólo seis años, desde 1994, se vienen dando las acciones curatoriales para rescatarlo del olvido! Está realizado con los colores más fulgurantes, rojo, azul, anaranjado, verdeazul-amarillos, que desafían el retrato, evocando las potencias del alma, el espíritu de una época, la pasión de un artista. Pero lo que me intriga es el secreto y extrañeza de la pintura, "una dosis de rareza que constituye y define la individualidad". Queda en suspenso la angustia, por decir algo, que sólo él ha visto, en un instante que no volverá a repetirse.

Esa íntima cercanía que, al evocar la exposición de los 100 años, me han dejado también otras obras como "Resignación" de H. Petit, "Astillero" de P. Luna, "Arcoiris" de A. Helsby, "Gato en la ventana" de I. Roa, "Muchacha del Sur" de J. Escamez, "Las banderas" de C.H. Alvarez,

Pedro Millar
Licenciado en Arte, Investigador.
Docente Escuela de Arte Universidad Finis Terrae.



SI USTED ESTÁ SEGURO, LO DEMÁS NO IMPORTA.



Para mayor información llámenos al 600-AMERICA o escribanos a vida@america.cl
600 2 6 3 7 4 2 2

PROPUESTAS EMERGENTES "PRODUCCION Y SINGULARIDAD"

*Carlos Navarrete
Desde Kitakyushu, Japón*



Una cuestión preliminar

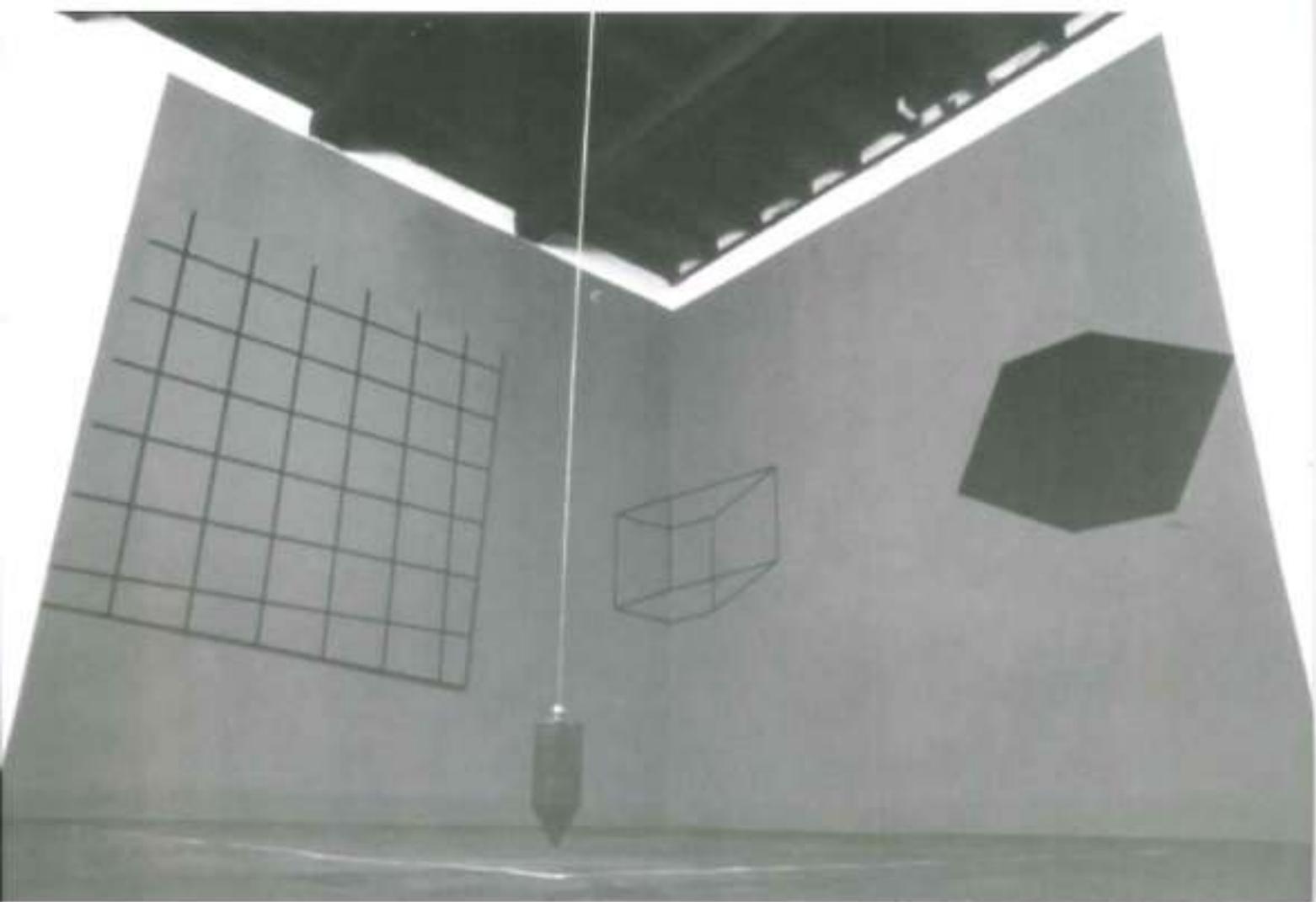
"El mundo está cambiando. Los nuevos elementos que dan forma a nuestras vidas son híbridos multiculturales y transconceptuales. Son a un tiempo naturales y sintéticos, inspirados en la telecomunicación, en la información, en el espectáculo y en el comportamiento. Esta cultura de objetos puede capturar la energía y el fenómeno de la cultura universal contemporánea de la edad digital".

Karim Rashid

Si existiera un hilo conductor que nos permitiera observar y aunar las propuestas plásticas de: Rodrigo Canala, Julen Birke, Andrés Vio, Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz, ese sería el creciente sistema de "Producción y Singularidad" del que están embebidas la mayoría de sus obras. Al designar estas piezas de arte con el concepto de "Producción", me estoy refiriendo a las redes refractarias que permiten alinearse frente a la pintura o escultura como base generativa de estas obras. En otras palabras se podría decir que estos cinco artistas emergentes —provenientes de la Escuela de Artes de la Universidad Finis Terrae— tienen en común el íntimo deseo de hacerse presente en el escenario plástico local, desplazando las prácticas tradicionales del arte por una renovada ideación pictórica y una nueva concepción volumétrica.

Ahora bien, si esta aventura por ir más allá del soporte pictórico o volumétrico los ha conducido a un estado de "Singularidad", ésta se podría explicitar por los modelos adoptados por cada uno de ellos a la hora de crear la obra, y por querer contribuir al conocimiento del proceso de la construcción al materializarse ésta.

Es evidente que todo lo anterior deviene de este mundo "híbrido y multicultural" del que Rashid hace mención; pero no menos cierto, es la capacidad que han tenido estos cinco "nominados" para hacerse partícipes de su tiempo desde un empobrecido escenario local, trabajando con las paradojas que ello conlleva.



Instalación de Roberto Cuatrecasas



Instalación de Jelen Birke

Espacios afines

"Cada exhibición es una posibilidad rodeada de muchas otras posibilidades que también vale la pena explorar".
Marcel Broothaers.

Las instalaciones de Birke y Canala sugieren al espectador un juego de posibilidades donde "gesto y medida" han sido condicionadas al espacio que acoge la disposición objetual. En particular las obras de Canala trabajan con la idea de retícula visible, lo que permite al espectador captar y traducir —en algunos casos— la capacidad de los objetos seleccionados por el artista —generalmente volúmenes geométrico/regulares— para hacerse partícipes del espacio y, por ende, sentar presencia en éste.

Birke, desde la masa blanda que adquieren sus volúmenes inflables, propone una lúdica disposición de cuerpos, en donde el espectador es llamado a participar de estas intervenciones espaciales por medio de la aplicación del sentido "táctil" que reclaman la mayoría de sus trabajos. Estos llevan al espectador a un sensual juego donde la masa inflada adquiere la corporeidad espacial gracias a la tactilidad de éste sobre ella.

Vale decir, en ambos artistas las obras se estructuran a partir de las distinciones que los objetos hacen frente al "vacío de la sala", siendo para el caso de Canala "espacio y medida", y para Birke, "registro y ausencia" los conceptos distintivos en la operatoria visual.

Objetos y nomadismos

"En contraste con la solemnidad del museo, el ambiente inusual está pensado para arrojar una luz nueva y descarada sobre las obras de arte".
Udo Kittelmann.

Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz problematizan sus trabajos a través de un objeto nómada y frágil, como lo es una "Vivienda Sanitaria".

Analizar sus obras es adentrarse en la problemática de esta vivienda sanitaria, como realidad posible de nuestro pobre escenario local. Pero más allá de lamentarse, estos dos artistas articulan un sistema de producción en donde las imposibilidades se vuelven nuevas aperturas para la muestra de su visualidad y la de sus pates. En el establecimiento de una red de trabajo artístico como lo ha sido la "Hoffmann's House", emplazada durante un mes —noviembre de 1999— en cuatro plazas de la comuna de Vitacura, se articuló una nueva manera de ver el arte emergente de nuestro tiempo con la fragilidad de nuestra memoria en la inconsistencia del espacio que lo albergaba.

Vergara y Díaz han hecho de este sistema de trabajo un largo aprovechamiento en la ruta de internalizar ideas y conceptos para aplicarlos a sus propios estudios, en donde el objetualismo, la fotografía e incluso algunos coqueteos con la pintura tienen una merecida cabida en su ideal de obra. Sin embargo, el nomadismo de su empresa plástica los tiene absortos en llevar esta vivienda sanitaria al espacio museo, para ver allí el cúmulo de relecturas posibles en este nuevo ideario de obra y espacio de muestra.



Instalaciones en Hoffman's House
"Vivienda Sanitaria"

El evento circular

"En el acto creador, el artista va desde la intención hasta la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por conseguir la realización es una sucesión de esfuerzos, penas, satisfacciones, rechazos, decisiones, los cuales tampoco pueden ni deben ser totalmente conscientes, al menos en el plano estético".

Marcel Duchamp.

En sus recientes obras Vio parece adherir de sobremodera al acto de Marcel Duchamp en torno al acto creador. Al citar la obra F14, no se pueden dejar de lado los elementos constitutivos que determinan la mirada y torsión de ésta ante el espectador. Al parecer F14 o más bien "F14-321 Casas Venden", es un cúmulo de información dispuesta para que la mirada revise, visite e incluso replantee el sentido de esos signos desprovistos de todo valor de cambio en el espacio cuadro. Como si en esa acumulación de diarios viejos estuvieran las posibles respuestas a los propios cuestionamientos del artista. En donde esfuerzo y rechazo parece que se dieran la mano para poner un destino circular a las infinitas letras, marcas, objetos y signos de nuestro tiempo, que él elabora pacientemente en cada obra.

El proceso como posibilidad última

"En lugar de preocuparme por cuestiones que, a fin de cuentas, pueden resultar discutibles he pasado por alto la búsqueda de una interpretación de las metas del arte, y he dedicado mi atención al proceso que las hace posibles."

Lucio Pozzi.

En este orden de análisis lo anteriormente expuesto viene a considerar no sólo los elementos que han hecho posible estas obras, sino que además, las connotaciones que éstas han adquirido como proceso de trabajo. En donde los "éxitos aparentes" han sido dejados de lado por la construcción de un discurso austero, a ratos subvalorado, en el certero camino del avance, retroceso, detención e incluso zigzag que supone la aventura plástica, y de cuya situación estos cinco nominados están muy enterados.

Carlos Navarrete
Licenciado en Arte. Artista visual.
Investigador y crítico independiente.

Conferencia

LA PIEDRA Y EL TACTO

Miguel Laborde



Los más antiguos signos humanos de este territorio, encontrados en cavernas de Aisén, son unas manos, manos inmortalizadas en la piedra.

En torno a ellas, una realidad: los grandes animales de la cacería, fuertes y en movimiento, a los que se quería... echar mano. Es el arte más antiguo de América, ahí están nuestras Cuevas de Altamira.

Esas manos en la piedra, ese artista de hace 9 mil años, son parte del sueño de la humanidad, son un trozo del mito que nació por necesidad, pero devino en razón de vivir.

En los descendientes de ese hombre, cuyo arte es universal y se encuentra repartido por todo el planeta, ya comenzó a hablar el territorio: en las nuevas manos, por oscuras razones o por brillantes intuiciones se leen los mensajes de cada tierra, todas únicas. Aparecen las diferencias, los signos de cada tierra.

Y se oye decir, por ejemplo, en este arte precolombino, el de aquí, el nuestro, que la cabeza es más importante que las manos, y que la cabeza es más importante que el corazón.

Hay pueblos muy plásticos, en la India, en Italia, en Colombia. La historia del arte mira pasar sus obras con embeleso, con éxtasis, porque todo tiene su lugar; en las gráciles esculturas asiáticas, las doncellas tienen fragancia de diosas y sus posturas cantan el placer de habitar este planeta.

Pero esos pueblos, que gozan siendo, son una excepción. Se sienten libres en la tierra, viven con gozo, se mueven con soltura y en ellos, por lo tanto, la danza es su otro arte extraordinario además de la escultura.

Otros pueblos son del hacer, otros del conquistar, otros del entender. La humanidad ofrece múltiples y variadas combinaciones de su modo de ser y estar en este mundo.

Nosotros somos el pueblo del rápido entender y el todo explicar. Si fuéramos del puro entender, del entender puro, tendríamos filósofos creadores de grandes sistemas y cosmogonías, y no es el caso. Nosotros no pensamos con calma, lo que hacemos es intuir con rapidez. Apenas entendemos, o creemos haber entendido, ya queremos dar a conocer lo entendido al mundo. Ojalá, a todo el mundo. Somos comunicadores.

Y nuestras artes visuales, más que placer de formas, texturas, colores, tienden a ser medios de comunicación de ideas. En ellas rondan las ideas.

No es casualidad que la cosmovisión mapuche sea tal vez la más compleja, abstracta y universal entre todas las precolombinas. En ella, todo tiene un sentido. Hay árboles propicios y otros negativos, aves propicias y otras de mal agüero, vientos que purifican y otros que contaminan, piedras sagradas y piedras dañinas, todo tiene un signo. Esas fuerzas están en equilibrio, y si triunfara un lado el mundo perdería su libertad y llegaría a su fin, para bien o para mal.

Todo tiene un signo menos el hombre, el mestizo del Bien y del Mal. Es por eso que el mapuche cuando pone sus manos sobre la madera o la piedra, para darles una forma, no lo hace por el placer de vivir ni por amar la belleza. Lo que le interesa, y hace, es intervenir una materia que ya tiene una carga positiva, una energía benéfica, para hacerla resaltar, para ponerla en acción, para hacerla participar en la Guerra del Bien y el Mal. Podríamos decir que la utiliza como medio de comunicación entre lo humano y lo sagrado, para alinear su energía con un bando u otro según se trate de un machi o un kalku, un mago o un brujo. Ambos son guerreros, y la materia es un arma espiritual.

El escultor, tal como en Rapa Nui, es un mago ritual e incluso su estatus social se asemeja o es el mismo del chamán; ambos son gente que lidia con fuerzas espirituales.

La Conquista, aquí más que en el resto de América, obligó a trabajar con las manos, lo que los españoles comentarían con desesperación. No estaban acostumbrados, pero lo hacen para comer y alzar fortificaciones, por sobrevivir, y no alcanzan a dejar una tradición manual. Por el contrario, apenas pueden abandonar lo manual, y esto se hace tan escaso que si un carpintero, un ebanista, un herrero, quería dejar la ciudad, debía pedirle permiso al Cabildo; nadie podía reemplazarlos.

La Colonia no deja una estatuaria ni una escultura religiosa importante, más allá de las obras de Chiloé. En realidad, casi no deja cosas hechas con las manos. Por el contrario, uno puede agotarse en Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Brasil —para no ir más lejos— admirando artes y artesanías. Aquí en Chile, donde el escenario cultural parecía estar vacío, justamente porque su riqueza era abstracta, no visual —la cosmogonía mapuche particularmente— el español no mirará este territorio, salvo excepciones, como la muy honrosa de Pedro de Valdivia.

Por lo demás, en toda la América Hispánica el conquistador vive una fantasía, medio medieval con rasgos del Renacimiento, de guerrero, de héroe, de señor de vastas tierras y muchos indios, mientras la América del Norte se encauza, por su pragmatismo sajón y su religión protestante, en el práctico y concreto mundo del trabajo. Aquí mismo, no es casualidad que esta ciudad se llame Santiago: al Apóstol Santiago se confiaban los ejércitos hispanos, era el protector de los guerreros.

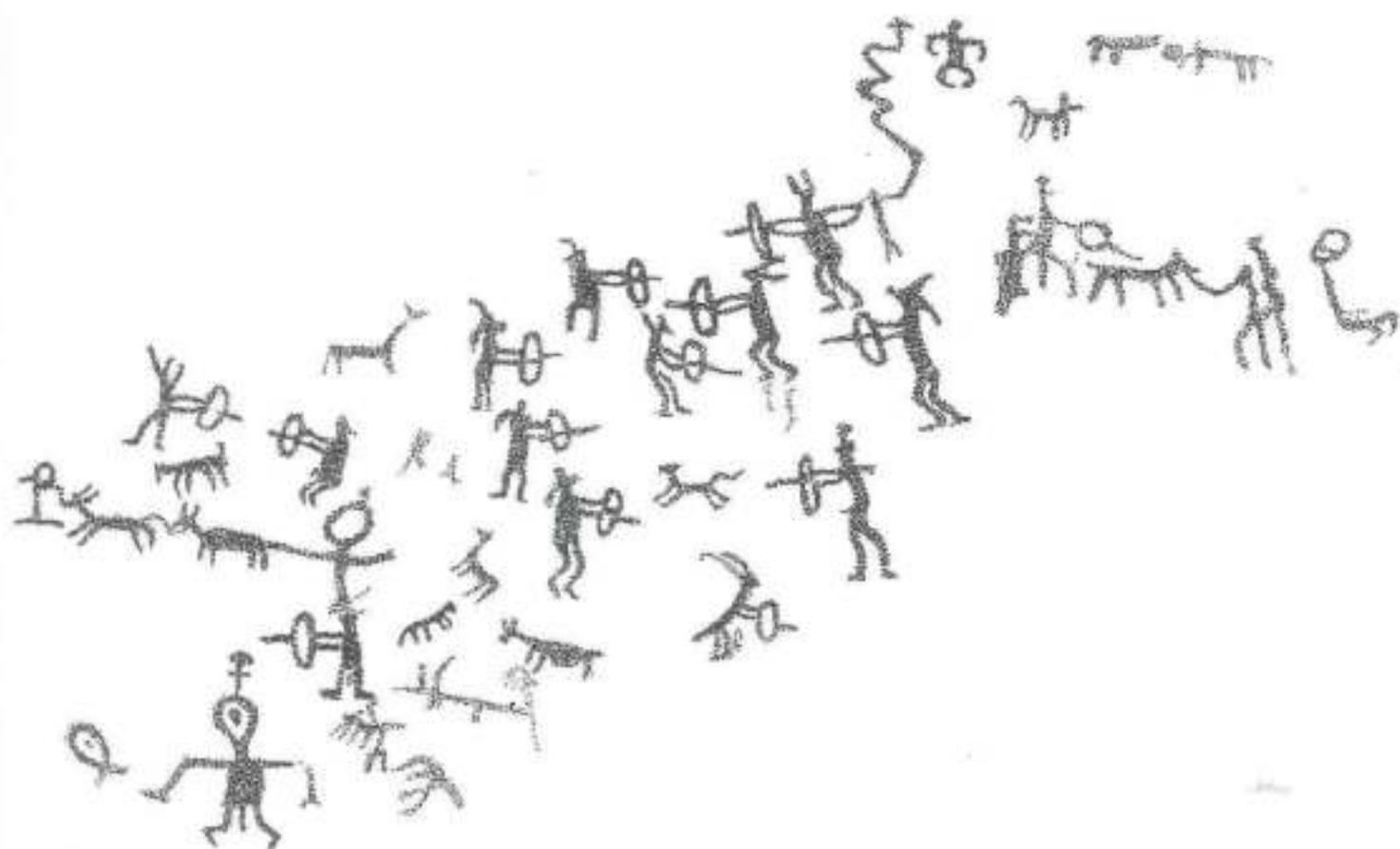
En particular, en relación a Chile, el propio Valdivia advierte que aquí los triunfos son morales, no se expresan en tumbas llenas de oro ni pirámides, es más invisible la realidad, no es visible a los ojos...

No se toca ni palpa con las manos.

A medida que pasan las décadas y se descentraliza la historia del pensamiento, se reconoce a las etnias que no son europeas, entonces se va perfilando una América colonial donde brillan particularmente dos cabezas cuyas obras hasta hoy se citan: las de Lacunza y Molina, las dos chilenas. No nos interesa aquí detenernos en ellos, pero digamos al paso, nuevamente, que sin ser pensadores sistémicos, sus intuiciones son extraordinarias y ambos, en este rincón del Imperio, en este último confín, osaron explicar el sentido de la historia y del mundo.

La intuición y la explicación no usan las manos.

Sólo a fines de la Colonia, con el Despotismo Ilustrado, se prestigia el mundo concreto, la ciencia y las técnicas, el trabajo y el esfuerzo. Lo mismo sucedía en toda Iberoamérica, y el problema era que no había especialistas; al ministro en España, brillante, se le ocurrió importar miles de técnicos y artesanos bávaros, es decir, católicos alemanes que eran hombres de fe, pero también de trabajo manual.



Ambrosio O'Higgins, Benavides, los últimos gobernadores hacen más que todos los anteriores en razón de esta nueva cultura que heredarán Bernardo O'Higgins, Juan Egaña o Agustín Eyzaguirre: el respeto por lo concreto.

Pero pronto emergerá de nuevo el signo abstracto, idealista, poco práctico con Lastarria, Bilbao y tantos otros que no son sistémicos, son intuitivos, pero de una lucidez que hacen que toda América Latina mire hacia esta Atenas del Nuevo Mundo.

Entre ellos destaca Vicuña Mackenna, nuestro Leonardo da Vinci, el hombre total, idealista y también pragmático. El siglo XIX entero fue de cabezas intuitivas. Es aquí en Chile donde más se devoran los enciclopedistas, a Voltaire, para entender el mundo; y luego el positivismo, todas las doctrinas liberales, y también las encíclicas sociales, y desde entonces hemos sido un país que hace política de las intuiciones del momento, una tras otra. Aquí han tenido un hogar —su primer hogar?— todas las ideas del hombre y la sociedad.

Vicuña Mackenna fue una excepción, genial. Por ejemplo, cuando advierte los problemas de agua en Santiago, a pesar de tener más de 50 años de



edad a esas alturas, contrata arrieros, monta una mula y se lanza a explorar el Cajón del Maipo hasta dar con la Laguna Negra que nos ha sido fundamental para abastecer Santiago de agua potable en años de sequías.

Los escultores le deben mucho por su pasión por la historia, lo chileno y la ciudad, que lo lleva a encargarse docenas de monumentos. Cuando se le criticó, en su tiempo, por la cantidad que hizo colocar en el Paseo del Santa Lucía, él explicó su idea: si los ricos tienen salones con pinturas, esculturas y parques con árboles, es acto de democracia llevar el arte a las calles para que el pueblo lo goce, se purifique, se enriquezca en su espíritu....

La idea de la ciudad ideal, y también la relación con lo concreto, lo manual, lo tangible, le viene de su abuelo irlandés John Mackenna, el general Mackenna, el hombre que Ambrosio O'Higgins contrató para que, con la ayuda de un contingente de técnicos ingleses e irlandeses hiciera de Osorno una ciudad ideal, autoabastecida, agroindustrial, en la que los habitantes producirían todo lo necesario para vivir dignamente y con cierta comodidad.

Pero los colonos chilenos, de otra cultura, comenzaron a abandonar esa ciudad: los telares, que fue la primera industria montada por los técnicos textiles sajones, fueron calificados de aparatos femeninos. Los locales huyeron de la ciudad ideal.

Ya en el siglo pasado, el siglo XX, los líderes políticos, los artistas plásticos y los poetas, especialmente en las primeras tres décadas, vivirán de ideas y de ideales. Y aunque se hablaba de una educación práctica para Chile, de desarrollar la educación técnica e industrial, de tener carreras universitarias funcionales a las riquezas chilenas, de fomentar las artes y los oficios, hasta los que hacían los bajorrelieves para muebles y máquinas eran muy difíciles de encontrar, así como cualquier técnico o artesano. Los inmigrantes extranjeros fueron copando tales plazas.

Se hablaba de, se soñaba con, se intuía que y se entendía lo que era necesario. Pero...

También Neruda y la Mistral siguen la misma senda de oír sus intuiciones, y lo hacen hasta casi

alcanzar éxtasis místicos en el Elqui o en Machu Picchu, visiones de América y de este siglo, del hombre y la sociedad, para luego explicarlos en claras palabras.

Su gracia, es que ellos sí van a mirar este territorio. La realidad: árboles y piedras, nubes y pájaros, ríos y montañas, reconquistando o reinventando el mundo mapuche interrumpido.

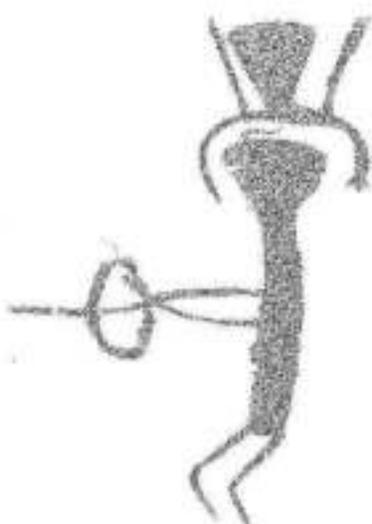
La Mistral es muy precisa para explicar que aquí no somos cuerpos bellos en movimiento, sino todo lo contrario, y a una amiga, Teresa María Llopa, le recomienda por lo mismo leer a Sófocles y Esquilo: *"Hay pasión tremenda en ellas, pero dentro de la brasa un eterno sosiego. Yo necesito saberte anclada en las esencias del mundo y de la vida. Las esencias -las resinas- arden y están quietas"...*

He ahí una imagen indeleble sobre nuestro modo de estar en el mundo: brasa que arde en quietud.

La desgracia es que tanta obsesión por las ideas produjo un constante alejamiento de la materia, de las cosas que se tocan con las manos, de la belleza de las formas.

Es por ello que no tenemos una cultura de lo urbano, ni arquitectos célebres, es por eso que perdimos la Patagonia y quemamos los bosques australes y permitimos que las inmobiliarias aplanen las dunas costeras y dinamiten los roqueríos de las focas y lobos marinos, es por eso que faltan museos de arte y educación artística, es por eso que las industrias las hicieron extranjeros, es por eso que se demueven en El Golf y Providencia las casas de mejor materialidad de todo Chile, es por eso que la desigualdad en los sueldos es aquí tan desfavorable al obrero y al técnico, es por eso que todos los jóvenes quieren entrar a la universidad cuando hay tantos campos técnicos abandonados.

No se admira, no se valora, no se entiende lo que se hace con las manos. Nuestra historia de la arquitectura nos sirve de ejemplo. En la contemporánea, los más célebres lo son por sus ideas, no por sus obras: Emilio Duhart, por ser pionero de la idea de incorporar el paisaje y los materiales locales; Fernando Castillo Velasco, por la idea de crear comunidades en un gran terreno



compartido; Edward Rojas, por la idea de hacer obras contemporáneas en Chiloé en función de su pasado; Alberto Cruz Covarrubias, por la idea de fragmentar y discontinuar los volúmenes en Ritoque...

Es muy fácil que una autoridad en Chile, o un auspiciador, se entusiasme con una idea. Lo difícil es que valote lo concreto, el patrimonio que se desgasta en museos y calles, o la creación artística de un desconocido.

En resumen, es difícil que se valore lo táctil. Lo grave, en relación a esto, es que así como la visión del ojo permite configurar los volúmenes en medio de la realidad, lo táctil es lo que no permite localizarnos en ella.

Y como tenemos este sentido atrofiado, no nos ubicamos en este territorio, en estas regiones, en estas ciudades. Estamos desubicados. Encuestando a un curso de alumnos de tercer año de arquitectura, nadie pudo responder una sola pregunta completa, entre las siguientes: ¿Cuáles son los límites de la Región Metropolitana? ¿Cuáles sus tres ríos principales? ¿Tres de sus cumbres más altas? ¿Tres aves frecuentes? ¿Tres árboles nativos?...

Nadie pudo responder porque no tocamos este mundo, ni texturas de árboles, ni plumas de aves ni piedras de río. No tocamos, no nos localizamos, no estamos aquí.

Habíamos el Reino de la Idea...

Grave, porque la realidad virtual, creciente, nos aleja aún más de lo táctil. Y la cultura chilena, por lo señalado, naturalmente prefiere lo virtual, la fantasía desde el interior de la casa, antes que el roce en la calle donde puede ser tocado.

Según un estudio citado por A. Jadresic y M. Marinovic, el inglés de clase alta, el japonés y el chileno son los pueblos más necesitados de distancia, los más privados, los más sensibles al roce, los más complicados ante la cercanía y el contacto. Los incómodos en los ascensores, los temerosos de tocarse, respirarse.

Lo virtual permite alejarse de la materia, y la sociedad va tras ello. Hay una pérdida de la mis-

tica del viaje, que durante toda la historia sedujo al hombre, partir desde lo conocido hacia un mundo desconocido donde se podía ver, oler, degustar y tocar algo diferente. Conocer algo más...

Por la realidad virtual, los jóvenes sienten que las pantallas les ofrecen una realidad superior a la real. Navegan por un Tibet o una Venecia que son superiores a las realidades concretas, sucias y congestionadas; son más limpias y seguras, impecables y asépticas, casi utópicas.

Surge la desconfianza del tocar y viene la pérdida. Porque en la Venecia real, en la Piazzetta de granito gris y rosado, en la columna que sostiene al León de San Marcos y en la San Teodoro aplastando el cocodrilo, podemos acercarnos al artista que los esculpió en el siglo XII, acercarnos y sentir su mano, casi con un escalofrío porque las figuras están vivas, prodigiosamente vivas, de un modo que ninguna pantalla puede reflejar. Lo mismo le sucedía al peregrino medieval cuando llegaba a Tierra Santa y, finalmente, en una cripta bajo el altar de un templo, podía tocar las reliquias de un santo.

Así también el niño que, frente al mar, por primera vez, siente el impulso de avanzar hasta el borde y tocarlo. Y esa sensación, es nueva, fresca, inolvidable. Al tocar va construyendo el mundo: agua de mar, ala de mariposa, piedra, tronco de árbol, tierra desnuda, cuerpo de mujer, mano de hijo.

Los sentidos no tienen sustitutos. El paisaje no visto, el sabor no probado, lo nunca tocado nos impiden sentir las presencias, sentirnos vivos, ser y estar en el mundo.

¿Y no se trata de eso, acaso, de ser y estar en este mundo, de mirar y tocar, de ser vistos y tocados, al menos una vez, antes de morir; para haber vivido?

Afortunadamente, y por supuesto, porque se vendió la idea, —siempre la idea—, hay una valoración creciente del arte. Poco a poco, el arte contemporáneo ha penetrado en los hogares, en los edificios de oficinas, ahora último en las obras públicas.

Pero, lo que viene ahora, es una carrera contra el tiempo. Cuando una economía joven crece con

rapidez, y la inversión se triplica cada pocos años, se multiplica la inversión en arte, incluso en ciertas restauraciones, pero tienden a desaparecer los escenarios naturales y urbanos: todo se compra, y como la economía es nueva no hay cultura para controlar, fiscalizar, denunciar y detener las agresiones a las bellezas que el país posee.

Ojalá que la conciencia creciente, ojalá que asociaciones de artistas e intelectuales, ojalá que instancias como esta, ojalá que las nuevas autoridades sean capaces, seamos capaces, de equilibrar la economía con el arte y la cultura, de salvar los bienes nacionales, los monumentos, los santuarios naturales, las riquezas de la nación.

Como decíamos con antelación, además de nuestras cabezas, que no son malas, tenemos el capital de la intuición que es menos cerebral, más omnicomprendensiva, capaz de entregar visiones completas del mundo. Nunca han faltado las intuiciones locales, extraordinarias, pero pocas veces son atendidas; los suicidios de Violeta Parra, de Pablo de Rokha, de Joaquín Edwards Bello, el autoexilio de la Mistral, de Roberto Matta, de Claudio Arrau, de Claudio Bravo y tantos otros, reflejan el vacío que han encontrado sus cultores, intuiciones de artistas e intelectuales que, de haber sido aceptadas como nudo y trama de nuestra cultura, nos tendrían viviendo otra realidad.

Nuestras manos y nuestras cabezas –al amparo de tales percepciones– pueden hacer toda la diferencia en estos próximos 10 años críticos, de aquí al Segundo Centenario, una década crucial.

Cuando yo era universitario y estudiaba con la cabeza, había días en que, necesitado de algo que no sabía definir, partía a la calle Santa Filomena, al barrio Bellavista, a mirar el trabajo de Mario Irarrázaval, escultor y amigo, la acción de sus manos. Y esa imagen es una de las mejores que tengo de esos años, una de las más indelebles. He seguido sus obras a la distancia, y cuando vi levantarse su mano gigantesca sobre la arena –Ojo a la Mano, como quien dice– sentí que ahí rebotaban, como un eco, las manos de los artistas de hace 9 mil años, los que dibujaban sus manos en las cuevas del sur.

Ojo al arte, ojo a lo que se hace con las manos, porque no es fácil adaptarse a un territorio tan extraño como éste, donde las cosas no entran por la vista. Pero donde necesitamos, para vivir y no morir, del territorio y sus cosas, de lo que se toca con estas manos:



Miguel Laborde
Escritor y ensayista.

Texto inaugural, II Congreso de Escultores de Chile.
Santiago, 2000

ARTE Y CRITICA

UN MATRIMONIO DIFICIL

Mario Toral

Divagaciones sobre las características de la comunicación, responsabilidades (si las hay) entre los que inventan, divulgan y consumen el producto artístico. En general usando el sentido común y basadas en situaciones experimentadas por el autor. Algunas descripciones de saludables ejemplos sobre esta materia más algunas misceláneas que pueden interesar al lector curioso.

Si queremos ir más allá de una impresión superficial del fenómeno artístico, debemos verlo como éste se inserta en la cultura. Se ha dicho que la cultura es el alma de la nación, pues ella va más allá de las propuestas de individuos (cuerpos) para conformar un ente indivisible o abstracto que emana de ellos y al que le encontramos un paralelo con el espíritu. La cultura está formada por los versos de los poetas, por la historia y las costumbres, por la música erudita y popular, por el desarrollo de las ciencias, por el respeto a los animales, plantas y ríos que se mueven en el territorio. Cultura es respetar a los primeros pobladores de estas tierras, a sus descendientes y a sus tradiciones. Es la asimilación de los conocimientos de otras naciones, sin perder nuestra propia mirada. Ella es anterior a los Estados y a los gobiernos y se crean conflictos cuando, con regla y compás, se quiere dividir a los pueblos. Cuando Charles de Gaulle se quejaba de lo difícil que es gobernar un país donde existen quinientos quesos diferentes, en una segunda lectura elogia la creatividad de la gastronomía francesa.

Un país que se precie de culto es aquel en que las manifestaciones de la cultura llegan a la gran mayoría de la población, donde, por ejemplo, se pueden comprar libros a precios asequibles o donde la gente puede tener tiempo y dinero para asistir a conciertos y obras de teatro. La cultura debería ser un don de todos y todos debemos trabajar para que llegue a todos. Una persona culta es aquella que, guiada por el conocimiento, ha encontrado la piedra Rosetta que le permite entender múltiples facetas del quehacer de los hombres. Ojo con los que ven el mundo a través de un solo prisma.

El artista, el intelectual, así como todo ser humano se encuentra siempre limitado por su condición de existencia. Quiere decir o expresar mu-

cho, pero cualquiera que sea su modalidad expresiva choca con una pared invisible, en donde los sueños, al convertirse en realidad, pasan a ser sólo caricaturas de las ambiciones más sublimes. El artista quisiera abarcar todo, la verdad, la belleza, la justicia, encontrar en el maremágnum de los acontecimientos la esencia que en alguna parte toca su propio ser y que en otra lo integra como ser social a la sociedad que lo rodea. A veces recurre a símbolos para expresarse. A veces son mitológicos como pueden ser personajes como Narciso o Prometeo o signos entendibles por todos como la cruz, la swástica o la flecha, o a veces personales con colores o formas que para el pintor son actores de una pieza teatral que en un espacio escénico interpretan su propio guión y donde él sitúa su mensaje. Con fantasía y mirada profunda debe encontrar y representar la unicidad en algún aspecto de su entorno, para así aportar al mundo algo distinto que despierte la curiosidad en otras latitudes y que diga lo que somos, aunque sea, a veces, nuestra miseria. Dostoievski es tal vez el más ruso de todos los escritores rusos, pero en su viaje por los lóbregos laberintos del remordimiento, sus descripciones se convierten en universales al describir este sufrimiento. Rufino Tamayo nos habla de su pintura en forma tan sencilla y elocuente: "Yo viví entre frutas. Mi familia tenía un puesto en el mercado de Oaxaca. Mis colores son los baratos, los de la gente pobre", o escuchemos a Diego Rivera, quien dice lacónicamente: "Devuelvo al pueblo, lo que él me dio". Macouddo no es fantasía. La confusión de nombres, el tiempo que se detiene, avanza o retrocede son productos de una naturaleza tropical en que el crecimiento, el deterioro, el nacimiento y la muerte son simultáneos. Hay huesos enterrados por todas partes o hay gente que los lleva como amuletos, de modo que lo que a primera impresión parecía ser literatura surrealista se convierte en una descripción naturalista.

Pero si quisiéramos caracterizar la cultura contemporánea en Latinoamérica, veríamos que no es la mirada profunda hacia lo que somos lo que la define. Son algunos centros culturales de países muy desarrollados técnica, económica y culturalmente los que a través de sus poderosos medios de comunicación y con la validez de su cultura (de ellos) nos deslumbran de tal modo, que cándidamente adoptamos sus radiaciones. Así podemos decir que la única cultura común a los pueblos latinoamericanos es la norteamericana, así como antes fue la europea.

Cultura es la reflexión adecuada a la propia realidad, está relacionada con la experiencia de generaciones anteriores y debe poseer una dinámica propia para la cual no hay fórmulas y que sólo el espíritu creador del intelectual y del artista puede darle fisonomía. Es alimentada por la relación múltiple o transversalidad de las ideas y de las tramas sociales, a las cuales el artista debe prestar oídos. Hasta manifestaciones menores como el chiste o el sentido del humor reflejan esa voluntad de existir diferente de pueblo a pueblo. Vistos con el corazón abierto, no existen palabras, costumbres o gestos que sean sencillos. Todos expresan y tienen un ansia por pertenecer al mundo, cuya principal característica es la complejidad. Existe la teoría (Hegel) de que la cultura más fuerte se impone a la más débil, y así en latitudes lejanas se van creando culturas vencedoras mientras otras desaparecen.

Voyeurs

Nosotros vivimos como "voyeurs" de esos cambios, pues nuestra tendencia es la docilidad, copiar en vez de inventar y adoptar retóricas ajenas en la discusión o afirmación de las ideas. En el caso del arte y la literatura las personas que se destacan son seres excepcionales que han abandonado o huido del país por no encontrar aquí ningún caldo de cultivo para sus ideas o realizaciones. Tratándose de pintura, no ha habido en América Latina movimientos colectivos o grupos con intereses comunes en donde las personas se apoyen y se inspiren mutuamente, como sucedió con el surrealismo en Francia, el futurismo en Italia, el expresionismo abstracto en Estados Unidos, etc. Movimientos en donde la transversalidad de los conocimientos entre escritores, poetas, historiadores, críticos, dramaturgos y músicos enriquecía su quehacer y les daba pertenencia dentro de la cultura del país. En artes en las cuales se requiere una materialidad el remedo pasa a ser muy degradado, pues no contamos ni con los materiales básicos ni con el apoyo técnico para llevar a cabo trabajos que deberían tener gran envergadura. Así, lo sofisticado en expresiones artísticas de países desarrollados, en la copia sin fundamento propio se convierte en una expresión ingenua. Sólo podríamos mencionar en las artes visuales el muralismo mexicano y el constructivismo de Torres García como movimientos que lucharon por educar al pueblo en sus luchas sociales el primero, y el segundo, por actualizar el sentido de orden y de geome-



Wilfredo Lam, Cuba.

tría de los pueblos precolombinos. Son nuestra única presencia en la historia del arte universal. Quizás esa desnutrición del artista, desposeído de un medio que le diera identidad, ha dado nacimiento a expresiones aisladas donde éste es intensificado y donde el sentido de raíz, la repulsión por el desarraigo y la búsqueda de una retórica propia constituyen parte importante de su creación. Podríamos así nombrar a Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Rufino Tamayo, Octavio Paz, Heitor Vila-Lobos, García Márquez, Wilfredo Lam. Personalidades que toman la representación del país de un modo tan integral, que visitantes, como el historiador inglés Arnold Toynbee o el poeta norteamericano Allen Ginsberg, vienen a ser huéspedes de Pablo Neruda con el propósito de conocer cómo es Chile. En una versión de exageración tropical encontré en Colombia la opinión de que todos los políticos quieren ser presidentes para poder llegar a ser amigos de Gabo.

Ahora bien, y ordenando en forma simplista esta materia tendríamos, en primer lugar, la importancia del entorno, después la creación misma, a la cual mi sentido del pudor me impide referirme (sólo diré que es un péndulo entre la vida y la muerte), y, finalmente, cómo esta "cosa", este cuadro o escultura pretende ser una conversación de alma a alma.

Diálogo entre almas

Cuando las ideologías políticas o religiosas y el poder que ellas tenían en la sociedad gobernaban el mundo, no era necesario explicar nada pues el arte tenía por detrás el argumento político o religioso que lo sustentaba. El significado de los símbolos era familiar a todos, así mismo la cotidianeidad del arte presente en templos, plazas, avenidas de esculturas, paredes cubiertas de frescos en los edificios públicos, resumían el origen, la encarnación del poder y su consecuente jerarquía social en dos palabras: Dios y Rey. El



Jatta Garcia, Uruguay

sentido del arte era comunitario y dentro de este margen, la originalidad no era una virtud que se buscara, muchas obras eran anónimas (los pintores chinos cambiaban periódicamente su nombre para mantener la privacidad), los cambios podían producirse en la lentitud de los tiempos (la cerámica griega de fondo ocre y figuras negras tardó seis siglos en invertirse al fondo negro y las figuras ocres) o Chartres que se yergue en doscientos años sin perder la unidad de su mensaje.

Con el individualismo moderno, la agonía de las ideologías y el advenimiento de otras fuentes de poder, Dios y Rey son conceptos de creencia voluntaria o figuras decorativas. Emerge ahora un imperio poderoso que cruza fronteras, razas y creencias. Es la sociedad de consumo, de la cual la cultura y los medios de comunicación son productos moldeados por ella. Se dice, y con razón, que esta es una época donde lo visual domina a la palabra, donde ya no es posible asimilar todo el material visual que llega a través de los modernos procedimientos de reproducción de imagen y que a veces el destino final de ellos es el olvido o la basura.

Los medios de comunicación del arte pasan a tener autonomía con relación a esto y podemos entender el concepto de que el medio es el mensaje. Las opiniones sobre una aproximación al sentido del arte llegan a ser tan movilizadas que un pintor declara: "Arte es lo que está colgado en los museos", un comentario mordaz al comercialismo en el periplo coleccionista-galería-curador-museo, o "El cuadro está terminado cuando lo vendo", ambas definiciones de Andy Warhol, o un juicio tan pesimista de la sociedad que hace una escuela de pintura de California que manifiesta que la obra debe ser hecha con basura, o basadas en impactos escatológicos como presentar un crucifijo en un frasco con orina (Andrés Serrano). A su vez existen modalidades excluyentes en las grandes metrópolis como el arte para corporaciones (Corporate Arts), en donde no se puede usar el color rosado pues perturba sexualmente al empleado o Recycled-Art, que como su nombre lo indica, vive de los despojos o reciclajes de otras. Manifestaciones válidas pues son productos artísticos de crítica en otras sociedades, pero no necesariamente ítems importables. Finalmente, parafraseando a Luis XIV, un artista francés bombásticamente declara: "L'art c'est moi".

Los libros, los comentarios, las publicaciones, las críticas que tratan de ordenar, dar un sentido de historicidad, analizar orígenes o intenciones, descubrir relaciones, señalar la coherencia que debe existir entre el artista, la cultura, la gente y sus aspiraciones son acciones necesarias y bienvenidas, pues al final se trata de actividades dentro de una misma trinchera y cuyo fin es llevar un mensaje de verdad y belleza a más personas. La sociedad en general debe autocriticarse y cuestionarse continuamente para saber si su dinámica va en camino de dignificar al hombre, su destinatario, o lo está sacrificando en un mercado que perdió el control.

Amenaza fantasma

Al igual que es imposible definir en forma perentoria el Arte (así con mayúscula) sino a través de sus inventores y de sus obras, tampoco puede existir la Crítica (así con mayúscula). La crítica no es el Espíritu Santo o la Amenaza Fantasma, sino que está formada por personas que la ejercen, algunos brillantemente, otros no tanto. A veces la crítica se transforma en un ensayo o en un libro (Vargas Llosa y su visión de Madame Bovary) o en teorías estremecedoras (Georges Bataille) o los hombres que la ejercen pasan a ser misteriosos personajes que como eminencias grises influyen el arte y la literatura (Jean Paulhan, Dore Ashton, Roland Barthes) y que además sus palabras por estar bien escritas pasan a ser buena literatura. Pareciera ser que la crítica literaria se corresponde más al material tratado ya que en ambas se trata de palabras. Cuando pasamos a la pintura o a la escultura es diferente. Un lenguaje que el artista adoptó por la imposibilidad de decirlo en palabras tiene que ser interpretado en el orden lógico de predicado, adjetivos y sustantivos. La pintura obedece a impulsos del subconciente, es lúdica, emplea el accidente y el azar, su expresión puede estar basada en lo gestual-automático, a veces el propio artista se sorprende con lo que hizo, en definitiva tiene una estructura diferente que la del lenguaje escrito. Las palabras se suceden una tras otra y el lector necesita un tiempo de persecución, adentrándose página tras página, para seguir el pensamiento del escritor. La imagen del pintor se presenta de súbito, única, voluntariosa, sin explicaciones ni desarrollo. La poesía es su pariente más cercana, y comprendemos esta conjunción en los poemas orientales o Haikus que con su dibujo caligráfico expresan una misma idea o en el arte occidental la ambiciosa originalidad de William Blake.

No hay duda entonces que comentar o encontrarle el significado a la obra de arte no es tarea fácil ("La crítica es al arte lo que a los pájaros es la ornitología", Barnett Newman) y tal vez en expresiones paralelas como la danza, la música (John Cage) o en una labor que busca situarla en sus entroncamientos con el desarrollo de la sociedad (Historia del Arte) o en una búsqueda abstracta como la estética o en un acercamiento existencial como la filosofía, tal vez en estos empeños haya un acercamiento más esclarecedor.

El crítico no es protagonista

Sin embargo, los escritos sobre arte, en la voluntad de alcanzar lo difícil, pueden ser actos de gran inteligencia, sensibilidad, agudeza en encontrar verdades ocultas que iluminen la obra para el público y sorprendan incluso al creador con alcances antes ignorados. Si bien el crítico no puede ser el protagonista, pues trabaja sobre una materia ya pensada, el hilo de Ariadna puede tener además del encuentro con el Minotauro o la salida del laberinto nuevas y sorprendentes habitaciones. Todo hombre o mejor dicho todo proceso



Bufo Tarasco, México.

mental por errático e incalculable que sea está sometido a las leyes generales de funcionamiento psicológico (Freud). Incluso el genio. La creatividad en el mundo moderno es posesión y privilegio de todo ser humano, la crítica incluida. Pero si toda actividad humana está sometida a las leyes y a sus críticas, la crítica también debe serlo, pues la existencia de una crítica autoritaria tipo "magister dixit", absoluta y oficial, iría contra las definiciones de su razón de ser y de su existencia. Si además, actuara por gusto personal, estaríamos no frente a interpretaciones sino a dictámenes. El crítico no debería comparar peras con lechugas, ni defender las bondades de las legumbres atacando a otros alimentos, pues hay gente que le puede gustar la carne o el pescado. En un congreso reciente sobre la crítica en Bogotá, Colombia, quedó unánimemente acordado: "La crítica profesional requiere gran capacidad de análisis y un conocimiento profundo para que los juicios no sean influenciados por el gusto personal".

Dudo que pueda existir en el mundo una persona de tal sapiencia que comprenda todos los distintos sentimientos o emociones que artistas de escuelas diferentes despliegan en sus obras, que puedan ver sólo con dos ojos, lo que numerosos ojos, multiplicados por los numerosos ojos de distintas fantasías y pasiones sumidos en una infinita progresión de imágenes, puedan destilar en forma objetiva una opinión justa. Además, haciendo abstracción de sus preferencias políticas, religiosas, sexuales o estéticas y olvidarlas para rendir un comentario objetivo. Ese ser superior encarnaría en su "yo purificado" todos los "nosotros distintos".

A la diversidad subjetiva del arte debe oponerse una diversidad en su observación. Opiniones distintas para evitar el monopolio de la verdad y el abuso de poder que engendra todo monopolio, evitar el juicio que sólo quiere reafirmar el gusto personal, la arrogancia del que critica pero que teme que lo que él escribe sea criticado. Así vemos que en periódicos de prestigio en Estados Unidos y Europa escriben distintas personas y que cada cual lo hace sobre lo que comprende y no ataca lo que escapa a su entendimiento. (Actualmente y entre otros, son críticos del New York Times, Roberta Smith, Grace Glueck, Holland Cotter y Michael Kimmelman, así como antes eran los respetables Hilton Kramer, John Russell y David Shirey). La actitud de un crítico que va corriendo de galería en galería anotando en una libreta un cuatro aquí, un seis allá, este me gusta, este no me gusta, a éste lo rajo, desorienta al público pues éste puede tener otros gustos, no contribuye a levantar la cultura pues ese gusto personal desperdicia la búsqueda del arte en otras inserciones del artista, como lo son los fenómenos sociales y psicológicos de la cultura. La misma comunicación del artista puede molestarlo, moverle la estructura y el piso de sus ideas, crearle conflictos en su condición de persona. En este punto ya estaremos lejos de un análisis serio y el crítico actúa a la defensiva de lo que hiera su gusto particular. Me viene a la memoria, y con tristeza, el caso de una alumna

de pintura de quien escribe estas líneas, que hizo su primera exposición y un crítico se refirió a ella con palabras tan duras y destructivas, que siendo ella de personalidad frágil nunca más pintó. No podemos olvidar los errores de los juicios críticos en la historia, como el endiosamiento de Bouguereau en Francia por la crítica oficial o de Jeff Koons señalado por la crítica de vanguardia de Nueva York hace una década, como el pintor más importante del siglo XX, ambos ahora sólo objeto de curiosidad. O ver ciegos ante creadores como Van Gogh, por ejemplo.

El arte, la poesía y la música son las únicas pruebas de la existencia del hombre, más allá de sus huesos y de su carne. Son un testimonio vulnerable y delicado. No pueden ser vistos con frivolidad, como materia de poder y astucia para callar la opinión de otros y las verdades absolutas, con juicios venidos de actitudes dignas de Savonarola, son anagnónicas con la apertura del espíritu que trae el mundo moderno.

Al comienzo de estas líneas dije que el arte es una manifestación de la cultura incluyendo en él antecedentes políticos, sociales, psicológicos y filosóficos que crean el entorno donde nace la obra de arte. El crítico debe imbuirse de estas raíces por lo tanto debe tener una formación académica en alguna de estas instancias, encontrar los hilos de estas relaciones y analizar la presencia de ellas en el trabajo. La descripción epidérmica, de "hermosos azules y rojos", "encantadores tonos neutros", "me gusta el cuadro número cinco pero el número siete es débil", son comentarios mínimos frente a los meollo de la obra. La importancia del arte está más en lo que no se ve que en la apariencia. No nos quedemos escarbando la corteza del árbol, pues lo importante es el bosque, veamos que lo que el árbol tiene de florido viene de lo que tiene enterrado y disfrutemos más con los pliegues del manto en el aire que con una hilacha insignificante. La crítica impresionista que sólo describe lo que ve sin analizar estas tramas complejas es arcaica, local e intrascendente. Pero por encima de todo es aburrida.

Críticos en otras latitudes publican libros que muestran lo alerta de su espíritu, la profundidad de su cultura, por ejemplo Robert Hughes, que produce una increíble Historia de Barcelona y su influencia en la cultura mediterránea, así como su monumental obra sobre la "Pintura Contemporánea Norteamericana" o Henry Geldzahler que con ensayos muy agudos promocionó a artistas en aquel entonces desconocidos como Rauschenberg, J. Johns o Hockney, etc. En París tuve la fortuna de ser asiduo visitante de la casa de Jean Paulhan, Director de la Nouvelle Revue Française, lector de Gallimard, autor de "Histoire d'0", ensayista y crítico literario. Su casa en el número cinco de la calle de las Arenas de Lutecia estaba siempre llena de escritores intercambiando ideas, trayendo manuscritos para oír su opinión y esa casa fue la incubadora de muchos de los que juntos formaron el llamado Nouveau Roman (Alain Resnais, Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet), así como divulgó a pintores de la talla de Fautrier y

Dubuffer. Su archivo literario y su correspondencia fueron donados y aceptados por el Estado francés y están en la Biblioteca Nacional de París como un testimonio de alguien que comprendió y abrió nuevos caminos a la literatura.

En nuestro país, salvo honrosas excepciones, la crítica al no tener sustentación teórica sólo puede recurrir a la descripción, a la comparación, a veces absurda y no fundamentada con otros pintores, y a veces al ataque con bayoneta y epítetos. Sus frases mayormente son extraídas de revistas internacionales al pie de la letra sin buscar una mirada que la relacione con nuestra idiosincrasia. ¿Qué falta que nos hace una personalidad como Octavio Paz en las artes! Alguien que aine una gran cultura universal con los genes de nuestra historicidad y las alas y raíces que tiene todo arte importante. La crítica impresionista y de gusto personal crea anticuerpos dejando caer gotas de hiel periódicamente con las cuales el crítico quiere probar su existencia.

¿Necesitamos este tipo de crítica? ¿Hace bien al arte y por ende a la cultura? ¿Ilumina el camino de donde esta proviene y su raigambre en la sociedad? ¿Ayuda a los jóvenes artistas en su iniciación de ver más allá de lo que se ve y al público en general a comprender otras mentalidades, culturas, idiosincrasias de las cuales el arte es la chispa de percusión y el reflejo? ¿Ayuda a tener un discurso nuestro, una retórica con genes historicistas y no un remedo de ideas ajenas? ¿Puede existir una crítica basada en el gusto personal, monofónica, ácida, autoritaria y excluyente, que si encontramos cómico al pintor que pretende ser el centro del Universo diciendo: "l'art c'est moi" (que al fin y al cabo en sus palabras sólo hay una responsabilidad consigo mismo) no lo es patética en un cierto tipo de crítica basada en un solo paladar y que al igual termina diciendo "le critique c'est moi" evitando la discusión que debe estar envuelta en toda actividad comunicacional?

En Chile hay grandes artistas y las nuevas generaciones avanzan con sensibilidad y audacia. Abramos los ojos con generosidad. Lo que fue hecho en el vaivén del péndulo, entre la coyuntura existencial de la vida y de la muerte debe ser visto con respeto, con la grandeza del hombre que reconoce sus limitaciones y acepta el beneficio de la duda de lo que está hecho con prismas distintos. Lo que no comprendemos o no es de nuestro gusto dejémoslo correr. Esas aguas le pueden servir a otro molino.

Mario Toral
Pintor. Decano de la Escuela de Artes Plásticas
Universidad Finis Terrae.

DE LO PARTICULAR A LO UNIVERSAL

Felipe Moya

El arte pictórico de nuestro país, lejano de los grandes centros oficiales, logró su plenitud y universalidad con las obras de Matta, Toral, Balmes, Gracia Barrios y Claudio Bravo, fundamentalmente; artistas que se han manifestado en el último tercio del siglo que ya está concluyendo. Sin embargo, debemos precisar que existió un prolegómeno que dio las señales para que se pudiese lograr este aporte al patrimonio artístico mundial desde tan lejana región geográfica. Este antecesor excepcional, que adelantándose al sino y a las extremas limitaciones de su época, logró llegar al centro de la aventura plástica de aquel tiempo (París de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte), y dotar su creación con una impronta muy lírica, poderosa, fuerte, incluso arrogante. Como uno de aquellos visionarios que cada cierto tiempo aportan a la humanidad, el pintor Juan Francisco González Escobar, tras más de sesenta y cinco años de constante oficio en la poética atemporal de la expresión plástica y búsqueda de la verdad, hurgó con ahínco en la tradición artística universal. Si nos preguntamos, qué tiene que ver el simple raciocinio con nuestro artista, podríamos afirmar que mucho, y lo iremos desplegando a continuación, donde la búsqueda de una totalidad, de la gran unidad, no es privativa de los filósofos, sino de los que agregan elementos fundamentales en el devenir.

Según las premisas de la lógica aristotélica, ningún juicio verdadero puede emanar de una enunciación particular, muy por el contrario, el silogismo por su propia naturaleza está enraizado en trasponer lo general a la situación temporal, precaria y accidental, por lo tanto, es la deducción, por antonomasia. Operación mental y vital que busca la verdad, y por lo tanto, sus necesarios atributos, el bien, la belleza, la utilidad, aunque éstas veladamente aparezcan como escindidas, carente de conexión con aquella idea y sustancia primigenia. No obstante resulta significativo—desde el Renacimiento hasta nuestros días—que tanto en las actividades de las ciencias positivas como en el arte, y en nuestro caso específico, la pintura, se haya procedido de modo inverso a lo que planteaba el pensador de Estagira, ya que se ha ido en pos de los grandes objetivos partiendo de lo concreto, de lo particular y considerando el devenir como un efecto de aquello. Los diversos individuos que han profesado este itinerario plagado de rutas sin salidas, a veces, otras, lo-

grando trasuntar lo que les impelía su dictamen, incluso más, pero nunca sin experimentar la resistencia que ha generado el esfuerzo de la acción que va hacia lo ideal y espiritual. Todos estos juicios los podemos aplicar, sin ningún detrimento, a nuestro legendario artista, quien iniciándose desde los más rudimentarios elementos del oficio arribó a una época dorada de plenitud. González nació el 2 de octubre de 1852, seis meses antes que el malogrado pintor de Arles y Auvers. Santiago era en aquella época, tal como sucede en la actualidad, el centro nervioso de la joven República de aquellos años, y por lo tanto el centro artístico, el cual se había consolidado con la creación de la Academia de Bellas Artes durante la presidencia de Bulnes, y uno de sus primeros directores, Kirbach, fue maestro de dibujo del aún niño González en la escuela "Andrés Bello". El maestro centroeuropeo era firme partidario del tema grave y trágico, con una base esencial: el dibujo concienzudo. El joven artista aprovechó bien las lecciones acerca de la temática y el rigor de la línea, pero también maestro suyo fue Mochi, ya en la Academia, y agregó a estas lecciones el uso del color. Cursando la veintena, sintió la primera decepción en cuanto a la valla del mérito y salió por primera vez de Chile, permaneciendo en Lima y Arequipa deslumbrado ante los matices solares en la arquitectura colonial; situación que le permitió captar el fenómeno de la luz en toda su dimensión, variable que no abandonaría en toda su vida.

En la ciudad limeña realizó numerosísimas telas, siempre en gamas grises suaves y blancos, emanando de éstas un cierto clasicismo y serenidad; tales características, a modo de ejemplo, se concretizan en "La Iglesia de las Trinitarias".

Por las circunstancias externas de 1879 se ve obligado a regresar al país, viviendo un par de años en La Serena, con sus características edificaciones coloniales que le permitieron continuar con el embrujo de la luz que había captado en Perú. Fruto de su estadía allí surge "La Portada" y una serie de paisajes melancólicos y tonales... "Que tienen mucho del paisaje español".¹

Nuevamente González se traslada, esta vez a Valparaíso, en 1883, donde, por gracia e iniciativa del gran educador Eduardo De La Barra es nombrado profesor de dibujo del liceo de Valparaíso,

cargo que le es de gran ayuda, ya que puede evocarse a lo netamente suyo, el gran panorama de la bahía, el tráfico mercantil de las naves, la ondulante costa de los alrededores, los cerros y sus típicas edificaciones. Este es el momento decisivo para concretar su gran sueño: el primer viaje al continente europeo, que se realiza en 1887, nuevamente favorecido por De La Barra, quien obtuvo del gobierno de la época que nuestro artista pudiese realizar su tan ansiado deseo.

Con esta favorable circunstancia se cierra una etapa vital en la obra del artista, la cual podemos afirmar que está constituida por las siguientes subdivisiones: primera, desde sus inicios hasta su permanencia en la Academia de Bellas Artes, luego, su estadía en Lima y Arequipa, donde descubre el embrujo de la luz, hallazgo y temática que continúan en La Serena; luego, su actividad docente y creativa en Valparaíso, tiempo importantísimo, ya que consolida y es corolario de todas las anteriores.

Es en razón del descubrimiento de la luz, sumado a sus anteriores aprendizajes, que podemos afirmar que su poética-estética se conformó con el *Plaine air*, la que consta del dibujo de trazo abierto que es pintoresco por excelencia, y sólo enuncia y no determina; luego, el color propiamente tal, el que aunado a la composición resuelve grandes y sintéticos planos, sin entrar en detallismos, características fundamentales y permanentes de su obra.

Ya arribado a su destino se deslumbra con Florencia y Venecia; el Puente Viejo y San Marcos; los canales, todas particularísimas realidades que captó su retina alerta. Ticiano y Miguel Ángel le muestran sus signos y realiza las copias de "La Venus" y de "La Sibila". En la Ciudad Luz estaban en plena actividad Renoir, Manet, Pissarro, Cézanne, Sisley; el impresionismo está en pleno desenvolvimiento, pero González sólo aprovecha lo que su intuición ya ha descubierto años antes: la plena luz, y no se deja regir por una fórmula en especial, sino que reflexiona sobre los puntos de contacto y desencuentro, y así proclama: "*La naturaleza para nosotros es eternamente sublime y armoniosa... La obra de Dios es para nosotros objeto del más religioso respeto, puesto que es concebida en la divina proporción... el arte es conato de imitación de esa obra aún incomprendible para nosotros*".²

De vuelta a su lar agregó los violetas y los azules en las sombras, pero sin jamás abandonar el botón de judía, e incorporando densos tierras que serán un elemento decidor de toda su obra restante; además, innova radicalmente en la composición, fragmentando a la manera de Degas, pero aumentando la sensación del momento instantáneo, al captar desordenados bodegones, frutas en el suelo, frutillas en la tierra, granadas partidas, paisajes y marinas con azules violentos, rojos y negros sinuosos; sin olvidar los retratos anónimos, la figura humana y los niños, tratados con el tema mínimo, sólo el gran discurso plástico.

Nuevamente los avatares y las circunstancias ajenas vuelven sobre él tras los sucesos de 1891, por lo que abandona Valparaíso y se traslada a Lima, siempre en busca de la luz, y es en esta época que van emergiendo los anaranjado mezclados con verdes, y la serialidad temática: la antigua iglesia del pueblo, que realiza numerosas veces en diversas telas. En el transcurso de estos cinco años existe plenitud de estilo, pero aún no se siente superado a sí mismo, por lo que viaja por segunda vez a Europa. Esta es la tercera fase de su poética pictórica, y a modo de ejemplo, de lo aprendido en Lima y aplicado en otro suelo, realiza su "Madrid desde la Vega". Pero este viaje es corto y debe volver apresurado a Chile debido al óbito de su mujer. Sale al exterior por tercera vez y recorre extensamente el continente, desde Nuremberg a Sevilla, donde plasma "A orillas del Guadalquivir", "A orillas del Manzanares"...

A su regreso definitivo comienza a vagar; siempre en tránsito, viaja al Perú, luego recorre la zona central, en especial al pueblo de Melipilla. Alrededor de 1916 instala su taller en una inconclusa casa de adobe, sin puertas ni techo, en los alrededores de Quintero, y continúa en su afán hasta 1925, exponiendo sistemáticamente el Valparaíso, en la Casa Kirsinger, pero sin recibir casi peculio, ante el no entendido público, salvo excepciones providenciales, como las obras adquiridas por el príncipe sueco Eugenio, quien le compró una importante cantidad de obras. De estos años son: "El Malón Araucano", "Feria de Melipilla", "La Limachina" y "La Melipillana", además innova en el soporte utilizando rudas arpilleras, y como medium, el aguarrás. Esta es

su época sustancial, en la cual simplifica y sintetiza la composición, la que se va tornando abstracta. Lo metafísico ya no es una premonición sino que adviene completamente en sus "Flores del campo", diseminadas, mínimas.

Dentro de esta última fase es necesario distinguir una especie de conclusión a toda su obra, y que es la "Época de Melipilla", la cual abarca desde 1920 a 1933,¹ donde su praxis estética conjuga tanto la saturación visible del signo propio de la subfase "Limachina", como de la posterior, la sustancial y más elemental, donde el tema —extremadamente simple y austero— se torna un vigoroso significante, un continente, autónomo por sí mismo, sin relación a las circunstancias accidentales del espacio y del devenir, donde la poética de la obra supera al tema, y nos ayudan a entender cabalmente, más allá de sus influencias de artistas antecesores o de escuelas artísticas determinadas, las categorías estéticas específicas que debemos tomar prestadas de oriente, y que traduciríamos como "la esencial rusticidad" y "complejidad en lo fragmentario", aunados a una constante "voluntad del ser pictórico",² que perdonando la licencia de los conceptos pueden dar una cabal dimensión de la poética que animó su fase postrera y de sus últimas obras, tales como "La Melipillana", "La Tísica", "El Hijo Muerto", "El Hijo Dormido", y en general las intensas visiones de las iglesias, captadas desde arriba, las alamedas en el crepúsculo, los árboles solitarios en medio de una naturaleza sobrecogedora que abandonan su significado, su tema local, y son trasladadas a la esfera propia y autárquica de la pintura, de manera que lo particular, no sólo como nomenclatura mental o ente de razón, sino como hombre y circunstancia, al decir de Ortega y Gasset, ingresan, como vivencia, como historicidad sensible, al orbe de las esencias; por lo tanto, convirtiendo los elementos accidentales en nuevos universales, labor propia de los grandes visionarios.

¹ Zegers De La Fuente, Roberto. *Juan Francisco González. Maestro de la Pintura Chilena*.

² *Ibidem*, págs. 45 y 46

³ *Ibidem*, págs. 45 y 46

⁴ Campos Ll., Daniel, Tesis Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Felipe Moya
Licenciado en Artes
con mención en Teoría e Historia del Arte.

EL HOLOCAUSTO Y SUS INTENTOS REVISIONISTAS

Marcos Libedinsky

¿Qué hemos aprendido del pasado en lo relativo a la crueldad del hombre para con sus semejantes? Evidentemente muy poco. ¿Qué podemos hacer para que esas atrocidades sirvan a nuestra educación moral y, consecuentemente, no vuelvan a repetirse? Mucho. Y, precisamente, muestras como la Valentía de Recordar constituyen un medio eficaz para tratar, al menos, que esos acontecimientos inhumanos no se repitan, "Nunca Más", en ninguna parte del mundo.

Las manifestaciones de antisemitismo u odio a los judíos han sido siempre múltiples. No obstante la seriedad del tema, tratemos de resumirla a través de un chiste con sabor algo amargo. Una persona le dice a otra: *La culpa de todo la tienen los judíos y los ciclistas*; el interlocutor pregunta: *¿Y por qué los ciclistas?*

El denominado Holocausto ha sido, indudablemente, la máxima expresión del antisemitismo, como quiera que su finalidad fue hacer desaparecer, mediante una manzana sistemática, a la totalidad del pueblo judío de la faz de la tierra. Lograr su exterminio completo. Esta fue la llamada, eufemísticamente por los nazis, "solución final al problema judío". Su forma de consecución es tristemente célebre y ha sido dada a conocer en películas y libros. Traslado a campos de concentración en vagones de ferrocarriles peores que los utilizados para el ganado; a la entrada del campo, hombres que no respetaban los tiempos de Dios y se arrogaban la facultad de decidir cuáles, entre miles de

seres humanos, serían asesinados de inmediato, al no aprobar "selección" y cuáles, al encontrarse aptos para algún trabajo forzado, vivirían al menos hasta una futura "selección". A estos últimos, en sus brazos, se les tatuaba un número que venía a reemplazar su nombre.

Finalmente, cámara de gas —disimulada con letreros de "baños de piezas de desinfección"— en las que utilizaban monóxido de carbono o zyclon B, preferentemente este último, ya que los "científicos" alemanes habían descubierto que podía matar dos mil personas en menos de treinta minutos. Después, extracción de dientes de oro, afeitado del cabello de las mujeres y crematorio para los cadáveres. Todo lo anterior puede resumirse en: muerte y destrucción, deshumanización y devastación. En los años que median entre 1939 y 1945 cerca de cinco o seis millones de personas, incluidos más de un millón de niños, fueron enviados a campos de exterminio y asesinados de diversos modos, simplemente por ser judíos. La sola circunstancia de haber nacido judíos definió su destino.

No se trata ahora de explicar —si fuera posible hacerlo— el Holocausto; de analizar sus causas; sus responsabilidades; de pronunciarse sobre si quienes lo planearon, autorizaron, perpetraron o le prestaron su colaboración pueden o no ser perdonados, aunque sólo sea desde un punto de vista moral. Esto es, si el asesinato en masa de los judíos europeos es o no un crimen éticamente perdonable.



Para algunas religiones siempre deberá otorgarse el perdón a los que se arrepienten sinceramente de los males cometidos. De acuerdo con la tradición judía, sólo Dios puede perdonar los pecados cometidos contra EL, pero no los que cometen los hombres contra otros hombres, que sólo pueden ser perdonados personalmente por los ofendidos o víctimas. Dice un texto judío: *A los pecados contra Dios, el Día de la Expiación* (el conocido Yom Kippur) *les otorgará el perdón. A los pecados contra nuestros vecinos, el Día de la Expiación no les concederá nada hasta que no se hayan reconciliado con ellos.* (Yoma 8.9, Mishna).

Si bien no corresponde, como recién los hemos dicho, tratar aquí, entre otras situaciones, el problema del perdón de los responsables, resulta pertinente referirnos al problema del olvido. Perdonar y olvidar son dos actos distintos. Y aunque se piense que un crimen puede ser perdonado, creemos que jamás debe ser olvidado. Olvidar puede ser peor que perdonar. En parte de su intervención en el Foro de Estocolmo para la Enseñanza, Memoria e Investigación del Holocausto, convocado recientemente por el gobierno de Suecia, el Presidente de la Nación Argentina, don Fernando de la Rúa, dijo lo siguiente: *Lo esencial es la memoria. Memoria es hacer presente, compartir el dolor y el horror, la fraternidad con las víctimas. Recordar el Holocausto es más que un ejercicio histórico. Es también descubrir, prevenir y combatir el brote de tendencias discriminatorias, racistas y xenófobas.* Por su parte, Liliana Kitzberg, una de las organizadoras de este evento se preguntaba días atrás en un artículo periodístico: *¿Por qué continuar con el recuerdo doloso del Holocausto? ¿No sería mejor poner la mirada en el futuro y enterrar con el siglo que termina las tragedias ocurridas hace ya más de 50 años? Y como primer motivo para su respuesta del no olvidar daba una razón ética: El recuerdo es un homenaje a las víctimas, una obligación de la humanidad hacia los que sufrieron y perecieron en las cámaras de gas de los campos de exterminio. En este sentido el recuerdo no es una opción: es una responsabilidad que surge de las conciencias al reconocer la magnitud del horror y del crimen cometido contra millones de hombres, mujeres y niños inocentes.*

Pero podemos agregar que existe algo aún peor que el olvido de este asesinato masivo de inocentes y esto es tratar de desconocer que el Holocausto sucedió; cuestionar la realidad del exterminio de los judíos a manos de los nazis; afirmar que las cámaras de gas no existieron y que el mundo ha sido víctima de un gran engaño, de una propaganda judía movida por oscuros intereses. Esa postura es la que se conoce como "revisionista del Holocausto".

En un artículo publicado hace algún tiempo en un periódico nacional, el escritor peruano Mario Vargas Llosa denunciaba a los "intelectuales", entre comillas, que han puesto en tela de juicio la existencia histórica del Holocausto con su secuela de millones de judíos asesinados. Al respecto expresaba: *Hace 20 ó 30 años atrás si había un hecho histórico que el mundo entero reconocía a rajatabla y era el Holocausto, el exterminio de seis millones de judíos por el régimen nazi y sus vasallos. Una mayoría lo condenaba con horror y, sin dudas, una minoría de racistas fanáticos lo celebraba en secreto. Pero nadie, con sentido común, se hubiera atrevido a negar que la Shoá (catástrofe) existió, pues las pruebas y testi-*

monios del incalificable genocidio eran abrumadoras. En plazo tan breve, las cosas han cambiado. Y, en una demostración más de los poderes de la ficción y su capacidad para contaminar de fantasía y mentira todos los aspectos de la vida —incluida la historia—, el Holocausto ha pasado a ser una verdad controvertida a la que una corriente intelectual y política, que recluta sus adeptos no sólo en los márgenes extremistas sino también en sectores respetables y prestigiosos de la intelligentsia, pone en tela de juicio y acusa como una fabricación ideológica.

Efectivamente, estimamos que en nuestros días de exaltación de derechos humanos y oposición a todo tipo de genocidios sería de mal gusto reconocerse antisemita y lamentarse de que Hitler no hubiese logrado su "solución final al problema judío". Era necesario encontrar un medio más sutil de manifestar y descargar su odio a los judíos. Así nació la literatura revisionista, muy próxima al término de la Segunda Guerra Mundial. Ya en 1948, un sujeto sostuvo *que la evidencia de los crímenes nazis era falsa y que las cámaras de gas habían estado dedicadas a la desinfección y no al exterminio.* Esta afirmación parece un insulto al sentido común de millones de personas que vieron películas, fotografías, documentos y recibieron testimonios fehacientes de lo que sucedió en los lugares de exterminio. Pero la afirmación se formuló y después fue seguida por otros. En 1950, otro individuo sostuvo: *¿Mi opinión sobre las cámaras de gas? Las hubo: no tantas como se cree. Exterminios por este medio los hubo: no tantos como se ha dicho.* A lo anterior, agregaba que, en todo caso, no existieron órdenes ni conocimiento por parte de las altas autoridades nazis de que, en diversas formas, se estaba llevando a cabo la matanza. Esto último parece bastante difícil de sostener si se considera, entre otros muchos antecedentes, que ya en su libro "Mi Lucha", publicado en 1933, Hitler había anunciado la eliminación de los judíos por los dominadores arios. Así, también, lo expresó el 30 de enero de 1939, siete meses antes de estallar la guerra, como consecuencia de la invasión alemana de Polonia, al decir: *Si la judería financiera internacional, dentro y fuera de Europa, tuviera éxito en sumergir a las naciones en otra guerra mundial, entonces el resultado no será la bolchevización de la tierra y con ello la victoria de los judíos, sino la aniquilación de la raza judía en Europa.* Posteriormente, iniciada la guerra, el mismo Hitler, refiriéndose explícitamente a los judíos expresó: *No hay que tener piedad con gente que está destinada a perecer.*

Estas palabras marcan una sensible diferencia, como lo resalta el conocido abogado norteamericano Alan Dershowitz, entre lo que sucedió con las muertes masivas de los judíos y las de otros pueblos, como ser las de los polacos, rusos, etc. *Sólo los niños judíos (y también los gitanos) —bebés, pequeños que apenas gateaban, niños de jardín de infantes y de escuela primaria— fueron sistemáticamente asesinados. En cualquier otro grupo, sólo fueron asesinados los adultos, como si eso no fuera suficientemente atroz. La diferencia es que los nazis querían destruir la semilla judía, el gen judío, el pueblo judío. El objetivo era la extinción genética. Por lo tanto era necesario matar a cualquier ser humano —prejudiciando de la edad— que fuera capaz de producir futuros judíos.* La otra situación que caracteriza los asesinatos de los judíos es la palabra "reunión", que subraya el mismo objetivo anterior con la misma fuerza. *Sólo los judíos fueron re-*



unidos en todo el mundo controlado por lo nazis para ser sometidos a un genocidio sistemático. Con otros pueblos se deshicieron sólo de los adultos que se cruzaban en su camino, una vez más, como si eso no fuera lo suficientemente malo. Pero el plan de Hitler era perseguir y matar a todo judío que estuviera a su alcance, a fin de destruir la semilla, el gen y el pueblo. Es por eso que fueron marcados para el genocidio, incluso aquellos que eran parcialmente judíos (medio judíos, un cuarto de judíos), judíos convertidos y otros que llevaban el gen judío.

Pero volvamos a las posturas revisionistas que son esencialmente el tema de esta reflexión. Ellas fueron elaboradas, entre los años 1950 y 1960, por autores norteamericanos, uno de los cuales no vaciló en denigrar a sus propias tropas afirmando que: *Las atrocidades de los aliados fueron más numerosas en cuanto a víctimas y fueron realizadas en su mayor parte con métodos más brutales y dolorosos que el supuesto exterminio en hornos de gas.*

Resultaría muy tedioso seguir enumerando estas manifestaciones revisionistas que han venido surgiendo, periódicamente, con posterioridad. Señalemos, simplemente, que todas siguen girando, invariablemente, sobre los mismos aspectos: "El Holocausto nunca aconteció", "Las cámaras de gases de Hitler jamás existieron", "Los judíos fueron los responsables del estallido de la Segunda Guerra Mundial y Hitler sólo actuó en defensa propia", "La cifra de seis millones de muertos fue inventada en los procesos de Nuremberg, ya que el número aproximado de judíos muertos durante su desarrollo fue de 300.000". Se los hace oscilar entre 250.000 y 400.000.

Pero, en último término, quiero referirme a un caso judicial que actualmente se está ventilando en los tribunales ingleses y del que dio cuenta el diario "El Mercurio" el 26 de enero del año en curso. Se trata de una demanda presentada por David Irving, actualmente el revisionista más popular, nacido en Inglaterra en 1938, y autor de una obra denominada "La Guerra de Hitler", en contra de la historiadora norteamericana Deborah Lipstadt y la editorial que publicó la obra de esta última, titulada "Negando el Holocausto: El creciente ataque sobre la Verdad y el Recuerdo". Irving acusa a la demandada por cuanto ésta afirmó que él, al negar el Holocausto, ha pretendido tergiversar la historia, arruinando así su reputación como historiador.

En la publicación citada se señala que Irving declaró ante la High Court, en Londres, que las huellas de cianuro en cabellos humanos que se recuperaron de Auschwitz y en rejillas de ventilación sobre las cámaras de gas de los campos de concentración eran evidencia de un programa de eliminación de piojos por parte de los nazis, y no de exterminación masiva de sus prisioneros. El historiador sostuvo que, según un informe de un laboratorio forense de Cracovia, en diciembre de 1945, científicos encontraron huellas residuales de cianuro de hidrógeno y precisó: *Los cuerpos llegaban completamente vestidos. Cuando un cuerpo se enfriaba, los piojos lo abandonaban, de modo que había un problema de infestación. Estas no eran cámaras de gas homicidas. Se empleaban para eliminar los piojos de ropas y cadáveres. Los Alemanes procesaban el cabello humano como parte de métodos de higiene.*

De acuerdo con esta misma publicación, Richard Rampton, abogado de los acusados, manifestó a la Corte que entre la primera edición del libro de Irving, en 1977, y la segunda en 1991, los puntos de vista de éste habían experimentado un gran cambio. En la última edición, todas las huellas del Holocausto como una verdad histórica habían desaparecido, y Auschwitz se había "transformado" de una monstruosa máquina de exterminio en un simple campo de trabajos forzados.

Este cambio fue explicado por Irving, quien señaló que apoyaba a Fred Leuchter, cuyo trabajo lo había convencido de que la exterminación masiva nunca tuvo lugar en Auschwitz. Leuchter, asesor en diseño de patibulos en Estados Unidos había visitado el campo en 1988 en nombre de un alemán, Ernst Zundel, que estaba en juicio en Canadá por publicar material que negaba la existencia de las cámaras de gas en Auschwitz.

En un informe, Leuchter registró muy pocas huellas de cianuro en los residuos de la cámara de gas e indicios relativamente grandes en los residuos de la eliminación de piojos, concluyendo que el campo no se había utilizado para la exterminación.

Rampton consideró tal informe como "basura", pero Irving respondió: *Fue un trabajo pionero, aun cuando haya sido anulado. Leuchter dio en el blanco. Resultan de interés estas referencias de Irving al caso Zundel y al informe Leuchter porque allí, precisamente, se conjugan los tres elementos — mala fe, ignorancia histórica e ideología antisemita — que caracterizan el revisionismo, sea académico o abiertamente neonazi, del Holocausto.*

El caso Zundel. Este sujeto nacido en Alemania en 1939 emigró a Canadá en 1958. Allí se vinculó a grupos neonazis y antisemitas, dedicándose a escribir y distribuir material de esa misma índole. Uno de sus libros, por ejemplo, lleva el título de "El Hitler que amamos y por qué". En 1984 el gobierno de Canadá lo acusó de fomentar el antisemitismo mediante la publicación y distribución de obras cuyo contenido sabía que era falso. Fue declarado culpable y condenado a 15 meses de prisión. Posteriormente, el fallo fue anulado por errores formales cometidos durante su tramitación, pero sometido a un nuevo proceso fue declarado culpable por un jurado, el 11 de mayo de 1988, y condenado en definitiva a 9 meses de cárcel "por difundir noticias falsas, a sabiendas, sobre el Holocausto".

Señalemos, a título de curiosidad, que entre los testigos presentados por la defensa de Zundel hubo uno en particular, un ciudadano sueco —condenado en su país por fomentar el odio racial— que juró que Auschwitz "era una instalación de esparcimiento con sauna, salón de baile y pileta de natación para el beneficio de sus huéspedes". Veamos, ahora, a qué se refiere el informe Leuchter. Los revisionistas, incluido David Irving, que también testificó en el juicio a favor de Zundel, se unie-

ron e idearon contratar un perito que pudiera demostrar que las cámaras de gas no habían existido jamás. El elegido fue Fred Leuchter, quien formuló un informe destinado a determinar si las supuestas cámaras de gas y los crematorios en Polonia, a saber: Auschwitz, Birkenau y Majdanek, podrían haber funcionado, operacionalmente, tal como están descritos en la literatura sobre el Holocausto.

Leuchter se presentaba a sí mismo como un especialista en diseño y fabricación de "equipos" para patibulos que trabajaba en Estados Unidos, donde se habían utilizado en la ejecución de condenados por medio de gas cianhídrico, y firmó su informe como Fred A.

Leuchter, Jr. Ingeniero Jefe. Para elaborar su informe, previamente, estuvo tres días en Auschwitz y Birkenau y uno en Majdanek. Los resultados de la pericia no pudieron ser más claros y concluyentes: *no encontró evidencia alguna de que las instalaciones, es decir, las supuestas cámaras de gas hayan sido usadas como tal.*

En España el informe Leuchter fue publicado en 1989 por un grupo neonazi del que formaba parte Pedro Varela, quien el 16 de noviembre de 1998 fue condenado por provocación a la discriminación, odio o violencia racial. Dicho informe fue editado con un prólogo escrito por David Irving, quien dice textualmente: *Hasta el final de este trágico siglo siempre habrá historiadores, estadistas y publicistas incorregibles que crean firmemente, o no tengan otra perspectiva económica para sobrevivir que creerlo, que los nazis utilizaron cámaras de gas para matar ser humanos en Auschwitz.*

Pero veamos ahora, cuál fue la suerte de Leuchter y de su pericia en el proceso para el cual fue requerido. El tribunal decidió proceder, en primer término, a establecer las cualidades académicas de este experto. A las preguntas del Consejero de la Corona en relación con su conocimiento de matemáticas, química, física y toxicología, Leuchter dio una serie de respuestas que no pudieron ser más clarificadoras. La única física que había estudiado se limitaba a dos cursos seguidos durante el bachillerato de artes en la Universidad de Boston. Reconoció, asimismo, que sus conocimientos de química eran "básicos" y "con el nivel de colegio". No era toxicólogo y, además, carecía de titulación como ingeniero, lo que, en opinión del propio Leuchter, no resultaba algo tan necesario.

En cuanto a la calidad del informe, éste resulta acorde con la preparación técnica de quien lo confeccionó. Leuchter redactó su informe como si los edificios existentes en 1988 fueran exactamente los mismos que habían durante la guerra. Ignorando, o no importándole que algunas zonas de Auschwitz y de Majdanek habían sido reconstruidas en la posguerra. En fin, la instancia judicial estimó que afirmar que el asno denominado ingeniero conocía la historia de las cámaras de gas era un insulto. Pero ¿cuál es el problema que se origina con juicios como los de Zundel e Irving? No es otro que, inevitablemente,



se entre a juzgar la existencia del Holocausto. Esto es, aceptar traer a debate un hecho histórico incontrovertible, que ya debería tener las características de notorio o evidente y cuya nueva discusión sólo ofrece beneficios publicitarios a los revisionistas. En el caso Zandl, condenado y todo, éste proclamó su victoria: *"Me costó cuarenta mil dólares de trabajo perdido, pero ganó el valor de un millón de dólares en publicidad para mi causa. Valió la pena"*.

Para terminar, quiero enfatizar que mantener vivo el recuerdo del Holocausto no es sólo una tarea que incumbe a los judíos, sino a todo el mundo democrático. No sólo a los judíos, porque a todos resultan aplicables las palabras de Elie Wiesel, Premio Nobel de la Paz 1986, milagrosamente salvado de Auschwitz. *No pongan mi existencia en juicio. Sabemos lo que ocurrió. No necesitamos jueces ni jurados para probar lo que nos hicieron los nazis. Si un juez o un jurado —que el cielo no lo permita— no nos creyera, ¿cómo es cambiaría lo que realmente sucedió? Dejémoslo para nuestros recuerdos, nuestros historiadores, nuestros artistas y su conciencia.* La necesidad de la amplitud de esta tarea del recuerdo también la dio a entender Juan Pablo II en su reciente visita a Israel cuando, refiriéndose al Holocausto, dijo: *nadie puede minimizar su gravedad.*

La Valentía de Recordar

1933-1945



Se trata de una tarea común al mundo democrático por cuanto no puede perderse de vista que el revisionismo no es una escuela histórica, sino un instrumento de propaganda política al que recurren movimientos neofascistas, neonazis y antisemitas, para los cuales la existencia y el recuerdo del Holocausto, con toda su secuela de horrores y brutalidades se levanta como un muro de constación que debería impedirles un nuevo acceso al poder que en una época ya mantuvieron con los resultados conocidos: el hecho más horroroso que ha vivido la humanidad.

Marcos Libedinsky
Abogado, Ministro de la Corte Suprema,
ensayista.

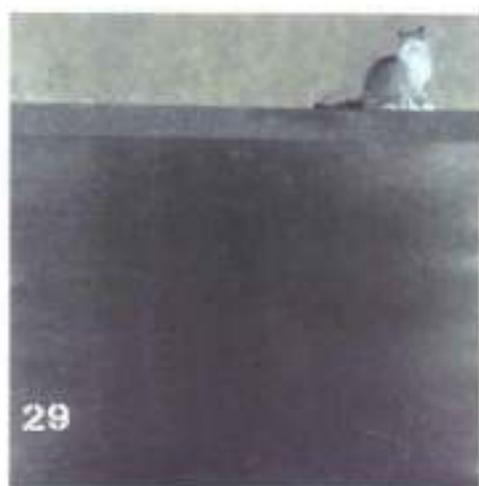


Afiche de propaganda alemán. La leyenda dice: "Alemania es realmente tu amiga"

PATRICIA ISRAEL

GRITOS CON SENTIDO CULTURAL

M. Carolina Abell



Parece callada, pero no lo es. Parece tímida, pero tampoco lo es. Siempre es abierta, sencilla y tan directa para hablar como para pensar. Todas son características de una personalidad fuerte y decidida que se arriesga permanentemente.

Nada la frena, porque está convencida, aunque sea agotador y le genere mucha rabia, de que "algo puede cambiar".

Biografía y obra en el caso de esta artista —académica de la Escuela de Artes de la Universidad Finis Terrae— han sido tan decididamente coherentes a lo largo de su evolución, que cualquier planteamiento ruptural inserto en el desarrollo de su proyecto creador es posible y tan viable tal como lo demostró, una vez más, en la muestra que realizó durante el primer semestre de este año en la Galería ArtEspacio.

Patricia Israel es polémica, aunque prefiere ser política desde la perspectiva del ser que "perteneces a la polis", explica. Reflexiva, buena lectora e indócil. Graciosa y culta goza de una atractiva personalidad que siempre es advertida, porque nada la detiene ni siquiera el transcurso del tiempo. Ella es el Dorian Gray (de Oscar Wilde) en las artes chilenas. Ágil, activa y simpática. Comunicativa hasta la mordacidad, si es necesario, esta docente que dicta la cátedra de pintura adora los desafíos artísticos, educativos y, por supuesto, humanos.

Luce una melena rojiza, suele llevar anteojos con un marcado estilo propio y, desde luego, viste con ropas esencialmente cómodas.

Patricia fue alumna de José Balmes —"cuando era muy jovencito", cuenta—, en la Universidad de

Chile. Desde entonces, ha hecho un sinnúmero de muestras. Su currículo es extenso y meritorio. Y, sus propuestas plásticas, al igual que la más reciente, nunca provocan ese silencio indiferente que nada significa. Producen reacciones, insinúan pensamientos, incitan a los demás a romper —evadiendo la espectacularidad— fronteras que permiten plantear situaciones universales que afectan a la condición y dignidad del hombre y... de la mujer.

Patricia Israel es un personaje que carece de máscaras. Por eso, a veces, "me meto en problemas", agrega sonriendo.

Efecto memoria

•El tema de la última muestra fue el Holocausto. En la exposición hubo un clima doloroso acentuado por el sobrio trabajo pictórico que obligaba al espectador a realizar un acto introspectivo con respecto de la tragedia humana. Sus obras gemfan con la misma intensidad que aún tiene "El Grito" de Munch y más allá de las fronteras visuales. ¿Cuáles fueron los aspectos plásticos que más le sirvieron para elaborar su discurso teórico?

•Fue la idea de hacer un memorial, porque tiene que haber una memoria activa. Quería entregar un aviso para tener ¡cuidado! frente a los acontecimientos de una barbaridad e incredibilidad tan grandes que son imposibles de representar... Naturalmente, armé la producción de esa obra con biografemas, pero también podría haber usado otro tipo de ropas de cualquier acontecimiento similar.



Obras pertenecientes a la exposición "El Gran Silencio"
Página anterior: Sin título, 150 x 150 cm. Técnica mixta
Arriba: Sin título, 100 x 150 cm. Técnica mixta
Página opuesta: Sin título, 70 x 90 cm. Técnica mixta
Página siguiente: Sin título, 60 x 80 cm. Técnica mixta.

•¿Eso explica que haya logrado una obra más escueta con respecto al uso de los recursos pictóricos?

•Sí. Usé muchos menos elementos de los que utilizo generalmente.

•Este conjunto de obra ¿le obligó a renunciar a su propia iconografía para privilegiar el contenido temático?

•Sí, porque trabajé con una realidad irrepresentable. En cierta forma, tuve que amarrar mi iconografía, aunque también asumí una ley mosaica que nunca antes respeté y que prohíbe la representación de la figura del varón, de la hembra, de las aves, de los peces y de los animales. Eso, me aclaró cómo podía proceder para recuperar la memoria sin considerar el ideario visual colectivo. Por ello, en vez de la figura o del sujeto, está lo que queda: el despojo y lo exterminado; ...las cenizas.

•Este trabajo se vincula con la postura teórico-política de Jean Louis Deotte, un crítico francés que visitó Chile con motivo de la inauguración de una muestra en el MAC que tenía relación con el tema de la memoria en el ámbito museológico-cultural, un contenido alejado del circuito de distribución de la obra artística.

•Sí, tiene que ver con la lectura del libro que presenté en aquella ocasión, justamente porque la temática está fuera del ámbito comercial. Tenía el compromiso de exponer en la galería. Lo pensé y, finalmente, fue bastante importante exhibirlo allí, entre otras cosas, porque la recepción del público fue muy estimulante. La gente quedó impactada. El silencio de la sala era tan fuerte que la obra por sí misma logró que las personas superaran el "no entiendo".

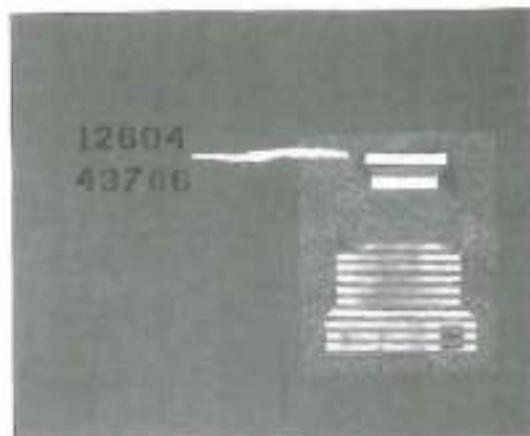
•¿De qué sirve recuperar la memoria en este caso?

•Para mí es muy difícil perdonar cualquiera de los acontecimientos sucedidos para agradecer al hombre, aunque hay que superar la nostalgia traumática que inmoviliza. Mi dolor es muy profundo y activo. Eso implica, por ejemplo, hacer la exposición y situar nuevamente el tema en el ámbito reflexivo de hoy.

•Pero ¿qué sentido tiene gritar si el mundo de hoy no quiere oír ni siquiera problemas ajenos o quejas?

•Ese es el grave problema vital que uno tiene, porque si no sigo gritando simplemente muero. Además, no podría ser artista visual, ya que un creador es un intelectual orgánico.



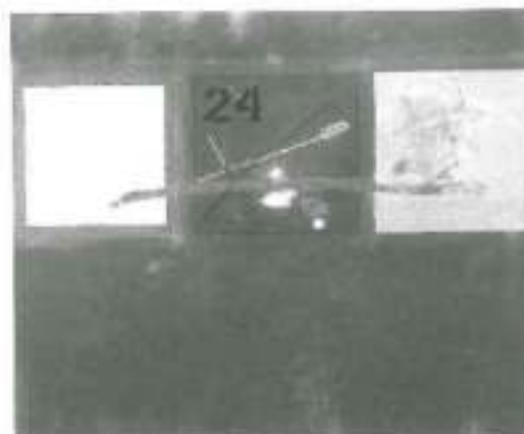


*Como judía inserta en el mundo ¿siente algún tipo de discriminación en términos religiosos, morales, éticos e incluso culturales?

*Sí, pero cuando era niña y adolescente. Aunque no soy religiosa, me siento profundamente judía con respecto a la tradición y a la raza, aunque no practico. Pese a ello, el dolor con relación al Holocausto es casi un factor genético, aunque en el contexto de mi obra también aludo al dolor gitano, al homosexual y de los presos políticos; de los habitantes de Kosovo y de todos los sufrientes de China, Chile, Africa, Argentina...

*¿Hasta qué punto esos horrores del hombre contra sí mismo le afectan en su vida cotidiana?

*Influyen y afectan. Es muy difícil, al menos para mí, perdonar porque mientras no haya justicia no puede haber olvido. Es totalmente imposible olvidar. El olvido no existe, porque todo queda archivado en nuestra memoria. Matanzas, masacres, genocidios... se pueden perdonar, pero lo que no se puede es olvidar. Al menos, yo personalmente no puedo perdonar. Vivo con esa carga. Sigo indignada y molesta. Esos imposibles han sido parte de mi vida y constituyen un dolor activo, que no inmoviliza como la nostalgia. Yo no me inmovilizo con nada. El hecho de permanecer activa me permite decir lo que pienso, porque lo que no se puede es olvidar. He tratado



de vivir con eso, aunque afecta mi vida personal, mi obra, mis amores y el quehacer doméstico. Sin embargo, como artista, pasé las 48 horas pensando en la problemática de la obra. Ahora, con este sistema neoliberal las personas se han individualizado hasta un punto enfermizo que explica, entre otras razones, porqué una parte del público quiere que las pinturas sean de atractivos colores, con mucha figuración e hiperrealistas. Todo lo demás produce un profundo rechazo, porque creen que los artistas pensantes son una lata.

*El contenido de su obra le llevó a modificar los medios de expresión, pero también se observa una renovación de su lenguaje visual. Aparece más inserta dentro del arte de los años 90 que recupera el sentido del conceptualismo a través de la instalación.

*Hay ciertos conceptos o temas que necesitan un lenguaje y materiales que sean pertinentes. Esa muestra con un lenguaje expresionista, ¿nada que ver? Este trabajo obedece a una necesidad razonada hace cinco años y se relaciona con el desarrollo de mi trabajo. No es un cambio, porque estamos en los 90. Esto se vincula con lo que está pasando dentro de mí y también es un problema de elección, porque para producir cambios hay que tener valor.

*En medio de este escenario "facilista" ¿qué rol juega el artista-educador?

*No, no, no. ¡No! No podemos aceptar el facilismo. Hay que ir contra él y elevar el nivel. Siempre hay que subir y exigir a los alumnos. Les cuesta entender todo. Por eso, creo que es fundamental que les enseñemos también filosofía.

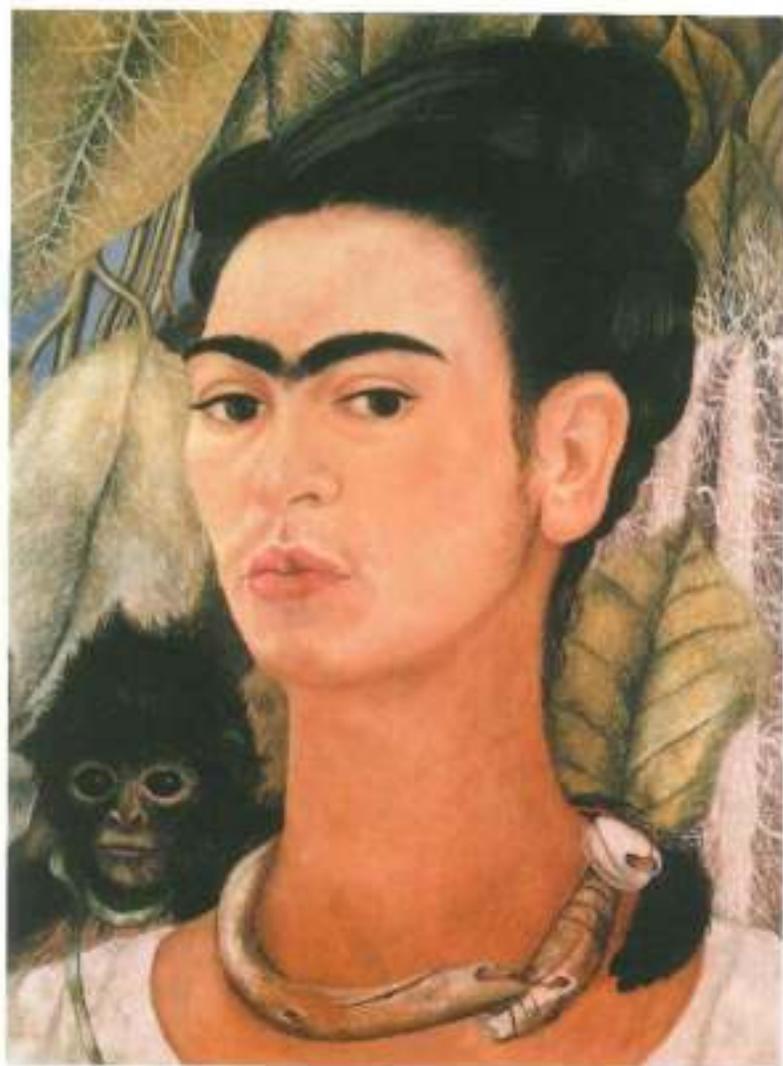
*Y... ¿ética?

*Por supuesto, porque van a salir a la batalla sin las herramientas con que están peleando los otros. Es pavorosa la situación en todas partes. Es una decisión de política cultural de Estado. Mientras no hayan cambios, no vamos a poder avanzar.

Carolina Abell
Periodista. Crítica de Arte.
Docente Universidad Finis Terrae

SEÑORA DE LA TRAGEDIA

Sergio Lander



Auto-retrato con mono, 1940
Óleo sobre madera, 55 x 42,5 cm
Colección particular, Estados Unidos

Frida Kahlo

Sin duda Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, nacida el 6 de julio de 1907 en Coyoacán, México —hoy convertida en una verdadera leyenda— es la pintora latinoamericana del siglo XX más renombrada y polémica, cuyo dolor corre a parejas con su talento artístico. Víctima de un dios que está muy por encima del dolor humano o de un azar absurdo y ciego que la convirtió en una Señora de la Tragedia, en una Dolorosa a quien le fue negado todo, menos sufrir. Las siguientes frases escritas en su Diario de Vida son elocuentes: *"Mi cuerpo es un marasmo. Y ya no puedo escapar de él. Como el animal siente su muerte, yo siento la mía instalarse en mi vida, y es tan fuerte que me quita toda posibilidad de luchar... Las noches son largas. Cada minuto me aruista, y todo me duele, todo. El alba está siempre demasiado lejos. Ya no sé si la deseo o si lo que quiero es hundirme más profundamente en la noche. Sí, quizás sea mejor acabar. La vida fue cruel al encarnizarse tanto conmigo. Hubiera debido repartir mejor sus naipes. Tuve un juego demasiado malo. Un tarot negro en el cuerpo".*



Frida y Diego Rivera o Frida Kahlo y Diego Rivera. 1931.
Óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm.
San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Donahoe Collection,
Gift of Albert M. Donahoe 35.0061, San Francisco (CA)

Árbol de la esperanza, nombre firme. 1936.
Óleo sobre fibra dura con marco de madera pintado, 55,9 x 40,6 cm.
Colección David Elipueche, París

El suicidio de Dorothy Hale. 1935/39.
Óleo sobre fibra dura con marco de madera pintado, 50,6 x 48,6 cm.
Phoenix Art Museum, donación anónima. Phoenix (AZ)

Frida, la grande pintora, paradójicamente descubrió su arte tras una jugada del destino que la llevó al borde de la muerte. Su vida se decidió el 17 de septiembre de 1925 cuando el omnibús que viajaba coché con un tranvía. Con el terrible accidente se le rompió la columna vertebral, su pierna derecha sufrió once fracturas y una barra de hierro le penetró el abdomen dañándole el útero. Desde entonces se convirtió en una inválida para el resto de la vida. Pero ella, que ya a los seis años le había ganado una batalla a la poliomielitis, con su férrea voluntad y contra todos los pronósticos, sobrevivió. Una fuerza misteriosa la impulsa. Un torbellino de pasiones la anima. Aquella tragedia que la confina a más de un año de cama y luego a la silla de ruedas que atará su cuerpo, le concede el tiempo suficiente para pensar, estudiar y pintar. Si bien es cierto que este accidente la marcó psicológica y físicamente, nunca se enclaustró y siguió llevando una intensa vida social. El 21 de agosto de 1929 se casó con Diego Rivera, del que se divorció más tarde y luego se volvió a casar con él, y con el que compartió intensamente hasta el final de sus días.

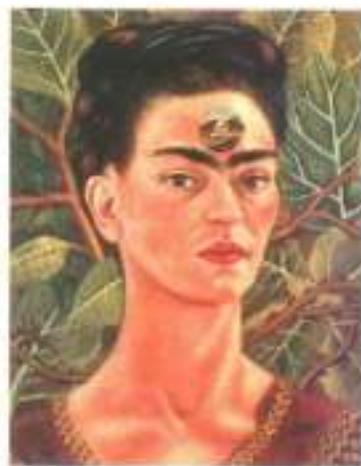
Feminista, apasionada, heroína popular, icono cultural, inventó un modo de vivir en el que tenían lugar los juguetes: muñecas durmiendo en cajas de laca; judas de *papier maché*, calaveras pendiendo de los techos, paredes y muebles, esqueletos vestidos con prendas populares, pequeños cadáveres articulados en todos los ángulos de la cama donde protestaba su horrible padecimiento y concertaba una pompa con joyas, trajes bordados y llamativos tocados. Coqueta y extremadamente sentimental, si las circunstancias le impedían explotar sus encantos femeninos, retaría a la suerte vistiéndose de hombre para reafirmar su fortaleza y para esconder defectos físicos y aparatos ortopédicos. Emancipada para la época resulta verla con sus atuendos masculinos, bastoncillo chaplinesco y cabellos cortos engominados.

Autodidacta, pinta con devoción, con entrega y pasión. Sublima todas sus amarguras. Se pinta a sí misma; muestra su dolor y sus muchas muertes en vida: sus deseos más elementales, sus desencuentros, un aborto estremecedor, una promesa rota, su divorcio. Sus telas son el triunfo de la voluntad indomable de vivir. Son los cuadros más viscerales que se conocen sobre la supervivencia del ser humano. "Mis cuadros están bien pintados, no con ligereza sino con paciencia. Mi pintura lleva dentro el mensaje del dolor... La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos y otra serie de cosas que me hubieran llenado mi vida horrible. Todo eso lo sustituyó la pintura". Pictóricamente representó su dolor en todas las versiones posibles: analíticas o simbólicas, líricas o burlescas.

Se apropió de la imaginería religiosa para articular su estilo: composiciones frontales, simétricas y anecdóticas trabajadas a la manera de retablos. Estilo "primitivista" muy distante de lo académico y muy cercano a la tradición popular mexi-

cana, con la que se identifica. Su paleta es propia del cromatismo azteca. Sus autorretratos —rostro cetrino y cejijunto, con una gran mata de pelo negro, mirada alerta, labios agresivamente sensuales, frente alzada y el óvalo rotundo, casi viril— contribuyen a resaltar la imagen que ella tiene de sí misma, la de la figura doliente, la de la mujer con traje de teluana, cintas y flores, joyas y aretes, toda una contraparte a la soledad interior que expresan sus cuadros.

Dos meses antes de fallecer le amputaron una pierna como último y desesperado intento de salvarle la vida a la que ya era considerada un símbolo de la esperanza humana. De la lucha contra la adversidad y el sufrimiento. Inevitablemente el 13 de julio de 1954, a la edad de 44 años, dejó de existir a consecuencia de una pulmonía. Las últimas palabras escritas en su diario son: "Espero alegre la salida y... espero no volver jamás". "La oscuridad de su dolor no es más que el fondo de terciopelo de la luz maravillosa de su fuerza corporal", dijo Diego Rivera poco antes que su compañera cerrara los ojos para siempre.



Pensando en la muerte, 1943
Óleo sobre lino, montado sobre fibra dura, 44,5 x 36,3 cm.
Colección privada



Auto-retrato dedicado al doctor Leo Eloesser, 1940
Óleo sobre masonite, 39,5 x 40 cm.
Colección particular, Estados Unidos

Sergio Lander
Profesor, colaborador de numerosas
publicaciones de arte internacional.



www.hotelsanfrancisco.cl

ARTE, CULTURA Y EXCELENCIA EN SERVICIO. CONÉCTESE AHORA
ART, CULTURE AND EXCELLENCE IN SERVICE. CLICK NOW.



HOTEL PLAZA SAN FRANCISCO
Santiago de Chile



PREMIO A LA EXCELENCIA EN SERVICIO • LA GASTRONOMÍA MÁS PREMIADA DE LA DÉCADA
UBICADO EN PLENO CENTRO FINANCIERO Y CULTURAL DE CHILE • 160 AMPLIAS HABITACIONES
ROOM SERVICE • SALONES DESDE 4 A 200 PERSONAS • INTERNET LAS 24 HORAS
FITNESS CENTER CON PISCINA TEMPERADA • A PASOS DEL METRO

www.hotelsanfrancisco.cl

CULTURA, ENTRETENCIÓN Y TODO LO QUE NECESITA PARA CONOCER SANTIAGO
CULTURE, ENTERTAINMENT AND EVERYTHING YOU NEED TO KNOW ABOUT SANTIAGO

RETABLO DE VOCES POETICAS DE AMERICA

Santiago Lamar

Francisca Yáñez

En estos aciagos momentos que vivimos, en este minuto tan complejo y significativo de nuestra historia mundana, hoy, más que nunca, debemos abrir nuestros corazones y los ojos del alma a las verdades supremas y a la belleza que encierra la poesía, cuya responsabilidad corre a parejas con la grandeza espiritual que vibra en las fibras más tenues o relucientes que eleva o degrada nuestra estirpe. He aquí una breve selección de poesía hispanoamericana que se remonta a las primeras expresiones surgidas en este continente, en tiempos precolombinos, hasta hoy, fines del siglo XX.

Sabido es que la poesía hurga senderos recónditos e inexplorados, cuestiona, denuncia y plasma a su tiempo con voz altisonante como sólo un arte mayor puede hacerlo. Obviamente, al ponerse al ritmo de la vida misma, al capturar su movimiento continuo e inmanente, al exponer las grandes verdades o los contenidos verídicos de nuestros errores refleja prístinamente, sin atuendos aparentes, el espíritu palpitante de la época en que fue creada. Y se siente la vida de esta sociedad bajo las apariencias imaginativas del verso. Las grandes imágenes, sus concretas cuajaciones, el ritmo de su mezcla sonora de musicalidad que trasunta la realidad con palabras.

En este siglo, buscando nuevos derroteros, la poesía ha rechazado las medidas y las rimas, manteniendo el ritmo que, por su imprecisión, también se ha abandonado. Desvanecida la lógica, la imagen, la metáfora es el único recurso preservado y se ha convertido en un arma aguda y punzante. En voz escrita de protesta. Las inquietudes expectantes del ser humano afloran en toda su magnitud. La angustia de la existencia en este mundo dolorido, la sed de afecto no saciada, la conciencia de la caída sin redención, etc., subyacen en la poesía actual desligada de sus atuendos de placidez y belleza apolínea. La insatisfacción pareciera ser el signo fundamental de ella. ¿Por qué?

Porque el poeta de hoy prefiere hundirse en una implacable autocrítica, autoanálisis, autoobservación y denuncia. «En filosofía —escribe Karl Jaspers— Kierkegaard y Nietzsche son la prueba documental de que nuestra época se caracteriza por la más inexorable autocrítica que se haya jamás efectuado en la historia de la humanidad. Y la poesía es reflejo de esta misma postura.



ANIMO

¡No te amedrentes, corazón mío!
Allá en el campo de batalla
Ansío morir a filo de obsidiana.¹
Oh, los que estáis en la lucha:
Yo ansío morir a filo de obsidiana.¹
Sólo quieren nuestros corazones la muerte gloriosa.

Anónimo azteca

¹ *Escribillo o retornelo.*

ANHELO DE INMORTALIDAD

Soy cual ebrio, lloro, sufro,
sí sí digo y tengo presente:
¡ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!¹

Allá donde no hay muerte, allá donde se triunfa,
Allá voy yo:
¡ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!¹

Anónimo azteca

¹ *Este verso se repite al final de la siguiente estrofa; esta técnica del escribillo o retorno era muy usada por los poetas aztecas.*



HIMNO A WIRAQOCHA

¡Ah Wiraqocha¹, de todo lo existente el poder!
"Que éste sea hombre,
que ésta sea mujer" (dijiste).
Sagrado... señor,
de toda luz naciente
el hacedor.
¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿No podría verte?
¿En el mundo de arriba
o en el mundo de abajo
o a un lado del mundo
está tu poderoso trono?
"¡Jay!", dime solamente
desde el océano celeste
o de los mares terrenos en que habitas.

Pachacamac²
creador del hombre,
Señor, tus siervos,
a ti,
con sus ojos manchados
desean verte.
Cuando pueda ver,
cuando pueda saber,
cuando sepa señalar,
cuando sepa reflexionar,
me verás,
me entenderás.
El sol, la luna,
el día, la noche,
el verano, el invierno
no están libres,
ordenados andan:
están señalados
y llegan
a lo ya medido.
¿Adónde, a quién
el brillante cetro
enviaste?
"¡Jay!", dime solamente,
escúchame
cuando aún
no esté cansado,
muerto.

Anónimo inca

Transcrito por el cronista indio Santa Cruz Pachacuti y
reconstruido en verso castellano por José María
Arguedas.

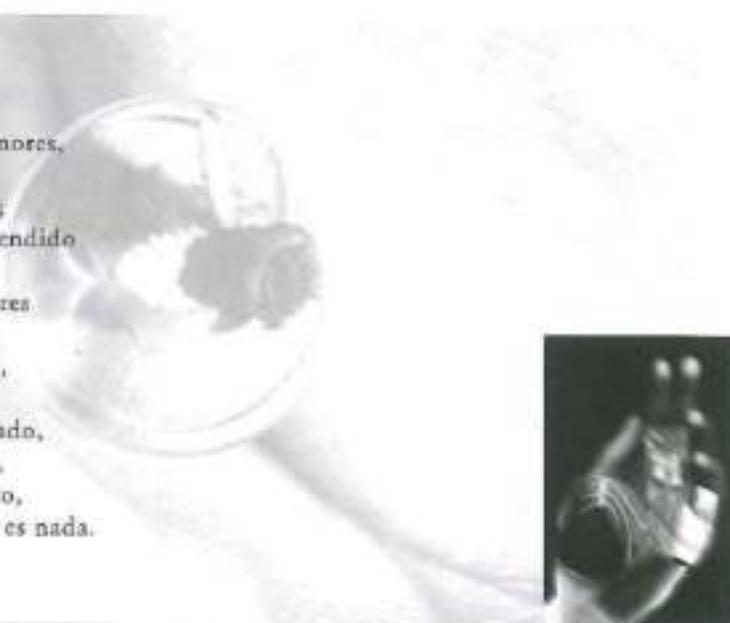
¹ *Deidad suprema inca. También se escribe Viracocha.*

² *Dios creador.*

MI RETRATO

Este que ves, engaño colorido
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triumfa de la vejez y del olvido:
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento, delicada,
es un resguardo inútil para el hado,
es una necia inteligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Sor Juana Inés de la Cruz



LA CREACION

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso,
todo en calma, en silencio;
todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.
Esta, es la primera relación, el primer discurso.
No había todavía un hombre, ni un animal,
pájaros, peces, cangrejo, árboles, piedras,
cuevas, barrancas, hierbas ni bosques;
sólo el cielo existía...

Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche.
Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores¹,
estaban en el agua rodeados de claridad.
Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama
Gucumatz.

De grandes sabios, de grandes y pensadores es su naturaleza.
De esta manera existía el cielo y también el Corazón del Cielo,
lo que éste es el nombre de Dios. Así contaban.
Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz²,
en la oscuridad, en la noche, y hablaron, pues consultando entre sí y
meditando;
se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento.
Entonces se manifestó la claridad, mientras meditaban,
que cuando amaneciera debía aparecer el hombre.
Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles
y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre.
Se dispuso así
en las tinieblas y en la noche por el Corazón del Cielo, que se llama
Huracán...



Poema maya, tomado del Popol Vuh o Libro del Consejo

¹ Nombre de las divinidades entre los quiché y mayas de Guatemala.

² Estos dos dioses crearon la tierra según las creencias mayas.

VOY A DORMIR

Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.
Voy a dormir, nodriza mía:
acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación; la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.
Déjame sola; déjame romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases
para que olvides... Gracias... Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...

Nota: A fines de octubre de 1988 partió para Mar del Plata, escribió este poema, su testamento poético, y se arrojó a las olas, dando fin a sus días.

Alfonsina Storni

EN PAZ

Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, Vida,
porque nunca me diste ni esperanza fallida,
ni trabajos injustos, ni pena inmerecida.

Porque veo al final de mi rudo camino
que yo fui el arquitecto de mi propio destino;
que si extraje las mieles o la hiel de las cosas,
fue porque en ellas puse hiel o mieles sabrosas:
cuando planté rosales coseché siempre rosas.

...Cierto, a mis lozanías va a seguir el invierno;
¡más tú no me dijiste que Mayo fuese eterno!
Hallé sin duda largas las noches de mis penas;
mas no me prometiste tú sólo noches buenas,
y en cambio tuve algunas santamente serenas...
Amé, fui amado, el sol acarició mi faz.
¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!

Amado Nervo

NOCHE DE LLUVIA

Llueve... Espera, no duermas,
estáte atento a lo que dice el viento
y a lo que dice el agua que golpea
con sus dedos menudos los vidrios.
Todo mi corazón se vuelve oídos
para escuchar a la hechizada hermana,
que ha dormido en el cielo,
que ha visto al sol de cerca,
y baja ahora, elástica y alegre,
de la mano del viento,
igual que una viajera
que torna de un país de maravilla.
¡Cómo estará de alegre el trigo ondeante!
¡Con qué avidex se esponjará la hierba!
¡Cuántos diamantes colgarán ahora
del ramaje profundo de los pinos!
Espera, no te duermas. Escuchemos
el ritmo de la lluvia.
Apoya entre mi seno
tu frente taciturna.
Yo sentiré el latir de tus dos sienes
palpitantes y tibias,
tal cual si fueran dos martillos vivos
que golpearan mi carne.
Espera, no te duermas. Esta noche
somos los dos un mundo
aislado por el viento y por la lluvia
entre la cuenca tibia de una alcoba.
Espera, no te duermas. Esta noche
somos, acaso, la raíz suprema
de donde debe germinar mañana
el tronco bello de una raza nueva

Juana de Ibarbourou



LO FATAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tiembla con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!

Rubén Darío

LA POESIA ES UN ATENTADO CELESTE

Yo estoy ausente, pero en el fondo de esta ausencia
hay la espera de mí mismo.

Y esta espera es otro modo de presencia
la espera de mi retorno.

Yo estoy entre otros objetos
ando en viaje dando un poco de mi vida
a ciertos árboles y a ciertas piedras
que me han esperado muchos años.

Se cansaron de esperarme y se sentaron.

Yo no estoy y estoy
Estoy ausente y estoy presente en estado de espera
Ellos querrian mi lenguaje para expresarse
y yo quería el de ellos para expresarlos
He aquí el equívoco, el atroz equívoco.

Angustioso lamentable
me voy adentrando en estas plantas
voy dejando mis ropas
se me van cayendo las carnes
y mi esqueleto se va revistiendo de cortezas.

Me estoy haciendo árbol. Cuántas veces me he ido convirtiendo
en otras cosas...

Es doloroso y lleno de ternura.

Podría dar un grito pero se espantaría la transustanciación
Hay que guardar silencio. Esperar en silencio.

Vicente Huidobro



UNIDAD

Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repitiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad,
y el agua que trae el mar, de sal y sueño,

Me rodea una misma cosa, un solo movimiento,
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la rinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniforme,
se unen en torno a mí como paredes.

Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.
Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:
una temperatura parcial cae del cielo,
un extremo imperio de confusas unidades,
se reúne rodeándome.

Pablo Neruda



HOY ME GUSTA LA VIDA MUCHO MENOS...

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mí todo, y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.
Hoy me palpo el matorrón en retirada,
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tanta vida, y jamás!
¡Tantos años y siempre mis semanas!...
Mis padres enterrados con su piedras
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.
Me gusta la vida enormemente,
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café,
y viendo los castaños frondosos de París,
y diciendo:
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquella...
Y repitiendo:
¡Tanta vida, y jamás me falla la tonada!
¡Tantos años, y siempre, siempre, siempre!
Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado,
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.
Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
Porque, como iba diciendo y lo repito:
¡Tanta vida, y jamás! ¡Y tantos años,
y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!

César Vallejo



EL PENSADOR DE RODIN

Con el mentón caído sobre la mano ruda,
el Pensador se acuerda que es carne de la huesa,
carne fatal, delante del destino desnuda,
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.

Y tembló de amor, toda su primavera ardiente,
y ahora, el otoño, anégase de verdad y tristeza.
El "de morir tenemos" pasa sobre su frente,
en todo agudo bronce, cuando la noche empieza.

Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Cada surco en la carne se llena de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte
que le llama en los bronce... Y no hay árbol torcido
de sol en la llanura, ni león de flanco herido,
crispados como este hombre que medita en la muerte.

Gabriela Mistral



LO QUE HAS DE SER

Lo que ha de ser tu voz, cerrado viento,
jardín en donde crezca toda luz,
murmurando silencio.
Lo que ha de ser tu afán, desnudo, abierto,
pájaro entre mis dedos sin terror,
desvestido silencio.
Lo que ha de ser tu entrega, decidida
búsqueda doblegada a mi estertor,
despoblado silencio.
Lo que ha de ser tu huida, agrado lento,
sin retratos de fuego en derredor,
pero de tacto helado, pic en silencio.
Lo que has de ser, lo que eres,
lámpara alimentada de interior,
hija de mi silencio.

Enrique Libn



EL PEREGRINO

Atención, señoras y señores, un momento de atención:
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república.
Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,
El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
Una voz se oye desde este lado de la república.

¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!
Un alma que ha estado embotellada durante años
En una especie de abismo sexual e intelectual
Alimentándose escasamente por la nariz.
Desea hacerse escuchar por ustedes.

Deseo que se me informe sobre algunas materias,
Necesito un poco de luz, el jardín se cubre de moscas,
Me encuentro en un desastroso estado mental,
Razono a mi manera;
Mientras digo estas cosas veo una bicicleta apoyada en el muro,
Veo un puente
Y un automóvil que desaparece entre los edificios.

Ustedes se peinan, es cierto, ustedes andan a pie por los jardines
Debajo de la piel ustedes tienen otra piel,
Ustedes poseen un séptimo sentido
Que les permite entrar y salir automáticamente.
Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,
Soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
Un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas.

Nicanor Parra



DOMINGO A DOMINGO

Sólo nos queda mirar la luz de la luciérnaga,
ese último chispazo de la hoguera del verano
flotando en el silencio del bosque.
Miremos la luz de la luciérnaga.
A ella se ha reducido el mundo.
Domingo a domingo se sucedieron
rostros besados
junto a ramos de nomeolvides,
sueños secretos que se espían
entre un confuso murmullo de grillos y relojes.
Ahora no sabemos qué hacer.
La mañana es tan vieja
y su rocío se evapora en las manos.
No sabemos qué hacer entre los muros desolados,
damos inútiles pasos a lo largo de los muros.
Sólo nos queda mirar la luz de la luciérnaga,
ese frágil chispazo de la hoguera del verano
más breve que la memoria de una ola.
Miremos la luz de la luciérnaga.
A ella se ha reducido el mundo.

Jorge Teillier



EINTRAUM

Lo sabían los tres.
Ella era la compañera de
Kafka.
Kafka la había soñado
Lo sabían los tres.
Él era el amigo de Kafka.
Kafka lo había soñado.
Lo sabían los tres.
La mujer le dijo al amigo:
quiero que esta noche me
quieras.
Lo sabían los tres.
El hombre le contestó: Si
pecamos,
Kafka dejará de soñarnos.
Uno lo supo.
No había nadie más en la
Tierra.
Kafka se dijo:
Ahora que se fueron los dos,
he quedado solo.
Dejaré de soñar.

Jorge Luis Borges

CANTO III

Me he partido en 15 millones de sueños y cada
sueño es un pedazo de ustedes,
un pedazo de ti.
De ti que no estás herido por ningún sueño sino
por la realidad.
Ah mi país, largo y angosto como todos los
seres tristes y reales,
mi país como el Quijote de la Mancha que es
triste y real, como yo lo soy,
como el amor es triste, como los sentimientos
son tristes.
A mi país partido en 15 millones de seres que
hoy van juntos y flotan
como un campo de nubes abrasándose sobre las
flores,
como un campo abrasándose sobre las flores.

Raúl Zurita

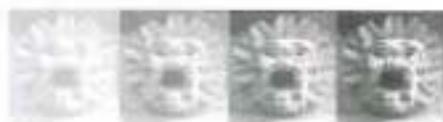


Santiago Lamar
Ensayista, investigador, colaborador
de publicaciones literarias.

Ilustraciones
Francisca Yáñez
Licenciada en Arte Universidad Finis Terrae.

QUETZALCOATL: EL REINO DE LA SERPIENTE EMPLUMADA

Antonio Landauro



En la mitología precolombina destaca Quetzalcóatl, uno de los relatos más bellos y enigmáticos que ha sobrevivido más allá del crisol del tiempo; múltiples son las interpretaciones que han tratado de desentrañar su misterio, cuyo nombre por sí solo ha despertado la imaginación del hombre a través de centurias.

Tinieblas y confusión

Después que cayó Teotihuacán, hacia el año 700 de nuestra era, hubo varios siglos de oscuridad en los cielos de mesoamérica. Cambió la índole de su civilización. Las ciudades al estilo antiguo, sin fortificaciones y gobernadas por sabios sacerdotes de una religión más o menos benigna, fueron reemplazadas por ciudades guerreras cuyos gobernantes vivían para la lucha y la conquista. A menudo estaban fortificadas, y por lo concerniente a su religión, puede decirse que ésta era cruenta, politeísta y pagana. El gran cambio se debió a los chichimecas, feroces guerreros del norte que durante 500 años asolaron al México civilizado en sucesivas olas destructoras. Y aunque provocaron la ruina total de algunas culturas y alteraron radicalmente la estructura de otras, llevaban también consigo el germen de la futura grandeza. El pueblo más célebre y dinámico del México precortesiano, el de los belicosos aztecas, que se hallaba en el apogeo del poder cuando llegaron los españoles, descendía del antepasado chichimeca.

Como la mayoría de las invasiones bárbaras, la conquista chichimeca no se produjo al mismo tiempo en todas partes, y nunca fue completa. Algunas ciudades aceptaron a los reyes chichimecas, quienes los protegieron; otras resistieron durante períodos prolongados. Pero, poco a poco, fue volviendo el orden a México y su valle central. La antigua civilización del valle asimiló a numerosos invasores quienes ayudaron a los sobrevivientes a rechazar nuevos ataques del norte. Otros construyeron toscas ciudades y las mejoraron a medida que ascendía su nivel cultural. Hacia el 970, una de estas ciudades de ex bárbaros, Tula de los Toltecas—a 80 kilómetros al norte de la capital mexicana—había concen-

trado ya un número suficiente de habitantes y el poder necesario para dominar no sólo al valle de México, sino gran parte de mesoamérica.

Aquí empieza la historia documentada de México. Se conservan algunas noticias sobre los toltecas en poemas y leyendas aztecas, que aprendieron de memoria muchas generaciones, como sucedió con los poemas homéricos de la edad heroica de Grecia. Después de la conquista española los indios cultos pusieron por escrito una parte de esta literatura o la transmitieron a los cronistas españoles. Estas leyendas tienen más colorido que de verdad, pero muchas contienen hechos reales que los historiadores han logrado separar de sus adornos míticos y cuya exactitud han confirmado gracias a ciertos hallazgos arqueológicos.

Topiltzin-Quetzalcóatl, el hombre dios

La historia tolteca comienza con una leyenda que describe a la tribu como una agrupación chichimeca que vino del norte a principios del siglo X, conducida por un rey llamado Mixcóatl. La tribu se asentó en Culhuacán, situada a unos kilómetros al sur de la moderna ciudad de México. Tal vez Mixcóatl fue un soberano legendario, mas su hijo Topiltzin vivió realmente. Aunque se acumularon muchos mitos en su derredor, es el primer personaje de carne y hueso que aparece en la historia mexicana.

De joven, Topiltzin estudió para sacerdote y con el tiempo llegó a serlo de Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, antiguo dios de Teotihuacán, protector de la cultura y la civilización. Cuando Topiltzin ascendió al trono azteca, cambió su nombre por el de Quetzalcóatl. No fue ésta una deificación de sí mismo; a menudo, a los sumos sacerdotes de la época se les daba el nombre de los dioses a cuyo culto se consagraban. Pero el cambio de nombre ha sido la causa de interminables confusiones. Tanto los antiguos autores indios de leyendas como los historiadores modernos han tomado muchas veces equivocadamente a Topiltzin-Quetzalcóatl, el hombre, por Quetzalcóatl, el dios.

Hacia el año 950, Topiltzin cambió la capital a Tula, más allá del extremo septentrional del valle de México. Pobló en parte la nueva ciudad, según cuenta la leyenda, con nonoalca (sordomudos), figura de lenguaje cuyo verdadero significado es que llevó a Tula gente que no sabía hablar en tolteca. Topiltzin-Quetzalcóatl hizo de Tula una gran ciudad y enseñó a su pueblo las artes civilizadas. Su devoción y celibato eran muy admirados, mas cometió el error fatal de esforzarse por hacer del benévolo Quetzalcóatl el dios principal de Tula. Esto no agradó a los toltecas que dominaban la , quienes ya tenían dioses que eran más de su belicoso gusto. El primero de ellos era Tezcatlipoca, a quien ofrecían sacrificios humanos. Este conflicto religioso dividió a Tula entre los adictos de los dioses civilizados de Teotihuacán y los dioses guerreros de los toltecas. He aquí el motivo del destierro de Topiltzin-Quetzalcóatl. He aquí el punto donde se confunde el mito con la realidad, la leyenda con la historia.

Genealogía divina y creación

El panteón de dioses mexicanos es muy amplio y variado y guarda estrecha relación con las ideas de los habitantes del antiguo Anáhuac - hoy México- acerca de la creación del mundo. Los mitos cosmogónicos nombran a los dioses principales en su papel de creadores o creados, y mencionan su residencia y sus actividades.

El origen de esta mitología tiene su punto de partida en la pareja de dioses creadores que residían en un cielo superior, o treceno cielo, de cuyo principio y creación no se sabía nada. Se llamaban Tonacatecutli (Señor de Nuestra Carne o Mantenimiento) y Tonacacihuatl (Mujer de Nuestra Carne). Eran llamados también Omitecutli (Señor Dos) y Omecihuatl (Mujer Dos). Su cielo era el Omeyocán (Lugar del Dos). Esta primera pareja tuvo o creó cuatro hijos. El mayor se llamó Tlatlahuquí Tezcatlipoca (Humo del Espejo Colorado); el segundo, Yayauhquí Tezcatlipoca (Humo del Espejo Negro); el tercero, Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada). El cuarto fue Huitzilopochtli (Zardo Colibrí), dios patrón de los mexicanos. Ellos aparecen en leyendas históricas y son también caudillos guerretos o patrones de los pueblos más importantes.

Tezcatlipoca el Negro, "fue el mayor y peor y el que tuvo más mandó que todos... El sabía todos los pensamientos, estaba en todo lugar y conocía los corazones, por eso lo llamaban Moyocoyani, el todopoderoso o que hace todas las cosas sin que nadie le vaya en la mano". Además de ser un dios creador era el patrón de los guerreros jóvenes, y como tal se le daban los nombres de Yaotl (Guerrero) y Telpochtli (El Joven). En las leyendas aparece como uno de los causantes de la caída de Tula y más tarde como patrón de Texcoco.

A Tezcatlipoca el Rojo se le identifica como Xipe Totec (Nuestro Señor Empellejado), celebrado en el mes Tlacaxipehualiztli, una de las ceremonias en que se sacrificaban numerosos cautivos. Se le menciona como patrón de uno de los grupos más

importantes de Chalco, los nonoalcas tlacohtcalcas. Quetzalcóatl parece ser una combinación de deidades originalmente distintas. Una como dios creador y la otra como el Viento (Ehecatl), de nombre calendárico Chicnahui Ehecatl (Viento). Por ser patrón de los sacerdotes, era también el Señor de Tula, Ce Acatl Topiltzin, y en las tradiciones es el patrón de los toltecas, de los artesanos y de Cholula, donde se establecieron sus adeptos después de la caída de Tula. Huitzilopochtli en el mito de la creación recibe el nombre de Omitecutli (Señor de Dos Cabezas). En las viejas tradiciones es patrón de los mexicanos a quienes habla durante su migración anunciándoles su destino.

La creación del mundo y de las otras deidades fue obra de estos cuatro dioses, si bien a veces se dice que comisionaron a dos de ellos, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, y en otras ocasiones se nombra también a la pareja suprema. Crearon una serie de nueve o trece cielos y una serie de inframundos; la tierra se suele mencionar como el primero de los cielos o inframundos. Crearon también a los seres que rigen cada nivel y, según una versión, todo "fue hecho y creado sin que en ello pongan cuenta de años sino que fue junto y sin diferencia de tiempo". Crearon el agua y en ella un animal, Cipactli, a veces comparado con un caimán, otras con un pez espada, de la cual se dice se hizo la tierra. Crearon, además, los distintos cielos por debajo del treceno y sobre esto hay desacuerdo acerca de su naturaleza y de los seres que habitan en cada uno de ellos. Crearon el fuego, cuyo nombre como dios es Xiuhtecutli (Señor del Año o Señor Turquesa). El fuego se concebía a veces como perteneciente a la región celeste. Hay un cielo llamado Ihuicac Mamalhuazocán (Cielo del Taladrafuegos), nombre de una constelación; y en el cielo existían las xiuhcoatl o culebras de fuego. Pero el fuego reside además en el centro de la tierra en Tlalxicco (Ombligo de la Tierra).

Los dioses crearon también al primer hombre y la primera mujer, llamados Cipactonal (Día del Cipactli), y Oxomoco, nombre sin traducción, probablemente de origen no náhuatl. A él le encomendaron que trabajase la tierra y a ella que tejiese, también les dieron granos de maíz para usar en las adivinanzas y juegos. Ambos crearon el calendario. Del primer hombre y la primera mujer nació un hijo Piltzintecuhtli (Señor Niño), y para que él se pudiera casar, crear una estirpe y multiplicarse, los dioses crearon, con los cabellos de la diosa suprema, una mujer, Xochiquetzal (Quetzal Flor), nombre que se aplica tanto a la mujer de Piltzintecuhtli, como, a veces, a la diosa creadora.

En otro mito, el hombre fue creado de nuevo por Quetzalcóatl, quien bajó a los infiernos por sus huesos. En su viaje de regreso a la tierra le asustó el vuelo de una enorme bandada de codornices y se le cayeron los huesos, los que se dispersaron e hicieron añicos. Fue preciso molerlos y amasarlos con la sangre que los dioses ofrecieron de su cuerpo para dar nueva forma al hombre.



Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada

Quetzalcóatl, el dios del bien, vivía en Tollán, ciudad donde todos los hombres eran felices. El dios les había enseñado cómo vivir en paz y armonía. Se trabajaba la tierra y maduraba el maíz; se fundía la plata, construían casa de piedra y anotaban con signos, sobre los libros, los soles y las lunas que se sucedían en el cielo. Todo lo había enseñado Quetzalcóatl a sus hijos. Todo menos el arte de la guerra. Y ellos, agradecidos, le dedicaban sacrificios, perfumes y bellas flores.

Hermosa era la casa de Quetzalcóatl, con sus cuatro cámaras. La del este, de oro; la del oeste, de esmeralda, turquesas y jades; la del sur, de caracolas marinas, y la del norte, con relucientes jaspes. En Tollán crecía un maíz de granos tan vigorosos que no era posible transportar de una vez más que una mazorca; las calabazas eran gigantes, y el algodón abundaba en todos los colores. A cuantos vivían cerca de Quetzalcóatl nada les faltaba.

Tiempo atrás no existía el maíz y los hombres se alimentaban de raíces. Entre montañas estaba el grano escondido, y nadie había podido traérselo a los hombres. Algunos dioses levantaron altas montañas para impedir el paso de los intrusos hacia los fértiles campos. Pero un día Quetzalcóatl transformado en hormiga negra empezó a subir la montaña de Tonacatepetl, detrás de la cual crecía, abundantemente, el maíz. Alta era la montaña y profundos sus barrancos, pero el amor de Quetzalcóatl hacia los hombres le hacía superar todos los obstáculos. Por fin llegó y en sus mandíbulas tomó un grano y volvió a Tollán. Allí lo plantaron los hombres por primera vez y, desde entonces, construyeron ciudades, erigieron monumentos, pulieron la piedra y lo veneraron con devoción. Mas, sucedió una vez que Tezcatlipoca, el dios del mal, descendió sobre Tollán asido a una larga hebra de tela de araña.

El dios de la bondad advirtió de inmediato la presencia del mal y dijo a sus siervos:

—Uno ha venido que me arrojará de aquí. Mejor será que me marchase a las Tierras del Sol. Así podré retornar algún día y seré otra vez amigo de los hombres de Tollán.

Así habló el dios y, acto seguido, escapó. Entonces Tezcatlipoca se adueñó de la ciudad.

Tras la huida de Quetzalcóatl, Tezcatlipoca se posó bajo la ventana del palacio real. Sólo una hija tenía el rey de Tollán, que al verlo se enamoró de él. Días después, el soberano notó la palidez de su hija y preguntó cuál era el motivo.

—¡Oh, rey! —respondieron—, tu hija está enamorada de un forastero que se deja ver bajo la ventana de tu palacio.

Hizo traer el rey al forastero ante su presencia y le dijo:

—Mi hija está enferma por tu causa, y es preciso que se cure lo antes posible.

El rey dispuso que le diesen ropas y pintasen su cuerpo al estilo de Tollán. Luego fue llevado ante la hija del rey, quien pronto recuperó su salud y alegría habituales.

Para celebrar dicho acontecimiento, Tezcatlipoca invitó a los jóvenes a una gran fiesta; pero al término de la misma, el dios guiaba la voluntad de los muchachos al son de su flauta mágica. Tras él, la juventud de Tollán comenzó a subir la montaña de Texcalapa. El embrujador sonido los tenía hechizados. De pronto, hizo sonar un gong y el pánico se apoderó de todos los jóvenes, quienes empezaron a descender atolondrados de la montaña. Pero Tezcatlipoca se adelantó y cortó el puente por donde tenían que pasar. Así, engañados, muchos murieron al caer al abismo.

Entonces, Tezcatlipoca desapareció, pero luego regresó bajo otra apariencia y, decidido a provocar el mayor daño posible, sembró la peste. Pero, al cabo de unos días, los habitantes de Tollán oyeron una voz que les decía:

—Pueblo de Tollán, arrojad al forastero que vive entre ustedes, pues de él parte la peste que ha segado vuestras vidas. Arrojadle junto a los muertos. ¡Alejad al espíritu del mal! Y así lo hicieron, expulsaron a Tezcatlipoca que estaba disfrazado a la usanza típica de Tollán. Amarrado lo llevaron a la frontera y allí lo abandonaron a su suerte.

A su regreso los hombres estaban muy confundidos, como quien despierta de una pesadilla. Se había roto el maleficio. Así, gracias al oportuno aviso que provenía de la lejanía pudieron salvar la vida los habitantes de Tollán.

¿Qué había sucedido? Simplemente que, mientras Quetzalcóatl se escabullía entre las montañas, llegó a sus oídos la tétrica música del mal y de la muerte.

Y no pudiendo regresar por temor a perecer entre los brazos de Tezcatlipoca, el buen dios habló a sus hijos a través de la poderosa voz del viento.

Después de un largo viaje Quetzalcóatl llegó al otro lado de las grandes montañas, donde se alza el rumor de las olas. Construyó una balsa y se alejó de la orilla navegando hacia donde se ocultaba el sol. En las tierras de Tlappallan, que son las Tierras del Sol, bebió de las aguas de la inmortalidad y retornó a Tollán para hacer la felicidad de su pueblo eternamente.

La leyenda se convierte en realidad

La inquietante pregunta que no tiene respuesta histórica, sino mítica en todo caso, es ésta: ¿De dónde procede el mito de la serpiente en América precolombina? Si pudiera contestarse con exactitud se estaría también en camino de saber de dónde llegó Quetzalcóatl, aquel misterioso personaje que irrumpió en la vida azteca procedente de un lugar desconocido, que fue divinizado como dios-rey benefactor, que enseñó las artes, las ciencias y la agricultura, y que se perpetuó en la teogonía centroamericana con el nombre de serpiente-quetzal o serpiente emplumada, que también es imagen simbólica del cielo nocturno. Por otra parte, este dios es la antítesis de los dioses guerreros como Mixcóatl de origen chichimeca, que tiene también una alegórica denominación de serpiente, pero es la serpiente-nube similar a aquella terrible, demoniaca y maléfica que habita en las cumbres de Irán.

El nombre de Quetzalcóatl se compone de *quetzalli*, vocablo que designa las plumas de la cola, de color verde brillante del quetzal, ave trepadora (*trogonidae*), y de *cóatl* (serpiente), pero en sentido alegórico significa "varón sapientísimo". Es probable que ambas voces fueran originalmente como el mítico Quetzalcóatl, símbolos del agua o la lluvia y del poderoso viento. Los sabios-sacerdotes chiapanecos afirmaban que "la serpiente emplumada que anda en el agua", era el patrono del séptimo signo. Esto significa que identificaban la serpiente emplumada con el benéfico dios de la lluvia, Tláloc.

Cabe señalar que el viento y la serpiente son dos ideas de las más remotas de la humanidad, y están acompañadas de un profundo sentido mágico. La semejanza entre el movimiento circular del remolino sobre la tierra en pequeña escala, así como la manga del ciclón que se mueve entre el cielo y la tierra en proporciones terroríficas, con la forma de la serpiente cuando se mueve y se levanta, debió crear una conexión de imágenes abstractas que sirvió de base a una gran complejidad de ideas más evolucionadas, las que dieron origen a uno de los mitos universales más primitivos: el viento-serpiente.

La espiral que se ve con gran profusión en los dibujos indígenas con intención mágica o religiosa, e incluso la suástica como símbolo remoto de los cuatro vientos cardinales en movimiento, pueden interpretarse así en su valor de magia prehistórica. Parece como si el mismo Eolo griego aludiera al Quetzalcóatl mexicano, el dios de la lluvia-viento de la costa oriental americana, cuyos templos edificaban los indígenas en forma circular o elíptica para que el viento no hallase obstáculos, para que no se hiriese. La entrada a ellos tenía la misma forma de unas fauces abiertas de una gran serpiente.

Por otra parte, en Quetzalcóatl encontramos una superposición místico-mítica de valores, porque es un dios civilizador que arribó procedente del Atlántico, según los relatos, y regresó luego en aquella misma dirección, al reproducirse de algún modo las circunstancias del año de su nacimiento, conocido en el calendario azteca con la denominación Ce Acatl, o sea el año de la caña. Quetzalcóatl emprendió, pues, su largo viaje, pero se detuvo veinte años en Cholula, donde enseñó todos sus misterios al pueblo, del cual salieron los sacerdotes de la religión azteca, mientras la población, con su gran templo en forma de pirámide se convirtió en la ciudad santa del Imperio mexicano. Llegado a las costas, Quetzalcóatl se embarcó en una balsa hecha de serpientes retorcidas y se dirigió hacia el oriente.

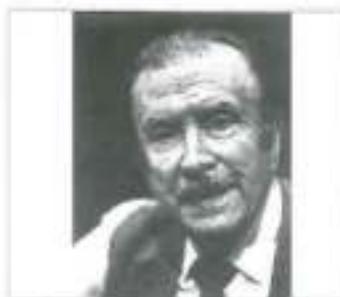
Habían pasado cuatro ciclos de 676 años, cada uno de los cuales terminó con grandes calamidades y ruinas causadas por inundaciones, tempestades y terremotos. La proximidad del quinto y final período decisivo había de ser precedida por la vuelta de Quetzalcóatl en un desconocido y futuro año de Ce Acatl.

Por rara coincidencia, el año 1519, en que Hernán Cortés desembarcó, era precisamente el año mexicano de Ce Acatl. Cuando el año en cuestión se aproximaba en la rueda del calendario, tres cometas flameantes cruzaron raudos el firmamento, las aguas del lago de Texcoco se levantaron sin causa aparente y hacia el este surgió una extraña y vivísima luz. Moctezuma se vio asaltado por tristes presentimientos sobre la suerte de su Imperio y mandó llamar a los sacerdotes, quienes únicamente le anunciaron que amenazaba una gran calamidad y cuando llegaron noticias del desembarco de unos extranjeros blancos procedentes del este, cuentan que dijo: "Este es Quetzalcóatl que vuelve a Tula". Y en su primera conversación con Cortés, el emperador azteca se dirigió a él como si fuera el propio legislador de la leyenda que regresaba a reclamar su trono. Era el principio del fin del glorioso imperio azteca. La profecía se había hecho realidad. La leyenda se había convertido en historia.

Antonio Landauro
Licenciado en Teoría e Historia del Arte.
Escritor. Docente Universidad Finis Terrae

RETRATO DE UN HOMBRE QUE IGNORO SU GRANDEZA

Antonio Landauero



Pocos días antes de terminar este número de *Alas y Raíces* se presentó en España el libro «Los Nazis en Chile», de Víctor Farías, donde se acusa a Claudio Arrau de apoyar el nacionalsocialismo. La denuncia de Farías —que también vincula con los nazis a otras figuras que van desde Heidegger hasta Allende— huele a aprobio, ya que Arrau política e ideológicamente siempre fue un libre pensador independiente.

Por encargo de la Fundación y Museo Claudio Arrau de Nueva York durante cuatro años investigué y escribí la biografía del pianista —libro aún inédito— y tuve acceso a toda la documentación disponible en dicho museo y nunca encontré un documento que vinculara a Arrau con los nazis.

Espero leer pronto el libro de Farías para felicitarlo por su hallazgo o criticar su irresponsabilidad. No creo —ni quiero pensar— que este filósofo dedicado a la historia, y hoy profesor de la Universidad Libre de Berlín, esté tergiversando la historia con un desesperado afán de publicidad, tampoco me inclino por la teoría del oportunismo barato, no sería digno de un intelectual que se precie de serio. Pero me asaltan dudas acerca de su tesis.

Y ya que las páginas de esta revista están al servicio de la verdad y la cultura, esbozaré algunos aspectos de la vida de Arrau que revelan la grandeza de su ser.

Cuando la "llamada interior" del arte es profunda, sincera, límpida, el destino del hombre ya está trazado. Fue el caso de Claudio Arrau, uno de los más célebres pianistas del siglo XX. Su talento innato, igual que Mozart, empezó a manifestarse a los tres años y lo desarrolló en una expresión artística superior durante ocho décadas. También como el genial compositor austriaco, a una edad demasiado temprana para descubrir la música, ésta lo descubrió a él.

Por los Caminos del Zen

Quizás uno de los aspectos más desconocidos de la vida de Arrau fue su vínculo con el Zen, con el que se familiarizó a temprana edad y le permitió desviar o controlar el poder agresivo del ego —la yoidad, el egotismo, expresado en la vanidad humana— y sustituirlo por una conciencia universal de la humildad, que se manifestó en una vida serena, sencilla, indiferente a la fama. "El objetivo final consiste en dejar atrás toda vanidad, lo cual puede conducir a la fusión final con el Todo", afirmó acerca de la finalidad que perseguía con esta práctica. Criado bajo el dogma católico, lo abandonó alrededor de los quince años. "Sólo me confesé una vez, y me pareció absolutamente ridículo. Una sola vez tomé la comunión. Me repugnaba la idea de tragarme la persona de Cristo. En realidad, no me volví en contra del catolicismo. Es solo que éste perdió actualidad". Trató de regresar a él hacia los veinte años, bajo la influencia de Jacques Maritain, que conoció en París. "Comencé a levantarme a las 5 en punto todas

las mañanas, asistía a la misa de 6 y entraba en estados extáticos religiosos. Eso se prolongó durante 6 meses. Aunque no era religioso en un sentido doctrinal, tenía ciertas sensaciones místicas".

El Zen no es una filosofía en el clásico sentido de la palabra, ni una religión, ni una secta, sino una actitud. Una norma de vida. Una búsqueda personal, única; un saber particular en el que no cuentan las palabras, sino la experiencia. Hallar En-sí, que se encuentra en proporción directa con la capacidad mental y emotiva de cada individuo. Sólo puede conocerse la realidad como conoce el pez el agua o el pájaro los bosques. Igual que la vida religiosa o artística: si no se vive, no se puede captar su significado. "Ningún razonamiento me comunica el frescor del agua: sólo metiendo la mano al río podré conocerla". Según el Zen, dos son los extremos que deben evitarse. Uno. La vida entregada a los placeres y disfrutes, porque es grosera y vil. El otro,

una vida de maceraciones y privaciones, porque es triste y vana. Arrau hizo extensivo estos principios a su vida y a su arte. En lo personal, el Zen fue su norma de vida, su patrón de conducta; en lo musical, aplicó sus principios a la interpretación a través de un método que desarrolló, y que descansa en dos condiciones fundamentales, una física y otra síquica: relajamiento corporal y concentración mental. Al interpretar una composición musical, la mente debe estar "cargada" de lucidez y el cuerpo flácido, con la mínima tensión muscular. "Es esencial tratar de evitar la tensión corporal, ya que ésta viaja a través del instrumento y finalmente llega al auditor". Obviamente la ausencia total de tensión muscular es imposible. Se trata más bien de un relajamiento que permite ligereza corporal, facilidad de movimiento. Según Arrau, uno puede llegar a una etapa en que el cuerpo automáticamente desarrolla estos aspectos. Cuando la música llega a ser parte del ser, entonces estos movimientos vienen inconscientemente, sin siquiera pensarlos: "Mientras soy partidario del relajamiento físico, creo que es imperioso mantener una "emoción" interior. El tocar piano requiere que halla una increíble tensión interna, sin crear tensión física. Eso parece simple, pero no es así. En una etapa muy temprana, descubrí que, al tocar de una manera relajada, uno se vuelve más creativo... porque es muy natural, porque participa todo el cuerpo, porque se produce una unidad de cuerpo y espíritu". Según el Zen, cuerpo y mente son un todo interrelacionado e interdependiente. Por eso sabía que toda la entidad psicofísica del ser debía estar presente en la interpretación y que no podía haber movimientos disociados. Aconsejaba observar los movimientos del tigre en la jungla o del faisán, en cuyo andar la tensión y la espera se alternan. A menudo repetía: "Completely involved in the whole thing" (completamente sumergido, concentrado en lo que se hace). "En lo que se ve, sólo tiene que estar lo que se ve; en lo que se oye, sólo tiene que estar lo oído; en lo que se piensa, sólo tiene que estar lo pensado".

En la escuela pianística que desarrolló, que provenía de Liszt, era fundamental no tocar sólo con los dedos, sino con todo el cuerpo y el alma. "El intérprete debe entregar su sangre en la ejecución. Debe ser capaz de transformarse en aquello que no es... Es como si un actor se interpretara a sí mismo". Para acercarse a ese estado de compenetración y equilibrio entre la intensidad y la mesura recalca la idea Zen de "estar presente" en cada nota, en una actitud de absorción meditativa, pues la verdadera creación no surge de la conciencia, sino de las profundidades del espíritu. Siempre usaba la palabra alemana "hesselen" (poner el alma en la interpretación).

Tres reflexiones tuyas lo retratan prístinamente. Una dice: "Con el tiempo comprendí que uno simplemente debe permitir que las cosas sucedan, sin preocuparse demasiado por complacer o tener éxito. Entonces, la ansiedad deja de ser un impedimento, para convertirse en parte del flujo creativo". La otra: "Resulta casi imposible para un intérprete deshacerse de tu deseo de triunfar. Y, en ciertas etapas de la vida del artista, ese deseo es una fuerza impulsora y necesaria.

Aun así, debe combatir la vanidad con toda su potencia. Y cuando ya es más anciano y su personalidad se halla mejor integrada... entonces, creo, ciertos obstáculos de vanidad pueden superarse con éxito... La vanidad es uno de los puntos que más he combatido en toda mi vida y lo que siempre les recomiendo a los jóvenes artistas es que sostengan una lucha diaria, permanente, contra ella. Si no lo hacen así, no saldrán jamás del mundillo personal, de la cerrazón de la vida, tendrán esa horrible ansiedad que llena el corazón de envidia y frustración. La vanidad es la otra cara de la envidia". Su juicio sobre la arrogancia es categórico: "La arrogancia siempre arroja una sombra de duda. Si los artistas son arrogantes, es que por otro lado debe haber un sentido de inferioridad artística que tratan de ocultar. Si son personas que caen en esa debilidad están probando su dudosa contextura moral y artística. Yo he luchado toda mi vida contra la arrogancia, en un esfuerzo cotidiano y siempre he notado que es el punto débil que impide desarrollarse a mayores alturas; es una fuerza destructiva que puede arruinar por completo al artista".

También es destacable su profundo respeto por el prójimo. Una vez cuando caminaba por la Plaza San Martín en Buenos Aires, una pianista amiga le dijo: "Claudio, después de verte tocar cerrarías el piano para siempre". Y él respondió: "Al contrario, porque cada uno tiene un mensaje que dar, y por pequeño que sea, el de uno nunca es igual al de otro". Como señala el Zen, cada paso, cada acción, cada trino, son únicos. Y todos tienen el mismo valor.

En Busca de la Verdad

Fue un gran humanista, un lector omnívoro y multilingüe: Tolstoi, Cervantes, Goethe, Proust, Dante, Shakespeare, Hesse, Einstein; en inglés, francés, italiano, alemán o español. Este permanente interés por descubrir la esencia de las cosas le ayudaba a apaciguar su inexorable sed de saber, de acercarse a la verdad que encierra el universo. A través del estudio tendía a preparar su espíritu en la dirección más alta y suprema del arte: la belleza. En lo musical esto se tradujo en una intensa búsqueda del orden y la unidad. Respecto a su ejecución buscó la homogeneidad de las ideas, la legibilidad de las estructuras, la depurada claridad.

Arrau ha sido un caso único en la historia de la música del siglo XX: durante ochenta años ejecutó uno de los más amplios repertorios pianístico jamás conocidos. Se sentía igual de bien tocando a Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt, Debussy, y por lo menos media docena de otros compositores. También se le ha considerado el pianista contemporáneo más preciso y fiel a la literatura pianística. Su prodigiosa compenetración—literalmente hacía suya las tensiones del compositor—permitía que sus discursos sonoros fueran inconfundibles. "Un artista debe entender, sentir y expresar cada angustia y cada dolor del compositor, solamente si está previamente en contacto con sus propias vivencias y agonías. Un texto escrito pasa a través de la propia concepción e interpretación". Nunca dos ejecuciones tuyas fueron iguales, aunque siem-

pre alcanzaran el más alto nivel. Impresionó por la pureza y precisión de su ejecución, a la que gradualmente fue añadiendo profundidad y amplitud emocional. También por su sonoridad, la que derivaba de su touché, su pulsación en el teclado. Poco antes de fallecer resumió su técnica en los siguientes términos: *"Mi manera de tocar es contraria a la idea de golpear el piano. Yo utilizo todo el peso natural de mi brazo hasta la altura de los hombros, pero más allá de eso, de alguna manera todo el peso de mi cuerpo se transmite a las teclas, lo que me permite crear ese sonido sensual que me gusta cultivar"*.

"Las obras cuya belleza desafían cualquier descripción brillan con una llama tan viva como el primer día". Así celebran los arcángeles en Fausto las creaciones de Dios. Arrau sintió hacia las obras maestras de la música una exaltación semejante. Consideraba, en efecto, que éstas "brillan con una llama tan viva como el primer día". Un minucioso estudio de sus grabaciones conduce a la conclusión de que su interpretación siempre fue fresca, natural. Nunca se preguntó qué tempos e inflexiones se ajustaban a la emotividad o profundidad de la obra. Sino que penetraba en la intimidad de las piezas queriendo encontrar la esencia misma de ellas. Garrick Ohlsson define este aspecto del arte de Arrau bajo el concepto de "ejecución orgánica". Según él, aquí están los principios de su técnica pianística basados en la experiencia del cuerpo y sus fundamentos psicológicos, apoyados en la experiencia del subconsciente.

Reconocido como uno de los grandes pianistas del mundo, después de más de 8.000 conciertos, admitió que su estilo había cambiado poco a través de los años. *"Ha habido una evolución constante. Hay algunos compositores que han llegado a gustarme más que en el pasado, como Schubert y Debussy. Pero esencialmente no he cambiado..."* Y aunque la crítica lo consideró especialista en Beethoven, él nunca se consideró experto en un solo compositor, época o estilo. *"Entre más variados los intérpretes, más podrás entender lo que tocas. Yo no creo haberme especializado en ningún compositor, no creo que haga bien. Entre mejor uno toque Debussy mejor tocará Chopin. Si tu tocas bien a Beethoven también tocarás bien a Brahms"*.

Su repertorio incluía toda la obra para teclado de Bach, toda la de Mozart para piano, todo lo de Schubert, todo Schumann y Beethoven. Tocaba la mayor parte de la música para piano de Chopin, Brahms, Debussy y Ravel y tenía en los dedos una cantidad tremenda de la de Liszt. Cuando su arte alcanzó la cúspide, dijo: *"Siempre he pensado que el último paso en interpretación es Schubert, por la serie de elementos que se unen en su obra y que lo hacen extraordinariamente difícil de comprender y de transmitir al público. Desde luego la influencia beethoveniana, luego la simplicidad folclórica, el lado dramático de su obra, la profundidad trágica y esa especie de felicidad de estar vivo al mismo tiempo. Hay una cierta embriaguez en la obra de Schubert que es muy difícil de transmitir. Su música nunca es serena. Siempre hay una corriente oculta de turbulencias, aun en las secciones líricas. Muchos cometen el error de dividirla entre lo ardiente y lo sentimental"*. Curiosamente la música de Schubert constituyó su primera y su última grabación.



Toda sensibilidad poderosa es siempre en el fondo refinada, exquisita, contacta los rincones frágiles, los meandros ocultos, los intersticios inadvertidos. Cuando Arrau se sentaba al piano se intuía que todas las potencialidades del ser entraban en juego. En su acto creativo estaba presente todo su cuerpo y alma, su imaginación, inteligencia, voluntad y espíritu. Y no podía ser de otra manera, pues el verdadero arte, el arte humano, profundo, metafísico, con proyecciones espirituales es vitalmente una inquietud ontológica. Para que un hombre pueda expresar la hondura de su universo íntimo, de su mundo estético y su espiritualidad valiéndose de una técnica determinada, debe tener la capacidad, la sensibilidad y el alma de un poeta mayor. Él la tuvo. Poseyó finísimo y exigente sentido de la armonía de los sonidos y las voces. Era su oído celoso guardián de las sonoridades, del ritmo, las cadencias y concordancias. Además de su inteligencia, entre su yo y su ejecución se interpuso, con frecuencia, la sabiduría técnica, por un lado, y por otro, la sabiduría propiamente racional. Su intelectualidad, complemento afín a su arte, le permitió analizar las partituras extractando la esencia de ellas. Las grandes inquietudes del hombre pasaron por los corredores de su alma y se objetivaron en cantos de belleza sonora. La hondura de las concepciones filosóficas y estéticas de los grandes compositores alcanzaron en sus ejecuciones las más excelsas cumbres. De su música se puede deducir que la poesía adquiere sus profundidades líricas cuando se pone al ritmo de la vida y expresa en su movimiento continuo e immanente todo su esplendor. Y Arrau lo hizo. Porque rozó con su espíritu la belleza y la dotó de un objetivo material que la partitura en sí no posee. Como creador, tuvo la misión de irla despertando, modelando, prolongando la creación en una recreación personal y supo alcanzar el justo equilibrio entre la estructura y la idea.

No cabe duda que sólo una comprensión íntima de las grandes creaciones artísticas le permitió revelar el carácter inconmensurable de las mismas. Este conocimiento íntimo, aunado a la admiración que él sentía por las obras "cuya belleza desafía toda descripción", alimentaba y renovaba su intención de ser fiel a la idea impresa. Original. Esta "comunicación" le permitía descubrir nuevas profundidades cada vez que abordaba una partitura. Tal vez aquí radica el secreto de que sus ejecuciones no tuvieran nada de rutinarias; incluso si las ejecutaba por vigésima vez se podía sentir como si fuese la primera. La comprensión verdadera de la estructura de las obras musicales le permitió, sin restringir por eso su alcance, utilizar absolutamente todos los medios de expresión que le sugería su imaginación. En verdad no puede haber interpretación convincente sin ese tipo de convicción.

Su música obedeció siempre a una rigurosa precisión, a un absoluto apego a las notaciones, a las indicaciones y a su dinámica. En resumen, es en la forma perfecta, en la estructura formal rotunda y acabada de sus interpretaciones donde se palpa el fondo, el contenido sin mácula, la verdadera di-

mensión de los geniales compositores. Esa transparencia respondió a su deseo de claridad absoluta. Y aunque fuerte fuera su emoción, su tensión interna, nunca llegó a enturbiar ni distorsionar los pensamientos que había escrito el compositor. Para expresar emociones intensas no procedía como muchos artistas que golpean el teclado con violencia, sino que, al contrario, empleaba con ese fin verdaderos juegos armónicos. La exactitud fue su medio para dotar de vida al cuerpo de su obra. A sus ojos toda estructura formal debía estar controlada, de lo contrario se desvirtuaba la naturaleza del texto. Sus pensamientos musicales estaban subordinados al orden, al sentido de unidad, al encadenamiento lógico. El trabajo meticuloso que ponía en sus ejecuciones, su tendencia a la perfección y su virtuosismo convertían su interpretación en un homenaje a los grandes compositores.

Sus convicciones estéticas lo guiaron siempre. Y en ese modo suyo de apropiarse de un texto muerto para dotarlo de vida real, concreta, que deja de ser una ensoñación idealizada y ahistórica para convertirse en un testimonio sonoro, vivo, radicó su grandeza. Como auténtico artista, trabajó para sí obedeciendo a sus aspiraciones, complaciendo su propio gusto, escogiendo sus temas según su propósito sin que hallase placer más que en su propia satisfacción. Y pese a que vivió en una época de transición y crisis, en la que abundaron la agitación social, las guerras y las revoluciones, consagró su vida a la búsqueda apasionada e ininterrumpida de la belleza. Creyó que viviendo la vida de un músico cumplía una misión sagrada. En términos de pianismo, su ejecución representó un verdadero acto de fe. "Si no es Claudio Arrau el más serio y profundo fenómeno pianístico de nuestro tiempo ¿quién lo es?" Esta frase escrita en el *Süddeutsche Zeitung*, por Karl Schumann, el crítico más respetado de Alemania, resume la genialidad de este músico chillanejo y universal que ignoró su grandeza. El haber dejado un mensaje a los hombres, el habernos hecho estremecer ante la belleza, el haber conseguido expresar los abismos insondables de la creación artística, de esclarecer las escondidas profundidades sondeadas por otros artistas, son los mejores argumentos para invocar su nombre.



HONDAS · EMOCIONES

María Elena Fariás

Natasha Pons, Alex Quinteros y Jessica Torres. Tres nombres, tres jóvenes artistas, tres formas expresivas singulares de abordar la creación plástica. Son propuestas diferentes, pero unidas por un ansia común, la búsqueda de una identidad propia. También los une el amor por la labor docente que ejercen en nuestra Escuela de Arte como Profesores Tutores.

nombres

El análisis de la obra de un artista equivale a develar su mundo interior, a sumergirse en las aguas de un océano personal de vivencias y emociones que se traducen en un lenguaje peculiar de formas, líneas y colores. Es un intento vano por tratar de esclarecer y descifrar una incógnita que vive en el alma del creador. Por eso es difícil realizar una aproximación crítica, objetiva, imparcial, ya que inevitablemente se cae en el subjetivismo. Por eso, más allá de hacer una breve alusión a sus obras, es mejor que éstas hablen por sí solas. Que se desnuden ante los ojos y pulsen ellas mismas las fibras íntimas del ser.

artistas

formas

Natasha Pons (1968). Licenciada en Arte, menciones Grabado y Dibujo, Pontificia Universidad Católica. Desde 1992 ha participado en numerosas exposiciones colectivas en Chile, Argentina, Cuba, Alemania, Japón, Australia, Francia y España. Entre sus premios destaca el Primer Lugar, mención Gráfica, XVII Concurso Nacional de Arte Joven, Universidad de Valparaíso (1995).

Jessica Torres 1967 Desde 1993 a la fecha ha realizado numerosas exposiciones colectivas en Chile y Cuba. En 1997 participó como Profesora Invitada, en el Instituto Superior de Artes, La Habana.

Sus trabajos transversalmente aluden a la poesía, con ella coinciden en la economía de los recursos plásticos empleados: la síntesis sugerente, la simplicidad monacal, el sencillo hábito aéreo. La asociación libre de imágenes -como el libreversismo- permiten una lectura irregular y no programada. Pareciera que sus figuras conjugaran distintos tiempos, jugaran en distintos espacios, anidaran en una dimensión propia. Es un nuevo vocabulario, un nuevo repertorio de signos, un código con estilo propio.

La suya es una propuesta comprometida -consciente o inconscientemente- con la poesía de la tierra, la naturaleza, lo telúrico, lo vernáculo. Un canto hondo donde la intensidad emotiva juega con las formas materiales. En sus obras se dan la mano la fuerza con el amor, el drama con la sutileza, lo agudo con lo rotundo. La madera -la materia prima- aquí canta su esencia, ensamblada, amarrada, cortada; los perfiles-ángulos, los volúmenes masa-quecudad, las texturas múltiples conciertan su riqueza expresiva, la savia de la tierra, el fruto de los tiempos con singularidad y lirismo. Pareciera que detrás de todo subyace la idea de volver sensible, mediante un pretexto matérico, una emoción sentida, sin la obligación de acabar en un objeto definido.

Alex Quinteros (1969). Licenciado en Arte con mención en Pintura, Pontificia Universidad Católica. En 1991 realizó su primera exposición individual «1 (0) 1», en el Goethe Institut, a la que siguió, tres años después, «Pinturas» en la Sala de los Amigos del Arte. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas a lo largo de todo el país y obtenido varios premios y menciones.

En sus propuestas se intuye cierta aproximación a la estética del expresionismo abstracto, donde la emoción, aliada de un gran silencio, se alternan mayestáticas. Curiosamente, pese a que juega con el cromatismo, una armonía quieta -que para algunos se emparenta con la caligrafía oriental- acapara la atención del todo y se transforma en una constante, una protagonista que trasciende. Usando una idea prestada de Yves Bonnefoy diría que en sus trabajos se adora una profundidad donde toda forma concreta se pierde, se diluye. La técnica sólo constituye un medio para llegar a una expresión profunda.

M. Elena Fariás
Licenciada en Arte.
Directora Escuela Artes Plásticas
Universidad Finis Terrae

TAZAS SUCIAS DE TINTA



UN HOMBRE VIEJO,
DORMIDO DELANTE
DEL SOMBRERO. CON LA
CABEZA CUBIERTA CON
UN PAÑUELO DE NYLÓN
DE COLOR BLANCO, SE
DISPONE A USARLO.

LA MUJER MIRA UN PLANO
QUE LLEVA EN LA MANO
IZQUIERDA. ES UNA SIMPLE
HOJA DE PAPEL CUYOS
PLIEGUES, VISIBLES AUN,
PRUEBAN QUE ESTUVO
DORADA.

A LA IZQUIERDA DEL
PUZZLE, UNA BANDEJA
DECORADA SOSTIENE UNA
JARRITA DE CAFÉ, UNA
TAZA CON SU PLATILLO Y
UN AZUCARERO DE PLATA.

DETRAS DE LA PUERTA,
PUERTA QUE EN SU
REVERSO POSEE UNA
IMAGEN COLGADA DEL
SAGRADO CORAZÓN, SE
DIVISA UN LARGO PASILLO,
POR DONDE AVANZA UNA
MUJER DE UNOS
CINCUENTA AÑOS QUE
LLEVA UN VASO DE LECHE
EN LA MANO DERECHA.

Natasha Pons

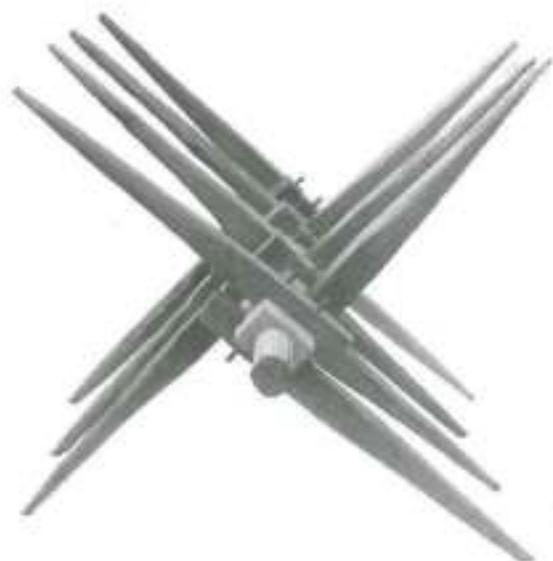
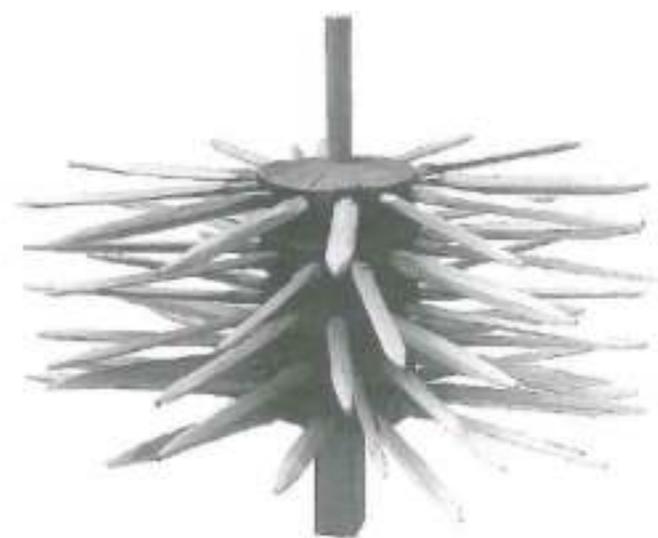
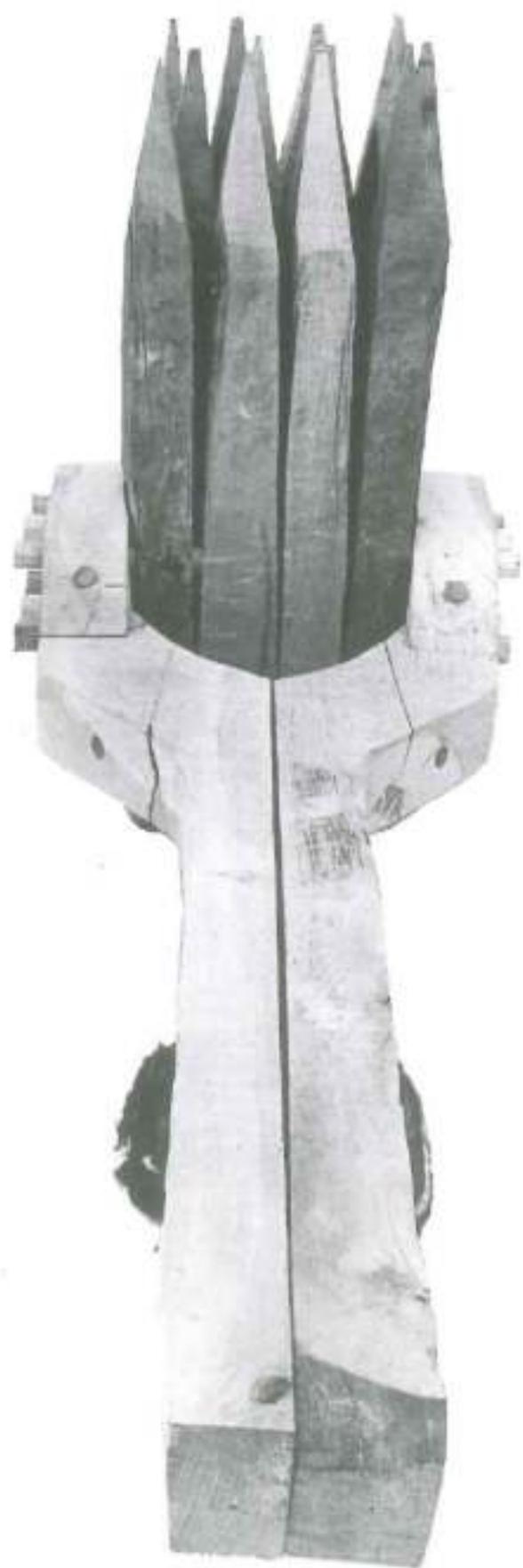
Profesor Tutor

Escuela de Artes Plásticas
Universidad Finis Terrae

S/T 180 x 200 cm. Acrílico s/tela.
S/T 140 x 140 cm. Acrílico s/tela.
S/T 200 x 200 cm. Acrílico s/madera.



Alex Quinteros
Profesor Tutor
Escuela de Artes Plásticas
Universidad Finis Terrae



Jessica Torres
Jefa de Taller
Escuela de Artes Plásticas
Universidad Finis Terrae

LA REVOLUCION NO SERA TELEVISADA

Amanda Salas

En el siguiente escrito procuraré presentar las determinantes históricas que en nuestro tiempo nos hacen girar entorno a distintas valoraciones de la memoria, el compromiso con la historia y con el arte, así como los resultados que estas diferencias entregan en el pasado, presente y futuro. Se establecerá la preponderancia de la imagen como elemento comunicativo que ha encontrado, más que nunca, su propio espacio en contraposición con el indefinido lugar que ocupa lo ideológico. Todo esto enmarcado en una temporalidad que de perseguir lo nuevo pasó a ser estacionaria y a reciclar el momento.

En la historia del arte los movimientos llamados vanguardistas han rechazado todo lo que venía del pasado. Entendiéndose el pasado como una manifestación de la tradición que se convertía en un obstáculo del que debían apartarse lo antes posible. La tradición se objetaba por ser inmutable, sólo la modernidad era revolucionaria y progresista.

Inmerso en esta premisa, el arte de finales del siglo XIX y parte del XX inició su marcha en sentido opuesto a la tradición; ella, conservadora, ve el pasado como ejemplo a seguir. Luchando contra esto, cada nuevo estilo servía como un nuevo comienzo. *"Las creencias se sucedían, se sustituían, se descartaban continuamente, siempre a favor de otras nuevas y mejores, que a su vez se rechazaban llegado el momento"*.¹ Lo "nuevo" se convirtió en la fuerza activa que revitalizaría las producciones artísticas; este concepto se transformó en un valor positivo por excelencia e inundó todas las áreas del saber humano.

La historia reificante y osificante era un pasado que sofocaba, una carga pesada ante la cual la estructura de temporalidad que marcó la era de la modernidad,² proponía y celebraba lo nuevo como una utopía.³ Lo novedoso se instauró como uno de los fundamentos principales para la elaboración de un juicio artístico; un espacio y tiempo más allá de la tradición y del pasado.

El anhelo por cosas nuevas dispone a la historia como una manía de ir siempre adelante, de considerar la marcha de las generaciones como una carrera de relevos en la que cada uno supera a su precesor para ser luego superado por el que le sigue. Una imagen filial donde hay que encontrarles padres e hijos a los artistas para que se reco-

nozcan y se puedan matar unos a otros. Milan Kundera escribe: *"sin esta carrera de relevos llamada historia, no existiría el arte europeo y lo que lo caracteriza, el ansia de originalidad, el ansia del cambio"*.⁴

Con esta visión de la historia, el vanguardismo defendió la idea del avance progresivo e irreversible de las capacidades humanas para ordenar la realidad. Pero con el impulso de extremar el cambio se destruyó la estabilidad, lugar donde funcionaba la tradición, ahogándola tanto a ella como a una conciencia radical. Una vez suprimidas las pautas por las que nos guiamos, no sabemos qué normas hemos de seguir, y menos aún por qué hemos de seguirlas. De modo que de una hipertrofia de la conciencia histórica que existía en la conciencia pública pasamos a su atrofia.

La modernidad adoptó las nociones de libertad y autonomía, aplicando la idea de que el arte sólo tiene que responder ante su propia lógica, sus propias leyes y ante una estética pura. Fueron desechados los límites marcados del arte. El gesto de aplicarle pintura a un lienzo se convirtió en signo de liberación, una liberación que acusaba al artista en sus ansias de ser moderno. Pero el atacar todo lo conseguido en el pasado privó a varias generaciones de artistas de un esquema o plan futuro. Producto de la contraposición tradición y vanguardia nace una fisura y algunos artistas advierten que para crear algo nuevo tienen que inspirarse en el pasado. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que en el avance lineal, el conocimiento de éste se volvió escaso.

Muchos artistas creyendo sin duda que había llegado la hora de abandonar la antítesis tradición/modernidad empiezan a renunciar al imperativo de romper con el pasado y comienzan a explorar y a inspirarse en los viejos estilos. La humanidad plantea como obsoleto el proyecto moderno⁵ y surge la posmodernidad basada en ese desencanto. Si ayer el artista moderno abrazaba la modernidad con esperanza, orgullo y un valiente espíritu de desobediencia, hoy ella es una triste tabla de salvación. Como todas las ideas, la modernidad ha agotado su período de duración para dar paso a otra.

Nos encontramos a principios del siglo XXI y continuamos hacia adelante con una falta de con-

ciencia histórica expresada en la falta de compromiso con los sucesos acaecidos en el pasado. Sumamos muchos cadáveres obtepidos de las bajas que heredamos de la modernidad, lo que en la prosa de Pessoa queda resumido: "¡er hoy el cadáver vivo de lo que ayer fue la vida perdida". Como "cadáveres vivos" entramos a la posmodernidad.

Narciso es el símbolo de esta época nombrada posmoderna, que en un amplio sentido está comprendida entre 1970 y la actualidad. Los grandes principios éticos y morales de la modernidad no se mantienen con un carácter universal y hemos entrado en una ética de la situación: "todo depende". Y en esta relatividad el "yo" está por encima del "todos".

Los teóricos de la posmodernidad coinciden en que el escándalo provocado en su momento por el arte moderno hoy ha sido asimilado y recuperado por esos mismos que en un principio tan sorprendidos y críticos se mostraron con él.

La estructura básica de sociedad moderna (la secularización, el individualismo, la burocracia y el pluralismo) ha llegado a instaurarse en la cultura institucional a través del capitalismo y su ética de consumo en masa. La capacidad del arte para transmitir unos esquemas auténticamente éticos se ha debilitado porque con frecuencia los mismos artistas que se oponían a la ideología capitalista con su arte, en verdad no supieron rechazar este sistema. Sus intenciones se atenían a un doble criterio, y por lo tanto eran cómplices

de la situación. No querían poner en peligro sus propios intereses profesionales por defender unas convicciones que antes estaban dispuestos a apoyar con su arte.

Para el posmodernismo el centro está vacío. Se desarrolla en un mundo etizado de cambios sin precedentes, los modelos y criterios pasados no nos sirven de mucho, todo está en una continua transformación; no hay objetivos ni ideales estables en los que la gente pueda creer, ni una tradición lo suficientemente duradera para evitar la confusión. Suzi Gablik expone: "la herencia de la modernidad es la soledad del artista que ha perdido su sombra (...) Como la sociedad no marca ningún rumbo a su arte, éste debe inventar su propio destino".⁶

Todo lo descrito nos enfrenta a un panorama mundial donde el rumbo ya no es tan progresivo ni la historia una sola, sino que compuestas de varias. La palabra "cambio" ha adquirido un nuevo significado, que no es el de un nuevo estadio de una evolución continua, sino un desplazamiento de un lado para otro, de aquí hacia atrás, de atrás hacia la izquierda y de la izquierda hacia delante. Existimos en un estado de permanente movilidad y somos el resultado de la permeabilidad que produce esta dislocación. La cultura posmoderna de los medios desterritorializa, descontiene, deslocaliza, decodifica y disuelve la realidad; descubriendo un velo de olvido en nuestra cultura las convulsiones mnemónicas parecen caóticas y fragmentarias. No dan la impresión de tener un foco político o territorial claro



Obras de Pierre Huyghe, nacido en París en 1962. Vive y trabaja en París, Francia. El día Todo lo que uno mira, cualquier objeto o imagen, ha sido pensado, seleccionado, es el resultado de una incesante actividad. La obra se titula: Rue Longvic (billboard, Dijon), poner off the view, ocomos, Le tragédie -Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France, 1995.

Página derecha. Obra de Ashley Rickman, nacido en Barbados en 1959. Vive y trabaja en Bali, Indonesia. La obra se titula: The Penon 1997, oil, acrylic, pencil, wall on clay on wood, 163 x 229 cm.

y totalizador, pero sí expresan la necesidad que tiene nuestra sociedad de hallar un punto de anclaje temporal en medio de la revolución de la información y de una comprensión tempo-espacial cada vez mayor, donde la relación entre el pasado, el presente y el futuro se ven sujeta a una transformación que nos resulta irreconocible. Supeditados a esta movilidad la memoria, según observo, vuelve como principal fuente de vida futura, pero habría que ver si el camino hacia ella no es en realidad un camino hacia la amnesia.

En el ambiente actual de industrialismo urbano, donde la imagen es el principal instrumento, el arte no surge de la virtud moral, no pretende salvar almas. Atrastrados en el violento remolino de información e imágenes digitales, de una mezcla de la mediatización y de la propaganda nos hacemos las mismas preguntas de Peter Handke: *"¿Qué sabe uno cuando la participación es casi siempre una participación (tele)visual? ¿Qué sabe uno cuando, con tanta reticulación y online, sólo se tiene posesión del saber, sin tener aquel saber real que únicamente puede surgir por medio del aprendizaje? ¿Qué sabe aquél a quien, en lugar de la cosa, sólo se le da a ver imágenes de ésta, o, como en el mundo de las redes de telecomunicación, una abreviatura de una abreviatura?"*⁷

Lejos de posturas redentoras nuestra era no se caracteriza por las rupturas enfáticas ni por nuevas fronteras, como en la modernidad; los posmodernos no tiene la esperanza de poder cambiar la sociedad; han decidido disfrutar del presente con una actitud despreocupada. Karl Mannheim realiza una ominosa advertencia que parece una anticipación poshistoria: es posible por lo tanto, que en el futuro, en un nuevo mundo en el que nunca hay nada nuevo, en el cual todo está terminado y cada momento es una repetición del pasado, pueda existir una condición en la cual el pensamiento quede completamente vaciado de todo elemento ideológico.

La incertidumbre se asoma tras frases como: qué vemos, qué sabemos, qué recordamos cuando los medios comunicacionales mediante la imagen pueden vendernos lo que debemos saber, lo que debemos recordar y hasta lo que es correcto mirar. Frente a esta situación los nuevos modos de representación estética tienen un papel decisivo que jugar en el proceso de transformación social y política. El poder ya no está sólo en las instituciones del gobierno o del pueblo; está más que nunca en ese que dirige a nuestros ojos, en quien está detrás de la cámara y escoge el encuadre a mostrar decidiendo o manipulando lo que cada vez es más confuso, los límites de la realidad.

La realidad es para el hombre de hoy un continente cada vez menos visitado y menos amado, y tiene motivos suficientes. Ahora vivimos en una cultura de imágenes, ya no de ideales como lo fueron las décadas del 50 al 70. Eduardo Galeano en su *Diccionario del nuevo orden mundial* dispone como definición de cultura universal: tele-



visión.⁸ Debido a todos los estímulos que rodean al hombre de este tiempo, él no se aferra a nada, no hay certezas absolutas, sus opiniones pueden modificarse de un instante a otro.

Decir que la cultura en la sociedad posmoderna está cada vez más administrada, transmitida y controlada mediante técnicas de gestión, relaciones públicas y comercialización profesional es ya un lugar común. La creencia en los poderes transformadores del arte pertenece a una época en la cual las promesas redentoras del arte no habían sido erosionadas por el consumismo.⁹

Los sistemas políticos que durante décadas produjeron un choque entre sus divergentes ideologías¹⁰ han dejado de ser frentes concretos a los que sumarse, ya sea como víctima o victimario de ellos. El manifiesto marxista ha sido simplificado y reducido. Ante los ojos del mundo lo que queda de Marx, hace ya tiempo no es un sistema lógico de ideas, sino una serie de imágenes y consignas sugerentes recicladas según la necesidad del portavoz; un pensamiento filosófico resumido en estampas, como la imagen de un obrero que sonríe con un martillo, un hombre negro, uno blanco y uno amarillo que se dan la mano fraternalmente; una bandera roja al viento. El conocimiento es obtenido a través de estas imágenes fragmentadas y abreviadas.

La predicción de Marx en su manifiesto se ha cumplido y todo lo sólido se ha disuelto en el aire, pero en lugar de una nueva sociedad tenemos la simulación de lo real, la reaparición de todo lo que era sólido en una imagen fugaz en la pantalla, la esterización capitalista del consumo de la mercancía y de la imagen de la mercancía. Nuestra cultura espera que produzcamos demasiado y que derrochemos, pero le falta algo vital, la noción de que la experiencia sacramental puede transformar la vida de los hombres.

A mi modo de ver, el presente en sí mismo es una asidero débil de temporalidad uniforme, plazos indefinidos y sin vibraciones utópicas. Nelly Richard analiza cómo este presente se reduce a una actualidad hipernoticiosa, donde se trata de ocultar la falta de significados históricos con una sobre abundancia postiza de significantes mediáticos. Las imágenes se suceden, unas a otras, en las vitrinas del consumo televisivo; circulando veloces "no registran huellas de inscrip-

ción ni por lo tanto de memorialidad".¹¹ Nada interrumpe (ni demora reflexiva ni pausa de crítica) el fluir de las tribulaciones comunicativas. En palabras de Richard: "Las imágenes circulan libres de sospechas debido al festivo pacto democrático entre la massmediatización de la política y la comercializada banalidad del entretenimiento cultural".¹² Los signos de la actualidad agotan su razón de ser en el flash de la noticia.

Lo que intento al exponer el contraste entre un mundo donde el motor eran las ideologías confrontacionistas con el actual, donde la imagen reina (en conjunto a la virtualidad que ella genera), es acercarme al planteamiento de Milan Kundera en "La Inmortalidad", donde se refiere asertivamente a la transformación gradual general y planetaria de la ideología en imagología.

Las ideologías eran como ruedas tras el escenario que daban vueltas poniendo en movimiento guerras, revoluciones, reformas y cada una de ellas debía llenar el pensamiento de una época. Las ideologías iban de la mano con la historia, pertenecían a ella. Pero todas las ideologías fueron derrotadas, sus dogmas fueron desenmascarados como simples ilusiones (hecho determinante fue la caída del Muro de Berlín) y la gente dejó de tomarlas en serio. Hoy, creo ver en el ser humano la posibilidad de vivir sin ideales, lo importante al parecer es conseguir un trabajo adecuado, conservarse joven, tener riqueza, fama, poder, etc. No es fácil compaginar la virtud moral y el éxito en una sociedad capitalista y competitiva. Como secuela de lo anterior, la imagología tomó el lugar del viejo titiritero.

En un mundo donde se dice que una imagen habla por mil palabras, el empeño humano de hacer tangible lo intangible se acrecienta. La imagología nace, para Kundera, como un neologismo, permitiéndonos reunir bajo el mismo techo lo que tienen tantos nombres, las agencias publicitarias, los asesores de imagen de los hombres de Estado, los diseñadores que proyectan las formas de los autos y aparatos de gimnasia, los creadores de la moda, los peluqueros y las estrellas del show business. Este neologismo se desarrolla creando unos sistemas de ideales y antiideales, sistemas que tienen corta duración y cada uno de los cuales rápidamente es reemplazado por otro sistema, pero que influyen en nuestro comportamiento, en nuestras opiniones políticas y preferencias estéticas. Dentro de estos sistemas la realidad se divide en dos ramas paralelas, la real y contingente y la virtual mediada por las tecnologías de la imagen.

La imagología, nueva mediadora entre la realidad y nosotros genera el refunfuñante murmullo "No pasa nada" o "No estoy ni ahí", legado de una desconexión con lo que acontece a nuestro alrededor; pareciera ser que después de la sucesión de imágenes que día a día nos persigue ya no distinguimos entre una y otra y surge un tedio producto del adormecimiento que tienen nuestras mentes. En la construcción de la realidad la imagología asume una postura maniqueísta

donde la imagen se presenta como una realidad manipulada al antojo de los medios de comunicación. ¿Cuál otro sería el motivo por el que el conflicto de los Balcanes tuvo más cobertura que la guerra en Ruanda, exponiéndose numerosas películas que lo aluden, transmitiéndose en vivo los enfrentamientos armados y apareciendo en el National Geographic un especial informativo sobre los problemas étnicos de esta región, entre otros?

Lo que hace que para occidente signifique más Kosovo que Ruanda, al parecer tiene que ver simplemente con el tinte de la piel. Las vivencias se han dispersado dentro de la maquinaria de la imagología, que determina quienes son los buenos y los malos, cautivados, como Adriana Valdés Indica, por una "seducción equívoca".¹³

Tomo nuevamente de Fernando Pesco -y aun con temor al abuso- sus palabras que son demasiado precisas como para no mencionarlas: "Vivimos todos lejanos y anónimos; disfrazados, sufrimos desconocidos. A unos, sin embargo, esta distancia entre un ser y él mismo nunca se les revela; para otros es de vez en cuando iluminada, de horror o de angustia, por un relámpago sin límites; pero para otro existe esa dolorosa constancia y cotidianidad de vida".¹⁴

Ante la pregunta hecha a Gonzalo Díaz ¿Vienen buenas las nuevas generaciones de artistas? Su respuesta fue: "No. Algo raro pasa. He tratado de saber qué es. Creí en un momento que era porque nacieron después del golpe, tienen 20, 21 años, nacieron muy entrada la dictadura, pensé que eso los podía marcar. Pero no es exclusivo. Son como poca ambiciosos, poco apasionados, muy desconcentrados y lo más terrible tienen un imaginario desconectado con la historia. Uno no sabe que intereses tienen, capean clases, en una carrera que ellos mismos eligieron". "(...) Reciben una licenciatura de artistas y salen a esta escena cultural, que es terrible por lo pobre y desestructurada, a vender una pomada que nadie les ha pedido y que tienen que instalar con una cierta fuerza. Hay que egresar con pasión y ambición".

Estas palabras fueron colocadas en las paredes de la Universidad Finis Terrae con el encabezamiento "¿cierto o no?". Mediante el texto que he desarrollado espero haber esbozado las constantes que pueden hacer verosímil la respuesta de Díaz. (Me cuestiono si alguien cree que no es así), dentro las cuales pongo como fundamental el hecho de vivir en la posmodernidad, marcados por una cultura visual (imagología) que recuerda para callado, olvidando lo justo y lo preciso en público. Como hijos de la reconciliación pienso que buscamos la unidad, la no confrontación; intentamos ser partes de un todo que en realidad no conocemos y en la que no creemos.

Producto de lo anterior, la memoria no ha de ser un recurso al que nos volquemos cuando "Nada más pasa" o por un "Nunca más"; la memoria real ha de estar activa, viva para hacernos conscientes de nuestra historia que nos explica cómo

somos unos y otros, de modo que nos parecemos más de lo que nos diferenciamos. Donde en la cimentación de la conciencia histórica, la memoria y la amnesia no sean dos caras diferentes de la misma moneda, sino que una fuerza conjunta que nos remueva.

Detener toda la impronta que la imagología y sus instituciones tienen sería como el cuento del niño que con su dedo en un orificio detiene el avance del agua sobre un dique esperando que los demás lleguen. No se si es posible conformarnos sólo con gritar detengan el mundo que me quiero bajar. En todo caso lo que si podemos hacer es generar sobre el trabajo plástico miradas y lecturas que nos despabilen del funeral que presenciamos, no sólo hay que egresar con pasión y ambición, se debe vivir de ese modo, posiblemente no aparezca un Picasso que conmocione todo el panorama artístico global, presupongo no habrá una revolución y con ello un cambio total de las cosas.

Pero si tengo claro que si mantenemos esta participación (tele)visiva seguiremos buscando algo, sin saber qué. Así que ¿cómo sabremos si lo hemos encontrado? Creo que quienes tenemos entre veinte y veintisiete años no podemos continuar con una conducta pasiva, sin crítica,³⁵ desarrollando una conducta evasiva, sin asumir ninguna postura por la cual responsabilizarnos, manteniéndonos alejados del otro y de lo que en nuestro país ocurre y ha ocurrido.

Posiblemente en mí las ideologías no son un cadáver en descomposición, pienso que el arte sí es un medio de transformación como lo expuso Joseph Beuys. Puedo ser seducida, comprada y confundida por la imagen fugaz en la pantalla. Puedo estar errada. Pero ahora sentada frente a este computador hay algo que intuyo. La revolución no será transmitida en cadena nacional de quien sabe qué parte, no aparecerá en el programa de moda, no estará en alguna novela, no llegará a través de los medios comunicacionales de difusión de masas ni estará en la calle Alonso de Córdova. La revolución será en vivo.

³⁵ Gabiña, Susi, *Me muero el arte moderno!* Editorial Herman Blume, 1987, capítulo VIII, p.108.

³⁶ El modernismo fue una corriente del pensamiento que se desarrolló en los siglos XVII y XVIII, inspirada y fundamentada en el pensamiento de Descartes (racionalismo) sacando de allí sus ideas básicas. La modernidad se caracterizó por la racionalización de la existencia. Este pensamiento fue marcado por el surgimiento de grandes utopías: sociales, políticas, económicas, culturales, tecnológicas, etc.

³⁷ Utopía: etimológicamente significa lugar que no existe; es definida como: plan, proyecto o sistema tecnológico pero irrealizable.

³⁸ Kundera, Milan, *La insensatez*, Tusquets Editores.

³⁹ La frase escrita por Rimbaud en *Una temporada en el infierno*: "Es necesario ser absolutamente moderno", se instala como un concepto que no tiene un contenido determinado o claramente definido.

⁴⁰ Gabiña, Susi, *Witem*, capítulo VIII.

⁴¹ Havelka, Peter, *Un viaje de invierno a las rías Darussala, Saco, Abasco y Drión a Justicia para Serbia*, citado por Carlos Vial, "La voz de los exiliados", Revista Internacional de Arte Lápis, # 157, Noviembre 1999, Madrid, España.

⁴² Galeano, Eduardo, *Ser como ellos y otros aciertos*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1992.

⁴³ Consumismo: actitud de consumir bienes y valores sin aparente necesidad.

⁴⁴ Ideología: doctrina como un amplio sistema de conceptos y creencias, muchas veces de naturaleza política, que defiende un grupo o un individuo.

⁴⁵ Richard, Nelly, *Reservista sobre impresiones: las pinturas de mujeres en la calle*, Revista de crítica cultural, # 18, Junio 1999, Santiago de Chile.

⁴⁶ Op. Cit.

⁴⁷ Valdía, Adriana, *Debate para la belleza*, Universidad de Chile, Mayo 2000, Santiago de Chile.

⁴⁸ Pezzana, Fernando, *El libro de desvarios: de Sarmiento Saavedra*, Editorial Sols Austral, p.167.

⁴⁹ Para apoyar esta visión sobre la necesidad de crítica o para conciliar a este escrito de quien en sus manos caiga. Si mis palabras no llegan a ustedes (lectores) no hay progreso, si vos voces no llegan a mí cada sigue igual que antes. Correo electrónico: amandusalas@yahoo.com

Amanda Salas Rosselli
Artista plástica, egresada Universidad Finis Terrae,
ayudante del curso Metodología de la Investigación
en la Universidad Finis Terrae.

DESDE 1938 JUNTO
A LA PLASTICA NACIONAL...



Nacional®

L I B R E R I A



AGUSTINAS 986
FONO: 895 8588
FAX: 672 1728

PEDRO DE VALDIVIA 41
FONO: 231 0943
FAX: 231 2314

APUMANQUE L. 259
FONO: 212 6440
FAX: 201 6719

MATIAS COUSIÑO 54
FONO: 671 5216
FAX: 695 5457

PLAZA VESPUCIO L. 289
FONO: 293 2480
FAX: 293 2487

PLAZA OESTE L. 165
FONO FAX: 533 0243

ALTO LAS CONDES L. 1168
FONO: 213 1033
FAX: 213 1372

<http://www.nacional-libreria.cl>

COMO PERFECCIONARSE MAS ALLA DE LAS FRONTERAS

Carlos Navarrete

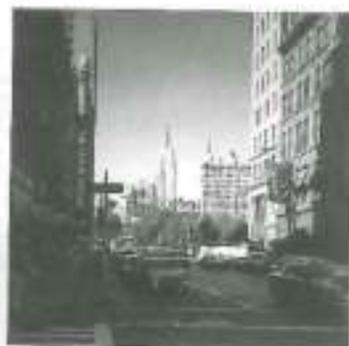
Generalmente, cuando un estudiante de arte egresa y pasa a engrosar la nada despreciable lista de artistas visuales profesionales en busca de «la oportunidad» para dar a conocer su trabajo y perfeccionar sus conocimientos, la idea de pasar una temporada fuera de Chile resulta fascinante, e incluso tentadora si se tiene la posibilidad de permanecer más de una temporada estudiando en tierras lejanas.

Ahora bien, antes de tomar las maletas y partir a esa academia alemana de mucho prestigio o al centro de estudios avanzados en oriente, es muy pertinente tomar algunas consideraciones al respecto. Las más simples serían: ¿Qué tipo de estudios me gustaría realizar? ¿En qué sentido ese tipo de estudios me ayudará al desenvolvimiento de mi trabajo profesional? ¿Qué grado de exigencia tienen esas instituciones en el marco económico y teórico respecto a mi realidad como joven profesional? En otras palabras, no se saca nada con postular a un magíster en cibernética en Japón si el futuro candidato no domina el idioma exigido en la institución, no posee recursos económicos y la universidad no da subsidio a los estudiantes extranjeros. Finalmente, hay que preguntarse qué ocurrirá después de tres años de estudios si el graduado no tiene verdaderas ganas de trabajar para la NASA en la sección de robótica para la futura misión a Júpiter. ¿Cuál es el objetivo final de estos programas de estudios?

En las próximas líneas se entrega una información actualizada de algunas instituciones en el extranjero que ofrecen programas para artistas jóvenes y profesionales clasificados en tres grupos que permiten determinar el perfil del candidato a seleccionar.

Estudios de Posgrado conducentes a grado

A esta categoría pertenecen los clásicos grados de magíster y doctorado, que son habitualmente emitidos por universidades estadounidenses, institutos politecnicos, colleges, etc. y algunas universidades o institutos europeos, debido a que la enseñanza del arte en Europa se desarrolla a nivel de academias y éstas no participan del sistema universitario, aunque en los últimos años han desarrollado programas que conducen a un tipo de grado. La persona que desee postular a algún magíster y luego seguir un doctorado debe tener muy en claro que su futuro profesional lo está orientando hacia la docencia. Y aunque es sabido que para exponer en una galería importante o ser considerado por algún curador para una bienal estos grados no valen de nada -sirve la calidad del trabajo en el marco de su «cuerpo de obra»- algunos estudiantes postulan a estos programas para residir en otro país, obtener la visa y luego hacer carrera profesional; otra situación que amerita una detenida reflexión a la hora de postular a una universidad u otra institución en Estados Unidos es el dominio del idioma; el inglés es obligatorio, más si se quiere obtener una beca para tal efecto. Igual cosa sucede con Francia, Alemania e Inglaterra. Donde la cosa no es tan difícil es en España por el idioma y la flexibilidad de los programas de estudios. Por su parte, Italia y Portugal también tiene algo que decir en esa materia, claro está que en áreas más específicas de las artes visuales, como son la restauración y la conservación.



Vista urbana de New York City, área del Pratt Manhattan y Cooper Union. Dos importantes centros de enseñanza artística.

Un aspecto válido para todo programa de estudio o residencia en el extranjero es que pasa entre uno a dos años desde el minuto en que se toma contacto con la institución y llega finalmente el tan esperado «primer día».

Estados Unidos tiene en Chile la llamada Comisión Fulbright, institución encargada de dar becas en el área de las artes y humanidades; algunas de ellas brindan cierto tipo de ayuda a estudiantes extranjeros. Lo importante es escribir y pedir los formularios, luego tratar de ir al lugar e interiorizarse del asunto.

• Comisión Fulbright •

Victoria Subercaseaux 41. Piso 4. Oficina 4
Santiago Centro, Metro Universidad Católica.
Teléfonos: 633 03 79 - 638 05 80

Para quienes deseen perfeccionarse en el área de

*pintura
escultura y gráfica*

se sugieren:

Pratt Institute
200 Willoughby
Ave. Brooklyn, NY.11205
http : www.pratt.edu

Yale University School of Art
P.O.Box 208242 Yale Station
New Haven, CT. 06520-8242 - USA
Teléfono: (203) 432 26 00

California Institute of the Arts
24700 Mcbean Parkway
Valencia, CA 91355 - USA
www: calarts.edu

Para quienes deseen perfeccionarse en el área de

*gráfica computacional,
diseño e ilustración,*

se sugiere:

Pratt Manhattan
A Division of Pratt Institute
295 Lafayette Street.
New York, NY. 10012 - USA
Teléfono: (212) 925 84 81 extensión 220

Para quienes deseen perfeccionarse en el área de

*cerámica o
fotografía*

se sugiere:

Cranbrook Academy of Art
1221 N. Woodward Ave. P. O. Box 801
Bloomfield Hills MI 48303-0801 - USA
www: caa_admissions@cc.cranbrook.edu

A los interesados en el área teórica y que tengan la intención de ser

futuros curadores

se les recomienda:

Center fo Curatorial Studies
Bard College
Annandale-on-Hudson
New York. 12504-5000 - USA.
Teléfono: (914) 758 75 98
Fax: (914) 758 24 42

Estudios de Posgrado no conducentes a grado

Este acápite de estudios está reservado para un perfil muy específico de artista, curador o conservador. Debido a que no existe el interés de otorgar grado ni mucho menos diploma, sino más bien, ayudar al futuro artista o crítico a cimentar su carrera profesional. Por lo general algunas de las instituciones que dan este tipo de programas ofrecen ayuda económica directamente y gestionan la obtención de fondos para que el futuro postulante sólo se preocupe de su trabajo. Esta situación lleva a que el nivel de exigencia sea muy alto y se pida uno a dos años de carrera profesional después de haberse titulado. Las recomendaciones de artistas prominentes son importantes y esenciales a la hora de acceder a uno de estos programas donde comparecen artistas, curadores y críticos que discuten con los estudiantes sobre su trabajo y problemática. Además se debe tener muy en claro que acceder a uno de estos programas facilita la carrera del artista, pero no la resuelve.

Por otra parte, estos programas tienen el principal interés de ubicar al artista-estudiante en una vitrina internacional donde galeristas y curadores hacen de las suyas, por lo que es muy importante saber el escenario cultural donde este programa está inserto.

Los más importantes son los que a continuación se detallan, algunos forman artistas y curadores, pero una vez más, lo importante es escribir para postular y saber cuánto financian. Por lo regular los programas duran un año y concluyen con una exposición en donde comparecen los artistas y curadores formados por estos centros. Estudios adicionales como éste -denominados comúnmente «Mainstream»- pueden ser decisivos en el futuro profesional.

Dada la especificidad de los programas no existe una disciplina prioritaria en materia de trabajo, sino más bien el concepto de «Artes Visuales» aplicado a su máxima acepción. Hecho que determina un postulante con sólidas bases teóricas para reflexionar sobre su trabajo.

Rijksakademie van Beeldende Kunsten
Sarphatistrant 470
1018 GW Amsterdam
The Netherlands
Teléfono: (31-20) 527 03 00
Fax: (31-20) 527 03 01
www: rijksakademie.nl

De Ateliers
Stadhouderskade 86
1073 AT Amsterdam
The Netherlands
Teléfono: (31-20) 67 39 359
Fax: (31-20) 67 55 039

CCA - Kitakyushu
Center for Contemporary Art - Kitakyushu
Research Program
2-6-1 3F Ogura Yahata-higashi-ku
Kitakyushu 805-0059
Japan
Teléfono: (81-93) 663 16 15
Fax: (81-93) 663 16 10

Jan van Eyck Akademie
Akademieplein 1
6211 KM, Maastricht,
The Netherlands
Teléfono: (31-43) 350 37 29
Fax: (31-43) 350 37 99
e-mail: info@janvaneyck.nl

Kunstakademie Düsseldorf
Eiskeller Strasse 1
40213 Düsseldorf
Germany
Teléfono: (49-211) 13 96 0



Serie de acciones efímeras realizadas por Carlos Navarrete en el área de los jardines reales del Irish Museum of Modern Art, Dublin 1997.

Residencias

Las residencias para artistas son lejos el tipo de programa más interesante para creadores emergentes y con carreras más consolidadas. Esto se debe principalmente a que son períodos cortos de trabajo, 3 a 6 meses, donde el artista puede concentrarse en su obra, ya sea para preparar una futura muestra o bien para investigar en otras áreas del saber. Generalmente las residencias están asociadas a alguna institución de mayor envergadura en la comunidad: universidades, municipalidades, museos o centros de arte; razón por la cual el prestigio y calidad del programa ofrecido dependerá de lo anterior. Otro aspecto a considerar es que ésta sea la mejor manera de combinar aprendizaje con práctica profesional en corto tiempo y en un programa hecho a la medida de las necesidades y posibilidades del artista. Razón por la cual no se debe desestimar esta posibilidad de estar en el extranjero.

Unesco desde hace algunos años ofrece un programa de residencias en el extranjero donde se encargan de todo (transporte, alojamiento y dinero para la estadía). Este proyecto cubre diversos centros en el mundo y se debe escribir a:

• UNESCO - ASCHBERG •

Bursaries for Artists
1 rue de Miollis
75732 Paris Cedex 15
France
e-mail: s.berriche@unesco.org

El Museo de Arte Moderno de Dublín también tiene su programa de residencias para artistas; se debe dirigir la correspondencia a:

Orla Dukcs
Artists Work Programme co-ordinator

Irish Museum of Modern Art
Royal Hospital - Military Road
Kilmainham, Dublin 8,
Ireland
e-mail : info@modernart.ie



Otros programas son:

Max Delany
Director
200 Gertrude Street
Fitzroy Victoria 3065
Australia
www: 200gertrudestreet.com

Skowhegan
200 Park Ave. South, suite 1116
New York, NY, 10003 - USA
e-mail : mail@skowhegan.org
www: skowheganart.org



Dos vistas generales de la Kunstakademie en la ciudad alemana de Düsseldorf.
Fotografías de Carlos Navarrete 1999.

En Reproducciones de Arte, piense en



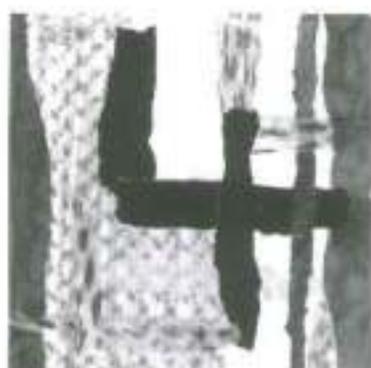
MAGENTA
IMPRESORES

Santiago Concha 1359
Telefax 551 4928



Hugo Marín, 1999

Maternidad
Maqueta 35,5 - 21,5 cms



Gattavara

Lobel

Silva

Maqueira

Standier

Zegers

Gatica

Michelson

González

Olea

Sorolla

Gran

Topelberg

Planella

Carmona

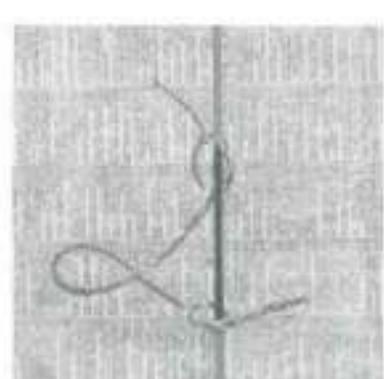
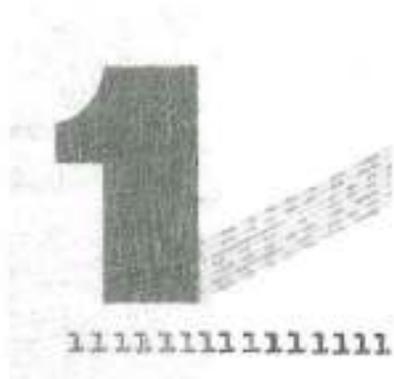
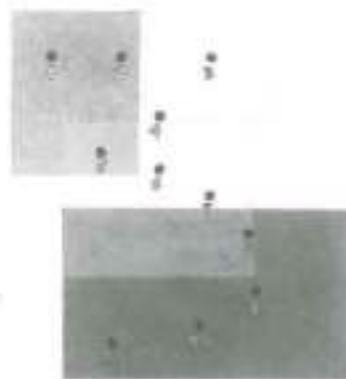
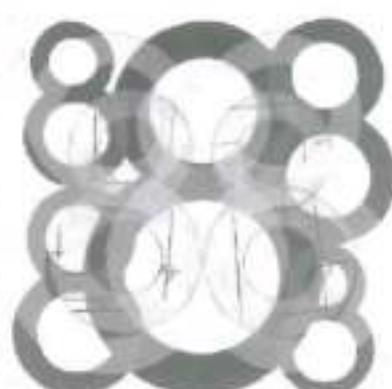
Urquieta

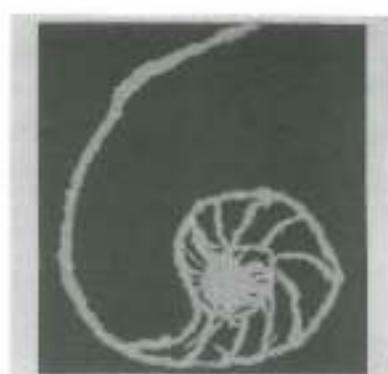
Rojas

Salgado

Vásquez

Devaud

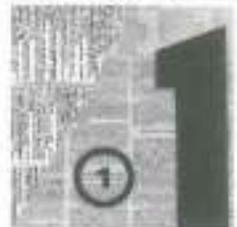
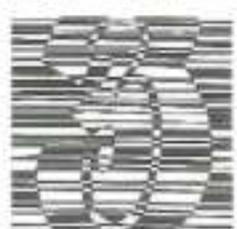
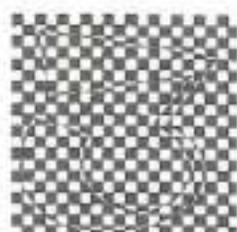




Taller

DEL 0 AL 9

*Marcela Illanes
Francisca Monreal*



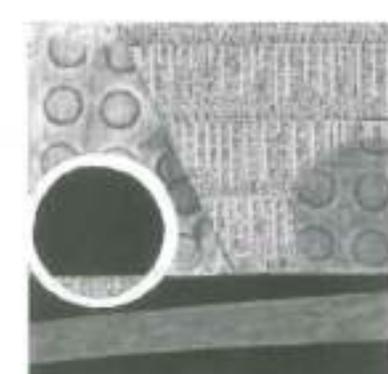
El alumno de primer año tiene la capacidad para sorprender y muchas veces sorprenderse a sí mismo con el resultado de su trabajo, y no siempre tiene la conciencia para darse cuenta del potencial de un ejercicio como un tema para desarrollar su quehacer posterior.

De esta capacidad de asombro es que nace la idea de compartir la experiencia del ejercicio propuesto, en este taller de primer año, en la revista de la Escuela de Artes de nuestra Universidad, sobre todo como un registro para los propios alumnos que se inician en el camino del arte.

El taller de Tecnología de los Materiales I corresponde al primer año del ciclo básico del área de grabado, donde se desarrolla la creatividad y el sentido táctil a través de la experimentación con diferentes materiales y técnicas.

Se planteó aquí trabajar a partir de un número, del 0 al 9, dentro de un formato determinado de 20 x 20 cm., utilizando solamente blanco, negro y grises, aplicando los conceptos aprendidos en el primer semestre: figura y fondo, contrastes, transparencias y ritmo. Los alumnos escogieron materiales y técnicas conocidas, tales como: papeles, frotados y tinta china.

Se empleó el número por su carácter concreto donde el alumno podía crear visualmente más alejado de lo metafórico. Los resultados de este ejercicio, incluyendo el diseño de esta página, es lo que hemos querido mostrar quienes trabajamos en este taller. Ellos hablan por sí solos.



*Marcela Illanes
Licenciada en Arte,
Docente Escuela de Arte
Universidad Finis Terrae*

*Francisca Monreal
Alumna Escuela de Arte,
Universidad Finis Terrae
Ayudante Curso I. Tec. Materiales.*



Líder en poder y diseño.



Power Mac G4: Mínima velocidad.



iMac: Facilidad y diseño.



Power Mac G4 Cube: Innovación tecnológica.



iBook: Internet para llevar.



PowerBook: Poder portátil.



Airport: Internet y redes inalámbricas.



Monitor Studio y Cinema Display: Máxima color y nitidez.

www.applechile.cl



La mejor inversión a futuro

*Como expertos en inversiones, apoyamos
el arte y la cultura para el desarrollo y
bienestar de nuestro país.*


CUPRUM
Una AFP para toda la vida

Llámenos al 600-A-CUPRUM (600 2287786) o visítenos en www.cuprum.cl

SENTIDO DE PERTENENCIA, MISION EDUCATIVA, VALORES

María Elena Farías

En este mundo global, donde la competitividad es la tónica y las oportunidades las brinda el mercado según sus necesidades, el rol de las universidades —como forjadoras de profesionales, y, en nuestro caso particular, como Escuela formadora de artistas— es gravitante e implica una enorme responsabilidad. Sabemos que estamos en presencia de una globalización en el plano cultural, y como tal, día a día se debilita más el sentido de pertenencia y nos alejamos de las tradiciones, de lo local, de las raíces, de lo vernáculo. Es probable que a este paso terminemos perdiendo nuestra identidad cultural. Obviamente no se trata de rechazar las influencias foráneas, pero sí, de no confundirlas ni sobredimensionarlas. Por lo que este es uno de los grandes desafíos de las universidades. Debemos ser capaces de formar profesionales que sepan crear a partir de lo nuestro, que desarrollen un discurso nuevo con identidad propia.

Conscientes de que nuestra misión educativa no sólo consiste en entregar contenidos de materias, nuestra Escuela trata de poner en práctica los aspectos fundamentales que caracterizan a la educación superior. Que el acopio de conocimientos, fruto de la investigación y experimentación de sus docentes, se transmite metodológicamente a los alumnos, y éste se divulgue también a la comunidad mediante actividades de extensión.

Esta revista, por ejemplo, es producto de ese predicamento, ya que integra las tres instancias mencionadas, por cuanto la mayoría de los textos que aquí se publican son fruto de la investigación de su cuerpo docente, constituyen un eficaz material de apoyo pedagógico y, al mismo tiempo, una forma de extensión.

Unido al rescate de nuestra identidad y a una labor universitaria plena, nuestra Escuela —a través de su cuerpo docente— está comprometida con la promoción de valores, sobre todo los éticos, que son el soporte de todo ente social. Hoy se hace perentorio ampliar la base moral de los jóvenes. Para ello no sirven las prácticas educativas llamadas frontales ni el currículum enciclopédico, se requiere una pedagogía personalizada, humana, (cargada de psicología). Algo semejante a lo que hicieron los antiguos griegos que desarrollaron su *paideia* (educación) en torno al concepto ético de la *areté* (virtud), que con una traducción aplicada significaría: "hacer lo debido en el momento que corresponda".

Finalmente, debemos decir que nuestro quehacer como Escuela ha sido abordado con gran realismo, favoreciendo la coordinación de las actividades tratando de aprovechar al máximo los recursos humanos y materiales que disponemos, permitiendo que alumnos y profesores puedan desarrollar todo su potencial, lo que a la luz de los hechos se traduce en una rica y fecunda labor. Las actividades que reseñamos en las páginas siguientes, son un buen testimonio.

RECORRIDO 1999 · 2000

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Noviembre 1999

Francisco Bustamante Gubbins
"Un hombre, una cruz"
Galería de Arte Ana María Mattei
Licenciado en Arte, mención Pintura. Ayudante del Curso Pintura Figura Humana. Presentó su trabajo reciente, basado en el Pan de Oro y Folias Doradas, relacionándolo con la pintura religiosa peruana antigua, que es parte importante de sus vivencias como peruano.



Marzo 2000

Salvador Amenábar Cruz
"El Paisaje Oculto"
Centro Cultural Montecarmelo
Desde el 9 de Marzo al 1º de Abril permaneció abierta la exposición del pintor, licenciado en nuestra Escuela, Salvador Amenábar. Su pintura del paisaje chileno inspirado en los puertos de Valparaíso y San Antonio muestran la diversidad de los ámbitos que en ellos se encuentran, como su gente, su geografía, construcciones, etc.



Abril 2000

"El gran silencio"
Galería Artespacio
Profesora de Pintura, mostró 20 obras en técnica mixta que nos muestran el doloroso recuerdo del exterminio.

Abril 2000

Cristián De Pablo
"Obras de dos siglos"
Galpón Garmont
Alumno III año, presentó obras realizadas durante 1999 y el 2000.

**FÉLIX
MARU
ENDA
ISLA
NEGRA**

Enero 2000

Félix Maruenda V.
FELIX MARUENDA ISLA NEGRA
Galería de Arte Café de la Niña
Profesor de Escultura del Taller de Grado de nuestra Escuela en una exposición dedicada a Ricardo Mesa presentó su obra a los habitantes de Isla Negra, que como dice en su catálogo "después de 30 años de verlo sigues creyendo que es el Viejito de Pucua"



Abril 2000

Jessica Torres Lavados
"De la Tierra"
Centro Cultural "Emilio Held",
Purranque
Jessica Torres, Jefa del Taller de Escultura de nuestra Escuela, mostró su trabajo resultado de un proyecto FONDART Nacional. Siete piezas escultóricas formato medio, realizadas en maderas nativas (alerce, mañío, lingue, ulmo, coihue, tepa, meli, roble, laurel); ensambladas entre sí, y en algunos casos con amarras de cuero o trozos de hierro, todas ellas constituyen un homenaje al trabajo de la tierra, del hombre unido a la naturaleza.

Mayo 2000

Ricardo Mesa
"Las Gordas de Isla Negra"
Galería de Arte Café de la Niña,
Isla Negra.
Profesor de Iniciación a la Escultura de nuestra Escuela Ricardo Mesa, un escultor maduro que nos mostró en una serie de dibujos, una síntesis de su arte, que deja entrever su gran sensibilidad, su manera de captar la esencia de las formas.

Enero 2000

Natasha Pons
NUEVA CASA NUEVA ROPA
Galería de Arte El Caballo Verde,
Concepción
Profesora tutora de Grabado, expuso una serie de grabados de pequeño formato.



Mayo 2000

Daniela Montecinos
"Cotidiano"

Galería Ante Sala

Profesora tutor, muestra una serie de pinturas de paisajes íntimos, interiores de habitaciones, la cama, el baño. Como ella escribe en su catálogo: "Creo que el afán por captar el instante de plenitud de una flor, o aquellos pliegues de la cama que abandono, no son más que la expresión de un deseo universal compartido: el de permanencia".



Mayo 2000

Klaudio Vidal B.
"Minotautomakinas" Grabados
Del 16 al 28 de Mayo de 2000

Galería de Arte Plaza Aníbal Pinto,
Temuco

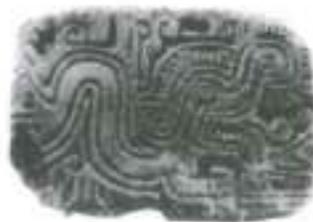
Profesor tutor de Grabado, a diferencia de sus exposiciones anteriores, en ésta nos presenta una serie de fotolitografías, pero con un nuevo camino para construir sus imágenes: "investigación digital", técnica con la cual logra transferir la imagen de su ideario plástico, de cada una de sus "Minotautomakinas", de sus bestias e insectos que habitan paisajes imaginados, para luego reproducirlos con maestría.



Junio 2000

María José Ríos A.
"En-tre" (Un Espacio Encontrado)
Galería A + D

María José Ríos, Licenciada en Arte UFT, mención Escultura, expuso 15 esculturas murales construidas con materiales precarios, fragmentos de maderas, plásticos, alambres, cuerdas, barnices, arenas y conchas marinas. "Símbolos del alma y del mundo, estos ensamblajes expresan la extrema fragilidad de las formas y, por ello, su magnificencia". D. Araya



Junio 2000

Pablo Hermann
"Antropológica"

Bar Restaurant Puro Chile
Licenciado en Arte UFT, mención Grabado y Pintura, expuso calcografías y pinturas presentadas en su examen de grado.



Junio 2000

José Esteban Basso
"Modelos de Perfección"
Galería Arte Actual

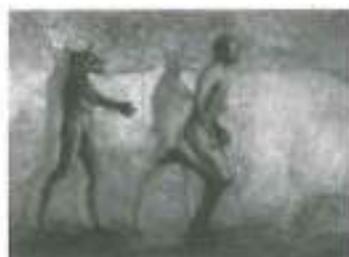
Profesor de Pintura y Dibujo de nuestra Escuela, José Basso nos acerca una vez más a la figura de la casa; un símbolo que se ha convertido en el eje central de su trabajo (en torno al cual ha girado toda su propuesta) desde los años '80. Lejos de repetirse, su obra actual nos muestra un aspecto completamente nuevo de la casa, ampliando poderosamente su significado mediante el uso del oro y el espacio. Esta exposición nos habla de la vida, de la belleza y de la sublime causa del arte como producto del ser humano.



Junio 2000

Andrés Vio
"Relanti"

Galería Artespacio
Licenciado en Arte UFT, mención Pintura, presentó sus obra reciente, técnica mixta, papel de diario, grafito sobre tela. "una etapa de mi trabajo de taller. No hay grandes descubrimientos, sólo una etapa más que gira en torno de un mismo conflicto"



Junio 2000

Klaudio Vidal B.

"Carpeta de 12 Grabados a Color por Medios Digitales"

Profesor tutor de Grabado, mostró una serie de grabados resultado del proyecto realizado con el aporte del FONDART en la Biblioteca Lo Contador UC.



Junio 2000

Iván Daiber

MANIQUE prêt-à-porter



Junio 2000

Toroy Zamudio

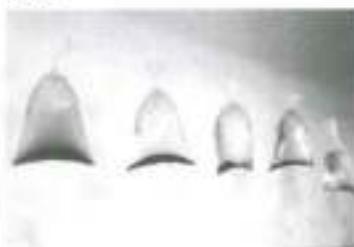
Galería de Arte Ana María Matthei Presentó un conjunto de 19 obras en Pintura Digital, resultado de una investigación realizada durante su taller de grado.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

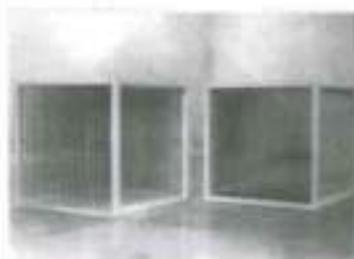
Noviembre 1999

"Laboratorio 8"

Corporación Cultural Balmaceda 1215



Catalina Bauer, egresada, ayudante de dibujo, presentó "Agua del Río Mapocho", un montaje de bolsas plásticas suspendidas desde el techo, con agua recogida desde Farellones a Vivaceta, que proponía graficar el mismo recorrido que se utilizó para su recolección; además cada bolsa registraba el paso del tiempo debido a que se iba transformando su contenido.



Denise Lira, alumna egresada, presentó "Punto Ciego", dos Cubos en acrílico transparente donde se grabó el alfabeto Braile

Noviembre 1999

Bárbara Gillmore, Ricardo Pizarro, "Re(Unión)" (Grabados) Galería Hotel Santiago Park Plaza

Noviembre 1999

Iván Daiber - Andrés Vio Concurso del Vino Galería Isabel Aninat Reunidos bajo el tema del vino, en una exposición colectiva participaron de nuestra Escuela Iván Daiber, profesor de Escultura, con un trabajo volumétrico con

objetos y piezas de madera, un bebedor azul incrustado en el barril. Andrés Vio, ayudante del curso Materiales y Experimentación, presentó un cuadro en el que se observan botellas vistas desde abajo.



Noviembre 1999

"Estado 0"

Francisca Uribe-Echeverría Galería de Arte San Francisco Francisca Uribe-Echeverría, Licenciada en Arte, mención Pintura, presentó en esta muestra una serie de polípticos donde el círculo y el cuadrado tienen un lugar protagónico y asumen distintas identidades. El color sobre color y las incisiones provocadas por la gubia refuerzan la intensidad de las imágenes.



Diciembre 1999

Alex Quinteros - Víctor Pavez "0000" - Proyecto Colectivo Galería Ante Sala 16 artistas mostraron pinturas de pequeño formato, Alex Quinteros y Víctor Pavez, profesores tutores de pintura de nuestra Escuela presentaron seis obras cada uno.



Enero 2000

Julen Birke

"Delicatessen"

Centro de Extensión UC

"Diez artistas cuyo trabajo se caracteriza por el desarrollo de propuestas escultóricas y/o objetuales cuya relación con las materialidades y soportes contemporáneos, así como con algún tipo determinado de operación y de espacio resultan determinantes en la constitución de un posible sentido". "Estrategias en las cuales la materialidad es entendida no sólo como una masa física susceptible de ser manipulada, sino también como una materia cultural, social e incluso política". Pablo Rivera.

Julen Birke, licenciada, mención Escultura, ayudante del área de Dibujo, su trabajo flotante y aparentemente falto de gravedad, tensó el espacio del centro de extensión.



Enero del 2000

Ricardo Pizarro Castro

LABORATORIO 10 "Becados"

Galería Balmaceda 1215

Ricardo Pizarro, actualmente egresado de la Escuela y ayudante del Curso Metodología de la Investigación, presentó su obra reciente junto a otros cuatro jóvenes artistas becados por el Programa de Becas de la Corporación Cultural Balmaceda 1215 y las Universidades Finis Terrae, de Chile y Arcis.

0



Enero 2000

"TDM 15 Instalaciones"

Galería Muro Sur

Francisca Yáñez, egresada; Juan Waidele, titulado; Catalina Bauer, egresada

Propuestas individuales que reflejan los caminos y reflexiones de cada artista, resultado de un taller dirigido por Cristián Silva.

Francisca Yáñez, presentó "una intervención espacial con impresiones digitales en escapularios, los cuales fueron montados a lo largo de toda la galería, intercalados entre los trabajos de los otros artistas".

Catalina Bauer "presentó la obra "Yo no hablo alemán", construyendo un recorrido por las paredes y techos de la galería a través de calcomanías de color naranja, color frecuente en su obra, referente a los flujos de energía y desplazamientos".



Enero 2000

"Le grand cahier"

Francisca Yáñez, egresada; Catalina Bauer, egresada; José Pablo Díaz, egresado; Bárbara Piffre, egresada; Rodrigo Vergara, egresado. Exposición colectiva de alumnos del Magister en Artes Visuales de la U. de Chile. Fue la presentación de obras producidas como resultado de las sesiones de taller donde estas eran sometidas a discusión y análisis.

Francisca Yáñez "presenté un trabajo objetual, siguiendo la línea de investigación en torno a nuevas posibilidades de soporte de una obra plástica, esta vez manifestadas en objetos cotidianos en pequeño formato, que permiten la interacción con el espectador".

Catalina Bauer presentó la obra "De una pieza", una instalación que escenifica un dormitorio con todo su mobiliario intervenido por el color naranja.



Marzo 2000

Denise Lira,

Isabel García

Camino Privado ENEA



Abril - Mayo 2000

Carlos Navarrete - Víctor Pavez
Espacios y Correspondencias
Galería Arte Actual, Centro de Extensión de la Universidad Católica.

Carlos Navarrete, profesor de Metodología e Historia del Arte Chileno y Víctor Pavez, profesor tutor de Pintura.

"En el curso de los últimos años el desarrollo de las obras de Pavez y Navarrete ha sido notable. Uno y otro operan con materias distintas, se relacionan de distinta manera con las materias, pero en ambos prima el deseo de hacer una obra que es un objeto que se ofrece sin ocultar la pregunta (por sí mismo) que todo objeto propone (o está dispuesto a proponer). Espacios y Correspondencias es una muestra que refresca muchas posibilidades de lectura, entre ellas el cuestionamiento de la mamá pintura-fotografía, el peso metafórico de la casa en las artes visuales (chilenas), la recurrencia logo-poética de los artistas tanto en los motivos como en los títulos. Arte en movimiento". Ricardo Cuadros.

Estos trabajos son el resultado de un proyecto FONDART



Mayo (11-18) del 2000

Victor Pavez
ArteBA 2000

En la ciudad de Buenos Aires, Argentina, se realizó la décima versión de la Feria de Galerías de Arte, ArteBA 2000, que contó con la participación de numerosas galerías de arte e instituciones ligadas a la actividad plástica de Latinoamérica; además, este año contó con la presencia de la Generalitat Valenciana, Christie's y varias instituciones venidas de otras partes del planeta. La empresa argentina de transporte ACBL y la gestora cultural Florencia Loewenthal invitaron a un grupo de artistas chilenos a participar, entre los cuales se encontraba Víctor Pavez, profesor tutor de Pintura.



Mayo 2000

Totoy Zamudio

"Pintura Casual Compleja"

Galería Ana María Matthei

Licenciado en Artes, mención Pintura, expuso 19 obras en pintura digital impresas sobre PVC, entre ellas se encuentra Poseidón, y como nos cuenta su autor "Es uno de los personajes del Histórico Animado de la última mitad del siglo veinte, que atraviesa el mundo del comic y se instala en la pantalla de una computadora, se confina adentro de un círculo dentro de una casa y ahí, le crece el cuerpo y... vemos el nacimiento del Andrógino".

Mayo 2000

María Edwards, titulada UFT;

Totoy Zamudio, titulado UFT

Bar Restorant Terraneo

Mostraron parte de sus respectivos exámenes de grado.



Junio 2000

Hoffmann's House

Rodrigo Vergara

José Pablo Díaz

Ambos egresados de nuestra Escuela, presentaron un proyecto a los Fondos Concursables para jóvenes, de proyectos culturales de la Municipalidad de Vitacura y obtuvieron financiamiento para Hoffmann's House.

Una vivienda básica pintada de blanco.

Una galería de arte contemporáneo. Un recinto que es en sí mismo un trabajo de arte.

Es una experiencia cuyo objetivo es producir y habilitar las condiciones de circulación de obras de arte, pretendiendo crear un espacio consistente de análisis y discusión respecto de la producción artística contemporánea en Chile. Constituye un esfuerzo destinado a difundir adecuadamente las ideas que se han venido generando en el contexto de las artes visuales emergentes, revisando la obra de artistas que en los últimos años han operado al margen de los circuitos oficiales. Esta Galería ya ha estado en: Plaza Raúl Devés Jullian, Plaza Colombia, Plaza Honduras, Plaza Corte de Apelaciones, Galería Project Room de Uniacc

CONCURSOS Y PREMIOS

Noviembre 1999

II Concurso Arte Joven COSAPI

Galería Tomás Andreu

Seleccionados Concurso Rodrigo

Canala, titulado UFT; Julen Birke,

titulada UFT; Francisca Uribe,

titulada UFT; Andrés Vio, titulado

UFT, obtuvo el Segundo Lugar.



Enero 2000

"Beca Penta - Pintura y Escultura Joven"

Galería Ante Sala

Participaron Totoy Zamudio, titu-

lado; Pablo Jansana, egresado;

Mauricio Guajardo, titulado;

Macarena Lladser, titulada

Totoy Zamudio obtuvo una Men-

ción Honrosa. En su obra, vemos

la figura de un Cristo pintoresco y

perturbado. Pinceladas violentas en

forma de cruz van a formar el

sustrato de este Jesús coronado y

hermafrodita. Con sus dos pies se

apoya en el aire para ser fotografi-

ado como símbolo y anatomía perfecta.



Abril 2000

Premio "Altazor"

Oswaldo Peña, Profesor del Semi-

nario Escultura en Madera en nues-

tra Escuela, recibió el Premio

"Altazor" que destaca su escultura

"El Puente", obra montada en la

estación Baquedano, en la línea 5

del Metro de Santiago.



Marzo 2000

"De vuelta a Clases"

1er Concurso de Pintura de Colegios y Universidades.

Galería Ana María Matthei
Participaron los alumnos, *Rodrigo Alvarado, Pablo Jarama, Sebastián Letelier, Paz Maquiavello, Javier Ovalle, Cristian Silva, José Zamudio*, representando a nuestra Universidad.

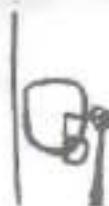
El 1er Premio lo obtuvo Sebastián Letelier, alumno de segundo año.

Abril 2000

II Concurso Nacional de Grabado

Galería Ana María Matthei

Participaron 153 artistas con una obra inédita, de las que se seleccionaron 30 para su exhibición y de las cuales 5 pertenecían a alumnos de nuestra Escuela. *Rodrigo Alvarado*, alumno IV año; *Paulina Amenábar*, alumna II año; *Raymundo Edwards*, alumno III año; *Teresita Ivanovic*, alumna II año; *Andrea Lería*, alumna II año.



1er Premio, *Rodrigo Alvarado*, alumno de IV año, calcografía.

3er Premio, *Paulina Amenábar*, alumna de II año, monocopia.

Junio 2000

KENT EXPLORA

30 destacados artistas emergentes -pintores nacionales, fueron invitados por Kent Explora a participar en esta muestra, entre los cuales estuvieron *Sebastián Mahaluf*, titulado; *Verónica Calderón*, titulada; *Francisca Uribe*, titulada; *Andrés Heinsen*, egresado; *Rosario Lira*, egresada; *Ines Alemparte*, egresada; *Rodrigo Alvarado*, alumno; *Nicolás Camus*, alumno y los profesores tutores *Alex Quinteros*, *Francisco Cancino* y *Magdalena Vial*. 3er Premio lo obtuvo *Alex Quinteros*, profesor tutor de Pintura.



En la misma ceremonia por primera vez fue entregada la Beca Juan Downey al mejor promedio de ingreso a IV año de la carrera Licenciatura en Artes Plásticas siendo obtenida por la alumna *Alejandra Duarte V.*



OTRAS ACTIVIDADES DE EXTENSION

Inauguración Año Académico Universidad Finis Terrae

El Rector de la Universidad Finis Terrae *Pablo Barahona U.* inauguró el Año Académico 2000, posteriormente el historiador *Gonzalo Vial Correa* dictó una charla denominada "Las grandes crisis del siglo XX chileno".

Luego se hizo entrega a los alumnos más destacados durante el segundo semestre de 1999 de los diplomas Becas de Honor, a la alumna del Ciclo de Iniciación *Andrea Lería Oses* y del Ciclo Terminal *Alejandra Duarte Vergara*, y los diplomas de Lista al Mérito a *Sofía González T.*, *Ximena Moreno M.*, *Sandra Guzmán M.*, *Maira Smith*, *M. Soledad Leyton S.*, y *Romina Meier C.*

Además la Fundación Gabriel y Mary Mustakis hizo entrega de los premios los que fueron obtenidos por *María Constanza de la Cudra A.* titulada de Diseño y el profesor *Gonzalo Vial Correa*.

Primer Salón de Alumnos FACULTAD DE ARTES PLASTICAS UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

25 de Enero al 3 de Marzo de 2000 Centro Cultural Montecarmelo

La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae organizó su Primer Salón de Alumnos, en el cual se convocó a participar a todos los alumnos de la Escuela. De un total de 220 obras recibidas, 76 fueron seleccionadas en las áreas de pintura, escultura y gráfica por el jurado integrado por *Roser Bru*, *José Balmes*, *Sergio Castillo*, *Félix Maruenda* y *Pedro Millar*.



La Premiación se realizó en el Centro Cultural Montecarmelo el día 25 de Enero.

La alumna Francisca Montreal obtuvo la distinción máxima Premio Salón,



la alumna M. Teresa Alvarez obtuvo el Primer Premio Escultura,



el Primer Premio Pintura lo obtuvo el alumno Pablo Jansana



y la distinción Primer Premio de Gráfica el alumno Rodolfo Martínez.



Enero 2000

Pintando en Bellavista

Por cuarto año consecutivo, la Escuela de Artes Plásticas UFT, organizó este Concurso en el cual participaron con mucho entusiasmo artistas desde 5 años de edad a consagrados de 70, cumpliéndose a cabalidad el objetivo que tiene este evento que es establecer un vínculo a través de la creación artística con estudiantes, artistas y vecinos del sector con un Barrio que por sus características resulta un referente para la creación. Participaron como jurado Mario Toral, Antonio Landauro, Roberto Geisse y Pablo Mayer.

CUERPO ACADÉMICO

ABELLI CRISTIAN

Estudios de Arte en la Academia de Miguel Venegas y Grabado con Osvaldo Thiers. Profesor de T. MATERIALES I y II.

AGUIRRE ELISA

Licenciada en Arte U. de Chile. - Post grado en Escultura, Royal College of art Londres, Inglaterra. Profesora de Escultura V y VI.

AGUIRRE MYRIAM

Post Grado Universidad de Berkeley, California EE.UU. INIC. Ayudante Tutor VOLUMEN I y II.

BALBONTIN ELDA

Magister en Disciplinas Filosóficas, con mención en Psicología, Creatividad y Dibujo Infantil. Università Degli Studi di Firenze Italia. Profesora HISTORIA DEL ARTE IV - Ayudante Tutor HISTORIA del ARTE III y ESTETICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

BANDERAS ERNESTO

Estudios de Arte P.U. Católica de Chile. Profesor de Dibujo VI y VII.

BARRIOS GRACIA

Estudios de Arte Universidad de Chile. Profesora de PINTURA VII y VIII.

BASSO JOSE

Profesor Artes Plásticas U. de Chile, Valpo. Candidato a Magister U. Playa Ancha Ciencias de la Educación. Profesor de PINTURA III y VI.

CRUZ VALENTINA

Licenciada en Artes U. Católica de Chile. Profesora de DIBUJO V - VII y VIII.

DAIBER IVAN

Arquitecto Universidad de Chile. Profesor de INICIACION VOLUMEN III y IV.

DE LA O PATRICIO

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile, Profesor de PINTURA V y VI.

ERRAZURIZ L. HERNAN

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile - M.Phil Master Philosophical Art Education, University of London. PHD in Art Education University of London. Profesor de HISTORIA DEL ARTE III y ESTETICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

FARIAS MARIA ELENA

Licenciada en Artes P. U. Católica de Chile - Post Título Administración de Proyectos Culturales. Fundación Getulio Vargas. Río de Janeiro, Brasil. Profesora de T. MATERIALES III y IV.

GARCIA FRANCISCA

Licenciada en Artes U.C. mención Grabado. Ayudante Tutor COLOR I.

GAZITUA TERESA

Profesora de Artes Plásticas P. U. Católica de Chile - Licenciada en Artes P.U. Católica de Chile. Profesora de GRABADO V - VI y VIII.

GEISSE ROBERTO

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile. Profesor de PINTURA I y II.

HERNANDEZ PILAR

Licenciada en Artes Plásticas U. de Concepción. Profesora de CERAMICA y DIBUJO V. Ayudante Tutor de Dibujo VII.

ILLANES MARCELA

Licenciado en Artes U. Católica de Chile. Profesora de T. MATERIALES I y II.

ISRAEL PATRICIA

Licenciada en Artes Plásticas U. de Chile. Profesora de PINTURA III y IV.

LANDAURO ANTONIO

Licenciado en Teoría e Historia del Arte U. de Chile. Profesor de HISTORIA DEL ARTE I y II.

MARUENDA FELIX

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile - Post Grado British Council of London. Profesor de ESCULTURA VII y VIII.

MATURANA CARLOS (BORORO)

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile mención Pintura. Profesor de DIBUJO VIII.

MAYER PABLO

Licenciado en Artes U. Católica de Chile mención pintura. Profesor de DIBUJO I-II y PINTURA I - II.

MESA RICARDO

Estudios de Arte Universidad de Chile - Escuela Porta Romana Florencia Italia - Akademie der Bildenden Kunst, Munich, Alemania. Profesor de INIC. VOLUMEN III y IV.

MILLAN GONZALO

Licenciado Literatura Hispano Americana U. de Concepción - M. A. Master of Art in Literature Hispano Americana, University of New Brunswick, Fredericton, Canada. Profesor de HISTORIA DEL ARTE PRECOLOMBINO Y ARTE LATINO AMERICANO.

MILLAR PEDRO

Licenciado en Artes U.C. - M. A. Maîtrise Arts Plastique, Université de Paris I Pantheon Sorbonne. Profesor de DIBUJO III y GRABADO VII y VIII.

MIRAUDA ANGELICA

Licenciada en Artes Plásticas con mención Grabado. U de Chile. Ayudante Tutor GRABADO V y VIII.

MISSANA CLAUDIA

Licenciado en Artes U.C. mención Pintura. Ayudante Tutor PINTURA III

MONTECINOS DANIELA

Bachelor of Arts. Mount Holyoke College. Massachusetts. Profesor Tutor de DIBUJO IV.

MORALES MARCELO

Profesor de Estado, Matemáticas U. de Chile - M.A. Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales FLACSO. México. Profesor de METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION y PREPARACION DE TESINA.

MOYA FELIPE

Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte U. de Chile. Ayudante Tutor HISTORIA DEL ARTE I y II.

NAVARRETE CARLOS

Licenciado en Artes, U. Católica de Chile mención pintura. Profesor de HISTORIA DEL ARTE IV y ARTE CHILENO

ORDOÑEZ ENRIQUE

Licenciado en Artes U. de Concepción. Profesor de INICIACION VOLUMEN I y II.

PAVEZ VICTOR

Licenciado en Artes U.C. mención Pintura. Ayudante Tutor PINTURA V y VI.

PONS NATASHA

Licenciada en Artes U.C. mención Grabado y Dibujo. Ayudante Tutor T. MATERIALES III-VI y METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION.

QUINTEROS ALEX

Licenciado en Artes U.C. mención Pintura. Ayudante Tutor PINTURA VII-VIII y METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION.

SILVA CRISTIAN

Licenciado en Artes U.C. mención Grabado. Ayudante Tutor COLOR I.

SOZA SERGIO

Licenciado en Artes Plásticas, U. de Chile. Profesor de DIBUJO I-II y VI.

TORAL MARIO

Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

VIAL MAGDALENA

Licenciada en Artes U.C. mención Pintura. Profesor Tutor DIBUJO IV -Ayudante Tutor de DIBUJO III.

VILCHES EDUARDO

Licenciado en Artes, P.U. Católica de Chile. Profesor de COLOR I.

VIDAL CLAUDIO

Licenciado en Artes U.C. - M. A. Maitrise Arts Plastique. Université de Paris I Pantheon Sorbonne. Ayudante Tutor GRABADO VII y VIII.

ZAMORA ALBERTO

Estudios de Arte Universidad de Chile. Ayudante Tutor Taller de Grabado.

INVITACION A LOS LECTORES

La revista *Alas y Raíces* invita a todos sus lectores a colaborar y expresar opiniones y puntos de vista sobre temas culturales en general, y artísticos en particular, nacionales o internacionales. Se invita en forma expresa a académicos, profesionales universitarios, investigadores y, en general, a todas aquellas personas que deseen difundir trabajos relacionados con las diferentes disciplinas del espíritu.

Nuestra revista tiene como misión -dentro de las actividades de extensión de nuestra universidad- difundir, de manera amplia, democrática y pluralista, diferentes enfoques que contribuyan a elevar, difundir y engrandecer nuestra cultura y los valores humanos.

Los trabajos que se remitan a la revista están sujetos a corrección de estilo y edición, también pueden ser rechazados en caso de apartarse de nuestra línea editorial. Los puntos de vista e ideas expresadas son de exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente la filosofía y ni pensamientos de nuestra Escuela ni Universidad.

Con el objeto de lograr mayor eficiencia se agradecerá atenerse a las siguientes normas:

Escritos a máquina o computador, en el segundo caso, adjuntar diskette correspondiente. En lo posible enviar fotografía u elementos gráfico para ilustrar el texto.

Los trabajos que no sean publicados no serán devueltos a sus autores, por lo que se ruega conservar una copia de ellos.

Las colaboraciones deben ser dirigidas al editor o la directora de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae.

Agradecemos a todos aquellos que nos enviaron cartas de felicitación, las que nos estimulan y obligan a mejorar nuestra publicación. Entre las numerosas personas que nos escribieron -y no pudiendo nombrarlas a todas debido a la tiranía del espacio-, destacamos a algunas que desempeñan un rol importante dentro de nuestro medio cultural. Algunos de ellos son: Marta Cruz Coke, ex directora de Bibliotecas, Archivos y Museos; Oscar Acuña Poblete, Director Subrogante de Bibliotecas, Archivos y Museos; Enrique Solanich S., Vicepresidente Ejecutivo de la Corporación Cultural de Providencia; Maya Castro de Westcott, Presidenta de la Corporación Amigos de Museos y de las Bellas Artes; Javier Aguirre Nogués, Presidente Compañía de Telecomunicaciones de Chile S.A.; Luis A. Riveros, Rector Universidad de Chile; César Sepúlveda L., Presidente Honorario Amigos del Arte; Jaime Antúnez Aldunate, Director Revista Humanitas.

DEL PAPIRO AL CORREO ELECTRONICO
100 AÑOS DE PINTURA CHILENA · PRO
PUESTAS EMERGENTES PRODUCCION
Y SINGULARIDAD · LA PIEDRA Y EL TAC
TO · ARTE Y CRITICA UN MATRIMONIO
DIFICIL · EL HOLOCAUSTO Y SUS INTENTOS
DE REVISION · ENTREVISTA A PATRICIA
ISRAEL · FRIDA KAHLO SEÑORA DE LA
TRAGEDIA · RETABLO DE VOCES POETICAS
DE AMERICA · QUETZALCOATL EL REINO
DE LA SERPIENTE EMPLUMADA · RETRATO
DE UN HOMBRE QUE IGNORO SU GRAN
DEZA · ARTISTAS JOVENES · NATASHA PONS
ALEX QUINTEROS · JESSICA TORRES · LA RE
VOLUCION NO SERA TELEVISADA · COMO
PERFECCIONARSE MAS ALLA DE LAS
FRONTERAS · NUMEROS Y ARTE · RECO
RRIDOS DE LA ESCUELA 1999-2000



Universidad
Finis Terrae