

# Construcciones, sistemas y transformaciones

Práctica y enseñanza de la pintura en la Finis Terrae

Ediciones Universidad Finis Terrae



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**  
VINCE IN BONO MALUM

ESCUELA DE ARTES VISUALES



FACULTAD DE ARTE

#### Presentación

p 4. Estado del arte  
*Enrique Zamudio*

#### Introducción

p 6. Breve mirada a la práctica pictórica de hoy  
*Víctor M. Pavez*

#### Conversaciones

p 10. Patricio de la O  
*Víctor Pavez*

p 26. Ismael Frigerio  
*César Gabler*

p 38. Omar Gatica  
*César Gabler*

p 48. Gracia Barrios  
*Varios participantes*

#### Monografía

p 54. Patricia Israel  
*Alberto Madrid*

#### Testimonios

p 68. Teresa Gazitúa  
p 72. Mario Toral

#### Sucesiones

p 78. Santiago Ascui  
p 80. José Benmayor  
p 82. Francisco Bustamante  
p 84. Catalina Bauer  
p 86. Camila Téllez  
p 88. Felipe Cusicanqui  
p 90. Gabriel Del Favero  
p 92. Daniela Kovacic  
p 94. Raimundo Edwards  
p 96. Elisa García de la Huerta  
p 98. Ignacio Gatica  
p 100. Pablo Jansana  
p 102. Sebastián Mahaluf  
p 104. Sebastián Maquieira  
p 106. Mariana Najmanovich  
p 108. Nicolas Rupcich  
p 110. Benjamín Ossa  
p 112. Carlos Ramos  
p 114. Consuelo Rodríguez  
p 116. Grace Weinrib  
p 118. Yisa

## Presentación

## El estado del arte

La publicación de este libro -al cumplirse veintiún años de nuestra Escuela de Artes Visuales- constituye mucho más que un mero acto de conmemoración. La presente obra busca reflexionar sobre la situación por la que atraviesa la enseñanza universitaria del arte en nuestro país, y advertir asimismo acerca de sus tradiciones, identidades y filiaciones; de sus prácticas, y en este caso particular, la de la pintura. Testimoniar cómo y por qué ella ha sido el eje fundamental en la tradición de formación artística en la Universidad Finis Terrae.

Frente a un panorama cambiante como el que enfrentamos hoy, de apariciones y desvanecimientos de propuestas y miradas sobre la educación artística, señalar la nuestra, reconocer sus vínculos, declarar la pertinencia y fortalecer su vigencia, nos pareció un imperativo. Un imperativo que beneficia no sólo a nuestra comunidad de artistas, profesores y estudiantes de arte, al entender a fondo su origen y sentido, sino a todos quienes se interesan por el devenir del arte en nuestro país en los últimos años. Un período donde esta escuela ha desempeñado un rol muy importante en la formación de artistas que han renovado el escenario y han aportado seriamente y con calidad a la ampliación del repertorio artístico nacional. Y lo han hecho, por sobre todo, con plena devoción y respeto a la continuidad del conocimiento recibido y, lo que es mejor, de manera integrada y contributiva a nuestra sociedad.

Aún recuerdo una frase de Eduardo Vilches cuando asumí como decano: "Mira -me dijo-, la Escuela de Arte de la Finis Terrae tiene lo mejor de la Chile y la Católica juntas...". Esa frase, que en su momento no fue más que un comentario de pasillo como los que hacemos entre profesores, me quedó resonando. Con el tiempo, y de a poco, fui comprobando su consistencia y veracidad. No deja de tener razón Vilches, quien ha sido por lo demás una figura fundamental de lo mejor que ha producido la Escuela de Arte de la Católica, particularmente su área gráfica, junto a Pedro Millar y otros, la cual está claramente reflejada, vigente y recargada en nuestra escuela. El otro lugar al que hacía referencia, del cual provengo y al que conozco en profundidad, es la Universidad de Chile y la larga tradición fundacional de la Academia y posterior Facultad de Bellas Artes. Mucha de esa tradición, donde la pintura y escultura chilenas tienen su historia y donde cuajó su presencia e identidad, también se traspasó a la Finis Terrae, y de una buena parte de aquello da cuenta esta publicación. De ahí que no pueda dejar de encontrarle razón a Vilches, porque este es un tipo de conocimiento que no necesariamente conservan las instituciones per se; las escuelas de arte son los profesores que ahí enseñan, lo que a ellos les enseñaron y que luego desarrollaron para a su vez volver a enseñar y así recursivamente. Los artistas profesores que aquí se presentan son indiscutibles representantes de esa tradición, y han transferido de manera contextualizada esa historia y ese saber, al punto de sentir y comprobar que somos parte de esa descendencia que nos conecta legítimamente con el origen del arte en Chile.

Desde el punto de vista histórico, la pintura es el lenguaje artístico de mayor relevancia discursiva; por medio de ella se ha construido gran parte del conocimiento aportado por el arte al patrimonio del saber humano. Son varios siglos de predominio, obras y autores fundamentales en la

construcción y configuración del imaginario que da forma, idea y visibilidad al pensamiento artístico. Desde el lado académico, de la enseñanza y traspaso del saber y hacer del arte, la pintura es el lenguaje primordial, que reúne las ideas y procedimientos que caracterizan su conocimiento con persistencia y vigencia, porque en ella se resume de manera equilibrada todo el circuito de producción del arte: la observación de la realidad, la conceptualización de la percepción y la disciplina del cuerpo que, por medio de la técnica, da forma a las ideas y la experiencia humana.

Esta es la gran fortaleza de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae, única en su género dentro del sistema universitario privado, una de las tres existentes en el medio nacional y la segunda en antigüedad. No es poca cosa. De ahí se desprende la presencia e identidad que ha alcanzado dentro del panorama de la educación artística en Chile.

Cuando se intenta discurrir cuál es la mirada o el enfoque que debe tener una escuela de arte en la actualidad, en medio de este acelerado proceso de acontecimientos y transformaciones, probablemente el pensamiento más inmediato sea que debe ajustarse dinámicamente a los tiempos para responder a la supuesta "demanda", olvidando que el verdadero compromiso del arte no es únicamente con un determinado "mercado" o audiencia sino también, y fundamentalmente, con él mismo. Dado que hoy Chile enfrenta problemas fundamentales para enmendar su crecimiento, más de alguien podría pensar que el arte es algo inútil; este es entonces el momento propicio para recordar que sin él no se puede vivir, que es impensable un país (y un mundo) sin la provocación de deseo de otra realidad posible, sin alteridad ni imaginación.

La Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae ha hecho un aporte sustantivo a este respecto, formando artistas integrales con una mirada humanista y contextualizada en nuestro país, de acuerdo a sus necesidades culturales y posibilidades de producción. De ahí el éxito obtenido por sus egresados, que han sido capaces de integrarse al medio artístico y cultural desde distintas formas: como artistas, gestores, educadores o como plataforma para emprender múltiples actividades asociadas al sentido del bien y buen hacer.

Este libro reafirma la profunda vocación de esta escuela por la educación del arte a través de sus formas tradicionales, aunque sin olvidar la contemporaneidad ni los profundos cambios en la modalidad de su enseñanza. Valoramos y nos responsabilizamos por contribuir a su continuidad y particular identidad en nuestro país. Tal vez sea esta convicción y compromiso lo que hace de la Universidad Finis Terrae una institución privada con profundo sentido público y comprometida con el individuo y nuestra sociedad.

## Breve mirada a la práctica pictórica de hoy

La pintura ha recorrido un largo y serpenteante camino desde sus orígenes prehistóricos hasta nuestros días. Numerosos estudios, ensayos, textos críticos y documentos han dado vueltas sobre esta travesía y los destinos supuestos, inventados o imprecisos que cada uno puede encontrar o interpretar al final de la misma. Una defensa de la pintura nos parece innecesaria y pretenciosa; por otra parte, ella puede defenderse perfectamente sola. Una relación de sus exponentes actuales o contemporáneos, tanto en el ámbito local como internacional, parece redundante también.

Habiendo dicho esto, debemos recordar el seminario "La pintura, una práctica significativa", organizado a fines de 2013 por la línea de Pintura de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para tratar temas relacionados a la actividad pictórica en nuestro país. En esa ocasión se invitó a Natalia Babarovic, Guillermo Núñez, César Gabler e Ismael Frigerio a exponer sus opiniones y propuestas en un contexto académico bastante distendido, en el que pudimos escuchar diversos puntos de vista y concepciones heterogéneas de parte de un grupo de artistas vigentes, de edades muy distintas y con cuerpos de obra consistentes.

A partir de la ponencia de Gabler, tuvimos la oportunidad de visualizar un contexto global que revela una escasa participación de la pintura en convocatorias internacionales dominantes como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia en sus versiones más recientes. Situación que se explicaría, según el expositor, en curadurías, o principios ideológicos de estas, que asocian la pintura más a una estrategia comercial residual, remanente de sus períodos más hegemónicos en las artes, que al reconocimiento a un lenguaje artístico legítimo e innovador, como supo dejar claro a la hora de las vanguardias históricas en el primer tercio del siglo XX. Esto, que tiende a replicarse en contextos locales, contrasta con las expresiones que la pintura ha ido plasmando a través de generaciones recientes de artistas, en distintas latitudes, conformando diversas representaciones locales de esta práctica con renovado interés por parte del público y la industria editorial. En este sentido, no podemos pasar por alto la publicación de Vitamin P 1 y 2 de Phaidon (2002 y 2011, respectivamente); o la estrategia, en este caso claramente comercial, de Charles Saatchi y la publicación de *The Triumph of Painting* (Saatchi Gallery y Koenig Books, 2005). En nuestra angosta línea terrestre, la pintura tiene también sus documentos de referencia; sin olvidar los escritos de Antonio Romera, Adriana Valdés o Enrique Lihn, por nombrar algunos, el afán de documentar esta disciplina de manera sistemática desde *La pintura en Chile*, de la Colonia a 1981, de Galaz e Ivelic (Ed. Universitaria de Valparaíso, 1981), hasta las iniciativas de Jorge González Lohse y su equipo editorial, con *Cambio de aceite*, *Revisión Técnica* (Ocho Libros Editores, 2003 y 2010) y más recientemente *SUB 30* (Ediciones C, 2014), dan cuenta de este interés periódico por abordar el tema.

No he querido con esto hacer una relación de textos o publicaciones que me parezcan fundamentales ni orientadores a la hora de entender el arte pictórico. El propósito ha sido, más bien, visualizar de forma preliminar esta suerte de paradoja entre la falta de interés por parte del mainstream de la teoría y la crítica del arte internacional y local, por un lado, y el renovado interés de jóvenes estudiantes de arte, editoriales y galeristas por esta disciplina a nivel global, por el otro. No creo que sólo sea cuestión de reducir el problema a una dicotomía de mercado del arte versus pensamiento crítico; queda pendiente una reflexión más profunda al respecto.

Difícil resulta, en otra arista de este escenario, hablar de una práctica que ha debido responder y perdurar a la hegemonía excluyente de un arte local que, a partir de la dictadura, ha hecho una defensa cerrada de sus presupuestos ideológicos legitimadores, cuyo origen se ha identificado con la escena de avanzada, con efectos y consecuencias que seguimos viviendo, incluso a veces padeciendo, hasta hoy. Se ha sumado a esto la costumbre enquistada en el poder político de identificar de forma reductiva la cultura principalmente con las batucadas, los saltimbanquis, tragafuegos y destrezas circenses (sin ánimo de menospreciar estas manifestaciones) en el supuesto demagógico de acercar la cultura a la gente, o su tendencia estandarizante a agrupar las manifestaciones del arte en el sospechoso concepto de industria cultural u otro no menos pretencioso o confuso de economía creativa. Así las cosas, hoy la pintura, en su acción cotidiana de generar un tipo singular de imagen, parece tener que autoevaluarse constantemente reivindicando su estatuto de significación y revalidación de los sentidos implícitos de su quehacer en la práctica misma.

### LA PINTURA COMO EJE FORMADOR EN LA FINIS TERRAE

A riesgo de parecer autorreferente, me permitiré señalar que al momento de ingresar a la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, en 1988, un grupo de estudiantes que optamos por esta carrera en un contexto universitario sólo teníamos en Santiago esta opción académica. La tradicional Escuela de Arte de la Universidad de Chile, que había pasado de la antigua Escuela de Bellas Artes a formar parte de esa casa de estudios en 1910, se encontraba con su proceso de admisión suspendido en ese momento. La otra escuela de arte, la del entonces Instituto Arcis, no contaba con el estatus de carrera universitaria, ya que recién en 1989 Arcis sería reconocida como universidad por el Mineduc, bajo la dirección de don Fernando Castillo Velasco. En un país donde los títulos universitarios parecen constituir una referencia entre ciudadanos de primera y segunda clase, además de la sospecha social frente a la actividad artística, para un joven con estas inquietudes era casi indispensable contar con este estatus académico legitimador. Siendo este el panorama de nuestro medio por ese entonces, en 1993 se crea la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae, año en el que terminaba mi formación artística universitaria. Al siguiente año pasaba a formar parte de su plantel académico en calidad de ayudante, en el taller de pintura que dirigió el artista Benjamín Lira.

Desde la fundación de la escuela, liderada e inspirada por el pintor Mario Toral, la pintura ha sido un pilar incuestionable en la formación de nuestros estudiantes. Ya en ese momento Toral, como decano de la naciente facultad, entendió la relevancia y función estratégica que tendría para el nuevo proyecto contar con nombres importantes y atractivos de la escena cultural chilena. Es así como convoca a connotados artistas a hacerse parte de esta iniciativa, entre los cuales podemos mencionar, además de Lira, a Eduardo García de la Sierra, Roberto Geisse, Patricia Israel y Patricio de la O, en primera instancia. Tanto Toral como los primeros directores de la escuela -García de la Sierra y Enrique Ordóñez-, consideraron fundamental que estos primeros docentes fueran artistas activos con carreras vigentes, consolidadas y también en desarrollo. A partir de ese momento, dichas características han sido siempre parte del perfil de nuestros profesores.

Si bien en un principio, dada la diversidad de origen, estudios y cultura de los docentes, dar coherencia a la formación en pintura de nuestros estudiantes fue uno de los primeros y más importantes desafíos que hubo que encarar, en un tiempo relativamente breve la ideología y espíritu formativo de nuestra escuela se definió por una práctica sostenida y consciente del oficio pictórico. Práctica que hasta la fecha deriva principalmente de la experiencia profesional de nuestros profesores, que han mantenido invariablemente su quehacer creativo en esta disciplina, sabiendo transferir esta experiencia a nuestros estudiantes.

Me parece necesario mencionar que los contenidos que se revisan dentro de los distintos talleres y cursos de pintura de la escuela son también un reflejo de la propia formación de nuestros artistas docentes. Todos provienen de una tradición formativa que incluye ineludiblemente el peso simbólico y formalizante de la vieja Escuela de Bellas Artes como piedra fundacional de nuestro inconsciente colectivo pictórico. A partir de esta observación, podemos hacer una rápida revisión de obras y nombres que de maneras diversas van delineando el ADN de nuestra propia y singular tradición e identidad. Es así como de boca de nuestros profesores y su testimonio de vida podemos reconocer el aporte de los maestros que a su vez los formaron: Pablo Burchard, José Balmes, Adolfo Couve, Gracia Barrios, que también fue por mucho tiempo profesora en nuestra escuela, entre otros.

Es a partir del inexorable decantamiento de esta tradición, que nuestro ideario formativo se consolida en forma progresiva y funda sus bases buscando, al mismo tiempo y de forma prospectiva, procedimientos actualizantes y renovadores del lenguaje pictórico. Siendo la pintura una práctica significativa, concepto que tomo prestado de Patricio de la O, no podemos sino esperar que ella vaya evolucionando y generando nuevas formas de construir sentido, ya que en su hacer mismo establece el significado de lo hecho. Todo esto implica, en el ejercicio de la docencia, en el continuo proceso de diálogo entre profesores y estudiantes, la incorporación de la noción de oficio, entendiendo este como un conjunto de habilidades que no solamente implican las destrezas técnicas e instrumentales de la práctica pictórica, sino que también incluye el desarrollo de capacidades analíticas, reflexivas y discursivas frente a los distintos escenarios en los que se desenvuelve la pintura hoy en día.

Podemos afirmar, entonces, que el proceso de incorporación de referentes, conceptos, técnicas, procedimientos y nociones pictóricas en nuestra escuela puede definirse como el resultado de una experiencia acumulativa y significativa que trabaja este acervo formativo y lo administra, estructuralmente hablando, en dos etapas. En un principio, una de formación y traspaso de información más tradicional y académica; luego, otra más personalizada y creativa. Todo esto con una presencia constante y activa de la figura del profesor como eje de la mediación enseñanza-aprendizaje.

## UNA HISTORIA SINGULAR Y COLECTIVA

Haciéndome cargo de lo que acabo de decir, el documento que hoy ofrecemos a nuestra comunidad académica y estudiantil, queda también a disposición de futuras interpretaciones e investigaciones, así como para el goce y estudio de aficionados y amantes del arte pictórico. Este texto quiere poner a disposición de todos ciertos hitos, acontecimientos, pensamientos y reflexiones que incluyen autores y momentos con los que fácilmente podemos esbozar un panorama contextualizante de lo que constituyen las manifestaciones de la práctica contemporánea de la pintura, tanto en el contexto local como global. Sin temor a parecer pretenciosos, creemos ser una modesta isla; una isla que, sin embargo, tiene

valores cartográficos exactos en el mapa de las artes. Es así como podemos encontrar en este documento testimonios que dan fe de la presencia y del paso por esta singular y a la vez colectiva historia de un grupo de artistas y obras que hacen de nuestra escuela un lugar válido donde entender el oficio del arte desde lo pictórico, en este punto y momento de la historia. Encontraremos aquí distintos puntos de vista en los que nuestros maestros pintores, revisados en este volumen, nos ofrecen su mirada lúcida para entender y transmitir conceptos elementales de la práctica de la pintura.

Por lo tanto, lo que visualizamos al concluir esta presentación es un continuum, que emparenta ciertas tradiciones, lenguajes, miradas y costumbres procedimentales en un espacio formativo que constituye, sin lugar a dudas, un lugar de transferencia y filiación relevante.

El texto que presentamos consta básicamente de cuatro partes. La primera, Conversaciones, recoge el material emanado de una serie de entrevistas con los artistas Patricio de la O, Ismael Frigerio y Omar Gatica, todos docentes que imparten clases en los talleres del ciclo terminal de formación de la Escuela de Artes Visuales de la Finis Terrae. Esta sección incluye asimismo las opiniones recogidas en un encuentro organizado por la escuela para compartir puntos de vista y experiencias acerca de la influencia formativa que tuvo Gracia Barrios en algunos de nuestros estudiantes. La segunda parte incluye una Monografía, a cargo de Alberto Madrid, sobre la obra de Patricia Israel, quien fuera parte importante del plantel docente hasta su desaparición. Una tercera sección, Testimonios, recoge las impresiones de Mario Toral y Teresa Gazitúa, anteriores decanos de la Facultad, acerca de su paso por esa experiencia académica. Por último, hemos realizado una selección de 21 artistas egresados de la especialidad de pintura que, en el capítulo que lleva por título Sucesiones, dan cuenta de cómo esta línea disciplinar ha posibilitado el desarrollo, expansión y desplazamientos de la misma en el trabajo creativo de nuestros jóvenes estudiantes.

La idea original de elaborar este documento surge de la iniciativa de acompañar y completar una muestra que expuso parte de lo más significativo y representativo de nuestro cuerpo docente dedicado a la enseñanza de la pintura. Dicha exposición -denominada Genealogías- se presentó en la Sala de Exposiciones de la Universidad Finis Terrae en octubre de 2011. Mucha agua ha corrido desde entonces. Días después de su inauguración recibiríamos la trágica noticia del fallecimiento de nuestra querida colega y amiga Patricia Israel, siendo, en rigor, esta la última muestra en la que participó en vida. Vaya para ella y su familia nuestro permanente reconocimiento y la dedicación de esta introducción.



Conversaciones

# Patricio De la O

ESCUELA DE ARTES VISUALES  
F  
A  
FACULTAD DE ARTE

Ingresó en 1962 a la Escuela de Bellas Artes, cuando esta ocupaba los actuales recintos del MAC en el Parque Forestal, y allí recibió clases de José Balmes, Eduardo Martínez Bonatti y Reinaldo Villaseñor, entre otros.

Para el golpe de Estado de 1973 debió abandonar la universidad, donde ejercía como ayudante y sufrió la detención en el campo de reclusión de Chacabuco por casi un año. Luego se exilió en Buenos Aires hasta 1978. Ahí trabajó en el campo de la publicidad y tuvo estrecho contacto con artistas trasandinos de la talla de León Ferrari, Ernesto Deira y Luis Felipe Noé. En 1978 regresó a Chile, donde volvió a ejercer la docencia en las universidades Católica, de Playa Ancha y Finis Terrae.

Su obra se caracteriza, principalmente, por una combinación de operaciones y procedimientos formales, materiales y cromáticos que desintegran el tradicional punto de vista frente al paisaje, para reconfigurarlo en un lenguaje pictórico propio lleno de códigos visuales refrescantes. Patricio de la O ha recibido numerosos premios y reconocimientos durante su trayectoria, tales como la beca Corporación Amigos del Arte y el Fondart, entre muchos otros. Su obra ha sido expuesta nacional e internacionalmente en forma periódica pero ininterrumpida desde los comienzos de su carrera.

La siguiente entrevista es una selección y parte de una serie de conversaciones entre el pintor y Víctor Pavez, quien fuera su ayudante en los cursos de Pintura y Procedimientos y Técnicas Pictóricas en la Escuela de Artes Visuales de la Finis Terrae.

## La pintura como práctica significativa

A fines de 2013, la línea de pintura de nuestra Escuela de Artes Visuales organizó el seminario "La pintura: una práctica significativa", en el que participaron algunos exponentes locales de la disciplina. El título lo tomé prestado del repertorio de conceptos que aprendí siendo tu ayudante en esta misma escuela. Quisiera empezar profundizando en esta idea de *la pintura como práctica significativa*, ya que me parece una forma muy eficiente y lúcida de explicar el oficio.

Cuando entré a la Escuela de Bellas Artes en 1962, tenía sólo quince años y una confianza intuitiva en que la pintura tenía algún sentido, por así decirlo.

Cuando vuelvo a Chile el 78, luego de estar en Buenos Aires desde el 74, comienzo a desarrollar esta formulación de *la pintura como práctica significativa*. Por la etapa de intensa reflexión que fueron esos años allá, y por algunas lecturas de la época, concluí que la práctica pictórica misma es sugerente, creadora de sentido, por su interacción en el taller de pensamiento y acción.

Mi ingreso a la Escuela de Bellas Artes ese año 62 estuvo vinculado a una particular mitología familiar; mi madre hablaba de la escuela, donde había sido compañera de Israel Roa y Gregorio de la Fuente en 1928, justo el año en que el gobierno de Ibáñez la cierra, y ella decía que no siguió sólo por ese cierre.

Bueno, y el 78, al volver de Buenos Aires, donde había retomado brevemente la pintura, había ocurrido un cambio en mí. Reafirmando que la pintura tenía sentido, significado. Ya no era sólo una intuición, era una convicción. Aunque todavía no sabía cómo encarar una nueva etapa. Esto me permitió, entre otras cosas, tomar distancia de la idea del arte por el arte, que era la dominante en el mundo de los pintores abstractos, ya sea los geométricos o los informales, que después de haber sido tendencias dominantes, se batían en retirada, perdían su hegemonía.

Entonces, es en este contexto que nace y se desarrolla esta idea de *la pintura como práctica significativa*, como respuesta al idealismo que supone el tópico *del arte por el arte*. Es el taller el espacio real y simbólico en el cual, a través de la concentración en las rutinas de trabajo, en el desarrollo de las imágenes que acontecen, la reflexión y las emociones que esto supone, se crea, se construye significado, así lo resumió hoy.

**A partir de eso mismo, y pensando en algunas situaciones que uno enfrenta al interior de los talleres, haciendo clases, ¿cómo ves tú ese momento cuando ellos (los estudiantes) deben enfrentar que el asunto no es pintar por pintar?**

Claro, la pintura no es una manualidad, o no lo es solamente. Aunque el aprendizaje tradicionalmente comience por ello; se produce una confusión. Existe el placer de pintar, la parte gratificante, y es importante que les guste pintar, es lo inicial, se parte de esa base. Y existe la angustia de pintar, cuando los resultados no son lo que se espera, no cristaliza la fantasía inicial. Planteado así, puede parecer metafísico pero en mi opinión no lo es. El componente emocional tiene su lugar en este proceso. Tiene que haber esa fuerza que mueve a pintar, sin ella no hay obra posible. Y ahí el ambiente de la escuela debe ayudarles, de hecho creo que les ayuda; cada estudiante de arte tiene, o debe tener, una fantasía de qué hacer. Cómo resuena en cada uno es lo que importa, y el verdadero problema. Cómo a cada uno le sirve para relacionarse con el mundo.

También hay algunos estudiantes que entran a estudiar Arte porque son un problema en sus casas. En algunos casos, funciona como remedio o terapia, pero en otros no. Tengo la impresión de que en la Escuela de Bellas Artes hubo algo que me hizo cambiar, crecer como persona. El descubrir la pintura, ya el primer año, cuando recién tenía quince, la edad que ahora tiene mi nieto. En algún momento, empecé a vivir en *el país de la pintura*.

En los años que llevo haciendo docencia, en algunos casos he creído ver cuando se produce ese cambio en algunos estudiantes, en otros no se produce nunca. Algunos no consiguen entrar al *país de la pintura*. Sobre esto, suelo decirles a los estudiantes que puedo trabajar con ellos si se les ocurre algo. Si no tienen ninguna idea para el hacer, ninguna fantasía, ninguna tensión interior, por vaga que sea, es muy difícil llegar a algún resultado. En un diálogo entre Balmes y Couve, recogido en un libro en 1968<sup>(1)</sup>, Couve dice: "Yo personalmente creo que el pintor joven no acontece". Y Balmes responde: "Es posible, ya que la madurez es una sola".

Esto significaría que no se llega a ser pintor sin madurar, de algún modo.

Otro aspecto a destacar es que las expresiones que podemos llamar parapictóricas, surgen también desde la pintura. Nadie duda ya que el trabajo que hicieron los cubistas es pintura, y nadie duda que el trabajo de Picasso a principios del siglo XX es pintura, y en ese momento muchos no lo creían. Creo firmemente que el tronco de la tradición del arte visual de Occidente es la pintura.

**Es interesante esa idea del *país de la pintura*. Voy a citar lo que dices en el catálogo de tu última exposición en la galería Patricia Ready: "El año 2012 se cumplieron 50 años desde que ingresé a la vieja Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal, al país de la pintura, del cual no volví a salir". Profundicemos un poco en esa idea de entrar al *país de la pintura* y de una forma que también tiene que ver con los exilios y con la permanencia en ese país.**

No he sido especialmente proclive a los viajes, sobre todo después de mi exilio y con el paso de los años. Tiendo a permanecer en el mismo lugar. Aun así, he estado en Europa y en Norteamérica. Sólo sigo viajando con regularidad a Buenos Aires; ya es un hábito. Esta metáfora romántica, sin duda, de *vivir en el país de la pintura* también es válida para decir que donde uno esté, puede seguir en el mismo lugar porque está pintando. Por un lado, la pintura es -al menos para mí- un ejercicio más o menos solitario. Por otro se hacen vínculos, contactos y gente que se interesa por lo que uno hace. No es mucha, pero hay. Uno tiene amigos que lo vienen a ver. Uno trabaja solo, pero no solamente para uno, entonces esto del *país de la pintura* tiene que ver con ese doble aspecto. Cuando nosotros empezamos a pintar en los sesenta, esta sensación actual de que la información es demasiada, que nos desborda, en esa época no existía, era exactamente al revés. Por eso los viajes eran más importantes. Y viajar no era fácil si no tenías medios. Hablábamos de pintura y de los pintores sin haber visto muchas pinturas de ellos, más que nada en unos escasos libros de reproducciones. Nosotros teníamos una biblioteca en la escuela que decían que era muy buena, pero de cosas bastante antiguas.

(1) Edith Pollner, *Veinte jóvenes pintores chilenos*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1968.

Acabo de comprar un libro de Jorge Semprún, escritor español de quien soy viejo lector, que ha escrito casi toda su obra en francés, por su condición de exiliado; el libro se llama *Vivir es resistir*, y hay un capítulo, "El lenguaje es mi patria", que alude a su translingüismo. A partir de esa figura me animo a decir: *La pintura es mi patria*.

#### Todo era muy distinto en los sesenta...

Cuando empezábamos a pintar en la escuela, el año 62, éramos un grupo de gente bastante joven, andábamos para todas partes juntos y éramos como una especie de club de chicos ingenuos, adolescentes. Si tomábamos una cerveza, era la gran transgresión, por así decirlo. Nos preocupaba lo que pasaba en la escuela y no nos separábamos hasta tarde en la noche. Todo pasaba en el centro, en lo que hoy se llama el "casco histórico". Y pasábamos mucho tiempo en la escuela, en el casino, en los talleres, en el Parque Forestal. Vivíamos allí. Nos sentíamos felices en la escuela.

**Te voy a traer a otra época, cuando volviste de tu exilio en los años ochenta. Te has referido a un amor por la pintura que es *de antes de la guerra*, parafraseando a Serrat, y me viene a la cabeza algo que entre algunos autores está bien documentado y consensuado, que es esta suerte de hegemonía que empezó a ejercer *la escena de avanzada* en el contexto local. En este sentido, ¿de qué manera crees tú que el ejercicio pictórico supo perdurar e incluso prevalecer a estos vaivenes más teóricos que prácticos de ese período?**

Cuando viene el golpe el 73, yo era ayudante en la Chile, pero aun así estaba a cargo de cursos, lo cual me llevaba bastante tiempo, y como me pagaban poco, simultáneamente trabajaba como diseñador gráfico en una editorial del Estado, Quimantú. Tenía una vida complicada, llena de requerimientos, pero encauzada, diría. En parte el golpe nos sorprendió, pero no tanto, se venía preparando. Lo que nos sorprendió a mí y a mis cercanos fue lo que vino después, cómo se desarrolló el posgolpe. Me detuvieron y estuve preso diez meses. Es más, te diría que aún me tiene sorprendido, entre otras cosas, porque nunca me acusaron de nada.

Mi compañera de esa época se fue a Buenos Aires en octubre del 73 y yo me fui cuando me dieron la libertad, en julio del 74. Una vez que me reuní allá con ella, todo era bastante difícil, estaba muy deprimido, lo que no facilitaba las cosas. Me contacté en esa época con León Ferrari, Yuyo Noé y otros artistas, por una red solidaria informal de mi compañera, y Noé, muy paternal y solidario, me invitó a su casa, y empecé a pintar con él y sus alumnos, que me preguntaban cosas a veces y les ayudaba. Dejé después de ir, pues empecé a trabajar todo el día. Ahí surge mi amistad con él y con otras personas del medio argentino. Esa es una de las cosas que me hizo sentir que *el país de la pintura* no tiene fronteras. Creo que así surge la metáfora del *país de la pintura* como un suprapaís. Quizás podemos llamarlo *el país de nunca jamás*.

#### Una suerte de utopía...

Sí. Es entenderlo como un lugar transterritorial, y eso es utopía en su primera acepción. Estuve en Buenos Aires hasta el año 78; se había puesto pesado el clima político, también la situación económica y mi matrimonio no funcionaba. Todo estaba en crisis. Decido regresar. Vuelvo en marzo del 78 y lo primero que hago es tratar de reinsertarme, en términos de sobrevivencia. La situación era bastante compleja. Fui gradualmente logrando armarme un espacio en el mundo santiaguino. Me acuerdo que en esa época una amiga me dijo que tenía buen espíritu de náufrago, lo que entendí en un doble aspecto: uno que puedo salir de situaciones difíciles, otro que siempre estaba naufragando. La UP había sido un naufragio colectivo, y uno individual mi vuelta desde Buenos Aires, donde estuve casi cuatro años; ya llevaba dos seguidos en

el cuerpo. Finalmente, entre un cierto apoyo familiar, aunque en términos de medios en mi familia no era mucha la capacidad de apoyo pero sí moralmente, me fui a vivir a una casa de propiedad de mi hermana mayor, que me la prestó sin condiciones. Ahí me empecé a involucrar en la escena local y me empecé a informar sobre esto que era *la escena de avanzada*. Había una serie de concursos de pintura y gráfica. Era curioso, por un lado, a mí me interesaba seguir pintando y algunas cosas de las que se hacían en *la escena de avanzada*. Había pintores que estaban entre las dos "ondas". Yo sólo quería pintar. Me interesé por los concursos de pintura. Cómo o por qué perdura la pintura en ese clima adverso, creo que fue por la resistencia de algunos, los más porfiados. La gente de *la escena de avanzada* se interesaba por los concursos de gráfica. Se prestaban más al tipo de obra que estaban haciendo. También tenían más control sobre esos jurados. Al mismo tiempo, había un afán de hacer tabla rasa de algunos sectores, bastante enemigos de lo que había existido en la Chile y en la Católica antes del golpe. Hacían borrón y cuenta nueva. Proclamaban la muerte de la pintura, al menos un sector. Había algunos que se decían expintores, y habían abandonado la pintura sin haber pintado nunca. No alcanzaron a entrar al *país de la pintura*.

#### Decían que iban a abandonar la pintura siendo que nunca ejercieron como pintores...

Eso es cierto, pero había mucha gente que seguía pintando y que quería pintar. Los resistentes, los porfiados. Al menos yo lo entendía como un ejercicio de resistencia. En esa época tuve contacto con algunos pintores más jóvenes, pero no demasiados. De todos modos, me sentía bastante *outsider*, porque mi grupo de pertenencia original estaba muy disperso, casi todos aún en el exilio. Algunos de los que sobrevivieron a las razzias en la Chile me saludaban con mucho afecto, pero si alguna vez les hablé de volver a la escuela miraron para el techo. Rápidamente me di cuenta de eso y me olvidé del asunto. Sobreviví en distintos trabajos, siempre gracias a gente amiga. En Buenos Aires yo había conseguido trabajo por el diario. Al mismo tiempo, mi contacto con el medio de los pintores en Argentina fue muy distinto, tú sabes que son más amigables, todo allá es más grande. Los argentinos son más expansivos, más comunicativos y cariñosos que nosotros. Lo pasé súper bien y mi perspectiva se amplió respecto de lo que era acá antes de irme. Una vez que volví, reinsertarme era difícil; no obstante, mi experiencia porteña me daba fuerza. Me ayudaron mis ganas de volver, y que había una especie de presión en la gente, en el mejor de los sentidos. Llegué en marzo del 78, conseguí arrendar un taller en Bellavista, también por amigos, y me puse a pintar. El año 80 hice una exposición individual en el Instituto Chileno-Norteamericano. Hubo buenas críticas y todo, y quienes me conocían de antes me apoyaron e hice, para mi sorpresa, algunas ventas. Algunos se daban cuenta de que yo había vuelto, aunque eran pocos. Trataba de consolidar mi situación con ayuda de esos pocos que se dieron cuenta de mi regreso.

Mi conexión con *la escena de avanzada* fue bastante lateral, prácticamente nula. Me topé algunas veces con Eugenio Dittborn, que había sido muy amigo mío en los sesenta. Estuve en sus primeras muestras en Galería Sur, el reducto de *la escena de avanzada*. Y recuerdo que me invitó una vez a comer a su casa. Después él estuvo más de alguna vez en mi cumpleaños y creo que en mis primeras muestras en Arte Actual. Pero fue una conexión que no se mantuvo mucho tiempo.

#### El escenario de la época era un poco complejo y a la vez bullente, de alguna manera.

Igual era un poco raro. Diría que el exilio en nuestro medio se notaba, al menos yo así lo sentía. Había un vacío difícil de llenar, para utilizar un lugar común verbal. El hecho de que artistas como Balmes, Gracia Barrios, Bonati, Guillermo Núñez y muchos otros se habían ido, dejaba un espacio a los que volvíamos, pero al mismo tiempo hacían falta los ausentes. Fui de los primeros en regresar, porque no tenía

la importancia que tenían los que recién nombré; además no fui a Europa. Entonces, de alguna manera despertabas curiosidad, pero había otros que no querían ni verte. En esa época, Dittborn y Leppe no eran figuras, comenzaban a serlo. La situación de todos era bastante precaria, unos mejores que otros. Yo llegué con una mano adelante y otra detrás, y me fui arreglando, consiguiendo cosas, trabajo. Hice la exposición en el Norteamericano, en la que todo me lo conseguí solo. Así fui mejorando mi situación gradualmente. Aun así traté de buscar algunos apoyos en la Chile, pero rápidamente me di cuenta de que no era mucho lo que podían o querían hacer. Pero dentro de lo que podían, se lo tomaban con bastante calma. Después de eso he ido muy poco al campus de Las Encinas.

#### **Volviste para dar tu examen de grado.**

Sí, a mediados de los años ochenta. Mi certificado de título tiene fecha de 1988, aunque di mi examen de grado dos años antes. Me sometieron a un sinnúmero de humillaciones, pero las sufrí con cierto grado de dignidad. Hubo gente que me ayudó bastante, entre ellos Gonzalo Díaz, que fue mi profesor guía; Luis Lobo Parga, que era director de la escuela y de quien yo fui ayudante; incluso Enrique Zamudio, que me tomó un examen en esa época. Adolfo Couve me tomó un examen de historia del arte. Rendí una cantidad enorme de exámenes para graduarme, creo que fueron catorce. Un poco excesivo. Igual gran parte de los profesores me simplificó el proceso. En ese momento, graduarme no me servía de mucho, pero claramente me serviría después, y eso lo sabía. Me sirvió cuando postulé a la Escuela de Arte de la Católica y a Playa Ancha; en ambas llegué por concurso a comienzo de los noventa. Para la Finis me llamaron cuando ya estaba en las otras. Me hizo llamar Enrique Ordóñez, que era el director en esa época, y nos conocíamos de antes de la guerra. Pancho de la Puente, con quien nos habíamos hecho muy amigos, me dio el mensaje. Yo lo había conocido de una forma muy particular; él y un amigo habían hecho una carta para enviar a los organizadores de la bienal en Valparaíso. Entonces me la mostraron para que la firmara, me acuerdo bien. Yo compartía el sentido de la carta, pero estaba pésima la redacción. Era débil, estaba mal escrita. Se lo dije a Pancho de la Puente y él estuvo de acuerdo. Corregimos la carta y Elisa, con quien ya estaba en esa época, la pasó a máquina.

#### **Ella (Elisa Aguirre) también transcribió tu tesis.**

Claro. La primera transcripción de la tesis la hizo una hermana de Elisa, y después Elisa hizo las primeras correcciones. El trabajo de corrección de la tesis fue muy largo.

Volviendo a la carta, finalmente salió, la firmó un montón de gente y se mandó. Ahí comenzó mi amistad con Pancho de la Puente, porque antes no nos conocíamos, veníamos de otras generaciones. La noticia de su fallecimiento me tomó muy de sorpresa, me afectó mucho, le tenía gran cariño. Por esa época me vinculé a la Galería Arte Actual, lo que empezó cuando yo gané un par de premios, casi simultáneamente. Uno de la Municipalidad de Santiago, que era una cantidad de plata importante para la época, y otro en un concurso del museo llamado "El árbol en la pintura chilena". Mi cuadro premiado en esa ocasión está en la colección del Museo Nacional, esto fue en 1982. Mi primera muestra en Arte Actual fue en 1984; la llamé "Pintado en Macul".

#### **Es una época curiosa y revuelta.**

Sí, muy revuelta. Desde que yo llegué, con esa situación muy extraña, que te recibían bien, muy amables, pero por otro lado como que te querían cortar todo. Empezaba a haber una especie de campaña oficiosa contra lo que se denunciaba desde afuera como apagón cultural. Y las autoridades y las empresas sentían culpa, entonces organizaban concursos y muestras, o dejaban que se hicieran, más bien. Cuando

había concursos y esas cosas, como mucha gente importante estaba afuera, la competencia era entre los emergentes. A mí eso en lo personal me favorecía.

#### **¿Cuándo vuelve Balmes?**

El 85. Llega como profesor, pasa un semestre en Europa y otro acá, pues sigue siendo profesor en la Sorbonne. Después regresa definitivamente. Vuelve en condición de maestro. Su regreso fue muy bien armado al llegar como profesor visitante a la Universidad Católica, desde París. Dejó a todo el mundo boquiabierto.

#### **Porque él no vuelve a la Chile, sino a la Católica.**

No vuelve a la Chile, porque no lo quisieron. Esa es la verdad.

#### **Se rompe ahí una tradición, ¿no?**

Sin duda. Hay alguna gente de la Chile de la época que dice que ellos hicieron lo que pudieron; puede que sea cierto, pero yo no les creo mucho. Creo que había muchos que no tenían interés en el regreso de Balmes. Si a él le hubiesen permitido volver, lo hubiese hecho, estoy seguro, porque lo conversé con él.

**Volviendo un poco atrás, cuando visitamos a Omar Gatica en el taller del galpón Santa Rosa, cuando estaba preparando su mural para el concurso del MOP, se produjo una conversación bastante distendida, en la que se abordó el tema que tú habías tocado en tu libro *Ventana al paisaje*, cuando te encuentras con Ernesto Deira, en algún minuto dices que se termina tu etapa de formación. ¿Cuáles son esos hitos, aparte de esa conversación con Deira?**

Por un lado, uno se sigue formando, leyendo, viendo lo que hacen los colegas. Ahora le he estado dando más tiempo a la lectura que antes. Enseñar también te ayuda a formarte. ¿Cuándo está completa una formación? Quién lo puede decir. Aun así hay un momento en que se cierra, cuando uno se dice: opto por esto, sigo este camino. Diría que mi etapa de formación se cierra en los ochenta, o antes, cuando vuelvo y ahí comienzo un cierre, que tiene que ver con una época. Si volvemos al mito inicial de cuando ingreso al *país de la pintura* el año 62, ya han pasado desde ahí dieciséis años. Yo cumplí dieciséis a fines del 62, y cumplí treinta y dos a fines del 78.

#### **¿Y por qué mencionas ese encuentro con Deira en ese momento?**

Lo que pasa es que Deira fue un gran pintor. Un tipo intelectualmente muy brillante, muy lúcido. Lo fui a ver dos o tres veces, no lo vi tanto en Buenos Aires. Tuvimos varias conversaciones. Yo iba a ver a los pintores cuando recién llegué con una carpeta de trabajos. Una parte de ellos realizados en Chacabuco, dibujos y pinturas en papel y algunas xilografías. Los comentarios de todos ellos me parecían muy particulares, novedosos para mí en ese momento. Otro apartado de la carpeta eran trabajos de gráfica editorial. Originales, bocetos e impresos. Todos trabajos en papel. Lo que había estado haciendo en Quimantú. Los argentinos eran mucho más locuaces, más precisos en el discurso. En ese sentido, Deira es una de las personas que recuerdo más lúcidas y perspicaces. Una vez yo le dije: "uno hace lo que puede", y me dijo: "claro, cuando uno está solo en el taller, frente a la tela, hace lo que puede, pero uno no es pintor solamente ahí, sino en todas las otras cosas". Uno siempre es el mismo pintor, no sólo cuando está frente a la tela. Por eso me acuerdo de Deira, por sobre todo. En 1985 vino a exponer en Arte Actual, me pidieron que lo recibiera y almorzamos juntos con las galeristas, cosa que hice con mucho agrado. Al poco tiempo que vino, murió en París, en 1986.

## EL PUENTE ACTIVO ENTRE EL PINTOR Y EL DOCENTE

Un poco vinculado a lo anterior, con eso de cerrar ciclos, cerrar la formación, aun cuando uno sigue siempre aprendiendo. Mi experiencia como tu ayudante me dice que siempre estás buscando y compartiendo información bibliográfica y, en tu labor pedagógica, buscando referentes y ejemplos que influyen sobre las prácticas pictóricas de los estudiantes. ¿Cómo seleccionas ese material? ¿Qué cosas te interesan de los libros?

Durante mucho tiempo me interesaban temas sobre el aspecto técnico, los materiales. Supongo que eso también tiene que ver con que mi padre era químico-farmacéutico y se preocupaba mucho de esas cosas, pero más en un terreno simbólico, porque nunca tuvimos mucho contacto en ese ámbito. Luego me preocupaba más lo histórico, las fuentes o las tradiciones de las cosas. En este momento, para mí lo técnico ha pasado a segundo plano, a pesar de que me gusta. Lo que sé me ha llevado tiempo saberlo, es un proceso lento. En la Escuela de Arte de la Católica, yo empecé a hacer un curso de materiales porque me lo pidieron, lo tuve que inventar y ahí me tuve que preparar mucho. Creo que Balmes les dice que yo sé mucho de materiales. Ahí empecé a hacerme la idea de que necesitaba una buena biblioteca y empecé a comprar libros. Diría que, desde fines de los ochenta, compro un promedio de dos libros por semana o más.

**Es interesante que en el taller siempre tenías algo que mostrarle a los alumnos; esas referencias, bastante eruditas a veces, y que tienen que ver con esa especie de espíritu busquilla.**

Eso finalmente se hizo un hábito, una costumbre. Ahora cuando con los chicos en el curso estamos hablando de algo, viendo algún libro, con el recurso de internet vamos complementando la información, podemos buscar inmediatamente una referencia de lo que estás hablando o del libro que vemos. Creo que es impagable. Sin mi lectura de todos estos años y sin mi compra de uno o dos libros semanales, eso no hubiera sido posible. Un libro te va llevando al otro. Esto se ha convertido en una especie de vicio para mí. En mi época eso no existía. Directamente no era posible, desde luego no había web y los libros eran caros y muy escasos.

**Bueno, pero es un vicio edificante, se podría decir.**

Como dice mi amigo José Domingo Herrera, "es una manía inofensiva".

**Hoy, en los artistas visuales, y la gente común también, se ha vuelto algo muy cotidiano eso de capturar, copiar, manipular, consumir, intercambiar y poner a circular imágenes. Es muy fácil hacerlo desde el celular o desde una cámara digital. Y algo que tiene que ver con el tiempo, también, de cómo circulan esas imágenes, de cómo se adquieren. ¿Cómo crees tú que la práctica pictórica enfrenta esta situación y cuál es el aporte que puede hacer a esta profusión y uso indiscriminado de imágenes?**

La mayor disponibilidad de información, en todos los términos, incluidas las imágenes, sin duda que es una conquista. Pero claro, puede ser invasiva y llega a tener componentes un poco negativos, contaminantes, se produce cierta polución informacional. Sobre todo en los estudiantes más jóvenes, porque no han aprendido a discriminar. Hay quienes no entienden que es un recurso informativo más, entre muchos otros. Es complicado. La verdad es que me he vuelto un poco atecnológico. Si bien manejo el computador y tengo una cámara digital, que uso poco, pero suelo saturarme.

**Pero tú no eres reactivo a esas prácticas, creo que todo lo contrario.**

No, para nada, pero no me resulta muy fácil. A mí me gusta mucho internet, pero más me gusta el libro.

Pero en relación a la imagen, eso de que haya chicos jóvenes que opten por la pintura como medio para producir una imagen, ¿qué encierra ese misterio? Porque finalmente es un misterio. Y tiene que ver con lo que hablábamos al principio, de ese placer por pintar y del tiempo que lleva producir esa imagen y pensar en ella y reflexionar sobre ella.

Es cierto que es un misterio. Diría que hay una parte de los estudiantes que entró a estudiar pintura sin saber bien a lo que entró. Otros sintieron el misterio desde el principio. De todos los que entraron, los que van a seguir pintando serán pocos. Siempre han sido pocos. Los que son porfiados, resistentes, o que no consiguen hacer otra cosa, siempre han sido los menos. Son los que creen en ese misterio. Si nos ponemos teológicos, diríamos que es una revelación

Cuando entré yo a la escuela, en primer año éramos ochenta. De esos ochenta había veinte buenos, entre los cuales estaba yo. Los otros no eran malos, pero no eran tan buenos. De esos veinte no queda ninguno más. Ahora, ¿qué hacer para que los estudiantes no se desperdicien? De repente hay algunos pocos buenos que se pierden; que se pierdan los malos es el destino. Yo tengo la idea de que al principio todo sirve.

**Conversando con Cristián Silva, me dijo una cita de Briony Fer: "The difference between an image and a picture, is that a picture knows it's an image". ("La diferencia entre una imagen y un cuadro, es que el cuadro sabe que es una imagen"). Eso me pareció sumamente interesante, porque es un poco como se construye la imagen desde la pintura, sabiendo que es un cuadro. O sea, que no es para nada inocente.**

Cierto, una pintura es siempre un simulacro. Y en ese sentido hay un acuerdo con el público, por así decirlo. La pintura, sin ese acuerdo con el público, no existe. Y cuando se dice que tal cuadro sí es cuadro, el pintor tiene conciencia de eso. El pintor sabe que el sentido lo adquiere por ese acuerdo. Tiene sentido porque tú lo aceptas, el cuadro lo dice. Y a quién se lo dice; al resto de los cuadros, al resto de los pintores. No lo dice para sí. Se lo dice a los pintores de antes y después, y a sus coetáneos. El sentido está en ese círculo.

**Eso tiene una red, también, de resignificación.**

Habría que decir que esa red es la primera, antes de las redes actuales. El modelo original. La imagen la inventan los pintores; la noción de discurso visual surge de la pintura en términos de representación visual. La fotografía, el cine y la televisión vienen desde la pintura. Es cierto que la proliferación produce un cierto grado de degradación. Ahí el problema es cómo saber distinguir, cómo discriminar.

**El desafío no es sólo para los artistas y los pintores, sino para el público en general; aprender a discriminar y darle sentido... Volviendo un poco al inicio de esta entrevista, que tenía que ver con esa imagen del país de la pintura y esa noción que tú instalaste en el catálogo de la exposición en Patricia Reedy el año pasado, ¿cómo surgen esas imágenes geometrizadas y coloristas de Playa Ancha? Esas son las últimas pinturas que exhibiste ahí y que son muy interesantes no sólo como pintor, sino que a la hora de revisar tu trabajo desde la imagen.**

La etapa de formación incluye muchos trabajos, no sólo los que se vieron, sino también muchos que no se ven. Antes del golpe yo expuse varias veces y luego cuando volví también. Siempre quedan pruebas u obras residuales. Recuerdo lo que me dijo Noé cuando llegué a Buenos Aires con mi carpeta y la vio. Planteó que era muy interesante y sorprendente para él cómo yo manejaba distintos códigos. En términos de imágenes, yo reciclo y rehago mucho. A los alumnos de Valparaíso yo les hago hacer trabajos geométricos en color, y quedan sorprendidos cuando les muestro las mezclas. Hay que considerar que muchos vienen del campo, literalmente. Los jóvenes lo valoran mucho. Incluso yo llevo materiales para mostrarles solamente. Yo lo hago mucho, no siempre, pero he llegado a la conclusión de que es muy útil. A veces pienso que los

próximos trabajos que haga no van a estar tan rigurosos. Tendrán componentes geométricos, como siempre todos los han tenido, pero más flexibles. Pero en verdad todavía no sé cómo serán.

**Hay un germen ahí de lo que finalmente aparece el año 2013, de una formalización y de un trabajo de color muy interesante.**

Lo que hice fue radicalizar, y fue algo bastante deliberado. Los bocetos con los que empecé a hacer eso, los comencé en clases con los estudiantes. Esas pruebas se fueron armando bastante con ellos, y después les introduje un toque para hacerlos más obra. Pero buena parte de esos bocetos está hecha físicamente en Playa Ancha. Cuando voy y llevo materiales, lleno la camioneta de cosas, incluso sólo para mostrarles.

**Ahí hay un puente activo entre tu obra y la docencia. Eso, al menos en mi caso, fue muy importante para mi formación como profesor. Ver ese puente activo entre lo que haces como pintor y lo que haces como docente, esa congruencia. Y, de alguna manera, ver en la práctica las cosas.**

En ese punto, yo he tratado de que se dé, lo hago de modo deliberado, yo no estudié pedagogía. Llego a la docencia desde la práctica de la pintura. Desde mi propio taller. Lo que tú llamas mi erudición, es primero una búsqueda de respuestas a mis propias preguntas, mis problemas y por extensión a los problemas que la enseñanza me plantea. Compartir con ellos al menos una parte de mi experiencia. He tratado de ser serio, sin ser grave, no sé si lo consigo del todo, pero aún tengo la esperanza de lograr algo.

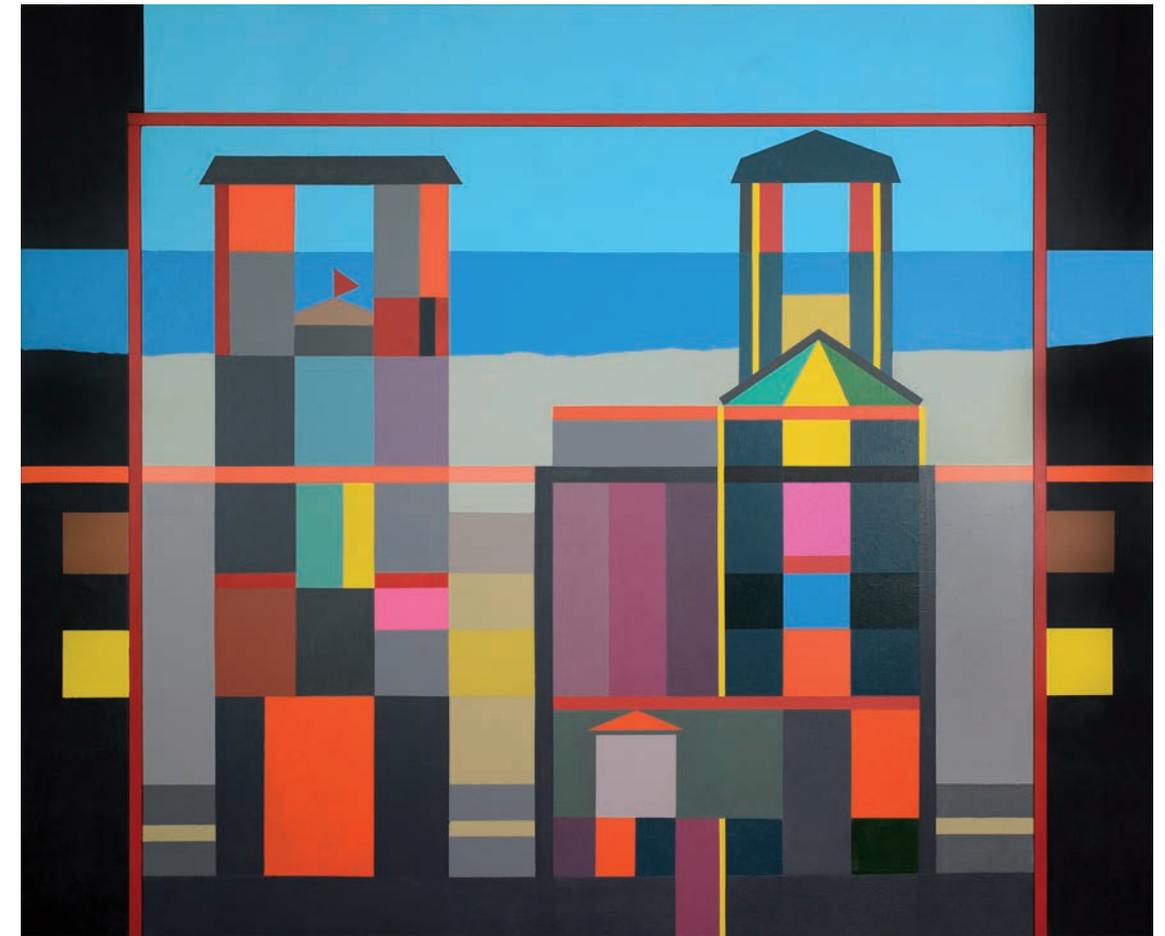
**Se trata como de mostrar los secretos del mago o, como tú dijiste, mostrar el número en vivo.**

Es cierto, a veces les digo "ahora vamos a hacer número en vivo". Les explico que esto es como en la televisión, como un programa de cocina. Hay que mostrar y enseñar, a veces no queda bien, los resultados no siempre son los esperados. Pero en verdad lo bonito del resultado es lo que menos importa.

La clave está en que comprendan la práctica.

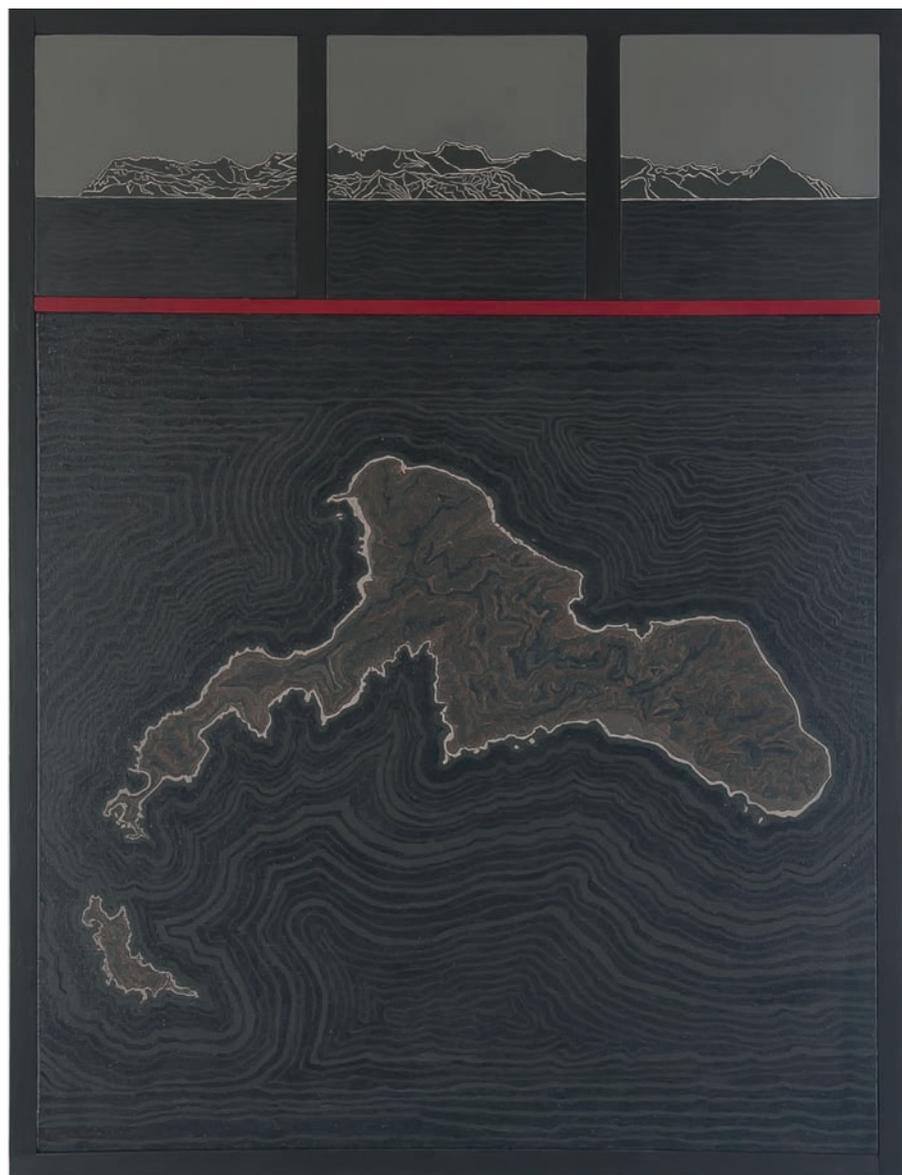
**Ahí hay un acto de generosidad muy grande.**

Yo lo veo como tomar el trabajo en serio, con lo cual uno les puede exigir más después. Es muy distinto entender algo por una explicación verbal, que entenderlo por medio de la experiencia práctica. Quizás podemos decir aquí, de nuevo, *práctica significativa*.

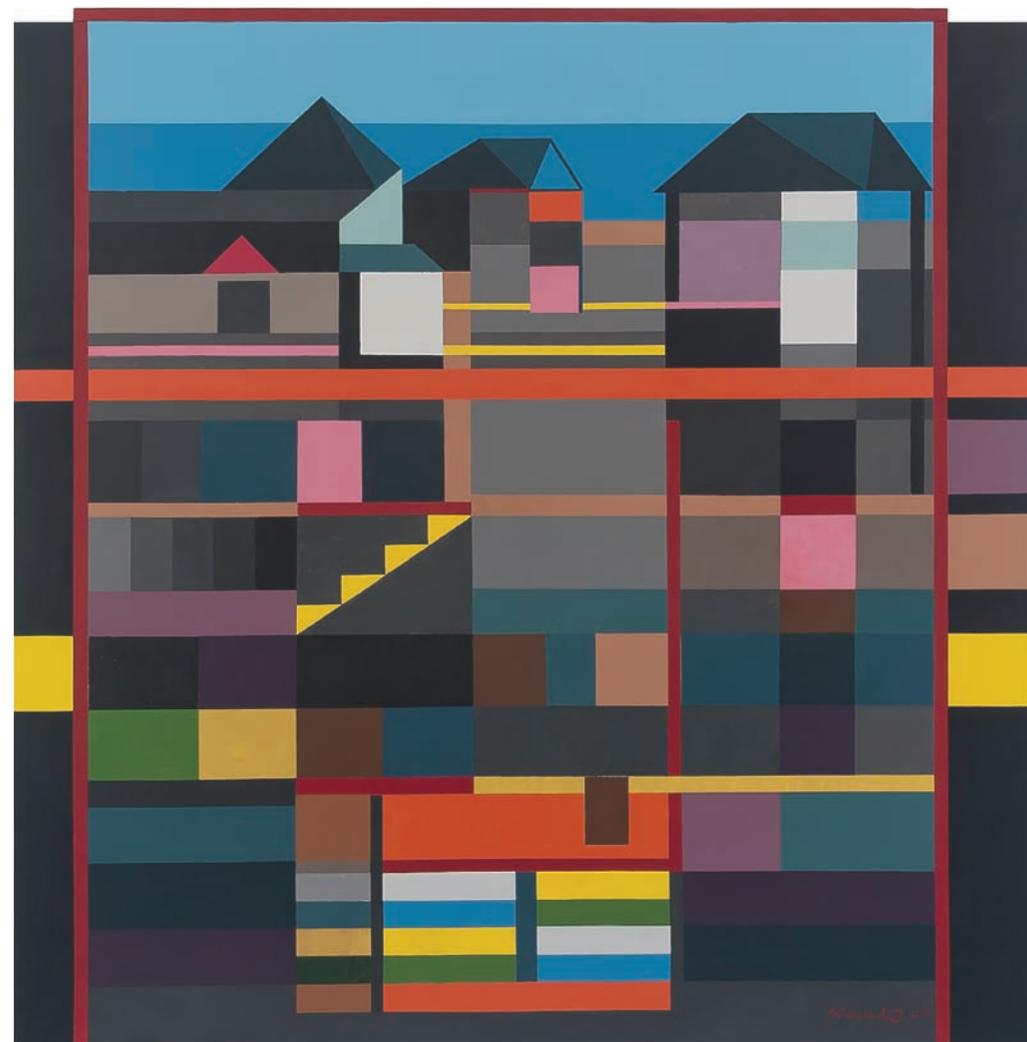


Torres mágicas o míticas

Acrílico sobre tela y madera, 206 x 255 cm., 2012.



Inventión sobre Juan Fernández  
 Acrílico sobre tela, (Políptico de 4 piezas). 139 X 181 cms., 2004.



Playa Ancha Imaginaria  
 Acrílico sobre tela, 150 X 150 cms., 2011.



Pirámides del origen  
Acrílico sobre tela y madera, 188 x 197 cm., 2012-13.



# Ismael Frigerio

Ismael Frigerio Ibar ingresa en 1976, luego de abandonar sus estudios de Filosofía, a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de donde egresa en 1980 con mención en pintura. Fue alumno de Luis Lobo Parga, Rodolfo Opazo, Jaime León y Gonzalo Díaz.

En 1982 se traslada a Nueva York para desarrollar una carrera artística intensa, sumergido en un singular momento de esa ciudad, donde se vive una gran y compleja concentración de transformaciones creativas en el ámbito de la visualidad. Esta experiencia lo lleva a compartir el campo artístico con artistas de la estatura de Juan Downey, Bill Viola, Jean Michel Basquiat, Eric Fischl, Cindy Sherman y Hans Haacke. Esta experiencia vital y profesional lo llevó de una formación basada originalmente en la práctica de la pintura a los desplazamientos hacia lo instalativo y audiovisual que caracterizan su obra más reciente. Su nutrido currículum artístico está plagado de exposiciones y reconocimientos; así mismo sus obras se pueden encontrar en algunos importantes museos y colecciones del mundo como las del Museo de Artes Visuales (MAVI), Santiago de Chile; el Museo de Arte Moderno de Chiloé; el Museo del Barrio y el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, Estados Unidos y el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, entre algunas que podemos mencionar.

Se le ha incluido en la llamada *Generación de los Ochenta*, al igual que Samy Benmayor, Bororo, Matías Pinto D'Aguiar y Jorge Tacla, entre otros artistas. Se ha desempeñado como académico de la Universidad Católica y la Uniacc, donde fue director de la Escuela de Artes, entre otras. Es profesor de la Escuela de Artes Visuales de la U. Finis Terrae desde el año 1994, siendo uno de sus artistas fundadores.

## Ismael Frigerio

**Ismael, tus estudios universitarios partieron con la filosofía, pese a tu vocación muy temprana por el arte.**

Sí, mis estudios universitarios se inician en la filosofía. Fue el año 1974, meses después del golpe de Estado. Creo que en aquel entonces tenía la idea de poder hacer algo con respecto a lo sucedido desde el mundo de las aulas y en especial desde esa área, idea totalmente romántica e idealista.

A los dieciocho años, a pesar de todo el discurso político que había en Chile, éramos inocentes, no sabíamos ni sospechábamos lo que vendría después. Fueron tres años de estudio. Afortunadamente, la situación económica y familiar -mi padre había fallecido el año 1974- estaba en mejor pie y mi madre me sugirió que eligiera lo que amaba más. Sabía que las letras no eran mi gran pasión, eran más bien una herencia inculcada por mi padre.

**Fuiste parte de una escena, la del ochenta, a la que se asocia con la ruptura frente a los modelos conceptuales de entonces. Una escena asociada a la pintura y particularmente a la Universidad de Chile.**

En realidad, no es que haya sido parte de una escena de los ochenta, sino que fui parte de la Generación de los Ochenta. Después de haber exhibido en el CEDLA (Centro de Estudios de la Arquitectura), nuestro maestro, Rodolfo Opazo, nos consiguió el MAC del Forestal para que hiciéramos una muestra vinculada a nuestro egreso. Fue entonces cuando a Milan Ivelic se le ocurre llamar a la exhibición "Promoción Ochenta". Ese nombre le sirvió para titular el capítulo del libro *La pintura en Chile*, escrito junto a Gaspar Galaz y publicado ese mismo año. Nosotros cerramos el texto.

Para nosotros pintar era el soporte, y de ahí todo lo que en él podía suceder. Piensa en los que formábamos parte del mismo taller en la Escuela de Bellas Artes: Benmayor, Callejas, Cortez, Gatica, Tacla, Usui y después se sumó, para el MAC, Matías Pinto. La pintura era nuestra herramienta, nuestro sistema para opinar y para manifestar toda nuestra pasión por la vida.

**Sí, pasión por la vida y reivindicación del gesto y el color, junto a un énfasis muy marcado por la experiencia vital. Sin embargo, si se observa tu obra de entonces, salvo el gesto (por lo demás controlado) tu trabajo parece la antítesis de esa imagen. Frente al uso casi indiscriminado del color, tu obra fue realizada casi siempre en blanco y negro; ante la ironía, tú proponías el drama y estabas muy lejos del humor de tus pares. Tampoco parecías rechazar la academia y podía reconocerse un interés evidente en el rigor por la representación. ¿Cómo dialogabas con tu generación y qué relación mantenías con la academia de tu escuela, con la tradición de "la Chile"?**

El gesto y el desplazamiento de la mancha, como golpe hiriente e incisivo, era lo más importante. El color lo llevé a su absoluto utilizando, básicamente, blancos y negros en su mayor variedad, desde los matices a las opacidades, las transparencias y los empastes, como manera de polaridad. De algún modo, aquello se vinculaba a las clases de historia y estética dictadas por Adolfo Couve.

Su método incluía la mancha, las aguadas, los medios tonos y finalmente los empastes. Es curioso, pero no hay ninguno de mi generación que no usara el mismo sistema, o sea, la tradición de "la Chile" como tú mencionas.

**Antes de partir a Nueva York, ¿en qué estabas artísticamente? Sólo he podido ver alguna obra dispersa en la que me llaman la atención dos aspectos: tu interés por el dibujo y la figura y una dinámica próxima a Bacon. Cuéntame de ese período.**

Después de trabajar un tiempo de esa manera, hice un giro a lo figurativo, afectado por una muestra que hizo Catalina Parra en Galería Época, "Imbunches". En ella, el cuerpo de los personajes hablaba básicamente de la tortura de manera simbólica-explícita, ya que debido a la dictadura no se podía hacer de manera obvia.

Trabajé con cuerpos extendidos en el campo de juego, cuerpos descarnados, cuerpos abiertos, cuerpos heridos, pero que también tenían un velo simbólico. Esas piezas fueron exhibidas en la sala de exposiciones BHC.

Además, tuve la suerte de ver la muestra de Juan Domingo Dávila en la galería Espaciocal, en la calle Santa Lucía; esa exposición también nos reforzó la fe en la pintura como soporte y medio de expresión.

**Sin embargo, en tu obra de ese entonces aparece de manera muy patente la huella de Bacon, algo que uno puede reconocer también en el Gonzalo Díaz de "Los hijos de la dicha", como en Marcelo Larraín o en Mami Usui...**

Una anécdota en relación a Bacon: cuando estábamos en tercer año, una mañana llegó Jorge Tacla enloquecido con un libro, indudablemente una fotocopia en blanco y negro. Tendrás que saber que en aquel entonces no sólo no había libros, no llegaban. Era un libro de Francis Bacon. Nos devoramos las imágenes de negros empastados y sombras cenitales bajo los cuerpos, protagonistas de la obra del maestro. Pasaron un par de días desde el acontecimiento y en el taller de dibujo y pintura no hubo ninguno de nosotros que ya no usara de alguna manera la extensión de las sombras de Bacon. En aquel entonces, por lo precaria que era la información, nos maravillábamos ante cualquier acontecimiento pictórico, aunque fuera así, en fotocopias. Incluso llegamos a asegurar que Bacon, en la década de los setenta, hizo que la pintura se respetara.

**Ciertamente tu viaje a Nueva York marca un cambio artístico y biográfico. Pasar de las fotocopias a los originales -imagino- debió ser impactante.**

En el verano de 1979, llegaron a mi casa Samy Benmayor y Jorge Tacla, y me dicen que me han hecho una reserva para viajar a Nueva York en una línea aérea nueva chilena llamada ASA, que era medio trucha obviamente. Samy, Jorge, Matías Pinto y yo compramos los pasajes, conseguimos visa -cosa difícil en ese tiempo- y salimos del país vía Bahamas, Miami y luego Nueva York. Nos pasamos el verano del 79 allá; nos dio mucho para conocer y aprender.

En esa época, el Soho recién se estaba formando; existían algunas galerías de las cuales no me acuerdo ni el nombre, pero tuvimos la suerte de ver obras como la de Warhol, *La última cena*; también nos encontramos con la pieza de tierra de Walter de Maria o su *Kilómetro cortado*, así como muchas exposiciones de pintura, especialmente obras hiperrealistas, o foto realistas.

Nos encontramos en el Whitney Museum con que la bienal de arte de ese año la había ganado Chuck Close, y la obra que pudimos ver fue ese gran autorretrato con anteojos que lo hizo tremendamente conocido. En las galerías tradicionales como la Marlborough, tuvimos la suerte de ver obra de Bacon; en Pace Gallery y también en Kent Gallery, las obras de los realistas y, por supuesto, los museos. El Metropolitan, la Frick Collection, e indudablemente el Museo de Arte Moderno. Ese fue nuestro delirio, ver obra real: Matisse, Max Ernst, Duchamp, Miró, Calder... Al mismo tiempo, tuvimos la fortuna de ver el *Guernica* de Picasso antes de que regresara a España.

### ¿Tras ese primer viaje, qué ocurre con ustedes como artistas?

Samy y Jorge partieron a Nueva York en mayo de 1981. Matías y yo nos fuimos a mitad de año, porque expusimos en la Galería Sur, ubicada en Providencia al llegar a Manuel Montt. Nosotros llegamos al mismo tiempo con Alfredo Jaar. Para serte franco, yo no tenía ningún contacto. Llegué -como se dice popularmente- con una mano por detrás y la otra por delante. Me quedé unos días en la casa de Jorge Tacla y Samy Benmayor. Jorge había averiguado por lugares para vivir y me había encontrado un loft en la calle Bleecker al llegar a Bowery frente al CBB, en un piso de una comunidad Rastafari. El lugar era cerrado, miraba hacia el sur y me quedaba espacio para trabajar; a las semanas llegó Mami Usui, con quien viví allí un par de meses hasta que ella decidió volver a Tokio.

Fue un tiempo muy entretenido. La calle Bleecker queda en Noho, pegado al Soho, barrio que ya estaba prendido y funcionando súper fuerte con sus grandes galerías: Leo Castelli, Metro Pictures, Tony Shafrazi, quien estaba trabajando con algunos grafiteros que después se hicieron súper conocidos, como Keith Haring, Futura 2000, Ramelsi y Basquiat. En aquel entonces, Anina Nosei no era muy popular y Mary Boone no existía; vino después -a mediados de los ochenta- cuando Castelli decide instalarla al frente de su galería, en West Broadway. Dicen que había sido su asistente y que la instaló allí para que ella continuara con los neo pop, ya que Castelli representaba a los pop más tradicionales, como Rauschenberg o Larry Rivers.

**Los neo pop, generacionalmente hablando, son casi tus pares, pero tu obra no parece cercana a ellos. Más que a Estados Unidos, donde vivías, tu pintura de ese entonces parece cercana a Alemania.**

Mira, los neo pop de Mary Boone eran David Salle (1952), Julian Schnabel (1951) y Richard Longo (1953), que había estado en Metro Pictures. Además, Boone exhibió a todos los neo expresionistas alemanes, como también a la Transvanguardia Italiana. Culminó llevando -por primera vez- a Anselm Kiefer con sus monumentales pinturas hechas con fotografía análoga, óleo, encáustica y materiales diversos, como paja y otros elementos naturales. Esa muestra fue un verdadero impacto en la escena neoyorquina, sobre todo por lo simbólico y por la estrecha relación con los mitos y la historia alemana, hecho que confirma a la memoria y la identidad como el gran tema de la pintura de los ochenta. Todos estos grandes artistas confirmaban la recuperación de la tradición de sus lugares de origen. La pintura, la memoria y la identidad amarradas entre sí, llevaron a los curadores a buscar otros grupos de artistas, y eso hizo que en Nueva York, las minorías, los inmigrantes y viajeros tuvieran un espacio. Para nosotros -y lo digo por Tacla, Jaar y yo- se abrieron puertas, invitaciones y lugares donde exhibir, sólo por el hecho de ser de afuera.

### Interesante. ¿Y qué invitaciones comenzaste a recibir?

El año 1983, en otoño, fuimos invitados por la directora de la galería Cayma -la curadora puertorriqueña Nilda Pedraza, quien fuera después la directora del MOCHA, Museo de Arte Contemporáneo Hispano Americano- a la muestra llamada Chile-Chile.

Esta invitación fue extendida a los artistas chilenos que vivían allá: Juan Downey, Benjamín Lira, Jorge Tacla, Alfredo Jaar, Ismael Frigerio, creo que también Catalina Parra, Cecilia Vicuña y Francisca Sutil. Desde Chile fue invitado el CADA. La muestra fue muy bien acogida por el público en Nueva York, lo que allanó la llegada del arte "político" chileno. Esa muestra me abrió muchas puertas, y desde ese momento comenzaron las invitaciones por curadores a muchas actividades y colectivas, tanto en sitios institucionales sin fines de lucro como en galerías privadas. Como la pintura era la protagonista de la escena, se me hizo más fácil de lo que debe ser ahora por la variedad y cantidad de artistas en el mundo; en la década de los ochenta estábamos más ajustados. Al año tuve mi primera exhibición individual en la galería Ivonne Seguy, frente al Lincoln Center.

El arte político también se puso de moda y muchos curadores hasta el día de hoy siguen buscando lo mismo en este país, por lo que artistas jóvenes también han tratado de recoger algo de ese sistema para poder vincularse al mundo internacional.

Lo que me pregunto es por qué esa obsesión, como si en Chile no existieran otros criterios o fórmulas además del gatillo político. Nos han acotado demasiado nuestra libertad.

**Pero tu obra tampoco estuvo ajena a lo político. A fines de los ochenta tú abordaste la temática del descubrimiento y conquista de América, desde una óptica revisionista y a la vez alegórica, conectabas con el pasado y el presente de América.**

De alguna manera mi obra había cambiado la mirada. De a poco América comenzó a ser el modelo en mi trabajo pictórico, me obsesioné con lecturas de crónicas sobre la Conquista, lo que me permitió encontrarme con un mundo que, curiosamente, era bastante desconocido para mí. Me encontré con muchos textos, partiendo por los libros de viaje de Cristóbal Colón, las crónicas de Antonio Pigafetta, con el primer viaje alrededor del mundo, las *Crónicas del Reino de Chile* de Gerónimo de Vivar, y muchos otros. También comenzaron a aparecer textos sobre América y la llegada del hombre blanco. Faltaban ocho años para 1992 y muchos intelectuales ya estaban publicando obras sobre el tema, como Tzvetan Todorov, *La Conquista de América*; Carlos Fuentes, *La gran utopía de los otros...* Me encontré al mismo tiempo con el *Chilam Balam*, libro médico y de profecías mayas. De ahí extraje fragmentos para mi primera instalación pictórica.

En el mismo período, leí *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault. En el primer capítulo se refiere a la Nave de los Locos, la "Stultifera Navis", lo que me permitió hacer una analogía con las naves de Colón; así comencé a diseñar un proyecto basado en esa relación.

La instalación fue exhibida en INTAR, una galería pública ubicada en la calle 42. Esta instalación (foto página 34) está basada en los libros de viaje de Cristóbal Colón, en donde hay cuatro temas abordados. Uno es el propósito de la expedición representado por el oro que rodea la instalación; otro habla de la primera intervención en América de la cruz cristiana, cuando Colón desciende de la embarcación con la cruz verde utilizada en las nuevas cruzadas y se arrodilla en tierra firme; la otra parte habla de lo nativo con un manto de plumas de águila. Por último, la imagen pintada alude a las dos serpientes: una el pecado y la otra la fertilidad (encuentro).

### Una relectura del texto escrito, simbolista quizás, ¿fue tu práctica habitual?

Simultáneamente hice una muestra, "The Breathing Cross" (1987), en la galería Terne, basada en el ensayo de Carlos Fuentes, *La gran utopía de los otros*, en el que desarrolla el siguiente argumento: América, en el período de Conquista, fue la gran utopía; El Dorado, fuente eterna de belleza,

juventud, y riqueza. Posteriormente, durante la Colonia, Europa pasa a ser la gran utopía: educación, cultura y dinero. También usé el texto de Todorov *La Conquista de América* y su capítulo sobre las plagas de exterminio, comparándolas con las plagas del Antiguo Testamento.

Después fui invitado por Amalia Mesa-Bains a un proyecto llamado "Ceremonia de la memoria", relacionado también con 1992. El proyecto abordaba la relación con un lugar, estar en él y esperar que el paisaje te hable de su historia y te cuente lo acontecido en su vida.

De tal manera que me concentré además de América, en Chile, escogiendo la historia del norte como un hecho que marcó el territorio y en donde se encuentran las grandes cicatrices de sus acontecimientos, así también como los queloides trazados por la mano del hombre en el abuso de nuestra "Matria".

En Nueva York te insertaste en el circuito de artistas latinos. La crítica e historiadora del arte Lucy R. Lippard te incluyó en su libro *Mixed Blessings* y participaste en algunas muestras muy relevantes, como "Art and Ideology" o "The Decade Show", ambas en el New Museum, sólo por nombrar dos ejemplos...

Obtuve National Endowment for the Arts del gobierno y al mismo tiempo me incluían con piezas anteriores -las simbólicas- en una muestra llamada "Hispanic Art in the USA", con una itinerancia de siete u ocho museos de los Estados Unidos. Esto me permitió entrar en otro circuito. Las ventas, el financiamiento y los fondos comenzaron a ser parte de mi vida.

A la muestra "Decade Show" fui invitado por Julia Herzberg y ahí tres museos, el New Museum, el Museo de Arte Hispano Americano y el Studio Museum, hicieron una curatoría que incluyó a artistas emblemáticos de la década de los ochenta, como Jean Michel Basquiat, Eric Fischl, Cindy Sherman o Hans Haacke, además de cinco artistas chilenos: Cecilia Vicuña, Catalina Parra, Alfredo Jaar, Jorge Tacla y yo.

Tu trabajo en Estados Unidos abordó el impacto de la conquista y el choque con la cultura europea. ¿Cómo se generó la transición entre esas obras y la fase más reciente de tu obra vinculada a Chile y a la memoria personal?

En el Hunter College participé en una muestra llamada "Remerica!America" en 1992. Después de esa exhibición, Chile volvió a ser el protagonista de mi obra y el norte, como te decía, mi modelo. Trabajé hasta 1999 y terminé el proyecto "Ceremonia de la memoria", estrechamente relacionado con la propuesta del Hunter College, en una exhibición en el Museo de Bellas Artes. Así comencé a trabajar no sólo con la memoria histórica de Chile y América, sino también con la memoria personal. Fue gracias al encuentro de una serie de cartas de una bisabuela. En ellas describe un viaje para construir -por encargo del gobierno- tres faluchos maulinos en Punta Arenas. La descripción del paisaje chileno es notable. Transcribí las cartas escritas en 1900, las publiqué y las presenté a la Armada Chilena que me invitó a hacer el mismo viaje, lo que me permitió realizar la muestra -financiada por Fondart- "Cien días al final del mundo" en el Museo de Artes Visuales, MAVI, el año 2005. Otra vez la memoria y la identidad como eje central en la instalación, a través de la pintura como lengua madre, el video digital y la fotografía análoga como soportes fundamentales.



In Nomine D.N. Iesu Christi

3 x 14 x 2,8 mt. 1989, Instalación, materiales diversos, Intar Gallery, N.Y. U.S.A.



"Stultifera navis"  
6 x 20 x 15 mt., 1997, Videoinstalación, materiales diversos. Casa de los héroes, Iquique, Chile.



De la serie "Genealogías de viaje"  
130 x 160 cm., 2011, Técnica mixta sobre tela. Foto: Álvaro Mardones.



De la serie "Sombras de la modernidad"  
220 x 280 cm., 2010, Técnica mixta sobre arpillera.



Conversaciones

# Omar Gatica

Omar Gatica Rivera nace en 1956 en la comuna de San Bernardo, Santiago de Chile. Estudió Licenciatura en Artes con mención en Pintura en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Pertenece, junto a Ismael Frigerio, a la llamada *Generación de los Ochenta*, que protagonizó por esos años del pasado siglo una de las escenas más fructífera, compleja y conflictiva de nuestra historia artística local. Habitualmente se la compara a la mundialmente famosa *Transvanguardia italiana* y, de no ser por nuestra proverbial insularidad y aislamiento cultural y geográfico en el contexto global, seguramente sus exponentes habrían llegado a ser tan célebres como sus contemporáneos en el concierto internacional. Sin duda es la expresión local, coincidente, de batallas epistemológicas en torno a los paradigmas artísticos en pugna que caracterizaron ese período alrededor de todo el orbe.

Como bien dice Víctor Díaz en la monografía sobre Gatica en el libro *Revisión Técnica* (Ocho libros, 2010), ya desde el título de su tesis de grado "Yo pintor", este artista reivindica el oficio pictórico como medio expresivo excluyente al momento de intentar transmitir la potencia, singularidad y desgarro existencial de la experiencia vital.

Como ningún otro medio la pintura logra, en este caso, representar lo inexpresable de la vitalidad consciente y hasta atemporal de la función atávica y chamánica del artista. Su obra, eminentemente abstracta, se desarrolla a partir de la articulación de un lenguaje pictórico donde el gesto y la mancha estructuran el campo de trabajo; un cierto desacato en el dibujo y una fuerte expresión de la materia también concurren a la superficie del cuadro para darle un sentido metafísico y misterioso con una estética de la violencia del trazo y la huella como la traducción inefable de la angustia y el desarraigo.

Omar Gatica ejerció como profesor de Pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Uniacc y desde el año 2002 forma parte del plantel académico, como profesor de Pintura, en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae.

## La luminosidad extrema

Omar, ¿qué cosas te llevaron al arte? Si uno se asoma a tu currículum, entraste a la escuela de arte con veinte años, es decir, un tiempo después de salir del colegio. ¿Qué gustos, qué lecturas, qué cosas de tu entorno te empujaron al arte?

Egresé el año 1976 de la enseñanza media. El colegio fue una etapa compleja para mí. A pesar de que era muy disciplinado y estudioso, en tercero básico me negué a estudiar, lo que me hizo repetir ese año y en adelante mantener un sentimiento de rebeldía. Lo que realmente me hacía feliz eran los veranos con mis familiares en los campos y cerros de Lolol. Un día, sentado en la cima de un cerro contemplando el paisaje y su luminosidad, decidí que mi camino sería el arte; en específico, la pintura. Ha sido esta relación con la luz una motivación constante. Las lecturas que me incitaron hacia la aventura del arte fueron poetas chilenos, como Juvencio Valle, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Gabriela Mistral; también la poesía propia del paisaje de la zona de Santa Cruz y Lolol. Lo primero que pinté en mi adolescencia fueron paisajes y locomotoras, ya que mi padre fue ferroviario y yo nací al lado de la maestranza de San Bernardo. También calaron hondo en mí los relatos del norte de Chile transmitidos por mi madre, pues mi abuelo fue minero del salitre.

Ya en la escuela, ¿cómo se desarrolla tu experiencia artística?

Ingresamos a una Facultad de Bellas Artes post golpe de Estado. No volaba una mosca, las confianzas se sentían rotas. Me concentré en aprender, aunque la información era escasa. Dudaba de la validez de la pintura como lenguaje expresivo. Me interesaba mucho el pensamiento de aquellos que intentaban realizar un trabajo artístico conceptual en ese momento; también me inquietaba el lenguaje del cine, pues me parecía más poderoso que la pintura. Fueron momentos difíciles. Paradójicamente, yo y algunos de mis compañeros de taller teníamos una postura radical a favor del aprendizaje dirigido hacia la perfección técnica pictórica; de ahí surgió nuestra relación con Muñoz Vera, el cual intentó realizar una suerte de academia paralela a la Facultad. Intento que duró sólo algunos meses. Ahí recién volví a sentir un gran interés y respeto por la pintura, su disciplina y rigor técnico. Comencé a reflexionar más profundamente y a elaborar propuestas formales, en donde el movimiento y el ritmo eran los que estructuraban la superficie. Propuestas que fueron influenciadas por las teorías estéticas dictadas por Luis Advis en su cátedra de Estética del Arte. Era la teoría del placer y displacer en las artes. La tensión y distensión en la estructura del lenguaje artístico. Teoría que se construía desde el lenguaje musical, pues Advis fue un gran compositor. A mí me interesaba lograr la sensación de movimiento y velocidad; esto por supuesto alimentado además por la apreciación del arte futurista, el arte cinético y el expresionismo abstracto. Asimismo, la mancha que construye; la mancha veloz de Bacon, que para muchos de nuestra generación fue relevante. Lo carnal y lo geométrico en una inestable tensión. Esto que narro es una parte, la académica. Personalmente, yo enarbolaba la idea de que arte y vida son inseparables, por lo que me lancé a las calles de Santiago a experimentar en carne propia, acción suicida que alimentó profundos cambios en mi visión de la vida y la muerte. Esas vivencias repletaron mi ímpetu por crear una pintura viva, descarnada y desgarrada. La naturaleza quedó a un lado; la urbe que la succiona y determina la condición humana, pasó a ser el motivo pictórico protagonista.

En un texto tuyo de esa época, "Yo pintor", citado por Galaz e Ivelic, das cuenta de tu rechazo a los "próceres" de la *Escena de Avanzada* y a la vez -en un tono muy poético- declaras tu fascinación por la obra de Dávila...

A los "próceres" de la *Escena de Avanzada* les reprochaba esa actitud científica y aséptica que empleaban frente a la realidad. Con excepción de Carlos Leppe, quien para mí poseía una postura de arte y vida potente que me incentivaba a la acción creativa. ¿Y Dávila? En sus obras descubrí el despilfarro técnico, la desfachatez académica y la indolencia moral. En Dávila percibí actitudes contrarias a lo que se me enseñaba en la universidad. En mí despertó una ansiedad icónica, el placer de la materia, el erotismo colorístico, la obscenidad de la imagen. Desde ese momento nunca más confundí rigor técnico con "monotonía técnica".

En tu pintura son evidentes algunas de tus filiaciones. El expresionismo, la abstracción...

Con respecto al expresionismo y la abstracción, en un principio fueron motivados por la información recibida en la cátedra de Teoría e Historia del Arte, lo que agudizó mis intereses creativos y nuevamente arte y vida se conjugaron catalizando todas las experiencias vivenciales (sumado al entorno sociopolítico del momento). Ello, junto a la percepción visual sintetizada a través del lenguaje abstracto, condujeron y afiataron mi propio lenguaje.

Tu generación surgió en un contexto en que los únicos canales de información eran libros, revistas y relatos...

La información en esos tiempos era muy limitada, eso creaba una ansiedad desbordante. Yo recurría a algunas revistas que se podían consultar en dos de los institutos culturales que nos traían noticias del exterior; uno fue el Instituto Chileno Norteamericano y el otro el Goethe Institut. En este último, las proyecciones de cine alemán fueron muy enriquecedoras. Sólo quería ver arte, leer y pintar. Poco a poco mis intereses expresivos me llevaron a privilegiar la lectura de los llamados poetas malditos, luego la literatura surrealista y, por último, revisar casi entera la obra de los escritores *beat*. En particular fue muy relevante en ese momento la lectura de Jean Genet, especialmente de su libro *Diario del ladrón*, un referente importante durante la escritura de mi tesis de grado. He manipulado eclécticamente el expresionismo, la abstracción y otras "modalidades", porque creo que el arte es un camino libre y expandido.

En ocasiones te refieres a la representación de estados alterados. También aludes a momentos extremos. ¿Qué hay en esas circunstancias vitales -o existenciales si quieres- que te parece pintable?

Los estados alterados de conciencia me llenaban de una cósmica desdibujística y violenta, que luego la hacía operar a través del gesto, la mancha y el color, distorsionando la estructura de la superficie.

Tu obra en los noventa se volvió más abstracta y emprendiste una relación comercial con el galerista Tomás Andreu. Vinieron Alonso de Córdova, ferias internacionales y mucha cobertura. ¿Cómo te afectó aquello?

En la década de los noventa proyecté mi pintura lejos del protagonismo de la figura humana, tornándose más abstracta, coincidiendo con el encuentro fortuito con el galerista Tomás Andreu. Pasó que por primera vez comencé a vivir del arte, a la edad de treinta y tres años. En cuanto a mi pintura, en ese momento mi preocupación principal fue crear estructuras dinámicas y movimientos sinestésicos.

El 2009 realizas una importante muestra en el Bellas Artes, "Yo pintor". Ahí te volcaste a una figuración en la que parecían convivir un relato confesional con un tono y lenguaje bien desgarrados. Al comparar esas obras con tu producción anterior, pienso en "Relativo al paisaje" del 2007, lo que expusiste en ese entonces me parece como un intento de ruptura al interior de tu obra. ¿Qué representó para ti esa exhibición?

Esa exposición ocurrió en momentos muy difíciles de mi vida; sin embargo, gracias a la lectura profunda de la obra de León Tolstoi, junto a los libros de Tomás Merton, conseguí crear una obra de una subjetividad y espiritualidad profundamente dramática y autobiográfica. Pienso que esta obra fue especialmente valiosa para el público y para el arte, ya que se gestó con una gran sinceridad, libre de todo pudor, por el hecho de estar viviendo una profunda crisis personal que me llevó a pintar con entrega total.

Tanto en tu obra como en las entrevistas que has dado a lo largo de tu carrera saltan a la vista algunas características esenciales de tu personalidad: un sentido espiritual profundo, alejado de la ironía posmoderna, y con ello una cercanía al romanticismo. ¿Qué crees que le debemos al romanticismo?

Cuando estudié el romanticismo, además de la pintura, lo hice desde la música y la literatura, impregnado de todo eso vivencí la expansión del ser hacia el Todo. Fue un despertar espiritual que facilitó mi transitar por la vida. Para mí fue el despertar de mi subconsciente.

Algo que en tu trabajo cobra forma particularmente a través del color...

El color quedó internalizado en mí desde el momento en que comencé a pintar, muy joven, al comienzo al modo impresionista. La percepción del color, para mí, nunca se ha separado de la sensación sonora. La luminosidad extrema inunda mi imaginario pictórico.

Un imaginario que, por lo demás, parece no sólo nutrido por imágenes. La literatura, la poesía especialmente, parece tener importancia en tu obra.

Nunca he dejado de leer poemas. En este momento existe un joven poeta chileno llamado Sergio Alfsen-Romussi, cuyas imágenes poéticas me elevan a zonas geográficas ancestrales, nutriéndome de imágenes cósmicas y étnicas.

A propósito de geografías, me imagino que los viajes han tenido impacto en tu visión.

Los viajes siempre son positivos para el quehacer propio de un artista. Agradezco las oportunidades que he tenido de apreciar la pintura de grandes maestros, obteniendo una experiencia presencial y "háptica", ya que mucha de la pintura que admiro la estudié a través de reproducciones. Y de mis viajes por América agradezco principalmente su variada y apasionante geografía. También la riqueza y el arte de las culturas étnicas ancestrales, que cada vez hacen mayor sentido en mi manera de percibir la vida y despiertan en mí la conciencia de habitar un planeta vivo.

¿Cómo entraste a la docencia en pintura? ¿Podrías describir alguna evolución en los intereses y prácticas de las generaciones de alumnos a los que has formado?

Ingresé a la docencia hace dieciséis años. Primero fui profesor por dos años en la Universidad Uniacc y luego fui invitado a dar la cátedra de Pintura en la Universidad Finis Terrae. De los alumnos puedo decir que se encuentran enfrentados a un estado de información agobiante, todo lo contrario a lo que fue mi realidad como estudiante. Según mi parecer, sufren una suerte de "náusea informacional". Esto los confunde y a muchos los inmoviliza, pero la época de aprender y estudiar es así de dramática. De ahí que yo como profesor incentivo y alimento la fuerza interior y la convicción de los alumnos para sobrellevar el arduo transitar por los caminos del arte.



Luna asesina

Óleo sobre tela, 180 x 150 cm., 1983-84.



The end  
Óleo sobre tela, 160 x 130 cm., 1983-84.



Bajo vigilancia  
Óleo sobre tela, 180 x 280 cms, 2008.



Ciudadanos del mediodía

Óleo sobre lino, 3 x 19 mts, 2014, Mural del edificio Moneda Bicentenario.



Testimonios

# Gracia Barrios

Una vez finalizados sus estudios secundarios, ingresó como alumna regular a la Universidad de Chile, donde estudió entre 1944 y 1949. Allí tuvo como profesores a connotados artistas, pero fue Pablo Burchard quien tuvo mayor influencia en su estilo y expresión personal de la pintura.

Durante los años 60 perteneció al Grupo Signo, que rompió con el posimpresionismo local, proponiendo el cambio de la "pintura de caballete" por una práctica más expansiva y contemporánea del oficio. Ahí estaban Alberto Pérez, José Balmes y Eduardo Martínez Bonati.

Junto a José Balmes y su hija Concepción conforma una de las familias más emblemáticas del escenario artístico y cultural local. Ha sido parte de diversos planteles académicos en las escuelas de arte de la U. de Chile, U. Católica y de nuestra casa de estudios, en la que fue docente hasta 2001. Ha formado a numerosos artistas en la práctica de la pintura y en la reflexión y el análisis de las diversas manifestaciones del arte contemporáneo en nuestro medio. Es, sin lugar a dudas, un referente ineludible de las artes visuales en Chile y forma parte de nuestro inconsciente colectivo pictórico en su faceta manchística, social-contingente y comprometida con las transformaciones políticas y sociales de nuestro país en el último siglo.

El texto siguiente da cuenta del encuentro organizado en septiembre de 2014 por la línea de pintura de la Escuela de Artes Visuales y el profesor Alex Quinteros, quien fuera ayudante de Gracia durante su permanencia en la Finis Terrae, con un grupo de exalumnos, para compartir memorias y consideraciones sobre la labor de esta destacada artista en el ámbito de la enseñanza del arte al interior de nuestra escuela.

Fotografía: Patricia Novoa

LIBRO UFT-FA  
TRABAJO EN PROGRESO 05.07.15

## Testimonios

## Gracia Barrios, la maestra

"Estábamos en el examen final de dibujo. Había una piletta donde se lavaban los pinceles. Yo puse ahí una madera, unos frascos con tinta y abrí las seis llaves. Todos esperábamos que se rebasaran los frascos, y cuando empieza a chorrear la tinta, se arma una especie de dibujo acuático en el suelo -recuerda hoy el pintor Andrés Vio, entonces alumno de Gracia Barrios-. Y ella me dijo que podría haber puesto un papel para que hubiese quedado plasmado el dibujo".

Así era Gracia, la maestra. Amante de la libertad al crear, aunque también rigurosa. Y así la recuerda un grupo de artistas -además de Vio, Francisco Bustamante, Raimundo Edwards, Camila Valenzuela, Antonella Gallegos y María José Fuentes-, que han vuelto hoy a la Escuela de Arte de la Finis Terrae para recordar, en torno a un café, a quien fuera su profesora en el Taller de Grado.

Si bien en 1993 llegó a hacer clases de dibujo a los estudiantes de tercer año, una vez que la escuela fue creciendo, reacomodándose, y se incorporaron nuevos profesores, se decidió que ella debía dirigir el Taller de Grado de los pintores, cosa que hizo hasta el 2001. "Y ahí están los resultados", dicen.

Actualmente, Gracia Barrios está alejada de la pintura y recogida en su casa junto a José Balmes, su marido desde 1952, con quien tuvo una hija, Concepción, pintora como sus padres. Se enamoraron luego de ser presentados por Enrique Lihn, en la época en que ella asistía a cursos libres en la Universidad de Chile antes de terminar la enseñanza media. No deben haber soñado entonces que ambos llegarían a ser Premio Nacional de Artes Plásticas; él en 1999 y ella en 2011.

Inconfundible en su aspecto físico por un moño que no le hizo el quite a las canas cuando empezaron a aparecer, en su carácter la distinguía una enorme calidez y una coherencia y humanidad a toda prueba.

Así la recuerda Francisco Bustamante: "Lo que más me llamaba la atención era su falta de pretensión pese a ser una tremenda artista, su enorme cercanía y su trato personalizado, con todos".

Antonella Gallegos jamás olvidó la frase que les dijo Gracia Barrios el primer día de clases: "La única diferencia entre ustedes y yo, es la trayectoria". A partir de entonces, los hizo sentir que eran todos artistas por igual. Y en función de eso remarcaba la importancia del taller, del hacer.

### LA CALIGRAFÍA DE CADA UNO

Si acercándose a una sala de la escuela en esa época alguien oía a la profesora decir "esto está mal, hágalo de nuevo", esa no era Gracia Barrios sino Patricia Israel, a quien, por lo demás, estos jóvenes artistas recuerdan también como una gran maestra. Pero con otro carácter y otro método. "Gracia nos segurizaba. El error siempre se podía convertir en un acierto. Eso fue muy bueno para algunos que éramos más tímidos, más inseguros" -dice Bustamante.

La idea de hacerlo, atreverse, intentarlo de nuevo, todo eso ya es arte, era la consigna en su taller. Siempre daba consejos muy simples en relación al ejercicio de hacer pintura. Construir sin destacar un error, sino darle un giro en pos de algo positivo.

Raimundo Edwards cuenta cómo eran las correcciones de Gracia: "Se acercaba a ti, observaba el trabajo, lo miraba como proceso, te aconsejaba en algo, pero inmediatamente empezaba a conver-

sar. Había algo vivencial que pasaba cada vez que uno hablaba con ella. Era muy estimulante y cálido, no había una relación jerárquica. A raíz del trabajo se acordaba de algún pintor, hacía una referencia, y te contaba toda una historia".

Afloraba en ese momento la hija del escritor y Premio Nacional de Literatura 1946, Eduardo Barrios, autor de *El niño que enloqueció de amor* y *Gran señor y rajadiablos*, entre otras novelas. De ahí venían probablemente su sensibilidad y su rigor, que debe haber sido también un rasgo importante en su madre, la concertista en piano Carmen Rivadeneira.

Como maestra, Gracia valoraba mucho el trabajo, las horas de dedicación. "Su enseñanza siempre era lo cotidiano, lo humano, lo natural. No había una suerte de preparación. Ella es arte, es pintura. Eso nos enseñó y nos traspasó. No venía a dar un discurso de arte, venía a *hacer* arte, a dar una clase viva. A respirar arte -recuerda Vio-. Eso es lo que más me quedó grabado de ella. La cotidianidad de hacer arte. Esa seguridad de atreverse, sin prejuicios".

La libertad que daba a cada uno para crear es unánimemente reconocida. "No exigía que fueras consecuente con lo que habías hecho hasta entonces -agradece hoy Camila Valenzuela-. Le daba más peso a lo que estabas haciendo en ese minuto. Y esa fue la única vez que yo, que era figurativa, hice algo abstracto, porque ella me dio el pie para hacerlo, me dio la oportunidad de jugar".

Esa libertad, sin embargo, convivía con ciertas normas. "Entregaba opiniones, directrices. Era una conductora de posibilidades, porque respetaba mucho a sus alumnos como generadores de arte. Yo creo que a ella no le importaba que todos pintáramos igual que Gracia Barrios, sino al contrario, era muy respetuosa de la caligrafía personal y de tener la posibilidad de desarrollar un lenguaje propio, que finalmente es lo más importante" -explica Andrés Vio.

Todos reconocen haber aprendido mucho de ella. De esa experiencia vivencial y más madura. Era como el golpe final antes de egresar de la escuela. Otra de las riquezas de su taller era la posibilidad de probar con distintos materiales. Y ahí estaba ella, siempre incentivándolos, siempre invitándolos a ir más allá. "Trabaja la luz, haz esto...", y a partir de eso se generaba un diálogo subordinado al modelo, a lo que estaban haciendo, lo que muchas veces incluía un pie forzado, como ejercicios con la figura humana, por ejemplo.

Llegado el momento de reconocer la influencia que ella tuvo en la obra de cada uno, Raimundo Edwards no duda en referirse al cuestionamiento del soporte en pintura, no usar solamente tela, y también recurrir a otros materiales. "Es tan fome trabajar siempre con los mismos soportes", decía Gracia.

Antonella Gallegos confiesa que la marcó su coherencia. El amor a lo que se hace y a aquellos con los que se trabaja. Y la idea de solucionar los problemas haciendo.

Vio, por su parte, destaca: "La cotidianidad del arte y la persona, eso es de la Gracia y de otros profesores artistas que hemos tenido. La libertad y esa comunión entre obra y ser humano, que es lo mismo. Ese encuentro me marcó. La ética, la consecuencia de su trayectoria como artista, de seguir haciendo su obra hasta ahora. Ella siguió su búsqueda, no paró, no se detuvo".

## EL ESPÍRITU DE LA ESCUELA

Junto con el recuerdo de la maestra aflora con nostalgia el ambiente que se vivía en la escuela a comienzo de los 90. La asocian a una academia renacentista, una especie de laboratorio. El taller era de ellos las veinticuatro horas del día; Edwards recuerda incluso que él tenía llaves de ese taller. Eran tiempos en que, previo permiso de la Municipalidad, se tomaban la calle Pedro de Valdivia para hacer intervenciones y ejercicios artísticos poco convencionales.

Aprecian que se tratara de una escuela totalmente experimental. "Eso era lo bonito. Eso yo se lo agradezco a la escuela. Tuve a los mejores profesores en un tema experimental, porque nadie sabía mucho qué iba a pasar. Fue una escuela rica, interesante, súper humana", dice Gallegos. El currículum incluso se haría después. "Era un muy buen desastre", dicen, recalándolo como algo positivo.

Valoran especialmente el hecho que todos los profesores de la primera generación de la escuela fueran artistas, no académicos ni docentes. "Gracia, por ejemplo, no era una profesora académica, era una artista, y eso se ha perdido un poco en estos años en que para todo se requiere un posgrado, un postítulo, una metodología. Estos personajes ya no quedan, esos que se salen del sistema, corren por otros carriles. Lo que ella hacía y cómo corregía era una clínica de obra", afirma Vio.

En el fondo es su tremenda libertad, como maestra, como persona y en la manera cómo se relacionaba con sus alumnos, lo que más aprecian en ella.

También su permanente delicadeza y especial preocupación, como cuando llevó a todos los del taller a una exposición de Leppe en la Galería Animal. Luego de hacerles ahí una introducción a la obra del vanguardista y entonces muy controvertido artista, recorrían la instalación, la analizaban juntos. Pero es el gesto de haberlos llevado lo que más los conmovía, porque no era algo frecuente. Es que ella es, sin duda, una mujer de gestos.

## SU FACETA POLÍTICA

Tal vez el único punto en el que no se ponen de acuerdo los artistas reunidos para recordar a Gracia Barrios, es en cuán política ha sido ella y su obra.

Mientras Antonella Gallegos sostiene que a ella la marcó su faceta política, "era súper comprometida, y su marido, lo sabemos, era militante", Francisco Bustamante reconoce que inevitablemente estaba permeada en lo político por Balmes, "pero eso pasaba a segundo plano, porque el arte era para ella lo más importante".

A pesar de su compromiso y consecuencia ética -concluye la mayoría-, su faceta política no fue tan importante ni determinó su obra. Su trabajo -dicen- estuvo muy lejos de ser panfletario. Y mientras Balmes hacía arte desde la política, ella trabajaba a partir de la actualidad y, bueno, le tocaron los tiempos que le tocaron. Tiempos agitados. Por eso tiene algunas series políticas dentro de su trabajo, pero no es desde ahí desde donde creaba.

Si hablamos de Balmes, no podemos olvidar que el pintor catalán llegó a Chile en el Winnipeg el año 39, huyendo del franquismo, y que nuevamente debió salir al exilio con su mujer y su hija tras el golpe de Estado del 73. Para marcar la diferencia entre ambos, tanto en sus pasiones políticas como en su arte, recuerdan que cuando durante su exilio en París salían a pintar murales, Gracia podía estar siete horas laboriosamente pintando, mientras Balmes tiraba la mezcla al muro con el mismo tarro. Aunque sienten también gran admiración por su obra, lo definen como mucho más grá-

fico, más estratégico, más directo, más potente; Gracia, en cambio, llega de a poco, es más laboriosa.

Volviendo al taller, la visión mayoritaria es que en clases la política nunca fue un tema, que Gracia no hacía proselitismo. Además -dicen-, ella sabía dónde estaba, quiénes eran los directivos de la universidad y los alumnos que tenía.

Así lo ve María José Fuentes: "Gracia era coherente con todo; con su trabajo, con la política, con su vida, con su pintura, con el acontecer. Desde ese lugar, ella podría transmitirte una cierta coherencia política, pero siempre desde la coherencia y la honestidad con respecto a todo".

De eso no dudan: más allá de su indiscutible calidad artística, su coherencia y su humanidad son vistas como sus rasgos más distintivos.

Una visión que fue ratificada por el jurado que le dio el Premio Nacional de Arte el año 2011: "La obra de la galardonada se distingue por su incesante búsqueda de la condición humana y, sobre todo, por la relación del ser humano con sus contextos existenciales e históricos".

Ahí están en su obra la guerra, el exilio, la actividad humana en la vida cotidiana; sus torsos monumentales, sus cabezas. Todo expresado a través del óleo o el acrílico; también con arcilla y tierra, elementos naturales que usaba en busca de mayor densidad y expresión. Y siempre cerca del continente americano y su gente.

Ese es el legado artístico de esta gran maestra. El legado de aquella mujer que el primer día de clases les dijo: "Soy Gracia Barrios, el taller es de ustedes, tómense el taller".



Monografía

# Patricia Israel

Hija de inmigrantes judíos, con antepasados griegos, españoles y rusos, Patricia Israel Korenblit nació en 1939 en Temuco y falleció en Santiago el 21 de noviembre de 2011.

Realizó sus primeros estudios artísticos en la Academia de Escultura de Tótila Albert. Entre 1958 y 1962 estudió pintura y grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumna de Augusto Eguiluz, Gustavo Carrasco, José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati.

Entre 1974 y 1980 vivió en Argentina y Venezuela. A su regreso a Chile fue profesora de arte en la Universidad Católica, en la Mayor y la Finis Terrae, entre otras casas de estudio. Los numerosos logros y reconocimientos que obtuvo durante su carrera, incluyen figurar como la primera mujer ganadora de la Bienal de Valparaíso. La memoria y la identidad ocuparon parte fundamental en su repertorio de preocupaciones e intereses artísticos e intelectuales.

Alberto Madrid es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Académico e Investigador de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Ha desarrollado proyectos curatoriales sobre arte chileno contemporáneo como "Gabinete de curiosidades", en la Galería Gabriela Mistral (2011-2012), "Arte en Chile 3 miradas", en el Museo Nacional de Bellas Artes (2014-2015), entre otros, y publicaciones en revistas nacionales e internacionales sobre arte chileno. Autor de los libros de ensayo sobre el grabado contemporáneo *La línea de la memoria* (1995) y *Desplazamiento de la memoria* (1996), por nombrar algunos. Actualmente es decano de la Facultad de Arte y director del sello editorial Puntángeles de la Universidad de Playa Ancha.

Su larga y profunda relación con Patricia Israel lo convierte en testigo privilegiado de la vida y la obra de la artista. Por esta razón es la persona escogida por la edición de este libro para realizar la siguiente monografía acerca de la obra de nuestra querida y destacada colega. El texto se centra en el estudio del oficio riguroso de la artista, su singular y reconocible figuración, el uso del collage y objetos tridimensionales integrados al campo del cuadro junto a la preocupación constante de la autora por los temas americanistas, las complejidades sociales contemporáneas y sus conflictos políticos, sus lecturas históricas, arqueológicas y de filosofía contemporánea; todo este conjunto de núcleos de interés se entretajan en el siguiente escrito a la biografía e historia personal de Patricia.

Fotografía: Roberto Edwards

LIBRO UFT-FA  
TRABAJO EN PROGRESO 05.07.15

## Fichas de lectura

Este escrito recupera una producción escritural en torno a la obra de Patricia Israel, que se ha venido desarrollando por más de una década.

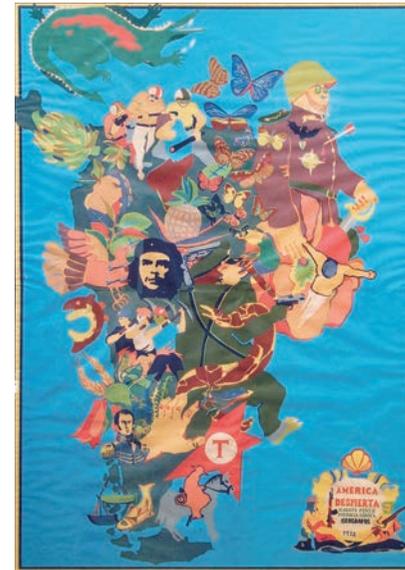
La figura de la ficha de lectura como registro de documentación, corresponde al correlato de recuperación que tiene como antecedente una obra de la artista producida el año 2000. Desde esta se reconstruye parte del imaginario de su obra mediante su seguimiento en la selección de exposiciones que dan cuenta de su trayectoria.

En la exposición "Chile 100 años Artes Visuales, Segundo período 1950-1973 entre Modernidad y Utopía", fue la ocasión en que por primera vez se exhibió la obra de Patricia Israel, cuya imagen estaba construida a partir de la cita de una fotografía del diario *Tercera de la Hora* de la edición del 24 de septiembre de 1973; en el encuadre se ven algunos soldados en el momento de una quema de libros. Dos de ellos sostienen un afiche, cuya silueta es el mapa de América del Sur y en el que en su iconografía se aprecia la imagen del Che Guevara, algunas banderas, animales. La obra original era una serigrafía a color en que la firma aparece con la designación de geógrafos Patricia Israel y Alberto Pérez. La nueva versión es un traspaso de serigrafía a una tela de color plateado, además una madera a modo de estantería vacía con la inscripción en la superficie del número 73. El pie de foto de la noticia indica: *Operativo en el sector San Borja: Personal de las Fuerzas Armadas desarrolló un extenso operativo en todo el sector de la Remodelación San Borja. A la izquierda, efectivos del ejército destruyen propaganda extremista. A la derecha, los soldados toman posiciones.*

La segunda versión de esta obra se encuentra en el libro *Cuerpos impresos* de Patricia Israel, en la que aparece un fragmento de una página de un periódico que recepciona la exposición más arriba mencionada. En dicha página, la artista realiza tres intervenciones en las que engloba con rojo la palabra *espectáculo* de la sección Cultura y Espectáculos, luego en el vacío de la madera pone un dibujo y un subrayado en el pie de foto: *Patricia Israel combinó una serigrafía hecha el año 2000 con una pintura de 1973, para componer una pieza inspirada en las quemaduras de libros y cuadros de ese período que también la afectaron a ella. Es primera vez que exhibe esta producción.* En la referenciación se reitera la imprecisión de la datación de la obra, ya que corresponde a 1972 y además no es una pintura sino una serigrafía. Por ello los subrayados de Israel, para evidenciar la falta de documentación en la información e irónicamente su contextualización.

He vuelto a ver esta obra en la exposición "Biblioteca Recuperada: Libros quemados y escondidos a 40 años del golpe" (Biblioteca Nicanor Parra. Universidad Diego Portales, 2013, curatoría de Ramón Castillo). En un muro se encontraban las dos obras: la original en un ejemplar recuperado y la nueva versión; además, entre los materiales documentales de la exposición, estaban las tiras de prueba con la fotografía original que había sido tomada del periódico, más la ampliación de algunas de estas que registran el acontecimiento de la época.

La recuperación de esta obra es en el marco de un ejercicio de rescate de escrituras sobre la obra de Patricia Israel, que funciona al modo de fichas de lectura de la escritura de catálogos en diferentes momentos del desarrollo de su obra, bajo la metáfora de disponerlos en la estantería vacía del 73. Por cierto, esa estantería es un corte no sólo temporal y espacial en la biografía de Patricia Israel, sino una huella en su biografía que irá trabajando con distintas significaciones en el corpus de su obra.



### EL GRAN SILENCIO

La exposición "El gran silencio" (2000) se propone como un tipo de archivo que se debe ordenar y que funciona al modo del proceso de elaboración del duelo, en el que se repasan los acontecimientos para ir dominando el pasado, de modo que el recuerdo de la pérdida del objeto no quede clausurado o reprimido en el olvido.

En la teoría psicoanalítica se postulan dos conductas frente al trabajo del duelo: la de la rememoración que permite la incorporación de la pérdida y la de la fijación melancólica que se queda en la aflicción patológica.

En "El gran silencio" es la tematización de la memoria la que opera con diferentes sentidos, entre otros, como la figura espectral del imaginario colectivo de la sociedad chilena resignificado desde el biografema de la artista y de su memoria pictórica. Para ello, en la superficie del soporte inscribe las marcas y huellas que contienen la descripción de fragmentos y residuos que deben ser recompuestos, para armar la memoria y buscar la combinatoria de piezas. Todo ello es problematizado a partir de dos fábulas sobre el origen de la pintura: *La alfarera de Corinto*, en la que se manifiesta la representación del cuerpo ausente; y la de *El espejo de Narciso*, en que se proyecta el sujeto atrapado y fagocitado en su propia imagen. De algún modo, estas, metafóricamente, se pueden desplazar para aplicarlas al trabajo del duelo. La primera como acto de rememoración, de retención del objeto de la pérdida: la enamorada ante la partida del sujeto del deseo lo inscribe en el trazo del contorno de la sombra que deja la partida. En cambio, en la segunda, Narciso retiene la réplica de su propia imagen y se ahoga en la soledad.

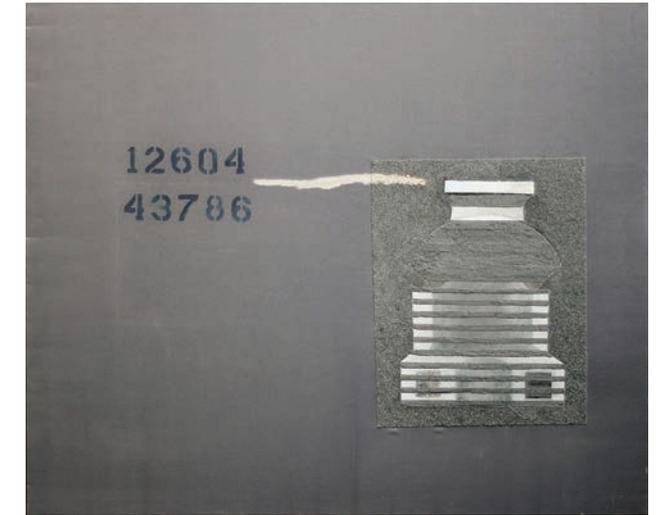
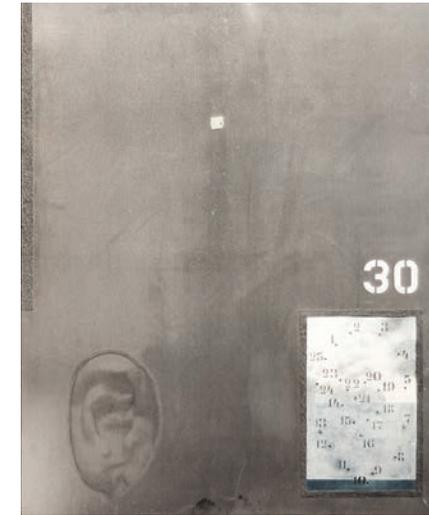


En esta tensión se pone en escena la actividad de la rememoración, es decir, cómo procesar la experiencia traumática de la pérdida. Patricia Israel utiliza como referente un suceso de carácter colectivo universal con relación al exterminio, pero este alude, fantasmáticamente, a la pregunta que durante décadas en la sociedad chilena no ha tenido respuesta para algunos: ¿dónde están?

Esta pregunta es una interrogación obsesiva que se asocia alegóricamente con "El gran silencio". La ausencia de los cuerpos y de su respuesta se reproduce en la articulación de las piezas —obras— que funcionan como elementos recuperados en un lugar de hallazgo, los cuales son inventariados. De ahí que las piezas numeradas de algunas de las obras se asemejen a las fichas de un archivo. En este sentido, "El gran silencio" aparece determinado por la pulsión documentaria tanto de la memoria biográfica como pictórica.

"El gran silencio" interroga a la memoria colectiva de la sociedad chilena, la cual no ha resuelto la elaboración del duelo. La tendencia al olvido y la falta de ordenamiento del archivo némico conduce a comportamientos sociales marcados por la fijación y la renegación que imposibilitan la sana convivencia. Como expresión de esto último, se perciben una serie de conductas durante las últimas décadas y recientemente, en que se confrontan la tendencia al olvido, entendido como consensuación, y el recuerdo como acto de justicia no resuelto.

La metáfora de la estantería vacía, también aludiendo a los cuerpos ausentes, reaparecerá y será una constante en la obra de Israel como en la exposición *El deseo de Antígona* (2001) quien, como se sabe de la trama de la tragedia de Sófocles, viola la ley para dar entierro a su hermano.



#### MATERIAS DE HECHO

La excavación aparece como un modelo de investigación y otras connotaciones en la obra *Materias de hecho* (2000). Es una constante en Patricia Israel la recurrencia a ciertos acontecimientos de la historia. Si antes lo abordó desde la biografía, en "El gran silencio", en esta se ocupa de la reelaboración de la biografía de uno de los personajes de la historia de Chile, Manuel Rodríguez, al modo de un "ensayo gráfico". Se podría decir que realiza una revisión foucaultniana de la historia, poniendo en evidencia los relatos y materiales olvidados en los discursos de la historia oficial; en la práctica realiza una "arqueología del saber" sobre el personaje. Para ello traza una retícula de excavación, metaforizando la investigación, no en cuanto linealidad, sino en los fragmentos de las piezas que recolecta revisitando el lugar del hallazgo y consultando fuentes documentarias.

En la superficie del cuadro reescribe la historia, recomponiendo el material documentario y su reprocesamiento en la traducción visual del texto. Altera la lógica de la pintura de historia, la cual se caracteriza por la representación del personaje en una composición organizada según las reglas del proyecto clásico; por el contrario, Israel realiza cortes y encuadres de las piezas y va estableciendo junturas-costuras para el armado de la vestimenta del personaje. Manuel Rodríguez es recuperado y releído en otro contexto, en la historia reciente en su fase de acomodación marcada por los pactos del olvido. La operación de excavación que ejecuta Israel tiene que ver con las estratificaciones de los datos de la memoria como instancia de reinterpretación.



De lo expuesto se desprende que Patricia Israel era una gran lectora, sin necesariamente asumir la ideología del discurso del género, pero sí en la puesta en revisión de las construcciones de los relatos de la historia. De ahí la apropiación de la figura de Antígona como metáfora de la artista ciudadana que se hace cargo de los problemas de la polis; es en ese sentido que la obra de Israel es política.

#### LO SUMERGIDO

Otra forma de investigar es en la estratificación del acto de la pintura. Para Salabert, la "escriptura" son las operaciones que se ejecutan sobre la superficie de la tela, es decir, la materialidad del procedimiento de la construcción de la imagen. Dicha actividad parte del entendido que en la superficie se inscribe un deseo, la ensoñación del artista. Describir ese acto opera como una lectura reversiva en el intento de hacer legible lo que se fue, elaborando capa por capa hasta formarse la costra de la pintura. Su visibilidad; en este caso, leer es descifrar, levantar la superficie para evidenciar su contenido.

Tiempo atrás, al ingresar al taller de Patricia Israel, en el atril se encontraba una tela en la que se apreciaban los cuerpos de unos cisnes sumergidos. Lo que se grabó en mi retina fue los cuellos negros que se asemejaban a unos signos de interrogación. Luego reparé en su carga libidinal. Todo era muy gráfico: el trazado, el uso del blanco y negro, el achurado, el trabajo de las veladuras. Con el tiempo, la imagen inicial se recubriría con elementos característicos de su imaginario, aquellos que ha venido trabajando por más de una década en diferentes semantizaciones. Me refiero al símil de los cuerpos faltantes mediante la transferencia de la cita de la historia de la pintura en una de sus fábulas de origen, la historia de Plinio el Viejo, *La alfarera de Corinto*; la excavación y los cuerpos insepultos en la figura de Manuel Rodríguez, la



biografía en la rememoración del padre, el exterminio judío, es decir, el trazado de su novela familiar en el entrecruzamiento de lo privado y lo público.

En *Lo sumergido* (2007), el trazado de la memoria reproduce la actividad de la pintura, del recubrimiento de la superficie de las capas de atrás hacia delante, de modo semejante a la actividad del psicoanálisis. Sobre la superficie de las telas se incorporarán objetos y, paralelamente, la artista realizará los bocetos para las esculturas a partir de una imagen fotográfica con la noticia de cisnes muertos en un río de Valdivia y otras referencias, las que detonarán el *leitmotiv*: la presencia de los cuerpos faltantes en la narración de la pintura de Patricia Israel, cuyo relato reconstruye en la cifra de su propio archivo.

Por cierto, la década en que se inscribe la exposición en análisis se contextualiza en los sobresaltos de la memoria de la sociedad chilena que reaparecen por la falta de elaboración del duelo, por la defeción de los procesos judiciales, la inoperancia en el reconocimiento de los cuerpos; a la vez, el malestar por una ausencia de participación ciudadana en la que *El deseo de Antígona* fantasmáticamente persiste con otras significaciones, en términos de las relaciones de la ética y de la política, problemas que ya estaban en su obra anterior.

Con posterioridad, al momento de esta escritura recordé otros cisnes en analogía con el signo de interrogación, distantes en la geografía y cronología: *¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello/ al paso de los tristes y errantes soñadores?* de Rubén Darío y otro de Juan Luis Martínez: *...la realidad de la página como ficción de sí misma:/ el último canto de ese signo en el revés de la página:/ el revés de su canto: la exhalación de su último poema/ (¿y el signo interrogante de sus cuellos?)/ reflejado en el discurso del agua...* Si bien los textos de Darío y Martínez en sus retóricas son coincidentes en lo poético, se ubican en distintos momentos de la construcción de la modernidad. El alcance a la cita martiniana tiene que ver con



el efecto de su obra sobre el sistema de remisiones de la construcción del texto en el límite de la página en blanco del libro imposible de Mallarmé. Se sabe que la modernidad en la pintura y en la literatura está en la toma de conciencia del trabajo con el lenguaje, la metatextualidad del discurso y el proceso de obra, lo cual también corresponde con la práctica y los materiales que expone Patricia Israel. La *Lo sumergido* es la producción de un código que es parte de su archivo; me refiero al proceso de la pintura, su interrogación, la ejecución. De ahí el símil cisne-negro como metáfora encontrada, reconociendo que la pintura se elabora desde la antecedencia de la historia de las citas.

El paralelismo del cisne-negro como elemento estructurante de *Lo sumergido* alude a la fábula de Narciso como una de las arqueologías de la historia de la pintura. El código de la pintura se articula sobre las historias que la rodean, en el entendido que la pintura no sólo está hecha para ser vista, sino que el cuadro se puede considerar un texto que contiene una narrativa pictórica.

Una de las obras que tiene sentido de matriz en esta exposición, es la imagen de la planimetría que corresponde a la planta de la casa de Sigmund Freud y, por cierto, en un recuadro, el lugar del diván.

Referencias y nociones de la teoría psicoanalítica permiten interpretar que parte importante de *Lo sumergido* se construye a partir de representantes psíquicos inconscientes; lo que reflota Israel en la metáfora del cisne-negro es, al decir de Didier Anzieu, *el autor trabajado por la creación*, la cual es producto de un momento de crisis que se debe elaborar (libro que se encuentra en la biblioteca de Patricia Israel). Por ello, *Lo sumergido* como la absorción de citas de la historia, de la biografía, de la memoria de la artista y la persistencia en su interrogación a la pintura. A diferencia de Narciso, quien se ahoga en su soledad, Israel realiza una transferencia que desarrolla en la escritura de la superficie.



La escritura del texto pictórico se inscribe en el trazo, las huellas, los elementos residuales, la gasa, el empaste, lo inacabado, las diferentes texturas que recubren el proceder de la pintura. El cuadro en tanto lo que representa resulta legible, permitiendo visibilizar lo sumergido.

En atención a los materiales en la superficie de la tela, esta se puede recorrer como una exploración a la manera de un arqueólogo. Los indicios de la escritura del repertorio de Israel están dados en los medios materiales que emplea la pintura en el soporte físico, extensivamente en las gráficas y los objetos, por tanto, ejercicio de superficie.

Para ello, en la superficie del soporte, inscribe las marcas y las huellas que contienen la descripción de fragmentos y residuos que deben ser recompuestos para armar su memoria y buscar la combinatoria que articula las piezas. El plano inicial de la planta de la casa de Freud se transfiere en *Lo sumergido* en la analogía de la actividad analítica del sujeto y la pintura, porque en definitiva es la artista quien se inscribe en la materia.

En otro recorrido, lo que se plantea *Lo sumergido* son los artificios de la representación y sus mediaciones retóricas con la puesta en tensión de los límites de la designación: representación de lo representado. Lo que antes mencioné sobre la noticia de la muerte de los cisnes funciona como el subsuelo del enunciado que se construye en la superficie de la representación. Es precisamente el cisne real del acontecimiento y las marcas de la enunciación que se transforman en síntoma de malestar. Pero también en la noticia, desde el contexto literal de los cisnes muertos en un río de Valdivia producto de los residuos de una industria de celulosa, aparece la variante política de la obra. No se debe olvidar que Israel se formó en la tradición del artista ciudadano que se ocupa de los acontecimientos de la polis.



#### CUERPOS IMPRESOS

*El acto de escribir se rodea: se prepara, levanta un decorado (tal vez un estado de ánimo).* Estos son los protocolos implícitos que menciona Barthes: disponer los materiales en la mesa de trabajo, tales como los fetiches, el tipo de papel, la pluma adecuada, ya que previo al traspaso del texto lo manuscibo, a diferencia de lo que sucede en el soporte digital donde no queda el residuo de la escritura. Las notas subrayadas, correcciones y esquemas que son parte de la arqueología del discurso se acumulan para transformarse en la memoria de la escritura.

Quizás reproduzco el procedimiento de Patricia Israel: trazar, cortar, pegar y editar. Mi plan es utilizar un diagrama del procedimiento de excavación, el cual es un mapa del modo en que se puede leer la superficie del lugar de hallazgo. Este posee dos sistemas de lectura acerca del relevamiento de la información: una zona de "lo que es accesible" y otra "es inaccesible", que era parte del díptico de la exposición "Materias de hecho". Israel reitera este método de producción, proponiendo un enunciado escrito-visual contenedor de las claves de lectura.

En el ejercicio del relevamiento de la información de *Cuerpos impresos*, coexisten las arqueologías de la documentación y la de activación del archivo. Israel relee y reescribe a partir de obras producidas con anterioridad. El diagrama de excavación es equivalente a un modelo de lectura, en el sentido de desciframiento, el cual procede por estratificación.

En el libro *Cuerpos impresos* (2009), el plural del título está en relación con el contenedor, cuya superficie está poblada de materiales gráficos con los que ella activa su archivo. Las operaciones en la superficie de la página son productos de transferencias de carpetas guardadas y acumuladas que son remiradas y desclasificadas.



El acto de lectura no siempre es el mismo, se modifica por la experiencia y el horizonte de expectativas. Lo que hace Israel es reescribir, repasa su obra como indica el subtítulo *Ensayo gráfico*; ensaya una escritura en la que edita una ficción producto del trazar, recortar y colorear materialidades que se disponen para producir nuevos sentidos, cuya construcción opera desde el fragmento.

El libro se puede leer como una novela gráfica. Abundan las citas a los libros, revistas, manuales e historietas (ya se ha dicho, es una lectora), los que sirven para graficar los biografemas de la memoria de su obra, emergiendo el fondo documentario que en obras anteriores no ha explicitado. Son enunciados gráficos —narrables— en los que la figura del narrador se desdibuja en el trazado que va buscando conexiones con los cuerpos impresos: fotografías, recortes de prensa, portadas de libros, ilustraciones, dibujos, materialidades gráficas como hilos, virutas metálicas, gasas, dando cuenta de la filigrana del texto cuyo entramado no es lineal. Es más bien un dibujo zigzagante en que se avanza y se retrocede reproduciendo el ritmo de la escritura en diferentes vecciones, cuyo trazado se grafica en la distribución espacial, en los modos que se disponen los relatos configurando así los materiales de la ficción, el narrador, los acontecimientos y el espacio de las páginas en que escenifican las historias.

*Cuerpos impresos* es un libro metafictivo que da cuenta de la autorreflexividad de su producción, el discurso haciéndose mediante la documentación y el objeto producido.

Previo a la elaboración del libro, en el taller de Israel se han dispuesto dos zonas de trabajo: una mesa de materiales y otra de edición. Al igual que en la iconografía de su obra, como esos personajes que transitan puentes, la artista se desplaza entre ambos territorios. El primero selecciona, cataloga y organiza tipologías móviles, para luego, en el segundo espacio, disponer las páginas: recorta, pega, colorea, entre

otras operaciones, y así va ejecutando los capítulos de su novela gráfica. También en la primera, la mano firme en la incisión recordando la producción de grabados; en la segunda, acariciar con el pincel es equivalente a la escritura que inventa un medio de fijación.

La metáfora de *Cuerpos impresos* es la expresión de las partes involucradas en el acto creador en la que la artista se deja trabajar por la obra.

La construcción de la novela gráfica de Israel se compone desde el fragmento, al igual que el ensayo que se caracteriza por el uso de la rememoración, al modo de bocetos, ejercicios de mirada, más bien relámpagos de zonas no vistas, en la que tentativamente se ensayan nuevas lecturas.

La lectura del relato es la autobiografía. La artista, mediante el reconocimiento y reconstrucción del fondo de su obra, va armando capítulos en los que se entrecruzan datos referenciales como el acontecer de la historia y el modo de tramarla, en asociación del texto como tejido. La textura de *Cuerpos impresos* es el develamiento de las capas de sentido que recubren la superficie: aspecto recurrente en la obra de Israel es el tratamiento de la veladura, en la que se transparenta el vestigio de otra arqueología como un palimpsesto y también con el uso de la gasa como símbolo de curación de las heridas por restañar.

La reconstrucción de la biografía de la artista es equivalente al proceso de elaboración del duelo; en la obra de Israel es una constante la dialéctica de la memoria y el olvido de los acontecimientos colectivos como privados.

En los materiales gráficos se superponen acontecimientos olvidados en los discursos de la historia, como es el caso de “El gran silencio”, en que tematiza el holocausto tratando de traducir una experiencia innarrable con la que se referencia en la historia local con los detenidos desaparecidos.

El ojeo se traduce en la encadenación de la secuencia, sin necesario ordenamiento de la cronología. Aquí el lector debe estar atento a la iconografía —como gráfica de época— en cuanto a indicios, los que están sugeridos en los apuntes de lecturas, mapas mentales, recortes de periódicos, enunciados que grafican la memoria del trazado. *Cuerpos impresos* es la puesta en página del imaginario de Patricia Israel, que recapitula más de tres décadas de la historia de su obra al modo de los mapas de las excavaciones en que los puntos numerados funcionan como piezas para descifrar, para armar la memoria de la obra en analogía con dibujo/escritura.

## EPISODIOS

Tradicionalmente mi escritura sobre la obra de Patricia Israel se iniciaba a partir de una visita a su taller para observar y conversar de la obra que estaba produciendo. Era una escritura que se encuadraba en la obra; en esta ocasión, desde su ausencia la remiro en la documentación.

Se podría describir acerca de las connotaciones del taller en la trama de novelas como *La obra maestra desconocida* de Honoré Balzac y *La joven de la perla* de Tracy Chevalier, ficciones en las que el taller es el lugar de la trama.

Encuadro mi atención en la foto de Patricia Israel, cuyo pie de foto podría contener en su descripción: *Ella, la protagonista semi inclinada, apoya las manos sobre una superficie en la que se encuentra una obra que no se sabe si está concluida; en la escena además se pueden observar los materiales de trabajo y depósitos de lápices y pinceles. Al fondo una obra de gran formato y en el primer plano la artista que mira hacia la cámara en el momento en que detiene la ejecución de la obra.* Asociando la narración de *La joven de la perla*, Patricia actúa como la modelo para la fotografía, en medio de la actividad del taller dejándose atrapar —fijar—, la retratan. Se sabe que un retrato es un relato; lo que hago ahora desde la presencia de la fotografía es retratar esa ausencia.

Al entrar en la obra, la fotografía de Patricia me evoca el tránsito entre lo privado y lo público, que es un correlato clave en su imaginario. Por el tipo que se ve en la imagen, el retrato de la artista debe ser de mediados de los setenta, un infra saber derivado de la fotografía.

Mi acercamiento a su obra fue en el año 1992. Recién regresaba de España y en Valparaíso se exhibía “La llegada de lo blanco”. La referencia de la exposición era por la conmemoración del descubrimiento de América, el que en su mirada cuestionadora desjerarquizaba los discursos oficiales de conmemoración atendiendo a sus narrativas y olvidos.

En “La llegada de lo blanco”, Israel fundaba una nueva geografía revisitada, ya que en los setenta, como se ha señalado al comienzo de este ejercicio de fichaje, había realizado una serigrafía junto a Alberto Pérez, pero era otro el contexto. Este correspondía cuando la geografía se desordenó y violentó. Si antes dominó una iconografía expresionista, ahora es la austeridad del dibujo que delinea siluetas de sujetos en tránsito en la figura de embarcaciones y puentes (también elementos clave en su obra).

Lo que se desprende de este recorrido y excursión de la vuelta al taller de Patricia Israel es que era (uso el pasado) una artista que documenta el proceso de obra. Parte importante en su taller era la estantería con los libros de lecturas en curso, ya que en diferentes lugares de la casa había libros como material de la investigación para la preparación de las obras a realizar. Su pintura está literaturalizada, en el sentido que se narran escenas y acontecimientos históricos.

Su obra se puede caracterizar de revisionista, que desde la historiografía, significa la puesta en revisión —la desconstrucción de las narrativas— de los acontecimientos del pasado, los cuales al ser recontextualizados abren nuevas interpretaciones.

La fotografía es presencia y ausencia, permite la evocación, la reconstrucción de los detalles que pasaron desapercibidos. Al igual que el título de su última exposición, “Episodios”, cuya obra resumía su imaginario, un aspecto de su escenificación es la figura casi escolar de una casa, que en lo descrito en este texto es metáfora de su casa en el sistema de arte chileno.

## Testimonio

## El oficio de hacer arte

Lo primero que pensé cuando el rector Roberto Guerrero me llamó a fines del 2007 a su oficina, fue "qué problema habrá con alguno de mis alumnos". Yo había entrado a hacer clases a la Escuela de Arte de la Finis Terrae invitada por el entonces decano Mario Toral. Como llevaba a esas alturas doce años en la Universidad, y más de treinta y cinco dedicada a la educación, estaba pensando en retirarme para dedicarme exclusivamente a la creación. A un arte que disfruto desde que comienzo a recolectar o fotografiar elementos que encuentro en mis recorridos por la naturaleza -piedras y maderas, fundamentalmente-, las que descontextualizadas, luego presento en los lugares de exposición como signos culturales que se refieren al tiempo y al espacio. Siempre he entendido mi papel de artista como ir leyendo lo que veo y traduciéndolo a través de la obra; generar ese lenguaje experimental que usa elementos visuales y materiales para expresar ideas que trascienden la materialidad. Ya sea en grabados experimentales; instalaciones, videos u otro medio apropiado.

Volviendo al llamado del rector, lo cierto es que mi intuición había fallado, porque me propuso en esa reunión que asumiera como decana de la Facultad de Arte, ya que Mario Toral se retiraba. Le di vueltas y, bueno, estuve en ese cargo hasta comienzos del 2013.

No hacía mucho había visitado las tres escuelas de Arte de la Universidad de Londres, en una de las cuales estudiaba una hija mía. Londres es uno de los lugares del mundo donde mejor se enseña arte, y me había llamado la atención que en todas se mantenía la formación tradicional en talleres. Lo mismo ocurría en una universidad en la que estuve en Nueva York. En Chile, en cambio, las escuelas se habían vuelto más conceptuales, siguiendo la tendencia de las escuelas francesas. Esa fue mi primera inspiración luego de reflexionar y aceptar el cargo que se me ofrecía.

Gracias a mis años de docencia -primero en la Universidad Católica y luego en la Finis Terrae-, me había formado la convicción de que, dado que los jóvenes son bastante inmaduros cuando entran a estudiar arte, no están interesados en la teoría. Era bueno iniciarlos en el trabajo de taller. No tuve dudas entonces de que debíamos continuar con lo que había sido el sello de la escuela desde sus inicios: que aprendieran primero a hacer las cosas, entrenarlos para hacerlas bien. Y eso es precisamente lo que entrega el taller: práctica, experiencia, contacto cercano con los profesores; dándoles, sí, al mismo tiempo, la teoría suficiente para que comprendieran su importancia, para que cuando terminaran la licenciatura pudiesen en un posgrado profundizar y conceptualizar su obra, teniendo ya la madurez necesaria para hacerlo bien y con interés.

Sin embargo, más allá de que recibía una escuela de indudable prestigio y con un buen caudal de exalumnos que daban cuenta de ello, estimé que era necesario darle mayor estructura y organización, e ir preparando con tiempo el terreno para lo que vendría el año 2012: la acreditación de la carrera de Artes Visuales.

### LA ESCUELA SE INSTITUCIONALIZA

En busca de una mayor estructuración de la escuela, Pablo Mayer asumió como director de Estudios en jornada completa y se contrató a cinco jefes de línea, conformando con todos ellos el Consejo de

Facultad, porque creo firmemente en los beneficios del trabajo colegiado. Con todos ellos, que aportaron no sólo gran dedicación sino también mucha creatividad, ordenamos y consolidamos lo que había e incorporamos nuevos y necesarios cambios.

Uno fundamental fue definir el perfil de la escuela como una que privilegia formar a los alumnos en talleres, dirigidos por profesores artistas destacados, sumando a las especialidades tradicionales de dibujo, escultura, grabado y pintura, la fotografía con tecnología digital. A ello le siguió un proceso de revisión y creación de programas y formas de enseñanza acorde al perfil de la escuela, liderado por cada jefe de área con la participación de los profesores.

En relación a estos últimos, me gustaría destacar dos hechos relevantes: los cursos de perfeccionamiento en el campo de la pedagogía que implementó la Vicerrectoría Académica para aquellos que quisieran perfeccionarse, y la contratación de nuevos profesores por concurso de antecedentes. Con miras a formar escuela, se dio prioridad, en igualdad de condiciones, a los exalumnos y se estableció que los ayudantes serían elegidos sólo entre egresados de la escuela.

Iniciamos asimismo en este período la implementación de programas de posgrado, como el Magíster en Conservación y Restauración de Objetos y Entorno Patrimonial, un postítulo en Ilustración y los diplomados en Dibujo y en Fotografía. Un camino que luego la escuela ha seguido nutriendo y perfeccionando.

Un avance que considero fundamental fue el que logramos en materia de infraestructura. En nuestra misma casa -ubicada en Pedro de Valdivia 1646, frente a la casa central-, se levantó una nueva edificación, pasando así de 900 a 1600 m<sup>2</sup> construidos. El diseño, planificado junto a los jefes de línea, permitió la construcción de talleres y espacios bien implementados para desarrollar en forma adecuada cada uno de los programas.

Pienso que todo ello aportó al éxito que logramos el año 2013, cuando obtuvimos la acreditación de la carrera por un período de cinco años.

### LOS ARTISTAS EN SU MEDIO

Si bien nuestros egresados tenían ya un bien ganado prestigio en el ambiente artístico nacional, me pareció oportuno incrementarlo a partir de un ambicioso plan de extensión. En un mundo donde lo que no se comunica no existe, había que dar a conocer con más fuerza y constancia los premios que ellos obtenían, las exposiciones en las que participaban, los estudios de posgrado que realizaban desde hacía un tiempo en Chile y afuera.

Pero queríamos ir más allá. La escuela debía apoyarlos en su acercamiento al mundo de las galerías y de la comunidad interesada en el arte. Es así como empezamos a presentar las obras realizadas para el examen de grado para que fueran observadas y catalogadas por distintos galeristas y expertos. Esto, que es una costumbre muy asentada en Londres, fundamentalmente con los exámenes de posgrado, era criticado por muchos. Se sostenía que podía desarrollarse demasiada competencia, y que -tal como se critica hoy la PSU o el Simce- sólo se les prepararía para esa instancia. Pese a ello, estaba

convencida de que el beneficio para los alumnos, la experiencia de exponer en un lugar adecuado y sentir que estaban trabajando en serio, era superior. Sin ir más lejos, el mismísimo Damien Hirst fue “descubierto” en una exposición de posgrado en la sede del Goldsmiths College, de la Universidad de Londres.

Es así como en enero de cada año se exponen en Artespacio los mejores exámenes de grado, y no es poco frecuente que uno o más artistas sigan siendo representados por la galería. Algo similar ocurre con exposiciones de algunos de nuestros egresados en la Galería XS y la Factoría Santa Rosa, fundamentalmente.

Exposiciones colectivas de artistas egresados de la Finis, por lo general temáticas, se realizan asimismo en forma periódica en prestigiosos espacios dedicados al arte como la Sala de la CCU o la Corporación Cultural de Las Condes. Además, en la Sala de Arte Finis Terrae, ubicada en la casa central, se presentan permanentemente muestras, tanto colectivas como individuales, en las que participan profesores y exalumnos. Cabe destacar también la relevancia que ha tenido para los artistas jóvenes la participación, desde sus inicios, en las ferias de arte Ch.ACO y Faxxi, lo que les permite hacer muy buenos contactos tanto con galeristas como con coleccionistas y público interesado en el arte.

Hoy, mientras dejo por un momento de lado mi oficio de hacer arte para escribir estas líneas, reflexiono sobre el sello que distingue a los egresados de la Finis Terrae. Y pienso que aquellos con los que me encuentro en el mundo del arte, son artistas muy preparados en el saber hacer bien su obra, en el saber exponer bien; artistas que se relacionan fluidamente con curadores y galeristas; muchos de ellos deseosos de profundizar en teoría del arte para completar su obra, por lo que es frecuente que aprueben con éxito posgrados en Chile y el extranjero.

Ahora vuelvo a trabajar, como todos los días, preparando mis próximas exposiciones: una individual en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, y otra en el MAVI (Museo de Artes Visuales), la que reúne quince años de mi trabajo a partir de las piedras. Es que esa ha sido mi gran pasión como artista: la naturaleza, las piedras, el agua. Ahora vuelvo a ello, porque desde hace dos años estoy dedicada exclusivamente al oficio de hacer arte.

*Teresa Gazitúa*  
*Decana Facultad de Arte (2007-2013)*

## Testimonio

## Libertad para crear

Hace veintiún años vivía en Nueva York; es decir, gozaba de la riqueza cultural de Manhattan, su fabulosa energía, su sociedad abierta y generosa. Podía vivir de la pintura y me había hecho el propósito firme de dedicarme solamente a pintar. Concentrarme en eso y luchar por poner en imágenes aquello que se me había escapado, aquello que no había puesto con la fuerza y claridad que giraba en mis sueños.

Sin embargo, casi simultáneamente, a fines de 1993 recibo desde Santiago dos invitaciones, que aunque diferentes en apariencia, se acercaban en propósitos y más tarde terminarían por unirse. La primera era el ofrecimiento de las paredes de la estación de Metro más grande de la red, para realizar en ellas un mural. La segunda, la propuesta de Roberto Guerrero, amigo de muchos años y entonces secretario general de la Universidad, de fundar una Escuela de Arte en la Finis Terrae.

La mayoría de sus directivos eran economistas, pero a Roberto se le metió la idea y Pablo Barahona, el rector, muy luego advirtió que esto daba visibilidad a la institución, porque el arte es entretenido para la gente, da prestigio y cercanía al público general. De hecho, a la escuela le fue bien inmediatamente; de setenta alumnos pasó a casi trescientos en dos años.

Yo había abandonado el país a los dieciséis; no conocía la geografía de Chile, no había vivido ahí la juventud ni gran parte de mi vida de adulto. El amor a mi patria y a mi continente era alimentado por la literatura y, especialmente, la poesía; sobre todo por la obra grandiosa de Pablo Neruda, en donde yo encontraba el centro moral y creativo de mi tierra.

Durante esos años estudié arte en Montevideo, Sao Paulo y París. Y debo reconocer que siempre tuve reservas de las escuelas de arte que frecuenté, ya que generalmente querían dar una sola dirección a la formación que entregaban, cuando para mí lo esencial en la enseñanza del arte es la libertad y la diversidad de lo que se enseña y de quienes enseñan.

En base a esa experiencia empecé a pensar cómo armar este proyecto. Y se me fue revelando que si yo reunía a personas generosas de criterio, que supieran que la verdad de ellos no es la única entre todas las verdades; que mostraran los caminos de la creación en el pasado y en el presente, aun mostrando rutas diferentes a las suyas, daría a los alumnos ventanas abiertas hacia donde volar.

En paralelo estaba el proyecto del mural del Metro, donde debía contar la historia de nuestro país, sus primeros habitantes antes de los conquistadores, las luchas por la independencia, la República, las injusticias que nuestros compatriotas han sufrido a través del tiempo, sus grandes héroes en la literatura y el arte; incluso el futuro, a través de las visiones de los grandes poetas, con la sed de justicia y solidaridad que es patrimonio de la conciencia de nuestros hombres más ilustres.

Encontré entonces que estos dos proyectos eran convergentes. Que en los murales estaban principalmente las raíces, y en la nueva facultad de arte podíamos proporcionar a los jóvenes alas para imaginar y para volar.

### LA MADRE DE TODAS LAS BATALLAS

Quien quiere ser pintor es pintor en cualquier parte, pero con talento se ahorra tiempo. Por otra parte, si no conoces la historia del arte, es posible que hagas cosas que ya se hicieron, repites; si la co-

noces, ya sabes lo que se ha hecho y no te repites, sólo creas. Claro que hay pintores primitivos que no fueron a ninguna escuela, como Gauguin. Muchos han sido así, y han aprendido, pero tenían su mundo, y eso es importante.

Yo les insistía mucho a los alumnos en este punto. Cuando hablaba con ellos, cuando compartíamos, usaba la imagen del embudo. "Tienen que echar en la parte ancha todo lo que han leído, experiencias vividas, cosas que han oído; de todo eso sale algo destilado que es el arte", les decía. En la escuela tratamos de hacer eso; teníamos simposios de cine, de fotografía, a veces convidábamos gente de otras profesiones como siquiátras, cineastas, antropólogos. Para abrirles el horizonte a los estudiantes. También era un aporte el hecho que la Universidad era muy precaria cuando comenzó la Escuela de Arte; funcionaba todo en la casa central, por lo que vivían ricas experiencias en contacto con otros jóvenes.

Había en esa época una carencia de la cosa visual en las otras escuelas de arte. Primaba lo conceptual; las ideas, mirar, hablar de arte, pero pintar cuadros no les importaba, admiraban a pintores intelectuales y la parte pintura la miraban como artesanía. Mi concepto fue al revés.

Buscamos incentivar al alumno, cuando tiene su primer impulso, al proceso de concretizar la nebulosa que tiene en su mente. Y ahí el dibujo tiene una importancia vital. Antes de la pintura, la escultura o el grabado, antes de todas las artes visuales, está el dibujo; es la madre de todas las batallas.

Mi experiencia de estudio en escuelas de arte extranjeras me permitió darme cuenta de que el conocimiento del dibujo es esencial para ser un buen artista. La gente tiene una idea errónea del dibujo, se cree que es tomar el lápiz y hacer una cosa lineal. Pero el dibujo está en todo, en todo el arte; basta poner una mancha y esta tiene un tamaño, una proporción, y no es igual a la mancha del lado. Tener la perfección de las proporciones que da el dibujo es básico, y sólo puedes ser libre cuando dominas el dibujo. De hecho, todos los grandes artistas han sido grandes dibujantes; no existe ninguno que haya dibujado mal. Entonces, cuando fundé la escuela, busqué darles a los jóvenes las cosas que desgraciadamente yo no tuve. Así como en otras escuelas se daba énfasis al profesor, debiendo respetar lo que él decía, nosotros pusimos el énfasis en el dibujo. La base de la escuela fue la figura humana y el dibujo.

Los otros sellos diferenciadores fueron la relevancia que se le dio al taller, y la incorporación de profesores artistas. Para darle personalidad a la escuela, el primer semestre fue exclusivamente taller, sólo después fuimos incorporando un marco teórico, historia del arte y toda la cosa conceptual. Felizmente los profesores artistas, que suelen ser individualistas, se dieron cuenta de que no debían imponer a los jóvenes hacer las cosas como ellos las hacían; advirtieron que había que respetar lo que el alumno quería hacer y ser.

Al comienzo éramos sólo cuatro profesores y las salas de clases eran malas, con columnas al medio incluso. Esto, sin embargo, generó algo muy valioso: como éramos tan pocos, cuando corregíamos poníamos las obras en fila, venía un profesor y hacía las correcciones, después venía otro y hacía las suyas. Sus opiniones a veces se contradecían, entonces se generaba una discusión y una enorme riqueza de puntos de vista y cada estudiante sacaba su propia verdad. El principio que reinaba era el de libertad para los alumnos.

Otro gran aporte, que se fue dando en forma natural, fue traer a artistas muy conocidos y reconocidos a hacer clases, para que los alumnos vieran lo importante que puede ser en el mundo ser un pintor, que la gente los reconoce y los respeta. A veces estos artistas no eran tan buenos profesores, pero no importaba porque tenían una obra de la cual los alumnos podían aprender; pero había, del otro lado, artistas que eran excelentes profesores. Esa mezcla dio muy buenos resultados.

## FIN Y EL MURAL

En estos veintiún años transcurridos, un número importante de nuestros egresados han recorrido el ancho mundo exponiendo sus obras; otros enseñando; o apreciando el arte de un modo diferente, o viendo en la historia del arte el camino duro de las distintas bellezas, admirando la arquitectura sólida de las artes visuales y constatando con sabiduría que, más allá de exponer y vender cuadros, está el mensaje que nos transmiten los grandes maestros: que detrás de las imágenes hay un centro moral, y que eso es lo que hace importante al artista. Que es eso lo que encontramos en los desastres de la guerra de Goya, en los enanos de dedos torcidos de Velázquez, en la deformación de los cuerpos y rostro de Bacon, en el grito desesperado del cuadro de Munch.

Ellos advirtieron también que el arte es el espejo del alma del artista y que nuestras obras no deben ser sólo el reflejo de lo que se hace en otros países, en los grandes centros del arte mundial. Que si podemos aportar a esa olla internacional de las imágenes será mostrando nuestra identidad, nuestra genética, nuestra geografía, costumbres, herencias sociales y culturales, nuestra imaginación original, en el sentido de origen y no de hacer algo inédito.

En momentos en que todo se vuelve obsoleto en corto tiempo, si observamos en profundidad el alma de nuestra personalidad, aquella que nos devuelve el espejo, esta será el centro moral que contribuirá a mejorar las relaciones de los seres humanos.

Cuando llegó el momento de retirarme porque había sido ya decano por quince años, Roberto Guerrero, rector en ese entonces, decidió nombrarme decano emérito. Eso me conmovió y decidí pintar un mural como regalo a la Universidad, para dejar un recuerdo vivo. Un mural que tiene elementos que eran parte importante de la educación que queríamos darle a los alumnos de la escuela. La libertad sin imponer un marco a los jóvenes, una universidad abierta donde la creación tiene su espacio. Ahí dejé plasmada una frase que revela lo que creo debe ser esta travesía: "A la universidad se entra para recibir y se egresa para dar y devolver".

*Mario Toral*  
*Fundador y decano de la Facultad de Arte (1993-2007)*



# Sucesiones

En 2014 la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae cumplió veintiún años de existencia, una mayoría de edad que nos sirve de referencia cabalística para realizar una selección de igual número de egresados de nuestra especialidad de Pintura.

Como ya se ha afirmado, esta disciplina ha sido desde el comienzo de este proyecto educativo una parte importante de la ideología formativa de nuestra escuela y desde su práctica consciente y sostenida se ha abierto la puerta a ensayos, desplazamientos y extensiones de la misma, tanto formales como conceptuales, por parte de nuestros estudiantes. Ellos han sabido, en muchos casos, entender la complejidad y dificultad de la instalación de un discurso creativo propio en el concierto actual, desde la comprensión del fenómeno artístico a partir de los principios pictóricos.

La gran variedad propositiva de acercamientos al ejercicio de las artes visuales contemporáneas que viene realizando este grupo de jóvenes, nos hace visualizar las posibilidades y diferencias en las que se mueve el artista actual de nuestro medio, y nos hace mirar este panorama con renovado interés y entusiasmo por el interminable flujo que la naturaleza creativa del ser humano empuja hacia el futuro.

Como toda selección, hemos debido dejar fuera una cantidad importante de exponentes que hubiéramos querido incluir; sin duda, tendremos que saldar esa deuda en algún momento. Sin embargo, creemos sinceramente que este grupo representa de forma fidedigna el resultado de la herencia formativa que nuestros artistas y docentes pueden dejar con toda tranquilidad.

Sucesiones

## Santiago Ascui

Santiago Ascui (1983). Poco después de licenciarse en Artes Visuales comenzó a participar en numerosas exhibiciones colectivas. En Chile integró las muestras "Sub 30" en el MAC de Quinta Normal (2014), "Gabinete de dibujo" en el MAVI (2012), además de exposiciones en la Galería Animal, Matucana 100 y Die Ecke. Ha expuesto asimismo en Nueva York, en Barbican Centre de Londres, en Manchester y en la Galería Azerty de París.

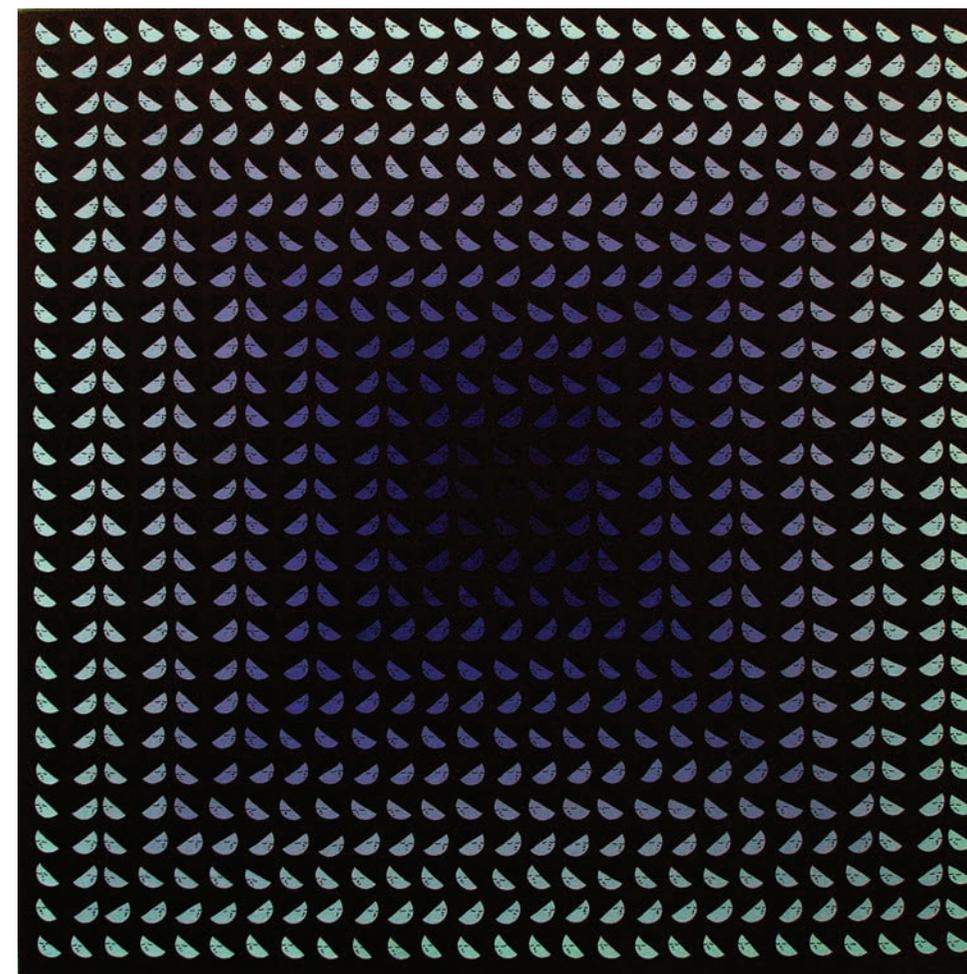
De manera individual, ha presentado las muestras "Superficie humana" y más recientemente "Antes del sonido" en la galería Mil M2, un conjunto de obras donde la figura humana es el elemento principal; se suman a ellas "La comunidad", en Die Ecke Arte Contemporáneo y "Arriba y abajo", en la galería Patio Liceo de Buenos Aires.

Su obra ha estado presente también en las ferias de arte contemporáneo ArteBa (Buenos Aires) y Ch.ACO (Chile) y ha sido publicada en dos libros: Museum Anthology (de Museum Press, Manchester) y Headache (Edition du Livre, Francia).

### SOBRE SU OBRA

"En mi trabajo intento reinterpretar la presencia humana en la pintura, posicionándola como un objeto sintetizado que se reduce a mostrarnos sus características visuales esenciales.

Me interesa la narrativa que se puede generar en una secuencia de colores, versus las tipificaciones en las relaciones humanas. Me gustaría a través del color proponer un vacío, un espacio a la incertidumbre intelectual, en la relación visual entre los personajes del cuadro".



Sin título

Acrílico sobre tela, 70 x 70cm, 2014.

Sucesiones

## José Benmayor

José Benmayor (1985). Muy temprano en su vida descubrió que le gustaba pintar. Su padre es artista y le pareció fascinante poder dedicarse a eso en el mundo real, como un trabajo.

A poco de egresar de la Finis Terrae hizo su primera exposición individual en el Salón Tudor del Cerro San Cristóbal (2009). Varios años más tarde (2012) sería invitado a exponer en el Barbican Center de Londres, junto a otros dos artistas de la Finis, en el marco de los Juegos Olímpicos realizados en esa ocasión.

Entre una y otra muestra, Benmayor ha participado en diversas exposiciones colectivas en el MAC Quinta Normal y Matucana 100 y ha estado presente en ferias de arte como Ch.A-CO (Chile), ArteBa (Argentina) y ArtBo (Colombia).

### SOBRE SU OBRA

"Me encantaba dibujar y pintar en el computador, y todo se volvió más profesional cuando entré a la universidad. Empecé a pintar graffiti, a conocer gente que pintaba en las calles y a hacer las primeras exposiciones colectivas.

La pintura para mí es la satisfacción misma del ejercicio. Me divierte mucho. Soy lo más realista posible dentro de mis posibilidades. Me gusta que las proporciones fallen, sintetizar las formas en una gráfica sencilla. Busco crear una atmósfera simple y equilibrar los colores. Me interesa la búsqueda del color, la mezcla, el equilibrio entre ellos y también los colores planos de los cartoons.

Cuando pinto un cuadro me gusta sumergirme en distintos temas de la humanidad. Eso me da la posibilidad de investigar, ya sean cosas gráficas, ideológicas o elementos industriales. Me gusta crear personajes. Quiero que el espectador se sienta reflejado con ciertas cosas y poder despertar la capacidad ilimitada de interesarse".



Composicion con pikle  
Acrílico sobre tela, 110 x 70 cms., 2013.

## Sucesiones

## Francisco Bustamante

Francisco Bustamante (1972). Nació en Lima y llegó a Chile a los ocho años. Recién titulado, en 1996 realiza su primera exposición de pintura en el Centro Cultural Montecarmelo, gracias a un concurso organizado para los estudiantes de la Finis Terrae.

Trabajó durante un año como profesor de arte de niños de segundo a cuarto básico en un colegio de Renca; fue ayudante y luego profesor de pintura en la Escuela de Arte de la Finis Terrae. En el año 2000 se traslada a Londres para hacer un Máster en Fine Arts en Central St. Martins School of Arts and Design; vivió ahí durante tres años, período en el que realiza un par de exposiciones. En 2004 se traslada a Ciudad del Cabo, Sudáfrica, donde comparte taller con artistas locales.

A su regreso a Chile presenta dos exposiciones individuales en la Galería Patricia Ready: "Yo, madre" (2005) y "Ejercicios de luz y sombra" (2008). Pero como buen hombre de mundo, parte ese año a realizar una residencia de tres meses en Beijing.

Desde 2012 vive y trabaja en Nueva York, donde realizó en 2014 una muestra individual de sus pinturas en Galería Artifact, de Manhattan. Esta se suma a exposiciones realizadas en Lima y Londres.

### SOBRE SU OBRA

"Mi trabajo habla de nostalgia, memoria, recuerdo. Ya que no estaba en Perú, traje Perú a mi trabajo: a través del uso del dorado. Un recuerdo constante de la niñez está en ese material. En las iglesias, sus cielos y altares barrocos, sus cargadas imágenes policromadas. La pintura cuzqueña y sus elaborados marcos dorados.

El dorado está inmerso en mi trabajo como una mezcla de añoranzas, de recuerdos, a veces vagos, a veces claros, de un lugar al que pertenezco pero en el cual apenas crecí, y sólo a la distancia he podido reconstruir a modo de nostalgia de un país rico y miserable a la vez, dotado y robado.

A través de mi trabajo intento alcanzar atisbos de belleza".



Poliptico Rojo

Láminas doradas y óleo sobre telas, 250 x 500 cms., 2014.

## Sucesiones

## Catalina Bauer

Catalina Bauer (1976). Nacida en Buenos Aires, se licenció en 1998 en Artes Visuales de la Finis Terrae y es candidata a Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile.

A partir de 1999 ha participado en varias exposiciones colectivas e individuales, tanto en Chile como en México, Brasil, Estados Unidos, Australia, España, Inglaterra y Rusia.

Entre los reconocimientos que ha logrado por su obra, destaca la Beca AMA (2011) que le permitió realizar una residencia de arte en Gasworks, Londres. La misma institución la invitó al año siguiente a una segunda residencia en el marco del Programa de Participación, nuevamente apoyada por Fundación AMA.

Es fundadora y co-creadora del taller BLOC (2009), junto a otros cuatro artistas chilenos: Rodrigo Canala, Rodrigo Galecio, Gerardo Pulido y Tomás Rivas. En conjunto han formado un espacio de producción y análisis de obra y un lugar para el encuentro de artistas.

**SOBRE SU OBRA**

"Hago referencia a ciertos aspectos comunes y corrientes de nuestra rutina diaria y de nuestras ocupaciones: la casa, el trabajo, el alimento, la educación, y los afectos y esfuerzos que todo esto implica. Esas son mis constantes preocupaciones. Poner la mirada en detalles casi insignificantes ha sido la manera de orientar mi quehacer en estos últimos años.

En mis obras incorporo a veces elementos naturales, como plantas, agua y alimentos, los que aportan una noción de temporalidad, vida y potencial cambio. También utilizo objetos de producción industrial -cosas simples y ordinarias-, hallazgos materiales, simbólicos, que al combinarse con una serie de gestos sumamente delicados y esforzados provocan una reacción de tensión. De cierta forma, se trata de una relación de resistencias, de encontrar un punto exacto entre fuerza y fragilidad.

Un trabajo manual -casi siempre laborioso, pero sin tecnologías- es el medio a través del cual intento transformar un material u objeto particular, otorgándole un nuevo significado (artístico).

Otro factor importante en mi obra es la escala, la que varía desde objetos muy pequeños hasta piezas monumentales, que me han llevado a explorar en experiencias de colaboración y participación de otras personas, siendo estas instancias, sociales, parte constitutivas del sentido de las obras".



Chacra

Tejido a crochet en colectivo con el Taller de Tejido de La Casa de La Mujer de Huamachuco, 4 x 5 mt aprox., 2009.

Sucesiones

## Camila Téllez

Camila Téllez (1982). Reside actualmente entre el País Vasco y Madrid. Durante 2013 y 2014 realizó un Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual en la Universidad Castilla-La Mancha y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde desarrolló su proyecto "Museo Emocional (Mi cuerpo es un museo)". Es artista residente en AZALA, Espacio de creación, en Álava. Pertenece al colectivo de cine expandido It was a large room. Participó en PA Studies|Performing Art Studies en Grimmuseum, Berlín (2012). Su trabajo creativo lo ha realizado en Chile, España, Alemania e Inglaterra. Es redactora de las revistas Artishock y Escáner Cultural en Chile.

### SOBRE SU OBRA

"Mi propuesta consiste en investigar contextos específicos; el espacio público y su performatividad, así como los sistemas visuales que determinan las maneras que tenemos de mirar, habitar y relacionarnos en esos espacios compartidos. A través de la performance, la cámara, el dibujo y el texto, como herramientas de mediación y traducción, intento trazar cartografías de relaciones entre la mirada de lo público, lo institucional y la espacialidad, ya sea un museo, una calle, una ciudad, una ventana...

Mi trabajo es inmaterial, porque se trata de relaciones e intercambios, de la performance que ya es parte de los entornos sociales. Mi quehacer no se relaciona con la producción de arte en sí, sino que tiene más que ver con ser una intrusa activa en los lugares que decido habitar, los que transformo en observatorios. Estos tienden a situarse en un diálogo entre las normas y las ilegalidades (como manifestación absurda o artística), donde el performer-mediador (o artista) es una figura que deambula, tanto en el rol de guía de museo o turístico como en la figura del ilegal, que busca estrategias de falsificación para evidenciar y microatentar la apariencia de lo establecido".



Dibujar (para desmantelar)

Intervención urbana con franjas de papel amarillo en Bulegoa z/b, Bilbao, País Vasco, 2014.

Sucesiones

## Felipe Cusicanqui

Felipe Cusicanqui (1977). A lo largo de su trayectoria ha participado en más de veinte muestras colectivas, tanto en Chile como en el extranjero. Sus exposiciones individuales han ido consolidando su carrera y llamando la atención de coleccionistas. "Perro Negro" (2007), en Galería Florencia Loewenthal, le valió una nominación a los Premios Altazor; con "Lo que presentía mientras holgazaneaba sobre la hierba" (2008), una investigación pictórica inspirada en la obra de Walt Whitman, ganó el Fondo Nacional de Fomento de las Artes; luego vendrían dos muestras en la Galería Patricia Ready, y también una exposición en Berlín, Alemania: "Landscape" en Galerie Born Berlin.

Entre los reconocimientos que ha obtenido Cusicanqui destacan el Premio Bicentenario, el III Concurso de Arte Joven de MAVI (Museo de Artes Visuales de Santiago) y el Premio AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte). Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas en Chile, Brasil, Perú, Estados Unidos, Suecia, España, Francia, Inglaterra y Suiza.

### SOBRE SU OBRA

"Mi obra se centra en una constante experimentación pictórica utilizando modelos de fácil reconocimiento, tomados del cotidiano en forma de arquetipos. En la construcción de la obra planteo una metodología específica de acuerdo a los materiales utilizados en cada serie de trabajo. Para ello me valgo de soportes no convencionales, cuya carga simbólica se amalgama con la de la imagen para crear un nuevo significado, un nuevo cuerpo. Esto deriva hacia una relación simbiótica entre imagen y soporte, materia e ilusión, para así cuestionar o reflexionar acerca de la realidad como concepto".



Dibujando en la arena  
Acrílico sobre bandeja de huevos, 32 x 30 cms., 2007.

## Sucesiones

## Gabriel Del Favero

Gabriel Del Favero (1980). Nacido en Roma, Del Favero estudió Artes Visuales en la Universidad Finis Terrae y luego hizo un diplomado en Teoría del Cine en la Universidad Católica.

En 2012 recibió el premio Juan Downey en el contexto de la Bienal de Video y Nuevos Medios. Ese mismo año realizó una residencia en la Fundación AAVC Hangar en Barcelona, y al año siguiente una en el continente antártico, como parte del Proyecto A del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Entre sus exposiciones individuales destacan "Strange days: Hipercubo" en la Galería Animal (2011) y "Cóndor Station" en el Salón Tudor de Santiago (2010).

Entre 2012 y 2014 ha expuesto en Buenos Aires, en la Universidad de Lancaster en Inglaterra y en Barcelona; también ha mostrado su obra en el MAC Quinta Normal, en Matucana 100, en el Museo Nacional Bellas Artes y en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago.

## SOBRE SU OBRA

"¿Hacia dónde vamos? y ¿para qué?, son preguntas que suelen aparecer en mi trabajo. Esto porque los videos -mi principal fuente de producción- colocan la especulación del futuro, la ciencia ficción y lo que dejó de ser ficción en el centro de la narrativa.

Utilizo el lenguaje del documental para construir relatos que recorren temas como la herencia de la Guerra Fría en la exploración espacial, el territorio y el agotamiento de los descubrimientos o los posibles discursos del futuro.

En el trabajo, la cuestión no se extingue en las consideraciones económicas y de recursos, pues la obra se discierne en tanto las estrategias y no los materiales involucrados. Entonces la obra adquiere la forma en que se establecen las representaciones culturales, es decir, los trabajos funcionan como un receptor y emisor de códigos mediático-culturales de las susceptibilidades epocales. Así como en la eufemística, la obra funciona como un desplazamiento al interior mismo del discurso".



Monument Blues

Video color con sonido, 10:31 minutos, colaboración de Camila Téllez, 2012.

Sucesiones

## Daniela Kovacic

Daniela Kovacic (1983). Obtuvo un Máster en Bellas Artes en la New York Academy of Art, luego de licenciarse en la Universidad Finis Terrae. Fue acreedora de las becas Fulbright y Conycit; ganó el Robert Gamblin Painting Award (2012) y logró una residencia en Francia por Terra Foundation, entre otros reconocimientos.

El cuerpo de obra que ha desarrollado hasta hoy se desenvuelve en torno al retrato. Este ha cambiado visiblemente a través de su carrera, desde una cruda interpretación psicológica del sujeto hacia una alegórica e icónica.

Su última serie de pinturas al óleo -"Latino América Querida" (2013-2014)- abarca el tema de nuestro continente como ser híbrido. Un trabajo que se basa en la imaginería colonial religiosa, específicamente en las tallas de madera policromada, las que toma como alegoría de la construcción y desarrollo de América Latina.

### SOBRE SU OBRA

"Originalmente, las tallas buscaban replicar el arte de la Contrarreforma española para educar a los nativos de América por medio de la imagen. Su tamaño pequeño, los mecanismos colectivos de construcción, todo se debe a las circunstancias en que se desarrollaba la colonización. Las imágenes debían ser livianas para trasladarlas a cada rincón del continente; la producción debía ser acelerada, ya que traer escultores europeos era difícil, de ahí que empezaran a dar la labor de la producción de estas figuras a nativos. El rostro era elaborado por una persona especializada en ello; el cuerpo, sin embargo, podía llegar a ser un escueto armazón de madera que luego se vestía con tela encolada para no lidiar con el complicado tallado de las ropas. De este modo, la imagen traída por el europeo se fue transformando, por la mano del nativo, siendo el rostro de estas figuras siempre tratado con distinguible afecto por el oficio.

"Latino América Querida" representa adaptaciones de estos figurines, aumentados en tamaño hasta dos metros treinta de alto; en ellos fusiono la representación de carne en los rostros blancos y manos, alas de pájaro, madera, proporciones dudosas y mutilaciones causadas por el tiempo".



De madera, oro y carne  
(Serie Latino América Querida), óleo sobre tela, 2,24 x 1,22 mt, 2013.

## Sucesiones

## Raimundo Edwards

Raimundo Edwards (1979). Licenciado en arte mención pintura de la Universidad Finis Terrae, complementó sus estudios con un Magíster © en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como profesor en AIEP de la U. Andres Bello y en la Finis Terrae.

Edwards ha recibido varias distinciones, entre ellas el Premio A.I.C.A. (2009) y el 2º lugar en el Concurso MAVI-Minera Escondida (2011); ha sido acreedor también de la Beca de residencia BLOC y de la Beca Arte CCU (2013), gracias a la cual realizó una residencia de cuatro meses en el International Studio & Curatorial Program (ISCP) en Brooklyn, Nueva York.

Destacan entre sus exposiciones individuales en Chile "Freno y aceleración", en la Sala de Arte CCU (2014); "Subsuelo I y II", en la Galería Temporal (2014); "Retorno" en el MAVI (2013) y "Cromo (CR)" en la Galería Centro de Talca (2010). Ha participado también en las muestras colectivas "Arqueologías a destiempo" en la Galería Gabriela Mistral Arte Contemporáneo (2012); "Señales, prodigios y milagros" en la Sala Las Condes (2012), "Zíper" en la Sala de Arte CCU (2010) y "Naturata" en la Galería Florencia Loewenthal (2010).

En el extranjero ha presentado sus obras en las galerías Ten e Y Gallery de Nueva York; en el Museo de la Ciudad de Querétaro, México; en la Sala la Perrera de España, y en la muestra "Dudo" en el Louvre, el Museo D'Orsay y el Centre Pompidou de París.

**SOBRE SU OBRA**

"Mi trabajo se caracteriza por los desplazamientos y torsiones del lenguaje pictórico, a través de relaciones materiales y conceptuales que se despliegan usando diferentes estados de representación: desde la pintura hacia la fotografía, el video y el objeto. El enfoque principal de mi trabajo se centra en los conflictos entre naturaleza y cultura: la vinculación de elementos orgánicos con elementos pertenecientes al mundo de la industria, dispuestos siempre considerando un espacio arquitectónico específico. Así, el color y la forma se convierten en piezas de un conjunto fragmentado, en el que los diferentes elementos visuales, materiales y relaciones simbólicas toman lugar".



Trozo Lineal

Pintura asfáltica y acrílico sobre pvc transparente y adhesivo, 150 x 150 cms., 2012.

## Sucesiones

## Elisa García de la Huerta

Elisa García de la Huerta (1983). Actualmente vive en Brooklyn, Nueva York, ciudad donde obtuvo un Máster en la School of Visual Arts. Desarrolla ahí su práctica artística, tanto en forma individual como colectiva, en su calidad de codirectora de Go! Push Pops, un colectivo feminista de performances. Como miembro de ese grupo mantiene el patrocinio fiscal de NYFA (New York Foundation for the Arts) y ha recibido becas, entre otros, del Consejo de las Artes de Brooklyn (BAC). Este año viajará a Tokio con Push Pops gracias a la beca US Japan Creative Exchange.

Su obra (y/o trabajo performativo) ha sido presentada en Chile en el Museo de Bellas Artes, en el Museo Histórico y Militar y en la Galería Artespacio; en Nueva York, ha estado en el Whitney Museum, Brooklyn Museum y Bronx Museum, además de varias galerías, y ha participado de la Feria de Arte Latinoamericano PINTA de esa ciudad.

Ha ganado algunas residencias artísticas y su trabajo ha sido presentado en medios chilenos y extranjeros como Art21, The New York Observer y The Brooklyn Paper, entre otros. Sus proyectos para este año incluyen mostrar su obra en Select Art Fair en Miami Basel.

### SOBRE SU OBRA

“La costura gestual y la máquina de coser se han vuelto mis medios principales. Visual y técnicamente, estas técnicas coevolucionan con mi conflicto, proceso y propósito fundamental de sanar y hacer arte como una gran alma máter, ancladas en un seductor mundo lleno de color. La materialidad bruta e imperfecta se ve revestida capa a capa por la historia de suaves materiales remanentes. De esta manera, exploro una gran variedad de disciplinas -la instalación, el montaje de materiales textiles, videos, performances y fotografía- de forma independiente o integrándolas en las instalaciones textiles multimedia o en acciones efímeras. Rastreo y cuestiono las fronteras del género usando estrategias como la costura gestual, la superposición, la disimulación, la yuxtaposición y la proyección para entender y practicar ideas acerca de la intimidad, la experiencia, las relaciones interpersonales y la domesticidad, comentando sobre la performatividad de género y la identidad sexual postmodernas y nuestros estados del ser en los espacios públicos y privados en relación a nuestro entorno, naturaleza y universo”.



Isla de Primestrual / Fire Island

Video, dimensiones variables. Duración 7 m, 2014.

Sucesiones

## Ignacio Gatica

Ignacio Gatica (1988). Su paso de lo figurativo a lo abstracto queda en evidencia en una de sus últimas exposiciones: "Hermiscambunalia" en Galería Die Ecke (2014). En ella el artista visual busca un nuevo lenguaje a través de la visualidad, un "alfabeto" que metafóricamente se traduce en una inédita arqueología del idioma. Gatica ha participado asimismo en muestras en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal y en Factoría Italia.

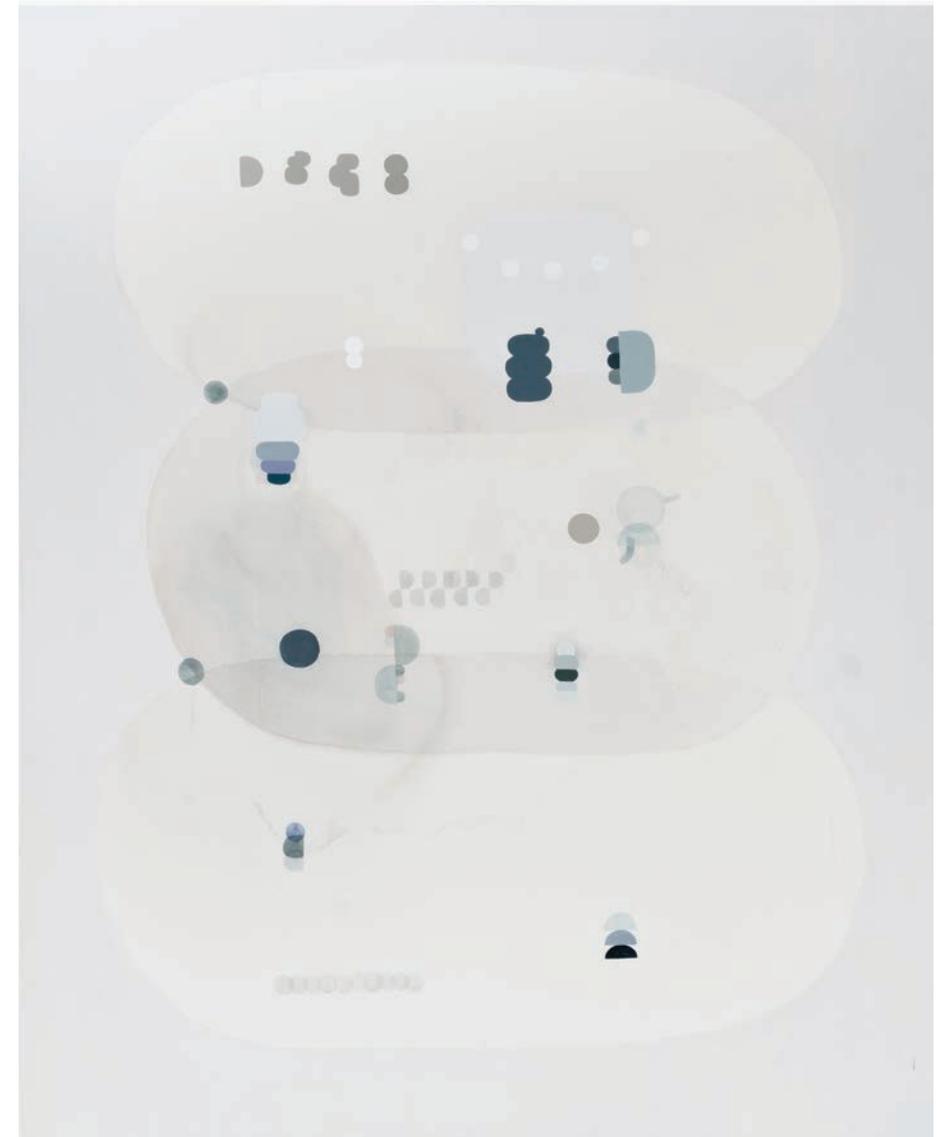
Su trayectoria en el extranjero incluye exposiciones en Nueva York y San Pablo, donde realizó en 2014 una residencia en Casa Nova.

Es fundador y colaborador de la Fundación Popolet, con sede en Santiago, a través de la cual ha publicado dos libros de artista en la editorial Kayrock Screenprinting de Nueva York: "Moleskines Adventures" y "Moleskines Adventures of Blok Part II".

### SOBRE SU OBRA

"El trabajo artístico que desarrollo actualmente es el espacio donde puedo responderme y plantear preguntas que considero interesantes. Algunas tienen relación con el tema de la interpretación de textos o los límites del lenguaje, como también los límites formales y conceptuales que se pueden presentar al tener una idea y llevarla a cabo.

Me interesa trabajar con diferentes medios, como la pintura, instalación, escultura, sonido, luces, sombras, cerámicas y otros. Esa libertad en los formatos caracteriza mi trabajo actual".



Alpha

Acrílico ,tinta , óleo, spray sobre bastidor, 200 x 160 x 6 cms., 2014.

## Sucesiones

## Pablo Jansana

Pablo Jansana (1976). Actualmente con base en Brooklyn, Nueva York. Luego de licenciarse en la Finis Terrae continuó su formación participando del ISCP International Studio and Curatorial Program en NY (2009-2010) y en la SVA School of Visual Arts de esa misma ciudad (2009).

Ha obtenido varios reconocimientos y residencias en el extranjero. Además, ha expuesto en AMA, Art Museum of the Americas, Washington D.C. (2015); Eleven Rivington, Nueva York (2014); The Goma, España, (2012); Biennial Museo del Barrio, Nueva York (2012-2013), entre otros.

Fue acreedor del Fondart AM/PM (2007) e invitado a participar, junto a otros cinco artistas chilenos residentes en Nueva York, en la muestra "Arquitectos visibles: Nuevo arte chileno en una encrucijada global", realizada en 2013 en la embajada de Chile en Washington.

Su obra ha sido publicada en "Art in America" (2014); "The New York Times" (2013); "Abstraction in Action", curado por Cecilia Fajardo-Hill (2013-2014); "Fluxus" (2012) y "Arte al día" (2011).

**SOBRE SU OBRA**

"Es una forma de hablar sobre el futuro mientras se habla del pasado. Es nuestro momento presente. Una práctica multidisciplinaria, que incluye pintura, escultura, collage y manipulación. Lugares normalmente vistos de reojo. Los temas felices de las artes, libros, publicidad, lenguajes y diversas fuentes. Imágenes de otras eras donde el tratamiento del tema y los elementos físicos de la fotografía son la convención actual. Evocar narrativas y memorias por medio de la yuxtaposición de objetos e imágenes. Lucho por crear una obra que está cargada de contenido y es vacía a la vez.

Mi uso ecléctico de materiales, incluyendo resina, aluminio, madera o arcilla, desarrolla mi fascinación con la importancia visual y la presentación de los objetos. Trabajando con fotografía y pintura, mis intereses han evolucionado hacia el campo de la tercera dimensión, presentando imágenes fijas en configuraciones más dinámicas e interesantes. Mi obra también puede ser interpretada como un comentario del arte populista vs. elitista, pero ciertamente no están hechas como crítica, puesto que también estoy interesado en materiales elevados y de cultura popular".

**Médium**

Lambda sobre plexiglass y goma acolchada - sobre pilar de concreto, 120 x 80 cms., 2014.

## Sucesiones

## Sebastián Mahaluf

Sebastián Mahaluf (1976). Tras licenciarse en la Finis Terrae obtuvo un Magíster en Artes con mención en Artes Visuales en la Universidad de Chile y ejerce como docente a partir de 1996.

Ha realizado residencias de arte en Cable Factory, Finlandia; en Le Ville Matte, Italia; en Apo 33, Francia, y Platformchina, China.

Entre sus exposiciones recientes destacan: "Under Measure" en Londres (2014); "Flowing of tensión" en Helsinki (2012); "Geometry of balance", en Finlandia (2012); "El cambio" en Washington DC (2012); "Nothing to declare" en Filipinas (2012); "Atmosphere" en Cerdeña, Italia (2011); "Suspended Reality" en Francia (2011); "Gravity, inversion of the matter" en AC Institute de Nueva York (2011) y "Wave Motion" en Bronx Latin American Art Biennial, Nueva York (2010).

Algunas de sus exposiciones en Chile han sido: "Surplus space", en Coyhaique (2014); "Autotensión", en la Galería Gabriela Mistral (2013) y "Fricción estática" en la Galería BACO, Batuco (2013).

### SOBRE SU OBRA

"La geometría es el método de estudio de mi producción artística. Esta se divide en dos líneas de trabajo: el análisis de la forma para evidenciar aspectos relativos al lugar de exhibición, y el cuerpo como objeto performático. En ambas, busco centrar mi trabajo en el alcance objetivo de los recursos simples o puros de la geometría, para evidenciar en la experiencia, la objetividad efímera de la producción artística.

¿Por qué trabajo con el espacio? Porque este nos dice mucho acerca de nosotros y de nuestro propio tiempo. Así, en el espacio vacío se condensan las contradicciones de nuestra sociedad, las imágenes y los sueños. ¿Por qué trabajo con mi cuerpo y otros cuerpos? Porque existen en el espacio. Desde mis primeras exposiciones en los años 90, he tenido la motivación de explorarlo y desarrollarlo. Desde entonces, trabajo con la geometría como herramienta de medición del espacio, porque necesito entender cada parte del espacio que me rodea.

Vivimos en el espacio, estamos rodeados de espacio todo el tiempo y existe espacio entre nosotros. Cuando estoy pensando en una instalación, trato de encontrar algo invisible en el espacio. Invisible pero presente, latente. Eso invisible es lo que existe entre nosotros, es la posibilidad de ser parte del otro.

En muchos de mis proyectos mi cuerpo puede o no estar presente. La materia postula no sólo una tensión estructural dentro de las instituciones, sino también la ruptura de la misma. Por lo tanto, la materialidad en todos sus estados me interesa.

Entonces, ¿cómo estamos conectados?, ¿cuánto necesitamos del otro? El espacio, la naturaleza, la tierra es donde estamos. Ahí radica la posibilidad de estar conectados, cuando el espectador ya no es espectador y se convierte en artista. Juntos, elaboramos una interacción social con el propósito de hacer una obra de arte".



Autotensión

Videoinstalación - Performance en Galería Gabriela Mistral, dimensiones variables, 2013.

## Sucesiones

## Sebastián Maquieira

Sebastián Maquieira (1978). Tras egresar de la Escuela de Artes Visuales de la Finis Terrae viaja a Nueva York a trabajar durante un semestre en el taller del artista Eugenio Téllez.

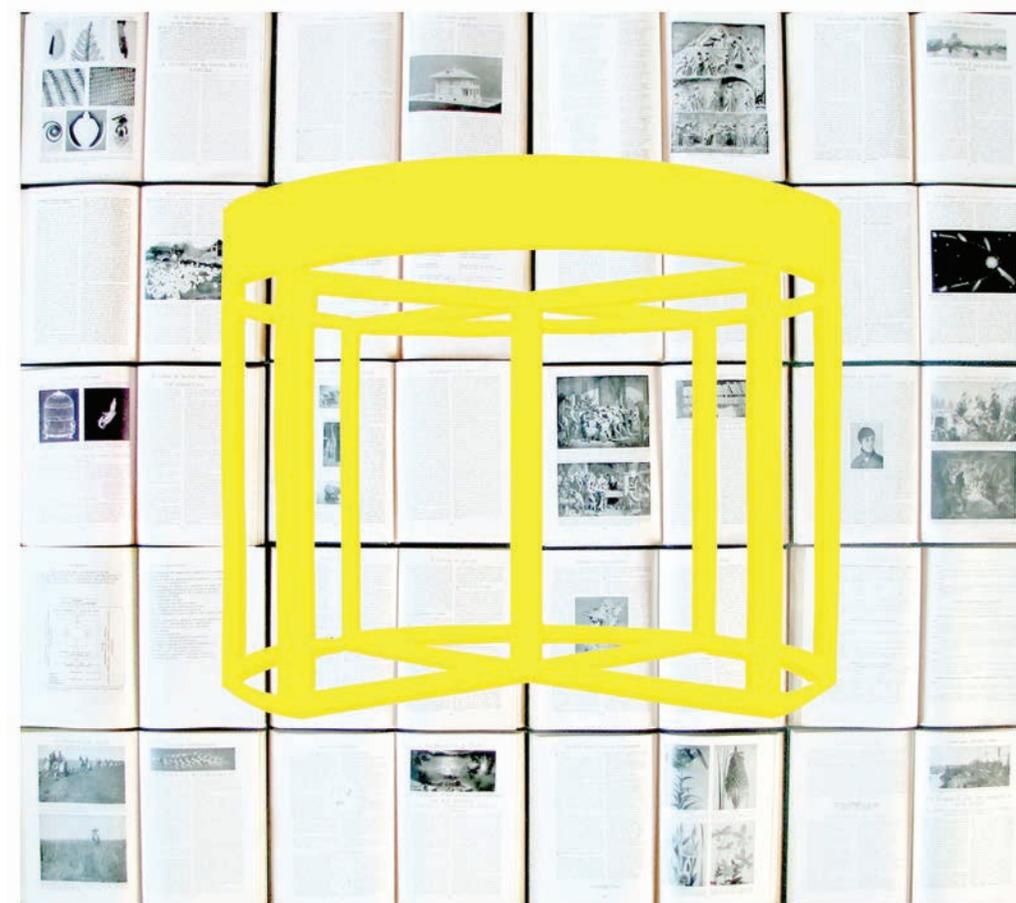
Su obra transita principalmente en medios como la pintura, el dibujo y los objetos. Entre sus exposiciones destacan "Resonancias" en Galería Artespacio (2010); "Altavoz" en el GAM (2012); "Caudal" en Galería XS y "Diariografías from the outside" en La Ventana Cemicual (2004). Colectivamente ha expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, en Matucana 100 y en el Centro Cultural de España.

Sus obras han sido exhibidas también en el extranjero: en Lima, Asunción, Buenos Aires, Londres, Vancouver y Nueva York. En esta última ciudad participó de la muestra "Young painters and photographers" en P-Loft Dumbo (2003).

### SOBRE SU OBRA

"La elaboración de mis obras se lleva a cabo mediante planteamientos y mecanismos gráficos, que muchas veces devienen en imágenes construidas a partir de la elección de objetos de consumo global capaces de activar signos y reflexiones en torno a un devenir existencial actual, donde se cruzan conceptos como la libertad, la supervivencia, la autosanación, y ciertos fenómenos naturales que nos gobiernan.

Formalmente consiste en el acto de construir imágenes donde prima la síntesis de una estructura conformada por retazos o fragmentos, por pequeñas partículas encadenadas. De esta manera, aquellas cosas retratadas no son sino la articulación y la suma de eslabones más pequeños. Imágenes que componen imágenes, pero explorando las relaciones que pueden existir entre ellas. Cada obra intenta traducir una visión de la realidad en clave simbólica, una narrativa interconectada con la actualidad, con insinuadas críticas sociales y políticas, pero siempre desde un prisma poético y constructivista".



Puerta colectiva de información giratoria

Enciclopedias sobre panel y esmalte sobre vidrio, 128 x 142 cms., 2013.

Sucesiones

## Mariana Najmanovich

Mariana Najmanovich (1983). Nacida en Buenos Aires, se licenció en Artes Plásticas en la Universidad Finis Terrae; luego realizó un Máster en Creación Artística en la Universidad de Barcelona y actualmente vive en Chile.

Ha expuesto su trabajo en galerías y museos de Santiago como el MAVI (Museo de Artes Visuales), el MAC (Museo de Arte Contemporáneo), el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y la Galería Animal.

Entre sus muestras en el extranjero destacan las presentadas en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el Museo de América en Madrid y la Tyler Art Gallery de la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY).

### SOBRE SU OBRA

"En mi trabajo pictórico utilizo la fotografía como antecedente fundamental, elaborando imágenes que deforman y manipulan las escenas a través de distintas estrategias pictóricas.

Las pinturas que construyo reflexionan sobre la distorsión psicológica del ser humano en contextos o instituciones ligadas a lo bélico.

Investigo la ambigüedad y el carácter enigmático de las escenas con la intención de producir una conexión reflexiva y sensorial con la pintura, construyendo imágenes que logran concebir preguntas, quiebres en su lectura e incluso determinadas contradicciones dentro de un mismo espacio".



Plasticidad del desarrollo III

Óleo sobre papel, 57 x 75 cms., 2013.

Sucesiones

## Nicolás Rupcich

Nicolás Rupcich (1981). Luego de licenciarse en la Finis Terrae, obtuvo el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y un diplomado Cross-Media en la Academia Mac-PC. Desde 2013 estudia en la Hochschule für Grafik und Buchkunst en Leipzig, Alemania.

Su obra ha sido expuesta en diversas muestras individuales, fundamentalmente en la galería Die Ecke de Santiago, además de Matucana 100 y las galerías H10 y Casa E de Valparaíso.

A través de exposiciones colectivas ha estado presente en diversos países -Alemania, Austria, Estados Unidos, Suiza, Francia, Brasil, China-, además del Bellas Artes y el MAC en Santiago.

En dos oportunidades obtuvo el Fondart (2005 y 2006); ganó el primer lugar tanto en el Concurso de Arte Digital organizado por la revista Paula y la UDD (2006) como en el Concurso de Fotografía organizado por la Galería Patricia Ready y Nescafé (2014).

### SOBRE SU OBRA

“Trabajo principalmente con fotografía, video e instalación. En mi obra reflexiono acerca de las características de la imagen en la actualidad, principalmente a partir de los sistemas de producción digital. Usando aspectos y condiciones materiales de esta técnica como elementos temáticos, tomo como eje central ideas vinculadas a la construcción de un entorno artificial; cómo la producción de imagen afecta a la configuración de nuestro medio y qué reacciones produce el concepto de imagen en nuestra sociedad”.



### No Land in Sight

Videoinstalación de 2 canales, 15:00 m loop. Vista de instalación en Cynetart, Dresden, Alemania, Nicolás Rupcich & Felix Leffrank, 2013.

## Sucesiones

## Benjamín Ossa

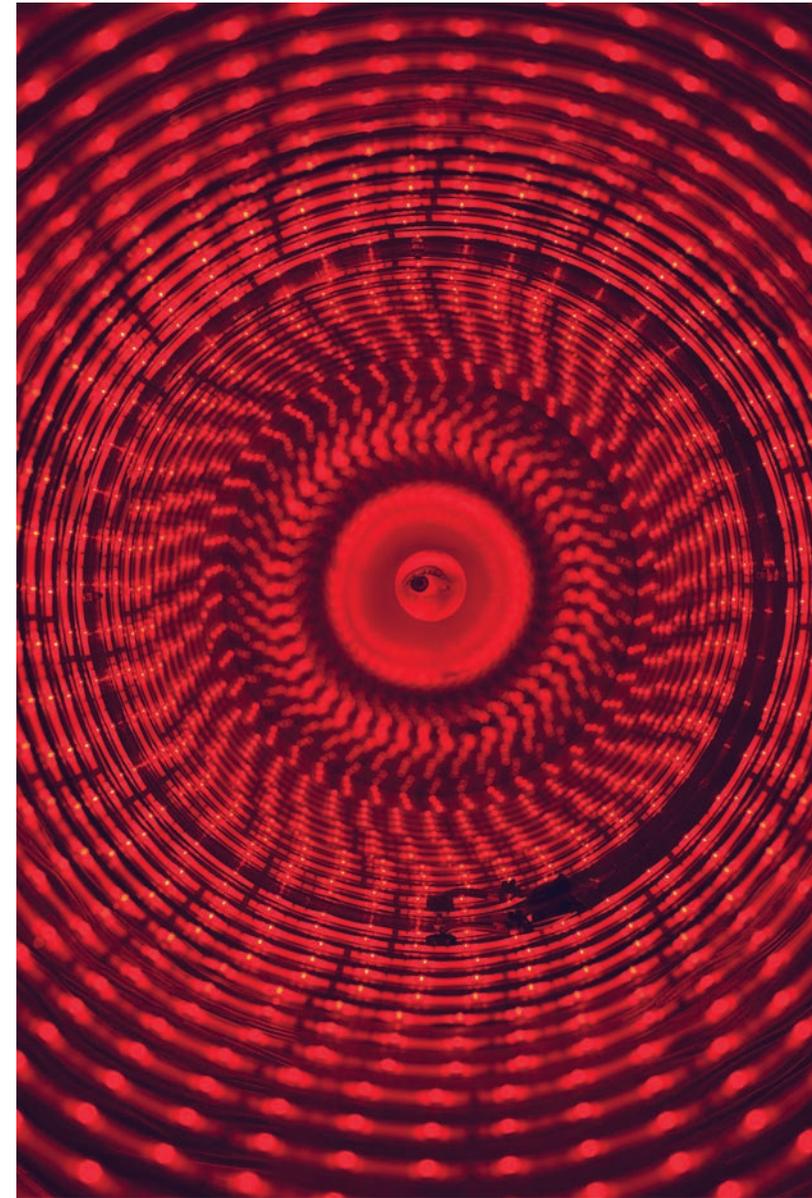
Benjamín Ossa (1984). Además de licenciarse en Artes Visuales en la Universidad Finis Terrae, estudió fotografía experimental en el taller de Eugenio Dittborn y profundizó conocimientos técnicos de iluminación en la Escuela de Diseño de la Universidad Católica.

A sus exposiciones individuales -en Galería Temporal (2013), en Artespacio (2012-13) y en Galería Tajamar (2011)- se suma la participación en numerosas muestras colectivas. Entre estas destacan: "Ocupaciones raras" (Galería Gabriela Mistral, 2014); "La timidez de las cosas" (Espacio de Arte Contemporáneo EAC, Montevideo, 2014); "Colosos, Escultura Contemporánea en Chile" (M100, 2014); "Luz Sur" (Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2013); "Fisura" (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2011) y "." (Salón Tudor, 2011).

Su obra ha tenido además una destacada participación en ferias de arte contemporáneo y concursos, y forma parte de colecciones públicas y privadas. Recientemente publicó, en conjunto con Ediciones Daga, su primer libro: "Libro temprano/Early Book" (2013). Cabe destacar también su participación durante 2014 como residente en el Laboratorio Eigengrau en Santiago, donde pudo desarrollar estudios y experimentación en torno a la subjetividad como forma de conocimiento.

**SOBRE SU OBRA**

Ossa trabaja principalmente con instalación, dibujo y luz. Sus obras investigan formal y conceptualmente el tiempo y la ocupación del entorno. Mediante un lenguaje abstracto, concreto y mínimo ha creado sistemas de dibujo que generan un mecanismo para percibir formas primarias en espacios lumínicamente controlados. El uso del color y de las superficies han ampliado las posibilidades de un trabajo que busca de manera constante evidenciar las complejidades de nuestras interacciones con ciertos fenómenos físicos.



Proyecto sobre dualidad y percepción  
Detalle, 2013. Fotografía Jorge Losse.

## Sucesiones

## Carlos Ramos

Carlos Ramos Yáñez (1985). Unos años después de licenciarse en Artes Visuales, mención pintura, en la Finis Terrae, realizó una residencia artística en Vytacil, Nueva York. Actualmente se encuentra desarrollando una residencia en la Factoría Santa Rosa de Santiago.

Ha participado en diversos concursos y exposiciones colectivas en importantes museos y ferias artísticas -MAVI, MAC Quinta Normal y Ch.ACO- obteniendo premios y menciones honoríficas. En 2012 obtuvo el primer lugar en el Concurso de Arte Joven organizado por la Apech (Asociación de Pintores y Escultores de Chile). Ese mismo año realizó dos exposiciones individuales, en la Sala Santiago Nattino y en Espacio A-lugar. Entre las muestras colectivas en las que ha participado últimamente, destaca la exposición y el libro Sub 30 (que incluyó a 55 pintores jóvenes chilenos) realizada el 2014. Ese año presentó también su primera muestra bipersonal en el Centro Cultural Estación Mapocho, y su tercera muestra individual en CIA (Centro de Investigación Artística).

## SOBRE SU OBRA

"Mi trabajo es una investigación de ejercicios pictóricos. Mi obra no es un intento por generar una atmósfera ni el resultado de la traducción de un modelo, sino el resultado de una forma de producción que está sujeta a ciertos criterios, como la selección de sus materiales, su procedimiento de construcción y el trabajo con una paleta de color determinada. Son estos lineamientos los que me llevan a construir una serie de trabajos que se rigen bajo un hilo conductor productivo determinado".



Historia universal

Óleo sobre papel, 59 x 65 cms., 2013.

Sucesiones

## Consuelo Rodríguez

Consuelo Rodríguez (1983). Actualmente imparte los cursos de Color y Pintura en el Instituto de Arte de la PUCV y en la Escuela de Artes Visuales de la Finis Terrae, donde se licenció.

Su obra se configura en una serie de desplazamientos de la pintura hacia el lenguaje contemporáneo, desarrollando resultados ligados a la instalación, objetos e intervenciones en el espacio público.

Una primera línea de trabajo se ve en "Negro expandido" (intervención en el MAC Quinta Normal, 2007) donde derrama poliuretano por la escalera principal del museo bloqueando e irrumpiendo el espacio arquitectónico. Aquí se ve una objetualización de la mancha, que se inscribe diagonalmente en la contraforma de la escalera.

Una segunda línea de trabajo se aprecia en "El infierno de los cuerpos graves" (instalación en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2011) y "Los cuerpos parecen enteros" (instalación en el MAC Quinta Normal, 2014), donde el material utilizado son restos de telas pintadas. Pinturas que por diversos motivos no se exhibieron ni salieron del taller, y la artista recuperó tensándolas en bastidores irregulares, haciendo construcciones y deconstrucciones específicas para los espacios de exhibición.

Una tercera línea se ve en el "Environment Protea" (muestra individual en el Salón Tudor del Cerro San Cristóbal, 2011). En esta oportunidad realiza una reflexión en torno a la relación de la pintura y la fotografía.

### SOBRE SU OBRA

Su trabajo se caracteriza por el desplazamiento de los procedimientos técnicos y estatutos conceptuales de la pintura hacia la intervención de los espacios físicos que ocupa. A través de este gesto, Rodríguez interpela al espectador llamándolo a tomar conciencia por el lugar desde donde mira, para situar su práctica en un terreno donde recontextualiza la práctica pictórica tensándola con la arquitectura, la escultura y la fotografía.



Los cuerpos parecen enteros

Telas pintadas tensadas en estructura de madera, 430 x 620 x 120 cms., 2014. Fotografía de Rodrigo Maulen.

## Sucesiones

## Grace Weinrib

Grace Weinrib (1983). Nació en Los Ángeles, Estados Unidos, y se licenció en Artes Visuales con mención en pintura de la Universidad Finis Terrae. Hoy vive y desarrolla su trabajo artístico en Santiago, donde, entre otras cosas, se ha desempeñado como ayudante del profesor Eduardo Vilches en la cátedra de Color en la Escuela de Arte de la Finis (2011 a 2013).

Su primera exposición individual tuvo lugar en 2014 en la Galería Die Ecke. El año anterior fue seleccionada para la publicación y exposición denominada "SUB30: Pintura en Chile", en el MAC de Quinta Normal. Se suma a ello la participación en exposiciones colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo y en el Museo de Artes Visuales de Santiago, y en la Casa de las Américas en Cuba.

Durante 2011 participó en el taller colectivo "Gabinete de dibujo" de la revista Artishock, en el Museo de Artes Visuales, y en 2012 fue co-diseñadora y co-productora, junto a la artista visual Catalina Quezada, de la exposición "Gabinete de dibujo" en el mismo MAVI.

Otra veta que ha desarrollado, a partir de 2005, es la realización de ilustraciones para discos y posters de músicos de la escena nacional.

**SOBRE SU OBRA**

Su trabajo está orientado a la utilización de recursos venidos de la tradición pictórica en combinación con soportes fotográficos, los que son intervenidos por aplicaciones que reorganizan el espacio representacional en un nuevo código visual emparentándose con el collage y el cut up. El color, la impronta manchística y la combinación, aparentemente aleatoria, de sus recursos visuales, generan un lenguaje particular que revitaliza los antecedentes pictóricos y fotográficos que dan origen a su obra.



Ilustración para el disco Odissea  
Fotografía intervenida, 12 x 12 cms., 2010.

## Sucesiones

## Yisa

El trabajo de Yisa (1984) -como se conoce a José Caerols- se caracteriza por el gran formato y la intervención plástica urbana. Aunque partió con los graffitis, su obra fue dando un giro hacia la pintura site specific. Sus temas giran fundamentalmente en torno a las relaciones de poder que padece el sujeto contemporáneo.

En Chile ha expuesto en Matucana 100, en el MAC y en las galerías Animal y Die Ecke, entre otras; ha participado también en muestras en Barcelona, Bogotá, Buenos Aires y Polonia.

Su obra ha sido publicada en libros de pintura y street art, como "Nuevo mundo latinoamericano street art" (Alemania, 2011); "Revisión Técnica" (Chile, 2010); "Street Art Chile" (Inglaterra, 2008); "Ojo latino" (Italia, 2008).

## SOBRE SU OBRA

"En ella vinculo materiales ajenos a la pintura tradicional -como aceites, vigas y piedras- en un interés por conceptualizar y contextualizar los nuevos temas que estoy trabajando: el poder, la religión, la violencia y el sexo como la objetualización del poder en el cuerpo o la objetualización del cuerpo a través del poder".



La fatiga de San Jorge

Instalación pictórica, vigas de pino, piedras, sogas y acrílico sobre lona, 57m<sup>2</sup>, 2011.



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**  
VINCE IN BONO MALUM

Construcciones, sistemas y transformaciones es una publicación que recoge el resultado de un trabajo destinado a celebrar los veintiún años de existencia de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae. Contiene el testimonio desarrollado por varios autores sobre la vida académica de los artistas Gracia Barrios, Patricio de la O, Ismael Frigerio, Omar Gatica y Patricia Israel (1939-2011), además de compilar aspectos de su práctica y pensamiento artísticos. La obra incluye asimismo una selección de trabajos de egresados de la especialidad de Pintura de la Escuela de Artes Visuales.

**Agradecimientos:**

*Gracia Barrios, Patricio de la O, Ismael Frigerio, Omar Gatica, Patricia Israel, Alberto Madrid, Teresa Gazitúa, Mario Toral, Alberto Zamora, Celia Eluchans, Guadalupe Irrarázaval, Constanza López, Enrique Zamudio, Paz Moreno Israel, Alex Quinteros, Andrés Vio, Francisco Bustamante, Antonella Gallegos, Camila Valenzuela, María José Fuentes, Raimundo Edwards, Cristián Silva, Santiago Aránguiz, Luis de Mussy, Concepción Balmes, Patricia Novoa y María Elena Farías.*

**Edición:**

*Víctor Pavez*

**Corrección de textos y estilo:**

*Eduardo Guerrero*

**Textos:**

*Enrique Zamudio*

*César Gabler*

*Víctor Pavez*

*Celia Eluchans*

*Mario Toral*

*Teresa Gazitúa*

**Fotografías:**

*Raimundo Edwards*

*Alberto Zamora*

**Diseño Gráfico:**

*Vicente Vargas Estudio*

**Producción:**

*Vicerrectoría de Comunicaciones Universidad Finis Terrae.*

**Impresión:**

*Imprenta Ograma*

Registro de Propiedad Intelectual N° 254.674

ISBN: 978-956-7757-58-9

Ediciones Universidad Finis Terrae.

Av. Pedro de Valdivia 1509, Providencia.

Teléfono: (562) 2420 7100

www.uft.cl

Santiago de Chile, 2015.

En 2014 la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae cumplió veintiún años de existencia, una mayoría de edad que los instala como referente válido e ineludible en la escena de la enseñanza artística en Chile.

Construcciones, sistemas y transformaciones es una publicación que recoge buena parte de lo que podríamos llamar el ideario formativo de la Finis en el campo de la pintura.

Con ella, esta escuela pretende dejar un testimonio frente a su grupo de referencia formado por artistas, gestores, intelectuales y educadores que habitan este medio como un territorio difícil siendo un desafío, así mismo, lleno de oportunidades para construir sistemas de interpretación de una realidad en constante transformación.

Este volumen consta de una serie de entrevistas y textos críticos que abordan el que-hacer de algunos de los más destacados formadores que la Escuela de Artes Visuales tiene o ha tenido en estos veintiún años; así como una selección de ex alumnos destacados, que han venido incidiendo en el panorama artístico reciente, todo debidamente ilustrado con imágenes de las obras de los artistas seleccionados por el equipo de edición. Ofrece una visión clara de lo que representa la práctica y la enseñanza de la pintura al interior de esta casa de estudios, con una serie de testimonios que ilustran lo que ha sido, es y cómo se proyecta hacia el futuro esta disciplina.



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**  
VINCE IN BONO MALUM

ISBN: 978-956-7757-58-9



9 789567 757589