

RESEÑAS

UNA MUESTRA EXCEPCIONAL: ARTE, FE Y DEVOCIÓN

LA MANO DE DIOS: MI PANTANO DE MARCOS SÁNCHEZ

CONSTRUIR UNA TORRE HACE POSIBLE SU DERRUMBE:
EXPOSICIÓN COLECTIVA EFEMÉRIDES

PALABRAS A MANO: *STILL LIFE / STYLE LEAF* DE
MÓNICA BENGOA

IMPRESIONES DE DURERO: EXPOSICIÓN DURERO,
MAESTRO DEL RENACIMIENTO, EN CHILE

ABSTRACCIÓN LÍRICA Y GRANDES CIUDADES:
LA TRAGEDIA DEL COLOR DE RODRIGO GALECIO

EL FOTÓGRAFO PASEANTE: EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA
DE SERGIO LARRAÍN

BAUHAUS HOY: ECOS EXPERIMENTALES. SOBRE PLANTAS
EN UNA TORMENTA ELÉCTRICA: RESONANCIAS DE LA
BAUHAUS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO

**UNA MUESTRA EXCEPCIONAL:
ARTE, FE Y DEVOCIÓN
EN EL CENTRO DE EXTENSIÓN
DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE CHILE**

por Josefina Schenke

La mayor parte de los museos del mundo son fruto de colecciones privadas que se vuelven públicas. La pasión y la obsesión de los coleccionistas permite reunir un conjunto homogéneo de objetos que una posteridad feliz traslada a un lugar público de encuentro y de conocimiento. Este es el caso de una de las colecciones más importantes de arte colonial americano formadas durante la segunda mitad del siglo **XX** en Chile. Entregada en comodato a la Universidad Católica de Chile (y no desperdigada, como tantas, en un remate...), se trata de la Colección Joaquín Gandarillas Infante. La familia de este afamado coleccionista, siguiendo su propia voluntad, quiso que estos bellos objetos fueran conservados, estudiados y exhibidos por la PUC.

Una parte de la cuantiosa colección—que cuenta con casi 600 objeto—se exhibe actualmente en la Casa Central de esa Universidad. Con acertado criterio estético, se seleccionaron algunas piezas datadas de los siglos **XVII** y **XVIII** que muestran la calidad y variedad de la pintura adquirida por Gandarillas, así como de algunas piezas en madera policromada y plata. Es evidente el cuidado de los curadores de la muestra por seleccionar aquellas obras extraordinarias desde un punto de vista artístico y vincularlas entre ellas sutilmente: de este modo, se exhiben en una misma vitrina dos Cristos policromados potosinos—uno agonizante y otro muerto—, y se ponen en relación visual y espacial una custodia de plata de Charcas y el enorme lienzo cusqueño de la *Exposición del Santísimo Sacramento*.



Detalle de una de las obras.

Este último—fechado en el último tercio del siglo **XVII**—es una de las piezas más importantes de la exposición, no sólo por ser testimonio de la cultura material y de la devoción de la época, sino por la presencia de los donantes y de los dos misteriosos personajes que miran al espectador desde una especie de camarín ubicado detrás de la custodia.

La exposición está dividida en dos secciones guiadas por los criterios de “Devoción pública” y “Devoción privada”. Resulta extremadamente difícil encasillar obras de arte religioso colonial bajo tales conceptos, no solamente porque se suele ignorar la proveniencia específica de estas piezas, sino porque, desde un punto de vista teórico y epistemológico, la discusión historiográfica actual discute tales categorías señalando que sería artificioso describir la realidad y las vivencias humanas según un modelo binario compuesto por el par público/privado. Esta artificiosidad teórica se vuelve muy ostensible en el arte religioso colonial, donde

difícilmente puede clasificarse una pieza como arte propio de una devoción privada o pública. En efecto, una capilla familiar o de una cofradía, al interior de una iglesia, no es precisamente un espacio público ni privado, sino, podríamos decir, “semipúblico”. Los inventarios de órdenes revelan la existencia de capillas de este tipo al interior de las iglesias y se trata, en muchos casos, de espacios cerrados. Cabe preguntarse, ¿son las obras allí resguardadas, entonces, fruto de qué tipo de devoción? ¿O la pregunta no tiene, en realidad, sentido en sí misma? Lo mismo podría decirse de los lienzos—de dimensiones importantes—que se describen en las cuadras de las casas en los documentos notariales santiaguinos del siglo **XVIII**: ¿hasta qué punto tales salones eran privados? En el caso de un retablo de pequeñas dimensiones y factura excepcional, como el expuesto en esta exhibición, ¿su sólo tamaño no revela, acaso, su carácter “íntimo”, más que “privado”? Es posible que

**LA MANO DE DIOS:
MI PANTANO DE MARCOS SÁNCHEZ
EN GALERÍA XS**

por Rodrigo Canala



Detalle de una de las obras.

se situara al interior de la alcoba principal de una casa. La distinción, entonces, resulta algo estéril.

Es de esperar que esta colección, así como otras de arte colonial que se exhiben en Santiago, ayuden al público a familiarizarse con una iconografía y una visualidad que hoy resultan extremadamente ajenas al ojo del chileno contemporáneo. En efecto, el arte colonial—como el arte cristiano en general—se ha transformado en un enigma, puesto que se ha perdido toda referencia que permita reconocer los atributos, los motivos y las temáticas provenientes del relato cristiano (otro tanto pasa, y con más intensidad, con los temas profanos de origen griego, romano o neoclásico). Se trata de un arte que requiere de un conocimiento previo para ser comprendido y descifrado en sus significados. Los atributos que, para otro público más habituado a este lenguaje, resultaban evidentes (el frasco de perfume que identifica a Santa María Magdalena, los símbolos de las *Letanías de la Virgen*, la representación de los donantes, etc.) hoy se han vuelto oscuros, enigmáticos. Por eso es que

una muestra como ésta está llamada a explicitar los recursos oratorios y la iconografía de las piezas, lo que se cumple, en parte, en esta exposición.

Por otra parte, lo colonial expresa una visualidad que también resulta ajena y extraña, frente al predominio del arte clásico como modelo que sirvió para el desprecio del arte colonial durante el siglo *XIX* y parte del *XX*. Tales modelos de lo que “debe” ser una representación “a la antigua” también perviven hoy e impiden que el espectador aprecie esta pintura en su calidad propia y no en comparación con la pintura europea renacentista, por ejemplo. En este sentido, es preciso educar la sensibilidad, para hacer comprensibles y apreciables las particularidades formales y técnicas del arte virreinal. Y más necesario aún es evidenciar lo que hace de la pintura americana un fenómeno único, creativo y fructífero, habituando la mirada a las dinámicas propias de la representación en América y a su relación y negociación visual con los imaginarios europeos que les sirvieron de modelo ●

Niños y mujeres medio ahogándose, hombres disfrazados de animales y viceversa, casas a la deriva o en medio de una tormenta, paisajes románticos deshaciéndose en llamaradas, supernovas y agujeros negros bailando como moscas, remolinos de un wc o de una juguera, ruinas de una arquitectura futura y pasada, senderos conducentes al comienzo del final, vértigo y euforia por doquier, escenas nocturnas y diurnas conviviendo en la penumbra de tardes grises, Apocalipsis y Paraíso, abismos infinitos —al infinito y más allá—, explosiones de crema y lava ardiente, realismo, hiperrealismo, surrealismo... Manchas de pintura con forma de nube y nubes de color con forma de mancha, cuentos sin moraleja ni final feliz, excreciones de todo tipo, vestigios de civilizaciones extintas y naves espaciales anacrónicas, vapores y fluidos policromos, extremidades humanas despedazadas, hundiéndose o emergiendo y girando en torbellinos multicolor. Pedazos de esto y de lo otro, formas que devienen en otras formas, castillos medievales coloreados a lápiz y rucas indias pintadas con témpera, arcoíris o cables eléctricos o arterias o terminaciones nerviosas arrancadas de cuajo, pseudoconstrucciones de tablas y palos levantadas en medio de la nada, zapatillas deportivas descendiendo hacia arriba y pies descalzos ascendiendo hacia abajo, todo en permanente transmutación, derritiéndose o solidificándose, de un estado de la materia a otro, a otra sustancia, a otra forma, a otra imagen.

Con un elevado virtuosismo, Marcos Sánchez dibuja y dibuja todo lo que se le ocurre, todo lo que recuerda y todo lo que sabe.



Izquierda. Marcos Sánchez (Santiago, 1980), *Doctor y Paciente* (2014), lápiz de color, tinta, acrílico y esmalte sobre papel.

Marcos Sánchez (Santiago, 1980), *Dedos (Zoom #2)* (2014), lápiz de color, tinta, acrílico y esmalte sobre papel.

Dibuja o en realidad pinta: líneas, manchas, perfiles negros, extensas áreas de color y masas brillantes de borde duro. La presencia de manos, muchas manos, a veces de varios dedos, algunas gigantescas y poderosas, haciendo y deshaciendo todo lo que está a su alcance, como por ejemplo en *Ciencia doméstica y Vacaciones*. ¿Remite a la mano del artista? ¿A la mano de Dios? Y los objetos flotando a su alrededor ¿son acaso su creación?, ¿su universo? Un *Big Bang* de agua y de fuego.

Mi pantano, título de la exposición realizada en Galería XS es, como su nombre indica, un charco espeso, turbio e interminable donde flotan, a su suerte, imágenes, colores y texturas cuyo sentido resulta, a ratos, difícil de descifrar. Lo diverso, lo heterogéneo e incluso lo inconexo, son las maravillosas fábulas imaginadas y coloreadas por este artista. Un artista atípico, extraviado, hasta transparente e invisible diría, como algunos de los personajes de sus obras: naufragos, amantes, forasteros... Ahora, ante todo, son sus dibujos, sus pinturas y sus artefactos

los que deliran: recuerdo a un maniquí de niño con un palito en la mano golpeando suavemente un tronquito en el suelo y a una rama *viviente* contorneándose como una culebra por medio de dispositivos electro-mecánicos de juguete o de cuento¹. Fabuloso. Heredero, quizás, del surrealismo tardío del artista chileno Germán Arestizábal, o del dibujo técnico y pop de los años 70 de Eugenio Dittborn²; Marcos Sánchez continúa con ese legado del dibujo hecho a mano, con o sin instrumentos de trazado, dando rienda suelta a un repertorio de imágenes muy singular y que lo diferenciaría de sus antecesores.

Dentro del conjunto, llaman particularmente mi atención unos dibujos titulados *Zoom #*, suerte de imagen ampliada (*zoom in*) de algún detalle de otro dibujo perteneciente a la serie. Esta especie de reencuadre de la propia obra fantasea con la presencia de diminutos objetos y/o seres nadando en extensas masas de color y que, debido a su infinita pequeñez, se tornarían inaccesibles al ojo

humano del espectador; parásitos pertenecientes a otro mundo, a otro espectro visual o nivel de percepción. Más allá de la inventiva, estos trabajos abren, a mi juicio, un nuevo campo de exploración para el artista, uno en donde la complicidad entre el color y la línea configura imágenes cuyo relato —como el de un cuento— se hace indecible, ininteligible e intransferible, lo cual atenta en contra del reconocimiento de un narrador y, por lo tanto, de una forma reconocible, dando paso a un con-fabulador de trampas visuales ●

1. *Gabinete*, exposición bi-personal con la artista Paula Dittborn, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2011.

2. *Serie Dittborn, 22 acontecimientos para Goya, pintor*, o la serie *Por un solo pez*.

CONSTRUIR UNA TORRE HACE POSIBLE SU DERRUMBE:

EXPOSICIÓN COLECTIVA EFEMÉRIDES (FRAGMENTOS SELECTOS DE LA HISTORIA RECIENTE DE CHILE) EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

por Consuelo Tupper

Tenemos tan arraigada la idea de que la piedra es sólida, que cuando descubrimos que es efectivamente líquida, un fluido, se trastorna por completo nuestra idea de lo que es duradero y lo que no (Andy Goldsworthy).

La colección permanente del Museo Histórico Nacional nos ofrece una historia, ante todo, lineal, cronológica e inquebrantable. Los textos museológicos de cada sala nos reafirman aquello que nos fue enseñado en el colegio y las reliquias de las vitrinas permanecen suspendidas como evidencia tangible de su época, incuestionables. Pareciera ser que el museo nos abre una ventana hacia el pasado y nos permite ver, sin trucos, cómo verdaderamente se fue cimentando el país que vivimos hoy. Pero no olvidemos que todo relato histórico es una construcción, resultado parcial de traducciones superpuestas, interpretaciones, ediciones, cortes y elipsis temporales que transforman fragmentos sueltos de la vida en algo narrable. Tal como una película que abarca varios siglos de historia y que debe llegar al final en no más de un par de horas, el guión permanente del Museo Histórico Nacional acota y jerarquiza la información, permitiéndonos reconstruir un pasado en nuestra cabeza de manera sencilla y comprensible, tan sólo uniendo con una línea recta los —temporalmente muy distanciados— hitos históricos que se nos presentan.

Sin embargo, estando intervinidos ambos pisos del museo por



Magdalena Atria (Santiago, 1966), *Encuentros casuales* (2013), piedras, acrílico, fibras de rayón.

la exposición temporal *Efemérides (fragmentos selectos de la historia reciente de Chile)*, esta reconstrucción se torna una tarea más desafiante y liberadora. A pesar de lo atóxico y confusa que resultó ser la propuesta curatorial de reunir a treinta y ocho artistas contemporáneos cuyos trabajos abordarían (o apenas rozarían), desde innumerables posiciones, las temáticas de la historia, la memoria y/o la identidad, sí aparecen ciertas obras elocuentes como *Yammerschooner* (2011) de Cristián Silva o *Lo que el pueblo sabe y lo que se sabe de él* (2013) de Ivo Vidal. Éstas, junto a las que nombraré más adelante, son las propuestas que a mi juicio logran insertarnos en medio de un film experimental absorbente y conmovedor, que desbarajusta aquellas convenciones transmitidas y retransmitidas por años, tuerce nuestra inocua línea de tiempo y nos regala a ratos la seductora ruptura de esa causalidad hollywoodense que habitualmente nos conduce a predecir el final de la trama desde el inicio de la película.

De esta forma, aparecen a lo largo de la exhibición obras que

conceden espesura simbólica al relato permanente, liberándose, por un lado, del comentario puramente crítico u opositor (sin duda parte importante del espíritu de la muestra, necesario pero, a mi juicio, algo reiterativo) y dedicándose, por otro, a urdir una trama que se fusiona con la ya existente, que enmaraña su cronología y logra desde allí dentro, casi literalmente, transfigurar esa piedra cimentada ya hace siglos.

Y digo “casi literalmente” justamente porque una de las obras que trastoca nuestro recorrido —*Encuentros casuales* (2013) de Magdalena Atria— está compuesta por un conjunto de piedras de mediano tamaño forradas parcialmente con fibra de rayón de colores. Es una obra que nos sacude súbitamente con un placer cuyo origen enigmático pareciera venir de un universo regido por leyes naturales distintas a las que conocemos. Nos volcamos de pronto hacia un mundo imaginario que trasciende como mito vernáculo mucho más que aquella historia de victorias terrenales que nos repiten hasta el cansancio. La solemne belleza de cada

piedra nos entrega la posibilidad de fantasear con un universo travestido por el alma para su deleite, de superficies sinuosas cuyas características se moldean a merced de nuestra percepción y logran convencernos finalmente de que aquél es—tal como sugiere Goldsworthy—el mundo (desconcertante, mutable y fascinante) en el que estamos.

Un remezón similar provoca *El zapato y el Chuico* (2011) de Adolfo Martínez, instalación móvil ubicada en la última sala del primer piso. Obstinado e infatigable, el movimiento circular del zapato alrededor del chuico le concede un ritmo nuevo a la muestra e inserta una especie de *leitmotiv* que nos acompaña hasta el final del recorrido. Apenas abandonamos la sala, comenzamos a sentir que la madera del suelo cruje distinta a cada paso que damos, advertimos la velocidad de nuestros movimientos y, tarde o temprano, nos vemos tentados a volver a la obra para hipnotizarnos un instante más. Para mí, aquí está el núcleo de cristalización de *Efemérides* como suceso vivo: a cada nuevo giro del corroído zapato, algo inexplicable pareciera ir perdiendo trivialidad y ganando trascendencia ante nuestros ojos. De pronto, ese tanteo errante y desesperanzador se nos muestra decidido y lo vemos, sin más, respondiéndole con fuerza al estatismo propio de una historia que avanza sólo hacia el futuro y encontrándole el verdadero sentido a la anacronía. Como dice Kundera en *La insoportable levedad del ser*: “hay una diferencia infinita entre el Robespierre que apareció sólo una vez en la historia y un Robespierre que volviera eternamente a cortar la cabeza a los franceses” (12)¹ ●

1. Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

PALABRAS A MANO: STILL LIFE / STYLE LEAF DE MÓNICA BENGOA EN FERIA ARCO 2014

por Macarena Mallea

Sin duda, el trabajo de Mónica Bengoa llama la atención a primera vista. La transferencia de imágenes fotográficas hacia otras materialidades, soportes y dimensiones nos traslada, como espectadores de su obra, hacia otro orden de lo cotidiano. En este sentido, es interesante el desplazamiento de la imagen que observa el ojo humano hacia una escala mayor a la que percibimos como real, que pasa de un proceso directo a uno más digital—como la toma de la fotografía—para volver a ser refaccionado en un objeto manual, material, tangible y concreto. De esta manera, aquel proceso deja al descubierto distorsiones cromáticas, de luz, que se traducen en el modo en que el ojo humano accede a la imagen, proceso que nos acerca a la obra y dilucida su interpretación.

El trabajo con la materialidad de los soportes escogidos por la artista visual también nos hace forzar y adaptar la visión con la que miramos. Las “trabas” o “impedimentos”, como los llama Bengoa, nos vuelven conscientes de los límites de lo visual, en el sentido de que al mirar vemos una parte de lo que observamos. Justamente es ese trabajo el que incita hacer su obra: conocer los límites de lo que ve el ojo humano, lo que capta la cámara y lo que permite el material utilizado. De esta manera, no solo nos vinculamos con el volumen o la nobleza del fieltro natural calado a mano en algunas de sus obras, sino también con un modo distinto de acceder a ellas mediante la configuración de narrativas visuales, como se presenta en *Las inefables alegrías de la enumeración* (2013) y en *Still life / Style leaf* (2014).

En ambas instalaciones, Bengoa traduce fragmentos de *Pensar / Clasificar* y *Lo infraordinario* de Georges Perec, no sólo en un sentido literal—traduciendo los textos del francés, al español o al inglés—sino que además traduciendo la imagen impresa a un nuevo lenguaje y soporte: el fieltro natural en distintos colores, calado a mano. Lo anterior da cuenta de una traducción mediata, que vuelve visible el modo en que la artista genera fotografías manualmente y se mueve estratégicamente en el mapa de la realidad cotidiana. A partir de los trabajos de Bengoa, aquella traducción también se da en el modo en que accedemos a la obra de Perec, desde una arista más ubicua que incita el desplazamiento y adaptación constante de ojo.

Still life / Style leaf, instalada en febrero de este año en ARCO, presenta cuatro piezas y 6.353 letras de fieltro de lana natural color carbón calado a mano, que generan un alto contraste con el fondo—el muro—blanco de las letras. En cada una de esas piezas, vemos entre una y dos páginas del pasaje homónimo de Georges Perec que describe los elementos que se encuentran sobre una mesa de escritorio. Así como en la lectura del texto, en la obra de Bengoa el ojo va recorriendo visualmente los objetos que ocupan la mesa, descritos en una forma reticular que es similar a la de la página impresa, conformando una narrativa visual enriquecida por los recursos que juegan en cada una de las piezas monumentales, tanto en su tamaño como en el impecable trabajo presentado. A primera vista, llama la atención el alto contraste entre el color carbón del fieltro y el blanco del fondo de las letras caladas, dicotomía que propone, por un lado, la inversión de los colores propios de la página impresa y, por otro lado, el diálogo entre la imponente



Mónica Bengoa (Santiago, 1969), *Still life / Style leaf* (2014), instalación de cuatro paños —y 6.353 letras— de fieltro de lana natural calado a mano.

IMPRESIONES DE DURERO: EXPOSICIÓN DURERO, MAESTRO DEL RENACIMIENTO EN CHILE EN EL CENTRO CULTURAL LAS CONDES Y EN ESPACIO ARTE ABIERTO DE FUNDACIÓN ITAÚ

por Manuela Salinas

Hace algunas semanas emprendí un viaje en busca de unas obras que habían sido trasladadas recientemente desde Santiago al sur del país. Tomé un bus y viajé durante seis horas. Al llegar me encontré, cual exploradora, con el esqueleto de una ballena en los jardines de la Universidad de Concepción. Supe durante el trayecto, por medio de un buen libro, que Alberto Durero, también llamado el Otro Apelles, habría viajado durante seis días en una barca para ver una ballena varada. Lo que lo motivaba evidentemente no era el morbo, aunque se sabe que era atraído por cosas y asuntos exóticos y extraordinarios, como los objetos de los habitantes del Nuevo Mundo llevados por Hernán Cortés. Durero quería dibujar una ballena observándola directamente, pues creía que la naturaleza proporcionaba el mejor modelo para la creación de imágenes.

Por primera vez está en Chile una importante selección de los grabados del artista alemán. Son 113 estampas pertenecientes a la Colección Dal Bosco, que se exhibieron en el Centro Cultural de Las Condes y en el Espacio Arte Abierto de Fundación Itaú hasta el 25 de mayo, y en la exposición *Durero* en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción hasta el 15 de julio.

Los grabados que me encontré eran distintos a como los imaginé a partir de las reproducciones de los libros: son pequeños, algunos del tamaño de una postal o más chicos incluso, por lo que conviene observarlos detenidamente con ayuda de una lupa (se puede pedir

presencia del fieltro como soporte y la ausencia de las letras que vemos luego a los pies de cada una de las páginas de la muestra.

Desde la perspectiva de la literatura, la obra destaca por configurar nuevas formas de acceder a la lectura, de modo que la instalación de Bengoa nos incita e invita a leer detalladamente el *Still life / Style leaf* de Perec mediante el ojo de la artista. En este sentido, nos enfrentamos a la obra del escritor francés en dimensiones superiores a las de la página de un libro, escala que permite que el texto sea leído por diversas personas al mismo tiempo. Mediante la configuración que nos proporciona Bengoa, el fieltro calado pasa a ser un filtro intermedial objeto-sujeto, en tanto que impulsa una doble, triple, adaptación del ojo, cuya puesta en abismo nos distancia cada vez más de la obra del escritor francés y nos acerca al así lo veo yo de la artista. El *Still life* de Bengoa es

uno que hace trabajar el ojo humano, más allá de la comprensión del texto, la artista “multimedia”, como la llama Christian Viveros-Fauné, nos hace ver como ella ve, nos antepone una serie de distorsiones que nos acercan lúcidamente a la obra y nos presenta nuevas formas de acceder a la palabra desde el proceso manual del calado a mano ●



Alberto Durero (Núremberg, 1471), *El cerdo monstruoso* (1496), grabado.

una en las salas de exposición), sobre todo si se tiene en mente la frase tan atingente de Aby Warburg: Dios está en los detalles. Muchos de estos grabados fueron hechos para ser vendidos individualmente, como láminas sueltas, aunque luego hayan sido agrupados en libros por el mismo Durero. La experiencia de mirar y manipular estos grabados a la salida de la iglesia, por las calles de Nuremberg o al interior de una casa, es diametralmente distinta a observarlos, lupa en mano, enmarcados, tras un vidrio y a la altura de la vista en paredes blancas (agreguemos el silencio obligatorio, casi solemne).

Las obras que se exponen en esta oportunidad son una muestra bastante representativa de la trayectoria de Alberto Durero como grabador; van desde 1497 (funda su taller de grabado en 1495) hasta 1522, y hay xilografías y grabados en metal (a buril y aguafuerte). Llama la atención la cantidad de detalles en las xilografías, pero es en los grabados a buril donde la imagen alcanza su nivel más alto en cuanto a definición y tratamiento de la luz. Forman parte de la muestra los ciclos dedicados a la Pasión de Cristo y a la vida de la Virgen, y también están presentes las tempranas *El cerdo monstruoso* (1496), *El martirio de Santa Catalina* (1498) y las célebres

Melancolía I (1514), *El caballero, la muerte y el diablo* (1513) y *El caballo grande* (1505), entre otras estampas maestras. Todas ellas guardan un relato, algunas lo explicitan y tienen un respaldo textual en la Biblia, por ejemplo, y otras lo mantienen oculto, con recelo, arrastrando a través de los siglos un cierto enigma que reaparece al contemplarlas, como es el caso de *Melancolía I* y *El caballero, la muerte y el diablo*—más allá de los abundantes y muy notables estudios que han ido aclarando sus significados—.

Todos los grabados llevan impreso el monograma con las iniciales de Alberto Durero, lo que en su época fue una gran innovación. En el Renacimiento la noción de artista no tenía mucho que ver con la de hoy. El artista era en realidad un artesano/artista, sobre todo en relación a su autonomía, ya que si bien algunos alcanzaban renombre y fortuna como Durero, la mayoría e incluso los llamados “artistas de corte” trabajaban por encargos. Pero Durero insistía en distinguirse, y además de hacerlo por medio de sus teatrales autorretratos y sus escritos, lo hizo a través de este detalle: su nombre sintetizado de perfecta manera, repetido incansablemente e integrado en la escena de cada estampa ●

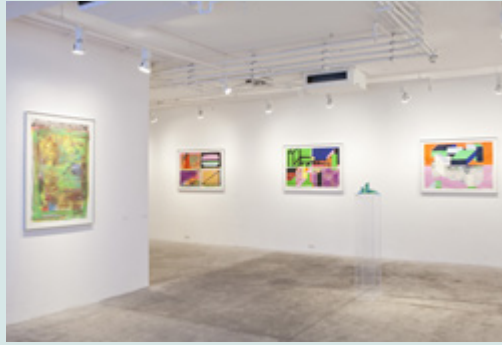
ABSTRACCIÓN LÍRICA Y GRANDES CIUDADES: LA TRAGEDIA DEL COLOR (HOMENAJE A ALFONSO ECHEVERRÍA) DE RODRIGO GALECIO (GALERÍA XS)

por Anatole Schall

En 1918, Vladimir Mayakovsky decretaba en la “Orden N°1 a los ejércitos del arte” lo siguiente: “las calles nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas”. Las ideas materializadas en colores significativos nacen en los centros urbanos, y a lo largo de las avenidas se realiza su ejecución.

La tragedia del color es una serie de doce pinturas del artista visual chileno Rodrigo Galecio. El título de la exposición remite al libro homónimo del escritor, también chileno, Alfonso Echeverría. Tal como en obras anteriores, el artista utiliza papel milimetrado como soporte, elemento que mantiene visible de manera consciente. Sin embargo, a diferencia de esas obras, aquí reúne múltiples materiales, como óleo, crayón, grafito, acrílico, spray acrílico y esmalte sintético, bajo un tratamiento elaborado y envolvente del color. La proyección del color en este trabajo es clave, ya que representa el cálculo (y la reflexión) que el artista realiza, a propósito de la estructuración de las sociedades urbanas.

La tragedia del color presenta características propias del suprematismo de Kasimir Malévich, pero también de la abstracción lírica, sumamente expresiva, de Vasili Kandinski. Por otro lado, no podemos negar una relación íntima con los trabajos más matemáticos del constructivismo rodchenkiano. Clasificar a Galecio como un pintor abstracto *estricto* parece adecuado, mas el arte no conoce márgenes, y tampoco la acción de este artista. Una forma más exacta, quizás, de describir sus pinturas, es analizar



Izquierda. Rodrigo Galecio (Santiago, 1972) con la colaboración de Magdalena Atria, *La tragedia del color* (homenaje a Alexander Rodchenko) (2014).

Vista general de la exposición.

tanto su proceso de creación como los materiales que involucra.

Existe un elemento propio de Galecio que nos sorprende, y es la contención de los colores por elementos que a primera vista pasan desapercibidos. Me refiero a la forma en que los dramáticos colores se ven restringidos por franjas de spray negro y por la presencia de papel milimetrado a modo de *canvas*. Y quisiera hacer hincapié en este último elemento: el papel milimetrado, recurso en ningún caso, como mencioné anteriormente, carente de significado.

Hay algo calculado, conocido y métrico en *La tragedia del color*. La contención de los colores, tan propia de las grandes estructuras o construcciones de la arquitectura humana, también está presente en la obra de Rodrigo Galecio. Si tomamos en cuenta la formación en arquitectura del artista, parece apropiado entender su trabajo actual como la concatenación entre diseño arquitectónico y trato pictórico del color. En definitiva, un verdadero palimpsesto visual.

Las grandes ciudades son colosales pasillos de una sala de exposición abstracta. En esos pasillos se sitúa Rodrigo Galecio al momento de indagar en la imposibilidad de los colores para *escapar* de las formas que los contienen: la tragedia de los

colores. Roland Barthes dijo una vez que “el color es un tipo de felicidad”, y es cierto: es felicidad, pero también tristeza, desenfreno, pasión, amor, lujuria y muerte, o al menos “un tipo” de cada cosa. Diariamente caminamos a través de estas calles/pasillos y no notamos la verdadera prisión en la que nos encontramos: prisión de los colores y de las emociones.

La pintura *Semen retentum venenum est!* (“el semen retenido es venenoso”) ilustra de alguna manera las ideas que he mencionado. Los colores se encuentran contenidos en gruesos marcos de spray acrílico negro, y toda esta trama, a su vez, se encuentra contenida por el papel milimetrado de color marrón. La eyaculación del semen, en tanto manifestación de la libertad que habría de caracterizar al género masculino, se manifiesta en la pintura a modo de colores, aprisionados por las barreras (negras) de la ciudad.

El papel milimetrado expuesto desvergonzadamente, y algunas figuras sin colorear, nos dan a conocer parte del proceso y la inspiración que vinculan la obra y el artista. La superposición de colores sobre fondo blanco, o sobre un campo de color en algunos casos, da la sensación de que se está mirando una ciudad desde todos sus ángulos. La tragedia del color –“la tragedia

de las sociedades”– es lo que Galecio pinta: esa tensión existente entre la fuerza del color y la figura que lo retiene. Hecho que capta nuestra atención y nos asusta, producto de esa constante sensación de que algo está a punto de estallar sobre nosotros ●

EL FOTÓGRAFO PASEANTE: EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE SERGIO LARRAÍN EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

por Javiera Díaz Nawrath

En el Museo Nacional de Bellas Artes se presentó la exposición *Retrospectiva Sergio Larraín*, compuesta por más de cien fotografías inéditas, proyecciones audiovisuales, documentos y dibujos, organizada por Agnès Sire. Se trata de un conjunto de imágenes de cuanto pudo observar en sus viajes por Londres, París, Italia, Valparaíso y Chiloé, puntos centrales en el recorrido de este fotógrafo chileno, fallecido el año 2012.

La exposición apuesta por mostrar el sello personal de Sergio Larraín, su propia observación sobre pequeñas escenas cotidianas de la vida moderna en espacios urbanos y rurales. La muestra se inclina hacia la figuración, pues en las imágenes se privilegia el dibujo que forman los cuerpos y siluetas urbanas por sobre el color. Ante la eliminación de colores, la forma adquiere mayor relevancia, ya que la escala de grises permite centrar la atención sobre ella. Ésta es la perspectiva original de Sergio Larraín: la ausencia de colores sostiene la forma, donde blanco y negro refuerzan las figuras. El fotógrafo observa cuerpos situados en un escenario que también se impone a partir de un contraste entre el blanco y el negro. Es así como "Pasaje Bavestrello" (Valparaíso, 1952) es un juego entre la figura y su doble: dos niñas de vestimenta similar, acaso reflejos de una misma figura.

Es importante rescatar el ojo del fotógrafo, o la manera con la que Sergio Larraín se sitúa ante lo observado: como un paseante que recorre estos espacios urbanos no tradicionales, sin entrar en contacto explícito con las figuras que allí circulan,



Sergio Larraín (Santiago, 1931), *Valparaíso-Chile* (1963), fotografía. © Sergio Larraín/Magnum Photos.

pero aun así atestiguando. Miradas evasivas o directas revelan dicha complicidad con el entorno. Me parece entonces que Sergio Larraín se ubica en ese intersticio entre el *outsider*—que observa los espacios marginales— y el *flâneur* de la ciudad moderna, tal como lo hiciera Charles Baudelaire: "Contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar desapercibido (...) vaya donde vaya se regocija en su anonimato". Larraín, como *outsider*, denuncia. Como *flâneur*, no altera la escena, sino que se introduce en ella como incógnito bienvenido.

Si el poeta francés observaba la ciudad y escribía poemas sobre sujetos marginados, el fotógrafo chileno realiza un ejercicio similar. Se sumerge por espacios urbanos y observa niños pobres en calles húmedas de Chiloé, sujetos atentos a su mirada, como en el bar de los siete espejos, prostitutas y travestis que lo observan de reojo o posan ante la cámara. La muestra de Larraín es registro de ese paseo por el *lado B* de París, Londres y Valparaíso, diferente a la postal tradicional.

En diálogo con el arte político, el ojo del fotógrafo denuncia la pobreza en la serie de fotografías realizadas en Chiloé y Valparaíso, donde el sujeto marginado es el referente. En "Isla de Chiloé" (1957) se capta la escenificación de lo

cotidiano: los niños que cuelgan son acaso un símbolo de la condición subyugada normalizada que vive el sujeto, siguiendo la tesis de Foucault en *Sujeto y poder*. El contraste entre el negro y el gris a nivel compositivo determina los límites de las figuras. Este es un negro que remite al contexto desconocido y olvidado (sin revelar) de los espacios al margen.

La exposición presenta la estética de Sergio Larraín, una fotografía dotada de cierta teatralidad por la presencia de escenas cotidianas, encuadres cinematográficos y cuerpos que son personajes. En "Rue principale de Corleone" (Sicilia, 1959) el encuadre captura el plano general de una avenida que se interrumpe por la figura de una niña vestida de blanco y con la mirada hacia arriba, desconocemos a quién observa. El encuadre de "Bar" (Valparaíso, 1963) nos recuerda un plano cinematográfico que sitúa en equilibrio los referentes que componen la semántica del bar: botellas, cajas, mesera que mira a la cámara. Es una composición que escenifica, que se vislumbra como relato inmóvil. El paisaje urbano es escenografía de un cuerpo-figura entendido como personaje dentro de esa imagen. Entonces el encuadre es un recorte que realiza el ojo del artista, de allí la carga de subjetividad que enriquece la fotografía análoga de Sergio Larraín ●

BAUHAUS HOY: ECOS EXPERIMENTALES.

SOBRE PLANTAS EN UNA TORMENTA ELÉCTRICA. RESONANCIAS DE LA BAUHAUS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO EN GALERÍA MACCHINA.

por Marianne Hoffmeister

La exposición *Plantas en una tormenta eléctrica*, curada por los artistas y académicos Rodrigo Galecio y Cristián Silva, presenta parte de la influencia de la Bauhaus en el arte contemporáneo chileno. Esta exposición se inserta en el marco de la muestra *Bauhaus Film* organizada conjuntamente por el Goethe-Institut, Archivo Bauhaus, el Museo de Diseño de Berlín y la Fundación Bauhaus Dessau, que se exhibió en el Museo de Bellas Artes hasta el 16 marzo de 2014.

La Bauhaus es considerada una de las escuelas de artes y oficios más influyentes del siglo XX. No sólo se elaboraron en sus aulas las bases de lo que actualmente conocemos por diseño, sino que también se presentaron nuevas concepciones pedagógicas que contribuyen hasta el día de hoy a la educación artística. Por primera vez se instaló un sistema pedagógico basado en la experimentación y en la conjunción de diversas disciplinas artísticas en una síntesis tanto estética como social. De esa manera, se promovió una metodología multidisciplinaria que se relaciona estrechamente con el pensamiento y la expresión visual contemporánea.

En Chile, estos postulados formaron parte de la fundación de varias escuelas de arquitectura, arte y diseño que han nutrido la formación de artistas mediante el desarrollo de la experimentación como parte de los procesos de creación e investigación. Relevante es la presencia de la obra gráfica temprana del maestro Eduardo Vilches, que promovió



Vista general de la exposición.

métodos de enseñanza experimentales y sensibles. Su obra en dibujo, diseño gráfico y publicidad actúa como eje articulador de los trabajos que forman parte de la muestra.

Bauhaus Film presentó una faceta más desconocida de esta escuela: la experimentación en torno a la tecnología y el cine. De manera similar, *Plantas en una tormenta eléctrica* propone una selección de obras de artistas, arquitectos y músicos chilenos de varias generaciones, cuyas prácticas se asocian a los postulados de la Bauhaus, expresando una forma de trabajo heterogénea y una disolución de campos disciplinarios que no suele calzar con la visión genérica que se tiene de esta escuela de artes y oficios. Dentro de este conjunto heterogéneo de expositores destaca la presencia de los planos y detalles de la obra *Colegio San Ignacio de Loyola* del arquitecto Alberto Piwonka, la maqueta de la escultura FISA de Carlos Ortúzar, junto a la obra de artistas de otras disciplinas como el disco vinilo del grupo musical Maestro.

Así, no sólo se presentan procesos creativos particulares dentro del arte visual contemporáneo chileno,

sino que también se rompe con prejuicios y visiones monolíticas que aparecen frecuentemente cuando se habla de la Bauhaus. Con cierta soltura se suele hablar de un “estilo” Bauhaus, que se reduce a la idea de funcionalidad centrada tanto en el objeto como en la arquitectura. *Plantas en una tormenta eléctrica* completa de cierto modo esta visión parcial e, incluso, sesgada que se tiene de esta escuela.

De esa manera, una de las propuestas relevantes de esta exposición es el rescate del legado olvidado de la Bauhaus, es decir, el carácter expresivo y experimental que conlleva un espacio para la equivocación, la contradicción y la búsqueda apasionada tal como se revela con gran intensidad en cada obra presente en la exposición. Asimismo, no sólo se introduce este legado, sino que también se reflexiona en torno al papel del artista. La muestra reúne a artistas versátiles y sensibles que no se ajustan cómodamente a formas ni estilos predeterminadas de creación, y que son capaces de explorar, cuestionar y experimentar para crear una obra vibrante ●



Patricio Kind (1982), *Un posible origen* (2013), spray y acrílico sobre tela. Fotografía cortesía del artista.