

Fuera de Escena, una mirada a la visualidad chilena a finales de los noventa.

Parte I \ Geometría y Territorio

Los datos que se tienen sobre la trayectoria de este hombre son escasos y fragmentarios, ni siquiera es seguro que Barceló haya sido su verdadero nombre . Ha quedado registro de su presencia en las huelgas de 1903 en Valparaíso y de 1906 en Antofagasta, donde había participado en la redacción de los periódicos "La Vanguardia" de Arturo Laborda y "El Marítimo" de Manuel Aguirre, y de su arresto por sospecha de haber intentado organizar una revuelta en Marzo de 1907 en la oficina de Carmen Bajo , cerca de Iquique. La administración de esa oficina lo describe como un "agitador".

Sergio Missana. "El Invasor" (fragmento)

Como en el escrito de Sergio Missana, los datos que se tienen de las preocupaciones plásticas en el medio local chileno de fines de los noventa son escasos y fragmentarios. Es más, durante los últimos dos años asistimos a una desvalorización del género pictórico en favor del trabajo objetual y sus derivados. Lo anterior no es de extrañar dado el flujo de información vía internet del que hoy disponen la mayoría de los artistas locales, para saber exactamente que pasa en lugares tan dispares o distantes como Berlín, Londres o Los Angeles. La consecuencia de ello en nuestro pequeño, lejano y pobre escenario cultural, es la falta de contexto en que muchas de esas obras comparecen en su lectura local, confundiendo a las potenciales audiencias que giran en torno al arte.

La idea preliminar que surgió al pensar en "*Geometría y Territorio*", fue la de indagar en un grupo de artistas que desde la pintura o la gráfica, actuasen por oposición a lo descrito; y por ende fuese posible encontrar algún carácter agitador en sus propuestas individuales. De hecho, los artistas aquí convocados, no establecen un orden generacional ni mucho menos sus particulares modos de entender el que hacer plástico los acercaría a establecer diálogos temáticos más allá e esta convocatoria.

Sin embargo, las relaciones que la obras establecen con el paisaje chileno – como posible referente cultural- me hace suponer que más de un diagrama de trabajo se puede elaborar a través del análisis de las obras exhibidas, e incluso el orden de exhibición bien podría generar más de una muestra dentro de la misma; lo que reafirmaría esa connotación de trayectoria errática que adquiere la pintura chilena de los noventa tanto en sus modos de ejecución como de lectura.

1. Cuerpo y paisaje

Una primera mirada a los temas que abordan estos artistas por medio de sus obras sería la representación o imaginación de la extensión natural del norte chileno en su verosimilitud. En ese sentido el dibujo de gran formato de **Ismael Frigerio** titulado "La Lección de Anatomía", diagrama un itinerario de marcas culturales donde los hechos históricos (la cita pictórica en particular) entre cruzan temas tan amplios como lo político, económico o social del territorio chileno y la delimitación de sus fronteras con Perú y Bolivia en un pasado no lejano. De ahí que este dibujo en referencia a la pintura de Rembrandt -siguiendo la norma

académica de la proporción y medida-; fije en la retina del espectador un escenario para el cuerpo que yace, poniendo en reflexión el verdadero origen de la marca o herida cultural que este cuerpo describe desde sus rasgos anatómicos o desde la sábana que lo recubre en la representación y sostiene en la presentación su referencia a un cuerpo-paisaje (1).

Si el dibujo de I. Frigerio introduce nuestra mirada a la extensión panorámica del cuerpo, como una anatomía que describe un orden y por ende un estado de (re)composición cultural. **Felipe Carrión** concentra el punto de fuga en un límite geométrico al interior de sus pinturas. De hecho, cada una de sus ejecuciones pictóricas son unidades de trabajo; en donde lo que en una obra es fondo, en la otra es centro. Como si se tratase de vasos comunicantes, capaces de confrontar –desde lo visual- la humedad o sequedad del territorio pintado en su más absoluta desolación y resquebrajamiento.

Pero además, reconoce la contradicción que surge en el paisaje como actualidad pictórica, dado el carácter efímero que supondría pintarlo a "*Pleine Air*"; de ahí entonces que estos planos geométricos que se superponen al espacio pintado actúen como ventanas, denotando con ello la mediación que elabora el artista entre: registro, memoria y observación. **Rodrigo Saure**, extiende la mediación realizada por F. Carrión en torno al paisaje chileno del norte o del valle central. Dado que este pintor, delimita el campo de acción al formato pequeño y sus encuadres son re encuadres de los paisajes que ilustran textos de estudio o publicaciones enciclopédicas. Por lo tanto, es difícil saber a ciencia cierta la veracidad del paisaje pintado por R. Saure, llevando al espectador a especular sobre el verdadero referente que construye el paisaje elaborado. Abriendo un cúmulo de dudas sobre la tradición que pesa sobre este género pictórico y que bien puede ser condensada en un libro sobre el tema.

Convirtiendo la actividad de este artista en una delimitación preciosista que el paisaje ocupa no en nuestra mirada o posibilidad de observación, sino más bien, en la capacidad de traducción que el espectador pueda tener para recordar la procedencia de la ilustración y su posterior inclusión al medio pictórico.

El ideario geométrico que emprenden **Mara Santibáñez** y **Pablo Jansana**, rozan hábilmente el gesto de R. Saure, debido a que sus investigaciones en el marco de la pintura abstracta, señalan al espacio cuadro como el "*campo o marco de pruebas*" de las incursiones en torno al color y la textura. M. Santibáñez por ejemplo, delimita sus composiciones en base a una grilla de colores monocromos muy texturados, cuya base visualización me hace pensar en los estratos que determinan la calidad de un territorio. Podría decirse que algunas de sus obras, apelan al paisaje del norte, pero también a las humedades del sur, quizás, por las calidades matéricas que construyen las tramas-

huellas que deja la espátula sobre el amplio lienzo, él que actúa como medida del gesto depositivo de la artista.

Pablo Jansana establece la cercanía con M. Santibáñez en lo que a visualidad abstracta se refiere, pero la carga gestual de este artista y su referencia a la tela como medida del cuerpo, (2) dejan de lado cualquier referencia al paisaje como un territorio deshabitado.

La tela vendada y el lienzo humedecido de sustancia pictórica, dejan muy en claro el ideario "accionista" del pintor, en donde gesto y mancha se vuelven elocuentes anotaciones de la presencia humana en el campo de operaciones que es el espacio cuadro. Vale decir los acuosos cromatismos en formato díptico o políptico que P. Jansana propone, son verdaderos pantones de "*tintura*", donde el espectador se ve obligado a traducir las marcas y tramas que ellos provocan en el espacio tela. Elaborados con un paciente orden matemático de embebido, trazado y marcado por parte del pintor. **Patricio González**, es una suerte de valor intermedio entre los artistas que revelan un paisaje como territorio observado (Carrión y Saure) y los otros como un espacio habitado (Frigerio, Santibáñez, Vera, Torres, Alonso y Jansana); debido a que su trabajo de corte abstracto tiene una gran influencia de la abstracción europea a mediados del siglo XX, pero además, de los ritmos sincopados del Nueva York de los años cuarenta. Podría decirse que este artista aborda el paisaje en su más amplia acepción, donde: mancha, forma, textura y formato; configuran el trayecto de una obra hecha a imagen y semejanza de las sensaciones de quien la ejecuta. No sabiendo el espectador a ciencia cierta cuanto de su presencia quiere el artista dejar por medio de los signos, grafismos o formas que comparecen en el espacio pictórico. Pensemos por ejemplo en la silueta humana delineada sobre el espacio central de la obra, o el texto inglés que flota sobre un segmento del tríptico.

2. Ambito y comentario.

El signo de lo cotidiano y la asignación de roles en la sociedad moderna, son algunos de los elementos llevados al espacio de la gráfica experimental y la manipulación objetual por **Javiera Torres**. Dado que en sus trabajos es posible encontrar un hálito de modernidad y cotidaneidad en como ella observa el mundo en que vive y se desenvuelve, de hecho sus objetos (muebles, tablas de planchar, etc.) reproducen esa sensación de vértigo que se adquiere al navegar por Internet, en donde lo real da paso a lo virtual o viceversa; llevando cada una de sus indagaciones visuales al marco de un cotidiano simulado y muy delimitado por el ejercicio de traducción visual al que somete Javiera al espectador.

Su pintura-objeto, arrinconada en el espacio de exposición, documenta de manera certera, las preocupaciones que la artista tiene por los órdenes geométricos que componen el espacio cuadro. Ciertamente que aquí estaríamos hablando de un patrón florido monocromo, citado de su referente más inmediato proporcionado por la bandeja de plástico que está adosada al cuadro contra la pared.

Otro artista que también somete a un desafío visual al observador es **Martín Alonso**, ya que su serie de grabados en metal referidos a la serie "Las Meninas" del pintor Diego de Velazquez, persiguen un comentario o cita pictórica mediatizada por el re encuadre de la escena general desde la estampa. Es decir, no se puede apreciar el cotidiano descrito por M. Alonso por medio de la técnica del aguafuerte, sin antes pasar por el detalle reproducido como un gesto indicativo de la cita pictórica que secuencialmente el artista dispone ante el espectador.

Al mirar los cotidianos de J. Torres y M. Alonso cada uno de sus trabajos establecen un fuerte vínculo con el paisaje social; espacio donde los sujetos de esas obras están determinados por las arquitecturas que los circundan y las tramas visuales que perfilan la escena. **Karina Vera** es otra artista cuya fascinación pictórica, radica en el juego de la fragmentación del sujeto en un escenario de historieta. Sin embargo, la aparente inocencia de estos cuerpos aparentemente mutilados por el ojo deconstructivo de la artista, adquieren presencia y dramatismo al reconocer que son escenas militares, o más bien fragmentos de un simulacro de la guerra en medio oriente, o en cualquier otra parte del orbe. La que K. Vera nos presenta mediante su trabajo pictórico. Generando en el observador una serie de preguntas en torno a la efectividad de la guerra como medio para conquistar territorios, o al simulacro de ésta, para tenernos en un constante estado de alerta. Lo cierto es que el paisaje planteado por la artista tiene mucho del escenario y orden mediático en el que estamos insertos, no sabiendo a ciencia cierta cuanto de drama, humor, violencia hay en cada imagen que vemos. De ahí que sea interesante re leer los calados al espacio cuadro –ámbito marcado por la idea de ventana al paisaje como punto de observación-; que ella realiza, o la superposición de fondos monocromos a la escena descrita.

En una interesante gesto de "adopción traducida"(3) en referencia a los "Héroes para Recortar" pintados por Guillermo Núñez en los años sesenta y al modo de componer pictóricamente el paisaje elaborado por Patricio de la O desde los años setenta.

Me parece necesario volver al fragmento de Sergio Missana citado al inicio de este escrito, debido a que siguen siendo escasos los datos y fragmentos, frente al presente diagrama de inquietudes plásticas. Sin embargo, al novela desde su título hace de gesto indicativo ante el sinnúmero de anomalías que constituyen el campo de acción visual a fines de los noventa. Ambito en donde es posible leer a este grupo de artistas, los que de manera inquietante están poniendo sobre la mesa de discusión pictórica, cuestiones no resueltas en torno a la abstracción de los años cuarenta en el escenario plástico local. O volviendo los ojos a la extensión territorial del norte chileno, sin los desplazamientos expresivos de los setenta (4), e incluso se podría llegar a sostener que este grupo de artistas trabaja en la encrucijada del medio pictórico y gráfico como signo de la postergación que el ideal geométrico ha sufrido en esta parte del cono sur.

Ciertamente que tanto la definición de geometría como el uso que cada uno de los convocados da al territorio pictórico o gráfico no puede relegarse a lo ya

expuesto, sino más bien es un punto de partida para elaborar una posible cartografía del devenir plástico chileno a fines de los años noventa.

Notas:

1.- El trabajo visual de Ismael Frigerio a partir de 1994 (año de su retorno a Chile, tras 12 años en Nueva York); se concentra sistemáticamente en tratar de extender las problemáticas pictóricas desarrolladas por Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Juan Dávila. A ese respecto la observación de Nelly Richard (aparecida en la publicación *Márgenes e Instituciones*) es tremendamente acertada para introducir este asunto: "Tanto la obra de Díaz como la de Dittborn como la de Dávila, presentan en común algunos recursos de conceptualización del fenómeno pictórico que las unen entre sí: son obras que recortan fragmentos preexistentes de visualidad pública y que proceden por reasociaciones de imágenes dentro de una narrativa rota o descentrada.

2.- Para un mejor entendimiento de la coyuntura cultural del que son deudores estos trabajos es necesario reflexionar en torno a la siguiente idea expuesta por Justo Pastor Mellado en su curatoría titulada "El Lugar sin límites", donde señala: "Si la pintura plebeya clasemiana de los años 40's buscaba su garantización en la transferencia post-cezanniana, la pintura plebeya de los 60's busca sus garantizaciones en el materismo y la informalización."

3.- "Llegado a Nueva York, Núñez empezó a pintar dividiendo el cuadro según el modelo de distribución de las tiras cómicas. Llenó sus cuadros de amarillo, destinado a hacerlos atrozmente violentos. Se le llenaron de aviones, helicópteros, de semillas." Citado del texto escrito por Jorge Guzmán, titulado "Guillermo Núñez, Un mestizo Ilustre", aparecido en la publicación *Guillermo Núñez Retrato Hablado* MAC 1993.

4.- Véase, Ivelic Milan y Galaz Gaspar, "La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981". Capítulo "Nuevas alteraciones en el campo de representación visual". Ediciones UCV. Valparaíso, 1981.

Carlos Navarrete

Santiago de Chile, abril del 2002