

D E M E M O R I A

MONTES DE OCA
OZARZUN
RUEDA

ASMA DE MEMORIA



MONTES DE OCA OYARZUN RUEDA

SANTIAGO DE CHILE • JULIO DE 1995

la historia de estos espacios simultáneos en el registro de actas biográficas

licas; viaje fragmentario como memorias en juego o equipajes por hacer.



ARMAR DE MEMORIA

Luisa Ulibarri

‘Hacemos la patria, pero ganamos un lugar en la foto’, fue un título escrito de una exposición realizada en 1987 por el grupo ‘El périmo de Ramón Carreras’, en galería Bocci. Dos integrantes de ese grupo, Álvaro Oyarzún o Patricia Rueda, a los que hoy se suma Carlos Meneses de Oca, tienen sus trabajos más recientes en esta ARMAR DE MEMORIA, exposición del mes de julio en la galería Gabriela Mistral.

Integran los tres de la generación de los 80, han venido militando en trabajos persistentes y sostenidos en la interrogación a la pintura desde la subversión, la parodia, la ficción; también, desde una escritura visual del ‘todo es posible’, donde los géneros se entrelazan y superponen, los soportes se multiplican, y las prácticas del arte cuestionan sentencias y paradigmas consabidos, indicando un camino visible a la libertad.

En el fondo, los tres no pierden la patria, se han ganado silenciosamente un lugar en la foto de la escena plástica nacional.

En esta exposición, Patricia Rueda arma su pintura instalación *La pintura chilena* con una serie de marcos colgados como marcos en los muros de la galería. Marcos que contienen fragmentos de cuadros juxtapuestos con doce hitos de la historia del siglo XIX. Su producción artística se entiende como proceso de construcción de sí, como ensayo de identidad y multifragmentación de procedimientos y registros.

Álvaro Oyarzún, residente desde 1980 en Francia, juega en su *Política de diez pinturas*, la poética de parodia e ironía no como juego, sino burla y afirma que la obra misma puede escapar: ‘Es la estructura de la parodia la que desplazado es la trama del arte’, se interroga por la pintura en un carácter ambiguo, perturbador y que busca confrontar dos propósitos: el de marcar una distancia con toda solemnidad (sentimentalismo), y dar cuenta por los hechos, de una condición *preliminaria*.

Carlos Montes de Oca sigue buscando el equilibrio texto-imagen, en una limpieza del pensar, de un pensar metalingüístico, y en la manipulación de la imagen: *Lo que habita entre las cosas* es un distanciamiento de motivos amorosos (diciendo módulos de firmate inscriptos en la pared y como objetos a gran escala en el suelo) tensionados en el contrapunto del objeto encamado dichotómico, y la práctica visual del objeto transfigurado por el artista, cuyo cuerpo atraviesa esta gesta interminable de los espacios multidimensionalmente perfricos.

Intental de un mismo lugar y estos tres artistas, forma parte de una política curatorial de reconfiguración de fragmentos de la memoria, en una escritura visual que sobija toda práctica del arte reciente en su diversidad, y también su coherente unidad. "Español primero es para las letras de una memoria común" (Rueda), "es el espesor de la *gloria* y el *lenguaje* de la *remedia*" (Montes de Oca) y es la "permanente interrogación histomaterial" misma, es el intento de escribir una mirada, una escritura pictórica imposible" (Oyarzun). *Stalarte*, como dice Rodolfo Barrios, es compromiso histórico-social, y de ahí el esfuerzo de cada artista por destruirlo: en cada función y en cada reacomodo artístico, tal destrucción no cesa. Más bien, es escritura y re-escritura donde el término destrucción está confinado al debate permanente entre la paradoja, la confrontación, el acuerdo estructural.

Rueda, Oyarzun, Montes de Oca, destruyen para reconstruir la historia de la pintura y el ejercicio visual para limpiarlos en sus soportes, discursos y contenidos; arrojando a la basura la casa, la imagen, el socialite; y un vigoroso respeto por la transgresión de sus normas, sin dejar de considerarlos como un punto de partida a todo imaginario donde la pintura es argumento principal.

An aerial photograph of a mountain range covered in snow. The terrain is rugged with various ridges and valleys. In the center-right of the image, a prominent peak is marked with a small black triangle pointing upwards. Below this peak, the text 'Carlos MONTES DE OCA' is printed in a black, sans-serif font. Underneath the text, there are four small black arrows: one pointing left, one pointing right, one pointing up-left, and one pointing up-right, arranged in a cross-like pattern.

Carlos MONTES DE OCA

SIETE NOTAS AL PIE DE PAGINA*

Rhundo Correa

1. Lo que habrás visto hasta ahora. "What you have seen so far". Mientes de Oca/Caritas. Sus simología articulada donde lentamente *trough lentamente* la palabra cede el espacio al formato (Sirella, Frank)
2. Ver la exposición, exhibición, intenciones, procesalmente. Ver las obras desde el espesor de la imagen = El espesor de la gloria. "The thickness of glory" (La imagen tryna). Cf.: Duchamp, Marcel / Mazarite, René.
3. La. El coraje de la sencillez. "The courage of simplicity", coraje plástico por testimonio en obra el acto. Acco de jerarquizar espacial y temporalmente la relación entre los objetos - textos.
4. La pasión por el frío. "The passion for coldness". Paratextos y desaparición del texto. Joseph Beuys en Siberia condado con pieles y untado en grasa. Ver nota 5.
5. Hacerías con objetos y mundos. Todo objeto es un mundo y todo mundo puede ser contemplado como objeto.
6. Ver: Bordes irregulares, filamentos, ardiillas, serrachidos, imágenes de la serie de rasos humanos. N del A. (suscumbres, colloze, abies) (revé)
7. No el refugio. La obra de Carlos Mencia de Oca piensa desde el borde, o mejor, desde los bordes plásticos y verbales. Terminalidad donde acaba la palabra y la imagen convencionales. Escribirla desde el borde, desde las notas. N del T.

* Las "Notas al pie de página" dan cuenta de las obras que se muestran a lo largo de un eje procesual. Muestra de Oca revela la totalidad de los sujetos conceptuales. Las notas completan la totalidad visual del proceso.



Alvaro OYARZUN

LA NATURALEZA MUERTA DEL ARTE.

Gonzalo Arqueros

Como índice de toda corporeidad orgánica, la pintura es la distancia que firma el segundo extremo, tuctil y acuminado que es el pincel; es la corrección sensible de toda transparencia velada por el ojo. Una economía del flujo, de los flujos que revelan la escena originaria de esa práctica. Una escena paradigmática en la que encontramos al pintor, un sujeto supeditado, provisionalmente, por el oficio: el sujeto de la representación. Pero el oficio, que se define tradicional y primeramente como un término de asociamiento, destreza y sensibilidad, es, a su vez, su propia conversión: en cierto modo el lado más visible del oficio, la superficie de la pintura, (y de ahí nuestra confianza en las imágenes) es pura convencionalidad.

El sujeto de la representación labora el oficio, practica la dificultad virtual de quien se sitúa en ese extremo límite que es el ARTE. Lo extremo, lo radical y omiso, es la dimensión intoligera de esa inscripción, pues, no escribe quien no impone silencio a las palabras, como no pinta quien no indispone, es decir, no *deslocar* al ojo. Esto es, también, callar, silenciar, detener. Si la analogía es posible, si la imagen es, entonces, como la palabra, *deslocar* el ojo equivale a imponer silencio a la imagen, silencio que en este caso es quiescente, extenua quietud, ocubamiento... muerte.

La imagen pictórica es entonces distancia tramada sobre la distancia, sobre el alejamiento inferior de la realidad, y sobre la convergencia dual del sujeto con la realidad.

Al pincel, borrar el límite de las cosas, inscribe al sujeto en una doble relación con el cuerpo. De un lado pintar es desprenderse del cuerpo, entrar en el tipo distanzado de la desmaterialización objetiva del asociamiento. De otro lado, pintar es no desprenderse del cuerpo, sino instantáneamente caer en él. En otras palabras, la gravedad de no desprenderse jamás de la condición fisiológica y la certeza oscura de vivir en (de) ella. Es decir, de pintar "a pesar" del cuerpo.

El sintagma pictórico que atrás este púlpico anuncia la condición fisiológica como inquietud existencial. Refrenda a través de un dispositivo ilustrativo y paródico que superpone instantáneamente diferentes estatus de convencionalización de la imagen: la

Historia del Arte, la ilustración científica, la caricatura firmada por el Cómic, la disolución expresionista de la figura.

La articulación de estas miradas con la Historia del Arte impone el espacio académico en el que dicha inquietud se inscribe, como una indagación crítica y como indicación temática de la pintura moderna. Esta doble articulación, *cifra*/temática, es posible en la medida que se dispone el ARTE, la NATURE y la HISTOIRE (la Cultura), sobre el eje del deseo y la muerte: MORTE.

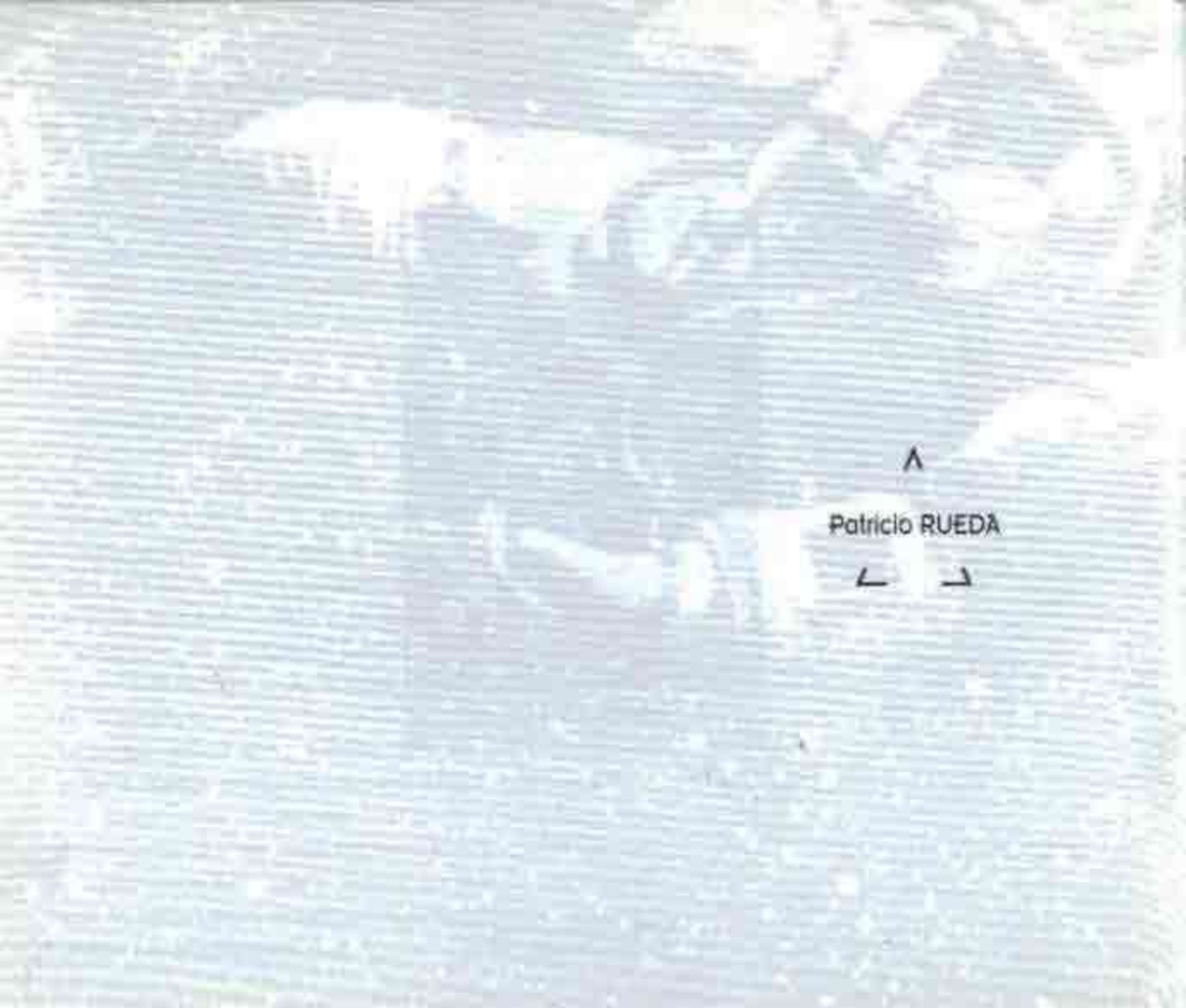
La escena del pintor es ese ámbito absoluto, sellado por la cámara que impone la convergencia dual, crítica, del sujeto con la realidad. Es decir, el paradigma hipérido de toda producción humana, indicando aquí a través de los orden que sucede y pone en contacto los términos: sujeto y producción, con el *des-er* y la muerte.

De este modo, en PORTRAIT, el sujeto es mostrado como máscara invisible, en el intervalo más cargado de la vulgarización de los atributos clásicos de la belleza, y la producción, en MARINE y PAYSAGE MONTAGNEUX, sobre el eje del deseo, o sea como proyección ejemplar e imposible de la pintura. Así, mientras SANS TITRE, lo innumerable, hace comparecer la figura borrosa de los scots, ESCENA nos acerca sobre el dato fisiológico. Esta vez como profesionalización, imagen sublimada del oficio, en la figura de la mujer: Madre, Enfermera, Prostituta. Y, como desublimación, en la figura del pintor que, enmascarado, muestra la materia de la que está constituido L'ART CONTEMPORAIN.

La inquietud existencial referida al comienzo, el borde ontológico, que sugiere la inscripción, ya dudosa, del sujeto en el Arte, es decir, "lo que se es y lo que se siente ser" cuando se pinta, la aguda y ambigua certeza del Ser que DECAE en la pintura, es lo que aligeza el polifémico de Alvaro Oyarzún. Pues, pintar (DEPINGO-DEPICCIÓN) es caer, y en la pintura siempre se cae..., como se cae en el deseo, en la naturaleza fisiológica del cuerpo. Así, también la pintura cae y procede en ella la naturaleza moribunda de palidecer y decolorarse, perderse para siempre y caer.



Filipino Altolini - *Sans titre*
210 x 320 cm - (Detail) - 1995



Patricio RUEDA

NINGUNA CALLE LLEVARA MI NOMBRE

(la trama oculta del autor)

La pintura chilena (275 x 516 x 360 cm.) vive la mirada sobre la historia de la pintura. Una mirada despojada desde el vacuo de caballos hacia el interior de la maleta del pintor, una mirada desde las materialidades en su mínima performance hablando de sí misma, una mirada hacia el interior de una mirada congelada en libros y museos, agendas para la foto, animas en pena desambulando extenuadas por la historia.

La vida se arma en los puntos de cruce, en la esquina de los sueños, memoria trágica de un nuevo exilio cargado de gestos y ritmos transplantados: reprobación, escape, ultimatum.

Milares de pintura que contienen fragmentos de cuadros. Contienen mosaicos, dibujos y actores desolados.

Contienen provisiones de pedazos de historia, pintura, escritura y técnicas diversas, sacos y linternas, circo.

Se abren para exponerse, colgados. Se muestran a sí mismos y se equipan picheros y girasol, maletas de pintura como mapas, vajón, bota y peluca, como vajija y feretro.

Tanta distancia de las bellas artes y su cociente se repasan como comercios de lo mínimo, se arman como estambidos, se exponen como pintura instalación.

Milares que contienen la acción de traslado, vagar de la mano del pintor y se exhiben colgados de su uso.

Comienzan cuadros, macrocotas a los grandes maestros de la pintura local ocultas por el efecto lupa, tramos de tela asociadas por nombres de pintores chilenos que no son chilenos, nombres perdidos en estos remansos traciones de la tierra, inmigrantes transitorios de nuestra pintura histórica.

Milares de pintura que contienen tecnología de avanzada y artesanales, translocan

laser, pintura por goteo y carpintería, toque, trazo, digitalización de imágenes y histiografía
óleo. La pluralidad de técnicas involucradas como técnica de una escritura formalista (con
líneas híbridas); la diversidad de materiales en uso como monocolors de una técnica litográfica y
seriférica; articulaciones visuales ordenadas hacia atrás.

Fragmentos que se arman en la intersección de procedimientos como la reproducción
mecánica y el azar de la expansión del goteo; la manipulación electrónica de la imagen y la
pincelada al óleo, el autocadefesivo PVC y la pátina; coordenadas como sutiles acendadas
sobre el mapa de los mitos.

La parte por el todo es pensar y ensayar creativamente en torno a la identidad nacional y la
pintura, la marginalidad y la historia; así como la multirrepresentación de los procedimientos
y la diversidad tecnológica posible en la construcción de un trabajo de arte. La parte por el todo
es recordar el futuro.

La multiplicidad de soportes, la crupeación de los géneros, el sustrato de los materiales
en uso permite marcar sitios de prueba, ensayos nucleares, núcleo duro para otros ruidos,
colgado de las nubes con plumas y fibra óptica.

*Mis agradecimientos a Ciccarelli, delirante; Charoi de Treille, insustentable; Gil de Castro,
madame Kuschback, académica; Mochi, el amorcillo; Mollini, para el laberinto; Mousoun,
mi vecino; Rogenda, hasta alemán; Scarle, guatemalteco; Soperrecaña, sus e-pais; Whirler,
mestizo de pino; Wood, artilero.*



La pintura china. *Óleo sobre tela*
225 x 316 x 100 cm. (Fragmento). 1993.

Cecilia Muñoz de Oca (1990). *Vive y trabaja en* Santiago. **Exposiciones individuales** (selección) 1995 *El ejercicio vigilante*. Galería Municipal de Arte, Valparaíso. • 1994 *Proceso de obra*. Sala Amigos del Arte, Santiago. • **Exposiciones colectivas** (selección) 1995 *Armal de Memoria*. Galería Gabriela Mistral, Santiago. • *Pintura Biennial Internacional de Miami*. Galería Sodalicia. • *Latin American Books exhibition*. Brick Art Gallery, New York. • 1994 *Once en la década*. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. • *Nuevas Tendencias*. Galería Tomas Anzures, Santiago. • *XI Biennial Internacional de Valparaíso*. • **Premios-Becas**, 1995 1º premio V Concurso Nacional de Pintura El Colorado San Pedro de Valdivia. • 1994 *Fondart*. Ministerio de Educación. • 2º Premio Concurso Marcos Botto. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago. • *Beca Amigos del Arte*, Santiago.

Abrao Oyarzun (1960). *Vive y trabaja en* París. **Exposiciones individuales** (selección) 1995 Galería Municipal de Vitry-sur-Seine, París. • 1992 *Galerie Jeanin* París, París. • 1990 *Fragilidad de Zona*. Centro Cultural de Las Condes, Santiago. • **Exposiciones colectivas** (selección) 1995 *Armal de Memoria*. Galería Gabriela Mistral, Santiago. • *Salon de Mai*, París. • 1994 *Novembre à Vitry*. Vitry-sur-Seine, París. • 1991 *Galerie Joaquin* París, París. • 1989 *XI Biennial Internacional de Arte*. Valparaíso. • *Cirugía Plástica*. NGBK Berlín, Alemania. • 1988 *Galería Azco* de Bellavista, Santiago. • 1987 *Grupo del Plomo de Rosendo Carrizosa*. Galería Bacci, Santiago. • **Beclas-Premios**, 1995 *Beca Ford*. Regionie d'Art Contemporaine, FRAC, París. • 1994 *Premio Concurso Internacional de Pintura* Vitry-sur-Seine. • 1987 *Beca Amigos del Arte*, Santiago. • 1984 *Beca Galería Ato* Anual, Santiago.

Patricio Rueda (1958). *Vive y trabaja en* Santiago. **Exposiciones colectivas** (selección) 1995 *Armal de Memoria*. Galería Gabriela Mistral, Santiago. • 1993 *Gráfico Emergencia*. Decatur. Museo de Arte Moderno, Medellín. • 1992 *Tuercas Abiertas*. Galería Privada del Corregador, Santiago. • 1991 *X Biennial Internacional de Arte*. Valparaíso. • *Las voces*. Galería Gabriela Mistral, Santiago. • 1990 *Santiago un Noche para el Arte*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. • *El Deseo Gráfico*. Galería Cesco, Santiago. • *Movés Abiertos*. Grupo Aníbal Ingenuo. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. • 1989 *Los Derrotados del Cuadrado*. Instituto Francés de Cultura, Santiago. • *Intervenciones Plásticas en el Espacio Urbano*. Grupo Aníbal Negro. Instituto Francés de Cultura, Santiago. • 1987 *Grupo El Plomo de Rosendo Carrizosa*. Galería Bacci, Santiago. • *I Biennial de Poesía Visual*. Canal de México.



D

M

I

D

OSCARO GABRIELA MESTRAL ALAMEDA 1980 JULIO 1981 SANTIAGO DE CHILE