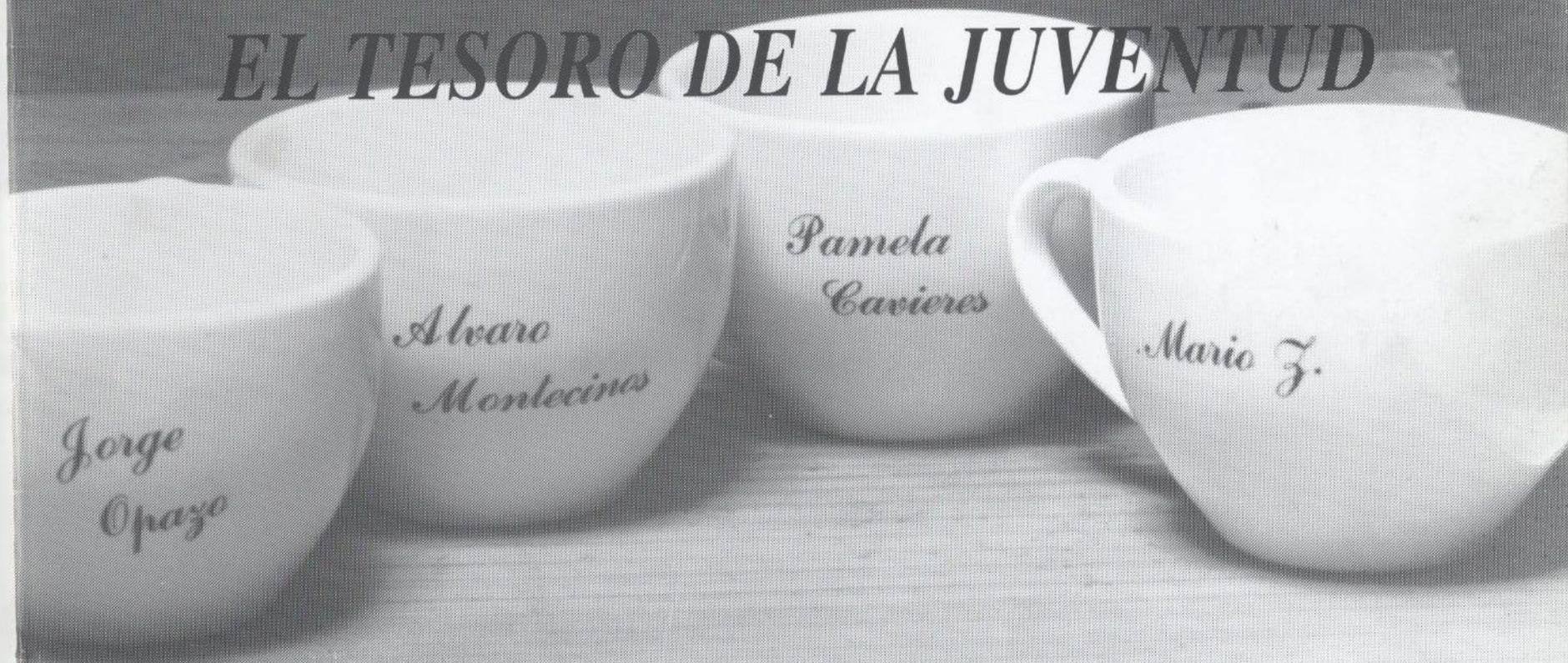


EL TESORO DE LA JUVENTUD



Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales · División de Cultura · Ministerio de Educación

DIRECTORA DIVISION DE CULTURA
Marcia Scantlebury Elizalde

JEFA DPTO. PROGRAMAS CULTURALES
Y DIRECTORA GALERIA GABRIELA MISTRAL
Luisa Ulibarri Lorenzini

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 6983351 anexo 1119 · Fax 6963252
Santiago · Chile
MINISTERIO DE EDUCACION

EL TESORO DE LA JUVENTUD

Pamela Cavieres · Alvaro Montecinos · Jorge Opazo · Mario Zeballos

Textos

Constanza Acuña
Francisco Sanfuentes

9 al 31 de Enero

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales · División de Cultura · Ministerio de Educación
1996



Apuntes para un posible itinerario: Montecinos, Zeballos, Opazo, Cavieres.

No es fácil pertenecer a una generación que exhibe como su mayor falta la de una tradición dispersa. En forma inevitable arrastrar un origen desconocido, bastardo, trae consigo una desventaja: la de andar a tientas, a tropezones, sin una herencia que trace su fuerza, que la movilice como posibilidad.

La historia de nuestras artes visuales es un reflejo de esta dolencia, siendo incapaz de armar a través del tiempo una referencia precisa, reflexiva y heterogénea que organice el lugar de las figuras claves, ineludibles y, por ello, clásicas para nuestra historia nativa.

Tampoco las escuelas y las instituciones que se ocupan de la enseñanza de arte han tomado realmente "cartas en el asunto", dejando sólo un registro tenue y fragmentado de la producción más importante desarrollada en las últimas décadas (que muchas veces se ha visto impulsada por iniciativas más bien particulares que institucionales).

Parece difícil instalar un proyecto de arte en un presente esquivo, reticente al debate, y asumir públicamente el riesgo de apostar por obras desconocidas (que terminan experimentando, muchas veces, un castigo sutil pero implacable, el de la reserva).

Buscar entonces, como posible salida, el repliegue en una zona de mayor abstracción, donde se escuchen claramente los propios sonidos.

Volver al punto cero, al del ábaco, el silabario, al del juego con cuerpos geométricos, descubrir sus tramas, sólo perceptibles en el cuadro plástico. Combinar esferas, cilindros y cubos, describir un dibujo capaz de cifrar un orden del espacio; desencadenar el encuentro con el origen.

Libros encolados

El color se abre a los sentidos a través de la percepción, que recoge y aprehende imágenes, para luego instalarlas en nuestra conciencia. Por esas zonas ambiguas, intrincadas, se desplaza. A veces se sumerge en la tentación del estallido emocional, limitando su plasticidad a ese puro gesto.

Cuando los cubistas inventaron el collage, andaban a la caza de una operación que les permitiera entender la forma y el color desde sus diferencias.

La superficie-tela empieza a funcionar como tabla de experimentación; sobre la forma que presenta al objeto se pegan papeles encolados -fragmentos de diarios, letras de imprenta, papel mural-. Los cubistas se reconcilian con el color a partir de estos pedazos de materia que ya no representan nada, más bien se *presentan* como pura materialidad cromática. Este ejercicio permitió sacudir la fijeza de la mirada euclidiana, desatar la fuga del punto de vista único, desplegar la acción creativa de la observación que no se resigna a enfrentar al objeto, lo atraviesa, lo recorre con movimiento activo, oscilatorio.

Los **Libros-Encolados** de Alvaro Montecinos, experimentan esa misma práctica de extrañamiento. Desentierra diccionarios de francés y de inglés, libros de colegio, "mampatos", enciclopedias de historia del hombre, anales del Banco Central, volúmenes de derecho legal, los saca de su habitat, da término a su vida in-útil, los traslada hasta una imprenta (lugar de origen), allí los hace desfilar por el corte certero de la guillotina; finalmente los arroja a un territorio - el arte - incierto, azaroso.

El corte discrimina, resta, economiza la regularidad de la forma. El ojo activa un juego sin bordes, tensa y flexiona la estructura inmóvil del volumen. Incrusta en su curvatura la irrupción pura del color.

La investigación de Montecinos nace en la pintura a partir de una búsqueda en los fundamentos del color, es ella la que lo impulsa a un desplazamiento

pictórico; toma de distancia respecto a los géneros clásicos (pintura, escultura, grabado); necesidad de trasladar la pregunta plástica a un reducto esencial, experimental.

El papel es aquí un soporte de pigmentos, a la vez que él mismo se impone como plano de color. El volumen es contenido por cajas de madera, plintos de trupán o terciado, desde allí se precipita la didáctica cromática, emitida por las hojas, la tipografía, la textura del pegamento, las vetas de la madera; dejan entrever curiosos matices: amarillo ocre, amarillo cadmio, siena tostado o quemado, castaño de óxido, sepia asfalto, pardo oscuro, negro azulado, negro marfil, blanco de malaquita, bermellón.

Los colores en estas obras no se imponen, no ilustran significados de ningún tipo, se develan como simples tareas que obligan a desarrollar una suerte de agudeza visual, esfuerzo al que se somete toda lectura interesada, deleitarse en las conjeturas de la observación.

Figura y fondo

Todo acto hábil de subversión supone un plan, una estrategia, la organización de ciertas movidas preliminares (distinta a la elaboración de un proyecto que determina un resultado, una finalidad). Me refiero a la astucia de seleccionar en forma certera una determinada imagen, manejar con intuición los dictados del azar, ser cautos a los impulsos que condenan a la obra a un relato de tipo existencial.

Familiarizado con la táctica del recorte, Mario Zeballos también se pregunta acerca de la naturaleza pictórica.

Su gesto es menos épico, más turbio, sin temor a desviar el curso de los acontecimientos, a saltar en caída libre sobre la tela. Obviamente este salto no es al vacío, a la evaporación total.

Zeballos recoge figuras de la realidad (caricaturas de revistas antiguas, domésticas, como "Margarita"). Las descarga de toda connotación, las sumerge en el campo de la abstracción. Entre rectángulos, líneas y manchas, las figuras van perdiendo su nitidez de comic, hasta transformarse en líneas sobre el plano.

La superposición de frases, tampoco designa un concepto, un mensaje (AMENAZAR / SUICIDIO KITCH), están puestas ahí como simples distractores, "llamadas de atención", que tienden a problematizar, a graficar la dificultad de hacer pintura, delatar su ambigüedad, su misterio.

Lo misteriosamente contemplado se hace visible accediendo a las señales que se desprenden del propio lenguaje pictórico. Sólo desde ese lugar puede entenderse al fondo arrojándose a la superficie de la tela, entrar en el juego de tensión producido por manchas y líneas (como la gota rosa que atraviesa zonas grises y plateadas resbalando enloquecida al encuentro de la figura inmóvil), descubrir las propiedades de la materia (los contrastes entre óleo, acrílico, barniz, las mezclas con aceite de linaza), su posibilidad de absorber, filtrar, borrar toda huella de representación; pervertir el espacio hasta lo más íntimo, dejarlo al descubierto, en estado de pureza absoluta.

Juegos y contrastes

Aprender a construir el espacio, inventar la realidad antes que imitarla, parece ser la consigna de Jorge Opazo.

Sus instalaciones responden a una cierta necesidad de tachadura, de limpieza total: trazar los fundamentos de un imaginario elemental. Desde esta órbita parece poco efectivo utilizar las técnicas tradicionales atrapadas en especulaciones que se limitan a un campo reducido, ficticio, viciado. Bajo la óptica constructiva de Opazo, el arte sólo se justificaría en la medida que es capaz de producir un movimiento en el espacio real, promover un nuevo orden de las superficies, hacer de la idea algo concreto.

Las materias primas de su trabajo son recogidas del lugar más próximo, la propia casa. No casualmente ésta ocupa la parte posterior de un jardín infantil. De ahí saca materiales básicos, familiares: sillas y bancos escolares, lanas de colores, volúmenes didácticos, tarros, palos, batea y tocadiscos de metal. Los objetos encontrados no pretenden asignar ningún tipo de valor simbólico o poético, son simples modelos para armar un desplazamiento en el espacio.

Los objetos en sí mismos son estáticos, puntos muertos. Necesitan de una energía que los movilice; es por esto que Opazo no les asigna ningún valor (terminada la exposición, vuelven a su punto de partida, no se convierten en "objetos de arte", no sirven para decorar, tampoco para vender), simplemente se usan para experimentar las dimensiones de un concepto imaginado.

La yuxtaposición trasluce las propiedades del espacio, aproxima las cosas, las pone en máxima tensión, las obliga a descubrir sus diferencias, sus variaciones (duro-blando, áspero-liso, claro-oscuro, transparencia-opacidad) y determina los ejes y las coordenadas (vertical-horizontal; arriba-abajo; derecha-izquierda; adelante-atrás).

Por medio de sutiles cambios en los matices de la luz, en los tonos del color y en la frecuencia de movimientos, se dibujan las posibilidades de la acción en el espacio.

Manipulando estos pedazos de realidad se accede al juego de los contrastes.

Templos de yeso

Una clara obsesión da inicio a esta especie de persecución fetichista de Pamela Cavieres: recoger mitos, ídolos culturales (la ciudad de Nueva York-fotografía de una vista aérea en gran angular-, el Partenón, la caricatura de un superhéroe americano).

Los modelos aparecen a través de reproducciones fotográficas, son imágenes que no provienen de un imaginario local, pertenecen al ámbito de lo extranjero y desde esa lejanía pueden ser corrompidos, distorsionados, tensados hasta el exceso sin ningún tipo de contemplaciones que trabe su impulso de fragmentar, de poner en tela de juicio la estabilidad del Tímulo.

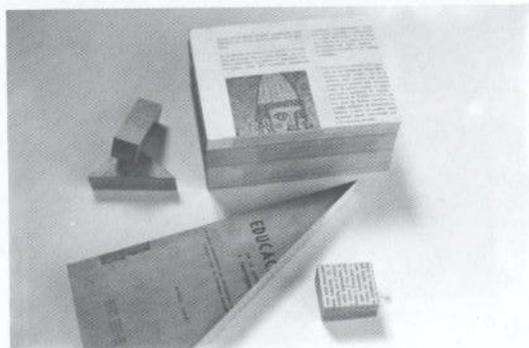
Cavieres trabaja sin ningún tipo de complejos. Sobre las baldosas de yeso imprime pedazos de templo griego, imágenes de rascacielos; utilizando el traspaso de fotocopia -fijado a la superficie por un diluyente de piroxilina-, algunas baldosas son retocadas con pintura, otras caladas con incisiones hechas a mano. Planchas de aluminio lijado son intervenidas por litografías y por un sistema de transfer. Cajas de aluminio son llenadas de resina poliéster. Sumergido en la resina aparece la diminuta figura del héroe americano modelado en yeso. Estampadas en su cuerpo se leen palabras que simulan una escritura griega, inventada: CERCA / DESTRUIDO / PROYECTO / SUMERGIDO / ABANDONADO.

En estos pequeños tatuajes la obra deja entrever su deseo oculto de pertenecer a un sentido.

Un extraño bloque de cemento yace entre baldosas de yeso, aluminios repujados, cajas que contienen resina. El volumen de concreto, -parte de una exposición anterior presentada por la autora en esta misma galería- impone una distancia, una seriedad elemental -la historia del sujeto- respecto al resto de la obra que es puro juego, pirotecnia, rompecabezas y puzzles de materiales que en forma constante se preguntan acerca de su fragilidad, hasta dónde llega el punto límite de resistencia frente a las embestidas de la técnica.

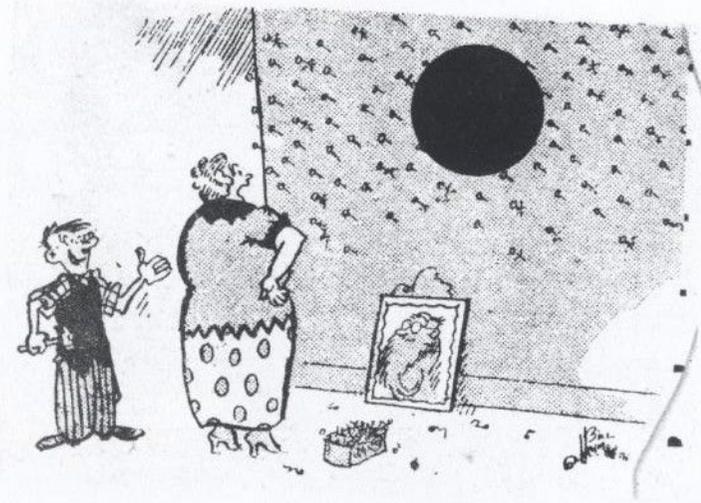
Constanza Acuña

Constanza Acuña es egresada de la carrera de Teoría e Historia del arte de la Universidad de Chile.



A
l
v
a
r
o

M
o
n
t
e
c
i
n
o
s



- ¡ que sabes tu de moda ! A ver : ¿ que diferencia hay entre el sombrero
de la temporada anterior y el de ésta?
Cuarenta pesos.....



Mario
Zeballos

De este territorio

Lo desarmó como un recortable "Royal". Quedaron unos trozos de cartón sobre la mesa. Eso estaba bien. Era hueco, sus partes encajaban, y desencajaban a la perfección, se extendía claramente sobre la mesa... y sin embargo eso no era un cubo. Entonces, el hombrecillo se compró una pizarra. Lo volvió a armar y aquel sonido zumbó nuevamente sus oídos. Lo dibujó, lo diagramó en todas sus partes, pero tan sólo pudo ver líneas blancas cuadradas, que se desvanecían al menor soplo. Mientras, el cubo seguía ahí, quieto sobre la mesa, siempre en su escala perfecta, implacable bajo la luz mortecina que caía tras la ventana. Pronto el cuarto se quedó a oscuras, y el hombrecillo se quedó ahí, escuchando aquel zumbido que a ratos se hacía ensordecedor.

Circunstancia de texto, escritura que ha de remitirse a éstos objetos que llamamos obras de arte, esa extraña "emergencia" que se instala como una fisura en el devenir, reclamando nuestra visualidad. Acecha aquí la dificultad, o mejor dicho, la impotencia a que se enfrenta el lenguaje (la fragmentación que le es propia), para dar cuenta de estos objetos, que antes que nada son, o debieran ser, su sola presencia. Fundan su propio espacio y acontece "a su modo" desde y hacia el "mundo". Luego, entonces, viene la pregunta por el sentido que tiene desgajar, o desplegar teóricamente una obra que ocurre esencialmente en su silencio y simultaneidad. Si así lo hiciéramos, si desplegáramos el acontecer de la obra, y lo fuéramos extendiendo en partes aisladas, no estaríamos hablando más que de problemas separados, asuntos quizás pertinentes a un "paisaje cultural", que no necesariamente nos remiten al nudo del cual son originarios..... nudo en donde todo esta ahí, ocurre en ese mismo instante, moviéndose y relacionándose a su manera, implacablemente simultánea...

Y en el taller los fue sacando de la caja uno a uno, decenas de ellos, pequeños cortes que, en silencio, sin diagrama determinado, se fueron repartiendo sobre el cemento. Cada sombra, cada rincón que se producía se me antojó fundamental. Era una arbitraria distribución, ilegible y profundamente necesaria. Todos hablábamos, algo debía hacerse con aquellos trozos. Y los tomábamos movíamos las piezas, había que concretar aquello que se nos escapaba, soportarlo en cuanto obra..... y aquello cesaba a cada movimiento, se negaba ante nuestro fabular, se retiraba en su ensimismamiento. Todos hablábamos. todos proponíamos. No eran más que trozos tirados en el piso, y sin embargo, éso, que no tenía lugar posible, acontecía, en ese taller, en la oscuridad de nuestro lenguaje.

Y aquel tipo... sólo era la lejanía de su gesto.

¿ Ambigüedad del producto?

Sin embargo esos gestos, las obras, nosotros, de uno u otro modo habitamos este territorio; el arte. Denominación definitivamente enquistada en nuestro léxico. Lugar que ha sido deducido a partir de ciertos gestos, objetos extraños en el devenir. Acuerdo tácito, ajuste de límites para que aquello que *es*, exista más acá, en lo familiar de nuestro lenguaje.

"Intento de decir lo que sólo se puede mostrar, pues sólo lo decible puede ser verdadero" (Pablo Oyarzún, Teoría y Ejemplo).

Así entonces, este lugar, fundado en el lenguaje, apuesta su existencia a la veracidad de lo decible, exige la traductibilidad de sus gestos para que así existan, las obras, dentro de su sistema.

Prefiero decir que aquello era un simulacro. Complejidad de construcción, algo así como un diagrama que ha de tener una lectura. Habría que caer sobre lo material de la obra, desgajarla parte por parte para invariablemente volver sobre su dibujo, sistema de signos que se relacionan para soportar su propia imposibilidad de sentido.

...Ansia de traductibilidad; enumeración de características, penosa digestión de lo particular e irrepetible en lo general. Amontonamiento de propiedades, rasgos comunes a otra cosa, que no son esta cosa... Se desplaza así el acontecer de la obra para que exista más acá, en el interior de nuestro lenguaje, se fija su pertenencia a cierto recinto de la cultura. Ahí se torna cosa dotada de sentido inteligible y sin embargo quizás ya no es experimentable su aparición.

Juntaba cordelitos y tarros, miles de ellos, colgando de los muros, hilachas como adornos en medio de la brisa inexistente; otros dibujaban la tierra oxidada que todo lo cubría, pequeños bultos claveteados en los muros, esperando su mirada, el fin de todo... Había quizás una foto, un pedazo de rostro y una sonrisa .Tan sólo eso, y aquel sonido.

Es en este territorio, habitual de uso, donde la producción retoma su acepción vulgar. Los gestos, las obras devienen en géneros (pintura, escultura, grabado, instalación, etc.), "maneras" ya familiares divirtiéndose en sus juegos, deducidas y a menudo producidas a través de rasgos no siempre esenciales, características que desprovistas de su origen ya no "iluminan ni suenan" trizando lo habitual, pues lo habitual corresponde siempre a un largo hábito que ha olvidado lo inhabitual de su procedencia.

Qué decir entonces; había una tela clavada sobre la pared manchada con pintura. Un pedazo de mueca aplanada sobre la pared, extraña obsesión por la superficie... y sonreía. Y más atrás aquel dolor. Objeto que en aquella casa se enquistó definitivamente en la realidad. Afuera; tórrido sol, casas achatadas y la calle que parecía transcurrir hacia ninguna parte, ignorante de aquel rincón donde "algo" acontecía clavado en la pared. Extático ser en ese rincón, yectándose hacia el mundo a través del vidrio quebrado de la ventana.

Y ahora, finalmente las obras se exponen, estos objetos, disímiles, articulación de ciertos gestos, trozos del devenir que de pronto se desprendieron de su utilidad y se irguieron como "otra" cosa, son traídos a este espacio, donde todo esta sujeto a traductibilidad.

La obra se expone, pero ¿qué expone?. Se analiza la obra desde éste cuerpo, recinto cultural y se lee la obra en cuanto pertenencia a dicho espacio....
¿ O bien se *expone* en su mudez que triza ?.

La galería expone y sin embargo la obra *Expone*, 'erige', pone delante aún en ausencia de dicho espacio.

Aquello que aquí, necesariamente deviene en obra de arte, acontece más atrás, se instala en este mundo, "desde y hacia él", funda su propio espacio, extático traer delante aquel nudo indiscifrable que es nuestra existencia, gesto no necesariamente completo, quizás sino verdadero dentro de lo legible, obra de arte, objeto sancionado....

Y sin embargo "algo" ocurre desde siempre. Hay un impulso tras el acometer la producción de éstos objetos que hoy llamamos obras de arte. Impulso desde siempre acechando cada gesto de la existencia humana.

Francisco Sanfuentes

Francisco Sanfuentes es Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Arcis.



Fragmento instalación "Todo esto te dará si te postras y me adoras" MI, 4-9.
medidas 20 x 20 x 7 cm. 1995.

Antiguo
Nuevo
Extremo
Inferior
Aproximado
Destruído
Proyecto
Distante
Cerca
Ver carta
Sumergido
Abandonado

Αβανδοναδο
σερ χαρτα
Συμεργιδο
Ινφεριουρ
Χερχα
Δισταντε
Ννεσο
Αντιγου
Απροξιμαδο
Εξτρεμο
Προψεχτο
Δεστρυιδο

Palabras en uso en las cartas náuticas de Chile.

P
a
m
e
l
i
a

C
a
v
i
e
r
e
s





J
o
r
g
e

O
p
a
z
o

*Pamela
Cavieres*

Mario Z.

Mario Zeballos

Nace en Santiago en 1970.
1996 / **El Tesoro de la Juventud**
Galería Gabriela Mistral.
1995 / **Funciono Tanto**
Galería Enrico Bucci.
1994 / **Lucha Libre Sobre Látex**
Galería Enrico Bucci.
1993 / **Gráfica ARCIS.**
Instituto Chileno Norteamericano de Cul-
tura.

Pamela Cavieres

Nace en Santiago en 1966.
1996 / **El Tesoro de la Juventud**
Galería Gabriela Mistral.
1995 / **Concurso Proyectarte**
Galería Jorge Carroza.
Exposición Internacional Faber Castell
Museo de Arte Contemporáneo.
1994 / **XII Bienal Internacional de Arte**
de Valparaíso
Valparaíso.

Alvaro Montecinos

Nace en Viña del Mar en 1970
1996 / **El Tesoro de la Juventud**
Galería Gabriela Mistral.
1994 / **Arte en Vivo**
Museo Nacional de Bellas Artes.
Taller Cuarto Año
Sala Aula Magna, Universidad ARCIS.

Jorge Opazo

Nace en Santiago en 1970.
1996 / **El Tesoro de la Juventud**
Galería Gabriela Mistral.
1995 / **El Rompecabezas**
Centro Cultural de España.
Grabados Arcis
Sala Aula Magna, Universidad ARCIS.
1994 / **Colectiva**
Centro Cultural de La Reina.

FOTOGRAFIA
Jacques Saintard

PRODUCCION
Carrera de Bellas Artes Universidad Arcis

IMPRESION
LOM editores



Galería Gabriela Mistral

1996