

IGNACIO GUMUCIO



LA REVOLUCION SILENCIOSA

Claudio Di Girolamo Carini
Jefe División de Cultura

Luisa Ulibarri Lorenzini
Directora, Galería Gabriela Mistral

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile
Fonos: (56-2) 390-4108 / 7319954
Fax: (562) 665-0815
Email: ulibarr@ontochile.net

Departamento de Programas Culturales
División de Cultura, Ministerio de Educación.

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las Artes Visuales del país. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional e internacional, mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, refractaria por lo general, a los valores y a la lógica del mercado de arte nacional. El proyecto de la Galería incluye las exposiciones de arte que allí se realizan, y una propuesta curatorial compartida entre la Directora y el equipo que la convalida, más los artistas participantes de cada muestra. En ese espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la oportunidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas, expresar sus opiniones a través de los textos, los cuales no necesariamente representan los criterios curatoriales del Proyecto Galería Gabriela Mistral.

IGNACIO GUMUCIO

La Revolución Silenciosa

MAYO 2001. SANTIAGO DE CHILE
GALERIA GABRIELA MISTRAL

El inventario de las cosas

Conversación con Ignacio Gumucio
Roberto Merino

Es difícil hablar de las pinturas de Ignacio Gumucio sin revisar el proceso mental que las anima, revelador, en su caso, de la visualidad misma. Mirar, observar, memorizar y pintar son para el autor las fases superpuestas de una única actividad. La perplejidad con que el espectador enfrenta sus obras desmañadas y semivacías ya está despierta en el origen de su producción: es la misma perplejidad con que el pintor enfrenta la carga de imágenes proyectadas cada día por el mundo para mayor recaudo del desecho. Establecer una referencialidad en estas pinturas es, sin embargo, un ejercicio inútil. Los modelos tienen en la práctica muy poco que ver con los lugares en que se les dispone: un rostro fotocopiado, por ejemplo, contra un plano inclinado que podría ser una pared sólo a condición de ser cualquier otra cosa. El vacío de la realidad —una expresión aplicable a la obra de Gumucio— es también el vacío de la pintura y está construida únicamente en el cuadro. No existen, al alcance de la mano, lugares como los que representa Ignacio Gumucio, pero siempre nos persigue la inquietud de que sí existen y de que al mirar las pinturas estamos revisitándolos.

Roberto Merino: En algún momento, cuando aparecieron las fotocopias, su uso en obras de arte podría haber sido considerado tecnológico, pero hoy es un medio venido a menos. Por lo tanto, en tus pinturas el trasfondo fotocopiado deja más bien una pátina de pobreza.

Ignacio Gumucio: A mí las fotocopias me sirven como calco; y son también una manera de esquivar el dibujo. El dibujo me demora mucho el proceso y las pinturas que parten del dibujo son totalmente distintas a las que parten de la fotocopia. Eso es entretenido: la fotocopia es un tipo de dibujo fotográfico; tiene grises, una cualidad que se emparenta muy bien con el dibujo. Para mí es como una máquina automática de traducir la fotografía a pintura. Hay fotocopias que salen bien contrastadas y, al verlas, inmediatamente las puedes emparentar con las cosas tipo Rauschenberg, más cercanas a la serigrafía. Hay otras que salen con mucha variedad de grises y se arma una especie de Piero della Francesca. Me sirven mucho de guía para atisbar hacia dónde voy. Pero en el resultado final he tratado de que no se vean. Las obras donde las fotocopias eran muy notorias las he traspasado a pintura; todo lo que era fotocopia desapareció totalmente, se convirtió en pintura.

RM: ¿Tratas de que en tus cuadros no se evidencie demasiado el proceso de la pintura?

IG: Idealmente me gustaría que no se viera; en ese sentido, la técnica trato de esconderla lo más posible. Me molesta, en las últimas exposiciones que he visto, que todas las obras son bocetos, testimonios del trabajo. Yo encuentro que el trabajo es una cosa indecente, que no debería mostrarse, mejor dar la impresión de que no hay trabajo. No estoy encariñado con el asunto del proceso: me parece que los cuadros deben crear el efecto de que siempre han estado ahí. Es decir, el antiguo ideal de la belleza.

RM: Algunos escritores de inclinación clásica tienen una intención similar. Henry James, por ejemplo, detestaba las obras en que el status literario se hacía presente desarmando la representación, y Stevenson pensaba que un relato debía más que nada causar el efecto de lo real.

IG: Claro. Adolfo Couve decía en una entrevista que cuando se lograba una obra de arte, o un momento de belleza, daba la impresión de que lo creado era una cuestión que estaba en el inventario de las cosas. Tiene que haber algo de eso, una cierta naturalidad.

RM: ¿Te motiva el concepto de la belleza?

IG: Es que no sé qué más se puede pedir del arte. Lo que pasa es que yo estaría dispuesto a cambiar todo el vocabulario, lo haría si me crecieran palabras más precisas o que suenen mejor, pero el cambio de vocabulario es peor, porque te ofrecen palabras más imprecisas que no quieren decir lo mismo. El cambio de léxico todavía no se ha completado. Por desgracia tengo que usar palabras que no son todo lo cómodas que quisiera pero que me sirven más que los neologismos. Estas son expresiones que tienen algo vulgar, algo falso, una cosa profesional muy ordinaria. Me da la impresión de que flenden a la reverencia académica, universitaria. Que en una obra haya o no "desplazamientos", por ejemplo, no me garantiza nada desde el punto de vista de la calidad. Además, como la historia del arte son puras excepciones, las clasificaciones son muy difíciles.

RM: ¿Puedes hablar de la realidad que configuran tus cuadros? Finalmente puede reconocerse ahí una cierta porción del mundo, cierto tipo de lugares y de personajes, soledades televisivas o urbanas.

IG: Da la impresión de que el tema mío es la soledad: no es tanto éso, sino que a partir del momento en que hay dos

personas ya hay una escena y está pasando algo. Cuando hay una sola persona se pierde un poco de temporalidad, se simplifica el problema. Más que temas son fórmulas retóricas.

RM: ¿Una solución equivalente a lo que se denomina "el gesto estético": el gesto de un personaje, por ejemplo, que está en medio de una batalla y que no corresponde a lo que haría en la escena real sino a un tópico de la tradición pictórica?

IG: Exactamente, aunque yo diría que son las dos cosas al mismo tiempo. Lo otro es que tengo un objetivo casi inconfesable, un objetivo realista: la búsqueda de poder mostrar cosas que me conciernen. Pero más que las cosas que me gustaría mostrar pienso en los cuadros que me gustaría tener. Al final hago las pinturas que más o menos tienen que ver conmigo, no tengo capacidad de desdoblamiento. Por eso también en la exposición hay muchos cuadros distintos que pelean en niveles muy distintos, todas las asociaciones de boxeo y todos los pesos juntos. Me imagino que la muestra tiene algo como de colección.

RM: ¿Qué piensas del destino de las pinturas? Un libro, a diferencia de un cuadro, tiene múltiples posibilidades de encontrar a sus lectores en el tiempo. Una pintura corre el riesgo permanente de quecar arribada en una bodega. Hay obras que se darían con una piedra en el pecho si se les destinara a adornar un living, sobre la chimenea.

IG: Muchos destinos son peores que quedar arriba de la chimenea. En ese sentido, hay un problema que no tengo para nada resuelto. Pareciera que ya no son importantes las pinturas sino la exposición como evento. En el fondo todo se convierte en una puesta en escena fugaz. Ahora, yo estúpidamente trabajo como si las pinturas fueran libros,

me parece que los cuadros míos no funcionan tanto en las exposiciones.

RM: ¿Podrías describir el proceso en que te involucras para pintar tus obras?

IG: Al principio tengo varias ideas muy simples; en general, imágenes que veo en la televisión o en fotografías. Empiezo a trabajar en varios cuadros al mismo tiempo y después los dejo, me olvido totalmente de qué se trataban. Los retomo tiempo después, intentando solucionarlos pero ya incluso los altero, no tengo ningún respeto por la idea original. Trato de hacer que el cuadro funcione independientemente de la idea.

RM: Sería como un realismo de segundo grado, el referente está mediado por el olvido.

IG: Exactamente, lo mío es una ventana, pero una ventana que mira para adentro. Cuando soy demasiado fiel a la idea me salen cuadros pésimos que no puedo mostrar. Trato de tener total libertad y olvidarme absolutamente de lo que está ahí. Puede pasar mucho tiempo entre el comienzo y la terminación de un cuadro. Tengo pinturas que han estado olvidadas cuatro años, y en un momento me he dado cuenta de que me pueden servir como fondo, como un cuadro que esté dentro de una nueva escena. Para eso me han servido también las fotocopias, porque me permiten pegar cosas con mucha facilidad.

RM: Es curioso que la imagen que uno tiene de la realidad preceda en tal forma de la televisión. Hay una cierta imagen de los años 70, por poner un caso, que viene absolutamente de las películas. La memoria directa y la televisiva se confunden.

IG: A mí me ha pasado con un cuadro que estaba haciendo,

que ora la imagen del río Hudson, la que está al comienzo de Marathon Man. Empecé a trabajarla porque me pareció que tenía el modo clásico de ordenar un camino y un río, pero después me empecé a dar cuenta de que era eso: la había visto un millón de veces. Yo trabajo en el fondo tratando de memorizar las fotografías o los modelos. Siempre los hago de memoria, porque me interesa rearmarlos con una especie de atontamiento de la imagen. Me parece entretenido lo que pasa con la memoria y los objetos, hay una baja fidelidad de traducción. Nunca trabajo con la foto delante.

RM: Algún purista del realismo —que ya no deben quedar— pensaría que el uso de la fotografía es espúreo. Pero ni en los momentos más álgidos de la disciplina fue así, siempre hubo la mediación del bosquejo.

IG: Sí, creo que finalmente no tengo nada que ver con el realismo, sino más bien con la pintura clásica romana. Lo que te estoy contando del paisaje es parecido a lo que hacían los pompeyanos en sus paisajes, un paisaje que uno podría pensar que es realista, porque es verosímil, pero que juega en dos campos al mismo tiempo: por un lado es pura retórica, la invención de un sistema perfecto, y por otro lado hay una cantidad de detalles que achuecan todo eso. Son cosas perfectamente ordenadas, totalmente simétricas, que de repente tienen un perro o cualquier otra cosa que arruina la simetría y que lo hace a uno entender que esa cuestión no es pura geometría. Me gustan más bien, no es que yo pinte parecido.

RM: ¿Sientes algún tipo de afinidad con otros pintores de este momento?

IG: Sí, claro, no es que esté en el Club Español de Pintores, no es que pertenezca a una escuela, pero lo que pasa con la pintura en Chile es un fenómeno que no es mío no más.

Con los pintores tengo una relación amistosa en la medida en que sean simpáticos pero no hablo mucho de arte. Alguien, no yo, podría armar relaciones fácilmente.

RM: ¿Y con anteriores generaciones de la Universidad de Chile?

IG: Algo reconozco en la generación inmediatamente anterior, una pintura figurativa que trata de juntar todo lo que le gusta al autor. Encuentro que ahí hay un desparpajo interesante, que hace falta como actitud básica.

RM: En varios de los pintores de esa generación hay una relación privada con el trabajo, una especie de encierro.

IG: Sí, a diferencia de una relación ambiciosamente política. Encuentro que es un problema de pudor, un ser humano con un mínimo de pudor no puede estar pensando en su "inscripción en la escena artística". Es algo vergonzoso, una postura que hemos heredado de los años 60 y 70. Aunque yo tuviera buena voluntad para meterme en algo así no sabría qué hacer. Si tú me preguntaras ahora qué necesita el arte en Chile, qué necesita la sociedad chilena desde mi punto de vista, pensaría que pueden vivir perfectamente sin mí.

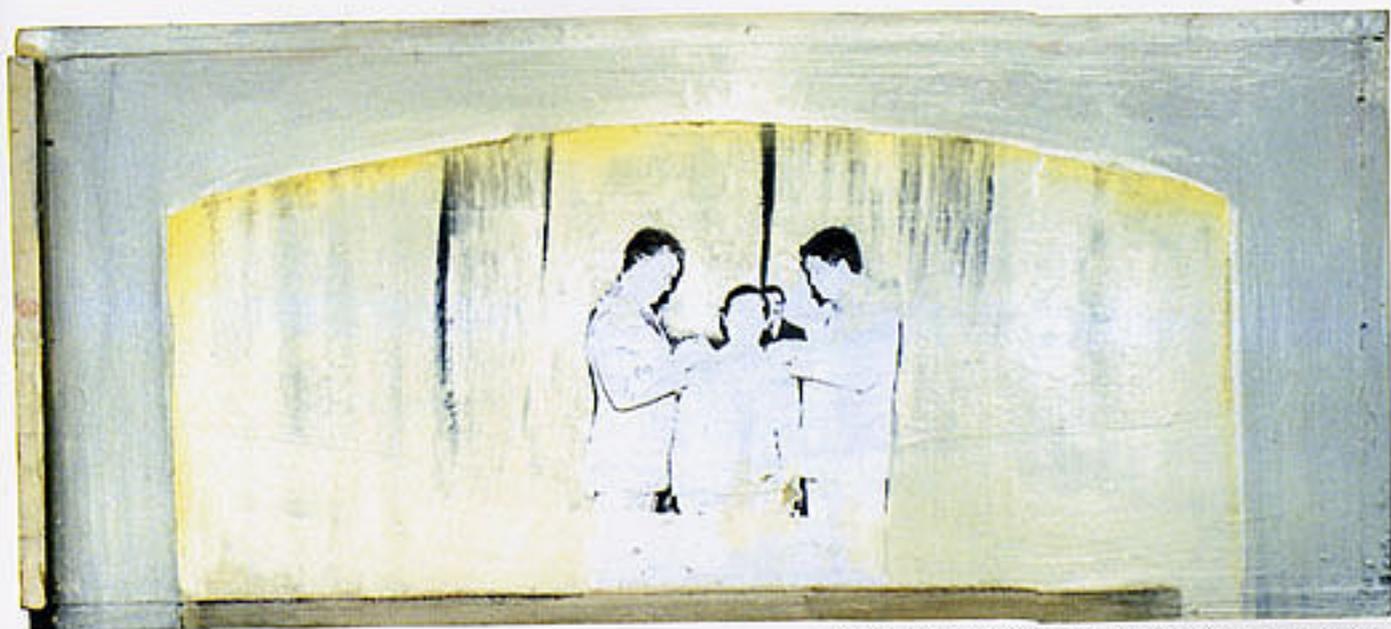
RM: ¿Qué pintabas cuando comenzaste?

IG: Paisajes hechos de memoria. Lo que me interesaba era hacer como esos paisajes de fondo que tienen los cuadros renacentistas, paisajes que son pura idea, que es lo mismo que pasa con la pintura pompeyana. Son realistas en el sentido de que tienen árboles, pero son pura invención. En ese momento estaba totalmente convencido de que era un imbécil solitario, totalmente fuera de lo que se hacía en los talleres en boga. Después fui a ver los cuadros de Natalia Babarovic y me di cuenta de que había más gente en este

mismo asunto. Siempre pensé que ellos vivían en un nivel de ambición enorme: en la escuela la Natalia era ayudante de Gonzalo Díaz y para mí pertenecía al ámbito de los artistas de verdad. Me impresionó darme cuenta de que los artistas de verdad tenían problemas parecidos a los míos. Lo digo porque la formación mía fue muy precaria, nunca estudié pintura, sino grabado.

RM: No prosperaste, sin embargo, en el grabado.

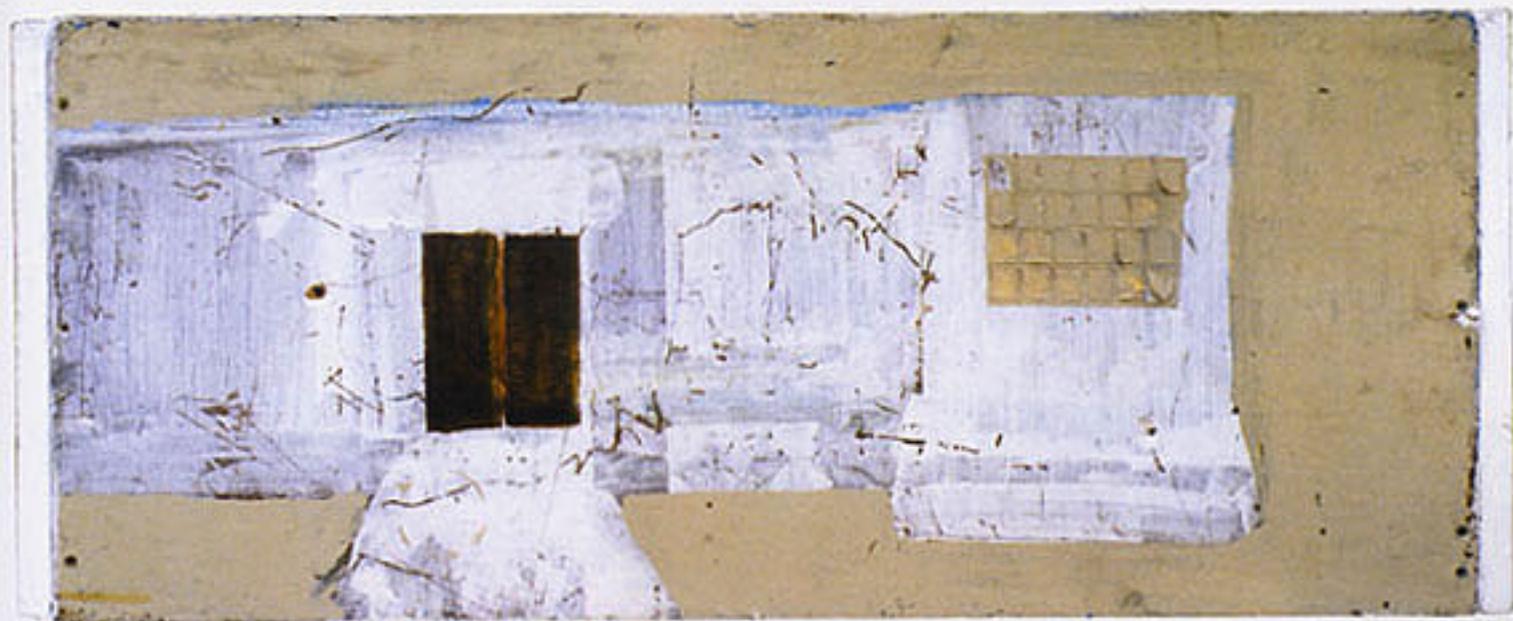
IG: Me carga. El día que entré a la universidad había que elegir; yo pensaba meterme a pintura o a fotografía, el funcionario me preguntó y dije grabado, no sé por qué, me puse nervioso. Después tuve la impresión de que podía aprender una técnica útil, que mejoraría el dibujo.



La Revolución Silenciosa, esmalte sobre madera. 100 X 50 cm.



Ensayo. osmahe sobre madera. 48 X 30 cm.



Exterior casa, esmalte sobre madera 100 X 50 cm.



Ejercicio de estrangulación, esmalte sobre madera 70 X 26 cm.



Manos, esmalte sobre madera 91 X 44 cm.



Mariana (anverso), esmalte y latex sobre vidrio 70 X 50 cm.



Mariana (reverso), esmalte y latex sobre vidrio 70 X 50 cm.



En llamas (anverso), esmalte y latex sobre vidrio 70 X 50 cm.



En llamas (reverso), esmalte y latex sobre vidrio 70 X 50 cm.



Avance, esmalte sobre madera 80 X 64 cm.



En Cama,
envase sobre madera
83 X 69 cm.



En Cama, esmalte sobre madera
83 X 69 cm.



En Cama, esmalte sobre madera 83 X 60 cm.



Palasjo, esmalte sobre madera 34 X 26 cm.



Caminando, esmalte sobre madera 45 X 20 cm.



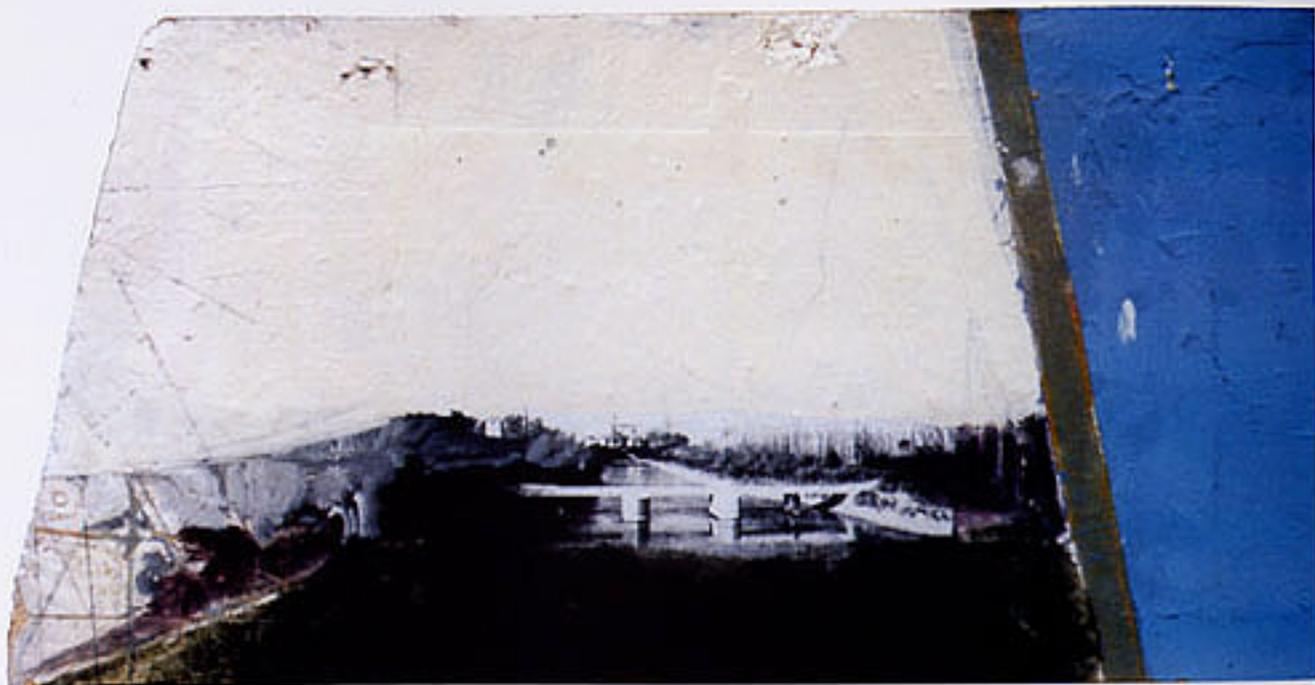
Conversación, esmalte sobre madera 45 X 20 cm.

Compromiso I,
cerâmica sobre madeira
58 X 40 cm.



Compromiso II,
esmalte sobre madeira
50 X 40 cm.





El río, esmalte sobre madera 50 X 25 cm.



El río, detalle

Ignacio Gumucio

Viña del Mar 1971.

Licenciado en Artes Visuales Universidad de Chile
Profesor ayudante cátedra de Pintura U. de Chile.

Exposiciones Individuales

La Revolución Silenciosa, Galería Gabriela Mistral,
Santiago 2001.

Divididos por la Felicidad, Galería Nemesio Antúnez,
Santiago 2000.

Visual Inventions, Canvas International Art,
Amsterdam Holanda 2000.

Exposiciones Colectivas

Espacio - Tiempo, Galería Gabriela Mistral,
Santiago 2000.

KIT, Galería Balmaceda 1215,
Santiago 1999.

Grandes Paños, Muro Sur Artes Visuales,
Santiago 1999.

El Arte a la Medida, Centro Cultural Alameda,
Santiago 1998.

Más de lo Mismo, Galería Posada del Corregidor,
Santiago 1998.

El Alma en un Hilo, Galería Gabriela Mistral,
Santiago 1996.



GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

La Revolución Silenciosa

Textos
Roberto Merino

Diseño Catálogo
Silo de Fuga Comunicaciones Ltda.

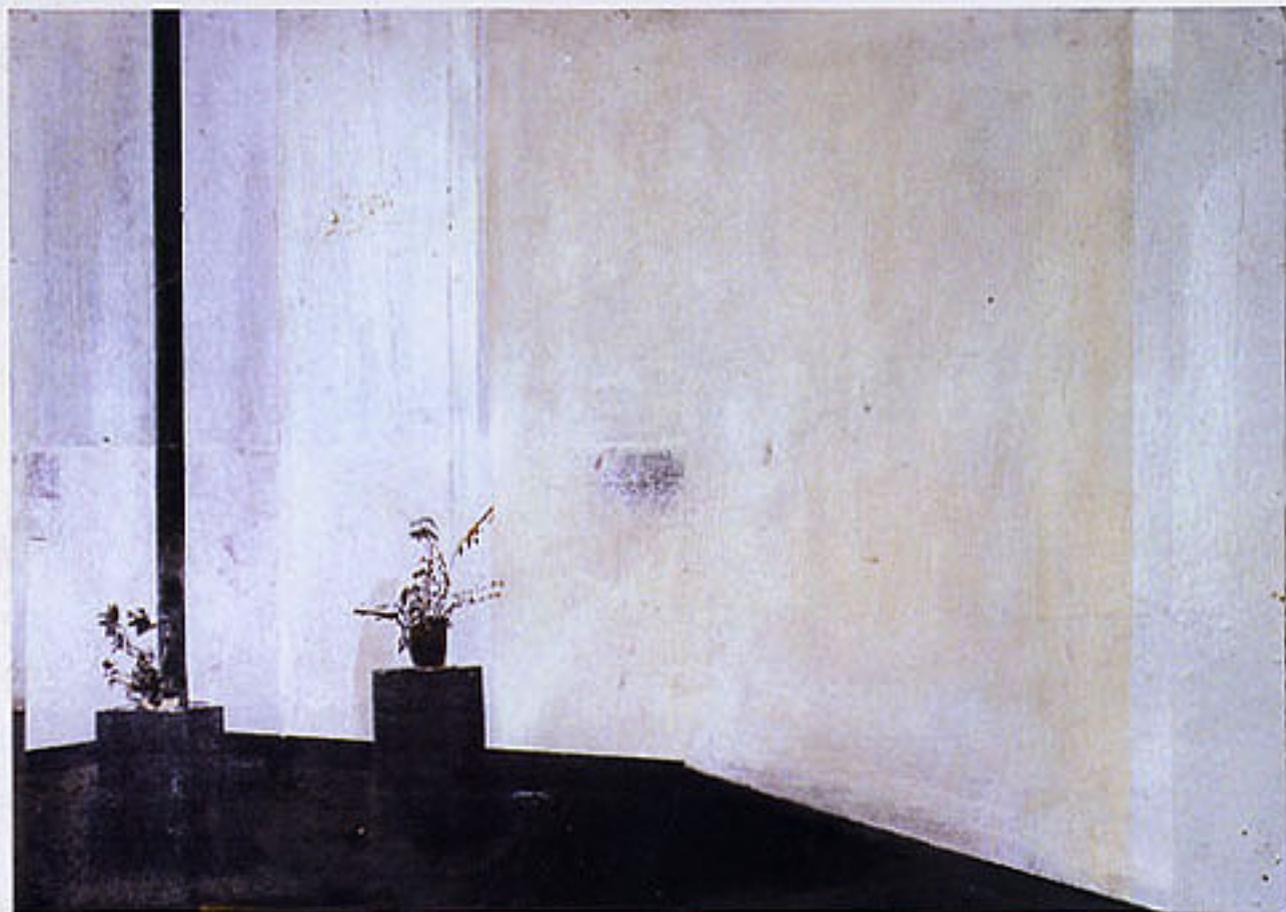
Fotografías
Matías O'Donnell

Agradecimientos
Rodrigo Zamora
Matías O'Donnell
Francisca Sánchez
Rafael Gumucio
Mariana Young
Salvador Young
Patricio Vogel
Pepe Martín
Marcelo Prado
Viviana Flores
Carola Vargas

Esta exposición fue realizada
gracias al aporte de **Fondart**

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile

Fonos: (56-2) 390-4108 / 731-9954
Fax: (562) 665-0815
Email: lulibarr@entelchile.net.cl



Interior, esmalte sobre madera 76 X 50 cm.