

CHEPOFF

LARGE  
100% COTTON  
MADE IN  
MEXICO  
SEE US FOR  
MORE INFORMATION



RODRIGO SALINAS M.

GALERÍA  
GABRIELA MISTRAL  
2006

8 DE JUNIO AL 8 DE JULIO







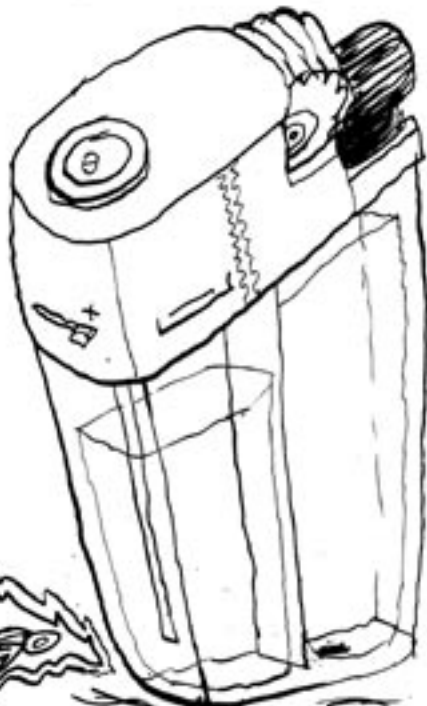
EDITORIAL GABRIELA MISTRAL



# WINNIS

40c 323 MAR

EN EL EPISODIO DE HOY:  
LA MAQUINA DE FUEGO



EL  
ESPIRITU  
DEL FUEGO



LWChG

## Un arco iris mal lubricado

### The uncanny Winnis

César Gabler

#### I

Rodrigo Salinas no es el primer artista que tiene una carrera anterior o paralela en el mundo del cómic y la ilustración. Ya antes en Chile René Poblete y Fernando Daza<sup>1</sup> habían publicado en revistas tan populares como El Pingüino y Topaze mientras desarrollaban su obra, sin embargo, ambos trazaban una barrera entre su trabajo artístico y el editorial. El corte tiene relación con la distancia entre las artes aplicadas y las bellas artes, una separación que se realiza desde un ámbito disciplinario y cultural. Disciplinario por cuanto Arte e Ilustración serían campos con alcances técnicos y estéticos diferentes. Lo cultural, tiene aquí rango jerárquico, un dibujo destinado a la imprenta posee un valor distinto al del Arte: la forma y lugar en el que se ponen a circular las obras les otorga un valor distinto; una cuestión de aura, para seguir a Benjamin.

Cuando los sistemas de impresión permiten en la Europa de mediados del siglo XIX realizar revistas ilustradas de gran tiraje, se requiere de profesionales que den vida a las páginas de los folletines. Los artistas se convierten en asalariados de la industria, adaptando su arte a las exigencias de un medio que imponía una técnica y una estética específicas. La sensibilidad debía responder a la imprenta y al gran público, el arte tomaba las formas del Capital. A cambio de dinero el artista renunciaba a su propia inspiración y se sometía al editor, para confeccionar obras a pedido. Para el pintor aquellas

<sup>1</sup> Su obra más conocida es sin duda el mural dedicado a Gabriela Mistral a los pies del cerro Santa Lucía.



The Rainbow Connection, 1988.



Revista Benjamin n° 115. Hervi.



Spiderman episodio nº 274.  
The soul of the spider. Stan  
Lee-John Romita.



Revista Winnis, ejemplar Maya  
de colección nº 3. / Magazine  
Winnis, edition Maya collection  
nº 3. Diego Maya.

imágenes, aunque salidas de sus manos, resultaban ajenas y las presentaba como una extensión de su verdadero trabajo; un tumor o parásito que debía examinarse con reserva.

Ante el crecimiento de la industria editorial y publicitaria muchos creadores optaron por pasarse exclusivamente a las páginas impresas. Su campo será el del “Arte Comercial”; sus estrellas serán los artistas norteamericanos <sup>2</sup>. Norman Rockwell, como Mesías y Andrew Loomis -con sus famosos manuales- como profeta. En la América del siglo XX nadie tenía duda de la diferencia entre un Artista y un “artista comercial”. El primero se ocupaba de asuntos mayores, tenía una estética propia o intentaba tenerla, y empleaba un lenguaje plástico complejo y refinado destinado a la elite. El segundo perseguía un objetivo muy claro: agradar a las masas. Su arte era el de la persuasión y las máximas estéticas que imperaban entre estos profesionales en nada diferían de los discursos de un Dale Carnegie. Si entre ambos mundos, en tiempos de la figuración, existió algún límite difuso, la abstracción terminó por definirlos: las fronteras, entonces, estaban temporalmente cerradas.

Serían los artistas Pop quienes volverían a abrirlas al representar íconos de la cultura popular y los media. Sin embargo, entre el empleo de las imágenes realizado por Warhol o Lichtenstein y el de Ramos o Blake se encuentra una importante diferencia; clave para entender la operación artística del propio Salinas. Warhol y

<sup>2</sup> Ciertamente los europeos aportarán grandes nombres, Arthur Rackham, John Tenniel, Gustav Tengreen por citar algunos. Sin embargo, lo interesante del caso norteamericano es que las leyes de su arte comercial se explicitan al extremo de definir una estética propia, sin la nostalgia de las Bellas Artes presente en el ámbito europeo.

Lichtenstein se apropian de las imágenes del cómic o las revistas masivas cosificándolas. El lenguaje del **cómic**, sus personajes, son empleados como objetos cuya estética se deconstruye y reproduce a través de un sistema que conserve y explicita el modo de producción de los materiales citados. Las tramas bendí de Lichtenstein y la fotoserigrafía en Warhol se constituyen como elementos distanciadores entre el artista y la obra. Lo que gobierna su producción es una técnica predeterminada, mecánica, que excluye el gesto y la expresión, tan propias de la generación anterior. Pero a pesar de las latas Campbell o los superhéroes, en ningún caso se trata de artistas “amantes de lo popular”. Su relación con estos materiales es irónica y hasta indiferente, se los emplea por no artísticos, como signos de una cultura a la que se quiere retratar sin tomar partido. No es “su” lenguaje, es una voz impostada que emplean para decir lo que quieren. O no decirlo y dejar a otros, frente a sus obras, la tarea de hacerlo. En el fondo un ejercicio que tiene algo de antropología visual y hasta cierta pedantería aristocrática: el artista reproduciendo el mundo “**de la gente normal**”.

Los casos de Ramos o Blake evidencian una actitud distinta. Son artistas que se apropian de lenguajes populares, haciendo de ellos su estilo. Evidentemente que Lichtenstein lo tiene, sin embargo, en lo suyo hay una anomalía de lo estilístico en dibujo o pintura, porque renuncia a la manualidad y al sello propio, practicando una suerte de pastiche infinito.

Blake, por el contrario, se apropió de lo popular en un proceso que evidencia identificación con los materiales de su interés. Incluso en sus obras tempranas se puede percibir que **no hay quiebre entre el mundo artístico y**



Escritor encendido: en Nueva Delhi queman una figura de Salman Rushdie, en protesta contra el gobierno que le otorgó una visa para visitar el país. Un ejemplo del odio que gatilla en grupos musulmanes. / Writer on fire: in New Delhi, Salman Rushdie's figure is burnt, in protest against the government that issued him a visa to visit the country. An example of the hatred which can fire up in muslim groups.

COLMENA  
GALERÍA DE ARTE

TODO  
VA A SALIR  
BIEN.

Joe Villablanca. Homenaje./ Homage



En 1939 Chestien Wynn descubrió la fórmula que denominó “Aceite Wynn’s de Gradación de Fricción”. Esta fue la piedra de fundación de la compañía de aceite automotriz Wynn’s. / In 1939 Chestien Wynn discovered the formula “Aceite Wynn’s de Gradación de Fricción”. This was what founded the car oil company Wynn’s.

el “comercial” o popular. Tampoco un corte estilístico que signifique un cambio de orientación, como si lo hay en los casos de Lichtenstein o Warhol, artistas que trabajaron dentro de los cánones del mainstream artístico vigente en sus etapas de formación, para luego adoptar las formas del lenguaje pop. Salinas sería nuestro Blake, entendiendo que no se trata de similitudes formales, sino de una actitud frente a la cultura popular y a su propia obra.

Los materiales que el artista presenta en esta exposición no representan un corte de su trabajo gráfico. El estilo y los personajes ya han aparecido antes en varias de sus páginas, las más personales por cierto, configurando un “universo” que hoy podemos apreciar desplegado en el espacio. Lo anterior es significativo, se trata de un caso excepcional, porque no estamos frente a un artista del cómic que quiere enseñarnos su “faceta artística”. Salinas se las ha ingeniado para confundir progresivamente los límites entre ambos campos. Sus cómics carecen de los tics del género y se empapan de un humor y referencias donde caben el marxismo, la historia nacional y la del cómic, y un intrincado mundo de autor referencias, **absurdas para el neófito y geniales para sus seguidores.**

Lo que marcaría la diferencia con los ejemplos nacionales de arte -cómic e ilustración-, es que Salinas simplemente elimina el guión que separa ambos predios, haciendo suyo un lenguaje que le sirve tanto para publicar en El Mercurio o auto editarse, como para exponer en algún centro artístico; sin ir más lejos, en Galería Gabriela Mistral, centro de “nuestras artes más experimentales” como podría afirmar Waldemar Sommer. Se trata de un lenguaje, el de Salinas, en el que las referencias al cómic y a la producción nacional



especialmente, son abordadas no con la distancia propia del Artista (así, con mayúscula) sino con la del fan. En su estilo hay trazas de Hervi o Palomo, más evidentes que cualquier indicio del academicismo de su escuela madre “La Chile”. En la práctica, dichas huellas estilísticas parecen constituir una declaración de principios similar a la que hiciera Ronald Kay para referirse al Dittborn de Final de Pista.

Decía Kay en Del Espacio de Aquí, que ante la inexistencia de una tradición pictórica propia, era la fotografía chilena del siglo XIX un antecedente mucho más relevante para entender nuestra identidad y guiar nuestra producción artística. Las referencias fotográficas de Dittborn debían entenderse como un modo de sustituir la ausencia de modelos artísticos propios y anclarse a una tradición pictórica anómala, la de la fotografía y las extensiones plásticas que le otorgaría la página impresa. Salinas con su dibujo hace algo similar (inconscientemente quizás), porque trabaja de un modo que descarta cualquier alcance “artístico” adoptando una técnica y lenguaje marcadamente populares. Solo la aplicación de algunas pequeñas anomalías técnicas e iconográficas hablan de su paso por una escuela de arte, pero son menos significativas que las operaciones textuales y poéticas que operan en su obra: **El arco iris del No**, la crisis del comunismo y los superhéroes.

## II

La Historia reciente de Chile suma una buena dosis de júbilo, decepciones e interés sostenido por re-componer la imagen nacional. Esa urgencia por dibujar una silueta más o menos certera de Chile se traduce en películas, programas de televisión y estudios sociológicos. ¿Qué



The Rainbow Connection, Jim Henson.



Canción del No. / The “No” song  
Claudio Guzmán.



Conferencia pública del FPMR. / Public conference of FPMR (Patriotic Front Manuel Rodríguez).



Imagen de “El Túnel”, documento histórico. / Image of “El Túnel”, historical document. Salinas-Castro.

será nuestra identidad? ¿Machuca y Sexo con Amor? ¿Pati Maldonado o Javiera Parra? ¿La Nueva Ola o La Nueva Canción Chilena? ¿Los Tres o La Ley? ¿La Negra Ester? ¿Un afiche con la silueta de Neruda? ¿Nicanor Parra?

Winnis como proyecto pretende navegar por las mismas aguas, pero sin hundirse en ellas. El vuelo de Winnis, el superhéroe encarnado por el propio Salinas, corresponde a la única solución que el autor parece encontrar para resolver los problemas que le ofrece la realidad nacional. Prima hoy **el realismo político** que demuele todo gesto utópico con su pragmatismo de signo neoliberal. Ese hiperrealismo que elimina los contornos de cualquier filiación ideológica parece haber quitado los últimos tintes a un arco iris que ahora parece desteñido, como un calendario expuesto al sol. La alegría que venía, con su canción orquestada en el estudio de Jaime de Aguirre, se ha vuelto un mero informe para organismos internacionales. Fin de la utopía. El autor sin embargo no tiene un modelo que oponer AL MODELO, lejos está de tener entre sus manos una contrapropuesta, tampoco podría esconder su incertidumbre en la reivindicación de imposibles.

Winnis no puede levantar banderas idealistas, su corazón está lejos de la retórica heroica al uso, ese heroísmo impostado que ofrece el pecho en un teatro mediático. Para Winnis su capa es su única bandera. Volar entonces sobre el paisaje previsible de Chile, caminar por un **camino rojo**. Digo volar con un absoluto carácter metafórico, porque Winnis está lisiado del aire, no vuela. Pertenecer a la infantería de los superhéroes.

Se sabe, si algo marcaba jerarquía entre los Superamigos o en la Liga de la Justicia era poder volar. Recurrir al

avión como la Mujer Maravilla, por más moderno e invisible que fuera, marcaba entre los super de turno una insoslayable diferencia de status. “Caminar es humano, volar es divino” parecía ser la consigna y todo aquel que no pudiera usar la ventana para salir a rescatar la humanidad era un segundón. Batman y Robin quedaban frente a Superman como un par de aspiracionales, ¿cuáles eran sus superpoderes? Incluso los dominios acuáticos eran poca cosa ante los cielos abiertos, Aquaman era un buceador tiempo completo con el poder de pastorear animales marinos, una suerte de ruralismo acuático, pero ciertamente era inferior al alcance todo terreno que le otorgaba el vuelo a **Superman**.

Esbozo teórico: el cielo, como escenario de hazañas, asegura el carácter angélico del superhéroe, el atributo que literalmente lo eleva por sobre el ser humano y lo acerca a Dios. Conclusión: un superhéroe que no vuela, que no corre siquiera y camina cansado por las calles o el litoral es un fracasado... o es Winnis. Superhéroe en el que se confunde la decepción frente al final ¿definitivo? del sueño comunista y la frustración frente a la ambigüedad del período concertacionista.

Se cita a los superhéroes a través de Superman, pero no como el súper-hombre indestructible venido del espacio, sino como el **súper-hombre marxista que no pudo instaurar el socialismo en Chile**. Cómo olvidar a esos poderosos obreros chinos de la metalurgia, todos sonrisas, levantando una herramienta de 70 kilos con una mano y con la otra sosteniendo el Libro Rojo. Cómo olvidar a las mujeres y hombres de Siqueiros con sus deltoides, tríceps y bíceps descomunales y, el gesto rabioso y potente para enfrentar al enemigo burgués. Esta claro, se era musculoso porque se mojaba la camiseta



Christopher Reeve en “Superman”, dirigida por Richard Donner, 1978. El papá de Superman es Marlon Brando. / Christopher Reeve in “Superman”, directed by Richard Donner, 1978. Superman’s father is Marlon Brando.



El papá de Winnis es Luis Enrique Salinas, 1975. / Winnis’s father is Luis Enrique Salinas, 1975.



El final de la transición. / The end of the transition.



Maqueta revista Winnis./ Winnis magazine, Rodrigo Dueñas.

trabajando de sol a sol por un mundo socialista, no había otro truco, no había máquinas ni esteroides. Solo esfuerzo heroico.

Winnis hereda el desencanto de la generación anterior, la que vio cerrarse su juventud tras el Golpe, la que debió postergar por largo tiempo sus proyectos sociales y políticos. Se trata hoy de una generación poco a poco arrellanada en los logros económicos de nuestro “modelo democrático” y en los espacios de poder obtenidos por algunos de sus más selectos representantes. Una generación que copó los espacios de poder o que se desentendió para siempre de la política, rumiando, sin convicción, su desencanto. **Winnis contempla cansado**, con la barba cada vez más larga, las volteretas y acomodos de la historia, una historia confusa, una telenovela cuyos capítulos hace tiempo dejó de ver...

Esa es la ficción. La obra instala entonces una alegoría de la derrota empleando un signo menor, un falso personaje de historieta. Se refuerza de este modo la importancia que ha tenido el género gráfico en Chile en la tarea de entregar una crítica social y política contingente. Las referencias a la misma son variadas: el arco iris que nos guía en la exposición hace clara referencia al arco iris de la Concertación y el símbolo de Winnis (transformación del logotipo Wynn's, marca comercial de un lubricante automotriz) refuerza la alusión a los tiempos del plebiscito. La paráfrasis que hace Winnis de Superman, empleando su propio cuerpo para restituir la vía férrea destruida e impedir la catástrofe del tren, puede entenderse como una metáfora de nuestra fractura histórica. **Los esfuerzos de Winnis aluden a la dificultad de esa operación.**

### III

#### The Uncanny (Lo Ominoso)

En la primera parte me referí a Blake y Ramos como artistas que se habían apropiado de lenguajes plásticos populares. Su actitud los ponía en otra línea de investigación pop. Mientras que las obras de Raushenberg y Johns, y más tarde Warhol y Lichtenstein, ostentaban cierta indiferencia respecto al sentido de la imagen, acentuando el carácter procesual de la obra; otros artistas, fuera del núcleo de Nueva York o Los Ángeles desarrollaban obras marcadas por la manualidad y la narrativa, dos elementos eliminados en la retórica del mainstream pop. Ed Pashke, Jim Nutt y H.C Westermann, en Chicago desarrollaban obras que combinaban los oficios plásticos populares con un mundo repleto de fantasmagorías sexuales y urbanas. En ellos los lenguajes populares, el cómic y la ilustración sirven de base para desarrollar figuraciones híbridas y para presentar un mundo cuya sensibilidad está necesariamente contaminada por la **cultura de masas** y también por prácticas artísticas marginales. Peter Saul en San Francisco desarrollaba unas obras de fuerte carácter satírico, al igual que el sueco Oyvind Fahlström. En ambos artistas la indiferencia política, propia del pop de primera línea, era reemplazada por un compromiso militante, el mismo que sirvió a muchos de sus críticos para ignorar o relativizar los notables aportes formales y teóricos que sus obras suponían dentro del contexto del pop a inicios de los setenta.

Mike Kelley se interesó tempranamente por estos artistas y en su etapa inicial citó incluso aspectos de sus pinturas y dibujos. Su proyecto trabaja con los lenguajes de la juventud (el cómic, **el rock**) para aprovechar su potencial



The ended art show, 31 minutos,  
Aplaplac-Blume.



“Si tuviera un martillo martillaría en la mañana”. / “If I had a hammer I would hammer in the morning”. Victor Jara.



Milton Bradley es uno de los mayores fabricantes de juegos de mesa, entre sus creaciones destacan Monopolio, Scrabble, Twister y el puzzle de 1000 piezas. / Milton Bradley is one of the biggest manufacturers of board games which include Monopoly, Scrabble, Twister and the thousand piece puzzle.

simbólico, a diferencia del pop mainstream, Kelley emplea los lenguajes populares con la obstinación del fan, no con la distancia del académico, manipula los lenguajes de los sujetos en la que centra su investigación, como un medio para ligarse al campo vivencial de ese grupo. El pasado del artista, su memoria, se halla inevitablemente vinculada a las experiencias estéticas que consumió, pero en vez de rechazar dicho acervo, tras la educación formal de las escuelas de arte, lo incorpora a su bagaje poniéndolo en un plano equivalente a las artes “cultas”. Ya en sus obras juveniles Kelley mezcla con naturalidad el expresionismo abstracto con **Jimmy Hendrix**, los iconos de la poesía beat con el dibujo adolescente. De ahí el interés por la obra de los pop “de segunda línea”, se trata de artistas que niegan la construcción aristocrática de la alta y la **baja cultura**, reconociendo las posibilidades que en cualquiera de los niveles se encuentra la producción de sentido.

En la obra del norteamericano son claves la presencia de la memoria, el trauma y de lo siniestro. Para evocarlos se vale, sin embargo, de elementos familiares, lo ominoso en Kelley (Uncanny en inglés, Das Unheimliche según el título original del ensayo de Freud) puede aparecer en la figura, transfigurada, de aquellas cosas que fueron comunes en la infancia. Las imágenes y los objetos en su obra sufren una transformación similar a la que ocurre en la memoria. En el espacio de la conciencia, tiempo y espacio se funden. Como en los sueños, una figura puede evocar la presencia de dos o más personas, un mismo lugar puede convertirse en el espacio de las experiencias más disímiles.

El proyecto Winnis opera desde un trauma, si en la obra de Kelley el trauma es sexual y se representa a través

de los peluches, en Winnis el trauma es histórico y se resuelve con la imagen del superhéroe.

La obra emplea lenguajes familiares, desplazados al sitio de la galería y dispuestos sin atender a jerarquías técnicas. El proyecto es -en síntesis- una inserción de la imaginaria popular en el espacio artístico, para aprovechar tanto su potencia vivencial y emotiva, como sus posibilidades visuales.

Sin duda un proyecto heroico.

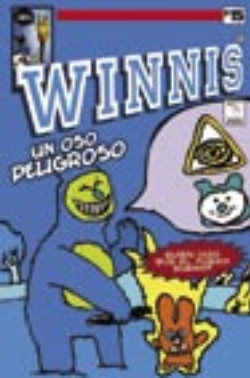


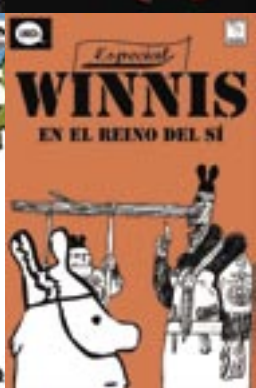
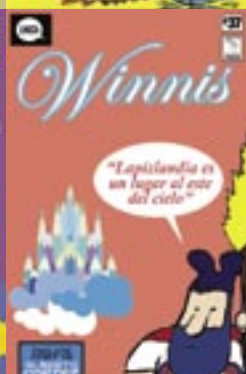
La Reforma Agraria / The agricultural reform.

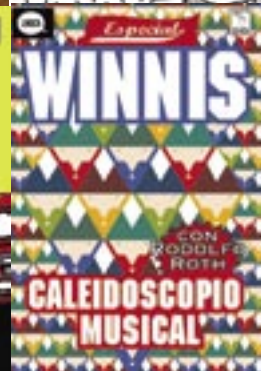
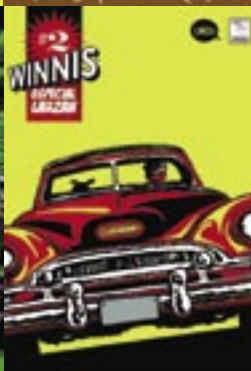


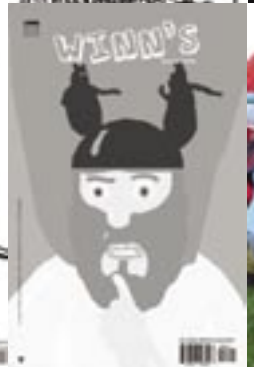
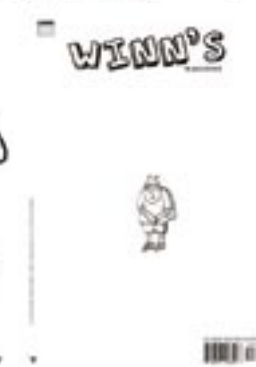
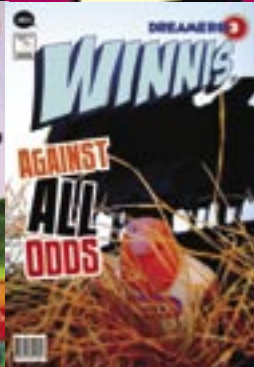
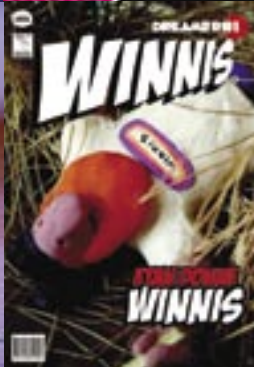
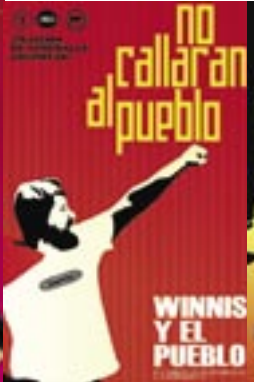
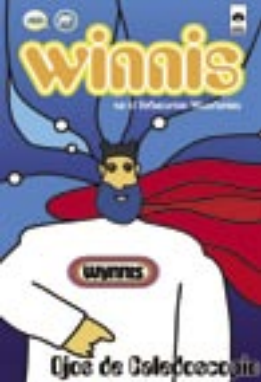


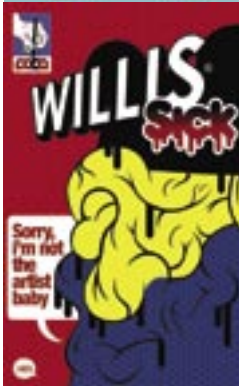
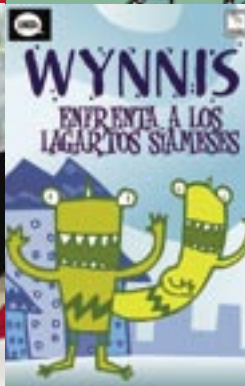
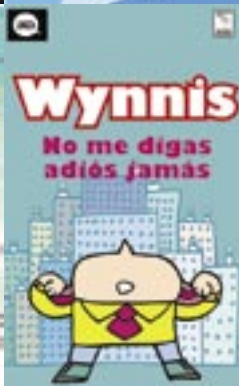
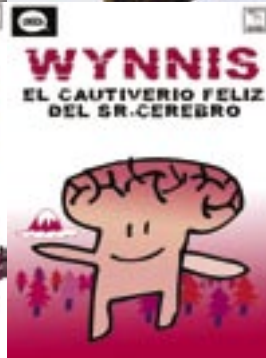










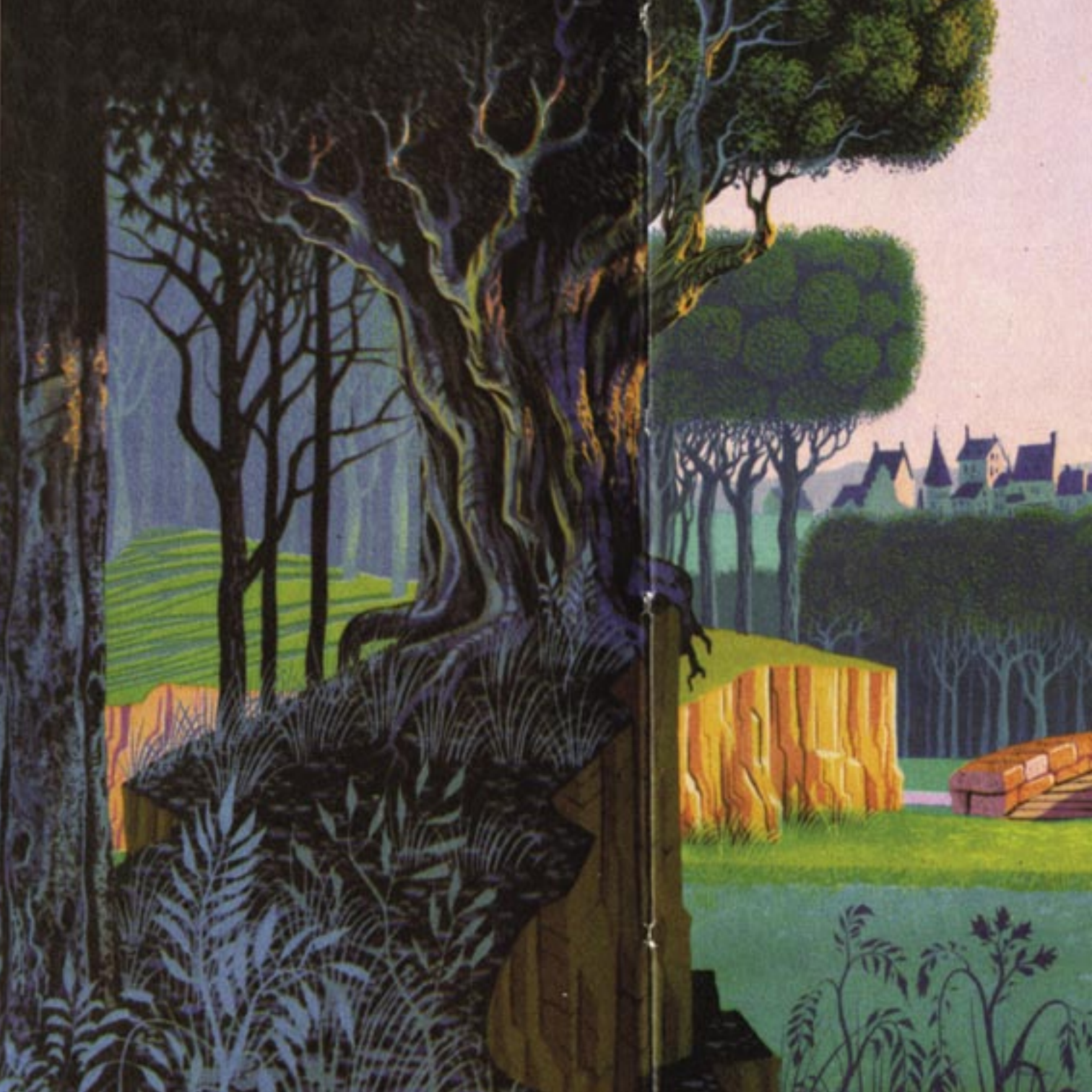


## FICHA TÉCNICA / TECHNICAL INFORMATION OF THE WORK

Carreteras de madera y esmalte, revistas de papel impreso a color de 17 x 26 cm. Dioramas de miga de pan plasticina, cartulina y acuarela. Muñecos de tela y napa, alfombra de polar, pasto, arvejitas, árbol de plumavit Bombas hechas con gatorade, jalea, shampoo, encendedores, chicles y elásticos. Camiones de plástico con cereales trix y leche.

*Roads made of wood and enamel, magazines (17 x 26 cm). Dioramas made of bread, plasticine, cardboard and watercolor. Fabric dolls and padded material, carpet made of felt, grass and little peas. Tree made of polyurethane, bombs made of gatorade, syrup, shampoo, lighters, chewing-gum and elastics. Plastic trucks with Trix cereal and milk.*



























## OBRAS ANTERIORES



### CONDOROS/ MISTAKES

Galería Chilena # 17, Galería Metropolitana, Santiago de Chile. 2004  
Galería Chilena # 19, London. 2004

Exposición de 36 artistas organizada por Galería Chilena.  
Galería Chilena nace el 17 de diciembre de 1997, es dirigida y administrada por Felipe Mujica, Joe Villablanca y Diego Fernández.

#### “Matías Iglesias”

Dibujo de un condorito amarrado con el nombre de Matías Iglesias. Matías es el creador de los muñecos de 31 minutos. Este trabajo es una metáfora de cómo Matías se siente.

*Exhibition of 36 artists organised by Galería Chilena.  
Galería Chilena is set up on December 17, 1997 and is directed and administrated by Felipe Mujica, Joe Villablanca and Diego Fernández.*

#### “Matías Iglesias”

*Drawing of a tied up vulcher with the name of Matías Iglesias. Matías is the creator of the characters of the show 31 minutos. This work is a metaphor of how Matías feels.*





### **TRANSFORMER**

Centro Cultural Matucana 100

7 de enero – 5 de febrero 2005 / January 7 – February 5 2005

Exposición curada por Mario Navarro, en la que se invitó a 15 artistas chilenos a producir una obra acerca de la transición política chilena. Esta obra debía además transformarse durante los 30 días que duraba la exposición.

“La isla del No”

Este trabajo consistió en una escalera de madera pintada con los colores del arcoiris de la concertación, por la cual uno subía a leer una historieta que se fue publicando por capítulos. La historieta trataba de unos indiecitos que intentaban construir una civilización del no y no les resultaba.

*Exhibition curated by Mario Navarro, 15 Chilean artists were invited to produce a work on the political transition in Chile. This work had to transform during the 30 days of the exhibition.*

“The island of No”

*A wooden ladder painted in the colours of the Concertación rainbow, the spectator climbed the ladder to read a short story which was published chapter by chapter. The story was about Indians who tried to build a civilisation of “No” (against Pinochet) and failed.*





## ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESPACIOS DE ARTE INDEPENDIENTES (E.I.E.I.) /

### International Encounter of Independent Art Spaces

Valparaíso – Chile

24 marzo - 25 abril 2005/ March 24 - April 25 2005

Hoffmann´s House organizó el primer Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes (E.i.E.i) en el puerto de Valparaíso, Chile. Se contó con la participación de más de catorce espacios dedicados al arte contemporáneo.

La Nueva Gráfica Chilena participó en el encuentro con una performance, donde sus integrantes se disfrazaron de superhéroes y viajaron en un auto Yagán (auto creado durante la UP), desde Santiago a Valparaíso. El viaje fue un fracaso, de esto sólo quedó un poster y un amargo recuerdo.

*Hoffmann´s House organised the first International Encounter of Independent Art Spaces (E.i.E.i) in the port of Valparaíso, Chile. More than 14 contemporary art spaces participated.*

*La Nueva Gráfica Chilena participated with a performance in which its members dressed up as superheros and travelled in a Yagán car (car created during the period of the UP, a political party in Chile), from Santiago to Valparaíso. The trip was a disaster, only a poster and a bitter memory are left.*





**EL COMIENZO DE UNA MALA IDEA / EL FIN DE UNA BUENA IDEA /The beginning of a bad idea / The end of a good idea**

La Nueva Gráfica Chilena, Galería Metropolitana. Santiago de Chile.

Viernes 29 de abril de 2005 / Friday 29 April 2005

Lanzamiento del primer número de la colección La Nueva Galería de Bolsillo, publicación que registra el viaje a Valparaíso en el marco del Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes (EIEI). Además, se expusieron los trajes de los superhéroes y se presentó el video realizado por Francisco Schultz del viaje de LNGCH, grabado camino a Valparaíso el día viernes 25 de marzo de 2005. Fue un éxito.

*Launch of the first edition of the collection La Nueva Galería de Bolsillo, it recounts the trip to Valparaíso in the frame of the International Encounter of Independent Art Spaces (EIEI). The superhero costumes were displayed and the video of the trip to Valparaíso on March 25 2005 by Francisco Schultz was shown. It was a success.*





### **TODO COMIENZA EN CASA / It all begins at home**

Ureta Cox 716, San Miguel, Santiago de Chile.

1 - 28 de Octubre de 2005 / 1 October - 28 October 2005

Proyecto organizado por Francisco Papas Fritas, en la que se invitó a los artistas Nicolás Grum y Rodrigo Salinas, entre otros, a intervenir su casa.

#### *"La Tormenta"*

Este fue el lanzamiento del nº 3 de la colección Galería de Bolsillo. Las revistas fueron congeladas en el freezer, y el refrigerador se llenó de botellas de Gatorade. Al lanzamiento no fue nadie.

*Project organised by Francisco Papas Fritas in which the artists Nicolás Grum and Rodrigo Salinas were invited to participate, among others, to intervene his house.*

#### *"The Storm"*

*This was the launch nº3 of the collection Galería de Bolsillo. The magazines were frozen in the freezer and the fridge was filled with Gatorade bottles. Nobody attended the launch.*





## MACHUPICHULANDIA EN PAXIMOBILE

Galería Concreta. Centro Cultural Matucana 100  
10 - 31 de Marzo de 2006 / 10 March - 31 March 2006

Proyecto de cooperación artística y co-producción entre el Centro Cultural Matucana 100 y la corporación franco-belga de artistas UPDLL. La exposición reunió a 26 artistas -11 chilenos y 15 europeos-, entregando una mirada artística sobre la ciudad.

### "Machupichulandia"

Este trabajo consistió en colgar desde el techo de la galería un escritorio blanco con teclas pintadas, citando el piano de Los Jaivas en Alturas de Machu Picchu. Abajo del piano, en uno de los accesos a la galería, estaba el stand latinoamericano. La gente subía y bajaba de Machupichulandia adquiriendo revistas, choclos y tomando Gatorade, mientras veían un video donde el artista preparaba los Gatorades en una tina.

*Artistic cooperation and co-production between Centro Cultural Matucana 100 and the Franco-Belgium corporation of artists UPDLL. The exhibition grouped 26 artists -11 Chileans and 15 Europeans who gave an artistic view on the city.*

### "Machupichulandia"

*This work consisted of hanging a white desk with painted piano keys from the ceiling of the gallery, a quote to the group Los Jaivas and their piano on the heights of Machu Picchu. The piano was placed above the Latin American stand, near one of the entrance doors. People walked up and down Machupichulandia acquiring magazines, corn and drinking Gatorade, whilst watching a video in which the artist prepared Gatorades in a bath.*



## VIDEOS



**Niño bomba**, 2002. 12.05 min.



**Niño bomba 2**, 2006. 5.09 min.



**La cordillera de los Andes**, 2000. 21.55 min.



**El cuento de Pin8**, 2005. 2.13 min



## A Poorly Lubricated Rainbow

The uncanny Winnis

César Gabler

### I

Rodrigo Salinas is not the first artist with a prior or parallel career in the field of comics or illustration. In Chile before him, René Poblete and Fernando Daza<sup>1</sup> had published their work in magazines as popular as ‘El Pingüino’ and ‘Topaze’ at the same time they developed their work as artists. Both however, drew a clear line between their artistic work and their published work. The dividing line has to do with the distance between applied and fine arts, a separation that is made effective from a disciplinary and cultural point of view. Disciplinary because Art and Illustration are fields with different technical and aesthetic scopes. In this context, culture has a hierarchical rank, a drawing destined for printing has a different value to a purely artistic drawing: the form and space of the circulation of their works gives them a different value, a question of aura, to quote Benjamin.

In mid XIX century Europe, when printing systems gave rise to the publication of illustrated magazines with a massive circulation, professionals were required to bring to life the pages of publications. Artists became paid workers in the industry, adapting their art to the demands of a field that imposed specific techniques and aesthetics. The artist’s sensitivity had to take into account the needs of the publishing industry and a broader public; art took on the forms of capital. In exchange, the artist waived his own inspiration and subjected himself to the will of the editor, to create commissioned works. For the painter those images, although created by his hands were distant and he presented them as an extension of his ‘real’ work, a tumour or parasite that had to be examined with caution.

With the development and growth of the publishing and advertising industries, many artists decided to work exclusively for the printed media. Their field was to become known as “Commercial Art”; their stars were American artists<sup>2</sup>, with Norman Rockwell as Messiah and Andrew Loomis - with his famous handbooks - as prophet. In the 20th century in America, nobody doubted the difference between an Artist and a “commercial artist.” The first dealt with major issues, had his own aesthetic voice and utilized a complex and refined language aimed at an elite. The second had a very clear objective: to please the masses. His art was that of persuasion and the aesthetic maxims that prevailed among these professionals were in no way different

1 His best-known piece is undoubtedly the mural dedicated to Gabriela Mistral at the foot of Santa Lucia hill, in midtown Santiago.

2 The Europeans would also contribute with great names: Arthur Rackham, John Tenniel, Gustav Tengreen to name a few. However, the interesting aspect of the American case is that the laws of commercial art are so explicit as to define their own aesthetics, with no Beaux Arts nostalgia of the European milieu.

from the discourses of Dale Carnegie. If, when figurative work prevailed, the border between both fields was slightly fuzzy, abstraction ended up by defining them so that the borders were temporarily closed.

Pop artists were to re-open these doors by representing icons of popular and middle-class culture. However, between the use of images by Warhol or Lichtenstein and Ramos or Blake, there is an important difference which is key to understanding the artistic operation of Salinas himself. Warhol and Lichtenstein appropriate the images of comic or mass circulation magazines, turning them into objects. The language of comics and their characters are used as objects whose aesthetics are deconstructed and reproduced through a system that preserves and explains the mode of production of the mentioned materials. The bendai dots of Lichtenstein and the use of photo silkscreen in Warhol's work become elements that differentiate between the artist and the work. What governs their production is a predetermined technique, a mechanical one that excludes the gesture and expression that were so characteristic of the previous generation. But in spite of the Campbell soup cans or the superheroes, these are under no circumstances artists who love the "grass-roots" of popular art. Their relationship with these materials is ironic and even indifferent; they are used because they are not artistic and are seen as signs of a culture that they wish to portray, without taking sides. It is not "their" language; it is a falsetto voice that they use to say what they want to say. Or not to say anything and leave others, facing the works the task of doing that. Ultimately, this is an exercise that has to do with visual anthropology and even a certain aristocratic pedantry: the artist reproducing the world of "ordinary people". The cases of Ramos or Blake are evidence of a different attitude. These are artists who appropriate popular languages, taking over their style.

Lichtenstein evidently has his own style but there is an anomaly in his paintings or drawings because he renounces what is hand-made or the "artist's touch", practicing some kind of infinite pastiche.

Blake, on the other hand, appropriated what is popular in a process that evidences his identification with the materials that interested him. Even in his early work you can see that there is no break between art and the "commercial" world. Also, there is no stylistic cut that implies any change in orientation like there is in the cases of Lichtenstein or Warhol, artists who worked within the canons of mainstream art in their formative periods and later adopted the language of pop culture. Salinas was to be our Blake, without implying by this any formal similarities but rather a similar attitude towards popular culture and his own work.

The materials that the artist presents in this exhibition do not imply a distancing on his part from his graphic work. The style and characters have already been published in several of his publications, the more personal imagery configuring a "universe" that we can appreciate today, spread out in the gallery space. The above is significant in that this is an exceptional case because we are not before a comic artist who wants to show us his "artistic side". Salinas has managed to gradually blur the boundaries between both fields. His comics

lack the “tics” of the genre and are imbued with a humour and references that range from Marxism, Chilean history and comics, together with his own intricate world of references, absurd for the uninitiated but a work of genius for his followers.

The aspect that marks the difference with the Chilean examples of art - comic and illustration - is that Salinas simply eliminates the script that separates both fields, appropriating a language that he can use to get published in *El Mercurio* or self publish his work, as well as to exhibit in art centres such as *Galería Gabriela Mistral*, a centre for “our more experimental forms of art”, in the words of Waldemar Sommer. This is a language, Salinas’ language, where references to comics and specifically to Chilean artistic production are approached, not with the typical distance of the Artist (with capital letters) but that of the fan. In his style there are reminiscences of *Hervi* or *Palomo* which are more evident than any indication of the academicism of his alma mater, the University of Chile. In practice, such stylistic traces seem to comprise a statement of principles similar to that of Ronald Kay when he referred to Dittborn’s work ‘*Final de Pista*’.

In “*El Espacio de Aquí*” (“The Space over Here”), Kay says that given the non-existence of a specifically Chilean pictorial tradition, Chilean photography of the XIX century was a more relevant antecedent to understand our identity and to guide our artistic production. Dittborn’s photographic references must be understood as a way of substituting the absence of our own artistic models and to anchor them to an anomalous pictorial tradition, like photography and the plastic extensions that the printed page would give it. With his drawing, Salinas does something similar (unconsciously perhaps) because he works in a way that rules out any “artistic” dimension, adopting a technique and language that are markedly popular. Only the application of a few technical and iconographic anomalies belie his passing through art school but these are less meaningful than the written and poetic operations one finds in his work: “*El arco iris del No*” (The Rainbow of “No”); “*La crisis del comunismo*” (The crisis of Communism) and “*Los Superhéroes*” (The Superheroes).

## II

Chile’s recent history combines a good dose of jubilation, deceptions and a sustained interest in re-composing the national identity. This urgency to outline a more or less precise silhouette of Chile translates into films, television programmes and sociological studies. What is our identity: “*Machuca*” and “*Sexo con Amor*”? *Pati Maldonado* or *Javiera Parra*? The New Wave or the New Chilean Song? *Los Tres* or *La Ley*? *La Negra Ester*? A poster with *Neruda*’s silhouette? *Nicanor Parra*?

As a project, *Winnis* is an attempt to navigate in the same waters but without sinking in them. The flight of *Winnis*, the superhero embodied by Salinas himself is the only solution that the author seems to find to resolve the problems offered by Chilean reality.

Political realism prevails today, demolishing any utopian gesture, with its neoliberal pragmatism. That

hyperrealism that eliminates the contours of any ideological affiliation seems to have removed the last colours of a rainbow that now seems faded, like a calendar that was exposed to direct sunlight. The happiness that came with its song orchestrated in the recording studio of Jaime Aguirre, has become a mere report for international organizations. The end of the utopian dream. The author however, does not have a model to oppose to THE MODEL; far from having a counterproposal of his own to contribute he would be unable to hide his uncertainty in the vindication of impossible.

Winnis cannot fly idealistic banners. His heart is far from the customary heroic rhetoric, that falsetto heroism that offers its chest to the sword in a mediated theatre version. Winnis' cape is his only flag. To fly over Chile's foreseeable landscape, to travel along an interrupted road. I say fly in an absolutely metaphorical sense because Winnis is disabled to the sky, so to speak, he does not fly. He belongs to the infantry of superheroes.

It is a known fact, if there was a sign of hierarchy in 'Superfriends' and 'The Justice League of America', that was the ability to fly. The fact of using an airplane like Wonder Woman, regardless of how modern or invisible it might have been, was a definite indicator of a difference in status amongst the 'super' of the day. "To walk is human, to fly is divine" seemed to be the motto and anyone who was not able to fly through the window and save humanity was a second-class hero. Compared to Superman, Batman and Robin were a couple of wanabees. What were their superpowers? Even the domains of the aquatic were of less consequence than the open skies. Aquaman was a full-time diver with the power to shepherd sea creatures, a kind of aquatic country bumpkin, one certainly inferior to the all-terrain scope of Superman's flight.

Hypothesis: the sky as a scenario of heroic deeds ensures the angel-like character of the superhero; the attribute that literally elevates him far above the human being and brings him closer to God.

Conclusion: a superhero that does not fly, that does not even run, a tired figure who walks along the roads or countryside is a loser...or Winnis. Winnis is a superhero in whom the deception before the (definitive?) end of the Communist dream and the frustration of the ambiguity of the Concertación regime (coalition of left and centre-left parties, formed after Pinochet's dictatorship) become confused.

Superheroes are quoted through the figure of Superman but not as the indestructible super-man who came from space, rather as the Marxist super-man who was unable to install a Socialist society in Chile. How can we forget those powerful workers of Chinese metallurgy, all smiles, lifting a 70-kilo tool with one hand and with the other holding Mao's red book? How can we forget Siqueiros' men and women, with their colossal deltoids, triceps and biceps and the angry and potent gesture with which they confronted the bourgeois enemy? Clearly, they were muscle bound because they sweated out in the sun, working from sunrise to sunset for a Socialist world. There was no other trick, no machines or steroids, just heroic effort. Winnis inherits the disappointment of the previous generation, the one whose youth was shut down by the Military coup, the generation that had to postpone for a long time its social and political projects. Today, this generation is bolstered little by little by the economic achievements of our "democratic model" and the spaces of power

achieved by some of its most select representatives. This is a generation that occupied the avenues of power or that put politics aside forever, ruminating without conviction, about their disappointment. Winnis gazes, tired and with an increasingly long beard on the ups and downs, the twists and turns of history; a confusing history, a soap opera whose chapters he ceased to follow a long time ago...

Such is the fiction of this work... Consequently, the work installs an allegory of defeat using a minor sign, a false comic book character. Thus, he reinforces the importance of graphics in Chile in connection with the role of social criticism and party politics. The references themselves are varied: the rainbow that guides us through the exhibition is a clear reference to the rainbow of the Concertación and the symbol of Winnis (mutation of the logo of "Wynn's" a brand name for automobile lubricants) which reinforces the allusion to the times of the plebiscite. Winnis' paraphrase of Superman, using his own body to restore the broken railway and prevent the catastrophe that would befall the train, may be understood as a metaphor of our historical fracture. Winnis' efforts allude to the difficulty of that operation.

### III

#### The Uncanny (The Ominous)

In the first part I made a reference to Blake and Ramos as artists who had appropriated the plastic language of popular culture. Their attitude aligned them in another line of pop research. Whereas the work of Rauchenberg and Johns and later Warhol and Lichtenstein reflected a certain indifference towards the meaning of the image, accentuating the process-based character of the work, other artists, outside the core of artists from New York or L.A. developed bodies of work marked by the hand-made and narrative content, two elements eliminated from the rhetoric of mainstream pop. Ed Pashke, Jim Nutt and H.C Westermann, in Chicago developed bodies of work that combined arts and crafts with a world replete with sexual and urban phantasmagoria. The languages of pop culture, comics and illustration serve as the basis to develop hybrid figurations and to present a world whose sensitivity is necessarily contaminated by mass culture and also by marginal artistic practices. In San Francisco, Peter Saul produced work with a strongly satirical content, as did the Swedish artist Oyvind Fahlström. In both artists, the political indifference that characterized classic pop art was replaced by a militant commitment, the same commitment that served many of its critics to ignore or relativize the notable formal and technical contributions of their work within the context of pop art in the early seventies.

Mike Kelley took an early interest in these artists and in his early works he even quoted aspects of their paintings and drawings. His project dealt with the languages of youth (comics, rock) in order to channel their symbolic potential. Unlike mainstream pop, Kelley uses the forms of popular language with the obstinacy of a fan, not with the distance of an academic. He manipulates the language of the subjects on whom he focuses his investigation, as a means to link himself to the everyday experience of that group. The artist's past, his

memory, is inevitably linked to the aesthetic experiences he consumed but rather than rejecting that cultural heritage, after completing his formal education in art schools, he incorporates it into his baggage, placing it in the same plane as the “cultured” arts. Already in his juvenile work, Kelley effortlessly combines abstract expressionism with Jimmy Hendrix, the icons of beat poetry with adolescent drawing. Thus the interest in the work of “second generation” pop artists, as these are artists who deny the aristocratic construct of high and low cultures, acknowledging the possibilities that can be found in either level to make sense.

In the work of the American artist the presence of memory, trauma and all that is sinister are key. To evoke these elements however, he uses familiar elements. The uncanny or the Unheimliche (unhomely according to the original title of Freud’s essay) may appear in the figure, transfigured, in those things that were commonplace in childhood. In his work, images and objects suffer a transformation similar to what occurs in memory. In the space of consciousness, time and space blend together. Like in dreams, a figure may evoke the presence of two or more people, one same place may become the space for the most dissimilar experiences.

As a project, Winnis operates from trauma. If in the work of Kelley this trauma is sexual and is represented by the use of plush, in Winnis the trauma is historical and is resolved through the use of the figure of a superhero.

The work applies familiar languages to the site of the gallery where they are deployed without consideration to technical hierarchies. In sum, the project involves the insertion of popular imagery into the space of art, in order to take advantage of its emotive and life experience potential, as well as its visual possibilities.



## CÓMO SE HIZO ESTA EXPOSICIÓN / HOW THE EXHIBITION WAS DONE



1. Direction & Drawings  
Rodrigo Salinas



2. Design of the magazine covers for Winnis  
Pablo Castro, Rodrigo Lagos & Rodrigo Dueñas



3. Video recording of Winnis  
Titi Viera Gallo



4. Construction of dioramas and figures  
Rodrigo & Alvaro Salinas



5. Financing  
fiesta los muebles + winnis



6. Setting up of tree  
Andrés Castillo & Claudia González



7. Setting up of roads  
Nicolás Grum, Alvarito,  
Montserrat Quezada,  
Vittorio Meschi



8. Making of dolls, carpet  
and winnis costumes  
Beatriz Salinas



9. Video editing  
Titi Viera Gallo & Rodrigo  
Salinas



10. Setting up of magazines  
Carolina Pastrian



11. Grass planting  
Luis Enrique Salinas &  
Anita Curinao



12. Design of catalogue  
Francisca García



13. Producción General/  
Setting up  
Salinas-Marambio

### Agradecimientos

Claudia Zaldívar, Deborah Herring, Alonso Duarte, María Angélica Marambio, Laura Izquierdo, Tomás Vega, Diego Maya, Matías Iglesias, JP Díaz, Cesar Gabler, Los Muebles, El Clan (Claudio Sanhueza y Carola Caselli), Pablo Pacheco, Sebastián Henríquez, Pancha Rojas, Tamara Elgueta, Cristián Richardson.



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Galería de Arte gm  
Gabriela Mistral

publicitaria.cl



loswinners

