



# ECO SISTEMA

## BERNARDO OYARZÚN

La etimología de la palabra Eco (*oiko*): casa, define este trabajo.

Galería Gabriela Mistral - 2005



## Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Ministro de Cultura  
José Weinstein Cayuela

Subdirector Nacional  
Patricio Vilaplana Barberis

Jefe Departamento de Creación y Difusión Artística  
Ignacio Aliaga Riquelme

Directora Galería Gabriela Mistral  
Claudia Zaldivar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral  
Deborah Herring

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral  
Alonso Duarte Montiel

*Eco sistema*  
Bernardo Oyarzún  
26 de mayo al 2 de julio de 2005

Diseño: Mariana Babarovic  
Traducción: Paul Beuchat

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

- © Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.
- © Fotografía: Fernando Balmaceda y Bernardo Oyarzún.
- © Textos: Alberto Madrid y Bernardo Oyarzún.
- © Obra: Bernardo Oyarzún.

La presente edición contempló un tiraje de 1500 ejemplares Santiago de Chile, junio de 2005

### Agradecimientos:

a mis padres: Reimberto Oyarzún, Hilda Ruiz;  
a mis tíos: Ambrosio Oyarzún, Ernestina Mansilla;  
a mis hermanos y sus familias: Alfredo Oyarzún,  
Lissette Caravantes, Isabel Oyarzún, Jorge Montero,  
Nelly Oyarzún, Tito Díaz;

a mis primos y amigos del sur: Claudio Oyarzún,  
Lucio Oyarzún, Gregorio Apablaza, Don José Apablaza,  
Ulda Oyarzún, Ernesto Vásquez, Liliana Oyarzún,  
Andy Vásquez, Lando Mansilla, Richard Velásquez;

a mis amigos del norte: Alonso Duarte, Máximo Corvalán,  
Gonzalo Díaz, Claudio Correa, Hugo Muñoz,  
Astrid Gutiérrez, Pablo Gutiérrez, Patricio Oyarzún,  
Claudia Zaldivar, Mariana Babarovic, Antonio Lagos,  
Deborah Herring.



recuerdo el paisaje que no habito por cobardía





Angelmo.  
 Renuevo de Alerce Costero (50 años).  
 Ambrosio Oyarzún (El Nadi).  
 Caleta Estaquilla.  
 San Carlos del Nadi.  
 Cementerio de alerces costeros.  
 Desmonte cordillerano.  
 Chacra de papas.  
 Coigues. Bosque nativo.  
 Hualles.  
 Panorámica del Nadi.  
 Casa de Ambrosio Oyarzún.  
 Ganado vacuno.



Ver pp. 16 y 17

Días antes de la inauguración me encontraba en el sur de Chile realizando los registros para esta muestra, en un lluvioso mes de mayo. Así como el viento volteaba árboles viejos, un alcalde caía por la tala ilegal de alerces. A la distancia, la bruma dibujaba alucinaciones y fantasmas de cisnes que se precipitaban sobre la pampa con gran estruendo, como si llevarán metales pesados en sus buches, confundiendo en

la tormenta con el ruido destemplado del desplome mortal del árbol apollillado. En definitiva, en un mes de mayo atormentado logré la foto instantánea, transportando la estación del año, descalzada por algunos días nada más, a la galería de arte.

El proceso de obra, en este caso, es similar a aquél empleado el año dos mil, cuando viajé a este mismo lugar y compré troncos verdes, acción que estaba enmarcada en el mecanismo comercial de la compra de bosque nativo llamado "metro ruma". Viajé con estos troncos a Santiago con un certificado de la CONAF, guías de despacho, facturas, etc., a la cola del convoy de camiones mortuorios de clorofila y fotosíntesis, los que fueron instalados posteriormente en la Galería Animal.

Esta vez traslado simbólicamente el bosque –lo que para los árboles está muy bien– en una suerte de operación de arrastre virtual (recuerdo aquí la noción de pesca por arrastre), es decir, todo un volumen biológico, en un formato de *container* planimétrico, reproduciendo –desde mi comodidad metafórica– el frenesi capitalista del viaje al corazón de la riqueza y la usurpación, de una materia prima

irrenovable, de este lugar del tercer mundo, que como otros depende de este "canibalismo" mazoquista, propiciando el raspado de su vientre hasta la última molécula seminal o mineral de sus riquezas esenciales.

Tan aplicada ha sido esta dinámica glotona en el sur de Chile, que en mi faena fotográfica encontré bosques de una hectárea, que no son otra cosa que reductos, miembros cercenados de un antepasado macrobiológico, que existen sólo porque el campesino los ha dejado crecer, como jardines gigantes, ya sea por cuestiones prácticas o por necesidad biográfica y ancestral. Son una postal y un recordatorio para su espíritu, sosteniendo a duras penas –de la última hebra de su misterio– algún mito chilote o sonidos del viento que rebotan sobre árboles desahuciados. Algunos lenguajes arbóreos que recuerdan la génesis onomatopéyica de la lengua mapuche y de la lengua en general.

Sobre este panorama cargado de nostalgia levanté los planos fotográficos, actuando rápidamente entre los espacios que me dejaban los nubarrones de agua, en medio de rayos y truenos, la depresión ecológica y el *stress*, producto de la ocurrencia y la mala suerte de tener que hacer arte en Chile.

De lo anterior y volviendo a la comodidad de la metáfora, es fácil deducir que el *container* planimétrico-fotográfico es más que la parafernalia geométrica de su cartografía. Es el contenedor de todas las variables climáticas, cromáticas, geográficas, políticas y culturales. Es el resultado del *scanner* natural de un paisaje convertido en austero, tal vez inspirado en la premonitoria definición de paisaje austral descrita por Darwin.



En la fotografía se observa una locación interior del bosque, a diferencia de la foto de la página 9 y 10, que muestra el manto exterior. Es una sutileza forzada en el prosedimento por mostrar las dos caras de este volumen vegetal y en virtud de la cartografía descriptiva del cubículo. Técnicamente las fotos fueron tomadas a un metro ochenta del primer plano, con diafragma abierto o sin profundidad de campo, asumiendo el concepto técnico de la obra: planimetría de paisaje. Es una ficción cartográfica, en cuanto pretende trasladar virtualmente a un plano bidimensional el espacio biológico.







Enfrentando la puerta de la galería se encuentra el gran pañol de herramientas campesinas, un "friso" que replica irónicamente algún otro diseño de entrada, de un mural cliché, de arte más bien arribista en algunos edificios y restaurantes de Santiago. Estos objetos son más "étnicos" o de otra época por la florida y forjada presencia oxidada del metal, sumada a la juntura sensual con la madera. Sin embargo, más allá de la mirada romántica del ojo diseñador y decorativo, las herramientas que extienden el gesto –como armas medievales– dan cuenta de una cartografía social transpirada, que arremete al porvenir con golpes impotentes y en miniatura, a una distancia temeraria con la gran máquina alemana, del colono anclado en este paisaje o la industria ácida que los carcome con salarios minimizados por el *dumping*. Los pequeños parceleros entre los gigantes, dan vuelta la tierra una y otra vez, junto con su vida, esperando que el precio del tubérculo les salve de caer irremediamente en el inquilinaje o en los hangares congelados de salmones hipergenetizados.

En la segunda parte de la obra *Bajo Sopecha* (1998), titulada *La Parentela*, gran cantidad de los retratos fueron tomados en este mismo lugar y en algunas fotos se podían ver herramientas como extensiones naturales, acompañando el deambular del campesino por el campo. Cito esta obra como primera arremetida hacia el paisaje de mi niñez, hacia el árbol genealógico, buscando respuestas a esa sensación de incomodidad, de dolor eterno, que padece por su condición mestiza el pueblo chileno.

He enfocado el lente sobre estos elementos que parecían anecdóticos en aquellas fotos,

construyendo un plano técnico, un compendio de cosas que trasuntan una cartografía de la clase social campesina, transhumantes entre Ovalle y Chiloé desde los tiempos del primitivo sub-mundo del "futre"\* y el latifundio, hasta las actuales células micro-gestoras tributantes, y tributarias de un "chancado" mercado hortícola.



Ver pp. 18 y 19

Las herramientas son parte del paisaje y de algún modo construyen la cultura, los intersticios entre las personas y las cosas. Son un marco de referencia simbólica, un soporte epistemológico de la ideología del *Homus Faber*. El hombre tiene el paisaje y sus herramientas, de ahí se construye todo lo demás.

En síntesis, la concreción objetual del friso-panel-cartográfico de herramientas y la concentración de todas las auras patinadas sobre el plano imaginario, es un gran bodegón, desprovisto del arribismo social de éste, desbordado campo afuera por todos lados. A diferencia del plano fotográfico que en la profundidad de campo, se contrae hacia el formato restrictivo de la fotografía.

\* Futre: antiguo dueño de grandes extensiones de tierra (latifundio), quien ejercía su poder y dominio con prácticas de dudosa moralidad. Sostenía su riqueza a base a la explotación y a las condiciones de vida miserables de sus inquilinos.

Bernardo Oyarzún





El lugar de la obra:  
memoria y geografía

Alberto Madrid  
Crítico y curador independiente





Hace ya más de medio siglo Antonio Romera en la *Historia de la pintura chilena* señalaba: "La pintura más cercana, cualquiera que sea su característica esencial, no abandona el tema del paisaje. Al contrario, en muchos casos es pretexto para realizar una obra en la cual el color de la naturaleza chilena es nimba de lírica belleza." Pasando de la historiografía a la ficción, en otro texto y casi a medio siglo de la historia de Romera, el narrador de *La comedia del arte* (Adolfo Couve) cuenta la historia de un pintor y su modelo, que establecido en el borde costero se da a la tarea de la captación y traducción del paisaje. Diariamente sale con una indumentaria que sorprende a los residentes del balneario: la de un pintor que in situ intenta trasladar a la superficie de la tela el modelo. Mientras se afana en la tarea de la pintura, la modelo lo traiciona con un fotógrafo. Camondo, el pintor en cuestión, desilusionado abandona temporalmente la pintura.



*Photo Album.*  
Ver pp. 20 y 21

Las historias de Romera y de Camondo son discursos sobre la pintura en los límites del marco; dichas historias son parte de la información del proceso de formación de Bernardo Oyarzún, pero en ella también está la memoria de la genealogía de su geografía de origen.

En la producción de Oyarzún el uso de la fotografía es parte de los materiales de su corpus de obras, la que en el caso de *Eco Sistema* corresponde a una escenificación a escala de la reproducción de un bosque nativo en el marco de la exposición.

Su antecedencia la encontramos en el catálogo de *Photo Album* (1999), que en una de sus páginas incluye la fotografía de un paisaje. Si bien en tal ocasión dominan fotografías de familiares, la familiaridad remite a un lugar de origen. La fotografía aludida es una panorámica en la cual se aprecian pampas, zonas de bosque, una casa y cercos; la imagen en blanco y negro hace evidente la bruma. El alcance a la fisonomía y meteorología tiene que ver con el color local; esta noción es la que guarda relación con lo mencionado anteriormente por Romera, como la "constante" de los maestros de la pintura chilena, quienes se ocupaban in situ de registrar y reproducir en la superficie de la tela el cromatismo y la luz del lugar.

La panorámica tiene como referente geográfico El Ñadi, una localidad cercana a Puerto Montt, la que servirá de negativo a la actual imagen del encuadre del cubo que se



encuentra en una de las salas de Galería Gabriela Mistral, en la cual Oyarzún da cuenta en 1999 (*Photo Album*), en el relato del catálogo de la exposición, de la emigración de su familia al espacio urbano del centro del país.

De algún modo, lo que Oyarzún realiza hoy me recuerda al video *Chiloé* de Downey, en el cual narra en off un relato de origen y donde el artista opera al modo de un etnógrafo que viaja a reconocer el lugar de la historia de su parentesco; en el registro de Downey la geografía se asocia al biografema. La construcción del relato se da en el cruce de dos planos: el telón de fondo con la descripción de la isla y otro en el que se inscriben sus recuerdos. Una imagen resume la trama, la de un hombre tejiendo una red. Mientras une el hilo con una naveta para tramarla, en el off se señala: "El inconsciente de una persona es el tejido de muchos recuerdos".

La asociación de esta escritura sobre Bernardo Oyarzún tiene que ver con otra secuencia del video de Downey: en una primera escena se observa a una persona cortando un árbol con hacha y, en otro cuadro más adelante, lo hace con una motosierra. Nuevamente en off se comentará el efecto de la introducción de tecnologías y su alteración con las dinámicas productivas de ese medio ambiente.

Se podría decir que la obra de Oyarzún es equivalente a un trabajo de campo, pero en el campo del arte. La recolección de materiales para la exposición se asemeja a la actividad de un etnógrafo, en términos a la visita al lugar de origen. Por cierto, en el texto introductorio del catálogo *Photo Album*, intitulado *El origen*, Oyarzún señala: "Mi familia proviene de San Carlos del Ñadi, ubicada a 60 kilómetros al oeste de Puerto Montt, en el sur de Chile. Es un lugar verde y húmedo, con pampas y restos de bosque nativo. Estas tierras fueron peleadas centímetro a centímetro a los colonos alemanes y su frenética ocupación. Finalmente nos quedamos con pequeñas parcelas, menguadas en un proceso de subdivisión para los herederos de las nuevas generaciones, que ha provocado un hacinamiento agrícola inviable e improductivo."

El relato de Oyarzún, en relación a la "constante" del paisaje, da cuenta de otros paisajes no representados en la iconografía del territorio del país; en la pintura de los maestros lo dominante es la morfología; es un paisaje sin actividad productiva, a lo más una escena costumbrista con las faenas de la trilla, sin evidenciar el tema de la propiedad de la tierra.



No es posible recurrir a la iconografía del paisaje para su uso documental, ya que no existe registro de los procesos de la redistribución y posesión de la tierra. Salvo un trabajo de un artista local de la zona del Maule, Mauricio Gutiérrez, quien ha investigado la resignificación de la ruralidad con la obra *(Re)forma agraria* (2002).<sup>1</sup> Su obra se inscribía en un recorrido en el que se escenificaban las modificaciones en la naturaleza, mediante el uso de tecnologías que revolucionaban la tradición del cultivo de la tierra, del paso de la mecanización a lo agroindustrial.

Por otra parte, el relato antes citado de Oyarzún da cuenta de las emigraciones en busca de mejores condiciones de trabajo y calidad de vida de su grupo familiar. La figura de la emigración es resignificada y recontextualizada en la exposición *Eco Sistema*. Oyarzún reproduce la actividad del etnógrafo, solo que en su caso revisita el paisaje de infancia, para lo cual viajará al lugar a recolectar imágenes y materiales, más precisamente, herramientas de las actividades productivas del lugar, las que en una operación de "desplazamiento" (se sabe la carga semántica de esta expresión en el sistema del arte) dispondrá en el espacio de exhibición en dos partes. En la primera sala dispone las herramientas en uso propias del lugar revisitado, las que corresponden a actividades agrícolas manuales y de tracción animal. En la segunda sala, construye un cubo iluminado recubierto con fotografías del bosque nativo que temporalmente parpadea. Estas imágenes establecen una relación metonímica con la sala de las herramientas.

Me interesa la figura del árbol más allá de la literalidad con el bosque, más bien en términos de la genealogía en su carácter simbólico y biográfico, atendiendo a que en la obra anterior de Oyarzún la fotografía del territorio era ocupada como telón de fondo. En esta oportunidad, la figura del árbol permite establecer un hilo conductor con parte de sus trabajos.

De sus trabajos anteriores quisiera detenerme en dos: *Ruma* (2000), exhibido en Galería Animal, donde dispone troncos de árboles cortados y dimensionados para ser transformados

<sup>1</sup> *(Re)forma agraria* (2002), formó parte de una curatoría de reposición y revisión del paisaje en la pintura chilena. Sala Puntángeles, Valparaíso, 2004.



*Ruma.*  
Ver pp. 16 y 17



*Trabajo forzado.*  
Ver p. siguiente

en materia prima utilizada para hacer virutas; y *Trabajo forzado* (2003), también presentado en la misma galería, en que, además de la acumulación de una gran cantidad de clavos, construye un cubo con madera, actividad que se reproduce en la superficie del muro en el cual se proyecta un video con la imagen del padre construyendo el cubo. El alcance a estos trabajos y su conexión con *Eco Sistema* tiene que ver con la figura del padre, a quien Oyarzún le brinda un homenaje mediante la revisitación y exposición del territorio, y la memoria de la infancia.

También *Eco Sistema* se puede leer con otras coordenadas geográficas. Si antes destacué la biografía del terruño, ahora en una segunda mirada, es la geografía económica.

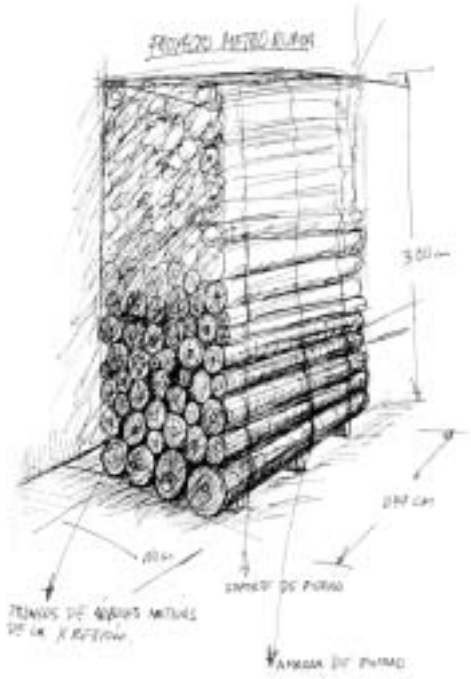
Como en otros momentos, el arte anticipa la crítica política, *Eco Sistema* manifiesta la falta de una política ambientalista en el actual modelo de desarrollo de la economía chilena. Con relación a la exposición, las noticias que han circulado recientemente en la prensa sobre la tala ilegal del bosque nativo, en especial la de alerce, se vinculan con los problemas que están implícitos en la obra. El lugar de la noticia linda con el perímetro donde Bernardo Oyarzún hace el registro fotográfico que servirá como material de la obra.

De ahí también que el uso de la fotografía no sea casual; se fotografía lo que está expuesto a desaparecer. Eso es lo inquietante mientras se observa la exposición: la imagen iluminada del bosque nativo desaparece temporalmente en la oscuridad.

En su puesta en escena *Eco Sistema* congela la devastación a la que está expuesta la naturaleza. La visión de ésta no es la de Romera "... la naturaleza chilena es nimba de lírica belleza", por el contrario, aquí la naturaleza es vista como fuente de producción y una alerta sobre su uso si no se miden las consecuencias ambientales.



*Trabajo Forzado.*  
Galería Animal, 2003







*Ruma.*  
Galeria Animal, 2000





*Bajo sospecha.*  
Posada del Corregidor,  
1998



*Photo Album.*  
Galeria Gabriela Mistral,  
1999





Proceso de obra









Montaje

















Registro de exposición

























Sala 1: Panel de 300 x 600 cm., con diversas herramientas campesinas recolectadas por el artista en la localidad de Los Muermos, Décima Región. Su ubicación enfrenta la puerta de acceso a la Galería.



Sala 2: Estructura cúbica (caja de luz) de 250 x 600 x 250 cm. (tamaño de un *container*), que representa fotográficamente un fragmento de bosque nativo, conectado a un *timer* que ilumina, con intervalos de 45 seg., cada uno de los paños de la caja.

Room 1: 300 x 600 cm panel, with various farmers' tools collected by the artist in the area of Los Muermos, in Chile's tenth Region. It is placed in front of the access door of the gallery.

Room 2: Cubical structure (light box) of 250 x 600 x 250 cm -container size- which photographically represents a fragment of the native forest. Connected to a timer which lights each side of the box with intervals of 45 seconds.

FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

TECHNICAL INFORMATION OF THE WORK



### **...Memories of a landscape I do not inhabit out of cowardice.**

Bernardo Oyarzún

This work is defined by the etymology of the word *Eco* (Oikos): Home.

A few days before the opening, I was in Southern Chile, taking the photos for this exhibition on a rainy day in May, and just like the wind overturned trees and they fell, so did a Mayor, who was forced to resign because of the illegal cutting down of larch trees. In the distance, the mist created hallucinations and the ghosts of swans that fell on the pampa with a loud noise as if carrying heavy metal in their beaks, confused in the storm with a harsh sound similar to that of the dying fall of a worm-eaten tree. In a stormy month of May I took the snapshot, taking with me to the art gallery the season with only a few days' difference.

In this case, the work process is similar to that of a piece I did in the year 2000; on that occasion I visited the same place and purchased green tree-trunks, an action that was within the commercial purchase of native forest known as "metro ruma." (1.6 cubic meters). I travelled with these trunks to Santiago, carrying with me Conaf guidelines, invoices, etc., the last in a convoy of funeral trucks of chlorophyll and photosynthesis, installing them at Galería Animal.

This time, I am transporting the forest symbolically which, incidentally, is fine for the trees, in a kind of virtual haulage (see trawling). This is, therefore, a biological measure of volume, in the format of a planimetric container reproducing, from the standpoint of my own metaphorical comfort, the frenzied capitalist journey to the heart of wealth; to the usurpation of non-renewable raw materials from this third-world place which, like others, depends on this "cannibalism", like masochists bringing about a gradual scraping away of the walls of their abdomen, up to the last seminal or mineral molecule of its essential riches.

The application of this dynamics of gluttony in Southern Chile has been such that in the course of my photographic survey I found one-hectare forests. These are no more than redoubts, amputated members of a macro-biological ancestor, which exist only because the farm workers have let them grow, like giant gardens, either for practical considerations

or need. They are a postcard and also an ancestral reminder of their spirit, barely hanging onto the last thread of their mystery, or some myth from Chiloé and the sound of the wind bouncing off dying trees; or of some tree language reminding me of the onomatopoeic genesis of the Mapuche language.

Over this nostalgia-laden landscape I drew up the photographic layout, acting quickly in the spaces afforded by the pauses in storm clouds, in the middle of lightning, thunder and the ecological depression and stress caused by the very notion and bad luck of having to create art in Chile.

From the above, and going back to the comfort of the metaphor, it is easy to deduct that the planimetric-photographic container is more than the geometric paraphernalia of its cartography, it is also the container of all its variables: climatic, chromatic, geographical, political and cultural. It is the natural scanner image of a ravaged landscape, forcibly made austere, and perhaps inspired in the premonitory definition of the southern landscape described by Darwin.

Facing the access to the gallery there is the large storeroom of farm tools, a frieze ironically replicating some other design for an entrance or a cliché-arriviste-mural on the walls of buildings and restaurants in Santiago. These objects are more ethnical or belong to another time, given the flowery, forged and oxidized presence of metal, to which is added its sensuous contact with the wood. Beyond the romance of the designing and decorative gaze however, these tools embody a gesture, like medieval arms, and speak of a sweaty, social cartography that takes arms against the future, dealing impotent and miniaturized blows at a daring distance from the great German machinery of the colonist anchored to this landscape, or the acid industry that erodes them with its minimal wages. Working among giants, the small landowners till the land, over and over again, as they do their lives, hoping that the price of potatoes will save them from inevitable tenancy or work at the frozen hangars of genetically hyper-enhanced salmon.

Most of the portrait photos I used in the second part of the work *Bajo Sospecha (Under Suspicion)* in 1998, called *La Parentela (The Relatives)* were taken here. In some of the photos you can see the tools as natural extensions of the



human being, accompanying the farm laborer from one field to another. I quote this piece as a first critical exploration of the landscape of my childhood, of my family tree, in search of answers to the feeling of unease and eternal pain caused to the Chilean people by their being of mixed race.

I have focused the lens of the camera on these issues, which seemed anecdotal, constructing a technical plane, a compendium of things that reflect a cartography of the class of the migrant farm laborers between Ovalle and Chiloé; from the times of the primitive "Futre"\* (landowner) and the large estates to the tax-paying micro-enterprise cells of today, in themselves the tributaries of a "crushed" horticultural market.

The tools are part of the landscape and somehow construct culture, the interstices between people and things. They are a frame of symbolical reference, an epistemological support of the ideology of the *Homus Faber*. Man has the land and his tools, from there all else is built.

In sum, the concrete form of the cartographic frieze-panel of tools as an object, and the concentrated patina of all the auras in the imaginary plane constitutes a great still-life, but one that is devoid of the social arrivisme of the genre, overflowing onto the outfields and everywhere. This is unlike the photographic booth, in which the depth of field is contracted to the restrictive format of the photograph.

\* In Spanish 'Futre', meaning former landowner of large estates, who exerted his power and dominance through immoral practices. He maintained his wealth through exploitation and miserable conditions for his renters.

### The place of the work: memory and geography

Alberto Madrid

Over half a century ago, Antonio Romera in his *Historia de la Pintura Chilena (History of Chilean Painting)* pointed out that: "the form of painting that is closest to us, whatever its essential character may be, does not depart from the subject of landscape. On the contrary, in many cases it is a pretext to realize a body of work in which the color of Chilean nature is surrounded by a halo of lyric beauty." From historiography we move to fiction in another text. Almost half a century after Romera's story, the narrator of *La Comedia del Arte (The Comedy of Art)*, by Adolfo Couve, tells the story of a painter and his model. Having settled on the coast, the artist spends his time capturing and translating the landscape. Every day he leaves his house dressed in a manner that surprises the inhabitants of the seaside resort. It is the attire of a painter who tries to capture the model before him in situ and then transfer it to the

canvas. However, while he is painting, the model betrays him with a photographer, Camondo. Disillusioned, he temporarily abandons painting.

The stories by Romera and Couve are discourses about painting at the very edge of the frame: they form part of the background of information in the process of artistic education of Bernardo Oyarzún but in them there is, also the memory of his genealogy, of the geography of his origins.

In the work of Bernardo Oyarzún, photography forms part of the materials that make up the corpus of his work. In the particular case of *Eco Sistema (Eco System)*, it contributes towards the staging of a scaled-down depiction of a bit of native forest in the context of an exhibition.

The background of this work can be found in the catalogue for the exhibition *Photo Album (1999)* one of whose pages



includes a photo of a landscape. Even though in *Photo Album* the photographic portraits of his relatives were predominant, all things pertaining to the family remit us to a place of origin. The photograph referred to here is a panoramic view of pampas, sections of forests, a house and some fences; the black and white image reveals the mist. This reference to facial features and meteorology has to do with the notion of local color and Romera's words, which I quoted earlier, the "constant feature" of the masters of Chilean landscape painting was their *in situ* rendering of the light and color of the place and their reproduction on the canvas.

The geographic referent of this panoramic view is a locality near Puerto Montt, which serves as the negative image of the current one, in the cube currently on exhibition in one of the rooms of Gabriela Mistral Gallery, where back in 1999 Oyarzún narrated the emigration of his family to the urban space of central Chile (*Photo Album*).

What Oyarzún does today somehow reminds me of the video *Chiloé* by Juan Downey, in which he narrates a myth of origin and where the artist operates as an ethnographer who travels to recognize the site of the history of his ancestry. In Downey's recording, geography is associated with the notion of bio-graph. The construction of the narrative occurs in the intersection of two planes: the backdrop, with a description of the island and another plane in which his memories are inscribed. An image summarizes the entire story: a man knits a net and while he joins the threads, using a spindle to define the characteristics of its grid, an off voice says: "A person's unconscious mind is the woven fabric of many memories."

The connection between this text and the work of Bernardo Oyarzún is another video by Downey. In a first scene a person cuts a tree with an axe and then a few frames later, he uses a chainsaw. Once again, the off voice comments on the effects of introducing technologies and their alteration of the dynamics of productivity in that environment.

One could say that Oyarzún's work is fieldwork, but in the field of art. The gathering of materials for the exhibition is similar to the information gathering activities of an ethnographer, in terms of the visit paid to the place of origin. In the introductory text to the *Photo Album* exhibition catalogue, whose title was *El origen (The Origin)*, Oyarzún

informs us: "My family comes from San Carlos del Ñadi, 60 kilometers west of Puerto Montt in Southern Chile. It is a green and damp place, with pampas and the remains of native forests. The ownership of this land was the result of an inch-by-inch struggle with the German colonists and their frenzied occupation. Finally, all we were left with were small plots of land, diminished through a process of subdivision in favor of the heirs of the new generations, resulting in an overcrowding of agricultural land that is both unfeasible and unproductive."

In connection with the "constant feature" of landscape painting, Oyarzún's story informs us of other landscapes that are unrepresented in the iconography of Chilean territory. In the paintings by the Chilean landscape masters there is a primacy of morphology, but theirs is a landscape devoid of productive activities. At the most there might be a genre scene or two depicting the threshing of wheat, but never any mention of the issue of land ownership.

The iconography of landscape cannot be used for documentary purposes, given that there is no record of the processes of land redistribution and ownership. One exception is the work of Mauricio Gutiérrez, a local artist from the Maule region who has done research on re-signifying the notion of 'the rural' through his work *(Re)forma Agraria (Agrarian (Re)form)* in 2002<sup>1</sup>. His work was inscribed in a journey involving the enactment of the alterations of nature through the application of technologies that revolutionized the tradition of farming the land, from mechanization to agro-industry.

But the story quoted by Oyarzún also refers to his family's various migrations in search of better working conditions and a higher quality of life. Migration is re-signified and re-contextualized in the exhibition *Eco Sistema*. Oyarzún reproduces the operations of the ethnographer except that, in this case, he revisited the landscape of his own childhood, travelling to his birthplace in search of images and materials. More precisely, in search of tools associated with the productive activities carried out there which, in an operation of 'displacement' (we are aware of the semantic significance of this expression in the art system) he deploys in the space of exhibition in two parts. In the first room he displays the tools as they are used in the labors characteristic of the place visited, that is, in manual and animal-powered agricultural tasks. In the second room, he builds a lighted



cube covered with photographs of the temporarily flickering native forest. These images establish a metonymical relationship with the room where the tools are exhibited.

I am interested in the figure of the tree beyond any literal connection with the forest, that is to say, in terms of the genealogy of its symbolic and biographical character, given that in previous work by Oyarzún, photography was used as a backdrop. This time however, the figure of the tree provides us with a link with part of his work.

In connection with his previous works, I would like to refer to two pieces in particular: *Ruma* in 2000 (*Stack*), exhibited at Animal Gallery, where he displayed tree trunks cut to size in order to transform them into raw materials to produce wood shavings; and *Trabajo Forzado* in 2003 (*Forced Work*), also exhibited in the same gallery where, in addition to the accumulation of a massive number of nails, he built a cube, activity that is reproduced on the surface of the wall via a video projection of the image of his father building the cube. The scope of these pieces and their connection with *Eco Sistema* has to do with the figure of his father, to whom Oyarzún pays homage by revisiting and exhibiting the territory and memories of his childhood.

*Eco Sistema* can also be read according to other geographical coordinates. Earlier in this text I

highlighted the biography of the homeland. Now, in a second look, I will refer to economic geography.

As has occurred before, art anticipates political critique. *Eco Sistema* expresses the lack of an environmental policy in the model of development currently in application in Chile's economy. In connection with the exhibition, the news that have appeared in the press in recent times about the illegal cutting down of native forests, particularly larch are linked to problems inherent in the work. The site of these news items borders the perimeter where Bernardo Oyarzún obtained the photographic records that he used as material for his work.

Therefore, the use of photography is not accidental. One photographs what is in danger of disappearing, and this is the troubling aspect of the exhibition. The lighted image of the native forest temporarily fades away into the darkness.

In his staging of *Eco Sistema* Oyarzún freezes an ongoing process of devastation of nature. His view of landscape is not that of Romera, who said: "...Chilean nature is surrounded by a halo of lyric beauty." On the contrary, nature is seen here as a productive resource, sounding the alarm about the dire consequences of uses of nature with disregard to their environmental consequences.

1 (*Re*)forma agraria in 2002 (*Agrarian (Re)form*) was part of a curatorial exercise of repositioning and revising of landscape in Chilean Painting. Sala Puntangeles, Valparaíso, 2004.



## BERNARDO OYARZÚN (1963, Llanquihue – Chile)

Vive y trabaja en Santiago, Chile. / Lives and works in Santiago, Chile.  
Licenciado en Artes Plásticas con mención en Grabado y Pintura,  
Universidad de Chile. / Graduated in Art, Universidad de Chile.

### Exposiciones individuales / Solo exhibitions

- 2005 *Eco Sistema*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile
- 2003 *Trabajo Forzado*, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2003 *Proporciones de Cuerpo*, Galería Matucana 100, Santiago, Chile.
- 1999 *Photo Album*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile
- 1998 *Bajo Sospecha*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

### Exposiciones colectivas / Collectives exhibitions

- 2005 *Parking Time*, 1995-2005. Contemporary Art from Chile, Blanton Museum of Art, Austin, Estados Unidos
- 2004 *Contiguos*, Centro de arte Ojo del desierto, Calama, Chile.
- 2004 *Pasaporte*, Bienal de Shanghai, Shanghai, China
- 2004 VIII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.
- 2003 *BackYard*, The American Society Gallery, Nueva York, Estados Unidos
- 2003 Prague Biennale 1, *Peripheries become the center*, Praga, República Checa.
- 2003 Colección MAC, Curatoría Experimental, MAC, Santiago, Chile.
- 2002 *Imagen sólida, imagen líquida*, Galería MURO SUR, Santiago, Chile.
- 2002 *Deformes uno*, I Encuentro de performance, Santiago, Chile.
- 2002 *Exposición colectiva*, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2001 II Salón Internacional de Arte, *SIART 2001*, La Paz, Bolivia.
- 2001 *Ziploc, fragmentos anteriores*, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2000 100 años de Artes Visuales, *Transferencia y densidad: 1973 - 2000*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2000 *Cúmulos, Ruma*, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2000 *Trampa de ojo*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.
- 1993 XV Concurso de Arte Joven, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- 1992 *Museo Abierto*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1987 VIII Bienal de Arte Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- 1987 *Artistas chilenos se ponen con la Facultad de Artes*, Galería Bucci, Santiago, Chile.
- 1985 *Búsqueda*, Galería Bucci, Santiago, Chile.
- 1985 VII Concurso de Creación Plástica, Universidad de Valparaíso, Valparaíso Chile.

### Premios y Becas / Prizes and awards

- 2005 Beca FONDART, proyecto de creación, Consejo Nacional de la Cultura y el Arte.
- 2004 3<sup>er</sup> Lugar, Concurso de Arte Público Mujeres en al memoria, Ministerio de Obras Públicas.
- 2003 1<sup>er</sup> Lugar Categoría Consagrados, Concurso Artes y Letras. Periódico El Mercurio, Galería Animal.
- 2002 Beca FONDART, proyecto de creación, Consejo Nacional de la Cultura y el Arte.
- 2001 Mención de honor, II Salón Internacional de Arte, SIART, Bolivia.
- 1993 Mención de honor, XV Concurso de Arte Joven, Universidad de Valparaíso.
- 1988 1<sup>er</sup> Lugar, Concurso de Pintura Chile Crea.



Galería Gabriela Mistral . Alameda 1381 . Santiago . Chile  
Tel. (56 2) 390 4108 . [galeria@mineduc.cl](mailto:galeria@mineduc.cl)  
[www.artesvisuales.cl/galeria/contenido.htm](http://www.artesvisuales.cl/galeria/contenido.htm)



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES  
FONDART