

"EL CUERPO DE LA TIERRA"

BALMES • BARRIOS • FRIGERIO • ISRAEL

PINTURAS

Galería Gabriela Mistral

DIVISION DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION
DEPARTAMENTO DE PLANEY Y ORGANIZACION

EL CUERPO DE LA TIERRA

considera la noción de cuerpo en un acepción inusual: se entiende por cuerpo una estructura de envoltura que se asemeja a la pulsión de agarramiento y arraigamiento materno. Pero también, se entiende como una metáfora de la estructura política en la medida que trabaja la homologación entre cuerpo humano y cuerpo político. Si hay cuerpo es porque hay política del cuerpo; es decir, una situación determinada bajo la cual los cuerpos se reproducen y metamorfosean su energía. En el caso particular que nos ocupa, se trata de la metamorfosis de su energía plástica.

Ahora bien: lo tierra en este asunto, se verifica mediante la transformación del espacio pictórico en imagen de un Paisaje. De hecho, lo tierra se desplaza hacia la definición de Territorio, de País y de Paisaje. Tres cuestiones que han sido abordadas por los principales artistas chilenos en este último período. Y son tres cuestiones que están directamente ligadas a tres nociones operacionales: la noción de Borde, la noción de Límite y la noción de Frontera. Ciertamente, no tardo en producir las relaciones siguientes, que pueden ser de relativa utilidad para pensar en una Política Pública del Medio Ambiente Cultural: se habla del Borde del Paisaje, de Frontera del Territorio y de Límite del País.

EL CUERPO DE LA TIERRA es una metáfora. Una metáfora es un traslado de un campo de referencia a otro; por ejemplo, del campo del medio ambiente como discurso nuevo en la escena de los discursos políticos, al campo de la pintura; de la pintura como medio ambiente. He aquí un problema a tratar por las sociedad entera: el campo artístico debe ser declarado zona de reserva ética del país. El acceso a esta zona quedará habilitado, en esta ocasión, por la lectura de las obras de José Balmes, Gracia Barrios, Ismael Frigerio y Patricia Israel.

GRACIA BARRIOS

Solo se pinta desde un cierto exilio; es decir, de un cierto traslado traumático del cuerpo. Podría decir, del traslado incisivo de un cuerpo -humano- sobre otro cuerpo -la tierra-. Sin embargo, para que haya traslado, debe haber emplazamiento. La conciencia del territorio se asienta en la percepción de la casa. Desde allí, por ejemplo, se sale a cazar, para tener que volver a ella. Siempre habrá un pequeño mito disponible para fabular sobre la naturaleza de los primeros asentamientos. En este caso, me pregunto cual será el mito apropiado para hablar de los primeros asentamientos en pintura, que puede, como interrogación, revertirse en la determinación de la pintura como primer asentamiento urbano. Esta prueba que me faltaba para abandonar el carácter agrícola de los orígenes. Se requiere de una pared para recoger el efecto gráfico de la hija del alfarero de Corinto. Es decir, de una noción mínima de habitabilidad.

Si pintura y exilio van juntas, Gracia Barrios experimentó -en carne propia- el exilio político, el abandono empírico de su casa. Allí se dió cuenta que exilio y asilo van juntos, separados por una fragil frontera, que repite la distinción muy tenue entre hostilidad y hospitalidad. Dicha frontera tiene que ver con las legitimidades de la ocupación del territorio. El traslado recurrente en este caso es la ocupación del territorio de la pintura: hostilidad y hospitalidad referida a una tradición de la representación del cuerpo en la pintura chilena.

En un corto y revelador texto sobre su obra, Jean Lancri sostiene: "Allí donde otros se entristecen y desesperan, Gracia Barrios literalmente se aterra y nos revigoriza". Pero aterrarse, en el sentido de producir re-nacer, por la intermediación de los pigmentos, en su tierra y en su madre. No se trata de la noción "madre-tierra", en las versiones "pachamámicas" del ecologismo rousseauista, sino de la erotización de la madre que metamorfosea su deseo en pintura terrosa, sobre tela cruda sin imprimir. Fecundidad de la metáfora: los cuadros de Gracia Barrios toman cuerpo, trasladando su dolor por la tierra hacia el deseo de lo Natal, cristalizado en la silueta aglutinante del cuadro de esta exposición.

El mito urbano de mi hipótesis inicial exige que exista una ciudad y una actividad comercial en torno a la cocina. La hija del alfarero hace suponer la existencia de una economía doméstica consistente. Gracia Barrios, en este cuadro, hace remitir la silueta al abandono de su origen agrícola, representado por la línea de un surco. Esta línea se inicia en la zona izquierda del panel y sufre una ruptura en su lectura. Una mancha de pintura roja señala la zona tra-

mática en que la línea, reptil, se hiergue para indicar el contorno de una cabeza que concluye en la zona derecha del panel. En el cuadro, la línea se lee de izquierda a derecha, determinada por una segunda línea, que la sostiene, como si fuera una acometida subterránea.

Esta segunda línea es extremadamente sinuosa y está entrecortada. Coincide con la escritura de una frase de Gabriela Mistral: "la exhalación del surco, tan sagrada como el aliento de la boca humana"². Es una frase escrita con pastel graso ocre y proviene de un texto en prosa titulado "El jardín frente a la casa". Lo importante aquí, es que la noción de jardín opera como representación estética de la naturaleza

En la división kantiana de las bellas artes, la pintura se divide en "pintura propiamente dicha" y en "arte de jardines". Lo que sostiene esta clasificación curiosa es que siendo la imitación la esencia de la pintura, dicha esencia se encuentra localizada en el trazo. Es la propia y lúcida ironía de Gracia Barrios la que se localiza en la figurabilidad de su línea, reduciendo la imitación mediante un control digno de jardinero experto en injertos. De hecho, el segundo cuadro, más pequeño, que hace efecto de comentario, más bien hay que tomarlo como un injerto formal.

Así como el injerto es lo propio del trabajo del jardinero, lo propio del pintor de paisaje es transformar la naturaleza en arte, pero en un arte ya implicado en la naturaleza. Este es el sentido de la pintura aterrada de la que habla Jean Lancri. Y nuevamente, aquí, La prosa gráficamente visible de Gabriela Mistral opera como un principio ordenador del cuadro, como su condición de urbanidad cromática, que fija la aprehensión matérica de "un olor que no es aroma y que es más noble que los aromas" (Mistral).

El pequeño cuadro mantiene relaciones subordinadas con la pintura principal. En este último, la única línea específica y nítida es la caligráfica, y sostiene la ambigüedad cromática del fango y del borde de una playa, a título de amarre subterráneo. La letra de Gabriela Mistral es su zócalo. En cambio, en esta extensión "fuera de cuadro", la distinción entre lo alto y lo bajo reside en la zona superior. Allí, una roja línea continua simula una montaña; o sea, otra frontera, otra función de borde, entre el cielo y la tierra.

Este cuadro puede ser tomado como un guión que conecta la tela grande con una pintura anterior, "cabeza yacente", de 1992. Las similitudes son particulares, ya que en ese caso se trata de una cabeza que yace de perfil, con un ojo abierto

mirando hacia el cielo. No es la cabeza de un muerto, sino la de un personaje animado por el color, ya que la línea roja que hace de frontera entre la tierra y la cabeza, propiamente, es el factor cromático de su reanimación. Lo único común con esta otra tela pequeña, es la línea roja sinuosa, que no distingue esta vez entre la tierra y la cabeza, sino entre el cielo y la cabeza. Hay, en efecto, una pequeña diferencia, entre yacer y morir. En esta otra la línea reproduce el perfil de un muerto.

Este texto ha sido escrito casi dos meses después de ocurrida la exposición de Gracia Barrios y José Balmes en Valparaíso. Preparándonos para un encuentro con estudiantes de arte, en torno a dicha exposición, Gracia Barrios recordó una pintura de fines de los sesenta, a propósito de la muerte de Ché Guevara. Su perfil señalaba la frontera entre el deseo y la utopía enterrada. Me pregunto por la razón que Gracia Barrios tuvo hoy para injertar esta tela en la pintura mayor. Hay un deseo de instalar la idea de permanencia; pero es probable que el problema pictórico sobrepase la lectura historicista. En la pintura hay una silueta de un personaje del cual, si bien no percibimos rasgos faciales, está de frente. Mostrar el detrás de la cabeza significa, de todos modos, señalar que delante (detrás) hay un rostro que afirma la mirada directa. En cambio, el perfil introduce la equivocidad de la mirada oblicua, en la que toda reciprocidad queda abolida porque la dirección de la mirada del otro me es prohibida.³

En esta obra, en la tela principal y en el comentario, Gracia Barrios escenifica la diversificación de las miradas, directa y oblicua, en el límite de la designación del nombre. La frase de Gabriela Mistral, referida a los aromas de las exhalaciones fundamentales, remite a una situación de autoproducción de la tierra, donde la ausencia del soplo divino se hace manifiesta. El surco pone en contacto la mirada con lo que la voz ha delegado. Descubro una radical reversión en estas líneas, ya que la imagen pintada establece su privilegio sobre la palabra -la pintura chilena sobre la poesía chilena-; es decir, con un color, con una línea, dice lo que los tratados de ciencia política tardarían en explicar. Con el ojo de agua pintado bajo la línea del perfil, Gracia Barrios "aisla lo que nombra la voz". O sea, le da asilo a la imagen que toma la ruta del exilio para escapar a la opresión del Verbo.

En el espacio cultural chileno, pintura y poesía han mantenido relaciones en que la hospitalidad se muta casi sin transición en hostilidad. La pintura configura un espacio institucionalmente depreciado, mientras el poeta es un profeta al servicio de la polis. Esta pintura, de Gracia Barrios, aterrada -fecundidad de la metáfora-, hace re-nacer la confianza en

si misma, como territorio de designación que inscribe su propia línea, en la frontera del mundo visible.

J O S E B A L M E S

Contrariamente al caso de Gracia Barrios, aquí la tela pequeña es la pintura principal y actúa como diagrama de un proceso expansivo, cuyos efectos terminales se verifican en la tela de grandes dimensiones. El cuadro pequeño es un modelo reducido de la tradición manchística chilena y está concebido como un nocturno, remitido a dos unidades mínimas: dos zonas inquietamente entintadas de azul y de tierra negra separadas por una línea color que se instala en la cercanía del extremo superior del cuadro. El cielo está demasiado oscuro y la zona que ocupa es manifiestamente menor. El régimen funerario asola las representaciones del lugar, acogiendo la herramienta sustitutiva. No es un pincel, sino una espátula de pintor. Lo que esa espátula tiene de común con un corvo es la hoja de metal opaco. En efecto, las armas blancas son las únicas que "dibujan" sus trazos sobre la piel humana, rompiendo literalmente la continuidad de la envoltura. La espátula, en cambio, en su trato con la superficie de la pintura, acerca a ésta al universo del estucador y del constructor de una morada.

El pequeño cuadro es un prólogo nocturno que minimiza la diurnidad del cuadro grande, que se afirma en un esquema ascensional⁴. La dimensión de la espátula es la señal que da el pase hacia la pintura expandida y esclarecida que ocupa la mayor extensión de la sala. Pero sobre todo, coincide con los trazos que se distribuyen en la zona superior e inferior del cuadro. En la primera, son tres trazos de pintura roja en que no es visible la huella del pincel; en la segunda, la huella sí es visible y los trazos aumentan en número. La visibilidad de las huellas es muy importante porque delata, ya sea la herramienta referencial, ya sea el miembro del cuerpo que la ocasiona. Hay, pues, un interesado deseo de mimesis, que es delegado a operaciones alusivas menores.

Si el cuadro en cuestión es la expansión del diagrama contenido en el cuadro pequeño, la zona superior ha revelado su diurna naturaleza blanca y la zona inferior ha sido cubierta por una aguada más o menos consistente, que fija su color en un rango entre marrón y ocre. Las huellas en esta zona, de igual dimensión que la espátula, se asemejan a las huellas que deja una persona cuando camina por una superficie fangosa y resbalosa. En cambio, las de la zona superior son matéricamente espesas y forman una costra inequívoca: caput mortuum rot. Es el rojo cabeza de muerto⁵.



GRACIA BARRIOS

La exhalación del surco
es tan sagrada
como el aliento
de la boca humana
1994. (Gabriela Mistral)

200 X 300 cm.
técnica mixta.



JOSE BALMES
Camino a Quilicura
1994

200 X 300 cms.
técnica mixta.

PATRICIA ISRAEL
Cuando los loros no tengan
donde aterrizar.
1994

244 X 250 cms.
técnica mixta.





ESMAIL FIGERIO

Sin título.

1994

181 x 200 cm

Óleo y acrílico

La tierra del cuadro pequeño es concentrada y oscura; la tierra del cuadro grande es acuosa; lo que se llama, casi, un "matado de tela". La zona restante es blanca, la carne viva de la pintura. Lo que ronda en esta cercanía es la superficialidad, con su expuesta condición física y simbólica. Superficie de la memoria de la propia obra, puesto que esta aguada remite a la serie de cuadros que en 1989 Balmes presentó en En Tierra, exposición que sancionaba el cincuentenario de su arribo a Chile.

En Tierra es también una noción que se establece como condición de esta exposición. En esas pinturas la huella visible delataba una escoba, o sea, un pincel grande, con que Balmes pintó, sobre el suelo, las telas en cuestión. Me referí en esa ocasión, al gesto homologado entre el pintor barrendero y el segador. La noción de lo Natal estaba presente en la condición misma del cuadro, visible por sus pequeños y sutiles efectos formales.

En cambio, en la tela grande de esta exposición, es la interrupción de la filiación con su Natal, que se impone. Por eso hablé del trazo gráfico del corvo sobre la piel. Lo específicamente aterrante del asunto, es que el corvo posee dos caras y dos filos; dos pesos y dos medidas. El filo exterior sirve para desollar, mientras el filo interior, donde el extremo de pico de cuervo es más pronunciado, sirve para trincar y rasgar la piel. Es un arma de comando. Y por eso, la denominación latina del rojo de la sangre coagulada ronda como fantasma sobre mi imaginario, cuando escribo sobre la imagen que flota en la zona blanca.

Alguna vez he puesto de manifiesto la proximidad tipográfica que existe entre las palabras hijo e hilo. Cuando se corta el hilo, lo que se rompe es una filiación. Balmes recompone la filiación rota, mediante un dibujo que enfatiza la noción de hilacha. Solo desde una hilacha se puede reconstruir el tejido y juntar dos trozos de género que han sido separados. Solo desde el reconocimiento de las hilachas se puede sostener la pulsión de agarramiento. Madre es tener de donde agarrarse, escribe Marchant, citando a Hermann. La pulsión de agarramiento es la más difícil de satisfacer. Lo que se llama, aferrarse a la tierra natal, a la madre. El deseo de reparación de esa trama es lo que sintomatiza Balmes al dibujar sin mirar, ni el modelo de una camisa, ni la tela. Era como si hubiera hecho un dibujo en el aire que después se condensó sobre esa superficie.

El aire es importante en esta fabulación, porque denota que las estructuras de las camisas están vacías; son huecas. Ahí hay un cuerpo que hace (la) falta. Este paréntesis habla del motivo por el cual la filiación que esos cuerpos representaban

sería declarada como una falta social merecedora de castigo. El título del cuadro ya nos ha documentado lo suficiente. Hablar de la tierra es poder hablar de los cuerpos que transitan en ella. Pero transitar, es una condición política básica, que hoy día afecta la noción misma de Medio Ambiente; es decir, el medio ambiente de la memoria.

PATRICIA ISRAEL

En 1992 expuso en el Museo de Bellas Artes el proyecto "La llegada de lo blanco". Lo blanco hablaba de dos cosas: por una parte, del soporte como tela blanca que ingresa al continente americano. Resulta significativo pensar que este ingreso es contemporáneo de la introducción al espacio mediterráneo, del óleo proveniente de los Países Bajos. Esto quiere decir que mientras se instala por toda Europa un código de pintura con ya varios siglos de tradición, América es descubierta y pasa a vivir una especie de prehistoria acelerada de la pintura. Por otra parte, la palabra blanquear, se ha introducido en el lenguaje cotidiano desde la actividad de "lavado de dinero"; es decir, de introducir en el circuito legal, recursos habidos en la ilegalidad. En este caso, de lo que se trata es de indagar en la legalidad e ilegalidad de las representaciones del Encuentro de Dos Mundos; esto es, que hay unos sujetos que vienen de unas tierras para poner sus pies y sus emblemas en otras tierras. Y que esa manera de poner el pie, está teológicamente justificada.

El "blanqueo" tiene que ver, también, con ese extraordinario fenómeno colonial, relatado por Jorge Guzmán en una reciente entrevista en el diario La Epoca, a propósito de la publicación de su novela *Ay, Mama Inés. El Rey de España* acogía peticiones de blanqueo por parte de criollos de origen mestizo, que habiendo alcanzado un sitial importante en la comunidad, deseaban tener iguales derechos que los blancos. El Rey ordenaba, entonces, que se tuviera por blanco.

En el aparato de justificación teológica de la conquista, el hombre americano está perdido desde la partida. La "llegada de lo blanco" es, pues, un "blanqueo" de la historia. Las historias que se hechan a correr, desde los inicios de la conquista, no hacen sino consolidar la justificación de las ocupaciones.

Los primeros conquistadores, los primeros cronistas, los primeros viajeros, volvieron a sus tierras de partida llevando relatos e imágenes de lo que habían visto. Pero lo que habían visto ya estaba estructurado desde la partida, antes del viaje mismo. No harían más que venir a América para encontrar lo que ya sabían.

"La llegada de lo blanco" significa, en términos de proyecto pictórico, hablar de todo esto. Pero sobre todo, en una primera etapa, ya realizada, lo blanco es el terreno de una disputa de cuerpos representados en su máxima hostilidad. Lo blanco de las telas se puebla de imágenes gráficas que inciden en negativo los fragmentos de las historias que Patricia Israel ha recuperado en sus lecturas de los primeros relatos de la conquista.

Patricia Israel prepara una segunda etapa de trabajo, propiamente incisiva. Su propósito ya no es blanquear, sino, a través de la línea, denunciar la capacidad de las sombras. Solo podrá organizar un espacio gráfico, a condición de restringir al máximo el espacio de la pintura. Esta es una disputa interna en su propio sistema de trabajo, dando lugar a una disputa metodológica compleja. Sus cuadros se sostienen en esa dinámica. Necesita poblar "lo blanco" con sus propias invenciones, invirtiendo el soporte para sacar la filigrana de una imaginaria que toma cuerpo casi caligráficamente, dando curso, por decirlo de algún modo, a una caligrafía de los cuerpos.

En el cuadro de esta exposición hay un tercer borde: el borde de las riberas. Fragmentos de tierra y de separación, los cuerpos plantados sobre una impresión serigráfica de una reproducción del Cactus melocacte, obtenida de una lámina de la colección del British Museum (Natural History). Lo que relata Patricia Israel es una historia natural de la travesía. Si hay separación, hay abertura, hay bordes conectados por un puente. Pero dicho puente es obtenido de otra reproducción de viajes americanos. Se trata de "La primera misa en América" (1850), de Pharamond Blanchard, en que Colón es presentado como el portador del mensaje cristiano al nuevo mundo. En la composición, el mensaje espiritual es prácticamente eclipsado por la exuberancia de la vegetación exótica.

Patricia Israel toma la forma del baldaquino improvisado sujeto al tronco de unas palmeras, y la convierte en hama-ca-puente, introduciendo su propia exuberancia conectiva. En el cuadro de Blanchard una palmera plantada en medio divide Ambos Mundos; por un lado, los españoles mirando al altar, por otro lado, los aborígenes desnudos comentan entre ellos la escena. El mensaje parece no tener eco. En la pintura, Patricia Israel sobrepone a este mensaje la imagen del sonoro americano, mediante el acoso de cuadros laterales presentando imágenes de loros y cacaúas, que glosan las primeras relaciones del diario del navegante.

ISMAEL FRIGERIO

En marzo de 1992 había escrito sobre Ismael Frigerio a la manera de un topógrafo que buscaba trazar algunas coordenadas para la presentación de su obra reciente en Chile.⁶ Era una manera de fijar el estado de sus idas y venidas, al interior de una lógica migratoria que su obra manifestaba con rasgos muy precisos. Mi pesquisa se encontraba con la topografía pictórica de Frigerio, el cual, en una trama diferente, se comprometía también con las dramatizaciones escénicas de los relatos de la conquista.

En esta ocasión, los indicios topográficos de su permanencia son más específicos. Ya en esta misma Galería - el año pasado -, como en su instalación reciente en el Museo de Arte Moderno de Chiloé, una misma pulsión amarra su preocupación simbólica por la tierra. Esta es la pulsión del viaje. Pero a diferencia de los otros artistas que operan zonalmente sobre la superficie de sus pinturas como sistema de referencia, Frigerio escoge trabajar por capas. Su viaje es un descenso que literaliza el paso de un estado a otro estado de conocimiento.

El carbón es una sustancia sólida, ligera, negra y combustible, que resulta de la destilación o de la combustión incompleta de la leña o de otros cuerpos orgánicos. Se designa corrientemente con el nombre escueto de carbón al carbón piedra o mineral, por oposición al carbón de leña o vegetal, y demás materias carbonosas. El carbón es un combustible fósil, formado por acumulación de vegetales principalmente durante el periodo carbonífero de la era primaria. La edad del carbonífero está comprendida entre 345 y 280 millones de años. Como si dijéramos que, literalmente, Ismael Frigerio trabaja con la memoria del cuerpo de la tierra, reproduciendo una cierta imagen de la tópica freudiana. El monitor video dispuesto en el centro de esta acumulación carbonífera señalaría al conciente, dejando el carbón propiamente tal para indicar -hablando en antiguo- la condición de la pasión, frenada, aquí, por la pulverización del deseo.

En esta instalación, la imagen-video, que reproduce un paisaje cualquiera, convierte a la imagen en un efecto de combustión interna de la representación. Pero se trata de una combustión retenida en pleno proceso, congelada electrónicamente, para volver a repetirse y homologar a las pasadas de la misma imagen a los tantos trozos de materia acumulada.

En esta sala, la montaña de carbón ha dado lugar a una montaña de dificultades. Por su sola ubicación ha con-

vertido la Galería del Ministerio de Educación en la zona de calderas del edificio; en una sala de máquinas arcaica dominada por la memoria tecnológica del vapor. Esto quiere decir que fija una imagen material de la combustibilidad de la educación chilena. Por cierto, el Estado Docente se movilizaba en tren. Para dismantelar ese Estado, era necesario dismantelar Ferrocarriles del Estado. El efecto simbólico quedaría a descubierto en la caída del referente termodinámico sobre el que se sostiene el deseo de modernidad nacional, y en su consiguiente remplazo por las poéticas empresariales ligadas a las "rutas del frío". Es en este sentido que hablo de un modelo para una tónica primaria nacional.

La imagen vídeo, en cambio, es una imagen mueble; a la manera como se habla de un bien mueble. El monitor, por más que su diseño se asemeje cada día a un artefacto doméstico, no dejará jamás de ser un mueble pequeño, que por lo demás, se homologará rápidamente con el marco de un cuadro.

Lo que este cuadro pone en marco es una imagen de la pérdida. Desde el momento que el paisaje es convertido en registro, ya no es el mismo. Es, en síntesis, el fichaje de su condición inicial. Su solo destino es repetirse en una banda sin fin, como un tic maquinal. Curiosamente, la proposición de Ismael Frigerio abandona el cuadro para afirmar un marco de referencia que requiere la proximidad del cuadro para no perder su sentido. Es decir, manifiesta la deuda semántica que la disposición objetual sostiene con el sistema de la pintura. Por decirlo de otra manera, la pintura es el período carbonífero de sus instalaciones. Me atrevería a afirmarlo de las instalaciones en general. En tal medida, Frigerio designa con el nombre escueto de pintura a la pintura mineral, por oposición a la pintura vegetal.

Este chiste distintivo permite reunir las dos condiciones que sostienen las tecnologías de la pintura; por una parte, toda materia aglutinante y cubriente derivada del petróleo; por otra parte, el carboncillo para dibujo.

Lo extraordinario de esta distinción es que permite vincular la diferencia histórica que se instala entre los cuatro expositores de esta muestra. No hay que olvidar que José Balmes, Gracia Barrios, Patricia Israel e Ismael Frigerio pertenecen al "sistema de enseñanza de la Universidad de Chile". Mi chiste analítico, como ya lo he hecho ver en otras ocasiones a propósito de la idea del dismantelamiento, relacionará ahora el dismantelamiento de Ferrocarriles del Estado con el dismantelamiento de una tradición pictórica.⁷ Por cierto, ferrocarriles, aquí, juega el papel de una

función que restituye el modelo termodinámico de los orígenes. Frigerio entró a estudiar pintura cuando el desmantelamiento se encontraba en su punto crítico.

José Balmes y Gracia Barrios son, por así decir, el período carbonífero de la Facultad. Diré, de una Facultad de pintar. Patricia Israel pertenece a la generación del quiebre del Sistema. Todos ellos pertenecían a la "Escuela de Antes". Esto se hace más patente, aún, en las relaciones de Patricia Israel, cuando metamorfosea el baldaquino en puente, entre un "antes" y un "después" de la Primera Misa. La instalación de Frigerio remite a esta memoria que indaga en el pasado carbonífero de su propia formación, dando lugar a una tópica del estado de la pintura en Chile, y ... en "la Chile"; esto es, a una reversión entre el "después" y el "antes", que lo hizo pintor.

Justo Pastor Mellado
Agosto 1994

1. Jean Laneri, Un tremblement de chair fort doux: la peinture "atterrie" de Gracia Barrios ou du bon usage de la métaphore, inserto, Santiago, 1992.
2. Gabriela Mistral, Poesía y Prosa, colección Moby Dick, Pehuén, 1990.
3. Jean Paris, El espacio y la mirada, Taurus, Madrid, 1967.
4. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 10^{ème} édition, Dunod, 1984.
5. Justo Pastor Mellado, El fantasma de la sequía, Francisco Zegers editor, Santiago, 1988.
6. Justo Pastor Mellado, La topografía latinoamericana de Juanes Frigerio, Obras Recientes, Galería Plástica Nueva, marzo 1992, Santiago.
7. Justo Pastor Mellado, La Maestranza de un encargo, Proyecto mural, el sitio de Rancagua, Natalia Baburovic-Volskpa Jurpa, Museo de Bellas Artes, Santiago, 1994.

Galeria Gabriela Mistral

■
DIVISION DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION
Departamento de Programas Culturales

■
JEFA DIVISION DE CULTURA
Marcia Scantlebury E.

JEFA DEPTO. PROGRAMAS CULTURALES
Luisa Ulibarri L.

ENCARGADO AREA PLASTICA
Cristián Murillo M.

FOTOGRAFIA
Miguel Opazo R.

