

EXPOSICION

P I N T U R A S



HECHO EN SANTIAGO

CECILIA JUILLERAT • EULALIA CARRASCO • WALDO GOMEZ

30 DE JUNIO AL 22 DE JULIO DE 1994
GALERIA GABRIELA MISTRAL
DIVISION DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION
DEPARTAMENTO DE PLANES Y PROGRAMAS CULTURALES

Cecilia Jullerat M.
23 septiembre 1960
Instituto de Arte contemporáneo,
Arte con mención en gráfica

• 1981 **Arte Joven**, Instituto Cultural de Las Condes. • 1983 **Provincia señalada**, Galería SUR. • **Ahora Chile**, Galería SUR. • 1984 **Pequeño formato**, Galería SUR. • **SEIS +**, Galería SUR. • 1986 **Diaporama 10 pintores jóvenes**, realizado por G. Díaz/ Adelaida - Australia. • 1991 **Iconos - Tierras - Besos - Paisajes**, Posada del Corregidor. • 1991 **Colección permanente** Museo de Arte Moderno de Chiloé 1994 **La Carga más pesada**, Posada del Corregidor.

Eulalia Carrasco
9 diciembre 1958.
Universidad de Chile
Artes Plásticas mención pintura.

• 1985 **SEIS +**, Galería SUR. • 1991 **Se retuerce el pincel** Posada del Corregidor. • 1991 **Colección permanente**, Museo de Arte de Chiloé. • 1993 **Primera trienal de Arte La Florida**, Centro de Extensión Universidad Católica. 1994 **La Carga más pesada**, Posada del Corregidor

Waldo Gómez A.
9 Septiembre 1961
Universidad de Chile
Artes Plásticas mención pintura

• 1982 **Plaza Mulato Gil de Castro**. • 1983 **Galería SUR**. • 1984 **Galería Comunal de Colleferro**, Italia. • 1985 **Galería La Stadera**, Sulmona Italia. • **Galería Il Canovaccio**, Roma Italia • **Universidad Católica de Valparaíso** • 1986 **Göethe Institut**, Santiago. • **Galería Carmen Waught** • **Matucana 19** • 1987 **Casa de la Cultura La Cisterna**. • **Instituto Lipschutz**. • **Galería Plástica 3**. • 1988 **Salón SUR**, Concepción. • **Galería Bucci**. • 1990 **Instituto CESOC**. • **Museo de Arte Moderno de Chiloé**. • **Posada del Corregidor**. • 1991 **El Cielo**, Galería Gabriela Mistral. 1993 **Museo del Chopo** Universidad Autónoma de México • 1994 **La Carga más pesada**, Posada del Corregidor

EL MALESTAR DE LA PINTURA

Marcelo Mellado

El asunto:

Exponer es exponerse. Esta muestra da cuenta de un cuerpo expuesto que cumple con la norma productiva básica del pintor de socializar la obra, de darla a conocer. Ahora, lo expuesto en este caso, es un colectivo de obras pertenecientes a tres pintores chilenos jóvenes que no tienen un proyecto común -su complicidad es pragmática- pero sí tienen en común un cierto gesto de origen: la pertenencia a una generación que, de algún modo, le rinde tributo a la llamada escena de avanzada fundamentalmente. La tesis parece riesgosa, sobre todo en un ambiente que suele despreciar el pasado reciente en favor de una restauración cultural que esconde sus pretensiones.

Esta exposición es interesante e importante porque, a mi juicio, intenta recuperar un gesto intrapictórico, discursivo si se quiere, que ha sido escamoteado por ciertas prácticas anticonceptuales; se trata de la interrogación sobre los procedimientos de la pintura, sobre sus especificidades y sus determinaciones académicas.

El miedo de la pintura.

Hay un coqueteo fóbico que permite una articulación lateral y no frontal de las miradas que, en el caso de este gesto expositivo, funciona como dispositivo retórico que juega a la distancia y la cercanía con la institución académica, en este caso; un cierto temor a ese padre malo que nos ha sobredeterminado. Esta pintura reconoce problemas con el padre porque interviene en la búsqueda de su propia identidad, por eso su proyecto deconstructivo.

En las tres propuestas de obra, la realización de este proyecto tiene sus propias especificidades -cuestión que describiremos más adelante- dentro de un marco polémico, que puede ser manifiesto, en el caso de Gómez y latente, en el caso de Carrasco y Juillerat.

La Operación retórica

Qué gesto es el de la pintura cuando pinta el malestar de la pintura. Es acaso romántico el gesto de rebeldía contra el proyecto liberal de neutralizar los signos críticos de la

producción de arte. Deberemos aceptar nostálgicamente que la voluntad provocadora que era habitual a los productos artísticos ha sido neutralizada definitivamente por una recuperación liberal del arte. Tendremos que aceptar vivir del reconocimiento de esos vestigios, de esa remembranza. Acaso debemos aceptar a la pintura como hija del decorado y la artesanía empresarial. Podemos pensar lo pictórico como una forma de rediseñar los flujos de una visualidad cautiva. El placer de la pintura, pasa, acaso, en algún punto por la aceptación acrítica de su momento plano. O tal vez sea una rebeldía conservadora contra el delirio vanguardista. Que hacer. Por donde enpezar. Que significa para estos pintores nacidos a la luz de las fuerzas desconstructivas de una escena de la que ellos son tributarios en su momento menos estelar. Cómo interrogar el presente -de la pintura- sin los signos de interrogación.

Cuando pienso en la pintura de Waldo Gómez pienso en una pintura de veteranos de guerra. Hay un saber bélico que lo hace reconstruir un decorado irónico. Recurre a las estrategias de guerra -léase academias-retorizando recursos clásicos (para ello opta por una parodia neoclásica a nivel figurativo). La batalla que se juega es la de sugerir una pintura mestiza -la chilena-, impropia, que para validarse necesita una nota al pie del cuadro; el gesto más patético es el de la pintura del Mulato Gil de Castro que escribe sobre la tela. Para Waldo Gómez toda la pintura chilena escribe sobre la tela para validarse históricamente, como si fuera un giro mestizo que funda el relato pictórico nacional.

El gesto de Cecilia Juillierat recupera lo doméstico, en sentido fuerte, como el lugar de captura de lo pictórico. Una escena original que se recupera recurriendo a motivaciones tímidas. Su pintura no deja de recorrer la historia reciente de la pintura; el diálogo con Gómez se invierte, uno apela a la academia clásica y desde ese lugar interroga a la pintura chilena y Cecilia interroga con cierta intimidad los relatos nacionales de nuestra pintura, reconociendo filialidades y "abriendo el cajón del velador".

Con Lala Carrasco la pintura recorre un itinerario más íntimo, lleno de pulcritudes y rigores. Aquí hay un trabajo cerebral (en el sentido de estudiosa) y vertebral que pareciera buscar un eje, un punto oculto que haga de centro. El pudor de esta pintura dialoga con las otras de la muestra ocultando lo que la de Gómez, por ejemplo, trata de explicitar; frente a una parodia neoclásica tenemos la estrictez de una pintura que busca una pintura posible.

Hay una cierta destinación tautológica del galerismo en general, una reiteración agotadora del sentido cuya función parece ser la cautela institucional. Esta retórica de la repetición paso a leerla como el dato de lengua de toda pintura; todo pintor, creo, usa la anáfora para que lo reconozcamos, algo así como señas de identidad, y toda identidad pasa por la lengua. En el caso de Gómez esto es un motivo explícito; en el caso de Jullierat y Carrasco sus señas de identidad pictórica coquetean una ficción de anonimato o de ocultamiento de signos fuertes manifiestos, esto debe deberse a la marca académica del trabajo de Gómez que contrasta fuertemente con las otras obras.

En el caso de Carrasco hay un pudor de la la pintura que también es dolor de la pintura en donde se cruzan y acumulan sentidos que siempre se van velando; para Gómez el dolor de la pintura es dolor de la historia de la pintura; él elige momentos poco geniales de la pintura clásica para interpelarla. Juillerat es más dichosa, en cuanto transita por el placer del que no quiere ser molestado jugando con una eroticidad leve en su elección figural.

Exponer es exponerse y el gran tema de ésta, creo, es proponer el desafío de que la pintura es un juego retórico-pictórico jugado en la multiplicidad del sentido. En este contexto el recorrido es una ruta pedregosa que tiene que entrar en disputa, quiéralo o no con los proyectos cortoplacistas de la cultura liberal.

Marcelo Mellado.

HECHO EN SANTIAGO

Un texto de pintura.

Alesia es una palabra que denomina a una enfermedad que se hace evidente cuando el enfermo escribe. Las palabras son trazadas en forma mecánica, pero pasados algunos instantes la persona es incapaz de interpretar lo escrito. De hecho, se enfrenta a las letras que produce con total extrañeza e ignorancia ante sus propios mensajes escritos. Alesia puede ser, pensándolo mal, una extraña imagen de lo que ocurre cuando se realiza un texto sobre pintura, pintura que necesitaría una explicación, ya que el pintor, lamentablemente no sabría leer lo que ha pintado. Este mal, en todo caso, parece tener más que ver con el olvido que con la ignorancia ya que siempre se piensa equivocadamente en estos casos y los textos, con respecto a pintura son siempre un error más o menos logrado. Los textos así concebidos son lecturas posibles de un total no específico. Las obras de arte, máquinas de crear sentido, generan siempre más señales que las que se piensa al realizarlas.

Los textos siempre deberían ser paralelos y distantes de tal modo que recuerden las reconstituciones de escena de la policía, que sirviéndose de señales residuales logran armar un caso, que como toda hipótesis es un ejercicio de arbitrariedad, sin embargo el sistema, dicen, funciona.

Todo esto estaría confiado a la pertinencia de la idea de que la pintura posee una especial sintaxis compuesta de núcleos de sentido que se yuxtaponen en un campo de fuerzas. Estos núcleos de sentido funcionan especialmente sobre la relación horizontal entre tema y procedimiento, problema ya clásico de la pintura y casi todas las artes modernas. En general el rompecabezas podría ser la imagen menos equívoca para ejemplificar el trabajo de pintar, ya que al armado y al ajuste de las partes se sumaría una cierta voluntad figurativa en el sentido de querer reproducir, mediante acciones abstractas un modelo suministrado. Unir lo diferente es base de metáfora, dado que los significados en pintura están siempre en un corral ajeno, el coeficiente de extrañeza entre elementos enriquece el sentido general, la metáfora no nace de lo igual.

La exposición colectiva es un estiramiento más de las relaciones entre lo diferente y lo igual; agruparse para mostrar trabajos de arte supone un juntura significativa en un soporte galerístico que tiñe el resultado general.

Esta colectiva específica proviene de una especial clase de enseñanza, de hecho los que

exponen provienen de las distintas facultades de arte chilenas existentes en los años ochenta, lo que los supone como resultado de una escena particular, escena en la cual la actividad simbólica de los artistas fue particularmente activa. Actividad simbólica de la política es también, como la academia perdida y la desmantelación de la praxis política, el nacimiento de una cierta teoría del arte que presupone nexos evidentes entre la crisis del lenguaje y los gestos de cambio. El gesto simbólico en política es un gesto perdido, no genera cambios reales, provoca áreas de tensión o zonas de análisis. Es en definitiva, un mensaje marcado de otredad cuyos límites son la nada o la obiedad, al igual que las metáforas del arte.

Santiago es una batalla de símbolos: las fotocopias de las caras de los desaparecidos, el arco de piedra tramado de Lonquén, la llama de la libertad o las velas encendidas en las calles de las poblaciones, luchan por tener significado; en esas circunstancias se aprende a pintar en Santiago. La pintura no podía ser ingenua en esas condiciones, de allí no podían emerger pintores complacientes con el medio que se emplea. Las facultades de arte no fueron escuelas de talentos.

La pintura entonces se practica como el mito de la caverna, pero al revés, desde la ficción de las sombras se interviene la realidad de afuera, en función de ello el aspecto formal del trabajo es privilegiado ante todo. Es así como la pintura y los elementos de la academia de la pintura -el dibujo, empaste, veladura, la distancia entre signo y procedimiento- aparecen constantemente en las obras, articulados como una cierta clase de cita o re-conocimiento hacia la solidez de una enseñanza fragmentada y en proceso de disolución constante; todo esto sumado al pánico a lo panfletario, pánico rodeado de otro pánico que rodeaba a las facultades de tanquetas el 85.

La pintura se aprendió de buenos artistas que no practicaban el medio pictórico tradicional, no hay vuelta a la pintura en los ochenta, nunca nadie se fue de allí. Bajo esta extraña situación se aprendió una pintura estructural y eminentemente simbólica: cuando se pinta se pinta otra cosa, una cosa distinta a lo que contiene el soporte y esa cosa distinta no se olvida, aquí no hay alesia, sólo hay distancia y metáfora, que se pintó sin esperanza.

Waldo Gómez