



POR LA CAUSA,
un texto de Gonzalo Díaz

M.O.S.T.R.A.R.
un texto de Mario Velasco.

con ocasión de la colectiva

BUSqueda

(A. Sánchez, L. Oyarzún, P. Parodi,
J. Guilisasti, J. Fontecilla, S. Aldunate, en
galería Bucci)

Santiago, Noviembre 1985



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

fotografía: josefina fontecilla
diseño gonzalo diaz
montaje g. diaz, m. velasco
impresión facultad de artes

POR LA CAUSA,

Gonzalo Díaz

Se presentan en esta muestra, los trabajos recientes de seis artistas super jóvenes, todos estudiantes aún en el último curso de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Los trabajos que hoy observamos corresponden, más o menos, a las tareas que se debieran realizar en los respectivos talleres de escuela.

A excepción de Josefina Fontecilla, que formara parte en la colectiva "Los Hijos de la Dicha" en Galería Sur, los demás se exponen en esta ocasión por primera vez. Todos, a excepción de Angélica Sánchez, han sido mis alumnos tanto en el taller de pintura como en el de operaciones visuales.

En pedir texto siempre hay engaño. La creencia en una cierta durabilidad por obra y gracia del decir de otro. Porque basta que algún otro diga algo para que se inicie de inmediato la construcción del crédito. Para entrar a cualquier plaza de transacción discursiva por la claridad supuesta de un enunciado bien constituido.

Pero, en pedir no hay engaño, pedirle peras al olmo, yo podría ser el colmo de vuestra desdicha. Entonces, la observación prolongada de las obras, prolongada hasta sus respectivos precedentes,

desde sus etapas iniciales y desde los estados de total deformabilidad connaturales a las carencias, a las ignorancias, a la desinformación, a la inseguridad, a la falta de reflexión. Ese lugar geográfico de amarre cotidiano, justificaría la conveniencia de la autoría de este texto?

O la coincidencia entre ellos y yo en el desarrollo obligado de un trabajo curricular, compartiendo — desde lugares opuestos — un espacio desmantelado, desamparado, usando sitios precarios, harían que mi aproximación fuera más precisa, más pertinente?

O la posible intromisión, la influencia, los forzamientos concientes o no, que tal vez han sufrido de mi parte en la formación de una determinada manera de construir un sistema de producción, me permitiría accesos que para otros resultarían vedados, o inespecíficos?

Sin embargo para mí, esta muestra, su título, su diseño, la juntura de sus nombres, se presentan como un hecho consumado del cual sólo me puedo ocupar en tanto es un gesto de regulada autonomía de parte de sus componentes. Porque es posible que lleguen a levantar más adelante, cada uno, su propia carpa en medio de la tribu.

Las prácticas disímiles (ya que las mediáticas son de Gente Grande) que aquí observamos, no son el resultado de una apertura programada para un trabajo de escuela, sino más bien, el residuo natural de empresas privadas en su interior, de iniciativas particulares que nunca han sido ni recogidas ni ensambladas orgánicamente en los currícula. Recién se discute cuestiones básicas, del ABC me imagino, de la enseñanza de arte. Las propuestas consistentes si es que hay alguna, batallan en contra de nada, y sin embargo no logran imponerse. El tiempo se ocupa en reglamentar y estatuir el vacío, un trabajo magistral de la superburocracia de las bellas artes. El Campus de Las Encinas en Macul, como una tentativa sistemática de cercamiento al imaginario y a la vitalidad de los futuros artistas. Lo que no se calcula es que la impulsión, el deseo persistente y excesivo de los enunciados, la cuestión de superar la epidermis sea comiendo o vertiendo, siempre anda por el lado de los sin embargo, y se nutre bien en la escoria y el residuo. La drástica reducción de los planes de estudio en los últimos años, la estrechez en el solo recono-

cimiento de la pintura y la escultura como únicos medios de canalizar las artes plásticas, han dejado fuera del límite institucional subvencionado por el estado, a todas las demás prácticas y procedimientos propios de las artes visuales contemporáneas, restando también con este celo, las posibilidades más adecuadas de aproximación crítica y analítica a la gestión de la pintura y escultura.

Es en este sentido que el centro de formación y de trabajo se constituye en un espacio de constante y progresivo desmantelamiento y desamparo.

Por otro lado, la formación teórica es en el mejor de los casos, impresionista, historiográfica, moralizadamente estetizante e irreflexiva, que ni siquiera satisface bien un intento de culturizar a los infieles. Una cosa es desasnar a los burros, pero otra transformar un departamento universitario de teoría en cursos de escuela primaria, en donde pasan a decorar el oriente eterno las relaciones productivas, las investigaciones, las instancias de reflexión, las disputas, y en general, la formación de lenguajes estructurados y estructurantes.

Este es el lugar de trabajo, espacio de proveniencia fracturado e inorgánico, alejado sistemáticamente de los verdaderos intereses, y problemas, normales por lo demás, que atañen a cualquier práctica artística, a 15 años del 2001.

BUSqueda, esta colectiva de autogestión, se conectará por fuera, en el hilo interruptor de los acontecimientos de su entorno, con otras muestras de parecido y distinto corte. No existe aquí propuesta pública, en el sentido que su diseño es otra manifestación de esa inorganicidad de las empresas privadas que existen al interior de los centros de enseñanza de arte, como reemplazo vitalista de la falta de políticas consistentes de extensión cultural. Empresas que son puro amor al movimiento pero que en su adolescencia, no han contemplado cuáles son las mejores condiciones de su propia conveniencia.

No podría calcular, en el apuro, la cantidad de sospechas que despertará no este texto, sino el nombre de su autoría. ¿Otros hijos de la desdicha, pero esta vez camuflando y despistando su origen? Ni propuesta ni enemigo público, sino una colectiva para público en general.

CARTA A LUIS OYARZUN. En la posición invertida que él arma para que la mejor manera de mirar ese

cuadro sea apagando la luz. La cuestión de los traslados de la luz es lo protagónico. Lo demás, sólo tema de conveniencia: mejor la cebra que desarma la silueta de su bulto como la verticalidad sucesiva de cada tubo fosforescente que interrumpe la homogeneidad material de la superficie. La trama y la urdimbre del lino imprimado en las líneas luminosas de los tubos y las franjas de óleo transversales de la cebra. Estas bloquean la luz para hacerse visibles, inversión posible sólo en tanto la luz esté envasada reguladamente en el soporte.

La luz emana desde las entrañas del cuadro y su proximidad es capaz de iluminarnos, cuestión que brillaba por su ausencia desde la época de Rembrandt.

De la teleserie, un nuevo género en la historia del arte contemporáneo: el video seco. Pervertida y cancelada la infinita movilidad electrónica de la simplemente maría. Risas en el infierno metafísico de la super tecnología.

Nada se mueve en la momificación serigráfica de esa escena. Imagen petrificada SOBRE la pantalla de 19", perversión también, para el comportamiento de las partículas que atraviesan el espacio al vacío a velocidades irrepresentables y que constituyen la ilusión de una imagen en movimiento con el barrido electrónico de 525 líneas. Es otra investigación sobre la física de los estados sólidos. La sólida lentitud de una impresión serigráfica con malla de 60 hilos y esmalte industrial.

CARTA A JOSEFINA FONTECILLA. Lo definitorio, por lo extraño, para esta pintura, —para mirarla y hacerla— en la tentativa de construir la "escena" al interior del cuadrilátero, construcción que atraviesa obligatoriamente por la mala conciencia de un extravagante uso de los temas. Los "morceaux choisis" que anotaba Mellado para este trabajo, no son sólo de naturaleza documental, más bien, pedazos escogidos por las circunstancias del día y censurados en su armado, según una conveniencia puramente formal. Mantener permanentemente en pie el constante derrumbe cromático por medio de gestos excesivos en su dejadez aristocrática. Confianza en el buen movimiento de la mano que calibra la materia y permite medir un inadecuado recorte de las figuras que arman y desarman el relato por entregas parciales.

Y para subrayar la voluptuosa humedad del óleo,

la áspera brillantez del "rojo concreto" del barniz de uñas con el que la loca se las pinta. Cuánto cuesta esparcir un pigmento que al menor contacto con el aire se seca y se detiene; el gesto febril queda en cada tramo imposibilitado, por esa acetona, que en la rapidez de su cicatrización le traspasa toda su carga metabólica al contorno del icono. En esta impertinencia técnica el Pamela Grant une la utilidad del significante a la función del procedimiento.

Remarca esa movida la capacidad de flujo de su referente técnico-cultural (el óleo) y traslada la carga subjetiva de una gestualidad demente al objeto representado.

Todas las carreteras terminan en un escorzo y presuponen una fuga fuera de la ley, del cuadro. Presencia de ánimo y capacidad de forma, incluso y sobre todo frente a las peores circunstancias compositivas, en donde ya no hay ni tema ni volumen de qué agarrarse.

El gran formato como adecuación de un exceso que opone una gran resistencia al viento. La vela mayor del "bateau ivre" que, en una semana de bondad, nos regala un feroz naufragio (al óleo).

CARTA A SOLEDAD ALDUNATE. Remarcar aquí la unicidad de estos (varios) cuadros. No crean que son distintos cuadros, sino sólo las diferentes visiones que tiene el indio, cuando sin moverse del lago, gira sólo su cabeza egipcia. Y el salto del Laja para que el indio se suba por el chorro, de pintura. El Lago a los pies del Volcán es lo último que vio el cacique antes de zambullir su cabeza de insignia para enjuagarse la melena que se había lavado con el champú familiar sobre cuyo envase de plástico sigue transcurriendo el mismo lago de esmalte. El pedazo de silla, en la cual nunca pudo sentarse es la polaroid araucana en los vagos recuerdos del futuro que se le vienen a la cabeza con el agua helada, al Colo-Colo. El jefe sostiene firme el palo en la mano y su chapuceo (toda la tribu lo mira en silencio) produce círculos concéntricos porque todo en el agua tricolor es curva y redondez. Fue pelea frente a frente o emboscada, nunca se supo, sólo quedó el palo flotando diagonal, como las cruces en las tumbas cristianas. ¿O espera el bautismo que le dará con un garrote el conquistador pentecostal pegado a su cabalgadura? ¿O hay otro bajo el agua que lo sostiene, porque éste nunca tuvo cuerpo para mostrarse por entero? Lo

inquietante de la repetición, porque todos dicen: "aquí no pasa nada, no hay ruido ni moros en la costa", sin embargo, el volcán está próximo a eruptar y su lava incandescente llenará toda la Bucci y la calle Huérfanos hasta la esquina casi de Miraflores.

CARTA A ANGELICA SANCHEZ. Una situación (más que) difícil. Este trabajo me ha obligado a pensar la diferencia entre un Taller de Escultura universitario y un Taller de Instituto Politécnico, en cuanto las prácticas, las técnicas y la propia historia se internalicen como problemática del trabajo. Pensar el volumen y sus relaciones ocasionales con la escultura, como uno de los "corpus" normativos de tercera categoría (leer el Tratado de Leonardo) de las artes visuales y como práctica cuantitativamente minoritaria en los últimos cinco siglos. El volumen y su relación con la profesión del escultor, demandada principalmente en épocas y en regímenes políticos que requieren, por una parte, del ornato y aseo de jardines, y por otra, de la ilustración monumental de las efemérides patrias. Pensar el volumen, su inserción en el espacio y su relación histórica con el Arte Público y Ornamental, que obliga al trabajo con materiales nobles y eternos, resistentes a las inclemencias (analíticas) del tiempo y ahora, a la polución (crítica) industrial y urbana. Obligado a pensar este trabajo como víctima de un taller que no considera la historia de los logros, de los avances, de las conquistas, de las luchas, de la cantidad de pensamiento modelado después y gracias a Giacometti y Brancusi. Moore y Calder como beneficiarios directos de la tradición, el Pop y el Minimal como la fractura, Flanagan como la liebre de bronce que corre la posta pasándole la Palito a la joven escultura inglesa (Cragg y Woodrow).

Haciendo clases en el Taller de al lado puedo mirar este trabajo pensando en la disposición de talento de quien lo hace. Aquí, el cercamiento institucional se hace evidente. Proposición para ella de cuatro trabajos de escultura. Uno: Parménides; algo que es, no puede al mismo tiempo no-ser, para el teorema de la impenetrabilidad de los cuerpos: dos cuerpos no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo. Una cuestión fundamental del volumen y su materialidad espacio-temporal. Dos: haciendo una inventiva de producción y usando la formulación de Dittborn con respecto a la Pintura

y el Cuadro, hacer problema de las relaciones espúreas entre Escultura y Monumento. Este sería la tumba de aquella, toda la Escultura sucumbe en el Monumento (como toda tumba requiere de uno). Tres: todo Monumento Ecuestre es pedestre. Cuatro: las herramientas de la escultura son La Escultura.

Entonces, Yahveh Dios formó al hombre con arcilla del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente (Gen. 2-7). Dios se apropia de la escultura y la entrega en prenda a los hombres para que estos reproduzcan Su imagen y semejanza. No hace al hombre a Su pinta sino a Su volumen.

Por último algo acerca de la forma epistolar, al no haber podido, por razones de fuerza mayor, escribir una a Patricio Parodi, y otra a Josefina Guiliastri. La carta permite abusos de confianza y justifica arbitrariedades.

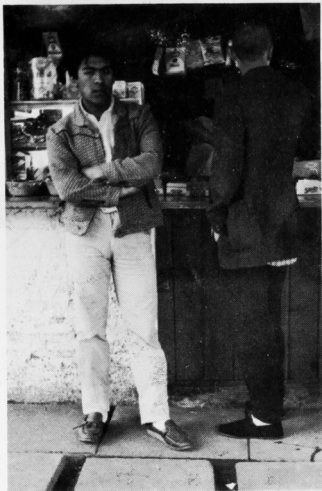


ANGELICA SANCHEZ 1962

Estudios: 4º año escultura

Universidad de Chile

Técnica: fundición aluminio.



LUIS OYARZUN 1963

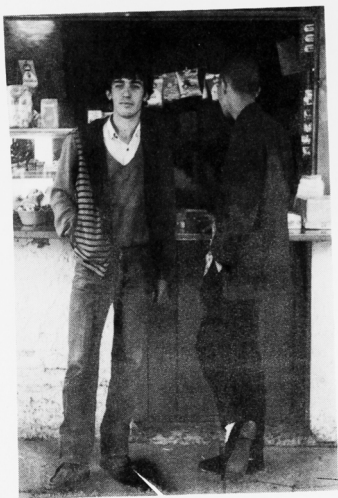
Estudios: 1985 taller operaciones visuales
Universidad de Chile.

Exposiciones: 1985-VII Concurso de creación
plástica U. Católica de
Valparaíso.

1er. concurso de pintura de
FF.CC. del Estado.

Técnica: Oleo sobre tubo fluorescente:
122 x 150 cm.

Serigrafía sobre monitor de TV:
4 pantallas de 19"



PATRICIO PARODI 1963

Estudios: 4º año pintura

Universidad de Chile

Técnica: mixta sobre tela 200 x 150 cm.



JOSEFINA GUILISASTI 1963

Estudios: 4º año pintura

Universidad de Chile

Exposiciones: 1984 Colectiva sala Bulnes

Técnica: óleo sobre tela 180 x 150 cm.



JOSEFINA FONTECILLA 1962

Estudios: 4º año pintura Universidad de Chile

Exposiciones: 1984 Colectiva sala Bulnes

1985 Colectiva galería Sur

Técnica: Oleo y barniz de uña sobre tela

480 x 260 cms.



SOLEDAD ALDUNATE 1963

Estudios: 4º año pintura Universidad de Chile

Técnica: Oleo y esmalte sobre tela

Oleo y esmalte sobre madera

Oleo y esmalte sobre envase plástico

Oleo y esmalte sobre silla

M.O.S.T.R.A.R.

Mario Velasco

En una reciente edición del diccionario Latino-Español y Español-Latino de Agustín Blázquez Fraile, se lee la palabra **Monstro** significando, en traducción del latín al español, **mostrar, indicar, hacer ver, señalar, designar**. Este agregó a la edición del Diccionario un apéndice, en el cual hace ver sus impresiones, audaces por cierto, acerca de la estrecha relación existente entre la palabra latina **Monstro** (mostrar) y la palabra española **Monstruo**. Advierte acerca del hecho de que hoy en día se pueda acceder a este original matrimonio por medio de su relación sonora, no se debe a un mero azar, sino que otrora significaron ambas palabras una misma cosa. "Sin embargo —añade— ciertos oscuros intereses políticos terminaron por divorciar estas palabras que unidas constituían una misma idea".

Se hace más clara esta virtual cisión si escuchamos la similitud sonora que hay en el latín entre las palabras **Monstro** (mostrar) y **Monstrum** (monstruo). Ambas, mantienen su raíz hasta las seis primeras letras, y la bifurcación parte en la "o" final de **Monstro** y en la "um" de **Monstrum**. Sin duda Blázquez Fraile hace ver lo que un desenfrenado espíritu separatista, y luego definitorio, logró disimular e historizar. Actualmente, estas palabras figuran ideas del todo diferentes, y sólo se escucha

su origen común para los más audaces: aquellos que **dudan** del cuento histórico.

Así, el **mostrar-monstruo** se transforma, si queremos remitirnos al origen, en un monstruoso mostrar.

La Historia no logró con el divorcio una cisura total entre monstró y monstrum en la lengua latina. No sucedió lo mismo en la traducción al español, donde podemos escuchar ya un gran distanciamiento entre mostrar y monstruo.

La traducción del latín al español simuló un origen diferente, adjudicándole a cualquiera similitud pura gratuidad. De ahí mi insistencia en traer a este escrito el buen nombre de Blanquez Fraile, uno de los hombres que más ha visto desde la actualidad. Y, cómo será la verdad de la relación que entraña el mostrar con lo monstruoso, que toda muestra es para el animal-hombre motivo de censura. Se esconde el animal-hombre para hacer el coito, más aún si no es pro-creador. No lo hace así el animal. Entonces, ¿no reside lo monstruoso del mostrar en la tematización del mostrar? El mostrar se censura objetivamente: por ley. Lo monstruoso del mostrar es la lejanía existente entre el verbo y el origen productor del impulso-nervio.

De esto se puede culpar a la Historia, que en su continuo desenvolverse, emprende una fuga desde el origen, único centro al que puede adjetivársele de productor.

Re-producción y monstruoso mostrar exigen en este escrito un tratamiento por igual, puesto que re-producción conlleva en su desenvolvimiento lo monstruoso, y el mostrar en la medida que se constituye como re-producción.

Re-producción y mostrar se relacionan como sinónimos en esta yunta coercitiva, la que en verdad pretende expropiarle a la re-producción su calidad verbal para adjetivar este mostrar: **ESTA**, una **muestra re-productiva**: su origen en la proyección, en lo no-original.

De lo antedicho podemos inferir categorías moralizantes sino advertimos en la aventura textual una búsqueda de ejes de producción, que para nada descartan la re-producción como aquel centro motriz.

Toda re-producción es a la vez producción. Esto último posee la intención de restarle validez a la relación original entre **monstro** y **monstrum** (del latín), ya que la contradicción es notoria en ver **desde** la actualidad y la (re)producción a partir del

impulso-nervio, el que modifica aquella posición
desde por un **hacia**.

765?32?0

LATIN

monstro
monstrum

ITALIANO

monstrare
mostro

FRANCES

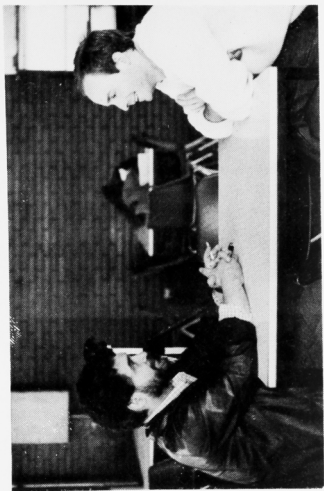
montrer
monstre

ESPAÑOL

mostrar
monstruo

PORTUGUES

amostrar
monstro



GONZALO DIAZ 1947
Taller Operaciones Visuales
Profesor Universidad de Chile.

MARIO VELASCO 1961
Estudios: 4 ° año de teoría

esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración
del depto. de extensión de la fac. de artes con el auspicio de
: CONCHA Y TORO y COMASA

