

RESEÑAS

**BLIND CINEMA DE BRITT HATZIUS
EN CASA SAUMA**
POR FRANCISCA RAMÍREZ

**CUATRO REINOS, EXPOSICIÓN
COLECTIVA EN SALA DE ARTE CCU**
POR PILAR ARAVENA GALLAHER

**FALSA MODESTIA DE IGNACIO
GUMUCIO EN EL MAVI**
POR DOMINIQUE ROUGIER

**MAHOMA Y LA MONTAÑA DE PABLO
RODRÍGUEZ EN GALERÍA TAJAMAR**
POR ILEANA ELORDI

**LIGHT SHOW, EXPOSICIÓN
COLECTIVA EN CORPARTES**
POR ROSARIO ANINAT

**CHRISTINA RICCI DE DOMINGO
MARTÍNEZ Y FRANCISCO MORALES
EN GALERÍA BECH**
POR OSVALDO GUILLÉN

**IMAGEN RESIDUAL DE
JUAN DÁVILA EN M100**
POR GERARDO PULIDO



Britt Hatzius, *Blind Cinema*,
acción de arte (2016)

BLIND CINEMA DE BRITT HATZIUS EN CASA SAUMA

por Francisca Ramírez

Espacios Revelados, la exposición múltiple de artistas internacionales en el barrio Yungay, se llevó a cabo en el mes de abril de este año y tuvo como ejes centrales el arte, el patrimonio, y la comunidad. Se trató por lo tanto de una instancia de intercambio entre los artistas y los lugares, las obras y los vecinos del barrio, quienes—muchos por primera vez—vieron su barrio transformado en un sitio de despliegue artístico. En este contexto se insertó durante tres días la performance *Blind Cinema* (2016) de Britt Hatzius, artista de nacionalidad alemana cuya obra se mueve entre la fotografía, el video, el cine, y la performance, problematizando en torno a la comunicación, el lenguaje, y los límites de éste.

La obra, que ha sido realizada en varios países como Inglaterra, Holanda y Canadá, tuvo lugar en Casa Sauma (Ca.Sa.), ubicada en la calle Compañía de Jesús. Se trata de una construcción del año 1900, hecha de adobe, destinada originalmente al uso habitacional, y que actualmente se encuentra deshabitada y desmoronada, tanto por el paso de los años como por el abandono. La que en su época fuera una habitación de la casa, se dispuso ahora como una sala de cine—especialmente íntima—para recibir entre veinticinco a treinta espectadores, a los que, mediante una venda, se les tapa la vista. Entre cada fila de la audiencia se ubica una fila de niños de 4to y 6to básico, procedentes de la escuela primaria República de Israel, quienes son los únicos que ven la película, estando encargados de describirla a través de murmullos.

Se entra por lo tanto en un juego de relaciones múltiples. Hay niños videntes y adultos ciegos, hay una dimensión privada y una colectiva, un describir y un entender, y muchos otros eventos teniendo lugar al mismo tiempo. El acto de “ver una película” es ahora un acto compartido en el que se establece una relación de dependencia. El espectador, imposibilitado en su visión, solo puede escuchar la banda sonora de la película, y necesita de la descripción del niño para saber lo que ocurre en el film. Por otro lado, los chicos no tienen más que su lenguaje precoz y en vías de desarrollo para hacerlo. Los niños intentan hacer sentido de lo que están viendo, y los adultos—cuya imaginación y lenguaje ha sido complejizado por los años—se quedan cortos con las explicaciones insatisfactorias en términos de rigor, pero acuciosas en descripción objetiva.

Se hacen patentes entonces los límites del lenguaje. Las únicas palabras presentes en toda la performance son las de los niños, habiendo una dificultad en el expresar, entender y retener. Y, a su vez, los susurros y las voces pequeñas de los niños surgen llamativas y distractoras, antojándose además algo fantasmagóricas al considerar el contexto de la casa abandonada, la locación en la que se está.

El ambiente es particular: los susurros, la casa derruida, el invierno, todos los aspectos que conforman la performance dan lugar a una atmósfera de suspenso. En ese sentido, esta obra significa un quiebre. El barrio tradicional es parte de un lugar "otro" de la ciudad, de un lugar popular y de inmigrantes, un lugar que no suele ser anfitrión de este tipo de encuentros artísticos; mientras que, Casa Sauma da cuenta de otro espacio "aparte". A su vez, la misma obra pareciera estar "fuera de lugar" dentro de la anterior. Esa acumulación de salidas de "lo normal" son lo que finalmente constituye la obra. Se trata de una salida de lo cotidiano instalada en medio de la cotidianidad, de la vida del barrio. En este sentido la obra es un quiebre del lenguaje, de las imágenes, de lo convencional y también un descalce. Descalce que se presiente desde el principio, en forma de un cierto pudor causado por lo íntimo de la relación con los niños versus lo colectivo del acto.

Algunos de los niños que participaron en esta obra no habían ido nunca al cine, y ninguno de ellos había entrado al centro de creación NAVE que se ubica al frente de Casa Sauma, de modo que —aunque no muchos de los vecinos asistieron a la experiencia— esto también fue un quiebre en la vida del barrio, quiebre que da cuenta, a su vez, de los límites de la comunicación en una escala mucho más macro, de las diferencias de interpretación sobre lo que es el arte, el patrimonio y la comunidad, de la distancia casi insalvable entre lo que ven los niños y lo que no ven los adultos ●



CUATRO REINOS, EXPOSICIÓN COLECTIVA EN SALA DE ARTE CCU

por Pilar Aravena Gallahe

Veo caminar por un par de minutos y a paso tumbado, a quien me lleva la delantera en un estrecho pasaje camino a casa. Veo cómo pasa por entre las hojas de un liquidámbar, hojas que brillan con ímpetu bajo el reflejo de la luz, veo cómo sus pies ni se inmutan al contacto con las hojas caídas y sus ojos no han de ser quitados de una pantalla cuando, por sobre él, un cielo, recién despejado y agotado por la lluvia, respira. ¿Por qué ignoramos, en nuestro andar, el inevitable lazo que nos une con este suelo firme? ¿Por qué dejamos de percibir sensiblemente nuestro entorno, nuestros objetos, esos afectos y esa ineludible conexión con nuestro universo?

La exposición *Cuatro reinos*, curada por Sebastián Vidal en la Sala de Arte CCU, es una muestra colectiva que reúne un conjunto de veinte obras de destacados artistas chilenos bajo la problemática de las relaciones entre lo humano y cuatro de los seis reinos de la naturaleza: animal, vegetal, fungi, y protista. Las obras son de diferentes procedencias materiales y

técnicas de representación: fotografía, pintura, escultura y arte-objeto. La muestra se encuentra distribuida en un mismo salón, invitando al espectador a contemplar la exposición a través de la apreciación de cada una de las obras en relación con la totalidad del espacio y el recorrido que ha sido establecido por el curador.

“¡Qué irónico!” Eso fue lo primero que pensé al llegar a la galería. Qué irónico que una muestra colectiva que aborde el tema de la naturaleza en relación al ser humano se encuentre en medio de uno de los puntos más agitados y concurridos de Santiago de Chile. Casi en plena vía del tránsito, y acorralada entre grandes estructuras metálicas que se elevan de manera predominante por sobre nuestras cabezas, haciéndonos olvidar —entre tanta contaminación acústica y visual— la naturaleza y sus diversas expresiones. Y es que quizás no es del todo inadecuado el lugar.

La naturaleza se nos presenta eminente, advirtiéndonos lo insignificantes que somos en comparación a ella. Sublime es la palabra correcta para describir aquella impresión provocada en mí al momento de ingresar en la galería y dar cuenta del contexto en el cual se encontraba situada



Pag. izquierda. Teresa Aninat, Catalina Swinburn, *You never forget*, registro de la performance, impresión Lambda (2010)

Pag. derecha. Cristián Salineros, *Heavy Huevo*, madera y remaches (2002)

la exposición. ¿No se sintieron diminutos al mirarse entre medio de tan inmensas e imponentes estructuras que se alzaban ante ustedes? En contraposición a toda la locura que acontecía fuera de los ventanales, la muestra parecía convertirse en un universo aparte y, paralelamente, ésta parecía concederle un carácter natural a las estructuras de espejos que se erguían en el cuadrangular.

A pesar de la diversidad de medios artísticos, las obras dialogan constantemente unas con otras, dejándonos entrever la evidente presencia del ser humano a través de la manifestación de diferentes acciones llevadas a cabo por el individuo, o invitándonos a percibirnos a nosotros mismos a través de su escala, o a percibir el flujo que oscila entre lo humano y lo natural. También hay obras que suscitan una experiencia donde la prolongación del cuerpo se ve entrelazada con la naturaleza, en un juego infantil donde lo material se traduce en cuerpo. ¿A qué me refiero con juego infantil? En la obra de Alejandra Prieto titulada *Wiggle*, por ejemplo, es evidente el aspecto fecal que adquiere la imagen de un cochayuyo, no solo por su similitud en términos de color, sino

también por el brillo y la forma en que está posado. También debido al color, forma y brillo, éste parece un caramelo. ¿No es evidente acaso el diálogo que ocurre entre ambas apreciaciones? Si lo analizamos desde el psicoanálisis, lo que ocurre en esta fotografía es una inversión de sentidos o pulsiones. Se juega con las pulsiones correspondientes a la etapa del desarrollo anal de un niño y también con las pulsiones a nivel oral. Lo que parece caca, es al mismo tiempo un caramelo. La presencia del cuerpo se evidencia bajo la forma de un objeto perteneciente al mundo protista y en el cual inconscientemente nos percibimos a través de sus formas, no solo físicas sino también sensoriales.

También me interesan aquellas obras en donde los cuerpos son capaces de exhibir su realidad bajo la forma de alguno de los cuatro reinos. ¿Cómo ocurre eso? La obra de Cristián Salineros titulada *Heavy huevo*, y la obra de Aninat & Swinburn titulada *You never forget*, se encuentran dispuestas frente a frente -por supuesto no en vano. Cuando me paseaba por la galería, la obra de Salineros fue probablemente la que primero llamó mi atención. *Heavy huevo* parecía calzar perfectamente

con la fotografía de Aninat & Swinburn ubicada detrás, en la cual dos mujeres yacen tendidas sobre un nido de ave. Bien sabemos que el nido pertenece al recién nacido; poco sabemos por qué están ahí dos grandes mujeres. Nos cuestionamos nuestras raíces a medida que ya hemos alcanzado la madurez y la anhelamos con nostalgia mientras crecemos. La relación entre el huevo y las mujeres es una fantasía. Un ensueño en el que se busca, bajo aspectos naturales, hallar aquellas cosas que están fuera de nuestro alcance, aquellas que nos cuestionamos infinitamente pero que sabemos se encuentran ineludiblemente empalmadas a nuestro ser. El huevo nos recuerda, a través de la escala, nuestra infancia, el origen, y en el nido se ve expresado el sentimiento de búsqueda por la morada. Como dijo Nietzsche "aún el hombre más razonable tiene necesidad de volver a la Naturaleza, es decir, a su relación fundamental ilógica con todas las cosas" ●



Ignacio Gumucio,
Lamentable, barniz
sobre madera
aglomerada (2015)

FALSA MODESTIA DE IGNACIO GUMUCIO EN EL MAVI

por Dominique Rougier

Líneas gruesas de pintura dispuestas de manera vertical y horizontal son una de las formas que caracteriza las obras de Ignacio Gumucio expuestas en el Museo de Artes Visuales (MAVI). La décima exposición individual del artista chileno lleva el nombre de *Falsa Modestia*, con el que ironiza sobre el trabajo de los artistas y su búsqueda por adquirir una identidad hasta “mostrarse exageradamente arrogantes o ridículamente humildes”¹—tal como señala el primer párrafo del texto museográfico. En la exposición podemos encontrar pinturas y videos realizados entre los años 2014 y 2016 que logran— subjetivamente— representar paisajes, escenas comunes, alegorías, y retratos a partir de su experiencia en el taller.

Al entrar al museo, lo primero que llama a la vista es la secuencia de tres pinturas denominadas *Los conversos I, II y III* que ocupa una muralla completa de la cuarta sala. En cada una de ellas, la figura de una persona está delineada por recortes de revistas con rostros humanos que se pierden ante las continuas líneas

verticales que caen sobre el lienzo, hasta el punto de simular una cortina entre lo representado y el espectador. En otra dirección de la sala, encontramos pinturas que parecieran rememorar paisajes, ya que se asemejan más a una idea abstracta de los mismos que a su representación. Esto se revela como una invitación—por parte del artista— a que el espectador visite los paisajes que se encuentran en la mente, acudiendo a ellos sin necesariamente conocerlos. Rescato en ese sentido la pintura *Lamentable*, ya que presenta un espacio natural con árboles a los costados que Gumucio ha intervenido con la técnica del *dripping* hasta lograr una geometrización de las formas que obstaculiza la visión del primer plano.

El trabajo de Gumucio produce un cierto efecto anímico en el espectador, puesto que no sólo entrega un modo subjetivo de representar lo que de todas formas es común a varios géneros pictóricos, sino que además interactúa con la experiencia sensible del espectador frente a lo representado. En palabras de Gumucio: “Las obras de arte son algo en la medida en que logran comunicarse con alguien y, a la vez, no son nada si no suceden; manchas y maderas sin un sentido más

allá de lo abstracto”². En esta frase, que de alguna manera explica el sentido de *Falsa Modestia*, advertimos la comunicación que logran las pinturas con las personas en el momento mismo en el que éstas son capaces de reconocer ciertas figuras cotidianas (árboles, personas, plantas, entre otros).

El deseo por ocultar lo que en un primer momento pintó en la tela, ejemplifica la búsqueda del artista contemporáneo por transformar las figuras e intervenirlas con distintas técnicas, en este caso el *dripping*. Sin embargo, pese a que no en todas las pinturas podemos apreciar esta técnica, igualmente hay algo abstracto en ellas, como ciertas figuras u objetos que no están contextualizados en un espacio, dejando que el espectador las sitúe libremente donde le parezca pertinente. Es el caso de *Largo I y Largo II* (ambos del 2015) o en *Cambio de piel* (2011-2016). Se puede decir entonces que las pinturas de Gumucio logran capturar la atención del espectador no sólo por los colores y las formas que modifican el espacio y la silueta de lo representado, sino que además por la búsqueda personal por encontrar, detrás de la cortina de líneas verticales, un significado a partir del reconocimiento de objetos o lugares ●

1. Gumucio, Ignacio. Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile. 5 abril. 2016. Charla.

2. Gumucio, Ignacio. Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile. 5 abril. 2016. Charla.

MAHOMA Y LA MONTAÑA DE PABLO RODRÍGUEZ EN GALERÍA TAJAMAR

por Ileana Elordi

Cuando me preguntaron si conocía las “piedras que se mueven” dije que no, simplemente porque algo así no podía existir. Me mostraron una foto de una roca enorme que se traslada por una superficie plana y deja una huella. Me explicaron que nadie sabía qué provocaba el movimiento, y que al verlas parecía que su actividad surgiera desde el interior, como la de un insecto o cualquier animal.

El científico indio Jagadish Chandra Bose demostró que al aplicar electricidad a ciertas rocas, éstas reaccionan. Basado en esto, se animó a declarar que las rocas son seres animados, lo cual fue rotundamente rechazado por sus pares. Para ser considerado animado, alegaron, no sólo se necesita responder ante un estímulo externo, sino también nacer, crecer, reproducirse, y morir.

En *Mahoma y la montaña*, Pablo Rodríguez construye rocas artificiales de plástico y cobertura de napa que hace rodar por el Cerro San Cristóbal, para luego exponerlas al interior de la Galería Tajamar. Durante su recorrido, las rocas van incorporando materialidad del cerro, impregnándose de hojas secas, basura, tierra, y raíces como si fueran parte esencial de su composición, y a la vez dando cuenta de un sistema natural mucho mayor.

Como una segunda arista de la obra, Rodríguez señala una roca específica del cerro que, más que un objeto natural, parece un pedazo de basura, un residuo cultural rezagado. A esta roca y en el mismo cerro, Rodríguez le anexa una ficha técnica de bronce que indica un título, fecha, y su propia información de autor.

Las piedras de Rodríguez -tanto aquellas que ha construido como las que ha encontrado- no se deslizan por sí solas ni tampoco reaccionan ante estímulos eléctricos. Aun así, en cierto grado también parecen estar animadas en la medida en que a través de ellas se establecen relaciones biográficas.



Pablo Rodríguez, *Mahoma y la montaña*, acción de arte (2016)

Esta intención de evidenciar vínculos es una constante que se ha mantenido a lo largo de la obra de Rodríguez. En una primera instancia, existe un interés de su parte por la condición natural y el orden involuntario de elementos residuales en la cultura, así como también por la manera en que éstos hablan de los procesos de su entorno y el paso del tiempo. En una segunda instancia, se revela una intención por recrear estas variantes en un contexto controlado y expuesto a espectadores, quienes vienen a completar este ciclo de significados, asignándole a la composición un valor personal intransmutable.

Así, en *Mahoma y la montaña*, Rodríguez compone la obra imitando las disposiciones de los elementos en sus estados naturales en el cerro, y dando cuenta de fragmentos interconectados que dialogan aludiendo a una cultura, paisajes, y recorridos. En este sentido, Rodríguez produce una obra que interactúa con las distintas relaciones afectivas y sensibles que cada espectador pueda sostener con sus objetos y categorías, empujando una nueva variante física y marginal: el interlocutor.

Al mismo tiempo ocupa el color verde -una constante en su obra- como un guiño a ese afán de representar la naturaleza dentro de la ciudad. Así, la superficie de la galería pintada de verde flúor contextualiza a la obra de dos formas. Primero, como una extensión de la investigación de

Rodríguez en torno a la ironía de ocultar el cemento y lo artificial de la ciudad utilizando el color verde -ya sea en la forma de un panel pintado que esconde una construcción, en el pasto sintético emplazado donde no es posible que algo crezca, o en una malla de kiwi que se camufla con un paisaje hostil. Segundo, como una exaltación de la ambivalencia entre lo natural y artificial de la muestra a través de esta superficie pintada en Galería Tajamar.

Finalmente, y aunque no se encuentra explícito en su obra, las estructuras abstractas creadas por Pablo Rodríguez tienen un origen cotidiano y visible en la ciudad: piedras que delimitan estacionamientos, piedras que rodean plantas, piedras que tapan hoyos, y piedras pintadas de amarillo que señalizan un peligro. Siendo el cerro San Cristóbal una de las principales canteras de la ciudad de Santiago, es posible que muchas de estas piedras que ocupamos provengan de allí. De esta forma, pareciera que bajamos piedras del cerro para improvisar soluciones a situaciones cotidianas, para aludir a esta precariedad, o bien para alejarnos de ella, observarla, y encontrarle otro sentido ●

LIGHT SHOW, EXPOSICIÓN COLECTIVA EN CORPARTES

por Rosario Aninat

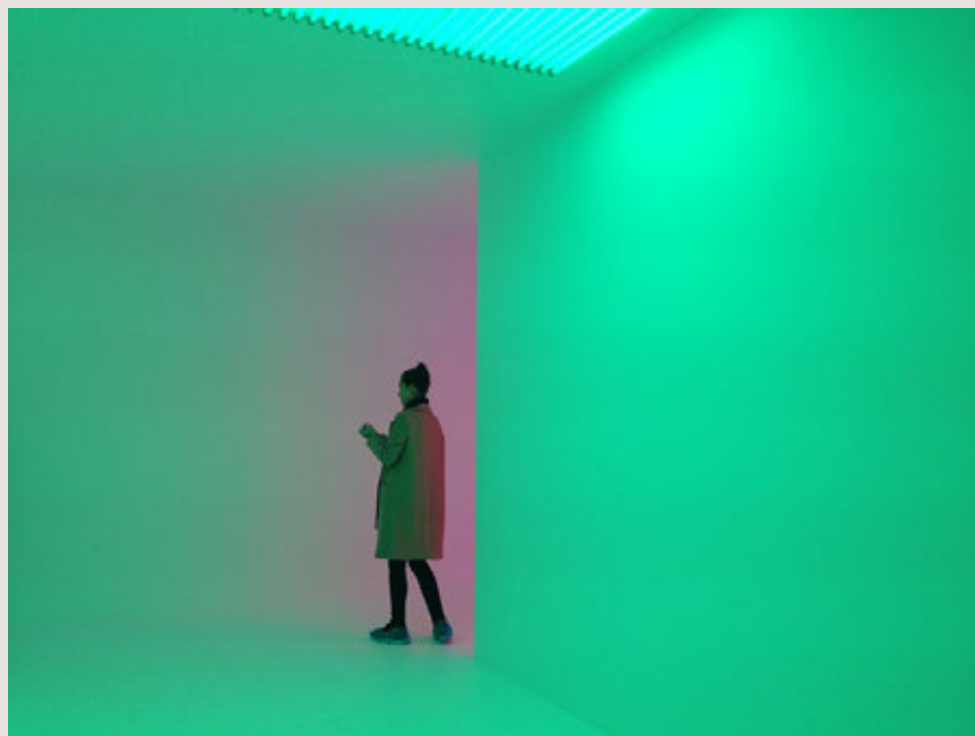
Light Show es una exhibición de la Hayward Gallery de Londres que, tal como su título revela, consiste en un espectáculo de luces, un juego de percepción y color. Al tratarse de diecisiete obras de arte hechas de luz, ésta se va transformando en materia reconocible como tal, y su color en una herramienta tangible.

La exhibición presenta diversas maneras de trabajar la luz y el color. Dan Flavin y Anthony McCall, por ejemplo, utilizan la luz desde su cualidad escultórica, pero de forma distinta. En *The nominal three* (1963) Flavin sitúa los tubos de luz como parte integral de la obra, mientras que en *You and I, horizontal* (2005) McCall junta la luz con una tenue niebla que envuelve a quien entra en la sala.

David Batchelor—quien también participa en la muestra— explica en su libro *Chromophobia* (2000) que el color se manifiesta como un elemento azaroso y cautivante, que funciona como herramienta de destrucción u organización de las facultades perceptivas. El color proveniente de la luz provoca un placer sensorial que, sin embargo, dificulta su comprensión, al menos en una primera instancia. En *Magic hour* (2004), Batchelor esconde la fuente de donde proviene la luz, pero posibilita que su color sea percibido, dado que no logra ser del todo contenido. El color, por lo tanto, a pesar de ser vago e intangible, se encuentra con la precisión de la forma palpable que lo contiene.

La sutileza de la monocromía que se presenta en la obra *Rose* (1997) de Ann Veronica Janssens, se opone a la propuesta estridente de Olafur Eliasson, *Model for a timeless garden* (2011), en donde el conjunto de luz y color trabajan en virtud de la intoxicación del espectador. Esa intoxicación no es entendida como algo negativo, sino como un estado de perplejidad frente a lo que no se entiende o no se ha experimentado antes.

Obras como las de Iván Navarro, *Reality show* (2010), juegan con otro de los efectos perceptivos al presentar



Carlos Cruz-Diez,
Chromosaturation, instalación
(1965-2016)

una posibilidad imaginaria del infinito. Navarro logra la intoxicación mencionada a través de la desorientación de quien se envuelve en la infinidad de sus tubos de neón. El espacio de la cabina donde uno ingresa parece nunca terminar, aislando dentro de un espacio muy reducido a un sujeto en un ilusorio sinfín.

Esta misma desorientación puede interpretarse en la obra de Conrad Shawcross, *Slow arc inside a cube IV* (2009). La visión de la sala se distorsiona, pero es posible identificar de dónde proviene este cambio de percepción. El reconocer la fuente, sin embargo, no anula el factor de seducción que entrega la constante mutación de las formas reflejadas en la sala en la que se encuentra.

Light Show se basa en la utilización de tecnología para generar diferentes sensaciones, siendo estas últimas el factor dominante. Es la percepción frente a lo sentido lo que entrega la comprensión de las obras. Me refiero tanto a las sensaciones que suceden de manera cerebral psicológica, como a las percepciones

que suceden de manera física. Vuelvo a mencionar a Batchelor, quien señala que enfrentarse a la luz y al color no es simplemente lidiar con cosas rojas, blancas, o azules como simples reconocimientos de color. Enfrentarse a la luz y al color es ingresar a la esfera de lo que es la luz, es rodearse de una especie de misticismo de la estética de lo que es rojo, blanco o azul. Es un momento en el que se reúne lo negativo con lo positivo en un deslumbramiento intenso que bloquea al color como tal y lo convierte en un estado, aun cuando se reconozca que se está frente a dicho color. Algo así es lo que *Light Show* propone como espectáculo ●

**CHRISTINA RICCI DE DOMINGO
MARTÍNEZ Y FRANCISCO MORALES
EN GALERÍA BECH**

por Osvaldo Guillén

Contra el testimonio de las apariencias, en *Christina Ricci* los artistas Domingo Martínez y Francisco Morales no disponen ante un público una colección de objetos (pinturas, esculturas, muebles, recortes, poemas, etc.): prefieren definir lo que ponen en nuestro camino como una *situación*. La voz *situación* remite casi por arte de magia al situacionismo, el situacionismo a la Internacional Situacionista, la Internacional Situacionista a Guy Debord, y Guy Debord a la crítica a la sociedad del espectáculo. Si decidiéramos avanzar por esta senda, cabría agregar lo siguiente: Guy Debord desmenuza la sociedad del espectáculo en dos libros. En el que fue publicado en el año 1967 (*La sociedad del espectáculo*) discute lo espectacular “concentrado” y lo espectacular “difuso”, mientras que en el del año 1988 (*Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*) nos familiariza con lo espectacular “integrado”. En la actualidad el caudal crítico que este pensador nos legó es inseparable de otros enfoques teóricos. Como ha destacado McKenzie Wark en su libro *The spectacle of disintegration* (2013), la crítica de la vida diaria es la crítica de las necesidades existentes y de la creación de nuevos deseos.

Entre los elementos que conforman la *situación* montada por Martínez y Morales se puede pero no necesariamente se debe adivinar una crítica del tipo que acabo de apuntar. “Situación” también puede remitir a algo que en apariencia es más sencillo, esto es, a la totalidad de los sitios ocupados por los objetos en un montaje. Totalidad que en lo concreto es subrayada mediante la abundante pero cualitativamente aleatoria elección de dichos objetos. Incluso las imágenes o las palabras pintadas en los lienzos, papeles, o esteras no pueden ser agrupadas aparte: más que cuadros son objetos ante otros objetos.

En este punto, más de alguno puede llegar a pensar que esta perspectiva delata un formalismo trasnochado o acusa la



Domingo Martínez, *Last Resort*,
óleo sobre madera, papel,
arcilla (2015)

construcción de un relato que pospone u oculta lo político. Por esta razón conviene que aclaremos lo que hemos venido entendiendo por *objetos* y con mayor razón que rechacemos las asociaciones que interfieren con nuestra exposición. Siguiendo de cerca las ideas expuestas por Levi R. Bryant en su *The democracy of objects*, la voz “objeto” es más amplia que el dominio de los entes “naturales” (este asteroide, esta botella, este gato, este hombre), pues abarca también el dominio de los entes “reales” (tecnologías, entidades simbólicas, entidades ficticias, grupos, naciones, obras de arte, entre otras). Así, en lugar de favorecer la distinción entre un dominio de los sujetos y un dominio de los objetos, la ontología defendida por Bryant investiga un campo unificado: el de los objetos. En consecuencia, otra de las distinciones que para Bryant pierde vigor es aquella que separa a la naturaleza de la cultura. El campo de los “objetos” contiene tanto a los animales (humanos o no humanos) como a las distintas sociedades (primitivas, pre-modernas, o modernas). Todo

esto no quiere decir que la noción de objeto elimine en todo sentido a la noción de sujeto. Pero sí quiere decir que a la noción de sujeto se le niega la posibilidad de ser ella el punto de referencia de los objetos. El sujeto, en otras palabras, es un objeto entre otros objetos.

Visto de esta manera, la “situación” —que definimos provisoriamente como la totalidad de los sitios que en un montaje ocupan los objetos (entendidos ellos también provisoriamente como cosas materiales)— transita hacia la totalidad de relaciones entre objetos-cosas, objetos-entidades (simbólicos, ficticios o artificiales), y objetos-humanos. Es fácil mostrar cómo todos esos objetos confluyen en la imagen (ella también un objeto) que bautiza la exposición. Lo difícil consiste en descifrar las voces dominantes (si es que hay alguna después de todo). Hasta el momento resulta por lo demás evidente que para nosotros el cuadro que representa a la actriz estadounidense ocupa en la relación obra/espectador un lugar preponderante. Sin embargo, ahora que hemos

desarrollado de manera más o menos exhaustiva el enigma tras la situación, nosotros, los objetos-humanos en presencia de los objetos-cosas, y habiendo intuido el lenguaje, podemos discernir más o menos libremente las agrupaciones que a los objetos montados regalaron un orden.

Conviene antes de poner punto final a esta reseña volver una vez más sobre el tema de lo político. Una lectura como la propuesta es política en varios sentidos, aunque la vía más expedita para confirmarlo no se encuentre aquí sino tal como lo sugieren Martínez y Morales en el trato directo con los objetos. Con todo, sólo conjugando la lectura defendida aquí con la lectura situacionista, puede ésta última incidir (no sin modificaciones) en una serie de problemas políticos, sobre todo ya que algunos de los aspectos que manifiestan dichos problemas aún están en vías de alcanzar el status de problemas públicos (vale decir, problemas relevantes para todo miembro de una comunidad). Entre esos problemas políticos que muestran también aspectos “en tránsito” están el estatuto de los animales no humanos, la ecología, o la relación con la tecnología.

Mucho de lo que acabo de decir o defender en estas líneas se vincula con lo que se perfila como un post-humanismo. El post-humanismo puede (porque todavía es reciente) significar muchas cosas, algunas derechamente indeseables. Coincidencia o no, Martínez y Morales escogieron para transmitir su mensaje la pintura de una muchacha que alcanzó sin desearlo tanto el éxito como la fama, y que denuncia públicamente la cosificación de la mujer. Con ese gesto ellos exorcizan ese mal ●

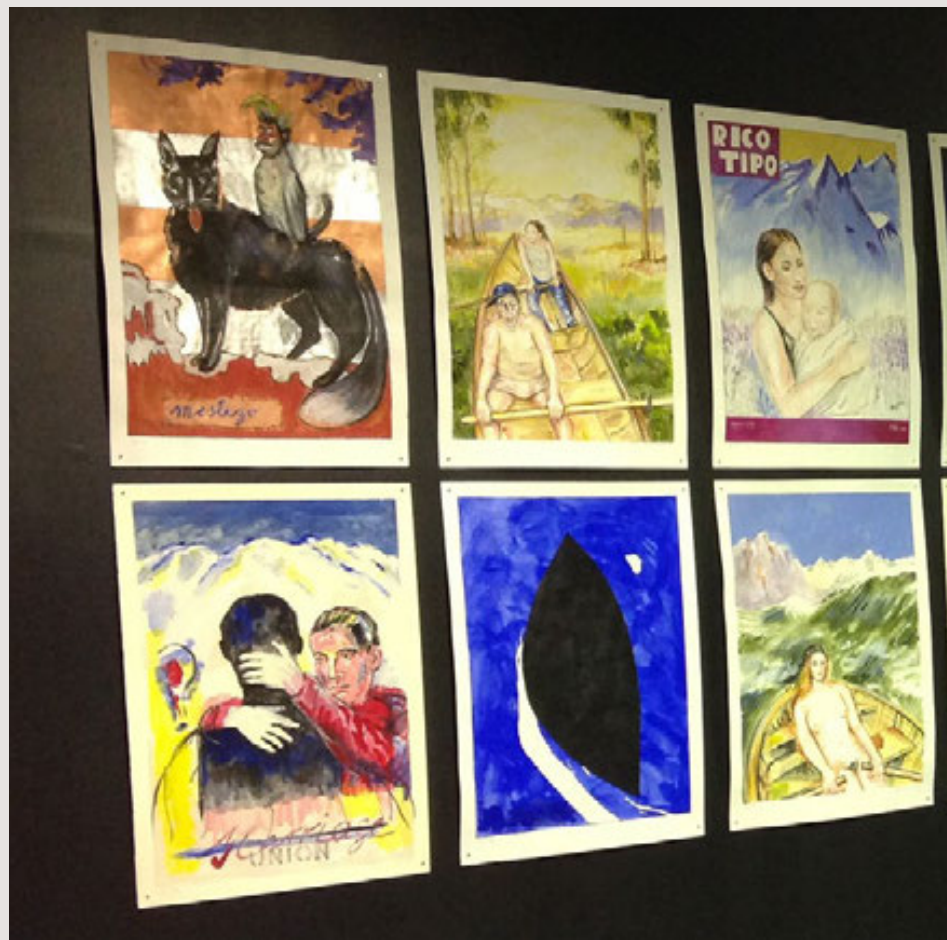


IMAGEN RESIDUAL DE JUAN DÁVILA EN M100

por Gerardo Pulido

Creo haberle escuchado decir: “así me sale, pinto como un pintor de carteles”. Eso, más o menos, Juan Dávila me dijo en algún mail o en persona. No recuerdo bien.

Una exposición individual como *Imagen residual* —presentada entre julio y octubre del 2016— ha sido largamente esperada por seguidores de Dávila en Chile. Reúne alrededor de cincuenta obras realizadas entre el 2000 y 2016, incluyendo un mural, una pintura semi-oval de grandes dimensiones, una serie de “afiches”, y un conjunto de cuadros de gran formato colgados sobre un muro verde y rosa. Buena parte de esto se presentó en el Museo QaComa de Brisbane,

Queensland, Australia, en la octava Trienal Asia Pacífico.

Ingresando al galpón de M100, uno es golpeado por pinceladas rápidas, textos onomatopéyicos, cuerpos humanos sumergidos en ambientes de color y atravesados por bandas horizontales (lo geométrico parece ser un recurso “nuevo” en Dávila, a veces citando expresamente la vanguardia abstraccionista del siglo XX). Recorro el conjunto entre sonrisas y asombro, con *jouissance*, diría el pintor —término tomado del psicoanálisis lacaniano. Este “goce”, como puede traducirse provisionalmente la palabra francesa, se ve a ratos interrumpida por unos textos curatoriales que hostigan: de letras negras, se acercan mucho a las imágenes y pecan de literaridad (un ejemplo de mucha curaduría contemporánea que tiende a competir con la obra en lugar de potenciarla; en todo

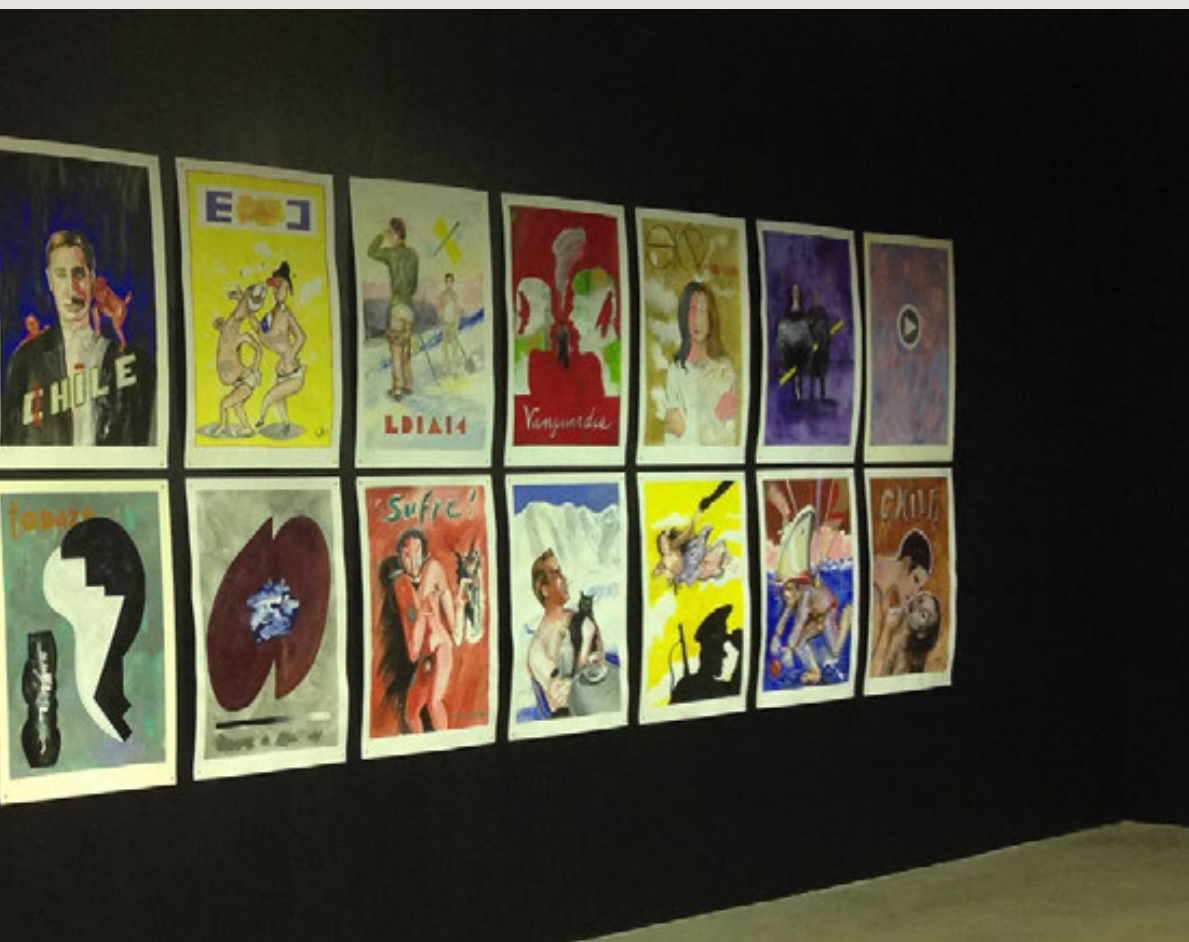


Imagen del montaje de la exposición *Imagen residual* de Juan Dávila en M100 (2016)

caso, a veces estos textos autoadhesivos se agradecen, como cuando refieren a la cronología de la trayectoria de Dávila).

Como sea, cabe felicitar la iniciativa del curador español Paco Barragán que ha querido conmemorar los quince años de la institución exponiendo un conjunto de obras recientes del pintor. Disponíamos de muy contadas ocasiones, por estas latitudes, de ver el trabajo de Juan Dávila posterior a la década de 1980. Sin embargo, las repercusiones de su obra casi no han tenido precedente en Chile, remeciendo las fronteras del cuadro (usando marcos o representándolos dorados, o bien ocupando franjas tipo paspartú y colgando pinturas sobre murales tal como hizo ahora), las fronteras de la galería, las fronteras del museo, e incluso las fronteras con otras “naciones bolivarianas” (roces diplomáticos, en plena transición democrática,

causados por un Simón Bolívar travesti pintado por el artista).

La separación entre lo artístico y su contexto, para el caso, se hace bastante difusa: la pintura de Dávila se ha infiltrado en los mismos medios de comunicación que cita (la televisión y el diario particularmente, que han divulgado la polémica suscitada por algunas de sus obras), impactando finalmente a muy distintos públicos —incluyendo, por supuesto, a la comunidad australiana, cuyo país ha sido temática frecuente en las imágenes del artista.

Juan Domingo Dávila, así lo llamamos acá, es tan australiano como chileno, condición que lo ubicaría doblemente lejos, doblemente al sur del mundo, ni de aquí ni de allá. Todo esto lo hace figurar como *outsider* en los principales circuitos artísticos. A su vez, desde esa particular

posición, Dávila devuelve al espectador algunos clichés sobre lo australiano y lo latinoamericano. El exotismo y comportamiento incivilizado del personaje cinematográfico Cocodrilo Dundee y de la “historieta” Juan Verdejo, por ejemplo, se representan distorsionados en sus pinturas, extremando la naturaleza originalmente exagerada de ambos, la del estereotipo —que al igual que *cliché*, remite al ámbito de la impresión, significando lo mismo.

Un cuadro muestra una mujer blanca que, junto a su tocador, configura una forma cadavérica; el rostro reflejado parece anciano e indígena. Algunas de las imágenes de la exposición en M100 son, en cierto modo, espejos torcidos. Muestran caricaturas de nosotros que, al final, no lo son tanto: “Chile” está escrito en los afiches con la inicial alterada por el

símbolo “\$”, y “Costanera Center” titula un edificio-pene torcido. Hay algo *goyesco* en ese galpón, algo de crónica social realizada en pintura.

Surtido de caricaturas de *Topaze* (revista chilena de sátira política de mediados del siglo *XX*), de carteles anglosajones de los años 50's, del Tío Sam, de tipografías publicitarias o de la propaganda de *Christian Dior*, pareciera que la cultura popular le resulta tan fascinante como decadente. Expuso recientemente en la cadena australiana de ropa *Harrolds* y, pese a ello, pese a todo, la voracidad visual de Dávila (o quizás debido a ella) antepone la promiscuidad estilística al “estilo pop”, la pintura al afiche, la imagen al eslogan, la caricatura al emblema patrio, el mestizaje a cualquier purismo identitario. De esto me convenzo ante las obras de Matucana 100.

Las veces que he visto el trabajo de Dávila siento una especie de vértigo. Un motivo es que, creo, su pintura está a punto de caer en ese precipicio al que se asoman los pocos artistas que empujan el límite de la obra recién terminada, por lograda que sea. Uno experimentaría ese mismo riesgo o podría hacerlo. Si bien lo expuesto en M100 sintetiza mucho de lo que ha trabajado alrededor de cinco décadas, escapa del estereotipo de Dávila. Nuevamente esa palabra. Su comentario “trajín de lo identitario” tendría importante relación con eludir ser fijado como artista, con evitar ser un “revival” de sí mismo. Por ejemplo, la Escena de Avanzada¹ fue dejada muy atrás. Dávila se ha desarrollado sin concesiones en la pintura, oponiéndose a la cromofobia de la Avanzada, desligándose de un partido, y de todo aquello que implicase demasiado control. Su trabajo es un torrente, no del todo inconsciente claro está, y que incluso él mismo –adivino– mira atónito, en su fuerza propia, incesante, en aumento.

No podemos negarle, eso sí, la etiqueta de pintor. Yo coincido parcialmente con él: trabaja como un pintor de carteles, como un artesano de imágenes publicitarias y de otras de muy distinta naturaleza. Tendría algo de Solís, alias del célebre realizador de “palometas” que promovían las películas de los cines santiaguinos (con el cual Gonzalo Díaz, otro artista vinculado a la Avanzada, realizó obra). Tengo todavía recuerdos de esos notables lienzos de letras manuscritas y rostros a veces deformados, pintados por un gremio que fue extinguido por la impresión de imágenes a gran escala.

De algún modo, *Imagen residual* exhibe el terreno perdido de la mano por una máquina arrolladora. La serie de afiches y *Woomera* (2001-2002) muestran, especialmente, una disputa entre lo pictórico y, por así llamarlo, lo foto-mecánico, entre técnicas arcaicas e invenciones industriales (“Woomera” es el nombre de una antiquísima arma de madera y una localidad australiana despojada a indígenas para instalar una base de misiles). La tensión a fines del *XX* entre la fotografía y la pintura, de algún modo, parece resurgir en la exposición con pantallas pintadas. Reconocemos YouTube, el triángulo de *play*.

Pese a representar esos símbolos de lo fugaz, Dávila nos enfrenta, en rigor, a la velocidad de pintar. Un trazo frenético recorre, ata las obras de *Imagen residual* que, en cierto grado, constituye una exposición *alla prima*. *Wallmapu* (2016), título referido a la nación mapuche, sería elocuente: el paisaje fue abocetado en una tela que registra no solo el *baile* de la muñeca, sino de todo el cuerpo. *Action painting* frente a un modelo soñado, pues el cuadro fue pintado al aire libre en Phillip Island, a miles de kilómetros de la Araucanía. Y vuelvo a pensar en Goya, adelantado a la llamada “coma

impresionista” (ese gesto repetitivo, mezcla de punto y línea) y al “garabateo expresionista” (gesto impulsivo e impredecible), un pintor tan contingente como onírico.

Me voy de M100 con vértigo. Sí, exagero, pero esa mano vitalista, por así llamarla, deja una marca. Lo prioritario, lo urgente hoy en Juan Dávila parece ser la pintura, fijar gestos, fijarse como opción. La de pintar. Sus marcas darían testimonio de una dedicación que no claudica, de un aquí y un ahora asumido en todas sus consecuencias. En su fugacidad implacable ●

1. Vanguardia a la chilena encabezada y creada en dictadura por Nelly Richard.