



Obras Sala 4



Premio MAVI UC
LarrainVial
ARTE JOVEN

Auspicia:

LarrainVial 

Colabora:

**antenna
fundación**

Sin título

Johans Peñaloza, 1989

Ñuñoa, Región Metropolitana

Acrílico sobre lienzo.

En el presente, la tecnología se ha vuelto parte integral de todos los sistemas sociales que garantizan la cohesión, el funcionamiento y la eficiencia de estas estructuras que sustentan la vida en este siglo tal como la apreciamos y habitamos. En cuanto a mi proceso de trabajo, mis pinturas trabajan la idea de la inestabilidad, entre una imagen reconocible y un cuadro cuyo título no alude a algo específico. Para las cuales el medio, en este caso la pintura, es usado de formas tanto formales como informales, inestabilizando la percepción de lo real; remitiendo a la inestabilidad entre la fotografía y la realidad, las cuales constantemente son percibidas, registradas,

reproducidas y distribuidas gracias a los aparatos fotográficos y los medios de comunicación, hasta perder su origen y contexto entre la interpretación ajena; así esta inestabilidad se muestra al observador haciendo que manchas y líneas de pinturas al ser ordenadas, logren representar la impresión luces y sombras, de formas y contornos junto con los tonos y texturas que captura la fotografía. Con esta forma de entender lo que pinto, mi investigación actual se centra en usar este medio para presentar imágenes cuyo contenido corresponde a estructuras o herramientas desarrolladas por la humanidad, logros científicos que por una parte nos abren posibilidades para el desarrollo de la vida del ser humano en la actualidad; hecho que a la vez acarrea el deber de ser investigado y desarrollado con la responsabilidad que corresponde, en un presente en el cual tenemos aún transformaciones territoriales, escasez de recursos y conflictos bélicos. Mis pinturas transitan entre ser una abstracción y figuración, mientras son creadas, el

azar y lo gestual de mis técnicas inciden en el resultado final para mostrarnos una apreciación sobre el modelo real al cual pertenece la imagen, con el fin de plantear y tratar el contenido que representa este cuadro como un esbozo en pigmentos de la imagen original que rescata los elementos agudos y difusos de la fotografía referente que origina este trabajo. En este caso la fotografía corresponde al Tokamak Superconductor Experimental Avanzado es un reactor de energía de fusión confinada magnéticamente ubicado en Hefei, China. Esta pieza de ingeniería del Instituto de Física del Plasma, en La Academia China de las Ciencias, este reactor de fusión nuclear ha llegado a alcanzar temperaturas de 120 millones de grados centígrados. En términos concretos, esta pieza de ingeniería no debería dejar indiferente a ningún grupo social o individuo, puesto que, en esta década, estamos siendo testigos de avances sin precedentes en la Historia de la Humanidad. Al mismo tiempo toda esta información sobre el referente convierte a esta pintura en una imagen

más en la vasta red de información a la cual todos tenemos acceso, una copia más desprendida de su forma original y que es traída frente al espectador de forma inestable, solo con manchas agudas líneas y difusas manchas. Con esto hondo en la posibilidad de plantear la relación entre imagen y ciencia, estrechando el límite en el que se encuentran las artes y las ciencias colaborando una con la otra, para en este caso, lograr relacionar a la gente con conocimientos fuera de su alcance a través de forzar al medio para figurar al nivel de que los buscadores de imágenes logran reconocer al referente usando. Y hacer contemplar la imagen mediante la no mediación de su contenido.

Finalmente, mi obra entera se esfuerza en crear una tensión en base a esa inestabilidad de entre ver una pintura y al mismo tiempo una representación de un objeto científico cuyo referente significa algo más que una imagen hecha pintura

Abstracciones en óxido

Trinidad Moya, 2000

Providencia, Región Metropolitana

Fotografía, edición digital y
manipulación mediante óxido.

Esta obra surge desde la observación de elementos que existen en el entorno urbano y que no suelen llamar la atención ya que necesitan de un lente fotográfico para ser captados debido a que no se pueden detectar a simple vista. Esto conlleva al descubrimiento de una estética de imagen particular producto del deterioro por distintos factores ambientales concomitante con el paso del tiempo; que, en este caso, causan óxido en superficies metálicas que se encuentran en la calle, como rejas, grifos, postes, entre otros. Por esto mismo, considero esta obra una investigación visual ya que hubo una búsqueda de diferentes

formas y grado de deterioro en distintas superficies metálicas que, en pocas palabras, se convierten en el soporte de este tipo de erosión. Todo lo anteriormente mencionado es llevado a la edición digital con el objetivo de seguir investigando las posibilidades visuales que pueda entregar, permitiendo concluir que al descontextualizar la imagen del óxido, entendiendo este concepto como sacarlo de su medio que es el metal, surgen imágenes abstractas interpretables para el espectador, cuya percepción alejan más todavía el elemento principal de su origen.

Fragmentos

María Gracia Basso H., 1997

Viña del Mar, Región de Valparaíso

Lápices grafito sobre papel.

La obra consiste en la reproducción de 16 cortes horizontales meticulosamente seleccionados de una cabeza humana, obtenidos a partir de un examen TAC (tomografía computarizada). Cada uno con identidad única y características singulares irrepetibles, los cortes dialogan entre sí para dar lugar a una progresión en la cual cada imagen llena un vacío o incógnita, para crear a través de fragmentos la sensación de un cuerpo. Llevadas al lápiz grafito, estas 16 imágenes sirven como un puente para reflexionar sobre la naturaleza, nuestra propia idiosincrasia y la progresión de los cambios en las formas en que entendemos el arte representativo. La obra surge después de un

período de varios años en que mi trabajo se ha adentrado en la representación de paisajes oníricos y metafísicos para acercarse al subconsciente y al clima psicológico contemporáneo. Después de estudiar en obras anteriores el cuerpo humano femenino, comienza una serie de estudio de la anatomía del cuerpo humano. Esta serie de imágenes de un examen TAC no solo presenta el cuerpo humano en nuevas formas, sino que despierta la reflexión acerca de nuestra relación con la salud y la tecnología. A través del dibujo y la naturaleza performativa y repetitiva del proceso de la obra, se otorga nueva vida a las imágenes que para muchos quizás eran indiferentes debido a su apariencia fría y a su relación con la ciencia y medicina. A través de esta serie se plantea la ambigüedad entre la abstracción que realiza la imagen médica para poder explorar el interior del cuerpo humano y el realismo de la representación misma, que con atención obsesiva al detalle trae a presencia las imágenes para poder interactuar y relacionarnos con ellas en un nuevo contexto. El escenario de luto y el sentimiento de

colapso y cambio globalizado de los últimos años se hacen presentes también en esta obra, en un tiempo donde resurgen en la memoria colectiva del país eventos decisivos y traumáticos de nuestra historia. Situándose en este contexto, la obra intenta dar un paso más en la exploración del subconsciente colectivo y paisaje psíquico actual. El resultado involucra historia y memoria, ya que confronta al espectador con preguntas sobre la naturaleza contingente y enigmática de la percepción, la realidad y la verdad, al tiempo que presenta imágenes que extraña y tangencialmente nos pueden parecer familiares, como representación abstracta del cuerpo.

Construcción XXXVIII

Francisca Correa, 1988

Vitacura, Región Metropolitana

Collage sobre papel.

La obra se construye a partir de recortes de imágenes de papel recolectados de diferentes procedencias. Estos pueden corresponder a texturas, colores, figuras e imágenes fotográficas seleccionadas bajo una paleta de colores acotada de ocre y azules principalmente, las cuales son modificadas y administradas en un nuevo orden sin forma preestablecida, formando una “construcción” de yuxtaposiciones y uniones convincentes, borrando el inicial significado de sus imágenes. Mediante lo anterior se quiere construir una imagen bidimensional que buscan ajustar la relación entre formas y signos, intentando lograr la mayor tensión posible entre ellos a través del color, texturas,

acumulación, simetría y asimetría. La imagen construida pareciera tener un lenguaje visual que proviene de un mundo donde confluyen diferentes épocas, lo antiguo con lo futurista, imágenes que podrían ser portales ornamentales, maquinas imposibles o arquitecturas inventadas, pero que finalmente buscan remitirse a sí mismas logrando cierta autonomía.

Decálogo para ignorar

Francisca Brunet, 1987

La Reina, Región Metropolitana

Cianotipia y gouache
sobre papel.

“Decálogo para ignorar” nace a partir de una búsqueda que es’ transversal en todo mi trabajo pictórico y que se sostiene en una exploración intuitiva y visceral de cuestionamientos que giran en torno lo simple y lo complejo de la condición humana, abordándolo desde un punto de vista emocional-animal, que aboga por lo ambiguo. En este cuestionamiento se enfrenta lo animal con lo humano, lo espontáneo con lo aprendido, el horror con la vergüenza que lo oculta, el recato con la desobediencia, lo deforme con lo armónico, la belleza del grotesco y desmesurado deseo del ser humano de parecer. Y el mismo deseo histórico de

la pintura de “parecer” en lugar de padecer. A través de esta obra busco también conectar la intimidad insulsa de escenas construidas a partir de elementos comunes con un imaginario expresivo que transita entre lo figurativo y lo abstracto para acercarse a lo humano. Este imaginario se origina en la experiencia sensible, directa y emotiva de lo real y lo imaginado. Es para mí fundamental recurrir a preguntas que rodean el conocimiento subjetivo y vital de lo dual en la experiencia humana y creo que existe una carga poética en trabajar visualmente esa permanente tensión que experimentamos en torno a la dualidad, porque no hay moral que resista en el territorio de lo íntimo y no hay juicio posible que pueda doblegar la genuina emocionalidad que atraviesa a un ser humano. o y no hay juicio posible que pueda doblegar la genuina emocionalidad que atraviesa a un ser humano. Por eso este es un decálogo y por eso es esencial ignorarlo como tal. Lo que busco con “Decálogo para ignorar”, es precisamente explotar esta confrontación del ser humano con lo que lo rodea, de lo real con lo ficticio, de lo espontáneo con lo impuesto, de lo

autónomo con lo opresivo. Es tan sutil y frágil el sentimiento personal que se tiene con respecto a lo que se percibe como propio o familiar, que se produce un permanente conflicto que, en ningún caso, se resuelve, pues es móvil e inaprensible y nuestra individualidad no es divisible respecto de lo que nos rodea. Me interesa especialmente explorar ese lugar, el de la intimidad emocional ocupada por lo externo, pero desde una mirada que recurre al subterfugio de lo desconocido, para poner de manifiesto la volatilidad intrínseca del ser humano.

Maleza nociva, pintura corruptiva #4

Alonso Bello, 2000

Pudahuel, Región Metropolitana

Impresión con tinta oleográfica, serigrafía

sobre latón de metal, ácido clorhídrico.

Grabado láser sobre vidrio.

Esta obra consta de dos piezas que comparten la misma imagen, pero se distinguen por el uso de diferentes técnicas y materiales que generan distintos resultados visuales .y pictóricos. La pieza azul es una serigrafía que se divide en cuatro partes dispuestas verticalmente, y que representa una fotografía de un grupo de cardos lanudos, una maleza nociva que contamina y afecta a las zonas agrícolas y terrenos abandonados en nuestro país. Por su parte, la pieza de vidrio muestra la misma imagen, pero esta vez, está grabada y/o quemada con la técnica del grabado láser sobre el material. La poética de la obra se establece en la relación

entre la imagen y los soportes empleados, así como en la exploración de la abrasión pictórica a nivel material y conceptual, a través del uso de distintos químicos como el ácido muriático y el cloro, que queman la superficie del metal y generan colores que contrastan en ambas piezas: en la serigrafía, el azul de Prusia; en el vidrio, el efecto rayado. Además, el uso de químicos también sugiere una idea de erosión y desgaste que refuerza el concepto de una maleza que invade y contamina. La obra es el resultado de un proceso de experimentación del metal como medio pictórico, utilizando técnicas de oxidación forzada, serigrafía y grabado láser. En este proceso, tanto el artista como el entorno intervienen e interactúan directamente con las superficies, y el paso del tiempo se convierte en un agente central para la transformación material de la obra. La herrumbre es una sustancia que corroe y perfora la superficie del hierro, generando una variedad de tonos marrones y anaranjados en un proceso pictórico atractivamente cromático de chorreo, mancha y huella. La pintura siempre ha sido considerada un

medio bidimensional y estático, pero mi enfoque va más allá de esa comprensión tradicional. Propongo un cuerpo matérico y procesual como pintura, un cuerpo que está en constante cambio y evolución. Para lograr esto, empleo un agente externo que provoca la generación de herrumbre sobre superficies de hierro metálico expuestas a ciertas condiciones ambientales y forzosas. Este proceso de oxidación es un recordatorio premeditado y acelerado de la caducidad y la muerte sin más, quizás la más elemental y arcaica de nuestras pasiones. Es una exploración profunda de la temporalidad y la fugacidad en la pintura, que transmite la idea de que todas las cosas están destinadas a desaparecer y a transformarse en algo nuevo. La herrumbre no solo es una representación visual, sino que también simboliza el paso del tiempo y la inevitable decadencia de todo lo que nos rodea. Con esta obra, pretendo cuestionar la noción tradicional de la pintura como una forma de representación estática y duradera, y, en cambio, propongo una forma más orgánica y evolutiva del proceso artístico, que se mueve y cambia con el

tiempo, como la propia vida, naturaleza y sociedad que nos rodea. La pintura ya no es un objeto inmutable, sino que se convierte en una metáfora de la vida misma, que es impermanente y está en constante cambio.

La nube que sopló el Dragón

Renata Ayala Becerra, 1997

Padre Hurtado, Región Metropolitana

Relieve en porcelana esmaltada.

La nube que sopló el dragón de la dinastía Ming pasó a llevar el aspa de un molino holandés. El viento movió las ramas de un sauce y les dio sombra a quienes estaban debajo mirando el agua y sus botes. En uno de ellos, se habían escapado dos enamorados que luego se convirtieron en pájaros en el horizonte. Volaron diferentes cielos, hasta llegar a una casita de campo en el sur del mundo. Al pensar en porcelana es inevitable pensar también en China y sobre todo en su porcelana azul y blanca. Esta visualidad cautivó a varios continentes. Era un secreto codiciado, por lo que en muchos países de Oriente y Europa se trató de replicar.

Hasta hoy, podemos reconocer algunos estilos que

se volvieron icónicos, entre ellos el *blue willow* inglés y la cerámica de Delft. Yo, antes que todos estos, conocí el willow de Lozapenco. Ese plato significó para mí varios recuerdos, pero también es parte de la identidad chilena de los sesenta a noventa. ¿Cómo es posible que un diseño con raíz en China se volviera un ícono chileno? Antes de llegar a Chile y entre los países que comenzaron a trabajar con la cerámica blanca y azul, algunos pretendían simular la porcelana china representando escenas y estilos similares, mientras que otros trataban de apropiarse de esa visualidad incluyendo elementos de su cosmovisión. En tanto, en la actualidad no es difícil pensar que la identidad de las personas e incluso las naciones se gesten a partir de referencias tan lejanas geográfica e incluso temporalmente, porque estamos bajo un contexto de globalización. El mismo willow de Lozapenco, sólo puede explicarse por la perdurabilidad de los patrones en cerámica, su tradición, y la fascinación que éstos ejercen. Su existencia es posible gracias a la mezcla de influencias de todo el mundo. Cada plato contiene

algo propio, sin embargo, la identidad de cada patrón está definida necesariamente por la referencia de otros. El interés por trabajar este tipo de patrones ha durado siglos y ha trascendido territorios. Yo no soy la excepción. Como artista visual y ceramista, este tipo de visualidad es parte de mis referentes y he tratado de desarrollarlo desde variados puntos de vista. En el caso de la obra “La nube que sopló el dragón”, tomé estos patrones basados en la porcelana china con la intención de hacerlos convivir todos en un mismo paisaje. Los relieves sirven como dibujo de estos patrones, pero también trazan un mapa de confluencias en torno a la cerámica azul y blanca. Cada palmeta por sí sola no es más que una textura, sin embargo, cuando se conectan unas con otras se completa el paisaje. Del mismo modo, cada uno de los elementos representados — bote, castillo, Sauce, molino, casa, etc— de manera individual no remiten necesariamente a su lugar de origen específico, sino que cobran sentido en su totalidad. La obra entonces es una continuación

de las múltiples representaciones de esa visualidad, pero también es una declaración: nada existe de manera aislada, ni surge independientemente. Cada cosa es un retazo de un todo más grande, incluso, que el propio territorio.

Presuntamente Humana

Cristian Arriagada Seguel, 1996

Máfil, Región de Los Ríos

Técnica mixta.

Alguien debe siempre deambular por la calle para que los lugares existan. (Sergio Rojas. Desde la calle no se ve la ciudad). Presuntamente humana es un estudio de huellas en la vía pública de la ciudad de Valdivia. Aborda la relación entre habitante y naturaleza urbana, entendiendo la ciudad como un cuerpo de múltiples estratos materiales. Se compone de tres elementos: una tipología de huellas recogidas mediante el registro fotográfico (deformes, borradas e incompletas), el positivo en arcilla de una huella de zapato en la vereda y documentos (literario y científico) que ponen en juego un componente atávico y orgánico. La obra constituye un análisis topográfico de vestigios

menores. Pasos detenidos que señalan la escala humana y desaparecen en el tráfago de la ciudad. El cuerpo anónimo marca y deforma. La inaudita planta de un pie desnudo inscrita en pleno centro de Valdivia, se pone en diálogo con la inquietud de Crusoe al caer en cuenta que no está solo. Un bajo relieve contenedor de polvo y hojas en otoño, como un agujero abonado para plantar. Así, a partir de largas caminatas bajando la vista, este trabajo se propone construir un inventario de señales de vida que convoque la pregunta por lo humano.

El Ojo se acostumbra a las desapariciones

Macarena Cuevas, 1994

Providencia, Región Metropolitana

Estructura acrílica encontrada e
intervenida con pintura negraacrílica y
soportes de acero.

La obra surge del encuentro material de una pieza acrílica que se formó tras la quema de un paradero en una protesta cercano a Plaza Italia. Así se modeló la forma de manera espontánea y yo la recogí, y la intervine con pintura negra vantablack, borrando cualquier rastro de su procedencia.

Además la cualidad material del acrílico negro utilizado, sustrae de forma perceptual el volumen de la figura, resaltando la silueta como un recorte en la realidad.

Al final del recorrido

Laura Vernaza, 1989

Las Condes, Región Metropolitana

Fotografía impresa

en papel algodón.

“Al final del recorrido” es una secuencia de 9 fotografías del Río Mapocho con su tradicional caudal. Un río que en algún momento fue vital para el desarrollo de la población, hoy es asociado a otro tipo de juicios, como por ejemplo, un río que lleva contaminación, sedimento y poca agua. Con más de 100 km de extensión al final de su recorrido se encuentra un lugar sin basura, con vida verde en sus orillas y agua cristalina, mostrando lugares que no reconoceríamos como tal. Así, las fotografías reflexionan sobre la idea de identidad, poniendo énfasis en cómo los elementos que creemos definimos, o definen nuestras ciudades

y experiencias, crean convenciones que no son necesariamente lo que representan.

Convirtiéndose en una invitación a extender los límites de nuestra propia mirada. Este ejercicio fotográfico de descontextualización construye imágenes atemporales que con el encuadre utilizado y la velocidad de obturación del lente, anulan toda referencia contextual e histórica, de esta manera, las posibles convenciones preconcebidas sobre el lugar, se olvidan. "Al final del recorrido" reúne 9 fotografías que cuestionan cómo identificamos lo que vemos, insinuando los constantes límites que creamos cuando percibimos las cosas.

Húmedo como el plástico

Benjamín Carrasco, 1998

Peñalolén, Región Metropolitana

Pintura en spray, pintura acrílica
y resina epóxica sobre madera.

“Húmedo como el plástico” es el título de la obra que nació por el encuentro y observación del paisaje del litoral central en la Localidad de Algarrobo. Específicamente de los humedales de la zona y su relación con la urbanización en este balneario. La obra, que presenta un paisaje del humedal El Membrillo, consiste en una plancha de madera OSB pintada y enmarcada en perfiles de acero galvanizado, ambos materiales de fácil acceso y uso popular en construcciones incipientes de bajo costo. A través de la pintura, se hace un estudio del paisaje antropizado, o sea

de las zonas costeras intervenidas por objetos de origen humano que reconfiguran el lugar y que conviven con la flora y fauna silvestre que lo habitan. La acción de aplicar resina sobre la pintura funciona de manera ambivalente, por una parte, el origen industrial de este material aparece como una metáfora de la intervención humana, mientras que, por otra parte, replica el efecto óptico que genera la humedad propia del paisaje, amplificando la saturación y brillo de los colores. Refiriendo en este doble sentido a la relación íntima entre el ser humano y la naturaleza que se manifiesta en estos espacios. El interés de explorar la relación que tenemos con los objetos que elaboramos, nace en torno a interrogantes que hablan de la historia del ser humano en tanto creador, como el distanciamiento que se ha gestado desde la primera gran división filosófica entre tecnología y cultura que se remonta a la época de los escritos de Platón. "Húmedo como el plástico" es una metáfora sobre la melancolía de una latente pérdida del entendimiento de lo humano en nuestro entorno. Es

una metáfora sobre un destello del plástico que nos recuerda al reflejo del agua y que sin embargo la niega en su materialidad, fría y hermética.

Fisura

Sebastián Galdames, 1991

Santiago, Región Metropolitana
Óleo y gesso artesanal sobre tela.

“¿Por qué algo tan grande y hermoso había sido abandonado y enterrado? ¿Quién había mutilado y escondido eso que pudo ser nuestra fuerza y nuestra belleza?” (Franz, La muralla enterrada) // El Parque de los Reyes (Santiago-Quinta Normal) recibe cientos de visitas a diario. Durante sus paseos se encuentran con largas filas de estructuras de cal y ladrillo. Son pocos los que están al tanto de su origen o razón de ser. No obstante, los antiguos tajamares siguen hablándonos en una lengua que todos conocemos: la de las ruinas. Hasta la fecha, la historia de los tajamares no ha sido completamente resuelta. Es sabido que, aun cuando de mucho antes ya

hubieran intentos por contener el río Mapocho, sólo en 1700 se inició las construcciones de piedra. Desde entonces los trabajos fueron dispersos e irregulares: los brazos de los diques se extendían sólo en la medida que el río causaba desastres en distintos sectores de la ciudad. Entre 1888 y 1891 el río fue canalizado, estableciendo los cimientos para aquello en lo que lo vemos reducido hoy. Nadie se imaginaría que este sucio hilito de agua que corre tan por debajo de la enorme fosa de concreto alguna vez representó para Santiago las fuerzas indomables de la naturaleza. Como consecuencia de la canalización, una extensión importante de los tajamares fue demolidos, mientras que el resto simplemente fue enterrado. Recién para la construcción de la línea 1 del Metro de Santiago en los años 70 volvieron a emerger, cosa que se repitió con la construcción de las estaciones Cal y Canto, Bellas Artes, la Autopista Central, entre otros hitos del progreso de la ciudad. Estos pedazos de ruina fueron trasladados principalmente al Parque de los Reyes y al Museo de los Tajamares de Providencia (este último clausurado en 2003 por inundaciones).

Utilizo la palabra emerger para referirme al hecho de que para la historia y memoria de la ciudad de Santiago, los tajamares surgieron como de la nada, o como de un inconsciente remoto. ¿Cómo algo tan importante para la subsistencia de la ciudad pudo nada más olvidarse? ¿Cómo es siquiera posible el olvido, especialmente tratándose de una entidad viva, social, urbana, planificada? // Fisura es la culminación de una investigación iniciada en 2017 y es un intento por traducir el lenguaje visual de una de nuestras ruinas santiaguinas al soporte pictórico. Para ello me serví de la densidad del gesso y la transparencia de capas diluidas de óleo. La imagen se sitúa y sostiene en la expresividad del género del paisaje, en su manera única de hablarnos: solapada a la vez que arrolladoramente. El paisaje puede expresar grandeza y lo abierto, pero también el hacinamiento y el abandono. Puede ser un hito, servir de monumento, pero también convertirse en fondo y pasar desapercibido. Así es cómo incluso nos permite trascender el problema específico de los tajamares. ¿Qué es lo que dicen nuestras ruinas? ¿Y qué dice sobre nosotros el que

entendamos (o nos rehusemos a entender) su lenguaje, sus recovecos oscuros, sus densidades, su peso? El paisaje y su enorme profundidad nos invita a permanecer en él, a demorarnos, a esperar; a hacer memoria y a buscar indicios de nuestro lugar y nuestra identidad con respecto a él.

To

Clay Senpai, 1994

Santiago, Región Metropolitana

Cerámica gres: arcilla,
esmalte de cenizas.

La obra "Ta" / pagoda) toma su nombre a partir de la pagoda japonesa tomando como inspiración la estructura vertical y su tradicional techo de cuatro caras, siendo esta obra síntesis abstracta tanto de su composición estructural, como de la percepción de su habitabilidad, representada por las perforaciones presentes en la escultura. Explorar las posibilidades que otorga la materialidad da paso a la extrapolación de sus significados utilizando la identidad de una arquitectura tradicional que dé paso a nuevas formas orgánicas que expandan los horizontes plásticos de la obra. A través de la plasticidad y el oficio del uso de la arcilla, y

mediante los mismos procesos creativos es que emerge la posibilidad de descubrir formas, espesores, dimensiones que configuren nuevos modos de representar la arquitectura y sus nociones. La decisión cromática, así como el uso del esmalte cobra sentido el origen de estos recursos, ya que al igual que las pagodas provienen de oriente. Finalmente, el prístino trabajo de la cerámica es suficiente para comunicar su esencia en donde prevalece la simpleza y la continuidad de la forma que decanta en un resultado cíclico y continuo.

Hacia una fotosíntesis sintética

Carla Effa, 1988

Providencia, Región Metropolitana

Obra en acrílico iridiscente y madera,
cortada en láser.

En nuestro entorno el paisaje natural y artificial dialogan y se entrecruzan. En nuestra ciudad (Santiago) el paisaje construido predomina sobre el medio ambiente natural. Edificios, calles, carreteras y casas, se expanden ahogando suavemente los atisbos de la naturaleza que nos rodea. El objeto natural, (como quise llamar a árboles y plantas), es un bien cada vez máspreciado en nuestra ciudad, tanto por su escasez, como por el alto costo que significa su mantenimiento en un contexto de déficit hídrico en aumento. Vemos un futuro donde al parecer, reinará el objeto construido. Imagino este futuro como pragmático, donde la naturaleza

será reemplazada por un objeto natural-artificial. Un objeto planta con las mismas capacidades que tienen las hojas de los árboles para absorber el CO₂, pero creado por el ser humano. Un objeto eficiente, que no ocupe demasiado espacio. Atractivo y cautivante, que genere la misma sensación inconmensurable que nos genera el contacto con la naturaleza real. Esta obra busca dar vida a ese objeto. Juego con la idea de este objeto natural como un objeto precioso. Conformado por plástico, que dista de su opuesto, lo natural. Un objeto que integra hasta cierta medida la naturaleza a través de la luz. La obra se activa y cambia según la luz que recibe. Interactúa y alude también el elemento cíclico de la naturaleza, que lo vemos en las estaciones, en el clima, o en cómo mutan los árboles y plantas, contrastado con la proyección de un material que se demorará cientos de años en degradarse. Una obra tan flexible o inflexible como el medio que la rodea. Incorporándolo a través de sus transparencias, capaz de dejar entrar al entorno natural, como a la rigidez del museo. Las piezas que le dan forma, a modo de hojas, van rotando en

distintos ángulos para captar y proyectar de distinta manera los rayos refractados de luz, generando diversos tonos de colores en distintas intensidades. Tal como la conceptualización de la obra, su desarrollo es también un cruce de ambivalencias, entre el proceso orgánico de imaginar y proyectar una obra, y la rigidez de la manufactura que da la tecnología. Busco crear una tensión a modo de oxímoron. Se contrapone el engranaje milimétrico que permite cada ángulo y rotación particular, con sus formas oscilantes, evocando el cruce entre la geometría presente en la naturaleza y las formas más orgánicas y fluidas. Imagino el valor de este objeto, cuando ya no tenga la competencia de su contraparte natural.

El Leño que Gime Lamido por las Llamas

Vicente Fuenzalida Lafourcade, 1996

Providencia, Región Metropolitana

Poliuretano expandido, encáustica sobre
cartón, óleo y acrílico sobre madera.

El Leño que Gime Lamido por las Llamas es una obra de carácter escultórico que reúne y organiza cuatro pinturas de óleo y acrílico sobre MDF y un objeto de poliuretano expandido, cartón pintado con encáustica y una frase inscrita en su costado con esmalte sintético. El objeto, que se tiende con torpeza sobre los tableros dispuestos cual pirámide de cartas, intenta parecer un proyectil en vuelo, pero su torpe confección lo desmiente. La frase, del libro Día Quinto del poeta chileno Manuel Silva Acevedo, alude a su vez a otra posible relación del objeto: Un tronco quemado. Las pinturas dan

la sensación de estar dispuestas en un equilibrio errático, que frustradamente intenta imitar la elasticidad y la delicadeza de las cartas, pero que desesperado, se escribe a través del esténcil, a la manera en que los militares clasifican sus armas, sobre la cera de la encáustica. El palo, entre fálico y armamentístico, brilla y es opaco según la mirada. También parece grasa. En el extremo, la espuma se expande a su anchas, como humo. Un Humo estático. Abajo en cambio, todo es más cálido, los bordes son irregulares y la pintura se extiende no tan rigurosamente mientras los fósforos tienden a desaparecer. En ambos el fuego pretende extenderse sin lograrlo, el primero desde el lenguaje de la guerra, el segundo desde el hogar. Una distancia que se acorta en la disposición de los objetos: uno tendido torpemente sobre el otro. De esta forma, aquello lúdico y liviano que manifiesta en un principio va revelando conflictos ecológicos y territoriales, sin referirse a ninguno en particular, dejando entrever que aquello que parece un juego (y lo es) es en realidad un registro de lo absurdo de las relaciones de poder en el mundo

contemporáneo, sin que por ello el objeto pierda sus cualidades visuales.

De manera torpe logra su cometido: sostener delicada y cariñosamente el tronco, el misil. A su vez las pinturas imitan de manera deshonestamente una caja de fósforos: fondos aguados cubren la superficie dejando el color de la madera aglomerada del soporte al descubierto únicamente en las franjas que representan los fósforos.

Sucesivas capas de los mismos colores dan la idea del raspador que frota la cabeza del fósforo para prenderla, esta vez con la lisura y la brillantez del acrílico acumulado. Finalmente, una media tinta de azul delimita las franjas y una espesa capa de óleo de un ocre blancuzco recubre algunos fragmentos aguados para terminar de hacer aparecer los fósforos. Aquí todo es plano, sin profundidad, geométrico. Signos sin convención, prototipos de banderas a medio terminar, acumulación de fósforos que son como un ejercicio nimio, azaroso, sinsentido y que sobreviven sólo en el espacio que ocupan. Estos elementos aislados, que en su unión emergen como obra, funcionan a través de diversas paradojas.

Cajón de astillas secas

Margarita Rodríguez, 1994

San José de Maipo, Región Metropolitana

Aserrín pigmentado con tierra de color azul, caja y figuras de papel maché.

Cajón de Astillas secas es una instalación que está compuesta por una caja rectangular cubierta de papel maché sin pigmento adherido. Es de tamaño mediano y en su interior contiene aserrín pigmentado con tierra de color azul. Sobre el aserrín se pueden encontrar alrededor de 80 figuras hechas del mismo papel maché que recubre la caja. Las figuras de papel maché son representaciones de objetos cotidianos como una olla, una jarra, tazas, cuchillo, cuchara, tenedor, zapatos y calcetines. Se pueden encontrar también figuras representativas de los cinco sentidos, restos óseos de alguna columna animal, y unas figuras que pretenden ser piedras brillantes. Cajón

de Astillas secas se entiende como una instalación, pues los objetos reposados en el aserrín pueden ser tomados y arrojados nuevamente alterando de esta forma su primera disposición. El título Cajón de Astillas secas es utilizado como una metáfora que establece una relación con los objetos que se encuentran desparramados por encima del aserrín, su contenedor y el aserrín mismo. Materialmente el aserrín pigmentado tiene una apariencia arenosa y polvorienta sobre este se pueden esconder o dejar ver los objetos modelados en papel maché. Estos objetos son seleccionados del imaginario cotidiano de una casa y su habitante, podrían o no, ser astillas secas o fragmentos que se relacionan con el individuo y su quehacer diario. Referirse a estos como "astillas secas" es poner en relación el carácter fragmentario de una astilla como parte de un todo. El todo en el mundo de estos objetos sería la totalidad de la memoria y las vivencias de un individuo. Los objetos pertenecientes a este sujeto pueden entenderse como astillas que gatillan recuerdos. Estos objetos del cotidiano adquieren valor y pueden contar sus propias experiencias

en medida del uso que le da el individuo y en cuanto su entorno pueda reconocerles como una representación del mismo sujeto. Es así que en la obra se trabajan los posibles relatos que emergen a partir de la experiencia cotidiana de un individuo y sus cosas. Sobre todo cuando el sujeto ya no está y solo quedan sus objetos como evidencia de su existencia. Es en la aleatoriedad y vecindad que se mantienen entre objeto y objeto que está lo específico de su relación. Los objetos que reposan sobre el polvo gris azulado son seleccionados del imaginario de lo cotidiano porque tienen directa relación con el individuo y su uso diario. Es de relevancia para la obra que sean objetos comunes y corrientes con los que todos podemos relacionarnos. Son cercanos a cada uno de nosotros, más de alguna vez los hemos usado y hemos tenido un ejemplar de ellos en nuestras manos de tal manera que dejamos en ellos rastros de nuestra interacción. La caja o Cajón que contiene este universo de cosas y a este polvo gris azulado, toma su carácter poético a partir del

símbolo de la caja. La caja es capaz de guardar y mantener a salvo lo que está en su interior. Como también se puede concebir como un espacio de significación específico, una manera de separar el contenido del espacio exterior. Cajón de Astillas secas se sirve de la experiencia estética que se puede vivir al momento de hurgar en un cajón desconocido lleno de una multiplicidad de objetos. De igual manera la obra ronda el momento cuando nos cambiamos de una casa a otra y llenamos cajas de cartón con nuestras pertenencias, para guardar recuerdos, para mantener y atesorar objetos. De esta forma es que cuando dejamos de existir físicamente es nuestra materialidad la que se acomoda junto a nuestros objetos dentro de un mismo Cajón.

Temporada de Caza

Joshua Silva, 1997

Providencia, Región Metropolitana

Pintura acrílica aplicado con aerógrafo
sobre vidrio templado.

En Chile el inmigrante es percibido como un pequeño animal que irrumpe y devora el gallinero. Una criatura que ha migrado a los suburbios citadinos, escabulléndose en plazas y callejones, hurgando en la basura por sobras, y asustándose ante la presencia del ser humano. Un zorro presenta una amenaza, un adversario, un animal que caza y a su vez es cazado. Las imágenes térmicas son inherentemente invasivas. Cargadas de la idea de que siempre existe alguien, un depredador que observa desde el otro lado sin que su presa esté consciente de que está siendo analizada. Estas imágenes siempre están en baja resolución, esto dificulta el ver con claridad y lleva al sujeto a lo

desconocido, una amenaza. Al usar vidrio templado como soporte se busca mostrar ambas caras de este zorro inmigrante. La cara que ha pintado una ignorante sociedad sensacionalista en donde el inmigrante es el depredador que entra al país a aprovecharse de las gallinas indefensas, robar y quitar trabajo. Su otra cara muestra a un animal nervioso que ha entrado a territorio desconocido y se ve enfrentado a innumerables trabas y prejuicios que lo obligan a esconderse mientras batalla con la incertidumbre y la soledad. Quizás si se retirara este filtro térmico el depredador podría apreciar esta otra cara de la migración.

