



EXHIBICIONES

1994

"WALKING AROUND" Cabezas+Truffa. Galería Gabriela Mistral, Santiago CHILE.

"RESIDENCIA EN LA TIERRA" Cabezas+Truffa. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago CHILE.

1993

"ESTO NO ES UNA CRISIS" Cabezas+Truffa. (Bocetos para la construcción de la Torre de Babel) Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid ESPAÑA.

1992

"MANIFIESTO" Cabezas+Truffa. (Corazones sin rumbo). Centro Cultural Santa María. Plasencia. Galería Al-Andaluz, Sevilla. Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid ESPAÑA.

1991

"CAMBIO DE SENTIDO" Cabezas+Truffa. (Pathos). Cinco Casas, Ciudad Real ESPAÑA.

1990

"POR LA RAZÓN O LA FUERZA" Cabezas-Truffa-Leyton. Maison de la Amérique Latine, París FRANCIA.

1989

"CIRUJÍA PLÁSTICA" Cabezas-Truffa-Leyton. Staatlichen Kunsthalle, Berlín ALEMANIA.

1988

"MI NOMBRE ES LEGIÓN..." Cabezas-Truffa-Leyton. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago CHILE.

1987

"SOBERBIA" Cabezas-Truffa-Leyton. Galería Plástica Tres, Santiago CHILE.

1986

"LA MODA MATA" Cabezas-Truffa-Leyton. Galería Visuala, Santiago CHILE.

1985

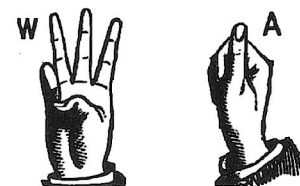
"EL ENEMIGO PÚBLICO" Cabezas-Truffa-Leyton-Di Girolamo-Barrenechea. Galería Sur, Santiago CHILE.

1983

"PROVINCIA SEÑALADA" Galería Sur, Santiago CHILE.

WALKING AROUND

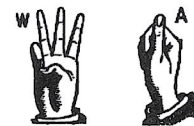
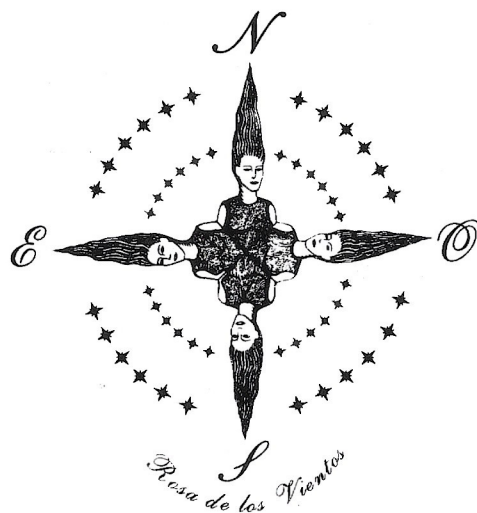
Truffa+Cabezas



Galería Gabriela Mistral

División de Cultura.
Ministerio de Educación.
Departamento de Planes y Programas Culturales.

Santiago de Chile 1994



CADAVER EXQUISITO

Rodrigo Cabezas Bruna Truffa

EL TRAZADO ES EL MAPA. BAJO LA ALUCINACIÓN DEL QUE NO CONTEMPLA CONTENER SU DESEO, TOPOGRAFIAR SE CONVIERTE EN UNA OBSESIÓN DIFÍCIL DE COLMAR. COMO EN EL CUENTO DE BORGES, EL MAPA CRECE HASTA COINCIDIR CON LA SUPERFICIE DESCRITA. ASÍ, DESEO Y REALIDAD SE SOBREIMPONEN.

MEDIR Y DELIMITAR SON LABOR DEL NÓMADE. SOLO HAY CONCIENCIA DE LA FRONTERA, HASTA QUE ÉSTA INTERRUPE EL DESPLAZAMIENTO. NO EXISTE DESEO DE CAPTURAR LA IMAGEN DE UN SER AMADO, MÁS QUE ANTE LA CONCIENCIA QUE INTUYE, EL VACÍO QUE SE ABRE, TRAS LA INMINENTE PARTIDA. PARTIR ES FIJAR UN PUNTO, DESPLAZARSE ES DELINEAR. EL EXTREMO DE CADA NUEVO TRAZADO GUARDA EN SÍ, EL DOBLE VALOR; DEL DOLOR QUE ROMPE LA CONSCIENCIA QUE SE ENTREGA AL AZAR, Y DEL RETORNO QUE SE PRECIPITA SIN LA PROMESA DE SER OPORTUNO. TRANSCRIBIR NO ES DEFINIR UN LÍMITE, COMO VIAJAR TRAS UNA HUELLA TENUE, NO IMPLICA EXTRAVÍO. DESPLAZARSE ES TANGIBLE. AMAR NO ES UN REFUGIO, Y RELATAR NO TRAE PAZ, MÁS QUE ALREDEDOR DEL FUEGO QUE TERMINARÁ POR EXTINGUIRSE. LA PINTURA NO SALVA A NADIE.

EL VIAJERO JUNTA UN PUNTO A OTRO. EL TRAZADO DE SU VIAJE DEBE SER PERCIBIDO EN SU ASPECTO SIMBÓLICO. LOS PUNTOS NO PERMANECEN UNIDOS Y EL DIBUJO SOLO ES PERCEPTIBLE POR UN MOMENTO, LUEGO TODO DESAPARECE. ASÍ, EL QUE VIAJA, DANZA SU VIDA Y ELABORA SU DIARIO, SUPERPONIENDO DISEÑOS Y TRAZAS QUE SON LA BITÁCORA DE SU RECORRIDO. MAR Y CIELO, CIUDADES Y CAMINOS SON LA TOPOGRAFÍA, SOBRE ELLA, EL DESEO TRAZA LOS PLIEGES QUE REPRESENTAN AL ESPÍRITU QUE SE DESPLAZA.

TORRE DE BABEL



Brana Truffa, Oleo sobre madera, 1,8 x 1,2 mts. Madrid - Arica - Santiago 1993



Rodrigo Cabezas, Oleo sobre madera, 1,8 x 1,2 mts. Madrid - Santiago 1993

EXTRAVIARSE ES UN ESTADO. ASÍ, EL VIAJE ES VIAJE, SOLO CUANDO SE PRESIENTE, CUANDO NO EXISTE CERTEZA. ¿COMO NO AMAR MIS ANTIGUOS PUERTOS?, ¿COMO NO DESÉAR LOS QUE ESTÁN POR VENIR?

LO QUE HA PERMANECIDO LARGO TIEMPO OCULTO, SONDEA DESDE LA OSCURIDAD, EL ESPACIO Y EL MOMENTO. SIN RELACIÓN APARENTE, Y LEJOS DE ESA PRESENCIA LATENTE, UN COMPUESTO SE DESPLIEGA Y CONCENTRA, ESTABLECIENDO UN ÁMBITO, UNA GRIETA, UNA DISPOSICIÓN EFECTIVA QUE DESENCADENA EL "EVENTO". LA MATERIA Y LOS OBJETOS; QUE DISPERSOS DUERMEN EN SILENCIO, SE HACEN SENSIBLES A LAS SERIES DE EXPERIENCIA. SUEÑOS, GUIÑOS, DESEOS, SE ALINEAN IMPERCEPTIBLEMENTE. EL VELO DE LA RAZÓN SE ESTREMECE Y CAE, ESPACIO Y TIEMPO LINEALES PIERDEN EL PODER DE CONTENER LAS COSAS EN EL ORDEN DE SU DEFINICIÓN. ASÍ, LA SOMBRA DE UN SENTIDO, UNA FORMA Y UN TIEMPO QUE PARECÍAN OLVIDADOS, RETORNAN. LA ESCENCIA SIN CUERPO, SE MANIFIESTA A TRAVÉS DE LA CONJUNCIÓN DE EVENTOS DISCÍMILES, QUE VIBRAN POR UN INSTANTE, DEJANDO A LA VISTA EL RETORNO. CONDICIÓN DE ESTE, ES SU EXTREMA CLARIDAD, QUE CONTRASTA CON LO COMPLEJO Y OSCURO DE SU APARIENCIA Y ADVENIMIENTO.

LA TENSIÓN EN LA RED ME HIZO COMPRENDER, QUE CAZADOR Y PRESA, NO ERAN PAPELES FIJOS, Y QUE LOS LAZOS QUE ME ATABAN A ESE PRESENTIMIENTO, TRANSMITÍAN FUERZAS EN AMBOS SENTIDOS; ENVOLVIENDO MI PIEZA, Y JALANDOME A MÍ, HACIA UN LUGAR QUE CAPTURABA MI ATENCIÓN, MI VOLUNTAD Y MI DESEO. ERA VÍCTIMA DE MI PRESA. VIAJABA HACIA UN SITIO DESCONOCIDO, MIENTRAS LOS ROLES DE ESTE DRAMA INQUIETANTE, GIRABAN EN SENTIDO CONTRARIO A LO APARENTE. IMAGINÉ LA ÓRBITA DE TRITÓN, Y SENTÍ QUE SU DIFERENCIA ERA PARTE DE MÍ.

"Caída Libre" descenso lento, "Soledad", tristeza y partida. Dejo atrás con dolor y el corazón desintegrado, una vida antes escogida, un camino, que por un momento pensé era el mío. Descender es caer, y cuando uno cae, se estrella, choca, se golpea; el golpe estremece, y si la caída no ha sido fatal, se reinicia, medianamente conciente, un nuevo camino.

En la pintura yo me obligo a empexar de cero, parto del blanco, el cual coloreo, trazo y fijo. La pintura duele, pero no mata a nadie, la vida se vive y se comienza también a vivir en cada momento.

La tristeza se siente profundo y el dolor obliga a moverse con prontitud y eso no calma, sino que agita y remece el destino.

"Emigrar" es partir, es trazar el viaje, es solicitar y fijar una ruta, es consultar y convivir con la carta de los navegantes, es también no olvidar la tierra que se deja; es recordar con nostalgia; eso es también amar.

"Rosa de los vientos": gira, gira y gira con rapidéz, pierdo el sentido, aumenta el extravío en mi camino y siento hondo la intensa tormenta que me envuelve, siento también el viento que sopla, y vuela mi pelo, y escucho con atención el susurro constante que me anuncia que es largo, muy largo este viaje.

CASA



Rodrigo Cabezas, Oleo sobre tela, 1.65 x 1.5 x 1 mts. Santiago 1993



LA NOVELA CHILENA DE BRUNA TRUFFA Y RODRIGO CABEZAS

(Primera Parte)

GRABADO AL AGUA FUERTE

En la serie de los trabajos desplazatorios que tienen lugar en las extensiones del curso de grabado de Eduardo Vilches, Rodrigo Cabezas tiene un lugar. Estamos en 1982. Mario Soro y Arturo Duclos han señalado una estrategia de experimentaciones que altera la retórica académica de los grandes emergentes sostenidos a punta de operaciones editoriales. A esta estrategia, Rodrigo Cabezas se adhiere, presentando ese año el trabajo "Grabado al agua fuerte". Este es el título de un trabajo que escribí sobre una obra de Carlos Altamirano en 1981. Pero además, la frase es escrita en su pecho, con una barra de vidrio untada en ácido nítrico. Recientemente, Carlos Leppe había realizado una performance en el Taller de Artes Visuales, la "casa del grabado", en la que intentaba poner en crisis el sistema matriz-copia. En verdad, era una simulación bien temperada que repetía el diagrama sentimental de sus instalaciones anteriores. Rodrigo Cabezas buscaba la inscripción dura, tomándose a pecho los términos de una lucha sin cuartel en contra de la representación pictórica.

Retomará dicha crítica, adoptando una posición ácida, de plasticidad dura, tomando prestado los recursos de las artes gráficas y del diseño. Fuera de la escuela, como muchos estudiantes recién egresados, trabaja en diversos talleres de producción publicitaria. Pero siempre, manteniendo una relación intensa con la cultura del rock pesado y del comic negro, sumamente, negro. Eso lo lleva, junto con algunos amigos de generación, a buscar habitación en barrios santiaguinos que han sufrido los efectos demoledores de la especulación inmobiliaria. Dicha historia está sobredeterminada por un imperativo práctico, puesto que se trata de casas grandes que pueden acoger un taller suficientemente amplio. Avenida República, Blanco Encalada, Molina, serán el cuartel general de una generación calificada de hedonista y autoplacentera, por las autoridades episcopales del colectivismo plástico.

Junto a Bruna Truffa, Sebastián Leyton, Pablo Barrenechea y Roberto Di Girolamo armaron, autoprodujeron, la muestra "El Enemigo Público",

tomando distancia del neoexpresionismo blando que se estaba convirtiendo en hegemónico gracias al apoyo irrestricto e irreflexivo de los medios de comunicación. Esta muestra tiene lugar en 1985, cuando en una época cercana Gonzalo Díaz exponía "El Kilómetro Ciento Cuatro" y en el Museo Nacional de Bellas Artes se exhibía la impresionante muestra de Raushemberg. Que estos datos sirvan de referencia a quienes diluyen la especificidad de las constituciones de obra, con referencias universales de buena crianza filosófica. Al año siguiente, Truffa, Cabezas y Leyton autoproducen en Galería Visuala "La Moda Mata". No dejaba de ser sugerentemente curioso y transgresor que la última palabra se leyera como Matta. En efecto, "La Moda Matta" comenzaba sus apropiaciones. El espacio plástico es un chiste, en sentido freudiano, y la crítica, por cierto, el efecto de un juego de palabras. Así, palabras, títulos: "Soberbia" (Cabezas-Truffa-Leyton) Galería Plástica Tres 1987; "Mi Nombre es Legión..." (Cabezas-Truffa-Leyton) Instituto Cultural de Las Condes 1988. Luego vino la participación, en el momento de viajar a España, en "Cirujía Plástica" 1989, exposición curada por la NGBK, para Berlín.

LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO

Encuentro a Bruna Truffa en la intersección de estas luchas por la autoafirmación identitaria, trabajando concientemente, sin renunciar a las exigencias de una práctica pictórica naciente, que debe compartir con la ocupación de diseñadora de vestuario. Lo sorprendente es que desde la plástica, su calidad en el diseño estaba determinada por el recurso arcaico a su corta antecedencia pictórica. Vestir es una cuestión de piel, y el vestuario, en ese instante, es una metonimia de la superficie del cuadro.

En otro lugar, a propósito de otro artista, he recordado que la palabra "vestire" es un italianismo que penetra en la lengua francesa hacia el siglo XVI y que quiere decir "mirar con los ojos entrecerrados"; como un pintor cuando se aleja del caballete y, dejando caer levemente la cabeza hacia un costado, convierte su párpado en persiana veneciana. La traigo a colación a propósito de la vestimentariedad que define su estrategia del año 87 y siguientes. En ese año participa en un envío de pintura chilena a Buenos Aires. Es la época de su embanderamiento. Así podemos denominar el gesto de usar como género para un modelito especial, la bandera de la patria. Y

embanderar es cercano a embadurnar. Valga la homofonía forzada para hacer calzar la crítica al drapeado. Es una cosa que se tomó al pie de la letra, extendiendo con humor la cubicación de las naturalezas muertas de su enseñanza en el Instituto de Arte Contemporáneo. Cubicar, en el sentido de representar su autofiguración como un chiste gráfico cubista. Este era su sistema de bolsillo para retener el fragor ligero del chorreo. Pero también, para desdramatizar el efecto sudario de la pintura chilena.

UNA SUBCULTURA SANTIAGUINA

La moda, las producciones para publicidad, el diseño, son actividades que todos los nombrados realizan durante estos años duros. Huérfanos de apoyo de parte de la oficialidad de la Oposición, se vieron obligados a responder acrecentando su autonomía en relación a los grupos de referencia de entonces. No había en quien confiar; ni en los discursos, ni en las agrupaciones, ni en las alianzas. Habían logrado constituir una pequeña subcultura barrial, que se mantenía con vigor desarrollando actividades sustitutivas. Rodrigo Cabezas, Pablo Barrenechea y Roberto Di Girolamo habían participado en la gloriosa exposición "Provincia Señalada", cuyos curadores habían sido Carlos Leppe y Gonzalo Díaz, a mediados de 1983. En ese momento, el efecto formal de la "Historia Sentimental de la Pintura Chilena" hacía estragos. Estos muchachos responden, en esa lógica de repictorización, a una demanda que pocos jóvenes entenderían. Rodrigo Cabezas transfiere el "Grabado al agua fuerte" hacia un nuevo espacio, buscando los compañeros de ruta de su conveniencia. "Provincia Señalada" marca un hito, en cuanto permite medir la intensidad de las persistencias pictóricas a lo largo de una década.

"El 'Enemigo Público' y "La Moda Mata" serán propuestas desde la barrialización de los referentes icónicos. No es casual que Rodrigo Cabezas recorra desde Blanco Encalada hasta Franklin, buscando objetos de factura popular que des-autorizaban la irrupción modernista de productos de consumo, mantenidos como fetiche demostrativo de la política económica del régimen militar, durante el periodo 1984-1987. En este terreno reconozco, por ejemplo, la pintura que hace de un "transformer", objeto de palitos manufacturado por un artesano, que intentaba copiar los "modelos originales", en plástico, de las figurillas televisivas. Era la época de los "trans-

formers" y de los "hombres biónicos"; modelitos para armar una interpretación de la cultura de consumo... de la cultura.

¿De dónde provenía dicha determinación? No dejaré pasar el monigote articulado -que intentaba reproducir una pantera rosa-, que Gonzalo Díaz exhibía junto a la tela de su envío a Sidney del año 1985. El "transformer" de Rodrigo Cabezas es pariente lejano, pero pariente desconocido, al fin. Lo que ocurre es que Cabezas ingresó al colegio en la época en que se aplicaba en Chile el Método Cuisinier, para aprender a contar con palitos de colores. Aprender a contar con esos palitos de colores implicaba desviarse del cálculo económico y revertir el deseo hacia la economía doméstica. Las pinturas de Cabezas, realizadas desde los años ochenta y cinco en adelante, poseen esa fuerza de dislocación y destierro, obtenida de la perversión del método escolar. En la actual exhibición, el templete y el modelo de casa tienen su amarre arcaico en la metodocidad paródica de este recuerdo de infancia, más inventado y recompuesto que un "transformer".

RESIDENCIA EN LA TIERRA

Si de templete se trata, la versión del catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, de Enero de este año, hace figura de anticipación protectora para esta exposición en la Galería Gabriela Mistral. El templete hace las veces de arco de triunfo: Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa regresan de sus guerras españolas como generales romanos. Las citas textuales de Merleau-Ponty y Deleuze nos refieren el carácter de su viaje como una estrategia de conocimiento suplementario que, en la escena chilena de la subcultura barrial, no hubiera sido posible. Había que inventar la salida al exterior para tener que diseñar una estrategia de regreso y cumplir con el imperativo de todo pintor chileno riguroso, para quien el viaje no es una plataforma de promoción sino de conocimiento. La promoción viene por añadidura. Y además no deja de ser casual que en Madrid, se encuentren con Bonatti, quien fuera, en Chile uno de los artífices del grupo Signo. Cuestión de recordar la primera transferencia informativa consistente en el arte contemporáneo chileno.

El catálogo de "Residencia en la Tierra" es, por sí mismo, un "transformer" gráfico, producto del rebaje de la computación gráfica sometida a la delirante presión de una configuración que se consume arrimando a su activo todo el

acumulado energético que la antecedió. Es así como se puede entender la valencia mitológica de un Equequo manufacturado con las artes en curso. Trae consigo, como Cabezas mismo, el activo de sus inversiones viajeras, tomando prestado el traje -"La Moda Mata"- al monigote de hojalata de "El Mago de Oz". Ya había antecedentes de esto en Pinocchio's y Equequo's cubicados y cubizantes que guardaban una misma filiación barroca, cometiendo el colmo de los crímenes formales: revertir la figuración a la simulación de la xilografía. ¡Vade retro!

El Equequo transporta utensilios domésticos: o sea, un libro de Freud, un libro de Kant, un libro de Marx y la Biblia. Ese es el peso de la letra en esta tendencia: fijando el peso de la portada. De ahí que un centenar de pequeñas telas cuadradas los sigan a todas partes, como cartas o módulos tridimensionales que se combinan para formar letras y frases de corto alcance. Tantos cuadros pequeños como fragmentos y órganos corporales aislados, reducidos a su rol emblemático: orejas, bocas, ojos, corazón, manos, etc., teniendo por objeto representar cada uno de los sentidos. Con dos sentidos agregados: la mano y el corazón. Da lo mismo. El caso es que combina de manera indefinida con sus contiguos, realizando la revisión sarcástica y vitriólica de los pequeños emblemas de las artes.

El ojo radiográfico, la taza con borde de púas, la casa reemplazando la cabeza, la fridificación de los senos lecheros, la botellización vidriosa del cuerpo femenino, la tijerización de las articulaciones de la mano, la pinocchiotización de la nariz y la esqueletización de las composiciones más famosas de los Museos (La Gioconda, Les Demoiselles, La Liberté, La Crucigramática de Cristo), son algunas de las transformaciones icónicas destinadas a desbarrancar el sentido común y señalar el límite oscuro de la razón.

(Fin de la primera parte)

J.P. Mellado.

Junio de 1994, Santiago de Chile.

CASA



Bruna Truffa, Oleo sobre tela, 1.65 x 1.5 x 1 mts. Arica 1994



MOMENTO MORI

I

Dentro de la diversidad de expresiones pictóricas que conviven en la actual escena artística local, la obra de Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas pareciera desmarcarse de los temas adoptados por un número importante de pintores surgidos en estos últimos años. De hecho, la propuesta estética desarrollada por ambos, plantea una imaginería cuya novedad difiere sustancialmente de la producida por sus coetáneos. Esta novedad es, por otra parte, el sello inconfundible de aquellas obras sometidas -para la mirada local- al riesgo que supone una trayectoria atravesada por la marca del viaje. En este sentido, el repertorio plástico adquirido en tierras foráneas (España, en este caso, país en el cual residieron por más de cuatro años), en el momento de ser exhibido nuevamente en su país de origen, no puede menos que provocar una sensación de extrañamiento, de inactualidad. El riesgo del viaje se mide, en este caso, por el shock del regreso. Esta "vuelta" implica necesariamente una doble ruptura: del decurso de la propia obra y del contexto en que ésta es nuevamente acogida (como la experimentada en su muestra "Residencia en la tierra", exhibida hace algunos meses en el Museo de Arte Contemporáneo). Se trata, en este sentido, de un corte que tiene que luchar -en su país de origen- en contra de los fantasmas de la memoria o, mejor dicho, de una memoria fantasmal (constituida en el desamparo) que oculta los signos de partida. Fatalidad del contexto de origen, acrecentado por el hecho de que en ambos el "viaje" ha sido el producto de una "experiencia vivida", en la cual los estímulos que componen su imaginario plástico han sido incorporados de manera que excluyan una óptica garantizada en un programa, en un discurso conciente (cuyo mayor peligro es el oportunismo) respecto a la noción del "viaje" como estrategia política de obra.

Esta actitud de indiferencia frente a un programa conserva, por lo demás, los mismos presupuestos que habían caracterizado su

producción pictórica con anterioridad a su estadía en España (es decir, entre los años 85 y 89). La ruptura de su obra actual tiene que ver más con un problema de índole formal que con una modificación de actitud o de postura. La sensibilidad, expresada en la vitalidad punzante de las imágenes, mantiene de su obra pasada ciertos rasgos distintivos: el perfil gráfico, la violencia iconográfica (reventada, sicotrópica, contracultural), la ausencia de sustancia física en el uso del color (pintura lisa, carente de pasta), una solución plástica a medio camino entre la expresión y la decoración. De ahí que la pintura de B. Truffa y R. Cabezas, comparada -como lo sugerí al comienzo- con un sector importante de lo que podría denominarse una "pintura joven local", se distancia tanto del "expresionismo académico" como de aquellas tendencias visuales de proveniencia "crítico-experimental".

II

"Walking Around" es el rótulo que identifica la pintura-instalación de B. Truffa y R. Cabezas en la Sala Gabriela Mistral. Más allá de la referencia nerudiana, lo sustancial de ésta muestra radica -en mi opinión- en la exhibición de dos estilos, de dos concepciones pictóricas convenientemente distanciadas la una de la otra, y sólo coincidentes en el momento de constituirse como piezas o módulos destinados al armado de un ensamblaje. El conjunto conserva su unidad, a la vez que delimita la independencia de cada pieza, de cada módulo; el conjunto está compuesto de partes que se yuxtaponen (concebidas inicialmente como láminas autosuficientes), y que al ser sometidas a una lógica constructiva, edilicia, se enfrentan, perfectamente delimitadas, ofreciendo la imagen de un rompe-cabezas reacto a toda solución de continuidad (formal y temática).

Esta discontinuidad de cada módulo, de cada imagen, permite visualizar el todo a partir de los fragmentos que lo componen. Importa, en este sentido, la aprehensión de este todo como la imagen de un conjunto desarmable, susceptible de ser descompuesto en "cuadros" o "escenas" independientes, es decir, como el resultado de dos soluciones plásticas específicas.

Separando las partes, y reuniendo aquellas semejanzas más evidentes

(de forma y contenido), se da una diferencia sustantiva. Se refiere al color. Diferencia cromática básica que permite el desligamiento (en el sentido matrimonial del término) de una fuerza generacional entendida en el pasado como bloque "duro", compacto.

La diferencia, la distancia respecto al uso del color, se expresa aquí bajo una dualidad, una antítesis; por un lado el uso del color entendido como superficie o zona decorativa, perceptible en los fondos (paisajes, telares, tejidos), y complementada tanto por la incorporación de la figura humana femenina (extraída de la pintura de M. Ernst o de la simbología americana) como por el paisaje nortino (distante del paisaje decimonónico central). Y por otro, una utilización luminosa monocroma, recortada por los efectos de luz y sombra, en donde la figuración (temas macabros, pesadillescos y siniestros) mantiene una analogía respecto a los módulos coloreados en cuanto a la ausencia de violencia material (de sustancia física) en la aplicación del color.

Aquella dualidad tiene que ver con las múltiples analogías culturales que se pueden deducir de la confrontación de dos "fuerzas" antagónicas: la luz y la sombra, lo transparente y lo confuso, lo agradable y lo perturbador, lo centrado y lo zigzagueante, lo sublimado y lo mórbido o lujuriente, lo etéreo y lo compacto.

Esta antítesis carece, sin embargo, de dramatismo. Esto es visible si se considera el carácter recogido de la huella, del impulso cromático. Pintura paradójicamente violenta en el despliegue iconográfico, pero que -por otra parte- adolece de una condición escencial de lo repulsivo, repugnante o lujuriente: "la aglomeración" (en el sentido dado por R. Barthes en sus textos sobre los collages de Requichot). Aquí prima siempre lo yuxtapuesto, lo recortado, lo delimitado, lo denominado por sobre lo glutinoso, lo aglomerado y revuelto, es decir, por sobre la naturaleza compacta y explosiva (a veces insoportable) del volumen, de la materia escultórica de la pintura...

Guillermo Machuca

Julio 23, 1994. Santiago de Chile



Obra financiada con el aporte del
Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes 1993,
Ministerio de Educación.

Galería Gabriela Mistral

División de Cultura.
Ministerio de Educación.
Departamento de Planes y Programas Culturales.

PROGRAF
IMPRESORES