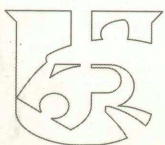
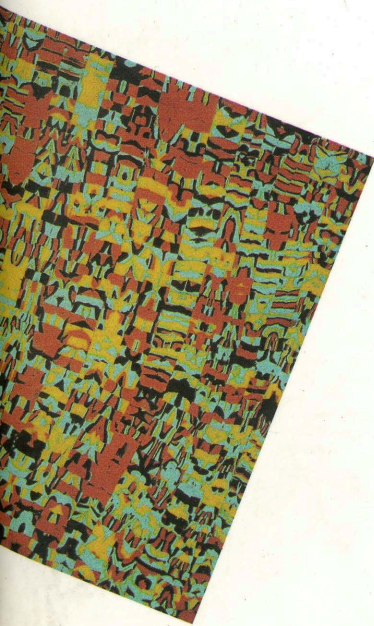
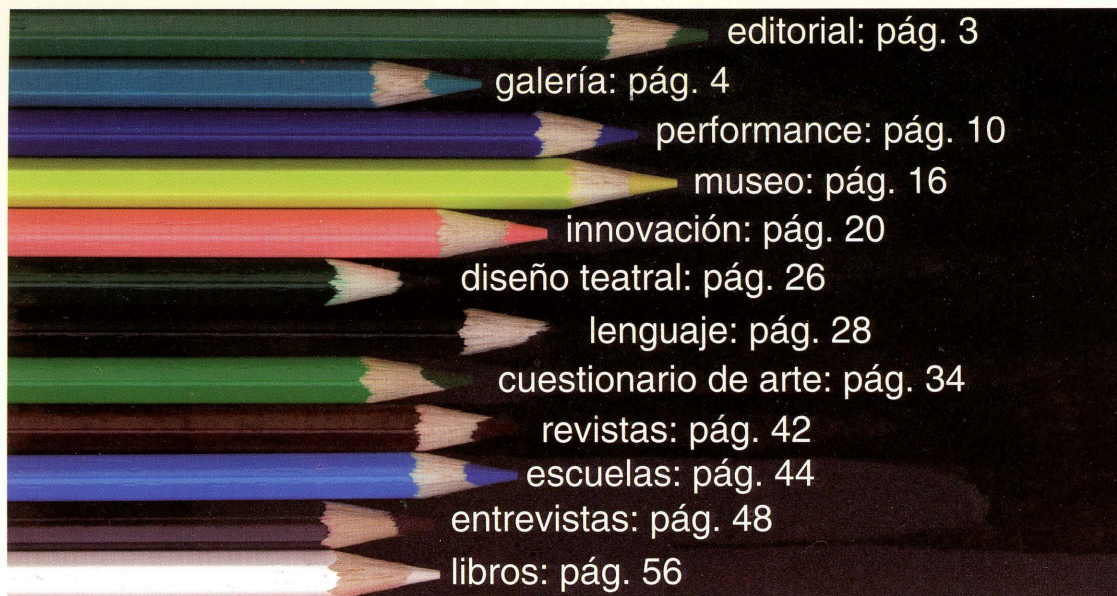


ARTE
DISEÑO
COMUNICACIÓN

decir,



UNIVERSIDAD
PEREZ ROSALES
Arte y Diseño



editorial: pág. 3

galería: pág. 4

performance: pág. 10

museo: pág. 16

innovación: pág. 20

diseño teatral: pág. 26

lenguaje: pág. 28

cuestionario de arte: pág. 34

revistas: pág. 42

escuelas: pág. 44

entrevistas: pág. 48

libros: pág. 56

Director y director de arte:

Pablo Núñez Gutiérrez

Diseño y diagramación:

Servimpres Ltda.

Fotografías:

Sebastián Harambour

Ricardo Lorca

Rodrigo Merino

Francisca Valenzuela

Jorge Brantmayer

Colaboradores:

Olga Araya

Magdalena Atria

Pilar Barriga

Fernando Blanco

Barbara Biel

Claudia Gilardoni

Nury González

Voluspa Jarpa

Boris Madariaga

Jorge Miniño

Rodrigo Vega

Braulio Vera

Alejandra Wolff

Corrección de Textos:

Olga Araya Céspedes

Secretaría:

Asunción Batlle Meliá

Representante Legal:

Karin Riedemann Hall

Autores y
entrevistados son
responsables de sus
opiniones.

Revista *es decir*, ciclo 2002 / 2003

Dirección: Brown Norte 290, Ñuñoa, Santiago, Chile. Teléfonos: (56-2) 757 13 03. Fax: (56-2) 223 88 25 Cartas al director: pablo.nunez@upper.cl Derechos reservados. ISSN: 0707-9340. Registro de propiedad intelectual: N°130.163 Precio: \$ 2.500. Preimpresión e impresión: Tiro y Retiro Impresores S.A.

El Arte de la Historia

Por Voluspa Jarpa,

artista visual, candidata a magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile y profesora del área de Arte y Diseño de la Universidad Pérez Rosales.

Fotografías: Rodrigo Merino



La segunda: esto develaría un juicio no tan ingenuo que le otorga al arte, en su relación con la historia, un rol subordinado a las "verdades históricas oficiales". Por lo tanto, es una esfera del conocimiento que carece de autonomía cuando se trata de emitir opiniones que no se restrinjan solamente a las formas estéticas. El origen probable de este prejuicio decimonónico esconde el quiebre que se produce en el arte y su relación con el poder en el siglo XVIII o XIX.

Hasta antes de esto, el mecenazgo del arte occidental permitía mantener cierto control sobre la manera "correcta" en que dicho poder o

su oficialidad eran representados. Esto se rompe por diversos motivos culturales. Entre los más importantes, el cambio de estatus del pintor que empieza a ser considerado también un intelectual, y la paulatina conquista de la autonomía del lenguaje de la visualidad con respecto a tener solamente, como principal problema, la representación de la realidad.

Es un quiebre lento, pero cuyas sospechas e intrigas, podríamos decir que siguen instaladas en ciertos sectores convenientemente más conservadores con respecto al papel del arte en la sociedad. ¿Quién, que

haya visto el retrato grupal de la familia real de Carlos IV, no ha reparado en la maledicencia de Francisco de Goya al pintarlo? Sucede que el pintor, o más bien, los artistas, empiezan a ser personajes que tienen opiniones y juicios con respecto a la cultura en la que están insertos y la historia que han aprendido o les toca vivir.

No es un tema zanjado, pero sí revela el rol que una sociedad quiere otorgarle al arte, y a la concepción que se quiere imponer.

¿Necesita el arte contemporáneo mantener o definir otra relación con la historia o la contingencia? Probablemente no, pero algunos artistas, en cuanto autores, si lo necesitan. Si el arte contemporáneo tiene permiso para crear mundos imaginarios, irreales, subjetivos, ¿por qué en estos mundos no se pueden incluir alusiones más o menos directas a la historia que les compete como sujetos históricos?

En este sentido, nadie le reclama a Kafka que cree un mundo que no se ajusta al orden de los hechos reales y cotidianos, nadie esgrime como argumento de censura que es falso que alguien pueda despertarse en la mañana constatando que se ha convertido en una asquerosa y gran cucaracha. En el mundo imaginario del arte, ¿puede un héroe de una nación despertar convertido en barata dentro de una novela de un determinado autor? O, ¿alguien se atrevería a demandar a Picasso porque considera que en Guernica, esta pintura no ilustra con exactitud el bombardeo de este pueblo en la segunda Guerra Mundial? Hasta aquí estas reflexiones.



La galería **MURO SUR- ARTES VISUALES** reinauguró un nuevo ciclo de exposiciones en un nuevo espacio ubicado en calle Mosquito. Este período tiene una duración de siete meses que empezó en octubre de 2002 y que finaliza en mayo de 2003.

La primera exposición del ciclo corresponde a una titulada *Hechos de la Historia de Chile*: reúne obras de artistas que toman como reflexión la relación entre la historia nacional y su trabajo, realizando operaciones de calce o de tensión a partir de la idea de los niveles de ilustración de la historia en el arte, y su posibilidad o imposibilidad de representación vista desde las estrategias del arte contemporáneo.

Esto se refiere a la problemática -tan en boga hoy en nuestro país debido a obras que trabajan con hechos o personajes históricos- de si el arte contemporáneo, al trabajar con la historia o emblemas de la historia, debe fijar márgenes políticamente correctos con respecto a la exactitud, es decir, a la ilustración de estos hechos o personajes, y de si al no hacerlo, esto constituye un delito o una falta de respeto.

La cuestión presenta varias aristas de fondo y trataré de referirme a algunas.

Desde la invención de la fotografía como técnica de registro de la realidad (y su posterior desarrollo que se desencadena finalmente en la aparición del cine, televisión y otros); el arte visual se ve afectado por un lado, y, por otro, liberado de su rol de servir de registro de personajes o hechos relevantes dentro de la historia de una cultura. Esto, en cuanto a su papel sociológico. Estamos acostumbrados a ver en los libros de historia obras que sirven para mostrarnos cómo "fue" la coronación de Napoleón Bonaparte, o cómo "fue"



el Combate Naval de Iquique. Siguiendo con la idea de las pinturas que sirven para ilustrar los libros de historia, se reparará que a partir del tomo que corresponde al siglo XX ocurre algo singular: los hechos son más bien ilustrados mediante la fotografía. Y si por casualidad aparece una obra perteneciente a las artes visuales, más bien está puesta para mostrar el tono de la época, pero no para ilustrarla.

Parte del impulso que lleva a la humanidad a inventar la cámara fotográfica, esconde la certeza de que el "cómo fue" ilustrado por las pinturas hasta el siglo XIX no es un registro "real" de los he-

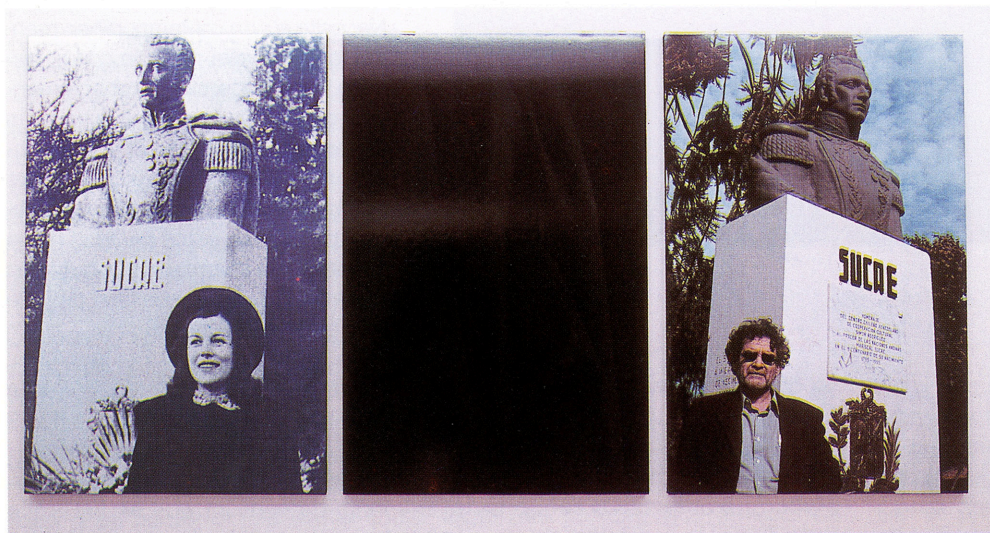
chos. Esto es obvio, pero algunas veces creen ingenuamente que el pintor Benjamín Subercaseaux, o estuvo en un combate naval, o tuvo acceso a fuentes precisas de historia que le permitieran ilustrar feacientemente el hecho. No sólo esto es ingenuo o ignora la naturaleza de la pintura o del pintor, sino que esconde un juicio sobre el arte que revela dos cosas importantes:

La primera: el ignorar que el arte no sólo es un medio sino que un lenguaje, quien no entienda esta diferencia semántica, no entiende la necesidad de inventar un aparato mecánico que simplemente registre lo que vemos.

Exhibición curada
por el equipo de artistas
de la nueva galería Muro Sur:

Hechos de la Historia de Chile


El presente tríptico fotográfico acota el período más relevante de las artes visuales en Chile. El tinte “mnemográfico” azul avioletado de la fotografía histórica -tomada en 1947 por la revista Zig-Zag, año de nacimiento del artista- registra a la escultora Marta Colvin inaugurando una de sus obras de juventud, un monumento municipal erigido en memoria del mariscal Sucre, prócer descentrado y anexo de nuestra historia patria. En la escultura monumental al servicio de la ilustración de la historia -la escultura reducida al campo restringido de la estatuaria-, nada se vislumbra aún de las nociones de abstracción, de minimalismo ni de campo expandido. En el extemporáneo realismo-naturalista-art nouveau de este busto de bronce queda atrapada la naturaleza aislada, reticente e hiper ideologizada de la sociedad chilena.

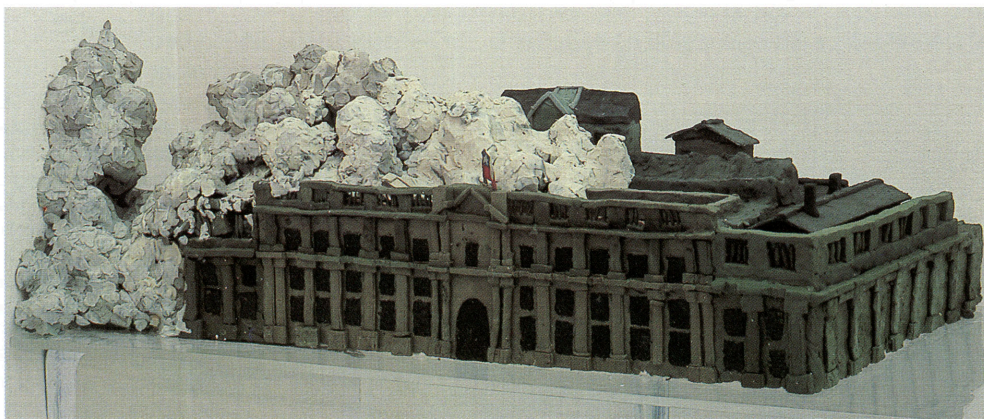


2002, Gonzalo Díaz*

Historia sentimental del arte nacional,
tríptico, fotografía digital, 80 x 52 cm. c/u

***Gonzalo Díaz, 1947.** Estudia en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1965 y 1969. Ha expuesto individualmente en casi todos los espacios de exhibición en Santiago. Entre 1979 y 2002 ha participado en innumerables bienales internacionales. Ha ganado cinco veces el concurso Fondart y las becas Fundación Andes, Guggenheim, del Gobierno Italiano y del Artist's Agency. Actualmente es profesor titular de la Universidad de Chile, donde hace clases de pintura y de operaciones visuales para los programas de licenciatura y magíster en artes visuales.

Play Doohl es un objeto de plasticina realizado a partir de una de las imágenes emblemáticas del bombardeo a La Moneda, tomada desde la azotea del edificio de las fuerzas armadas. La instalación consiste en el traslado de esta imagen hacia un objeto realizado manualmente con plasticina de colores. La torpeza de la gestualidad y lo transitorio del material utilizado por los niños descargan el dramatismo de esta imagen, históricamente emblemática. La juntura irónica de un material perteneciente a los juegos de aprendizaje infantil con una imagen colectivamente traumática, se sostiene en una contradicción entre la materialidad y la imagen. 




2002, Rodrigo Merino*.
Play Doohl.

Instalación, plasticina y plancha de acrílico.
75 cm X 95 cm X 50 cm.

***Rodrigo Merino, 1972.** Vive y trabaja en Santiago de Chile. Es fotógrafo profesional. Recibió, en 1998, la Beca Fondart del ministerio de Educación y entre sus principales exposiciones se encuentran: El Alma en un Hilo, Galería Gabriela Mistral, 1996; Cosas que Fueron Desapareciendo desde la Muerte de Papá... Galería Posada del Corregidor, 1997; Colección Particular, 1998, Galería Muro Sur; Cruces y Desvíos, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.



La obra de Alfredo Jaar es una copia láser de un aviso económico publicado en el diario El Mercurio de 1996 en el que se invita a un seminario para empresarios. En esta publicidad se ve la fotografía del general norteamericano Norman Schwarzkopf - quien se hiciera famoso en la Guerra del Golfo Pérsico - y bajo su nombre se puede leer la siguiente frase: Estrategia de la Tormenta del Desierto «Del Campo de batalla al Campo de los Negocios». A un costado se destaca a Schwarzkopf como el máximo estratega de la guerra y se agrega «Hay que evitar la guerra. Pero si esto no es posible hay que ganarla cuanto antes.», para luego leer «Más que un seminario, es un original punto de vista para guiar sus negocios». Jaar destaca como un Hecho de la Historia de Chile el que se proponga la práctica de los negocios como un Campo de Batalla. 

***Alfredo Jaar.** Es un artista, arquitecto y cineasta que vive y trabaja en Nueva York. Su obra ha sido ampliamente mostrada en todo el mundo. Ha participado en las bienales de Venecia, San Pablo, Johannesburgo, Sidney, Estambul y Kwangju, como asimismo en "Documenta" realizada en Kassel. Ha efectuado exposiciones individuales recientes en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, el Whitechapel de Londres, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el Museo Pergamon de Berlín y el Moderna Museet de Estocolmo. Le fue asignada una membresía Mac Arthur en el año 2000.

Daniel Cruz, 2002*.

d. cruz a. cruz

Vídeo, duración 5 min. con 15 seg.

Formato original minidv



Sinopsis y contexto: La construcción de la historia de una nación se nos presenta de diversas maneras, una de ellas es por medio de los ritos, estos tienen la condición de demarcar y construir el paisaje e identidad de un pueblo. Es así como el cambio de guardia, del palacio de gobierno de La Moneda, es un rito que tiene un riguroso marco donde se desarrolla, repetido con disciplina militar, donde las ejecuciones de sus movimientos buscan la exactitud. La imagen del vídeo digital y las posibilidades de la manipulación de sus velocidades es utilizada como un recurso de captura e inserción permitiendo introducirnos en el proceso de relevo, donde la aparición de los mínimos gestos en sus detenciones y desplazamientos evidencian la subversión de la imagen.



***Daniel Cruz, 1975.** Licenciado en Artes, Universidad de Chile. Profesor ayudante del departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Desde 1998 ha participado en exposiciones colectivas en galerías, museos e instituciones de Chile y del extranjero destacando: "Salón Internacional de Arte Joven", Cuenca, Ecuador 1999; "Salón de Alumnos", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago 2000; "Videos Latinoamericanos" Generralli Foundation, Viena, Austria, 2000; "Bienal de Video", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago 2001; "XXIII Concurso Arte Joven", Valparaíso 2001; "Stgo-ZGZ", Transición II, Zaragoza, España 2002; "Encontros da imagen", Oporto, Portugal 2002; "Hechos de la Historia de Chile", Murosur, Santiago 2002; "Intersecta", C.A.V.S., Santiago 2002.



En segunda acepción, exhumar significa volver a la actualidad cosas ya olvidadas. La obra se ha regido por el número tres, misma cifra que rige la naturaleza del cuerpo: la percepción intelectual de la cabeza, el ritmo sentimental de la respiración y el pulso de la sangre en el tórax y el metabolismo voluntarioso del abdomen y de las extremidades motoras. El tríplico insiste tres veces en el perímetro de la fosa, conservando bajo la transparencia del vidrio y la rígida definición del marco la última capa de tierra removida. No es el cuerpo lo que ha quedado a la vista y el reconocimiento, sino sólo tres momentos de su literaria definición filosófica. El cerúleo del cuerpo de la letra queda aprisionado, flotando, entre la superficie pulida y translúcida del vidrio y la áspera granulosidad de la tierra, en aquel lugar del formato funerario en donde veremos aparecer un día el rostro de la identidad.



***Nury González, 1960.** Vive y trabaja en Santiago de Chile. Licenciada en Artes en la Universidad de Chile, actualmente candidata a magister en Artes Visuales de dicha universidad. Ha recibido en 3 ocasiones la Beca Fondart del Ministerio de Educación. En 1998 obtiene la Beca J. S. Guggenheim y en el 2001 la Beca de Residencia de la Fundación Rockefeller en Asunción, Paraguay. Ha expuesto individualmente dentro y fuera de Chile desde el año 1985. Se destacan: IV Bienal de La Habana; Bienal de Cuenca, Ecuador; Bienal del Mercosur, Brasil; así como muestras colectivas itinerantes por Latinoamérica y Europa. En Chile ha expuesto en las galerías Gabriela Mistral, Balmaceda 1215, Murosur Artes Visuales, Posada del Corredor, ArtEspacio, Centro de Extensión UC, MAC, Museo Nacional de Bellas Artes. Durante el año 2002 expuso en la Galería Nacional de Kaula Lumpur en Malasia; en el Museo del Barro en Asunción, Paraguay; en Murosur Artes Visuales y en Matucana 100 de Santiago, así como la sala Universitaria de Concepción.

Nury González

Es artista visual, candidata a magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y profesora del área Arte y Diseño de la Universidad Pérez Rosales.



Describe tu trabajo

Mi trabajo de arte pretende establecer cruces entre el espacio femenino y particularizado de lo privado y aquel espacio político e histórico de lo público. La manera cómo resuelvo éste tránsito es a través del tejido y sus metáforas materiales y escriturales. El tejido es fundamentalmente una actividad de ligazón, de relación, de encadenamiento. El tejido, porque entrecruza una trama y una cadena, metaforiza toda relación intensa entre dos individuos, entre dos imágenes, entre dos palabras, entre dos recuerdos, entre dos obras.

Cuáles son tus referencias

Mis referencias provienen del rescate de relatos orales, de manualidades perdidas, de historias olvidadas, de documentos de archivo, de frases buscadas.

Por pertenecer a una generación que se hizo adulta en plena dictadura y, por lo tanto, totalmente aislada del afuera, mis referentes artísticos necesariamente son obras y textos que se realizaron en el espacio marginal y periférico del país. Reconozco en ese sentido la importancia que tuvieron en mi trabajo las obras de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Juan Dávila. Haber estudiado en la Escuela de Arte de Universidad de Chile es también un dato importante.

Cuál es tu obra favorita

No tengo una obra favorita porque a medida que avanza mi propio trabajo hay obras que se han ido sumando a mi imaginario. La primera obra que me dejó prendada la mirada fue la de Jackson Pollock. Tiempo después fueron los trabajos de Mario Mertz los que me sedujeron. Hoy en el 2002 creo que son los trabajos de Christian Boltanski y Joseph Kounellis los que me hacen sentido y junto a ellos los de Francis Bacon, Lucien Freud y Luc Tuymans, en pintura. Sólo tengo perfumes y zapatos favoritos.

Qué opinas de la escena nacional

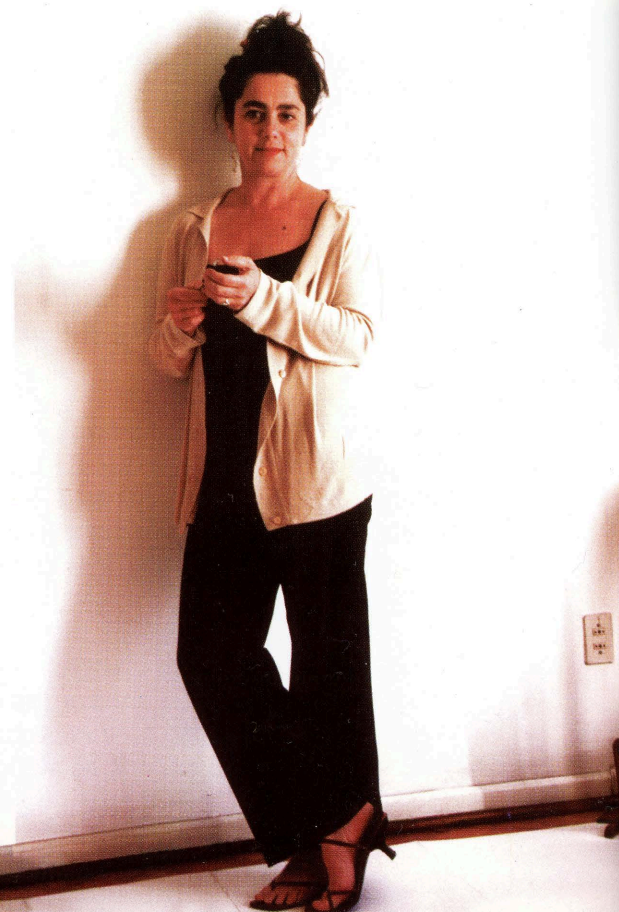
La escena nacional está dividida en infinitos fragmentos que desordenan, agotan y anulan la mirada por su falta de espesor. Pocas obras logran sostenerse en el tiempo; se las ve aparecer y desaparecer con extraña rapidez produciendo un cierto cansancio y vacío.

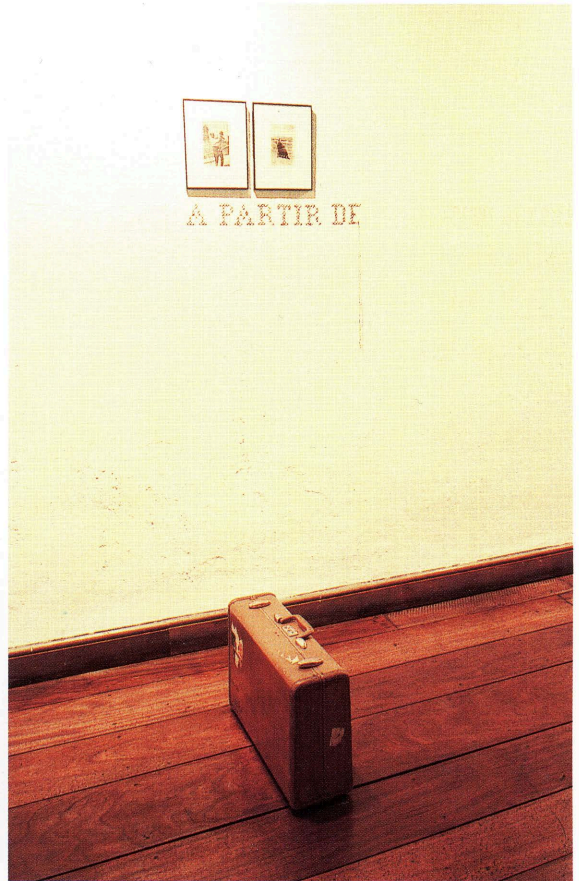
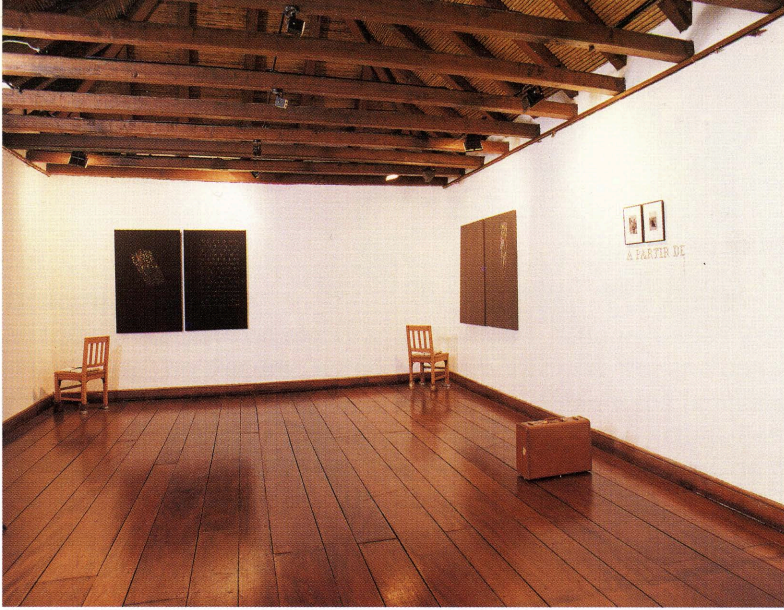
Frente a ese escenario -afortunadamente- se ha hecho cada vez más precisa la distancia entre los distintos cuerpos de obra. Lentamente se ordena la escena y se establecen nuevas alianzas de trabajo.

Lo interesante del año 2002 es que apareció una reacción a esa estridencia que se manifiesta en la re-articulación de nuevos y antiguos espacios que deciden trabajar en conjunto.

Dónde se puede ver tu trabajo

Mi trabajo está fragmentado en mi taller. Por tratarse de instalaciones que generalmente trabajan con el espacio donde están montados, es difícil verlo completo. Hay pequeñas obras posibles de imaginar si juntamos las partes. También tengo un tipo de obra bidimensional y autónoma. Otra forma de verlo es en diapositivas, catálogos o algunos artículos de prensa.







es

serie 2 - número 5 - año 2003



7 808702 900016 >