

TEXTOS DE EXPOSICION

ESPACIOS PARA VIVIR Y MORIR

Espacios mínimos

En la década de los 60 hace aparición en Estados Unidos un tipo de obra cuya materialidad recurría a la utilización de productos industriales o derivados de la producción industrial, cuyas formas consistían en módulos seriados que se repetían en un espacio dado, con posibilidad de proyectarse casi al infinito justamente debido a su serialidad y modularidad, y cuyo contenido no apuntaba a la narración de un tema, sino, como lo planteara Sol Le Witt, demandaba la compenetración intelectual del espectador, quien podría descubrir – o establecer - las relaciones matemáticas y geométricas que estas formas seriadas portaban en su estructura.

Todas estas características apartaban, indudablemente, a este nuevo objeto de la noción más tradicional de escultura.

Por su parte, el trabajo de Catalina Tuca se ha caracterizado por la utilización del fragmento, la repetición y la serie. Aunque hasta hace un par de años el motivo de su pintura estaba constituido por el fragmento del cuerpo humano (tal como se pudo ver en la exposición Repetición única el año 2005 en el Centro Cultural de España), recientemente este trabajo ha dado un primer giro, al proyectarse desde la serialización pictórica hacia la serialización objetual, desde la pintura hacia la escultura.

Partiendo del uso de un elemento material y formal –el cartón apilado- Catalina Tuca llega a establecer una estructura extremadamente simple, extremadamente banal, extremadamente monótona. Sin embargo, en su deambular por la ciudad, esta estructura simple, banal y monótona comienza a aparecerse incesante y persistentemente en el esqueleto de los innumerables edificios en construcción que saturan el espacio urbano de la ciudad de Santiago.

Por otro lado, en su propio imaginario esta forma también se presenta asociada a otras estructuras que le son familiares, los nichos a medio construir, producto del abandono inmobiliario del Cementerio católico de Santiago.

En este tránsito desde el imaginario hacia lo material, la habitación se transforma en modulo, seriado, repetido, idéntico; el hogar se transforma en nicho, estandarizado, extremadamente

funcional, impersonal.

Si el minimalismo de los años 60 demandaba al espectador entrar en el juego mental y matemático que su serialidad portaba, si llegaba a una extrema pulcritud visual a partir del uso del material industrial frío y de acabado perfecto, si pretendía alejarse de toda narración, la obra de Catalina Tuca acude al material más básico del proceso industrial (el cartón) para involucrar al espectador en una reflexión y un discurso sobre la trama urbana a partir de dos elementos que conforman sus modos extremos de habitar.

De esta manera, el símil visual entre la estructura de cartón, el edificio de departamentos, y el nicho sepulcral lleva a Catalina Tuca a proponer al Museo Nacional de Bellas Artes Espacios para vivir y morir, en un ejercicio de obra que se plantea desde la materialidad a la visualidad, para arribar finalmente a la reflexión sobre la ciudad.

Soledad Novoa Donoso

Noviembre 2007

REPETICION UNICA

Agotar el pretexto

Repetición única sostiene una de las tareas a las que muchos artistas contemporáneos se abocan: construir la obra de arte hacia el espectador y generar la posibilidad de que produzca una comunicación si este se entrega a la tarea de decodificarlo, de descifrarlo. Sin embargo, la lectura que todo espectador puede realizar a una obra de arte es en sí misma autónoma, y por tanto, capaz de tener tantas interpretaciones como espectadores existan.

La serie que presenta Catalina Tuca habla del cuestionamiento de la pintura como género, de su práctica hoy y de cómo la tradición pictórica presenta la obra como única e irrepetible. Podríamos decir que las respuestas son miles pues su cuestionamiento es “el proyecto de un mensaje dotado de un gran abanico de posibilidades interpretativas”(1). Es allí donde radica el interés de lo que la obra presenta; en el envío de un mensaje que si bien sostiene una raíz teórica importante busca mas que dar una respuesta a sus planteamientos, establecer un diálogo interno en el observador. La artista produce esta obra dando una suerte de salto a lo que antes no había realizado en

pintura: comunicar un mensaje conceptual en la formalidad de la imagen. Tras mantener una actividad continua en el tema del autorretrato (insistiendo por largo tiempo en sus pies) podría decirse que la artista ha querido instalarse en el límite de su obsesión, justo allí donde esta puede agotarse. La traducción al óleo del referente fotográfico en representación realista, respondía entonces a un espacio donde “no existía la posibilidad de acercarse a la pintura sin un modelo, pues toda investigación formal era realizada por y para la representación de éste”(2). Se encontraba entonces envuelta en la necesidad de dedicar el oficio al servicio del modelo. Si bien el proyecto de obra nace de una práctica prolongada, basada en la investigación meramente formal del problema del modelo como pretexto, plantea el problema de “la obra de arte”, del cuadro como imagen inédita y exclusiva de la mano creadora. La noción de autor es cuestionada, la imagen de quien es capaz de realizar “la obra” única y no series de producción ni productos. Cabe preguntar ¿dónde queda la noción de creador de un original con la novedad que siempre podría esperarse del artista? Tuca plantea esta búsqueda a través de un procedimiento específico: realizar el ejercicio del preguntarse por la naturaleza y sentido de la representación, de la mimesis en la imagen gráfica creada a partir de un modelo. El procedimiento escogido por la artista contiene también en su ejecución un quiebre en lo que se refiere al concepto de pintura, pues sabiendo que este es en su esencia el “cubrir de color una superficie”, ella no sólo no utiliza el color y se mantiene en lo monocromo, sino que además realiza el dibujo de la imagen bajo el procedimiento de la sustracción, apareciendo la línea en el raspe del negro como plano superficial sobre el soporte blanco.

La artista realiza a partir del referente fotográfico de sus pies la traducción al látex sobre melamina de un modelo ya presente en su inconsciente creativo: la serie de 25 módulos, cada uno procedente de un mismo modelo y un mismo procedimiento, pero distinto en el detalle de su reproducción. El marco es el que convierte en cuadro y objeto a cada una de estas 25 imágenes, quien nos revela esta necesidad de encontrar el original y encerrar a cada uno de ellos en un mundo propio, como toda obra pictórica.

Repetición única no es el producto acabado de una serie de ejercicios realizados al que llamamos en un momento final “obra de arte”, es más bien la obra de arte planteada como proceso de producción. Inevitable resulta entonces advertir la situación tautológica que la obra presenta, pues sus preguntas obtienen no otra respuesta que lo que formalmente presenta esa búsqueda en el ejercicio y todo lo que pudiera darse como nueva duda en la puesta en escena del proceso realizado.

1 Sergio Rojas, “La obra y sus relatos”. Editorial Arcis.

2 Conversación con la artista, Noviembre 2005.

Angie Saiz , 2005

DEPOSITE AQUÍ

Yo creo que cada vez más la única forma de disfrutar el arte es participar de él.

José Luis Brea en entrevista al diario El Mercurio,
citado por Metropolitana en su convocatoria para la curatoría Arte e Imagen 2005

Pareciera ser que gran parte de la labor curatorial de Galería Metropolitana se asociara a esta frase del teórico español José Luis Brea, a partir de la cual, además, podemos enfrentar la propuesta de Angie Saiz y Catalina Tuca *Deposit* aquí.

Presentado como “intervención pública”, uno podría preguntarse sobre qué efectivamente interviene este trabajo: es el espacio público el fin de la obra, o más bien las propias vidas, actos domésticos, acciones rutinarias de los habitantes de las inmediaciones de la Galería Metropolitana los que se ven sorprendidos por la aparición de un elemento –buzón- que los convoca a tomar parte de algo que luego será transformado en exhibición? Es la obra realizada para los habitantes de Pedro Aguirre Cerda? Qué tipo de relación plantea la obra con los vecinos?[1]

De acuerdo con lo propuesto por las artistas, en este caso no se exhibirá lo que el arte da a los vecinos, sino lo que los vecinos darán al arte. Así, varias inversiones son las que este trabajo plantea.

Por un lado se invierte la relación público/exhibición: probablemente la principal relación del público con la obra sea aquella que se desarrolle en el mes previo a la exhibición en Metropolitana, es decir, el mes durante el cual los habitantes de la comuna, usuarios de los lugares receptores de los buzones ideados por Saiz/Tuca, interactuarán –invisiblemente para nosotros, el público de la galería- respondiendo a la imperativa invitación de depositar aquí.

Por otro lado, el objeto de arte a exhibir. Las artistas lo han planteado como un “ready-made al revés”, en el sentido de que si el ready made Duchampiano partía de la facultad del artista de señalar un objeto cotidiano como objeto artístico, por el mero hecho de su elección[2], es ahora el público el que transforma los objetos depositados en los buzones en objeto de arte.

Sin embargo, no sería más bien éste un ready-made de ida y vuelta, puesto que el usuario del buzón no escoge el objeto depositado como objeto de arte, sino que son las artistas las que se valen del objeto del cual el usuario se desprende para transformarlo en el objeto a exhibir en la galería?

Obviamente el problema que exponen Saiz/Tuca es el relativo al ser y no ser del estatus artístico de un objeto. [Si volvemos a la cita de Brea: disfrutaban los usuarios de los buzones con esta obra de arte porque participan de ella (o de su constitución)?]

Saiz plantea claramente esta opción al señalar que el trabajo propone “ver al público a través de sus objetos y no al artista que se expone a través de sus obras (una trampa para el público que “artistiza” sin saberlo los objetos que luego serán exhibidos)”[3].

Esta idea surge en Saiz tras su intervención de la vitrina h10 en Valparaíso con el proyecto Imágenes en tránsito (18 febrero al 9 de marzo 2005). Para este trabajo, la artista entregó una encuesta sobre hábitos de consumo frente a las artes visuales, a ser llenada por cualquier persona que habitara las calles cercanas a la galería, y depositadas en la pequeña vitrina que había sido acondicionada como buzón de recepción.

Al finalizar la exposición, de las 230 encuestas distribuidas sólo 7 fueron obedientemente contestadas y depositadas al interior de la vitrina. “Sin embargo, los transeúntes que a diario circulan por este lugar (Plaza Aníbal Pinto) fueron depositando de manera espontánea diversos tipos de objetos que resultaron ser elementos de comunicación mayor y más interesantes que las invitaciones diseñadas para cumplir semejante objetivo: el de establecer un vínculo con el público”. [4]

En esa ocasión, los objetos recibidos fueron 90: 16 boletos de micro, 16 boletas de diversas compras, 7 volantes de locales comerciales, 6 boletos de bus, 1 ticket de metro, 3 entradas al cine, 11 envoltorios de dulces y snacks, 7 papeles de contacto (nombres, teléfonos, poemas, dibujos), 2 papelillos sueltos, 1 entrada a partido de fútbol, 1 imagen en blanco y negro de propaganda política universitaria, 1 pedazo de papel confort, 1 pedazo de toalla nova, 1 impresión de estado de cuenta del Banco Estado, 1 tatuaje plegable, 1 calcomanía, 1 parche curita, 1 condón, 1 sobre de sal, 1 palito de kojack, 1 pedazo de lana roja, 1 colilla de cigarro, 1 hoja de árbol seca, 3 manís salados, 2 monedas de cien pesos, 3 monedas de diez pesos.

Soledad Novoa Donoso

Julio 2005