

Estación Perdida

MARIO SORO

MANUEL TORRES

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales • División de Cultura • MINISTERIO DE EDUCACION

DIRECTORA
DIVISION DE CULTURA
Marcia Scantlebury Elizalde

JEFA DEPTO. PROGRAMAS CULTURALES
y DIRECTORA GALERIA GABRIELA MISTRAL
Luisa Ulibarri Lorenzini.

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 6983351 anexo 1119 • Fax 6963252
Santiago - CHILE
MINISTERIO DE EDUCACION

Estación Perdida

Mario Soro - Manuel Torres

Instalaciones / Pinturas

21 Septiembre - 20 Octubre 1995

Textos de
Guillermo Machuca
Germán Muñoz Pilichi

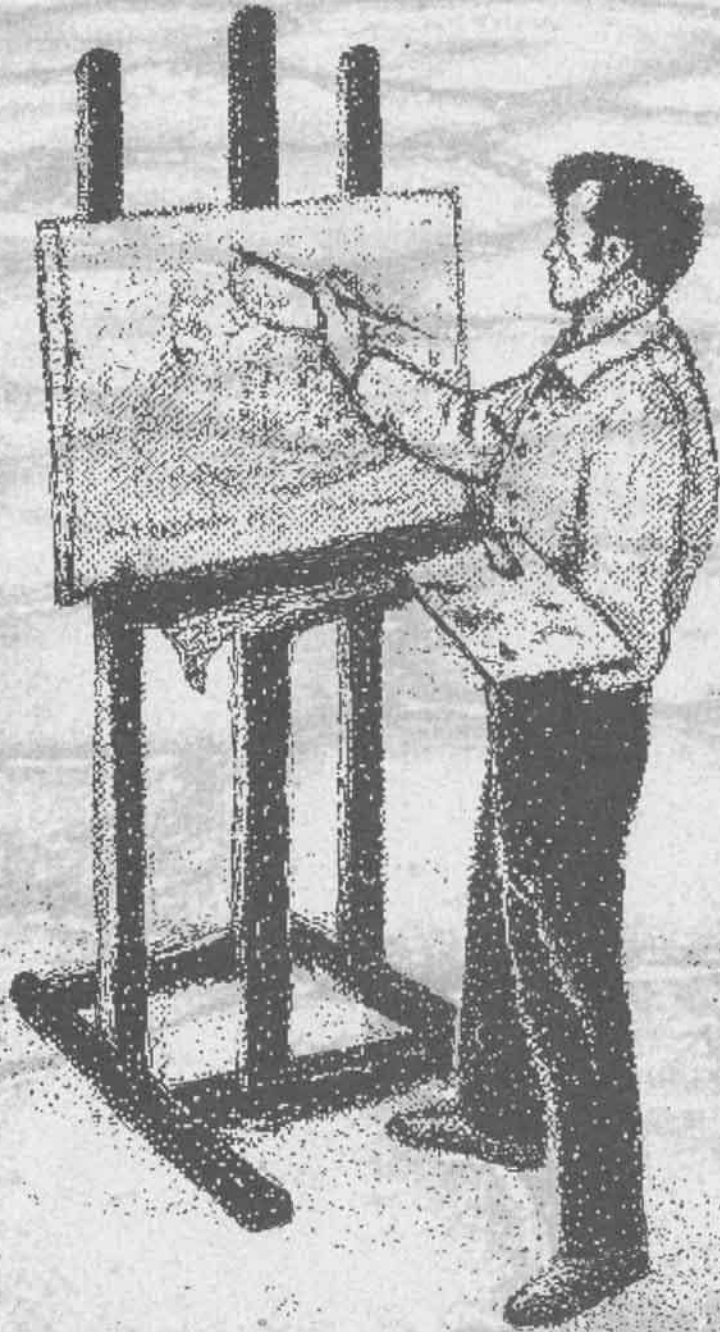


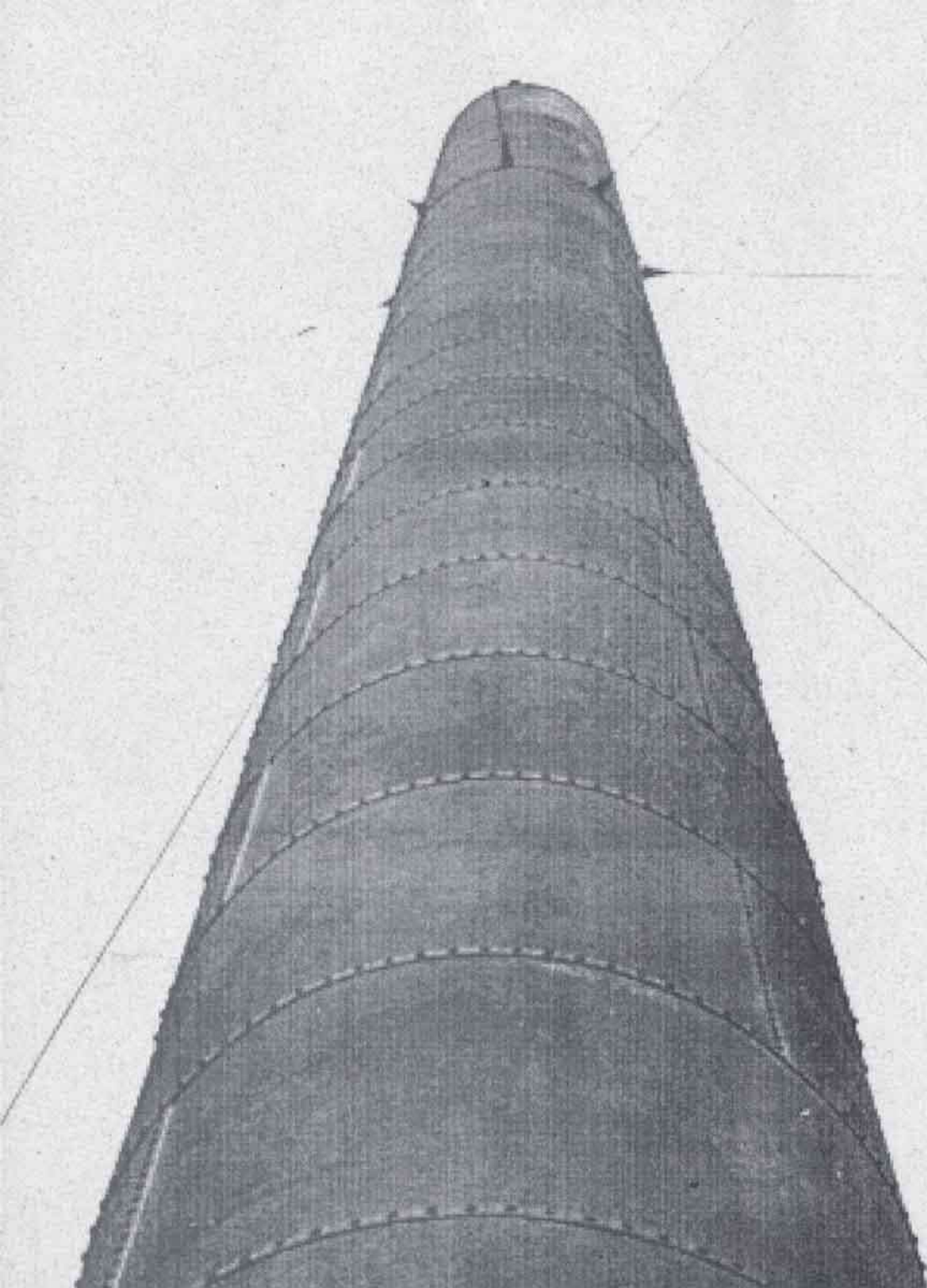


LOS TRABAJOS Y LOS DIAS

En Torres, el ejercicio de la pintura adquiere la fisonomía de un acto circular, de una repetición activa. Se trata de una obra construida en el anonimato -apenas una aparición pública en cuatro años-, al margen de toda pretensión consagratoria o exitista. Modelo ejemplar de dedicación, su lenguaje pictórico es solidario con las exigencias técnicas y formales impuestas por el medio (en este caso, la pintura como tema de la pintura). Esto obliga a la lentitud, a la concentración, a la sorda paciencia que supone el trabajo con el óleo; y esta actitud es contradictoria tanto con la ansiedad de las promociones (donde la publicidad de la obra se convierte en la obra) como con la sequedad consabida de las ilustraciones y los programas (donde el imaginario se subordina a los conceptos).

Respecto de lo último, su concepción pictórica rememora una actividad que, de acuerdo a los géneros aquí invocados, resulta prácticamente imposible situar en el contexto en el cual se desarrollan las tendencias de la pintura local. En este sentido, es una obra que se sustrae a la mirada de la coyuntura,





así como a una creciente “profesionalización” de la práctica artística. Este romanticismo, vuelto sobre sí mismo, retrotrae dicha labor a un ritual que tiene su origen en la tradición. Es una práctica introspectiva, gestada en los márgenes del taller. Es imposible, a este respecto, no asociar su manera de entender el arte con la figura del aficionado o del *amateur* (en contraposición al artista exitoso, profesional). Lo que distingue esta actitud es una especie de incomodidad que se hace manifiesta en momento en que el aficionado debe mostrar la obra, someterla al juicio público. El placer para el aficionado reside en no hacerse oír ni ver: “El sentido de esta ocultación es el siguiente: el aficionado no pretende producir otra cosa que su propio placer (lo cual no impide que este placer llegue, por añadidura, a ser también el nuestro, sin que él se entere) y este placer no se desvía hacia ninguna clase de histeria”(1).

CONFESION DE GRATITUD

Tres son las formas pictóricas que participan en la obra de Torres: el desnudo, la naturaleza muerta y el paisaje. Excluyendo la pintura de historia, el retrato y la

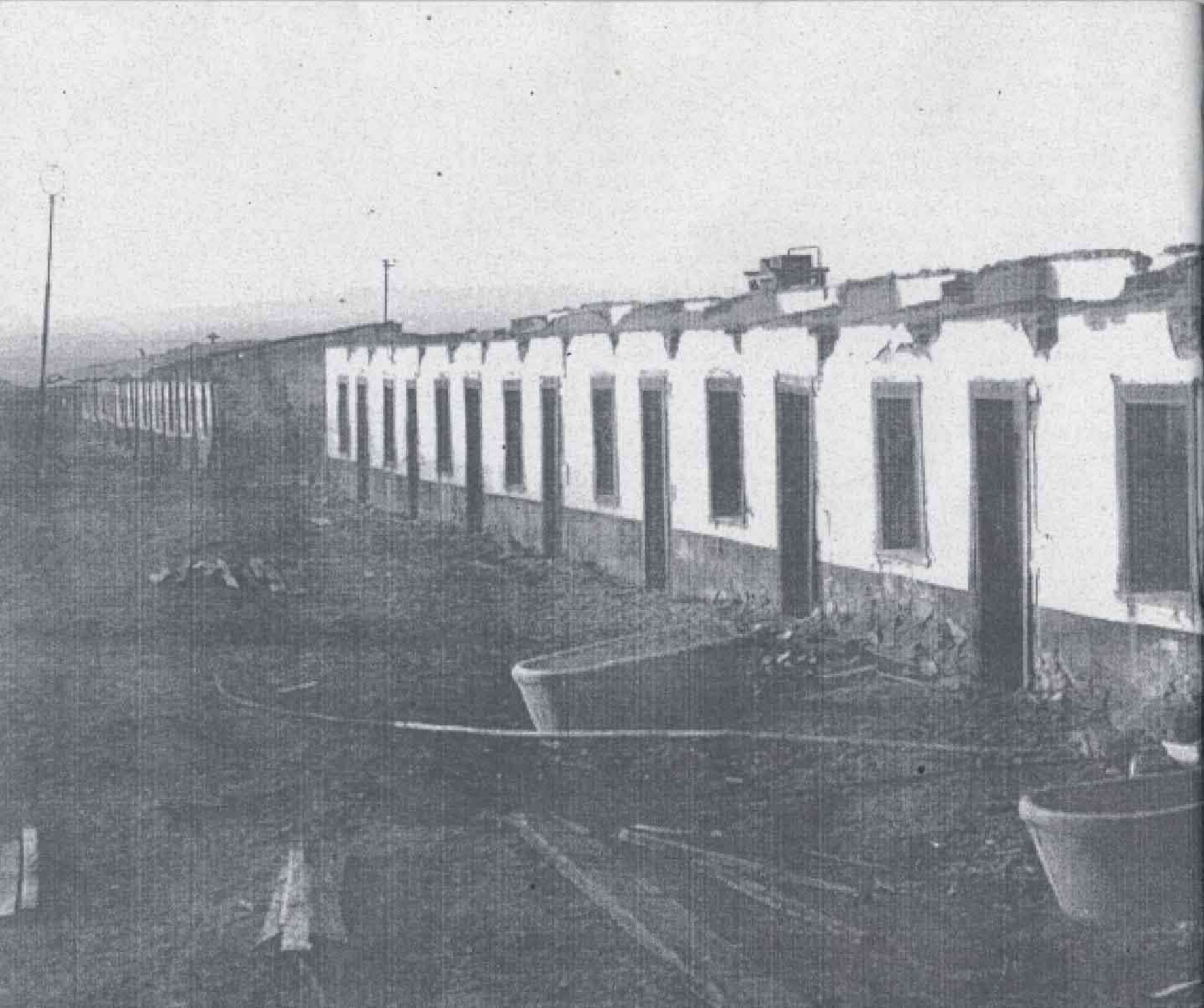
mitología, se trata de tres de los géneros más convencionales de la historia del arte. Constituyen los modelos de enseñanza que han conformado el perfil de la tradición de las Bellas Artes. Frente a estos modelos de aprendizaje (pues se trata aquí de un saber), la postura de Torres se afirma en una actitud de relativa fidelidad. Su mirada excluye, por tanto, el tono irrespetuoso, el esperado acto parricida dirigido contra la "imagen de lo filial". Su vocación hace confesión de gratitud, y de este respeto extrae el temple necesario para soportar lo efímero de un género en crisis -y que es, a fin de cuentas, la crisis de lo imaginario. Si es posible otorgar un valor a una postura semejante, éste se verifica en un estado -por parte del artista y su obra- de tenaz resistencia (es decir, de un desesperado resguardo de lo imaginario ante la creciente deshumanización del ojo).

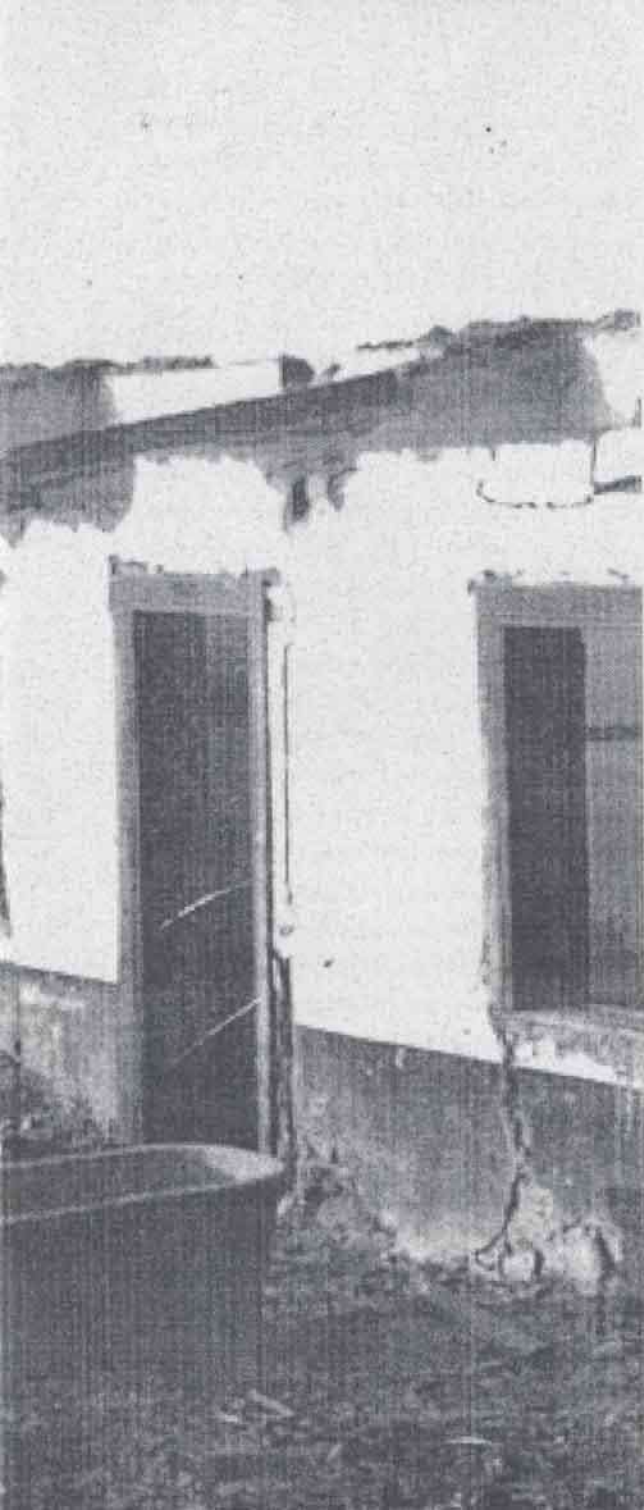
Pero esta resistencia, este repliegue, no puede dejar de lado la evolución histórica del género (como ha ocurrido con la pintura luego de la consolidación de las vanguardias). Su crisis tendría que ver con la naturaleza de su imagen: una imagen que "representaría" un tiempo específico de la historia de la percep-

ción, y que se encontraría sustraída de aquella visualidad -indiscriminada, saturante- que identifica el espacio visual en el mundo contemporáneo. Por otra parte, lo que ha cambiado no es tanto el medio -susceptible de ser reproducido por las instituciones- como la propia percepción, aún cuando esta última pretenda redimir la ortodoxia de una mirada clausurada por la historia. Este intento redentor -en una época en que las evocaciones y las nostalgias, han sido desterradas en beneficio de un concepto político de la memoria- ubica las pinturas de Torres en un momento intermedio de la imagen: entre su plenitud perdida y su mediación técnica.

EJERCICIOS DE VISION

La manera en que la pintura de Torres acoge los tres géneros nombrados, posee una doble procedencia: la primera, se refiere a la historia de cada uno de los géneros (surgidos en momentos históricos distintos); la segunda, al modo en que éstos han sido recogidos y posteriormente reproducidos por las instituciones (academias, escuelas, etcétera). En el primer caso, la jerarquía histórica, en virtud de la cual



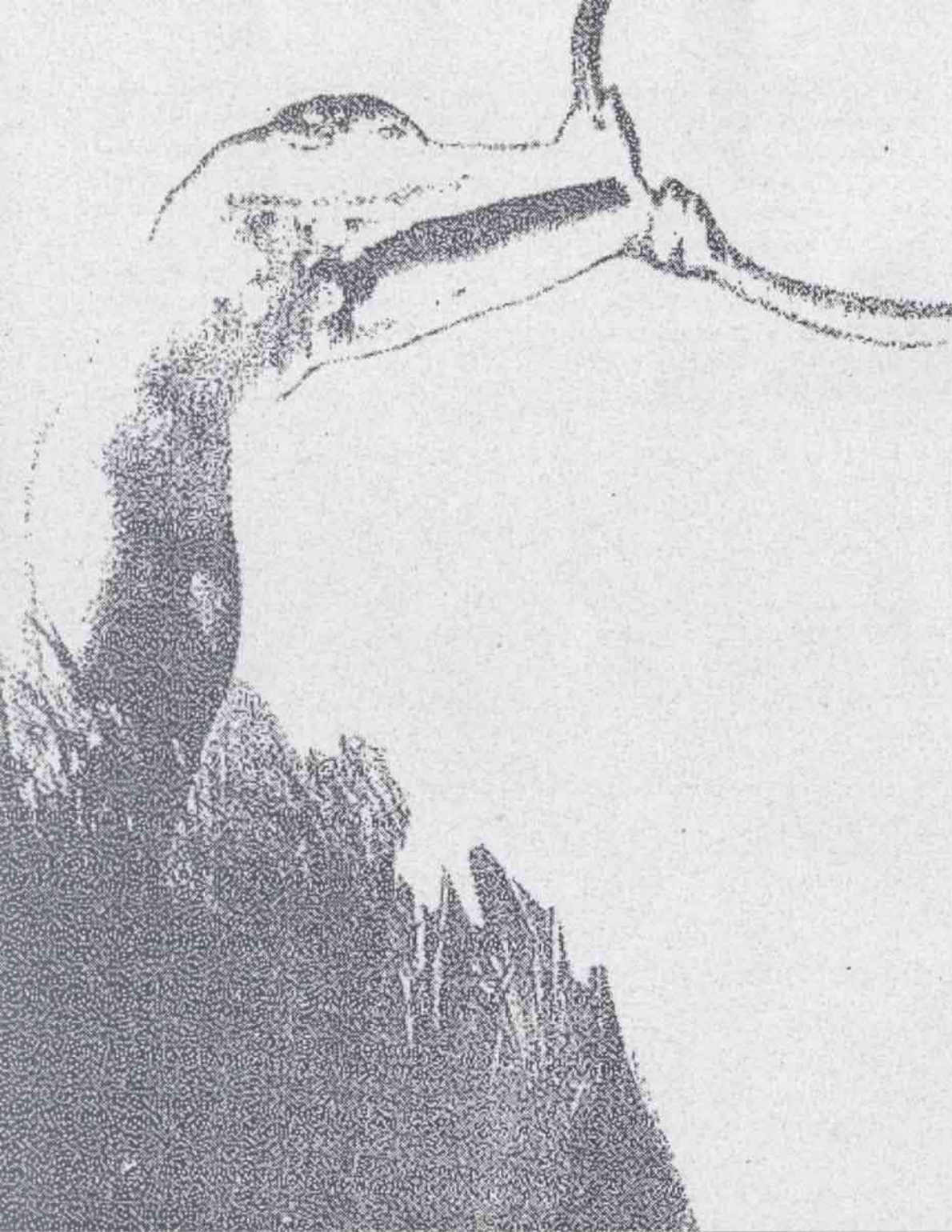


uno o más géneros ocupan -o han ocupado- un lugar privilegiado en relación con los demás (como ocurre en la "época clásica", donde la historia y el retrato se superponen al paisaje y la naturaleza muerta) ha sufrido, a lo largo del tiempo, una suerte de nivelación, producto -quizás- de la creciente democratización y privatización del gusto en la vida moderna(2). Esta nivelación se manifiesta en la importancia adquirida por el paisaje, género considerado desublimador si se le compara con el carácter trascendente de la mitología y de la historia. Pero es en la naturaleza muerta, donde la subversión de los modelos fijados en la edad clásica ha permitido que en la actualidad el reconocimiento y la traducción de ciertos objetos (despojados de toda trascendencia) haya adquirido el aura de un tiempo natural. Es un tiempo expedito para la contemplación de una prosa cotidiana ligada a una etapa premecánica y electrónica de la visualidad.

El desarrollo de la visualidad moderna ha diluido todas estas diferencias. Las instituciones de enseñanza son un ejemplo de la academización horizontal de las añejas jerarquías, pero también de su actualización (por lo menos, en

los talleres más experimentales o progresistas). En este sentido, es visible, en el arte contemporáneo, una marcada presencia de la naturaleza muerta, el desnudo y -tal vez el más omitido- el paisaje. Lo que ha cambiado es el modo de representación (acorde con la transformación técnica de la visualidad).

El desarrollo del género en Torres no descarta, como lo sugerí en los párrafos precedentes, una actitud de contenida reserva, dirigida sobre los vestigios de un imaginario que hace de la historia una traducción de imágenes muertas. Toda su pintura tiene que ver con una especie de necrología de la mirada. De hecho, el género denominado naturaleza muerta alude -simbólicamente- a la defunción de la naturaleza. Y el género del paisaje, junto al desnudo clásico, a su transformación o, lo que viene a ser lo mismo, a su dilución en una visualidad colonizada por los estímulos provenientes de las metrópolis, así como del erotismo congelado de los registros mediáticos. La sobrevivencia de estas formas pictóricas -al punto que para un determinado espectador dichas formas sigan constituyendo los temas más reconocibles de la pintura- sólo es posible al interior



de ciertos ejercicios (o como desafíos ineludibles en una buena formación pictórica).

ESPEJISMOS EN LA MEMORIA

En la mayoría de sus pinturas la figuración descansa sobre los vestigios de una memoria desolada. En cada uno de estos cuadros se exhiben las huellas de un registro geográfico crepuscular, sólo comprensible al interior de una plasmación de índole pictórica. Es una concepción del paisaje que conserva la distancia necesaria para la contemplación de un espacio plástico perfectamente enmarcado (tal como es reconocible en la pintura convencional). Es un encuadre que delimita la fisonomía de dos momentos históricos del paisaje: ahí comparecen tanto la imagen desolada del desierto (la pampa salitrera) como la plenitud agónica de una naturaleza sublimada (cercana al simbolismo decimonónico). Este contraste se repite, a su vez, en las figuras y los objetos representados en los primeros planos: una serie de desnudos femeninos idealizados conviven con la representación de una cantidad de objetos parciales, inertes, la mayoría de proveniencia industrial. Son imágenes que hablan, por lo mismo,

de una agonía que se cierne sobre la representación de una determinada manera de percibir el mundo. Una resonancia escatológica recorre el contenido (el tema, la narración) de toda su obra. El paisaje, los desnudos y los objetos, condensan la fragilidad de un tiempo (privado y social) análogo al desgaste que supone el trabajo ensimismado y minucioso del óleo.

Pese a tratarse de una obra concebida y construida bajo una técnica convencional, es posible reconocer uno que otro procedimiento formal proveniente de la pintura de raíz experimental. Una plenitud natural, producto de una traducción directa (in situ), es aquí completada por un trabajo de ensamble o montaje desarrollado pacientemente en el taller. Dichos procedimientos se reducen, en algunos cuadros, a la fragmentación del plano pictórico (en relación al espacio unitario de la mayoría de las telas). Esto marca la inevitable presencia del registro fotográfico que, de manera latente, invade tanto la composición como la disposición de cada una de las obras. Sólo sugerida aquí, la influencia de la fotografía ha constituido (por lo menos en el caso del paisaje del desierto) el registro más

adecuado y persistente para reflejar una extensión espacial apenas considerada por la tradición de la pintura. Se sabe, por otra parte, que la tradición del paisaje en Chile ha sido monopolizada por una visión centralizada de la cartografía nacional. De ahí -como lo certifica un número importante de propuestas teóricas y prácticas surgidas en el último tiempo- que la figura del desierto adquiriera la magnitud de una referencia emblemática, expedita para el desarrollo de una visión inconsumada de la memoria.

Guillermo Machuca

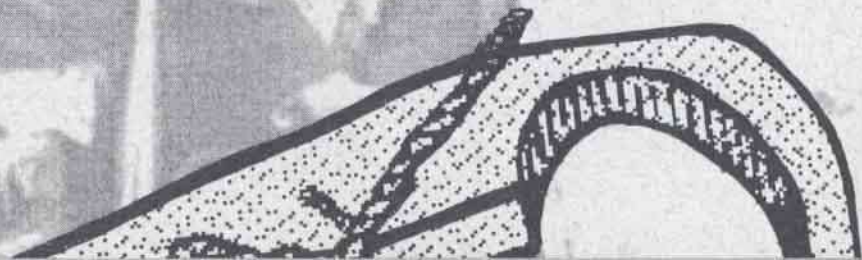
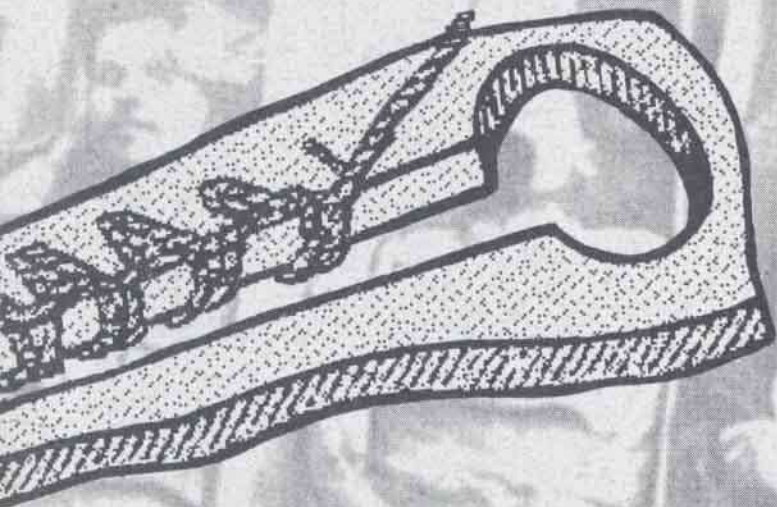
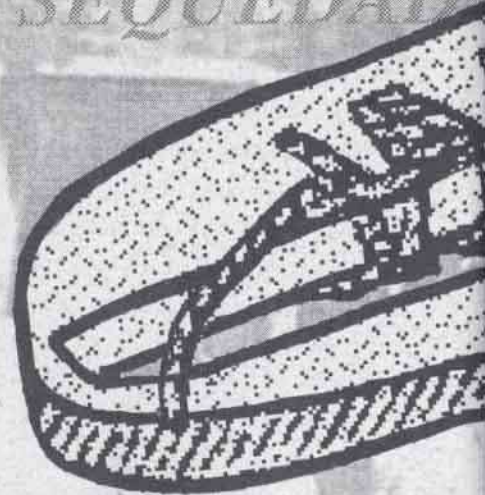
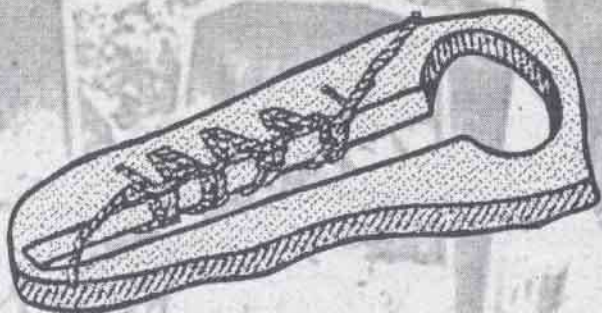
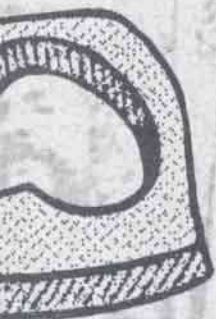
Citas:

(1) Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós.

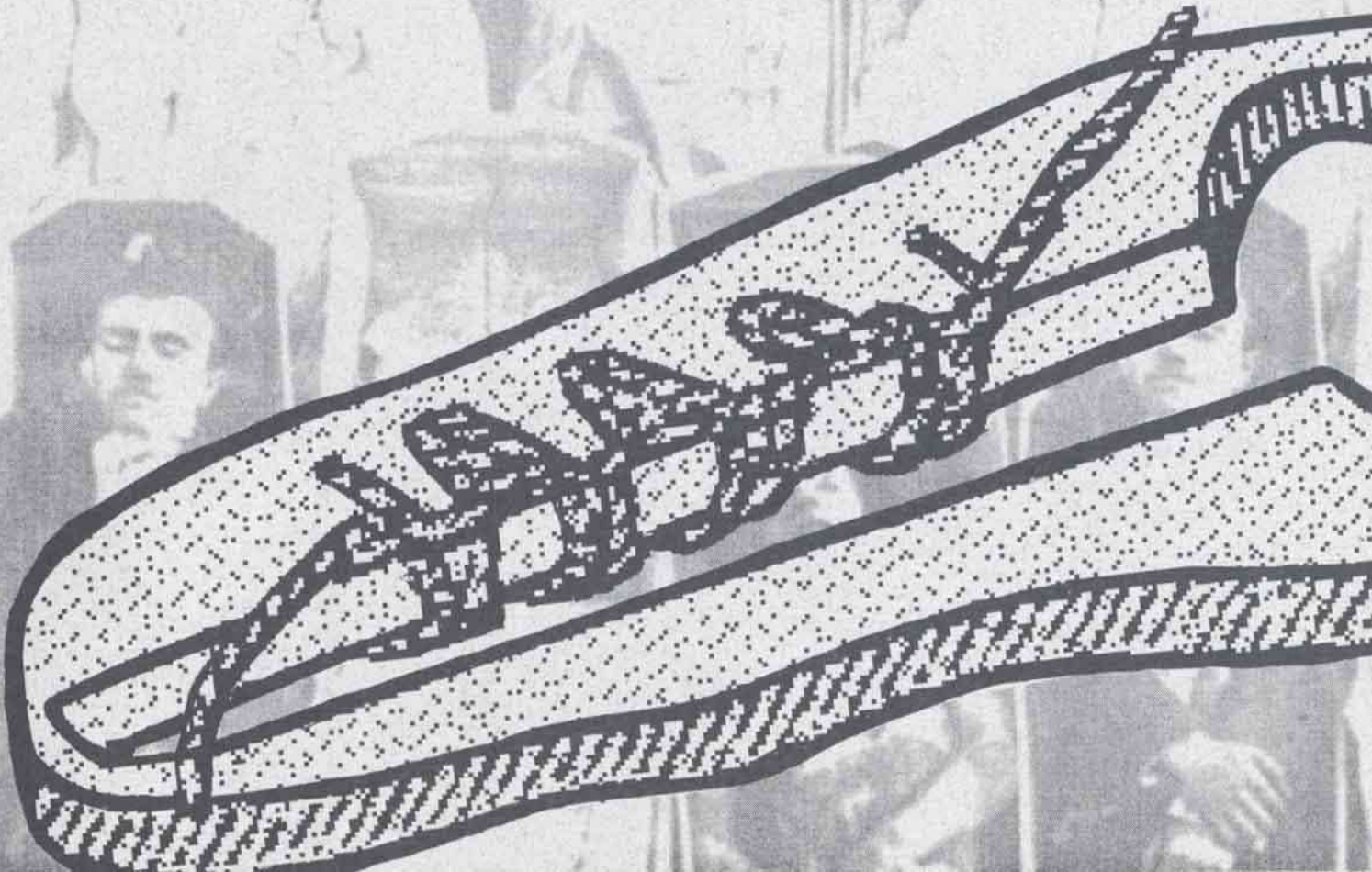
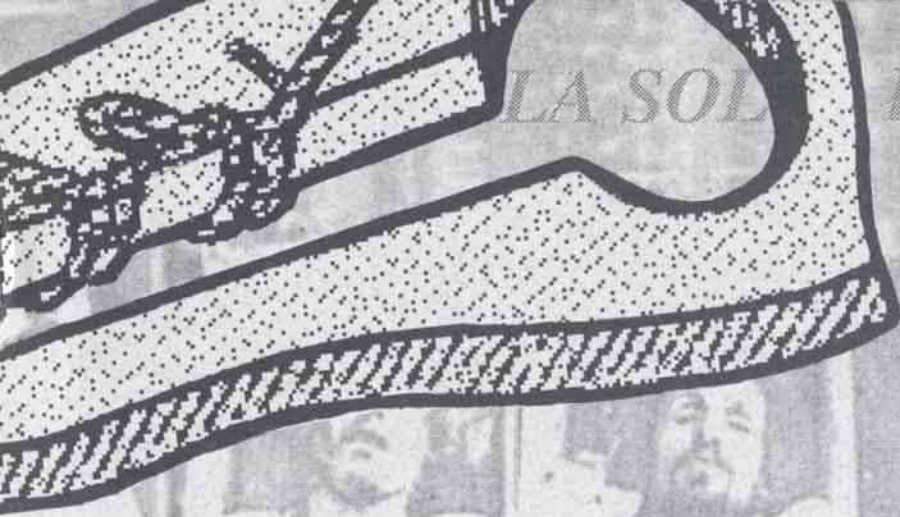
(2) Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Ed. Paidós.



EL NORTE LA MEMORIA LA SEQUEDAD



LA SOL EDAD LA MUERTE LA—



CORPUS DE OBRA

LEGÍTIMO, ORIGINAL, BALBUCEADOR, DECADENTE, ADOLESCENTE, INGENUO, MELANCÓLICO.

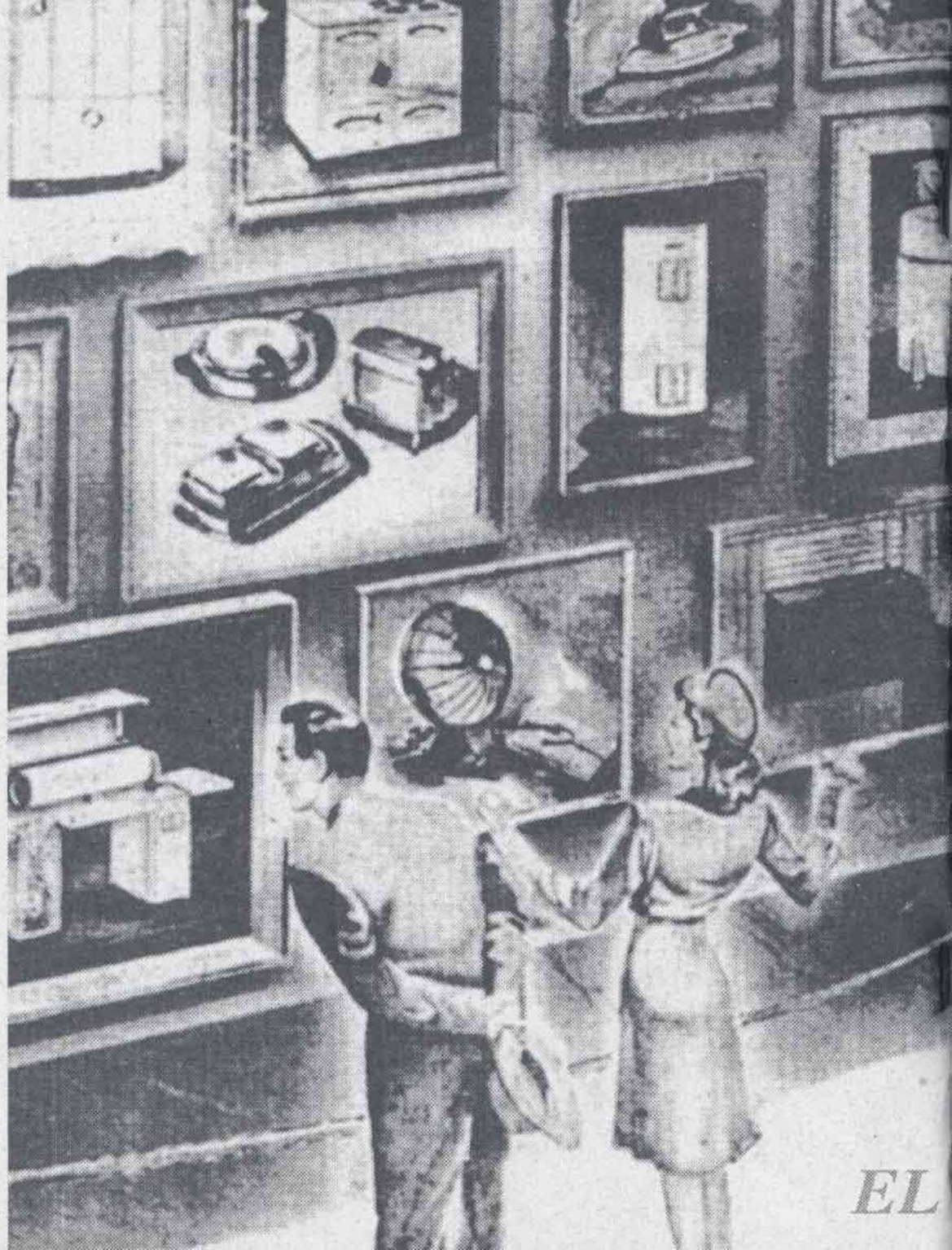
¿Podríamos desmemoriarnos de cuanto ha ocurrido en el arte durante este último tercio de siglo?

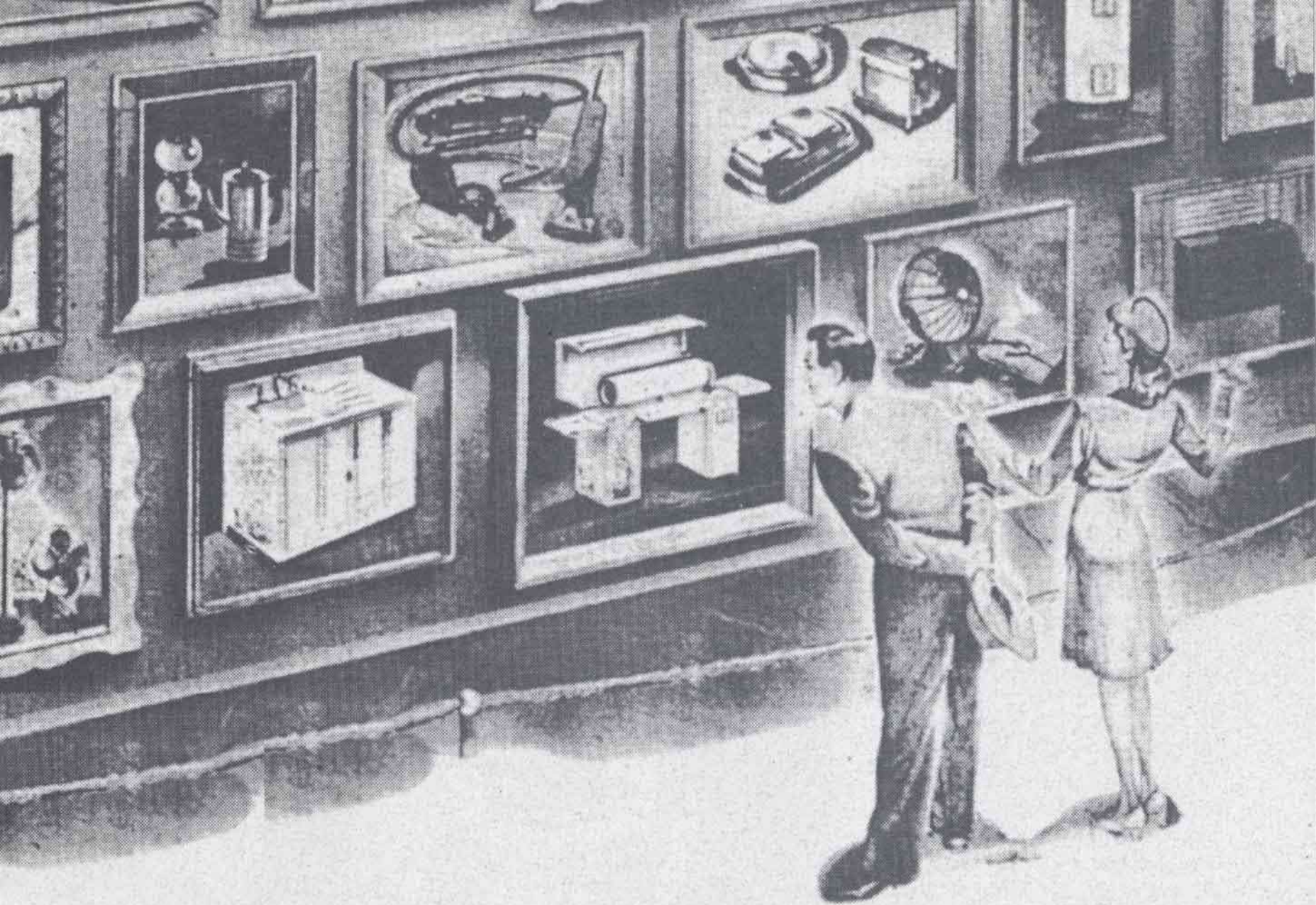
¿Podemos sustentar hoy sin fracturas la mirada moderna con plena inocencia?

¿Es este el momento de las bellas respuestas o el de las preguntas oportunas?

Pareciera ser, que el trabajo de arte se halla hoy más interpelado por el cuestionamiento de los soportes que le otorgan legitimidad antes que por la efectividad de sus medios.

Puede ser que hoy no tengamos algo original entre manos; que no seamos capaces de articular un gran discurso coherente, ni que tampoco confiemos ya en los grandes relatos (en el sentido Lyotardiano) recibidos de la filosofía y las ciencias sociales al momento de legitimar nuestros discursos. Sin embargo, la Posmodernidad nos ha puesto nuevamente en capacidad de cuestionamiento ya no respecto de lo que ayer





CENTRO LA CIUDAD LA DISTRIBUCION

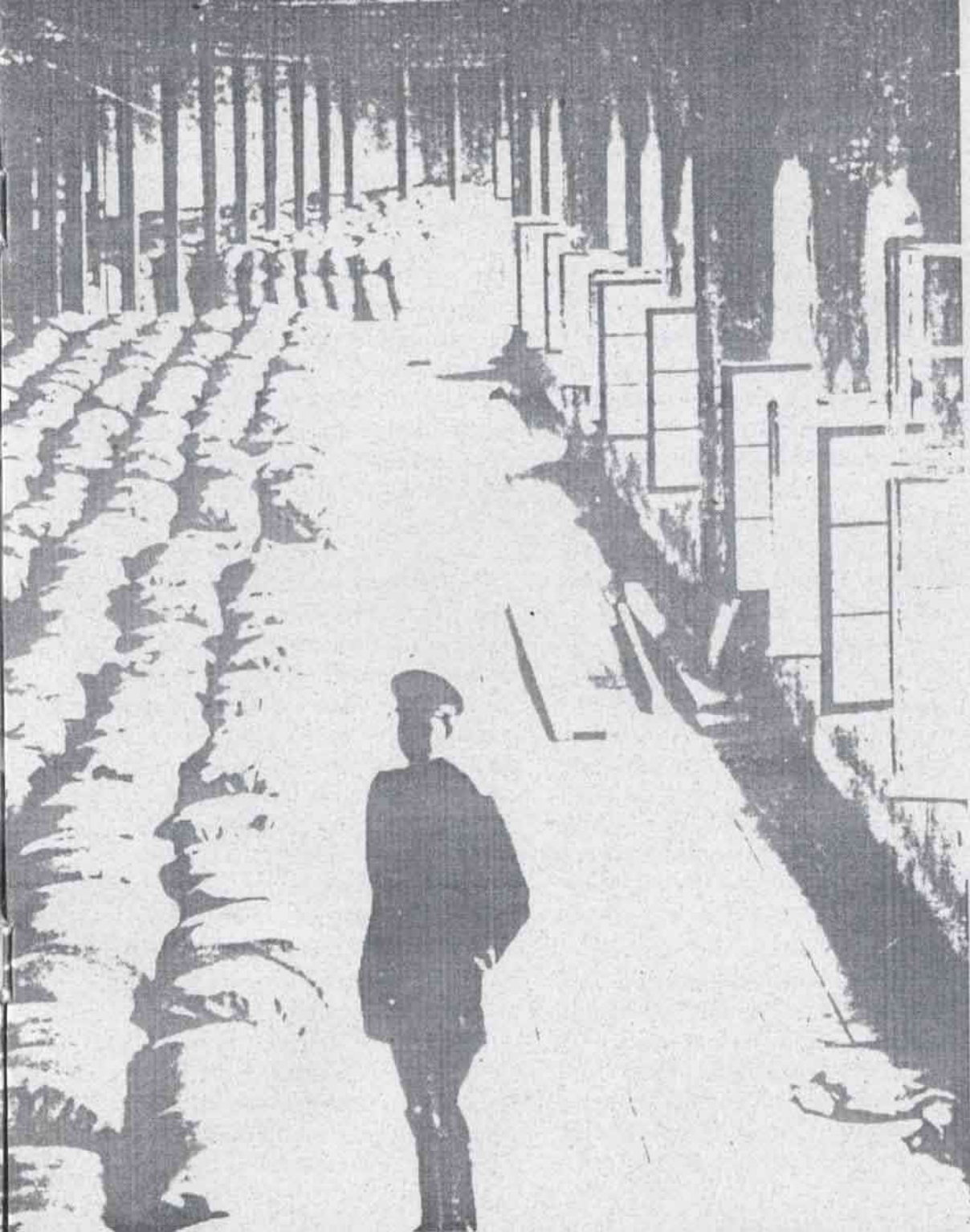
nos parecía o no moderno (aquella supeditación a los ideales del progreso, la originalidad, la pureza del lenguaje y otros supuestos propios del discurso moderno) sino respecto de lo que hoy tan sólo nos parece oportuno, LEGÍTIMO y finalmente bello como opción artística.

Hace ya algunos años, el compositor argentino Gerardo Gandini (sin duda apoyándose en Eco) declaraba no haber más que dos alternativas para el artista contemporáneo: se era un BALBUCEADOR o un DECADENTE. Es decir por un frente, la alternativa de continuar ineficazmente tratando de articular las últimas frases del discurso moderno o por el otro asumir la condición de término de la modernidad, la pérdida de su legitimidad y su condición de dominio.

La crisis de status la modernidad no sorprende hoy a nadie. El asunto está en considerar el carácter de esta crisis. En este sentido me parece oportuna la observación de Vattimo en cuanto a que no estamos hoy en la disyuntiva de un cambio de jugada (buscando la próxima jugada maestra) sino por el contrario en el cuestionamiento del juego mismo.

EL CONTROL





El problema, sin embargo, no se presenta con claridad, ya que la modernidad como discurso desfalleciente, no ha podido tener una buena muerte, en la medida en que una postura aún emergente como la posmoderna no pretende articular un nuevo discurso en su reemplazo, sino más bien, disfruta decadentemente de su condición parasitaria.

Octavio Paz ha declarado en relación al status contemporáneo que su atractivo básico está en aceptarlo tal cual se presenta, ubicándose en el filo que separa algo que no ha muerto del todo (la modernidad), y algo que no ha nacido del todo (la posmodernidad).

En este sentido me parece incisivamente contemporánea la actitud de Sherry Levine respecto de su trabajo fotográfico. La artista norteamericana ha declarado que la gestión central de su obra consiste en plantear al espectador una imagen que por un lado parece ORIGINAL y que por otro no lo parece, pero al mismo tiempo.

El desarrollo de la obra artística de Mario Soro parece haberse nutrido de un imaginario, heroica y triunfalmente modernos.

EL RECINTO

De sus imágenes se podría desprender un autor legionario, que asume la modernidad en calidad de misión de honor; sin embargo las figuras de este imaginario no son figuras de distinción, por el contrario, son los productos envilecidos y degradados de una modernidad que parece presentarse plenamente segura de sus postulados.

Es en esta consustancialidad entre lo distinguido y lo bastardo; en esta erudición de pacotilla, en este solemne saludo al fetiche moderno; el ámbito donde el discurso artístico de Mario Soro parece desligarse de todo aparente comportamiento INGENUO.

Luego de examinar la obra de Mario Soro desde sus inicios (los trabajos escolares) hasta su producción más reciente, veo que prevalece en él un modo singular de enunciar su discurso. Constató que se habla fuerte o más bien que el autor grita. Hasta ahora, son escasas las ocasiones en que el artista abandona esta actitud; persiste más bien un modo enfático en el discurso. El autor da la impresión de hablar en una lengua en la que todas las palabras poseyesen. Existe sin duda en Soro este gesto que, creo, llega a constituir una

estrategia de encubrimiento. Es así al menos como yo quiero ver la manera por medio de la cual el artista adulto se oculta detrás de los gestos propios del artista ADOLESCENTE.

El autor quiere presentar su arte (cual un joven artista) como algo ajeno a las convenciones de gusto y a las funciones atribuidas por la sociedad al objeto artístico (particularmente el cuadro).

Todo quiere estar fuera de marco.

¿Para qué armar toda esta puesta en escena, en la cual el artista, no dudo, reconoce su modernismo arcaizante? ¿Qué esconde esta juvenilia irreverente?

¿Qué objetivo adulto persiguen la insolencia de estas imágenes?

Asumiendo mi condición de interlocutor con la obra de Soro bien podría aceptar que no creo en su gesto adolescente, no llega a intimidarme (ya no soy un jovencito). No me incomoda (no logra alarmarme) el forzado choque al cual conduce, la imaginaria católica (los juegos del 'enfant terrible'). Desde mi "pequeña burguesía" tampoco me veo violentado al alejarme de aquello que mi cultura me ha

indicado como campo propio del discurso estético.

¿Entonces qué?

Lo que me seduce, es más bien la sospecha de que algo no es mostrado.

Porque en Mario Soro, la modernidad asumida, heroica y adolescentemente, más bien tiene el carácter de un gesto tardío; una marginalia moderna algo que se ha quedado o dejado trabado. Algo que no funciona, pero que sigue produciendo ruido.

Toda esta gestualidad de moderna irreverencia, esta -falta de paz- en las imágenes de Soro, creo, constituyen un exterior que se deshoja hasta el infinito, sin llegar nunca a mostrar el contenido. Como en todo sistema simbólico (como en las capas de una cebolla), este contenido ausente es el motivo de la seducción.

El artista se presenta desplegando incansablemente estas ruinas modernas con las cuales se recubre y que nos hablan en tono heroico y solemne (el imaginario de Soro es inquieto pero jamás juguetón), enunciando o más bien declamando con solemnidad una "verdad" que sabemos viciada ante unos interlo-

cutores que reconocen también su falta de legitimidad.

Quien sólo ingrese a este espacio circundante en la obra de Soro, creo saldrá defraudado. De lo que habla este recubrimiento frenético ya nos es demasiado conocido.

Pienso que el arte de Mario Soro no concluye en esta capa externa (en esta cáscara de la cebolla). Creo más bien que por donde el héroe muestra su vulnerabilidad es por donde podemos ingresar a niveles más profundos de lectura.

En este sentido, y aún cuando pudiese parecer ajeno al carácter del imaginario industrial moderno propio del artista, Soro nunca es neutral, por el contrario, nos habla siempre -desde el cuerpo-; los sistemas de medidas a los cuales frecuentemente recurre (la parodia de los sistemas de medición antropométrica), no están orientados hacia un proceso numérico o de proporción sino más bien a la constatación de la presencia del cuerpo, son dispositivos que operan como subterfugios para llegar alcanzarlo, a tocarlo. Las "impersonales" figuras de sus imágenes encontradas, no se presentan como figuras espúreas, todas ellas están

referidas a la historia personal del artista (a su mitología íntima).

En este sentido la apropiación que hace Soro de las imágenes de revistas y otras publicaciones domésticas antiguas, es una de sus gestiones plásticas más efectivas. La claridad y efectividad de estos mecanismos de apropiación puede deberse a que están ordenadas paradigmáticamente por dos grandes Figuras Tutelares: el Padre y la Madre, ya sean: el esposo de la década del cincuenta en el Reader's Digest o aquella la chola costurera, o bien Cristo junto a María como dupla prototípica de este paradigma. Figuras a las cuales Soro suma el hijo mirón. El niño en actitud voyeur en la cual sin duda espejea la sombra del propio artista.

Llama la atención, la delicadeza de estas imágenes que constituyen verdaderas escenas. Una forma nostálgica de asomarse al frágil mundo de la infancia. Me atrevería a decir que son las "Kinderszenen" del artista MELANCÓLICO.

Este espacio frágil y vulnerable donde el artista habla a la manera de la confesión íntima, está como he mencionado antes, encubierto por un

estridente y ruidoso embalaje. Una caja que encierra el contenido, a la manera de los ataúdes posando en la pintura de Magritte.

El problema está, en que en Soro el cajón protector no aparece como una figura identificable (el ataúd de Magritte) sino por el contrario es una suma de figuras dispersas. No es con una caja, sino con un Bricolage, con el cual el artista encubre sus enunciados.

German Muñoz Pilichi
Septiembre 1995



cuela de... para la comprensión

EL SIGLO LA HUMEDAD LO PARODICO

ltural... porque el vencedor queda lili

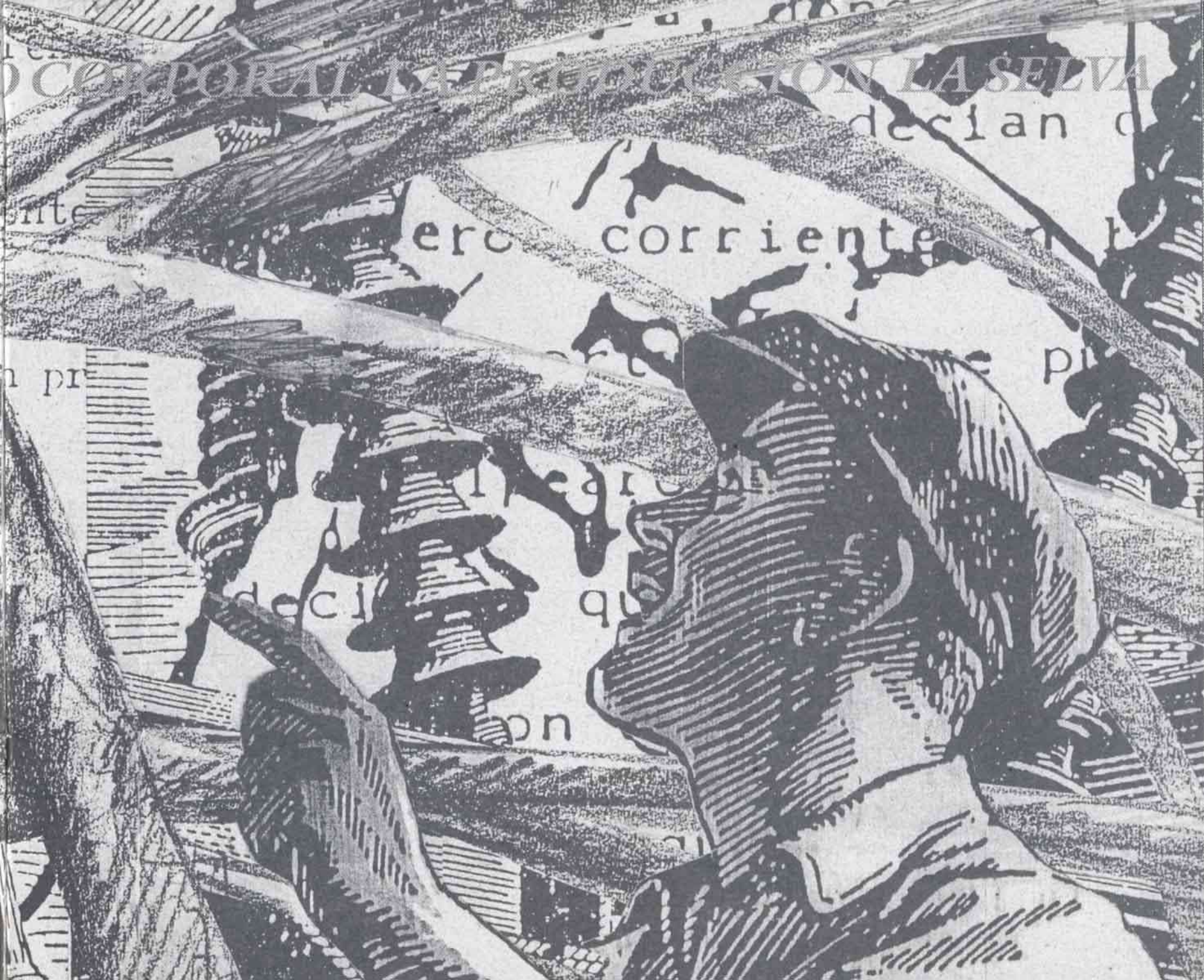
Como siempre... no

... en parte a tr

... a través de los

... en lenguaje

ón a E... La Salud Pública



CORPORAL LA PRODUCCION LA SELVA

ente

erc corriente

n pi

l'equi

dec qu

un

MARIO SORO

Nace en Santiago de Chile, en 1957.
Licenciatura en Arte Universidad Católica de Chile,
1982.

Exposiciones:

- 1980: Bienal de Arte Joven. París, Francia.
- 1982: "Contextos". Galería Sur.
- 1985: "Propuesta Pública". Galería Bucci.
- 1989: "Cirugía Plástica". Kunsthalle. Berlín, RFA.
- 1990: "Museo Abierto". Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1991: Bienal de La Habana, Cuba.
- 1992: Bienal de México, México D.F.
- 1994: "Un metro por un metro".
Galería Gabriela Mistral.

MANUEL TORRES

Nace en Santiago de Chile, en 1960. Licenciatura en
Arte Universidad de Chile, 1987.

Exposiciones:

- 1985: "Los Hijos de la Dicha". Galería Sur.
"Propuesta Pública". Galería Bucci.
- 1986: "Colectivo Local". Galería Carmen Waugh.
- 1989: "Cirugía Plástica". Kunsthalle. Berlín, RFA.
- 1990: "Por la Razón o la Fuerza".
La Maison de L'Amérique Latine.
París, Francia.
"Concours Matisse". Instituto
Chileno-Francés de Cultura.
- 1991: "Pintando en Castellano". Galería
Posada del Corregidor.



DISEÑO
Marlo Soro / Manuel Torres

IMPRESION
LOM Ediciones Ltda.

Agradecimientos a:

Universidad ARCIS
Universidad Mayor
Instituto ALPES
Instituto ARCOS
Rodrigo Garrido
Luis Parry y Señora
Roberto Zaldivar

Dedicamos este catálogo al
apoyo incondicional de
nuestras(os) respectivas(os)
madres, padres
y esposas

