

ZIG - FERNANDO UNDURRAGA P. | SALA GASCO ARTE CONTEMPORÁNEO | DICIEMBRE 2007 - FEBRERO 2008

ZIG

Fernando Undurraga P.

SALA GASCO
ARTE CONTEMPORÁNEO



ZIG

Fernando Undurraga P.

17 de diciembre 2007 al 22 de febrero 2008



www.salagasco.cl

Sala Gasco Arte Contemporáneo
Santo Domingo 1061 - Santiago - Chile
Tel.: (56-2) 694 4386

Sala Gasco Arte Contemporáneo, con esta última exhibición del año 2007, cierra con éxito, una vez más, una temporada cultural dedicada de lleno a presentar y poner en valor la obra de destacados creadores. En este desafío, que involucra una pensada selección de entre innumerables proyectos que nos llegan, hemos querido resaltar aquellos que ofrecieron una mirada fresca y renovada a las artes, tanto desde su punto de vista formal y disciplinario como desde sus comentarios a la actualidad.

Tuvimos este año técnicas mixtas, pintura y escultura desde sus posturas más clásicas pero a la vez vivificadas, destacando muestras individuales con jóvenes artistas que actualmente están marcando tendencia. Así, en este marco, la exposición ZIG de Fernando Undurraga, viene a culminar esta apuesta.

Aunque el artista proviene desde la disciplina más académica de la escultura, su obra, desde siempre, ha pugnado por liberarse de esa condición de bulto inerte para salir a dialogar con sus contextos y entornos específicos. La suya es una escultura viva. Son cuerpos que interactúan con el espacio público y arquitectónico. Por ese motivo, en ocasiones se funden con la instalación, la pintura, el graffitti en este caso particular, y con otras materialidades que no hacen más que afirmar sus ansias de discusión.

Para esta ocasión, Undurraga ha querido apropiarse de ciertos signos urbanos a través de la paleta, las texturas y las formas populares que se establecen en la ciudad. Es así entonces que vemos, en un ambiente cargado de color, estas estructuras, un tanto abstractas pero otro tanto reconocibles, que intentan un rescate. Esta restitución simulada, por medio de intervenciones escenográficas como él las llama, se vale de reminiscencias a la arquitectura, a los sistemas constructivos artesanales y al hábitat doméstico.

No nos queda más que extenderles la invitación a visitar ZIG y a estar atentos para lo que trae el 2008.

Daniela Rosenfeld

Directora

Sala Gasco Arte Contemporáneo

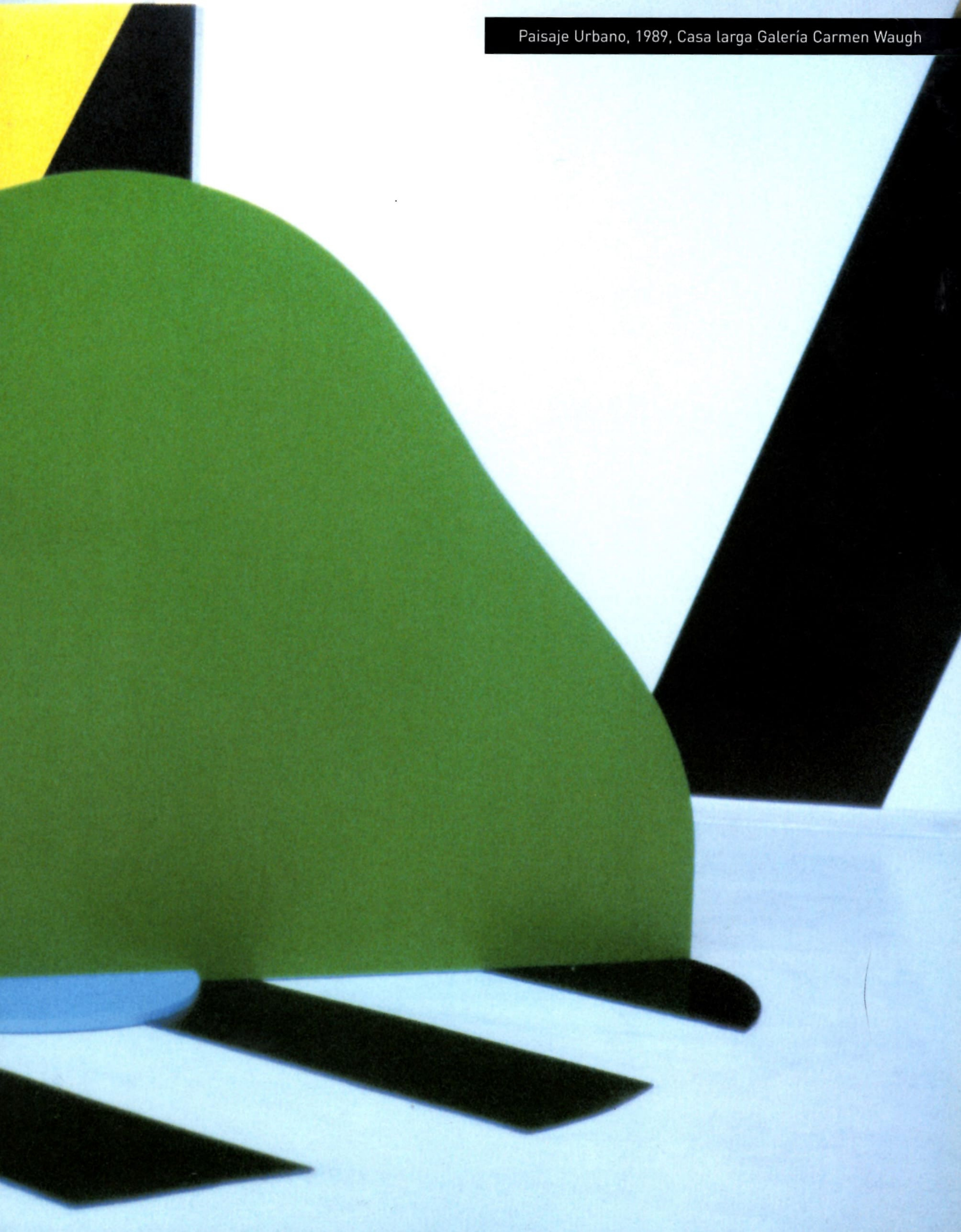


Paisaje Urbano, 1989, Casa larga Galería Carmen Waugh





Paisaje Urbano, 1989, Casa larga Galería Carmen Waugh



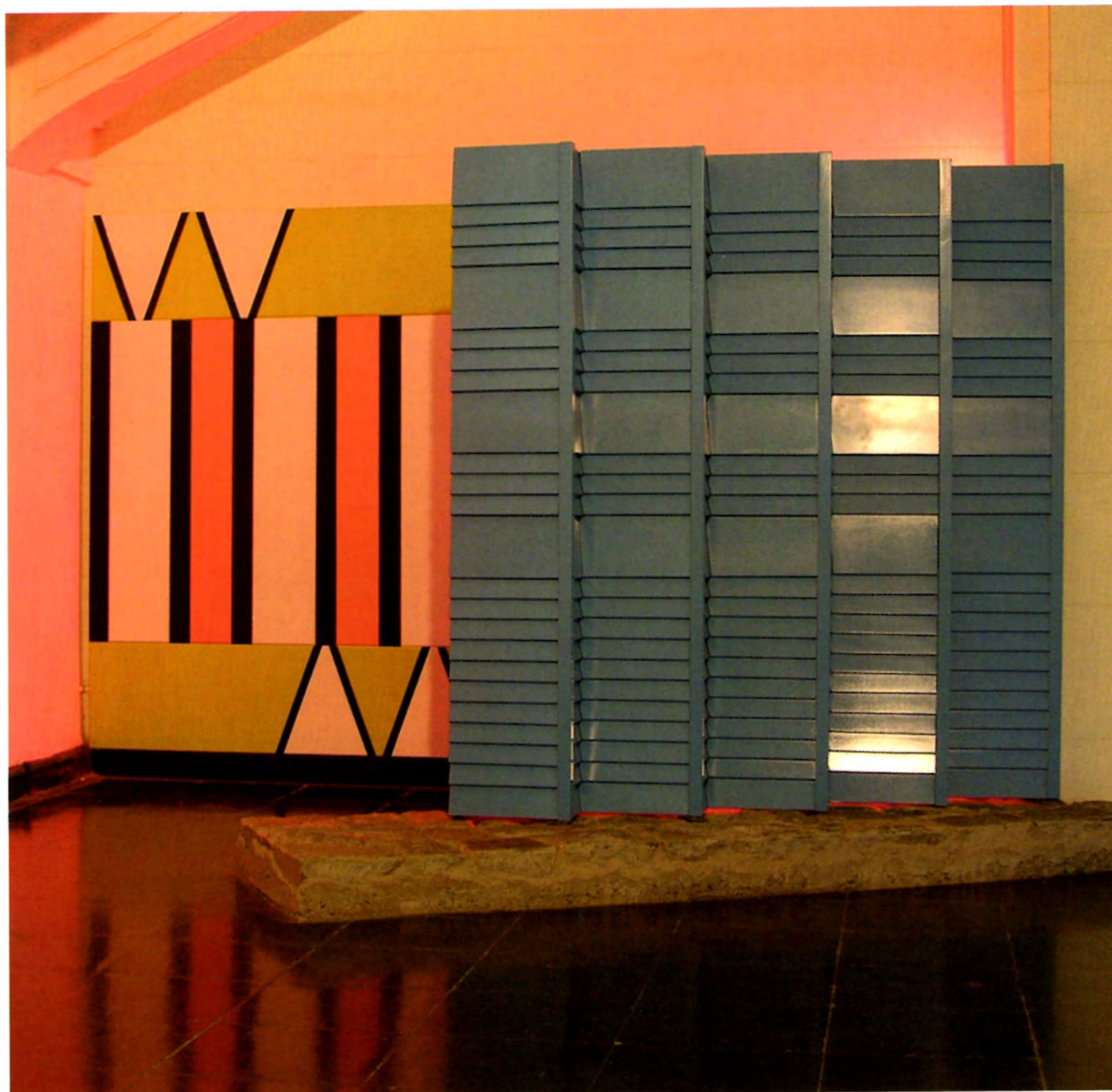


En busca del tiempo perdido, 2005, MAC Quinta Normal



En busca del tiempo perdido, 2005, MAC Quinta Normal





CONTEXTO SICÓTICO

Ciudad irreal bajo la parda niebla
de un amanecer de invierno
tal multitud fluía bajo el puente de Londres
tantos que no me hubiera imaginado
que la muerte hubiese deshecho a tantos.

T.S. Elliot

I

Las últimas obras de Fernando Undurraga ofrecen una mirada dislocada del paisaje urbano. En este sentido, su concepción del contexto citadino (de Santiago en este caso) recoge las múltiples resonancias abiertas por las prácticas y operaciones proporcionadas por las técnicas vanguardistas del montaje y el collage. Se trata de un tipo de resonancia cuya eficacia excede el acotado campo de las artes visuales; incluye, de forma extensiva, el contexto público y social existente más allá de los límites administrados por la institucionalidad artística (esto queda de manifiesto al reparar en la evolución de la obra reciente de Undurraga, ejemplificada en el tránsito -en el sentido peatonal y vehicular del término- de la escultura al arte objetual, de instalación y, como ha ocurrido en su actual obra, en la incorporación de la pintura y la gráfica mural). Esta concepción dislocada de la visibilidad pública no remite obviamente a los consabidos experimentos formales prototípicos de las vanguardias históricas de comienzos del siglo pasado. En este caso, lo medular radica en una revisión crítica de los presupuestos formalistas y monacales heredados del minimalismo clásico de los años 60. La humildad y sobriedad formal pareciera, en la actualidad, dibujar los contornos de un pretérito irrecuperable; la utopía urbanística del movimiento moderno ha dejado de abrumarnos con su humilde actitud de soberbia, ascética y altivamente aristocrática. Las obras

como las de Undurraga oponen a la altivez regulada que sobrevive de las estructuras normativas y regulares del menguante modernismo una clase de óptica descentrada, desencajada, cercana a las actuales manifestaciones del llamado minimalismo irónico (Hirst, Graham, Nauman) o de los quiebres formales de la estética desconstructiva (partiendo por Malevich hasta culminar en Matta Clark, Kawamata y Culbert); en síntesis, la activación de una especie de lógica cartesiana desquiciada por la gramática absurda extraída de un relato de Beckett (avistada por el llamado minimalismo excéntrico de los 60 y su repulsa en relación a las límpidas y masculinas formas y materias impuestas dogmáticamente por los "objetos específicos" de Judd).

II

Más que la barroca, la estética manierista representa la crisis postrera esparcida por los discursos históricos y culturales pretendidamente orgánicos; refleja, de manera irónica, los fragmentos desfondados desperdigados luego del estallido de los sistemas articulados de manera hegemónica; explicita la imposibilidad de una clase de discurso fundado en las ínfulas de un sujeto presuntuosamente soberano. Un ejemplo de esto es posible de ser encontrado en la estética manierista desarrollada con posterioridad a la crisis del renacimiento neoplatónico, producto de la reforma protestante, ocurrida a

principios del siglo XVI (considérese, en este caso, las heterodoxas obras de Palladio, Tintoretto, Parmigianino, El Greco, Cellini, entre otros). ¿Cómo afectó a las artes visuales dicha crisis político-religiosa? Precisamente en su fundamento más estable: la primacía del centro, garantía del orden y su reflejo en el sujeto de conocimiento. Frente a esta mirada soberana, el manierismo exaltó lo heterodoxo, lo lúdico y lo grotesco (considérese estas categorías para analizar el arte postmoderno). Esta estética, proyectada de manera inconsciente en la actualidad, encuentra su reflejo más perturbador en las estructuras esquizoides que rigen el tramado de la mayoría de las grandes ciudades mundiales; sobre todo si estas ciudades se encuentran ubicadas en contextos subalternos o sometidas al capricho estilístico de continuas transformaciones y demoliciones de sus centros históricos (estas ciudades son el enloquecido efecto de una memoria parchada y residual). Pero también esta situación es susceptible de ser actualizada en las dislocadas declinaciones formales, materiales y temáticas implementadas luego de la crisis de las vanguardias históricas y sus ulteriores proyecciones y repeticiones en el arte crítico - experimental llevado a cabo en los años 60 y la primera mitad de los 70. ¿Qué ha ocurrido en esta actualización? ¿Cómo se actualizaría esa crisis? Respecto a esto, conviene atender un pensamiento gozosamente escéptico y nihilista proferido por una de las voces más exitosas surgidas de la estética postmodernista: Al igual

que en el manierismo italiano, la estética post-moderna no inventa nada nuevo; sólo se limita a jugar con los fragmentos esparcidos luego del estallido de la estética clásica (primero con el lenguaje unitario del Renacimiento y luego con los resabios totalizantes de las vanguardias del siglo XX).

III

En este punto, resulta necesario revisar los fundamentos que cimentaron la estética modernista de carácter calvinista. Históricamente, este concepto estético - surgido luego de la proclamada inactualidad de la pintura y la escultura figurativa- apeló a una cierta concepción retraída del arte; exigió de éste una especie de humildad contradictoria, hundida en la ceguera de su propia impostura. En el fondo este pensamiento estético (reflejado en las homogéneas estructuras de la arquitectura universal) no significó otra cosa que la revelación de una actitud ambigua, a veces declaradamente bipolar: a fin de cuentas no fue otra cosa que la mezcla producida - como se enfatizó más atrás- entre una actitud de humildad ascética y la soberbia propia de un concepto estético de naturaleza aristocrática (y que se ha renovado en las elegantes y refinadas producciones del arte abstracto actual, sospechosamente emparentadas al imaginario generado por el diseño publicitario y arquitectónico). De manera

inversa, esta sospecha es susceptible de ser también extendida a una parte importante de la *pintura y escultura neo-figurativa* (nos referimos, en este caso, a sus vertientes denotativas o con una alta definición icónica, expresiones que perfectamente podrían ser abordadas por la fotografía y el cine).

IV

En relación a los avances lingüísticos y materiales acaecidos en el arte internacional, la tradición escultórica local se ha caracterizado por una actitud de permanente sospecha; esto ha quedado en evidencia al consignar su ubicación histórica subordinada, en el contexto local, al desarrollo de la pintura y luego del grabado. Para escamotear los efectos provocados por la escultura ligada a las vanguardias de comienzo del siglo XX (Gabo, Pevsner, Brancusi, Shwitters, Boccioni, entre otros) y proseguida por el minimalismo y sus secuelas en el arte post-moderno o postminimalista (Andre, Morris, Judd, Caro, Oldenburg, Segal, Cesar, Hanson, Sol Lewitt, Deacon, Cragg, Serra, Long, Whiteread, por nombrar sólo algunos de los artistas que han expandido la escultura al ámbito del arte objetual y de instalación), el género local ha privilegiado una visión de la misma en sintonía con determinadas concepciones estéticas provenientes de una serie de conceptos de raíz humanista y antropológica, de clara impronta telúrica, eleva-

dos a dogmas intransables y devenidos en estereotipos tan inmóviles como esencialistas. Para esta clase de visión de la escultura, la maestría o la artesanía resultan, junto a la preeminencia del volumen y la masa, valores sacrosantos, superestructurales a las desublimadas expansiones detectables desde Duchamp hasta hoy. Desde Caro (quien ubicó la escultura a ras de suelo, actualizando las declinaciones contraverticales efectuadas previamente por Pollock), la escultura ha conquistado sectores de la arquitectura otrora reservados al recorrido del espectador; y luego de este desplazamiento, la intervención del espacio arquitectónico ha sido total, hasta el punto de desintegrarse fuera de las edificaciones encargadas de exponer o conservar el arte.

V

La mención efectuada anteriormente del escultor inglés Caro, no resulta aquí un mero dato referencial. Su importancia se encuentra respaldada por las conversaciones mantenidas con Undurraga en la preparación de este texto (en particular si se considera su obra desde los 70 hasta la producida con anterioridad a su actual muestra). Ahora bien ¿cómo se explica la progresiva atenuación de sus referencias iniciales, emparentadas, en cierto modo, con el minimal clásico? En la escena artística local, los procesos anteriormente descritos han sido

incorporados en función de las reformas lingüísticas, formales y materiales desarrolladas por el arte neovanguardista iniciado en la década de los sesenta hasta los últimos años de la dictadura militar. Sólo recientemente la escultura local ha ofrecido - principalmente en el ámbito universitario, institución que resulta insoslayable para todo análisis encaminado a leer la escena del arte chileno - visos de renovación, promovida fundamentalmente por el ingreso de artistas formados de manera exógena a los contenidos impartidos otrora por la enseñanza académica. En cierto modo, este aprendizaje excedentario reproduce prácticamente las mismas condiciones formales y materiales del arte postvanguardista (exceptuando sus retornos conservadores a nivel genérico). Se trata de un tipo de arte erigido luego de la atrofia de los marcos y los pedestales. Refleja, por lo mismo, el devenir vertiginoso acaecido a nivel de la circulación planetaria de los lenguajes y saberes. El saber universitario se asemeja, en sus límites normativos, a las restricciones formales y espaciales roturadas por la pintura y la escultura. Esta diseminación de los límites clásicos, ya fue avistada por Malraux en su clásica definición "museo abierto". Actualizando dicha noción (e incorporando las imágenes de tipo terciarias - digitales, informáticas - a este museo sin límites físicos), resulta insoslayable el que se haya ido incubando la aparición de un artista altamente profesional, o sea, "informado". La renovación de la escultura chilena depende de la consolidación de esta

clase de artista. Pero a veces este tipo de productor visual experimenta un tipo de embotamiento visual provocado por un exceso de estímulo, una clase de anestesiamiento que le impide una necesaria distancia encaminada a activar determinados contenidos paródicos o irónicos respecto de lo observado. En el lado opuesto, encontramos al artista que confía en el olvido de toda clase de información innecesaria (considérese, en este caso, el mandato hecho por Nietzsche acerca del valor productivo implícito en el olvido). Esta última clase de percepción - más apasionada o romántica que instrumental o eficaz - es la que guía el trabajo de Undurraga. Se trata de una opción no carente de eficacia contextual o política (un postminimalismo ligado al panoptismo reflexionado por Foucault y actualizado en las obras de Halley y Steinbach).

VI

Este actualizado "museo abierto", comprende todo aquello que es posible de ser percibido en el contexto de las grandes ciudades actuales. Para la mirada estética, el orden implícito que gobierna las estructuras normativas y represivas observables en los edificios, avenidas, aeropuertos, carreteras, parques, etcétera, se encuentra enfrentado a la sorda experiencia que supone habitar un "no lugar". En este sentido, la crítica actual ha destacado el coeficiente político llevado a cabo por determi-

nadas obras visuales de carácter contextual; esta clase de estrategia visual calza con lo que se ha venido llamando los "contextos de la producción" (el material del que se ha hecho la obra) y los "contextos del consumo" (los parámetros físicos e institucionales que determinan el acceso a la obra de arte). La obra de Undurraga pugna por mostrarnos ciertos signos perfectamente reconocibles en su uso práctico, pero que comparecen modificados, parcialmente reconocibles al momento de ser emplazados en el lugar -supuesta y paradójicamente familiar- del arte. En ese espacio se pueden reconocer los signos parciales provenientes de materiales urbanísticos y arquitectónicos (zócalo, barrera caminera, paso de cebra), expresiones urbanas alternativas (en este caso, el graffiti), o diversas operaciones cosméticas y artesanales que copan el campo perceptivo urbano (autoadhesivos, pinturas murales, diseños de proveniencia popular, variadas clases de señalética). En esta clase de caleidoscopio visual, la experiencia estética sólo resulta posible en una renovada manera de entender el recorrido, cada vez más extenuante, a través de las ciudades postmodernas. En este punto, la sorpresa y riqueza prometida por la ciudad para paseantes como Baudelaire y luego Bretón y Desnos, pareciera haberse anulado de manera implosiva. Para paliar esta sorda y desestabilizada experiencia del funcionamiento público, pareciera que el único antídoto eficaz residiría en las transformaciones hechas por el arte o el retiro al anonimato realizado por alguien

agotado del atosigante ruido y del desorden creciente que invade nuestras ciudades. "Nunca como ahora se dio entre los santiaguinos - escribe el agudo y escéptico cronista Roberto Merino - una experiencia tan atosigante de la masa. La masa, es decir, la incesante y renovada muchedumbre cuyo flujo generalizado ocupa las calles, los subterráneos, los cines, los malls, los estacionamientos, las farmacias, los cafés, las clínicas, los centros de pago (...) No sé cuanto control se pueda tener sobre una ciudad desbordada (...) Hoy el parque está lleno de molestias: han llegado las levas callejeras, los macheteros, los merodeadores (...) Es imposible tener hoy una idea coherente de Santiago (...) No habría hoy un centro sino muchos, y los individuos transitarían indistintamente entre uno y otro, haciendo irreconocibles los márgenes o límites (...) ¿Qué puede hacer alguien que quiere que nunca más lo encuentren? Simplemente irse a vivir a uno de esos blocks color pizarra, junto a una vulcanización y a unos juegos infantiles con neumáticos pintados de blanco y semi enterrados en la grava (...) Ser en propiedad un don Nadie, un hombre de Ninguna Parte, un perdido entre cientos de miles".

Guillermo Machuca







45

COMPAÑIA
DE
CONSUMIDORES
DE GAS
DE SANTIAGO
GASCO

















Fernando E. Undurraga Prieto, Santiago, 1944.

Estudios

1966 - 1971 Licenciatura en Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

Obras, Premios y Exposiciones

- Dic. 2007 Sala Gasco. Exposición individual "Zig".
- 2006 Premio Altazor, categoría escultura por "En busca del tiempo perdido".
- 2005 Escultura Museo Arte Contemporáneo, Quinta Normal. "En busca del tiempo perdido".
- 2004 Escultura Colegio Vallenar, Vallenar. Premio MOP.
- 2003 Escultura Colegio Las Américas, Calama. Premio MOP.
- 2002 El cobre en la escultura. Codelco.
- 2001 Escultura Colegio Taltal, Taltal. Premio MOP.
- 2000 Escultura Puente Yacolen, Concepción. Premio MOP.
- 1998 Osaka. Trienal Internacional de Escultura (seleccionado).
- 1998 Biblioteca Nacional. Primer Encuentro de Escultores.
- 1997 Escultura Pública Parque André Jarlan. Población La Victoria, Santiago.
- 1997 Curatoría Proyecto de Escultura, Compañía Chilena de Tabaco.
- 1996 Curatoría Proyecto de Escultura, Salvador Allende.
- 1994 Sala Gabriela Mistral. "Un metro por un metro".
- 1993 Sala Parque de las Esculturas. Escultores Generación 1960 - 1970.
- 1993 Escultura Intendencia de San Bernardo. Premio MOP.
- 1991 Galería Praxis. Exposición Mueble - Esculturas.
- 1990 Primer Encuentro de Arquitectura Escultura.
- 1990 Museo de Bellas Artes. Concurso Banco de Santiago (seleccionado).
- 1989 Galería Carmen Waugh. Esculturas Paisaje Urbano. Exposición Individual.
- 1988 Plaza del Mulato Gil De Castro. Primer Encuentro de Escultores.
- 1987 Bienal de Arte en Valparaíso.
- 1985 Concurso convocado por el Ministerio de Relaciones Exteriores para la Organización de Naciones Unidas por el Medio Ambiente (PNUMA). Segundo lugar.
- 1984 Sala Davens. La madera en la escultura. Exposición colectiva.
- 1983 Plaza del Mulato Gil De Castro. Escultores en la plaza.
- 1977 Galería Bellavista 61. Exposición individual de esculturas.
- 1975 Instituto Chileno Británico de Cultura. Exposición Individual.
- 1971 Primera Bienal de Artes Gráficas.

FUNDACIÓN GASCO

Presidente:

Matías Pérez Cruz

Directora Ejecutiva:

Josefina Tocornal

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo:

Daniela Rosenfeld

CATÁLOGO

Texto:

Guillermo Machuca

Fotografías:

Arye Kornfeld

Diseño Portada:

Carola Undurraga

Concepto Visual Catálogo:

Rodrigo Andrade

Impresión:

Gráfica Escorpio

Edición Limitada de 500 ejemplares, Diciembre de 2007

©2007 FUNDACIÓN GASCO



AUSPICIAN:

LEY DE DONACIONES
CULTURALES

GASCO



PENTA security
SEGUROS GENERALES



