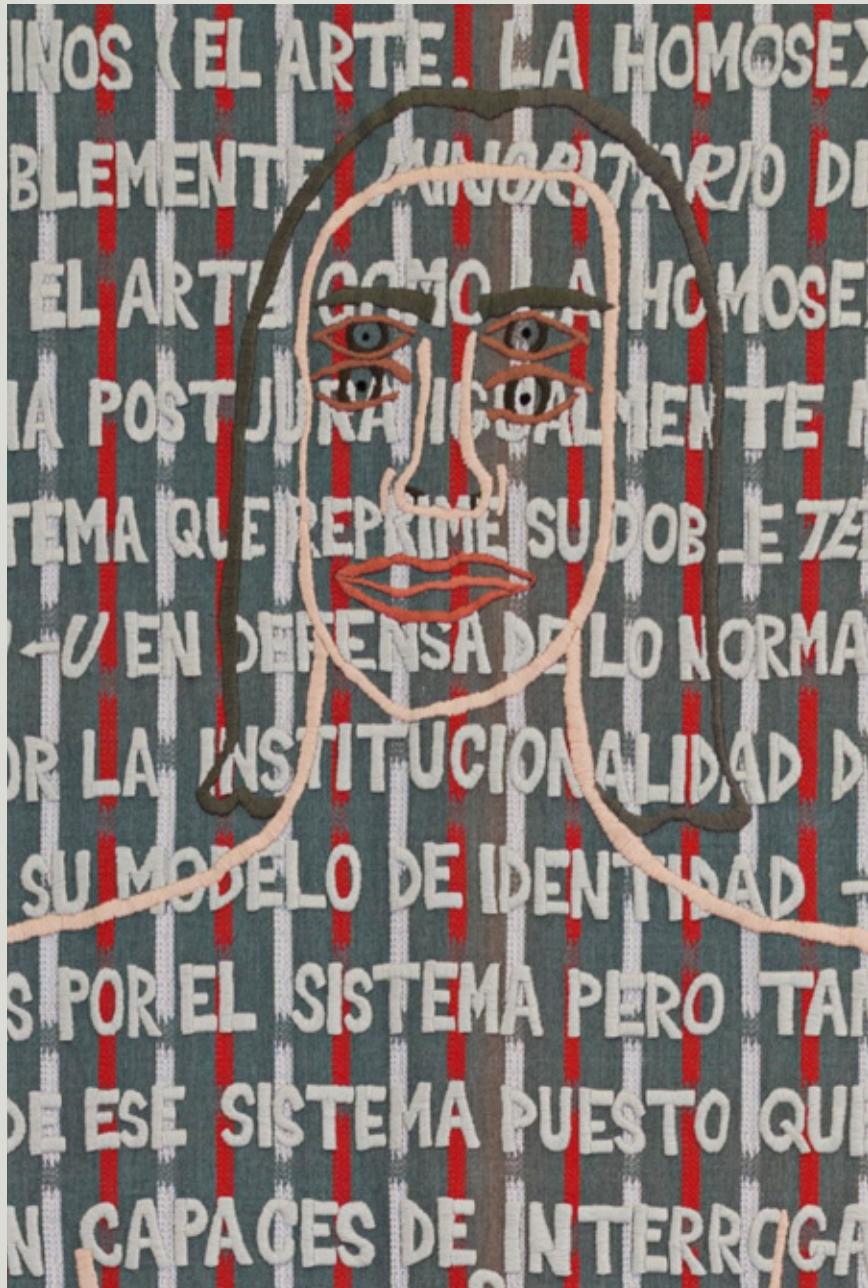


CARLOS ARIAS

Chile: Amnesia de la verdad



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

CARLOS ARIAS
*Chile: Amnesia
de la verdad*

Imagen tapa
El hombre orgía (detalle)
Bordado, 2017
216 x 100 cm.
COLECCIÓN MNBA
Chile





Presentaciones

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA(S) MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

=====

Pensar, revisar, observar y cuestionar Chile desde afuera, es natural a muchos artistas que residen en el extranjero. Es una condición inherente de abordar desde su práctica artística, una que permite cuestionar desde una cierta distancia pero al mismo tiempo desde el involucramiento afectivo. Carlos Arias, radicado en México, en un ir y volver después de su salida forzada de Chile una vez que junto a su familia fue destinado al exilio, es parte de este fenómeno. En el marco de los 50 años del golpe de Estado, el Museo Nacional de Bellas Artes ha decidido que esas miradas tengan un lugar distintivo que permitan también recoger las perspectivas críticas de ese desarraigamiento relativo y que éstas sean parte de las reflexiones que hoy, en el paso de las últimas cinco décadas, se debaten.

La exposición *Chile: Amnesia de la verdad*, que cuenta con la curaduría de Cuauhtémoc Medina, presenta una serie de obras que, a través del bordado, van conformando una narrativa poética que confronta las convenciones políticas, culturales y de género. Problematisa la experiencia de Chile desde la perspectiva de un país quebrado, doliente, que permea toda una biografía, una infancia que queda transgredida en la historia personal, como refleja la obra *Fue tan violento lo de Chile* (2018). Arias es parte de una generación irrumpida, aquella que no se desprende de una relación tan llena de contradicciones, dolores y anhelos respecto de su país de origen. Es por esa relación compleja e inclusiva dolorosa de la memoria latente que, ante el ejercicio de la creación, se hace necesario ese tiempo íntimo y en cierto modo, meditativo que ofrece el ejercicio del bordado. Las obras que esta muestra presenta oscilan entre la violencia, la irreverencia y una profunda tristeza. Una historia que se hilvana, escribe y reescribe en un tiempo inconcluso que no termina de ser desterrado.

Es con todo ello que sumar esta exposición al programa del Museo, que en su conjunto aborda la conmemoración del golpe de 1973, se traduce en la posibilidad cierta de incorporar una mirada cuestionadora que aporta al debate acerca de una fractura aún abierta, las consecuencias de la irrupción de la democracia y su devenir.

Junto con ello, y a través de esta presentación, quisiera agradecer en nombre del MNBA, la generosidad de Carlos Arias de dejar como legado de este proyecto la obra *Chile: Amnesia de la verdad* (1990), que se suma a la adquisición de la pieza *El hombre orgía* (2017) para integrarse a la colección del Museo. Dos incorporaciones de alta significancia que quedarán como reflejo del momento histórico que este año recordamos.

Chile: Amnesia de la verdad

Cuauhtémoc Medina

CURADOR

Imagen pág. 2-3
Chile: Amnesia de la verdad
Óleo sobre tela, 1990
160 x 200 cm.
COLECCIÓN MNBA
Chile

“El poder ha decidido que nosotros seamos todos iguales.”

Pier Paolo Pasolini

Hace medio siglo, sintiéndose “desesperadamente pesimista”, Pier Paolo Pasolini acusaba a sus contemporáneos de haber sucumbido a “un nuevo fascismo que basa su poder precisamente en la promesa de ‘comodidad y bienestar.’” Su percepción era que todas las clases habían sucumbido a una “homologación cultural” donde psicológica y físicamente los individuos eran ya “intercambiables” incluso en sus gestos más involuntarios. En un momento en que la televisión había exterminado los dialectos, todo parecía que había sido capturado por el consumismo que Pasolini calificaba como “el anhelo de obedecer una orden no pronunciada.” Hasta la libertad sexual se envolvía como “una característica irrenunciable de la calidad de vida del consumidor.”¹

No es casual que esa observación de Pasolini coincida, en el tiempo, con el golpe que derrocó el experimento de socialismo democrático de Salvador Allende en Chile. Es bien conocido que la dictadura chilena ofreció el tubo de ensayo del neoliberalismo y el retroceso de las barreras que los movimientos sociales, y el consenso de la posguerra, planteaban al capitalismo en crisis de mediados de los años 70. La combinación de una ideología aspiracionista y consumista, con el quiebre de los movimientos sociales, coincidieron en la transformación de la ciudadanía en masa consumidora. La violencia de la represión pinochetista, abrió la puerta a la utopía de comodidad individualista que Pasolini denuncia en lo que implicaría de homogenización cultural total. En muchos sentidos, a pesar de ampararse en la defensa del individualismo contra la colectividad, el neoliberalismo ha sido una fábrica de anonimato y banalidad de masas. Carlos Arias Vicuña, exiliado con su familia desde hace medio siglo en México, ha arribado a un malestar comparable al de Pasolini: la angustia por la homologación antropológica y cultural que es perceptible en la condición de una subjetividad cada vez más anodina. Es posible que su sensibilidad por el extendido anonimato de la existencia, derive de la perspectiva de haber encarnado una práctica heterodoxa.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Textos corsarios*, p.46, 56, 60, 69, 72, 106.

Desde inicios de la década de los 90 este pintor optó por una afortunadísima excentricidad: derivar de la pintura occidental normativa hacia el bordado como campo de producción visual y material. La experiencia de usar la aguja y el hilo como medio pictórico, tuvo como efecto, y uno de sus motivos, combatir la velocidad del pincel². Este artista exiliado en México encontró así un camino felizmente anacrónico, en tanto recusaba la jerarquía entre pintura y bordado que fue uno de los ejes de la invención de las bellas artes en el siglo XVIII, pero también en tanto rechazaba la temporalidad acelerada de los medios de “lo contemporáneo”. Por supuesto, uno de los datos que más se ha enfatizado en relación a Arias es la forma en que su uso del hilo como un medio artístico conceptual supuso la transgresión de la división sexual del trabajo de la modernidad, que condenó al bordado a una categoría de artesanía y a la degradación del rol cultural de las mujeres como artistas. Pero todo ello no debe hacernos olvidar que bordar es la apertura hacia un modo de pensar y experimentar el tiempo.

Tanto en su espacio doméstico como en sus usos prestigiosos en el pasado, bordar es una prolongada y solitaria meditación, un ensueño en el material, que no se fabrica tanto con vista al resultado, sino en el extravío del fragmento. Ese paso del tiempo se convirtió para Arias en un medio conceptualmente cargado, que le permitió explorar las tensiones entre bajo y alto, femenino y masculino, artesanía y arte, kitsch y la escritura. El paso del hilo era a la vez un modo de desaprender las pretensiones de lo pictórico, y de reactivar un campo de imágenes materiales atravesado por una diversidad de memorias históricas, raciales y de género. Bordar ha significado para Arias rechazar la lógica factográfica de un arte de información, lo mismo que los juegos ontológicos herederos del ready-made, dos de las vías más transitadas del arte de hoy. Bordar es, en el caso de Arias, un medio siempre sorpresivo y disidente que le abrió un espacio diferenciado para un relato de por sí vital y políticamente descentrado: una textualidad (a la vez texto, textil y textura) que la escritora Tununa Mercado, quien también ha enhebrado una escritura desde los exilios, nombra atinadamente como un “largo poema enhebrado”.

En gran medida el bordado de Arias cumple la función de una testificación: pertenece al género de crónica. Las grandes tiras de bordado como *Jornadas* (1995-2021) o el propio *Lienzo de los anónimos* (2021-) que Arias produce a lo largo del tiempo, no miran tanto al legado del muralismo como arte público, sino al arquetipo de la crónica que representa el *Tapiz de Bayeux* medieval. El dato innovador de esas crónicas es su carácter de obra abierta: Arias suele continuar esas obras en relación al registro de pérdidas y eventos decisivos, en una constante indicación de la forma en que su obra se adhiere al sentido de “desarrollo” y “desenvolvimiento” de la historia. Ese eco de un tomar apuntes del tiempo, es también el trasfondo de las otras obras que recopila.

Que una pintura de 1990 otorgue nombre a la muestra, *Chile: Amnesia de la verdad*, es un dato sustantivo. Estas obras conforman un diario hecho a la distancia de los traumas y espejismos que suscita en Arias las vicisitudes de su país natal a lo largo del tiempo de retorno a la democracia. Un tiempo que para muchos exiliados, como Arias mismo, no implicó la posibilidad de retorno personal. Eso define esta memoria/desmemoria hecha de huesos y fragmentos que tienen como telón de fondo la cordillera, la visión de un país que el exilio plantea como un territorio a la vez obligatorio e inatrapable, íntimo y ajeno, formado y deformado por una nostalgia ambivalente. Estos son los bordados que han generado una ausencia informada, que produce una imposible familiaridad.

²Sobre la decisión de Arias de bordar, ver: Cuauhtémoc Medina (ed.), *El hilo de la vida. The Thread of Life*, Cholula, Puebla, Fundación Universidad de las Américas Puebla-UDLAP, 2016, p. 9-10.



Cuando la memoria pende de un hilo

Nelly Richard

Fue tan violento lo de Chile

Bordado, 2018

58 x 42 cm.

PROPIEDAD DEL ARTISTA

Se suele vincular la figura de la memoria al concepto de trama en el sentido de un proceso que reanuda y entrelaza los hilos del pasado: un pasado nunca enteramente suturado cuyo volumen y extensión presentan huecos y descalces, roturas y perforaciones. La trama de la memoria entrecruza puntos y líneas para ir urdiendo la composición de ese pasado lagunar en base a los recuerdos (algunos fijos y otros sueltos) que se van ensamblando según las circunstancias que traen a la superficie lo que había quedado sumergido en la profundidad y lejanía del ayer. Literariamente hablando, la trama es lo que sostiene una narración al estructurar una sucesión de escenas que entrelaza motivos y personajes en una determinada secuencia de espacio y tiempo. Se habla, también, de trama biográfica para comprender el modo en que los distintos sucesos de una historia de vida se van insertando en un relato guiado por el "yo" de la primera persona que le da sustento y continuidad al transcurrir individual. La trama designa, además, un enredo o bien la confabulación de un plan secreto que tiene a la intriga como motor para torcer el destino de los hechos. Todas estas definiciones (textiles y narrativas, conceptuales, metafóricas) de la trama son parte del proceso de obra de Carlos Arias que entretreje una memoria fragmentaria y discontinua, llena de hilos suspensivos, expuesta a múltiples cortes y parches que se van redibujando incesantemente en la tela mediante geometrías y arabescos. Las experiencias vividas en el pasado son la materia a zurcir cuando se trata de remendar el tapiz con puntadas que unan los restos deshilachados de una memoria tenue. Son, también, la materia a adornar cuando el artista decide resaltar un particular detalle que abigarra de colores y texturas en medio de la evanescencia del conjunto. Es como si el imaginario artístico de C. Arias estuviese amarrado a una misteriosa conjunción de nudos espesos y sutiles deshilados que despliega sus frisos de la memoria (abstracción, figurativismo) entre puntadas y agujeros.

C. Arias ha convertido el tejido y el bordado en operadores estratégicos de su obra ya que la tardanza en realizar las piezas, debido a la manualidad del oficio, actúa como un decisivo resorte crítico que *dilata* la experiencia del tiempo, volviéndola reflexiva y pensativa. Las imágenes de su transcurso biográfico se van intercalando en una especie de crónica o diario textil que repasa distintos episodios de su historia de vida, mezclando lo político (los recuerdos de la dictadura militar en Chile y su proyección fantasmática en sucesivas constelaciones imaginarias que acusan *el golpe*) con los vaivenes más privados de incursiones mentales que giran en torno a la fluctuación de las identidades culturales y de los géneros -tanto artísticos (el bordado, la pintura) como sexuales- según el ritmo de sus tránsitos híbridos entre México y Chile.

Son varias las obras de C. Arias que incluyen fragmentos de la memoria del Chile siniestrado de la dictadura militar que le sigue nublando la cabeza en cada uno de sus giros introspectivos. Una de las obras que forma parte de esta exposición ("Chile: Amnesia de la verdad", Museo Nacional de Bellas Artes, 2023) menciona la formación adolescente vivida en el seno de una familia de izquierda ("Recibí una educación anti-imperialista" (2020)) mientras otra confiesa, en el tiempo continuo del pasado-presente: "Tengo miedo de curas y militares" (2018). Está, también, la memoria furiosa que se asoma en el bordado "Fue tan violento lo de Chile" (2018) que da cuenta del recuerdo infantil que, a la vuelta de la esquina, lo enfrentó con el espectáculo de un macabro descubrimiento: "Fue tan violento lo de Chile. Realmente el golpe nos marcó para siempre. Los cuerpos muertos, tapados con *El Mercurio* en Dublé Almeyda al ir al colegio". Otras obras -extremadamente púdicas en su tamaño- nos relatan: "A Ricardo García lo fusilaron el 18 de octubre del 73 en el Norte" (2019) o bien "El 73 a mí me encañonaron dos milicos en la cama al amanecer. Buscaban armas en casa de mi abuelo Carlos" (2020). Estas breves anotaciones testimoniales son transcritas por una escritura saturada de hilos que casi se funden en monocromo con la tela grisácea que les sirve de fondo a los bordados: una tela de color indefinido que remite a la suciedad de aquellas otras telas manchadas (vendas, capuchas, frazadas) que acusaban el deterioro carcelario de la indumentaria de malgastada procedencia que, bajo dictadura, envolvía a los presos en una atmósfera corporal de envilecimiento físico. Es como si estos bordados, ahora semi-enmarcados en el sitio institucional del Museo Nacional de Bellas Artes, les rindieran homenaje a quienes, desde el encierro de sus celdas, bordaban arpillerías o pañuelos para que el esmero de algún pequeño ritual decorativo absorbiera parte

de la interminable angustia, embelleciendo en algo la ferocidad de un tiempo hecho de inhumana espera.

El nombre "Chile" aparece una y otra vez evocado en la muestra para insertarse ambivalentemente en sus tramas como un motivo de nostalgia y anhelo o de negación y repudio. Esto ya había ocurrido antes con una obra de 1990 que se titulaba, irónicamente, "Chile: un país para conocer"¹: un país que buscaba, en ese entonces, ser promovido como ejemplo virtuoso de una lograda transición democrática ocultando el hecho de cómo su "democracia de los acuerdos" (Consenso y Mercado) normalizó el país administrando para ello un pacto de gobernabilidad que resolvió ocultar los agudos conflictos de la memoria desgarrada de la postdictadura. Otra obra de C. Arias, presente en la actual exposición, se titula: "Chile: un país del cual debes de huir". La obra lleva como fecha 2019, es decir, el año de la revuelta de octubre que, para quienes defendían los privilegios que les había garantizado aquel modelo neoliberal impugnado por las multitudes rebeldes de Plaza Dignidad que se autoconvocaron para protestar contra su lógica de los abusos, debió parecerse al infierno mismo de cuyo caos había que arrancar a toda costa. Curiosamente hoy -2023- el texto bordado en la obra de C. Arias puede leerse a la inversa ya que la fase postestallido nos condujo a la fatalidad del tener que habitar un Chile del Rechazo: el Chile que, en el último Plebiscito nacional del 4 de septiembre 2022 sobre la Nueva Constitución, desaprobó mayoritariamente la propuesta de ampliar la democracia dejando atrás el legado dictatorial de la Constitución de 1980 firmada por Pinochet. Este sí que es un Chile -el de hoy- que agrede y violenta nuestras estructuras de sentimiento y del cual, verdaderamente, da ganas de huir: un Chile que, luego del fracaso de la Nueva Constitución, presencia el auge de la ultraderecha y su restauración autoritaria marcada por el paradigma de la "seguridad pública" del estado policial; la defensa a ultranza de la propiedad privada y el bloqueo de toda reforma política tendiente a garantizar derechos sociales; la agenda neoconservadora en contra de la "ideología de género"; el nacionalismo xenófobo y el racismo anti-mapuche; los ataques a la "izquierda cultural"; etcétera. Estas contorsiones de significados que desdibujan y redibujan el nombre "Chile" en la exposición de C. Arias develan el anverso y el reverso de la accidentada trama de una historia nuestra vueltas -trágicas o

¹ Esta obra y otras aquí mencionadas que no están presentes en la exposición "Chile: Amnesia de la verdad" comparecen en las páginas del imprescindible libro-catálogo: *El hilo de la vida*, Cuauhtémoc Medina, editor, UDLAP, Puebla, 2016.

sarcásticas, imprevisibles y bárbaras- desarman y rearman su sentido en función de cómo la mirada del espectador se desplaza, al igual que las puntadas y los hilos, hacia delante o hacia atrás de estas telas que registran, elípticamente, las fracturas y los tropiezos de la narrativa política y social del Chile de estos últimos 50 años.

Hablando de revuelta... Uno de los pequeños bordados de C. Arias se titula “Santiago, octubre 2019” y se recorta en él la estatua del General Baquedano arriba de la cual los encapuchados de Plaza Dignidad izaron una bandera enlutada sobre un fondo enrojecido por las llamas. El tono apocalíptico del bordado lo aportan su negrura amenazante y el soplo de venganza incendiaria que empuja, míticamente, hacia la destrucción. La escena del monumento de Plaza Baquedano asaltado por una furia iconoclasta junto con los incendios que atacaron los símbolos neoliberales de la ciudad pasaron a ser el material iconográfico predilecto de los reportajes documentales sobre la revuelta de octubre 2019 en Chile. Miles de tomas fotográficas y audiovisuales repitieron esta misma imagen de Baquedano que condensó la fuerza épica de aquel momento insurreccional que atentó contra los poderes establecidos, queriendo revocar-derogarlo todo con la indignación de su “estar en contra”. El arrebato de las multitudes que se insubordinaron alrededor de la estatua de Baquedano fue revestido de heroicidad combatiente por la narrativa sobreexaltada de la izquierda que festejó en la Primera Línea el símbolo guerrero de la lucha callejera contra la represión de las fuerzas policiales. El bordado de C. Arias “Santiago, octubre 2019”, por su pequeño tamaño y la hermosura de su composición, da vuelta el imaginario guerrillero al convertir el monumento (masculino) en ornamento (femenino). El cambio de escala y su variación de género nos invitan a revisitar el protagonismo de esta escena de la revuelta de octubre 2019 ya no desde el fulgor del momento explosivo sino desde la temporalidad aplazada, retardada, de un arte y una técnica que, por la demorosa manufactura del bordado, procesan la experiencia de lo acontecido de un modo, lento y pormenorizado, que toma distancia del tiempo paroxístico de la dislocación primera. La imagen desfasada en su contemporaneidad del bordado “Octubre 2019” permite descifrar ahora cómo los claroscuros del paisaje anticipaban algo del trance que nos hizo pasar del ferviente entusiasmo por la promesa de un otro Chile a soñar entre todos a lo que nos toca ahora: el desconsuelo marcado por el resultado del Plebiscito Nacional que le causó a la izquierda chilena su mayor derrota política y afectiva en estos últimos 50 años. Al rebajar las mayúsculas de la Revuelta como acontecimiento trascendental para declinarlo -en minúsculas- con

las delgadas puntadas que se enhebran cuidadosamente en el bordado, C. Arias nos permite deconstruir la leyenda monumental y triunfalista de octubre 2019 (“Chile será la tumba del neoliberalismo”). Basta para ello con mirar la gradación decreciente de aquellos grises del lienzo que se tiñen ahora, crepusculares, de una melancolía cuya aflicción sintomatiza el decaimiento del objeto sublimado (la revuelta) y el repliegue libidinal de la pulsión que glorificó su ideal revolucionario. El bordado como arte menor, tal como lo oficia C. Arias, le enseña algo valioso a la izquierda que decretó momento refundacional la toma por asalto de la estatua de Baquedano en la Plaza Dignidad, convirtiéndola en el símbolo definitivo de cómo la revuelta iba a enterrar categóricamente al neoliberalismo. El arte menor de C. Arias nos cuenta que desactivar la máquina neoliberal (entendiendo por “neoliberalismo” no solo un dogma económico sino una fábrica de mundos y de subjetividades cautivas) requiere habilidad, paciencia y laboriosidad: las mismas cualidades que distinguen al bordado en tanto actividad manual de connotación femenina que bien sabe de costuras e hilvanes, de puntadas en diagonal, es decir, de sabias tácticas del entremedio.

¿Qué es lo que se desintegró en Chile entre la revuelta de octubre 2019 (llamada, también, “levantamiento popular”) y el triunfo del Rechazo en el plebiscito de septiembre 2022? Una cierta categorización del Pueblo como sustrato orgánico (el Pueblo-Uno) guiado, según la matriz histórica de la tradición obrera, por la conciencia de clase y orientado, unívocamente, hacia la lucha global contra la dominación capitalista. La revuelta de octubre 2019 en Chile nos mostró las grietas de esta ideología de la lucha de clases al evidenciar cómo las multitudes de la Plaza Dignidad podían converger en denunciar los poderes existentes (“estar en contra”) sin por ello coincidir en la articulación de un programa políticamente destinado a combatir el sistema de explotación neoliberal. El juego de contrarios entre la vocación emancipadora de la izquierda (la revuelta de octubre 2019) y el cierre de protección levantando fanáticamente por la derecha represiva contra la imaginación popular y sus peligros de desborde social (el Rechazo a la Nueva Constitución (2022) aprobado por un 62% de votantes obligatorios) da cuenta de cuan oscilantes son las masas en sus impulsos y devenires. También evidencia que lo popular (sedimentación ideológico-cultural de formaciones de identidad inestables) es una categoría impura al estar formada por sujetos y grupos que pueden pasar rápidamente de la sobreexcitación del deseo de cambiarlo todo (el pueblo ingobernable) al conformismo resignado (el pueblo gobernado que, de

vuelta de la re-vuelta, demanda orden y control como remedios contra la confusión e incertidumbre que trae el fantasma de lo desintegrado).

Revolución, pueblo, hegemonía, revuelta: esta exposición de C. Arias deja constancia, al filo de la aguja, de sus lecturas de los teóricos del marxismo que le dieron rigor y vigor al pensamiento de izquierda. Aparece bordado el título *La filosofía como arma de la revolución* de Althusser (2016) sobre una tela doméstica con motivos artesanales mexicanos que, al mestizar lo culto y lo popular, hacen colapsar el eje centro – periferia de la dependencia latinoamericana. Otro bordado da a leer palabras de Gramsci (“La voluntad colectiva como conciencia activa de la necesidad histórica...”) que se escriben, tautológicamente, sobre una tela escocés cuyos reglones se ofrecen como correlato gráfico al nombre del libro *Cuadernos de la Cárcel* (“Gramsci”, 2016). También asoma el Pasolini de los Escritos corsarios (“Pasolini”, 2023) que se lamentó por la desaparición de los localismos y los regionalismos, de los dialectos campesinos y las lenguas autónomas, y que condenó sulfurosamente la homogeneización cultural de una tiránica sociedad del consumo rendida a la idolatría fetichista de la mercancía. Tratándose de un autor que reclamó contra el imperialismo del Poder y del Capital y contra la uniformización con la que el discurso del progreso modernizador se aplicó en liquidar la herencia patrimonial de las subculturas rezagadas, quizás no exista mejor forma de entregarle una ofrenda a este Pasolini que la de recoger la tradición ancestral y femenina del bordado ya que su mano de obra sintetiza lo que buscó precisamente eliminar la cultura industrial y tecnológica del desarrollo socio-económico. Aún más si la ofrenda de la tela “Pasolini” se compone de estampas y recuadros que acogen en sus nichos lo primitivo, lo arcaico y lo residual de motivos cuya pálidas interferencias destiñen el énfasis productivista de la modernización en cadena.

La exposición de C. Arias (“Chile: Amnesia de la verdad”) se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en el contexto de los 50 años de conmemoración del golpe militar de 1973. En una de sus obras autobiográficas anteriores titulada “Legado” (1995-2014), habíamos visto como, junto a C. Arias cogido de la mano de su padre, asomaba un pequeño bordado de La Moneda incendiada en medio de otros dibujos de juguetes infantiles que, inocentes, convivían con el drama. El golpe militar que incendió a la Moneda el 11 de septiembre de 1973 es parte de lo que C. Arias guarda como recuerdo de la infancia que vivió primero en Chile antes de que sus padres salieran al exilio a México (1975). El



Legado
Bordado, 1995 - 2014
175 x 355 cm.
COLECCIÓN HOCHSCHILD,
Lima

hecho de que el bordado del incendio de La Moneda compartiera la parte inferior del lienzo “Legado” con dibujos de los autitos de juguetes que se le regalaba en su condición de niño hombre, testimoniaba de cómo un recuerdo que se volverá luego traumático pudo coexistir con los sueños de un infante que buscaba protegerse en un mundo en miniatura de lo que lo sobrepasaba en tamaño y dramaticidad. ¿Cuántas veces vimos repetirse la grabación audiovisual de la imagen del bombardeo militar, reproducida una y otra como material documental en las sucesivas conmemoraciones del 11 de septiembre 1973, como si esta imagen televisiva de la catástrofe (La Moneda incendiándose) fuese la encargada de remecer para siempre las conciencias con la misma carga trágica que conmocionó originalmente a los testigos de la historia? Sin embargo, la artefactualidad de los medios tecno-comunicativos hace que cualquier imagen multiplicada hasta el infinito de la repetición sufra el peligro de la banalización del sentido al volverse demasiado común. C. Arias sabe muy bien que el veloz traspaso de las imágenes de un soporte documental a otro según cómo van operando los flujos digitales en tiempos de hiper-capitalismo mediático, termina desgastando el valor irremplazable de la experiencia y del recuerdo originales. En un gesto inverso al que produce la sobreexposición visual de las imágenes estimuladas por la mediaticidad del consumo informativo que acaba disipando la conciencia del drama,



C. Arias eligió retener esta imagen del bombardeo de La Moneda bordándola en una tela mediante un trabajo de aguja que exige una reserva inagotable de finura y cuidado. Oponiéndose a la desmaterialización de las huellas que practican las redes audiovisuales y mediáticas, C. Arias eligió bordar minuciosamente esta imagen de La Moneda de un modo tal que lo dedicado y delicado de su artesanía manual vuelve intransferible la cualidad física del recuerdo. Esta elección artística vale para el bordado mismo de La Moneda en llamas pero vale, también, para todas las demás impresiones grabadas de una historia-memoria, la de C. Arias, que se narra desde la procesualidad del entretejer. Tal como se aprecia en sus obras, el tacto del bordar a mano el dato referencial (un nombre, un lugar, una fecha de ejecución política) rellénandolo con hilos tan amarrados a la tela que se vuelven inseparables de su urdimbre, hace de conjura para que este dato de referencia no termine vaciado como cifra o número en el universo estadístico -indiferente- de la desaparición masiva. Los bordados que recogen nombres y fechas en un puntilloso diseño de aplicación manual se ofrecen, entonces, como reliquias contra el anonimato de la serie que desindividualiza a los cuerpos y que anestesia la emoción del palpar la ausencia. De esto atestiguan los nombres de los que ya no están (detenidos-desaparecidos políticos, maestros y amigos artistas, parientes, referentes culturales) cuya lista se enhebra en los murales textiles de C. Arias para poblar con su compañía los "años de ausencia que alimentan la presencia" ("El lienzo de los anónimos", 2021). Los bordados tejen los vínculos de una comunidad en duelo que se sabe precaria y vulnerable por culpa de sucesivos y multiplicados desastres tales como la violencia dictatorial, el saqueo neoliberal y el contagio pandémico. La flexibilidad

de la tela (doblar, enrollar) y los pliegues de su envoltura hacen de sábana o mortaja para los cuerpos desfallecientes evocados en ella mientras que la hilera de nombres bordados marca la procesión del duelo como recordatorio enlutado del desvestir y revestir la muerte.

En el "Lienzo de los anónimos", aparece bordada a mano la foto carné en blanco y negro de un detenido-desaparecido (el doctor Carlos Godoy Lagarrigue que es parte del árbol familiar de C. Arias) cuyo retrato es similar a los que archivaba la Vicaría de la Solidaridad para que sirvieran de certificaciones de identidad y de pruebas de existencia. El contexto distópico de estos 50 años de conmemoración del golpe militar de 1973 en Chile nos tiene enfrentados a lo inimaginable: a que, en lugar de seguir cumpliendo con el compromiso ético de salvaguardar la memoria histórica de las sucesivas borraduras con las que buscan anularla las tecnocracias neoliberales y su despotismo del presente absoluto, tengamos que resistir hoy la provocación negacionista de la ultraderecha que, fortalecida, llama sin pudor a que desaparezca para siempre el recuerdo de los desaparecidos políticos de la dictadura militar. El rostro bordado de Carlos Godoy Lagarrigue, detenido-desaparecido, sujetado y aprieta esa memoria de la desaparición mediante una unión íntima entre el recuerdo sintiente y la tela en la que se incrusta entrañablemente su rostro y nombre de víctima. En medio del desastre político que nos rodea cruelmente, la prodigiosa atadura de hilos retorcidos que sostiene la emotiva trama de la obra de C. Arias logra que la "marca" y la "herida" -dos palabras escritas en "El lienzo de los anónimos"- puedan ser acariciadas por la suavidad reparadora de los dedos de la mano que, al acercarse al bordado, palpan el grosor y la consistencia de sus relieves así como la blandura del fondo de la tela que busca amortiguar la tristeza de esta sentida memoria de la pérdida. Este es el consuelo afectivo que nos ofrece el refinado arte de C. Arias para no morir de pena en esta funesta, despiadada, conmemoración de los 50 años del golpe militar: una conmemoración que, en un Chile endurecido por el renacimiento del odio pinochetista en contra de la izquierda que lleva adherido a su piel el recuerdo incriminatorio de la dictadura, nos recuerda dolorosamente que la memoria siempre pende de un hilo.

CHILE: UN PAÍS DEL CUAL DEBES DE HUIR

ca 19

Bordar el desborde: sobre memoria y desenfreno

Diego Parra Donoso

*Chile: un país del cual
debes de huir*
Bordado, 2019
40 x 30 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA

“Chile: Amnesia de la verdad” es la pintura que da título a esta exposición, este óleo de 1990 -año que da inicio al retorno a la democracia- exhibe tres torsos, un par de miembros, una cesta con peces y otra con algún alimento, un tradicional florero sobre un fondo andino y finalmente, un barroco marco construido con huesos que podríamos afirmar son humanos al ponerlos en relación con el resto de los motivos. Lo macabro de las imágenes que recuerdan a los muertos y desaparecidos por la dictadura contrastan con una apariencia algo decorativa y quizás “liviana” que Carlos Arias escogió a la hora de desarrollar su pintura. No es una imagen que cite el horror con la sobriedad que se esperaría, en especial si quien la hizo es también un expatriado, una víctima de la ruptura del orden social que implicó el golpe de estado de 1973. Pero el trabajo de Arias deambula justamente en esa extraña zona donde lo kitsch y lo popular chocan con la muerte, la memoria y la política.

Esta pintura habría que leerla casi como un tríptico con el trabajo de 1991 “Chile: un país para conocer”, donde Arias sitúa un paisaje andino (al igual que en la obra anterior) y sobre él un bordado de unos niños rubios jugando: amnesia y conocer se juntan, pero ¿qué habría que conocer en un país que no tiene memoria, que no es capaz siquiera de re-conocerse a sí mismo?

Re-conocer la pintura

Si bien podemos analizar el trabajo de Arias como algo estrechamente vinculado a la memoria y sus esquivas estrategias de sobrevivencia, me interesa destacar los modos en que en su trabajo la pintura se hace presente

constantemente, incluso cuando no está o parece haber sido superada por el trabajo de bordado. No es que una cosa y la otra (la memoria y la pintura) sean cosas tan lejanas, porque al final el modo en que Arias opera parece ser siempre una técnica llena de memoria (ya sea de las artesanías indígenas, de la enseñanza misma de la pintura, de su historia personal y familiar, entre otros).

En otro texto exploré la noción de lo “decorativo” en el trabajo de Arias, puesto que me pareció importante destacar el modo en que su obra ponía en relieve la matriz “femenina” -y, por lo tanto, menospreciada- de la pintura moderna. Allí donde generalmente aparecía la figura paterna del orden y la geometría constructiva, los bordados de Arias reivindican el arabesco, la curva y sobre todo, el color. El principio decorativo en su trabajo permite también reflexionar sobre las formas populares del mundo indígena y mestizo, ya que estas últimas dejan de ser mera artesanía o “folklore” y pasan a ser repertorio artístico con todo lo que ello implica (su prestigio social, pero también la aceptación de que no son mero capricho formal). Repasar “ornamentalmente” a Arias puede sonar como algo frívolo, ya que estamos acostumbrados a pensar la decoración siempre como lo superficial, como lo que carece de complejidad y sofisticación, y en especial si lo que queremos hablar es sobre asuntos políticos. Un ejemplo de ello es la pieza “Gramsci” (2016), donde Arias borda en hilo rojo un texto de Gramsci de los “Cuadernos de la cárcel” acerca de Maquiavelo, pero lo hace sobre un bello tartán rojo que a ratos hace imposible la lectura. No se trata aquí de lucir una frase de modo fanfarrón, como si fuera un adorno que llevamos, sino que más bien de volver evidente la dimensión estética de la reflexión gramsciana sobre la ideología y la propia concepción estetizante del Estado en Maquiavelo. El binario forma y contenido, donde lo primero siempre debe ir supeditado a lo segundo, se ve radicalmente intervenido en este ejercicio de Arias, a veces la forma puede emanciparse y volverse contenido también.

Pero retomando la pintura, creo que constantemente Arias hace valer su formación de pintor aún cuando no esté pintando: lo decorativo ha sido justamente el modo en que lo hace, ya que dicho principio permanece como guía independiente del medio que utilice. El modo en que Arias construye el fondo de la pieza “Biografía” (1995), por ejemplo, recuerda inevitablemente a las convenciones ilusionistas pictóricas de creación de espacio, esto mediante las diagonales que parecen armar puntos de fuga caóticos. Quizá la multiplicidad de “centros” que posee la obra nos

confundan y nos hagan pensar en los tapices narrativos (sumado a ello el formato horizontal y la idea de vida en proceso), pero la pintura sigue allí: el autorretrato que se refleja en un espejo con paisaje de fondo es también un gesto fundado en la pintura (y que recuerda a Courbet en “El taller del pintor”, donde el artista se retrata a sí mismo pintando de memoria sus paisajes de infancia en Ornans).

La complejidad de hablar “pictóricamente” es sin duda fascinante, ya que pareciera que el principio decorativo que anima el trabajo logra mediante sofisticadas estrategias visuales esconderse. Esto me recuerda al mago que para desarrollar su truco debe seducir nuestra mirada con complicados movimientos, de modo que nos olvidemos de analizar lo que vemos y simplemente nos dejemos engañar. A nivel biográfico, los bordados de Arias tienen su origen en encontrar una nueva economía para su afición por producir imágenes, el mismo dice que con la velocidad con que pintaba finalmente iba a terminar pobre, ya que podía terminar una tela grande en un solo día, mientras que bordar implicaba ralentizar la producción. Pero a la vez, creo que es necesario hacer notar que el cambio entre pintura y bordado también reforzó en Arias una cierta inteligencia de la forma¹, pues donde antes la pintura exageraba el gesto y podía tender a caer en manierismos expresionistas, el bordado contenía el color y lo volvía más rotundo en su propia contención. La fuerza de una forma bien construida, que no se diluye en la tela, sino que refuerza su integridad es totalmente seductora, y a la vez, permite conocer en profundidad los esquemas visuales que recurrentemente organizan la visualidad.

Cuaughtémoc Medina afirma que “Bordar es un seguir los hilos preexistentes con más hilo, adicionar la trama y la urdimbre con trama y urdimbre”², y podríamos hacer un ejercicio similar con la pintura al óleo³, que es sumar capas y capas de color hasta el punto de que consigamos los niveles de transparencia u opacidad necesarios para consolidar las figuras que

¹Es sintomático que Arias incluya el siguiente texto en su obra “Educación antiimperialista” (2020): “De niño cuando Raphael el cantante era tan famoso yo lo confundía con Rafael Sanzio”. De lo popular a lo “docto” pasaba sin conflictos, y no era cualquier artista el que confundía: Rafael Sanzio, el maestro de la forma bella, del *disegno*, de la inteligencia del arte.

²Medina, Cuaughtémoc (ed.), *El hilo de la vida*. UDLAP: Puebla. 2016. Pp. 13

³Michel Foucault en una extravagante interpretación de la pintura de Manet llega a decir que en sus obras se percibe una representación y tematización de la trama de la tela, enfatizando así su condición material como expresión de la autoconsciencia moderna (en oposición a la idea ilusionista de cuadro-ventana). En: Michel Foucault. *La Pintura de Manet*. FCE: Buenos Aires. 2015.

deseemos. Acumular información es lo que vemos en ambos métodos, por igual, y en el caso de Arias esa acumulación tiende a exceder siempre cualquier medida. La sobre población de motivos parece citar ese horror vacui propio de cierta estética latinoamericana, donde todo espacio es ocasión de deleitar al ojo con algún arabesco caprichoso.

Llenar el vacío

La pieza “El lienzo de los anónimos” (2021-presente) es un trabajo que tiene su mecánica productiva justamente en el llenado algo frenético del espacio, los largos seis metros que tiene la tela se presentan monumentalmente como una hoja que espera ser llenada, pero al mismo tiempo, Arias se impone un programa iconográfico que acontece con la velocidad propia de la vida. Cada texto o figura recuerda a quienes ya no están en la vida del artista, pero también son una suerte de manifestación fragmentaria de la complejidad de lo vivido: la soledad, el silencio, el vacío, la pena, la voluntad y la diferencia justamente abren la tela, como señalando de antemano al espectador que el mundo de Arias está organizado por dichas cuestiones.

Este ejercicio se conjuga con una serie de imágenes donde aparece el artista interpretado en claves pictóricamente significantes: a ratos es una bañista láguida, también una cita al Prat realizado por Rodin⁴, o un melancólico de cuerpo rojo. Y en paralelo, algunas figuras citan el repertorio prehispánico que ha reforzado el imaginario de Arias, estas son formas sólidas y algo estatuarias, cuestión que el artista suele mencionar que sería lo propiamente “mexicano” que lo ha influenciado en su trabajo pictórico más reciente.

En el interior del lienzo aparece una pequeña naturaleza muerta enmarcada, su simpleza recuerda a las pinturas pompeyanas o incluso a los mosaicos romanos, y también instala la dimensión cotidiana y profundamente autobiográfica que el trabajo de Arias posee. Si bien la pieza refiere a la muerte y el devenir de la vida, no abandona el anclaje a lo más mundano, a lo más simple de la experiencia vital. La monumentalidad de la tela nos

podría hacer pensar en que esta obra al referir a temas tan importantes podría recurrir a un lenguaje igualmente grandilocuente, pero la naturaleza muerta, el pequeño cacharrito, la figurilla mesoamericana le restituyen la dimensión micro a la vida, hacen que este relato iconográfico nunca deje de ser un fragmento de la intimidad del artista. Y esto no es baladí, porque en la construcción autobiográfica nos damos cuenta también que somos individuos irrelevantes, que nuestras vidas si bien pueden ser interesantes, en rigor, están constituidas en su gran mayoría de días donde no pasa nada, de jornadas frente a la tela donde nada interesante ocurre, o de meses completos donde somos consumidos por la enfermedad, el trabajo o la familia. El vacío de una vida no se llena con grandes gestas, sino que con pequeñas acciones y obsesiones.

Re-conocer el vacío

En la obra “Los ancestros” (2021-2022) Arias ejercita nuevamente lo autobiográfico, pero tomando a sus ancestros “artísticos” como punto de origen (y destino). Una serie de conceptos bordados en la parte inferior de la tela dan cuenta de la conexión telúrica que une al artista a sus antepasados Rosa Vicuña, Teresa Vicuña y Carlos Lagarrigue, todos escultores. También sitúa algunos plintos clásicos que refuerzan el vínculo con la estatuaria, y luego un par de figuras se posan sobre dichas estructuras (el del centro es Lagarrigue imaginado por Arias y el de la derecha es un autorretrato). En la base yace también una forma difícilmente identificable, pero que denota solidez y peso.

Esta obra me interesa, porque reconstruye un pasado “artístico” en la biografía de Arias. No es que esto sea una reivindicación patricia de algo así como una estirpe del arte, pero sí pone de manifiesto un destino común, una fatalidad compartida con respecto al arte. Son sus familiares sí, pero antes que eso son también otros artistas que probablemente vivieron situaciones similares a Arias, la conexión aquí es entonces poética, porque remite a un acto de imaginación y empatía. No importa realmente si esas experiencias comunes existen, ya que todo gira en torno a una construcción que el artista hace sobre su quehacer: son sus tótems, son sus *maiorum imagines*⁵ que dan sentido y continuidad a su quehacer y trayectoria.

⁴ Cuando el Estado chileno realizó un concurso para definir el monumento a Prat y los héroes de Iquique en 1882, Auguste Rodin envió una propuesta que fue rechazada por exhibir a un lágideciente y desnudo Arturo Prat (la figura tenía una cierta femineidad propia de las figuras de San Sebastián o el Greco). La necesidad de representarlo como un héroe viril y poderoso se contraponía a lo que el escultor moderno ofrecía, por lo que finalmente se optó por el proyecto del también francés Denys Pierre Puech.

⁵ Las *maiorum imagines* eran las imágenes de antepasados ilustres que los patricios romanos tenían en sus altares familiares. Se creía que eran fuente de virtud, en la medida que infundían valor y nobleza en los jóvenes para conseguir sus objetivos.

Este gesto contemporáneo de vinculación transhistórica viene a llenar una historia personal des-localizada: Carlos Arias vivió su infancia en Chile, luego emigra a México, retorna para estudiar artes plásticas en la Universidad de Chile en los ochentas, y termina volviendo a México. Esta forma zigzagueante de no encontrar un lugar fijo con el cual dialogar en términos de “hogar” y “tradición” se presenta como un vacío que llenar. Arias no cita ni la tradición mexicana de la pintura, ni la chilena donde al parecer no logra sentirse plenamente identificado, por lo cual establece su genealogía personal y única, solo le pertenece a él y hace con ella lo que le plazca.

Junto con las obras de imágenes, Arias incorporó a esta muestra una serie de pequeños bordados de textos que con muy pocos recursos parecen conformar un universo de sentencias que van desde lo autobiográfico hasta el rescate de testimonios ajenos sobre el país y su historia. A ratos parecen aforismos incuestionables, como: “Chile: un país del cual debes huir” (2019) que alude sin necesidad de mayores explicaciones al vínculo de Arias con nuestro país. Otros reconocen cierta fragilidad enternecedora, como: “Aunque a veces me desespero soy feliz en el tercer mundo”, una idea con la que todos podemos empatizar en algún grado. Estas pequeñas piezas son como los exvotos populares que hay en animitas, iglesias y cementerios, pequeños rectángulos con texto inscrito que buscan ubicarse lo mejor posible en cualquier vacío que encuentran. En la exposición vienen a generar un ritmo de lectura más pausado entre imagen e imagen, quizás buscando introducir en los espectadores una lentitud más acorde al laborioso trabajo del bordado, que en cada forma puede gastar una jornada entera. Su lectura puede ser algo claro y directo, pero también enigmático o doloroso, como el texto que recuerda el momento cuando Arias es encañonado en medio de un allanamiento en 1973.

Los vacíos de la tela aquí enfatizan el mensaje de los textos, mientras que las que tienen motivos parodian lo dicho en un juego perverso de Arias. Esta operación termina relevando aún más las palabras, ya que despiertan nuestra atención al producirse este pequeño cortocircuito “cognitivo” entre el medio y el mensaje. Muchas obras de Arias recurren a este mecanismo de extrañamiento y puesta en alerta, como las obras “Niña fertilizadora” (1994) en la que una tierna pequeña parece regar unas flores con dos penes que salen de su vestido; o también en “Bendito sea Cristo Rey” (1994), donde el mensaje religioso se conjuga con un cristo afrodescendiente y desnudo mostrando sus genitales.

Cada día trae su afán⁶

Este proverbio que suele aparecer en el habla cotidiana, especialmente entre la gente de generaciones más antiguas, me gusta pues creo sintetiza muy claramente la total saturación iconográfica que posee la exposición de Arias. Hay un desborde de imágenes de mucha intensidad, un sobre estímulo visual que seduce a la mirada con las formas placenteras y sus respectivos colores, pero también hay historia en ellas, hay vida vivida. Las imágenes aquí operan como registro vivencial y es la pieza “Jornadas” (1995-2021) la que más claramente expresa esta condición. Siendo la pieza final del recorrido cumple con el rol de dar un cierre a todo lo que el espectador experimenta en la sala, pero al mismo tiempo confirma la apertura de las obras en general a la vida misma. Arias en “Jornadas” confirma el fundamento histórico de su trabajo, y lo hace desde la ansiedad de la pérdida, puesto que cada dato, cada imagen, cada nombre y lugar es meticulosamente inscrito en la tela. La vida no cabe en ningún hilo, pero Arias hace el esfuerzo de hilvanar el pasado y darle así una existencia concreta. Entre todas las imágenes aparece un personaje ejecutando una auto felación, cuestión que simboliza la mirada narcisista del artista, quien satisface sus necesidades en la acumulación de lo vivido, aún cuando esto no tenga un destino o sentido claro en el futuro.

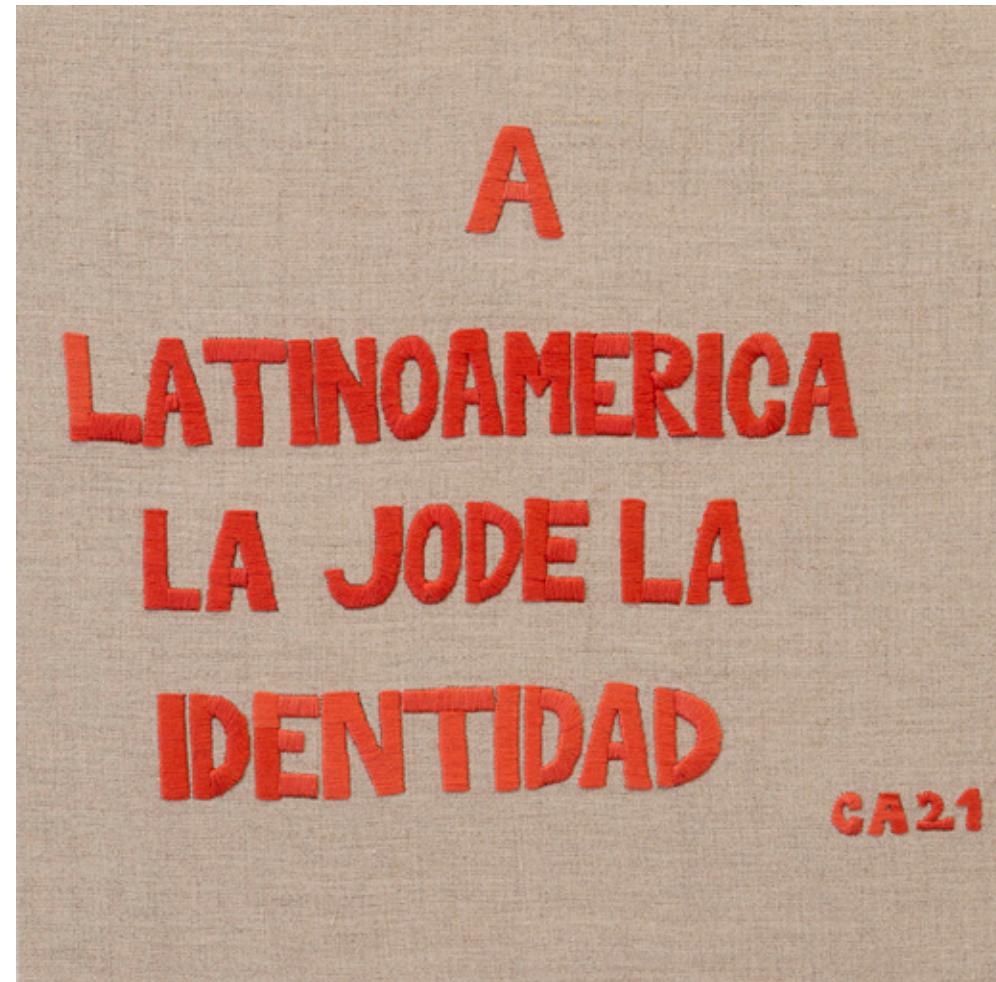
Esta suerte de “mal de Diógenes” de la experiencia da cuenta de una ansiedad por lo que viene, porque en el fondo sabemos que como dice el dicho “cada día trae su afán”. Si no somos capaces de hacernos de un pasado de consistencia real, todo lo que viene puede deshilacharse en cualquier momento. Probablemente esta conciencia de lo terrible viene de la misma experiencia de Arias con la dictadura, que de un momento a otro obligó a su familia a desarraigarse, a crear nuevas formas de vida en territorios desconocidos. Es común que las familias desplazadas o en movimiento guarden con gran celo las imágenes de infancia, así como también los archivos de sus propias migraciones, como si documentar ello pudiera en algún punto deshacer ese mismo proceso para volver al punto de origen. “Jornadas” guarda una vida intensamente vivida y lo hace con un desparpajo que espantaría a cualquier archivista, puesto que los colores, los ritmos y las imágenes no siguen ningún patrón claro. Arias opta por diferenciar cada ciclo del lienzo y así hacer evidente el paso del

⁶ La frase bíblica original en la que se basa el dicho es: “Así que, no os afanéis por el día de mañana, porque el día de mañana traerá su afán. Basta a cada día su propio mal.” S. Mateo 6:34.

tiempo (consignan en su estilo el cambio que naturalmente ocurre en nosotros a cada momento), si cada dato estuviera ingresado al modo de una planilla de Excel, probablemente esa vida no tendría la intensidad que cualquiera percibe en la tela.

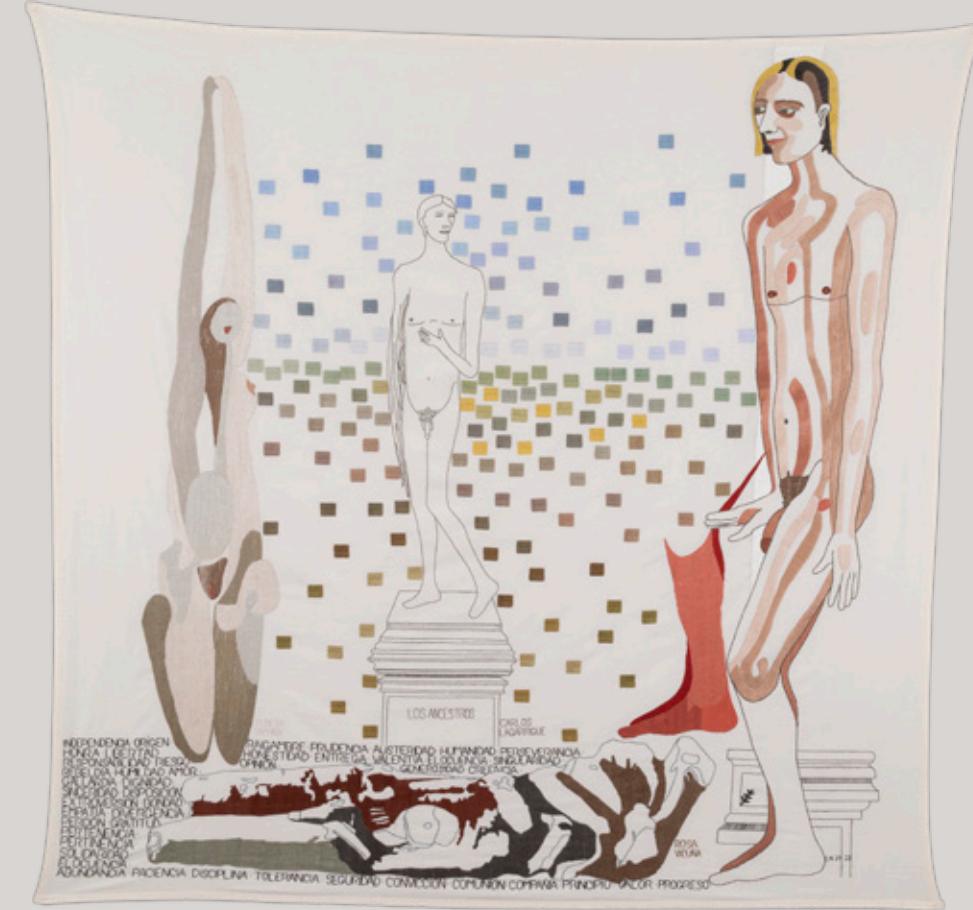
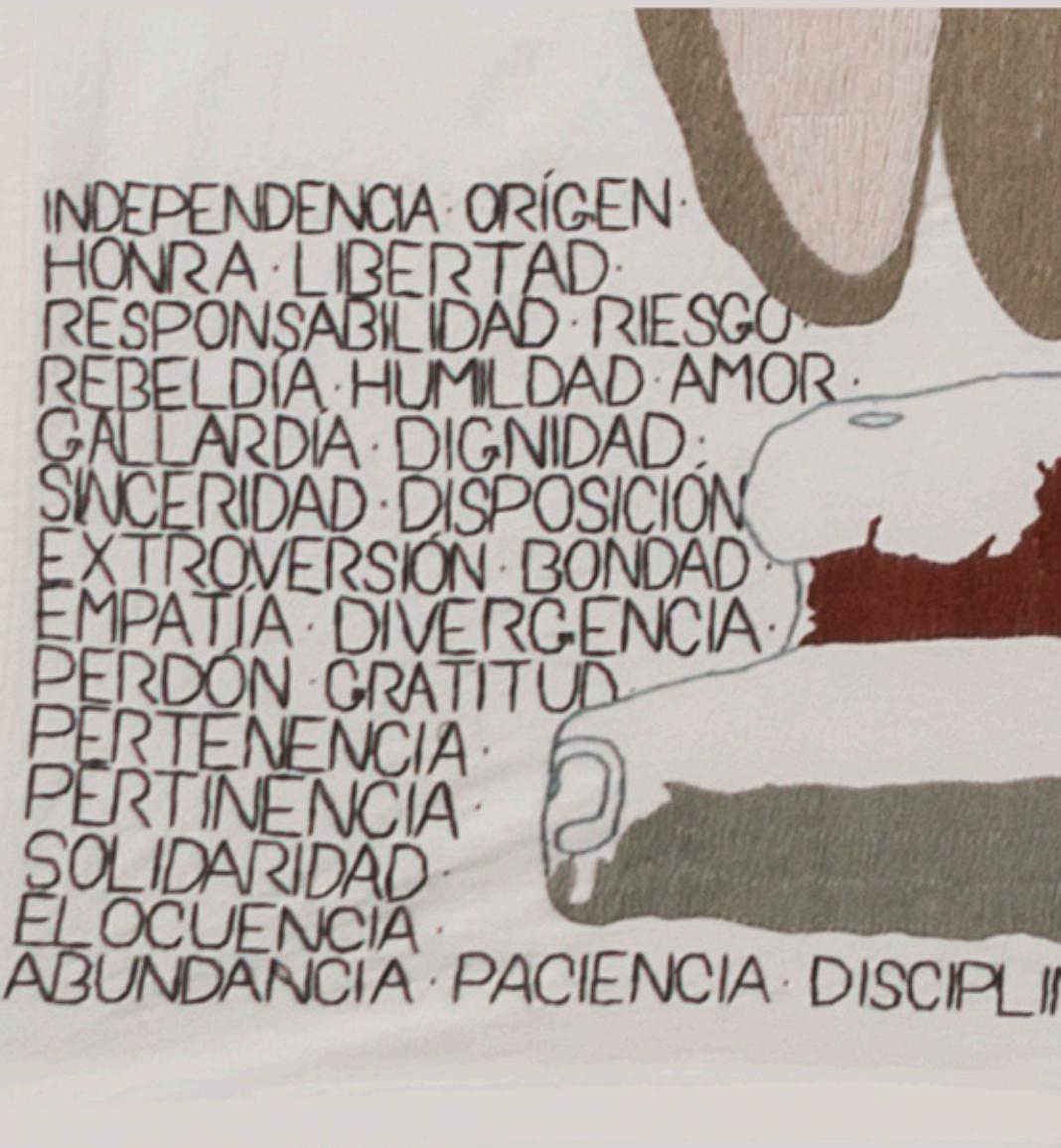
Es interesante que “Jornadas” retorne a Chile luego de haber sido expuesta en el 2019 en la exposición “La trama (auto)biográfica. Carlos Arias” del MAVI, puesto que en este viaje se puede constatar más claramente la condición abierta de la obra. Cada vez que se expone esta podría ser distinta, cada sitio donde recala es una nueva puntada en la tela, o quizás no, puede que esta también se mantenga intacta si el artista considera que así debe ser. La vida retratada en el lienzo no es el reflejo exacto de lo ocurrido, es una acumulación selectiva de hechos, lugares y personas significantes. En cierto sentido me recuerda a las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn, que en su sobrio sobre dejan registro de cada uno de los destinos donde fue expuesta la pieza. Arias no es tan sobrio, ni tan sistemático en ese ámbito, pero no podría ser de otro modo al revisar el resto de las obras.

Finalmente, “Chile: Amnesia de la verdad” es un ejercicio expositivo de lectura lenta. Lo fulgurante de las obras puede impactar muy rápidamente a los visitantes, cada color y cada detalle son sumamente fascinantes en su factura y también en su resultado como conjunto. Pero cada trabajo es también un complejo entramado de sentido que nos hace reflexionar meticulosamente sobre nuestro país a cincuenta años del golpe de estado de 1973. El impacto, llamémosle “político”, de las obras es lento y algo que nos toma por sorpresa, ya que como decía al comienzo, cada detalle atractivo es un gesto del mago que nos está distraiendo de alguna otra cosa que sucede en paralelo, en este caso, de la marca tardía que la memoria ejerce en nosotros. Los modos en que el pasado emerge en el cotidiano son inquietantes, puesto que cualquier cosa puede detonar el recuerdo sin control alguno, y Arias nos presiona seductoramente hacia lo ocurrido. Vuelvo a la pregunta del comienzo, pero levemente modificada: *¿qué habría que conocer en un país que no es capaz siquiera de re-conocerse a sí mismo?*



A Latinoamerica la jode la identidad
Bordado, 2021
30 x 30 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA

Selección de obras



Los ancestros
Bordado, 2021-2022
210 x 220 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA

NOS AGARRAMOS
DE LA PICHULA
MI GENERAL.

CA20

TENGO MIEDO
DE CURAS Y
MILITARES

CA18

A RICARDO GARCÍA
LO FUSILARON EL
18 DE OCTUBRE DEL 73
EN EL NORTE

CA 19

Nos agarramos
Bordado, 2020
20 x 25 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA

*Tengo miedo de curas y
militares*
Bordado, 2018
20 x 20 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA

*A Ricardo García lo
fusilaron*
Bordado, 2019
30 x 40 cm.
COLECCIÓN AMANDA DE LA
GARZA, México



Tarjetas Postales o el Fundo imaginario.

Referir la representación es el interés de Penroz, entendida ésta como la construcción pictórica que se remite a sí misma con los recursos que se despliegan tras la elección de campos limitados de visión que surgen de la fotografía o de la *cita pictórica*.

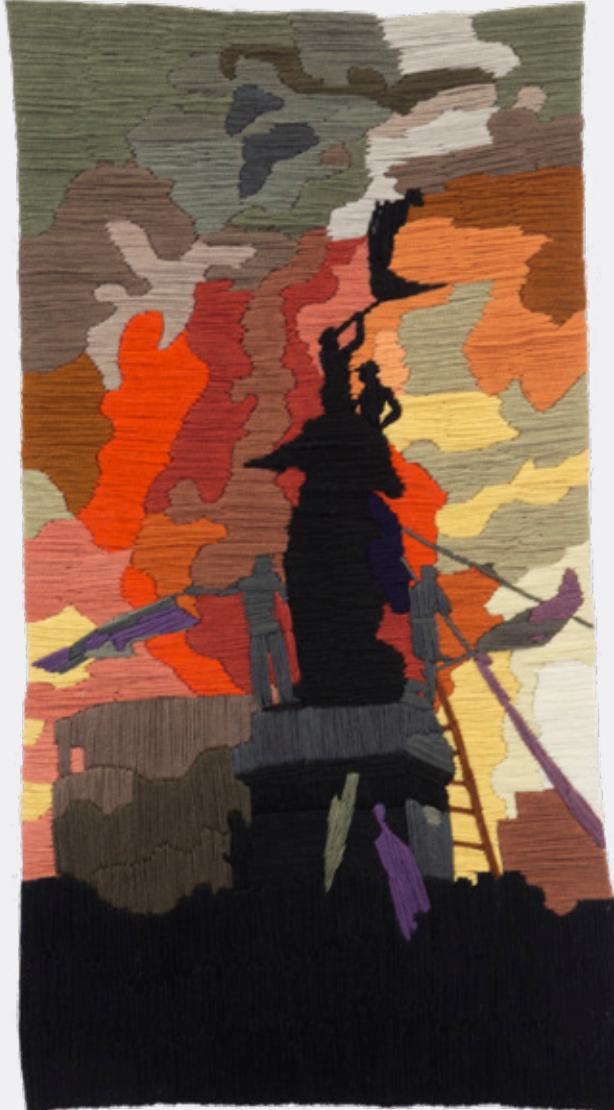
No son observaciones directas sino reconstrucciones del acto de mirar. El cómo se genera la ilusión de lo pictórico. En primera instancia sus paisajes tienen la atracción de una tarjeta postal, sin embargo su sentido hedónico (método prefabricado) convierte a dichas postales en pinturas que pierden toda su capacidad referencial. Es decir que lo que vemos es un territorio pre-lingüístico de la representación.

Su manera apunta irónicamente a la cárcel que ha significado la pintura como un recuadro, encierro donde el artista es considerado un visionario, exigiendo la renovación y la originalidad (modos que son sólidos por históricos). Aquí no hay renovación ni hay originalidad, tampoco consiste en una revisión ni es la práctica gestual, sino más bien un profundo y sutil análisis de esta necesidad de construir el terreno en el cual se representa la imagen y no la imagen misma.

Metafóricamente presenta territorios de dilucidación de los propios planteamientos de la visualidad, y su modo de representar. Es como un campesino que desbroza, ara, limpia y se sienta a observar la fertilidad de la tierra sin llegar jamás a sembrar.

Carlos Arias
Santiago, julio 2001

Tarjetas Postales o el
Fundo imaginario
Bordado, 2020
182 x 144 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA



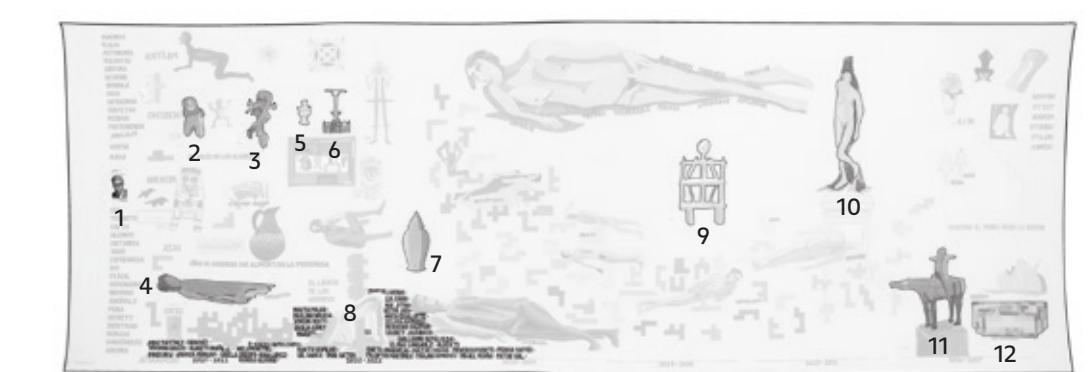
Santiago, octubre 2019
Bordado, 2020
43 x 25 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA



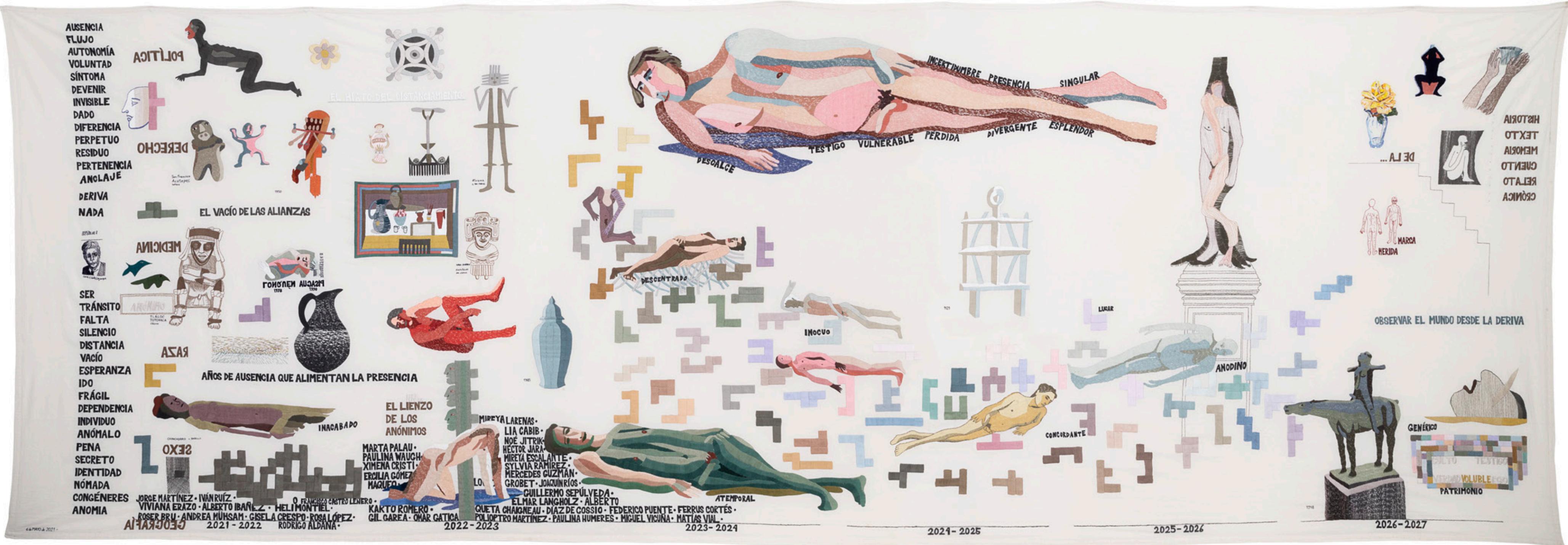
El hombre orgía
Bordado, 2017
216 x 100 cm.
COLECCIÓN MNBA
Chile

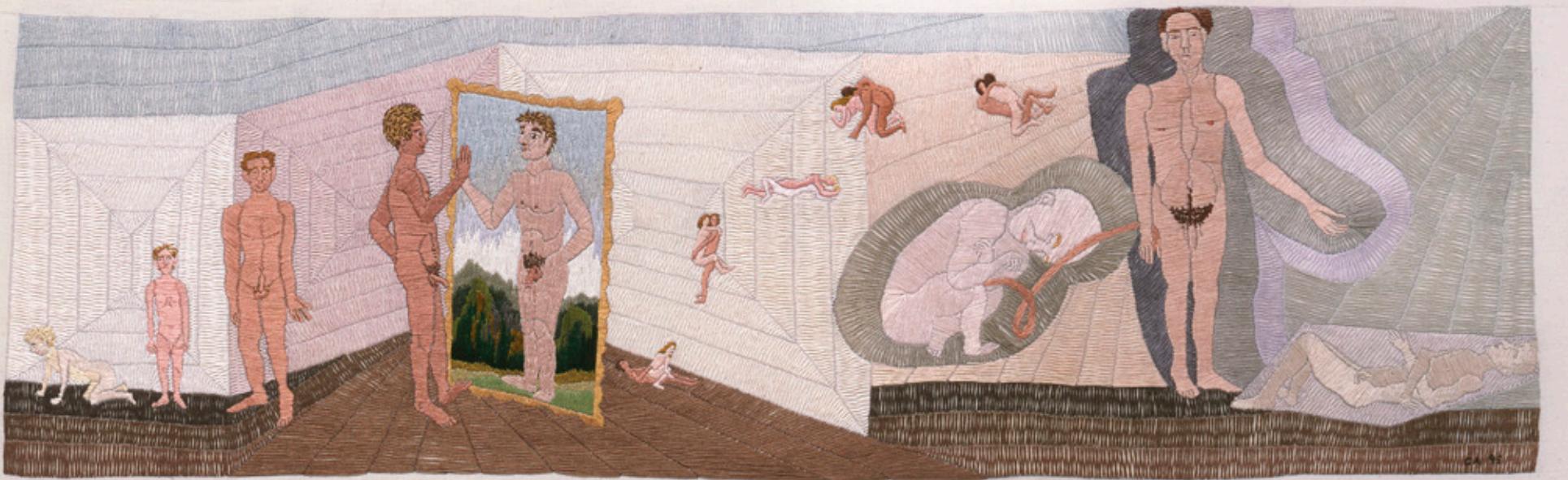


La tecnología en el mundo actual
Bordado, 2018
62 x 82 cm.
COLECCIÓN NELLY RICHARD,
Chile



El lienzo de los anónimos
(detalles)
Bordado, 2021-
210 x 620 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA





Biografía
Bordado, 1995
66 x 115 cm.
PROPIEDAD DEL ARTISTA



Aunque a veces me desespero
Bordado, 2015
40 x 30 cm.
COLECCIÓN CUAUHTÉMOC
MEDINA Y CRISTINA PAOLI, México



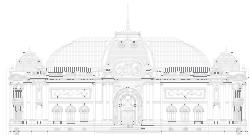
CRÉDITOS EXPOSICIÓN
CHILE: AMNESIA DE LA VERDAD**ARTISTA**
Carlos Arias**CURADURÍA**
Cuahtémoc Medina**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN**
Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloisa Ide Pizarro**MUSEOGRAFÍA**
Gustavo Ramírez**DISEÑO**
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld**ILUMINACIÓN**
Jona Galaz Irarrázabal**MONTAJE**
Adrián Gutiérrez Villanueva
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Pedro Fuentealba Campos
Hugo Núñez Marcos
Gonzalo Espinoza Leiva**AGRADECIMIENTOS**
Amanda de la Garza
María José Fontecilla
Carolina Musalem
Cristina Paoli
Rip Parker
Alejandro Rogazy
Fernanda Suárez
Antonio Urrutia
Fundación Otazu
Museo Universitario
Arte Contemporáneo (MUAC),
UNAM, México**CRÉDITOS CATÁLOGO**
CHILE: AMNESIA DE LA VERDAD**PRESENTACIÓN**
Varinia BrodskyDirectora (s) Museo Nacional de
Bellas Artes**TEXTOS**Cuahtémoc Medina
Diego Parra
Nelly Richard**DISEÑO**

Lorena Musa Castillo

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
César López**EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES****DIRECTORA MNBA (S)**
Varinia Brodsky Zimmermann**SECRETARÍA DIRECCIÓN**
Carolina Poblete González**CURADORAS**
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo**EXHIBICIONES TEMPORALES**
María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda**COMUNICACIONES**
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete**RELACIONES INSTITUCIONALES**
Cecilia Chellew Cros**DISEÑO GRÁFICO**
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld**MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN**
Graciela Echiburu Belletti
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss**DEPARTAMENTO DE COLECCIONES**
Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén**DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN**
Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloisa Ide Pizarro**ARQUITECTURA**
Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola**ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS**Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro**AUTORIZACIÓN SALIDA**
E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo**MUSEOGRAFÍA**
Adrián Gutiérrez Villanueva
Hugo Núñez Marcos
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irarrázabal
Mario Silva Urrutia**BIBLIOTECA Y CENTRO**
DE DOCUMENTACIÓN
Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Gonzalo Ramírez Cruz**AUDIOVISUAL**
Stephan Aravena Manterola**SEGURIDAD**
Ingrid Calderón Pérez
Alejandro Contreras Gutiérrez
Héctor Lagos Fernández
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepúlveda
Virginia Valderrama Banda
Eduardo Vargas Jara
Patricio Vásquez Calfúen
Pablo Véliz Díaz
David Contreras Espinoza



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición CHILE: AMNESIA DE LA VERDAD del artista Carlos Arias. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 10 de agosto hasta el 17 de diciembre de 2023. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

DEFENSA DE LO NORMADO (O COMO
CONSTITUCIONALIDAD DEL DISCU-
LO DE IDENTIDAD - POSTURA
SISTEMA PERO TAMBIÉN MA-
SISTEMA PUESTO QUE (DESCEN-
TES DE INTERROGAR LA VAL-
ORÍA DE LOS LÍMITE DE SENSURA. AMBAS
SIS DE UN MODELO HETERO-
GÉNIO EN LA NORMA DE RACIO-
NAL QUE RIGE EN MATERIA
DE ESTACIÓN SEXUAL



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile