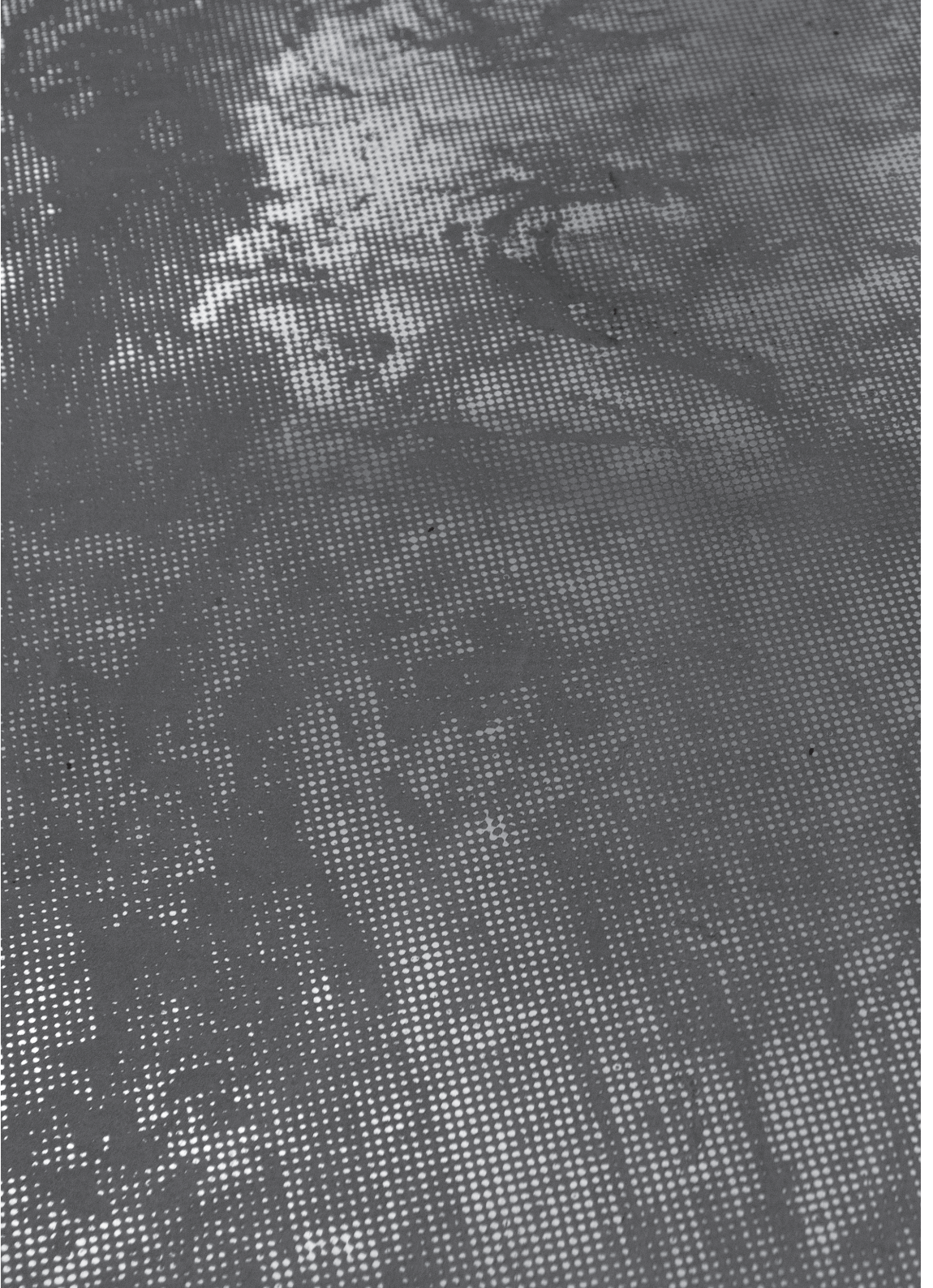
NICOLÁS FRANCO

MATERIA GRIS



MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES



MATERIA GRIS

Nicolás Franco

MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Varinia Brodsky Zimmerman
DIRECTORA (S) MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Actualizar los imaginarios fomentando la curiosidad por el conocimiento hacia las obras que pertenecen a las colecciones públicas, es un desafío permanente para este museo. Los diversos públicos que visitan diariamente las exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes nos exigen renovar la mirada en una vinculación inherente a su naturaleza: su acervo, la relación entre públicos, y el trabajo de las y los artistas. La continua problematización a lo instituido, es una tarea que debería enfrentar todo museo de arte, en tanto el arte como forma de pensamiento que permite reflexionar para proponer revisiones críticas, ser un generador de experiencias y provocar asombro. Es por ello que, como línea editorial, nos es relevante trabajar en este cruce entre la memoria del arte y artistas actuales que pueden hacer del museo un lugar propio. Con este objetivo, el MNBA, ha promovido el diálogo entre el arte contemporáneo y su colección, posibilitando otras lecturas de las narrativas ya establecidas. Tales son los casos de *Espectar. Juan Harris, 1897 / Sebastián Jatz, 2017* (2017), *La muerte y otras miserias. Imaginarios de la agonía y la melancolía y la locura* (2021), de Mariana Najmanovic, entre otras exposiciones e intervenciones.

La exposición *Materia Gris* presentada por Nicolás Franco en Sala Matta, se hace cargo de este diálogo. Franco viene desarrollando desde hace años -nutriéndose de la fotografía, el archivo y material documental- procesos creativos en los que intervienen el azar, las prácticas de desplazamientos pictórico y del grabado con el uso de soportes industriales, el ejercicio de la transferencia, removiendo la materia desde la experimentación, lo corrosivo, el traslape de texturas e imágenes que se fusionan. La memoria que contiene su obra produce un tejido inquietante al que nos aproximamos para encontrar capas tensionadas o veladuras que dejan asomar una historia.

De este modo, la exposición de Franco conformada por una imponente instalación de 7 piezas dispuestas a piso, se toma el espacio proponiendo un encuentro entre la obra y los públicos en otras resonancias. Un tramado que revitaliza la Colección del museo sometiendo a las obras *El jugador de palín* de Nicanor Plaza, *Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián* de José Gil de Castro y *Retrato de Judith Alpi* de Laura Rodig, entre otras, a una relectura. Así, la muestra *Materia Gris*, abre nuevas interrogantes que, desde la mirada del artista, pueden ser transmitidas a quienes nos relacionamos con la obra, convocando a través de un montaje *minimal* y contundente, a recorrer y captar el espacio museográfico desde una perspectiva contemporánea.

MATERIA GRIS

Nicolás Franco



MATERIA GRIS
Conversación entre **Nicolás Franco** y **Sebastián Vidal Valenzuela**

SVV: **Nicolás, para comenzar me gustaría comentar que siempre me ha parecido que hay una especie de efecto de archivo en tu obra. Una pulsión de buscar imágenes impresas que responden a un patrón común, el que generalmente está asociado a algún tema común y que se puede leer como "mirada de archivo" de la cultura popular, del cine, de la historia o de las colecciones de arte.**

NF: Es cierto que muchos de mis trabajos se generan a partir de material impreso, ha habido en mi obra una constante relación con referentes ya procesados, que han pasado por un filtro, que han sido como aplanados. Puede quizás tener que ver con algo tan simple y formal como el hecho de que sean planos, bidimensionales, quizás ese estado de la cosa me permite imaginar de manera más fulminante esa misma cosa ya desplegada y modificada en un soporte. Pero la verdad es que no siento un interés específico por el archivo. No me interesa especialmente como concepto ni tampoco me interesa estar buceando en distintos archivos como una especie de modus operandi que defina mi práctica artística. Me interesa la materia impresa igual como me puede interesar una casucha al lado de la carretera o una planta o una cara. Nunca he hecho una distinción entre la reproducción de algo y ese algo en sí mismo. Para mí son elementos que pueden, o no, ser incluidos en mis trabajos, nunca por la condición de esa cosa, sino que porque, digamos, su temperatura, me parece correcta para trabajarla o para ser incluida en una obra.

SVV: **Y respecto a la pintura. Siempre ha habido una permanencia de la pintura en tu trabajo, aun cuando en un inicio estuviste más vinculado a la instalación y la fotografía. Esto también se decanta en el tiempo hacia un problema que agudiza la relación con la imagen y la materia. ¿Por qué decidiste volver a la pintura? Y ¿cómo se conjuga la pulsión del archivo con la pintura?**

NF: Cada técnica conlleva diversos protocolos asociados a su proceder, en mi caso en particular lo que la pintura, o mejor dicho lo que la idea de la pintura entrega o fuerza me interesa. Los medios no son solo una técnica a través de lo cual algo se manifiesta, al final son maneras de enfrentarse a las cosas, de encarar el día a día, de vivir. Me gusta mucho

una cita de Leo Steinberg en relación a la pintura, dice: "La pintura es un signo opaco, indirecto, equívoco, fascinante precisamente por su ineficacia comunicativa", y como a mí nunca me han interesado esas obras en donde las intenciones del artista han sido completamente consumadas; en donde el mensaje es demasiado claro, me fui decantando por un medio que permitiera eliminar los subtextos, alejar un poco las obras de las ideas, que los trabajos no sean una mera materialización de ideas o de voluntades.

SVV: **Entiendo que es la primera vez que trabajas con una colección de pintura como motivo. Aquello se diferencia de tus trabajos anteriores, vinculados más bien a la cultura visual, a iconografía popular. ¿Qué te motivó a trabajar en particular con la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes y con la historia del arte?**

NF: La Colección del museo es como una nueva etapa en la pregunta que vuelve siempre sobre lo mismo y que tiene relación con la naturaleza de la creación y con la capacidad de hacer visible y palpable el misterio que ciertas imágenes y objetos contienen. La colección de un museo es un mundo en sí mismo, un mundo donde el tiempo y la historia se han detenido y donde conviven temas y maneras de ver heterogéneas y contradictorias. En este sentido la idea de trabajar con la colección del museo era como una especie de meditación en relación al despliegue técnico que ha modulado y transformado la experiencia visual durante los últimos 400 años, es decir, apelar a la historia técnica de la imagen para pensar en las imágenes de nuestra historia.

SVV: **Y ¿cómo comenzó el proceso de selección de esas imágenes? Porque la colección del museo es enorme, son miles de piezas, ¿cómo fue ese proceso de investigación de la colección? Tú mencionaste que te interesaban los bodegones, la pintura de historia, el género del retrato... ¿Cómo llegaste a la selección final de obras?**

NF: Bueno, primero contigo, trabajando en el proyecto y en la selección de imágenes. Se trazaron ciertas directrices más o menos estándar: distintas escuelas, distintos periodos de tiempo, distintos medios, etc. Lo básico, lo de siempre. Eso permitió tener un material que mostraba distintas manifestaciones de cómo lo real ha sido procesado como imagen. Por ejemplo, en 1816, Mulato Gil pinta "Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián" y 50 años después nos encontramos con "Carretelas de la Vega" de Juan Francisco González, hay una cosa absolutamente distinta en términos de cómo se interpreta lo que uno ve y al mismo tiempo se percibe un país también comple-

tamente distinto. Cuando ya estuvo más o menos definido ese primer límite, empieza el proceso, digamos, más visceral, en donde las cosas y los referentes van tocando fibras personales, las ideas van apareciendo en relación con los intereses que uno tiene en ese momento.

SVV: **Totalmente. ¿Y podrías profundizar un poco sobre el concepto de "materia gris" que da título a la exposición? Porque el término viene de la neurociencia. ¿Por qué te interesó explorar aquello?**

NF: Bueno, el título del proyecto juega con los conceptos de forma y contenido. Primero está la materialidad de los trabajos, el aluminio y su color y la otra lectura tiene que ver con el elemento que constituye ciertas zonas del cerebro, involucradas en el control muscular y la percepción sensorial, como la vista y el oído, la memoria, las emociones, el habla, la toma de decisiones y el autocontrol, ahí entra la idea de colección como una memoria compartida que abarca alrededor de 400 años. La obra más antigua que trabajé en la exposición es de Durero, se titula "Justicia" y es de ca. 1499, no es chilena, pero eso también fue o es parte de lo que somos como país.

SVV: **Claro, pero es una lámina de un álbum que está en la Colección. Para mí tiene sentido porque pertenece al universo de las imágenes del museo... Pero hablemos ahora sobre el proceso. Mencionaste lo del trabajo en aluminio, es algo que desarrollaste en la exposición del MAVI del 2019. Recuerdo que ahí empezaste a explorar materialidades que alteraban la pintura. Habían piezas que eran recubrimientos quemados de cabinas de camiones, también aparece fuertemente el metal, tratando de generar una especie de conflicto retiniano con la imagen. Y esto parece evolucionar desde esa exposición hasta *Materia gris*, donde ya el metal no parece tratar de bloquear a la pintura sino que se empiezan a integrar, aunque colisionan, se empiezan a absorber mutuamente. ¿Cómo se genera ese proceso tanto en tu cabeza como en el taller?**

NF: La primera etapa consiste siempre en convertir las ideas en cosas tangibles, para eso hay que definir el material que recibirá esas ideas y las convertirá en cuerpos. Ahí uno analiza las condiciones y los protocolos que determinadas técnicas o materiales entregan para que esta transferencia de información sea posible y en qué condiciones. Casi siempre busco materiales complicados a la hora de ser trabajados porque generan errores, porque en la transferencia de información o en la ejecución hay una pérdida, un cambio que finalmente permite acceder a sentidos obtusos, no contemplados o no previsibles, mejor

dicho. Recuerdo una cita de Miroslav Tichý que decía que el artista debía elegir el peor artefacto posible para trabajar, porque el peor artefacto es el que produce los errores y a partir de los errores se crea la obra, ese es más o menos uno de los principios que han seguido muchas de mis obras. Muchas veces he evitado la práctica misma de pintar, porque no quiero que las decisiones sean tomadas de manera directa o tan racionalmente, me interesa que parte del proceso creativo incorpore un proceso mecánico, industrial, con artefactos que han sido previamente modificados por mí, precisamente para que la "máquina" se equivoque y logre incorporar el accidente y el azar. Era importante en esta exposición en particular porque no tenía sentido hacer réplicas de las obras, pero tampoco estas podían desaparecer del todo. La fotomecánica, la serigrafía y las piscinas de ácido no son solo una mera herramienta de reproducción de imágenes, en mi trabajo son parte del proceso creativo mismo, son entidades que crean, son parte de mi equipo. Ahí también aparecen cosas que cubren las obras, como el metal desplegado, manchas y textos que entregan una nueva capa que esconde muchas veces la imagen inicial y que permiten que otro proceso se incorpore a las obras. Por ejemplo, cuando aplico color a las obras, me guío por las fracturas o roturas que se generaron en los procesos anteriores. Es el error, la cicatriz, lo que salió mal lo que funciona como guía para la aplicación del color, define su tamaño, intensidad y posición en la superficie. Eso evita que tenga que pensar en la composición, etapa que no me gusta mucho.

SVV: **Este ejercicio de esconder y aparecer ha tenido quizás un componente clave en tus últimos trabajos. Ese elemento es la luz. Sabemos que fue complicado trabajar el tema de la luz, específicamente en la Sala Matta. ¿Por qué aparece como un tema clave el efecto de la luz con el cuadro y cómo eso, crees tú, que ha potenciado el producto final de la obra?**

NF: Sí, los cuadros son difíciles de iluminar y son difíciles también de fotografiar y son difíciles de ver, porque juegan mucho con lo visible e invisible. Conceptualmente, las obras trabajan una noción que me interesa mucho y que ha sido fundamental en mi trabajo: el encuentro y cómo las condiciones de ese encuentro determinan la importancia que ese algo tiene en uno. En los cuadros se producen encuentros diferidos con una memoria visual, las obras van entregando imágenes distintas a medida que el espectador recorre la exhibición, hay elementos que desaparecen y luego se asoman, las obras cambian de color dependiendo de donde uno las vea, hay imágenes que solo se ven de cerca y otras que solo aparecen a la distancia, por eso también

la escala de las obras, que permite manejar distintas distancias a la hora de mirar.

SVV: **Sucede algo interesante en este juego de ver y no ver que me llama profundamente la atención y que tiene que ver con la suciedad de la imagen. Uno ve una obra de Charles Wood, Laura Rodig o de Rebeca Matte y se ve con relativa claridad la referencia en la imagen. Cuando tú las intervienes, con estas capas de tintas y químicos, se genera un conflicto y emerge como una especie de híbrido anómalo. Se produce una imagen atractiva en su anomalía ¿Cómo llegaste a esa solución y ese interés por "ensuciar" la imagen y, en este caso con una serie de imágenes canónicas dentro de la historia del arte?**

NF: Esas intervenciones, todas inicialmente producidas por los procesos técnicos por los cuales se fijaron las imágenes, tienen que ver con la idea de prolongar el titubeo entre la imagen y el sentido y también en trasmutar el original en una nueva materia para otorgarle un nuevo umbral de intensidad.

SVV: **Pero también exploras cromáticamente esa suciedad, porque hay una pintura, una de las obras que más me gusta y es la de Laura Rodig, ya que con solo el contorno de la blanca escultura de Judith Alpi completamente azul se produce ese encuentro con lo que podríamos decir una "suciedad del color".**

NF: Sí, de todas maneras. El color, yo uso poco color, pero cuando lo uso es importante, y trato de cuidarlo mucho. En el caso de Laura y Judith, bueno ese fue un cuadro que nos costó harto sacar. Después de haber mordido la plancha, se pintó blanco, estábamos justo con Eugenio Dittborn, que había venido al taller e hicimos la prueba, un esmalte blanco hueso, que no funcionó, o que aparentemente en ese momento no funcionó. Intentamos retirar el blanco con químicos, lavadoras de presión y no salía con nada, solo en eso perdimos semanas, la pintura más barata resultó ser la que mejor se adhirió al metal. La obra estaba casi descartada y me encuentro con un frasco de pigmento puro, un azul ultramar que tenía guardado hace, no sé, diez años y lo probamos y la plancha al estar mordida por el ácido permitió trabajar el pigmento puro sin aglutinantes y se generó como un terciopelo azul que contrasta con el metal frío y puro.

SVV: **Interesante aquello de la sorpresa material. Y siguiendo en lo mismo, también está el componente del intercambio de paneles, que en este caso opera como una respuesta en sala. Para mí es interesante hablar de eso, porque también es hablar de la curaduría. Uno a veces, y esto me ha pasado como curador con varios artistas, tiene la exposición supuestamente armada en la cabeza, pero en sala las piezas responden de otra forma, más en una sala como la Matta, que es enorme. Hay algo de sorpresivo también. ¿Cómo fue ese proceso de esta alteración de paneles y los cuadros combinados? Algunos son como en la maqueta original, pero hay otros que fueron combinados en la misma sala.**

NF: El montaje de las obras en la sala es para mí siempre parte integrante no solo de la producción de una exhibición, sino que también del proceso creativo de las obras y yo, bueno, estoy abierto a que eso pase, a que el espacio transforme en algo distinto el programa inicial, por eso mismo las obras están construidas de manera tal que permiten que eso ocurra, lo incorporan como posibilidad cierta, porque ya sé que me va a pasar, que me van a dar ganas de revolverlo todo.

SVV: **Es como si estuvieran predispuestas a mutar. No como obras cerradas en sí mismas, sino que responden a un contexto general.**

NF: Exactamente. Y están hechas modularmente, entonces siempre está la posibilidad de tener ese último impulso y transformar, no todo, pero si hacer modificaciones que se terminan de cerrar en el espacio mismo de exhibición. A pesar de que el montaje es súper limpio, digamos, en términos de instalación de los trabajos, cada obra en particular en este proyecto significó para mí casi como una exposición en sí misma. Cada pintura tiene al menos 16 impresiones en transparencias negativas (otras tienen 32), 16 serigrafías, con sus respectivos 16 revelados de emulsión, todas únicas, después estuvo el proceso de las piscinas de ácido, donde teníamos que estar cubiertos con un equipo especial para trabajar, los tiempos variaban dependiendo de la temperatura, del clima, de la humedad, etc. Después hay que limpiar las planchas con diluyente y parafina, éramos las únicas personas comprando parafina en febrero, las pruebas de pigmentos, los errores fotomecánicos, mover la obra para allá, para acá, etc. El montaje es limpio y yo creo que tiene que ser limpio precisamente para poder contener, para enmarcar toda esa energía que se necesitó para producir las obras.

SVV: **Hay otra cosa que me llamó la atención y que se relaciona con lo que hablábamos del montaje. Originalmente pensamos que las obras iban a estar todas colgadas en el muro, y después en sala se tomó la decisión de bajarlas y llevarlas a piso en un plano más instalativo ¿Cómo te resultó esa solución?**

NF: Por formato, por tamaño, pueden parecer una instalación. Después están los procesos y el cruce de disciplinas que las obras plantean, son híbridos que reúnen la tradición del grabado, la pintura, la fotografía e incluso la escultura, hay procesos industriales y trabajo artesanal. El montaje a piso pretendía agregar otro componente de indefinición a las obras y me pareció apropiado seguir ese camino.

SVV: **Es que visualmente se ven muy pesadas también porque son de metal. Además hay algo que me gustó en esa solución y es que al ponerlas en el piso también le quitas esa jerarquía de ser parte de la historia del arte. Ya no es el cuadro inmaculado colgado en el muro del museo. Creo que se produce algo intenso con ese cambio.**

NF: De todas maneras.

SVV: **También hay una especie de pletina que está erguida en el centro de la sala, con fragmentos de textos. Es interesante porque esos escritos hablan de las obras. ¿De dónde nace esa relación de imagen/texto que siempre ha estado presente en tu trabajo, pero que en este caso desaparece del cuadro y sólo la vemos ahí?**

NF: Esa obra corresponde a una serie que se titula NN, la llevo trabajando desde hace tiempo, surgió como un plan B o algo así, que me permite acaparar y trabajar objetos encontrados. Esta serie ha acompañado muchas de las producciones centrales de mis exhibiciones. La pieza que está en sala contiene pletinas de texto con descripciones de parte de los cuadros de la Colección que se usaron y un conjunto de materiales que fui guardando y que fueron utilizados en la producción de las obras. Hay plasticina, que se usa para generar diques en los cuadros y contener el ácido, hay cera de abeja que también se utilizó en algunas de las obras, paños sucios manchados con tinta roja, que bloqueaba por atrás las planchas para evitar que se disolvieran, etc. Esta serie busca rescatar materiales y cosas que hicieron posible los trabajos y darles una cierta solemnidad, tratar de perpetuar eso que está destinado a morir, a desaparecer, un pequeño homenaje a todas esas cosas que no valen nada y cuyo fin ya está resuelto.

SVV: **También me llama la atención que en la creación de todas estas piezas el formato fue pensado particularmente para este museo, o sea, no son obras que uno podría montar en una casa común. En este sentido, hay una especie de guiño a la pintura mural.**

NF: En términos así súper prácticos y formales lo que permite la gran escala es, manejar distancias de visualización, intervenir el espacio de la sala y sobre todo, una vez que el cuadro ya está avanzado, bien encaminado en términos de composición, permite el trabajo con detalles y la inclusión de objetos que pasan desapercibidos pero que al acercarse aparecen como eventos que cargan la obra y le agregan otra dimensión.

SVV: **Yo veo una relación entre el afuera y el adentro, porque además tu pintura remite mucho al rayado callejero, a los afiches desgarrados de la calle, a los metales. Por ejemplo, siempre me pasaba que al verlas primero en tu taller y ahora en el museo las relacionaba con estas protecciones de metal que le ponían a las puertas del comercio durante el estallido social. Bueno, y sobre lo mismo del adentro y afuera, hay una de las piezas donde tú dejas de trabajar con las imágenes que tienen los cuadros, y te pones a transferir detalles de los marcos de esas pinturas a tu obra. Es decir, haces ingresar el borde. Eso lo encuentro significativo porque en cierto punto el marco es algo que tiene un valor, ya sea si es un marco muy antiguo o histórico, o si es por el efecto de recortar...**

NF: De limitar.

SVV: **Exacto, de limitar visualmente la obra. Tú le pones atención a eso y haces una serie completa de pinturas que solamente rescata los bordes y los marcos, digamos, es el fuera de la pintura que se transforma en motivo central del adentro de la pintura. ¿Por qué te interesaron esos marcos y por qué llegaste a esa solución?**

NF: Me interesó primero porque la imagen del marco era muy potente y segundo porque pensé que en el caso particular de la obra que se llama "Delimitar", era un retrato de Cristo muerto hecho por un señor Henner en el 1890...

SVV: **Jean-Jacques Henner.**

NF: Sí. Entonces era como hablar de ese tema tan icónico, pero al mismo tiempo tan venido a menos y quizás con justa razón, que es la pintura religiosa, cómo mostrarlo sin mostrarlo. Entonces me quedé con el marco, está en la descripción del trabajo. O sea, está lo que envuelve al Cristo muerto.

SVV: **Pero son muy hermosos. Uno podría hacer una exposición solamente del arte de los marcos.**

NF: Exactamente.

SVV: **Entonces transformar eso, que soporta y limita, en una obra expansiva es un ejercicio muy potente. Pienso aquello como historiador del arte.**

NF: De todas maneras.

SVV: **Hay algo de rescate por lo artesanal también.**

NF: Las que podríamos denominar como artes decorativas han sido quizás un poco desmerecidas y por eso mismo es que me interesan. Lo ornamental, lo decorativo, puede ser muy potente, todo depende de la frecuencia en que uno se encuentre. No todo tiene que estar destinado a cambiar al mundo, no todo debe tener tanta importancia, hay cosas cuyo fin es solo el de ser contempladas o simplemente enmarcar y acompañar a otra cosa, no requieren subtextos ni fines apocalípticos. Son cosas que se cierran en sí mismas y que se disfrutan y ya está.

SVV: **Bello, sí.**

NF: Trabajar con los marcos tenía que ver con eso también, rescatar un poco esas cosas que son un poco banales, desmerecidas como cosas de menor jerarquía.

SVV: **¿Piensas tú que Materia gris puede ofrecer algún tipo de "otra" mirada a las nuevas generaciones de pintores? En un género, como la pintura, tan difícil de pensar hoy en día con tanto desborde tecnológico y habitando diariamente con imágenes de alta definición.**

NF: Bueno, precisamente por el desborde tecnológico que existe, pienso que mientras más artesanal y caótico sea el proceso de ejecución de algo, más valor tiene. No me corresponde a mí decir o definir el aporte que la exposición pueda tener, pero si tuviera que mencionar algo hablaría del proceso de ejecución de las cosas, en ese proceso se genera un diálogo, si uno lo quiere, con el material y esto es muy útil y en mi opinión, ya que desarrolla una idea de transferencia de energía o algo así, que se queda en la obra. Para los artistas jóvenes, les diría que traten de compaginar el trabajo conceptual con el amor por el oficio, por la técnica y por el trabajo de taller.

SVV: **Yo creo que también hay una cierta valentía de no temerle a la materia, no temerle a la imagen, de quitarle un poco esa alta dignidad a las imágenes icónicas de la historia del arte y repensarlas desde paradigmas visuales contemporáneos.**

NF: Sí. Eso, lo que mencionamos también antes, respeto primero, pero ese respeto también se manifiesta en el arte al incorporarlo, digamos, querer algo también es tocarlo. Las imágenes están ahí, siempre los artistas han reinterpretado a sus antecesores, de manera directa o indirecta siempre ha habido una respuesta a los padres. Yo agradezco mucho la formación que tuve en la Facultad de Artes de la Chile, donde se me enseñó el oficio, se me enseñó a trabajar las imágenes desde lo material. Lo mismo en España y en De Ateliers, siempre estaba esa cosa de hacer y también pensar, pero entrelazados, esa...

SVV: **Interacción.**

NF: Si, interactuar, esa acción que se ejerce recíprocamente entre la idea y el material.

***





Otoño abisal
2023
Ácido clorhídrico al 16%, pintura asfáltica, tinta de pigmentos sobre aluminio natural
300 x 550 cm









Delimitar un cuerpo
2023
Ácido clorhídrico al 16%, pintura asfáltica, pigmentos, parafina, diluyente, negro ilustración tipográfica, pintura acrílica y cera de abeja sobre aluminio natural
300 x 550 cm











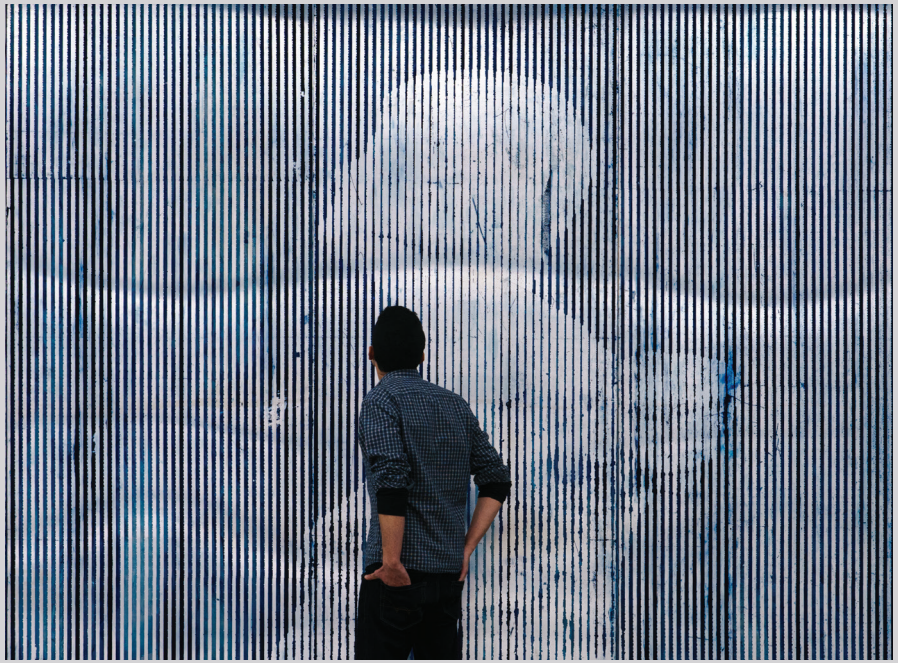


Exhalar
2023
Ácido clorhídrico al 16%, pintura asfáltica, óleo y tinta de pigmentos sobre aluminio natural
300 x 440 cm





Judith y Laura
2023
Ácido clorhídrico al 16% y pigmento puro sobre aluminio natural
300 x 330 cm





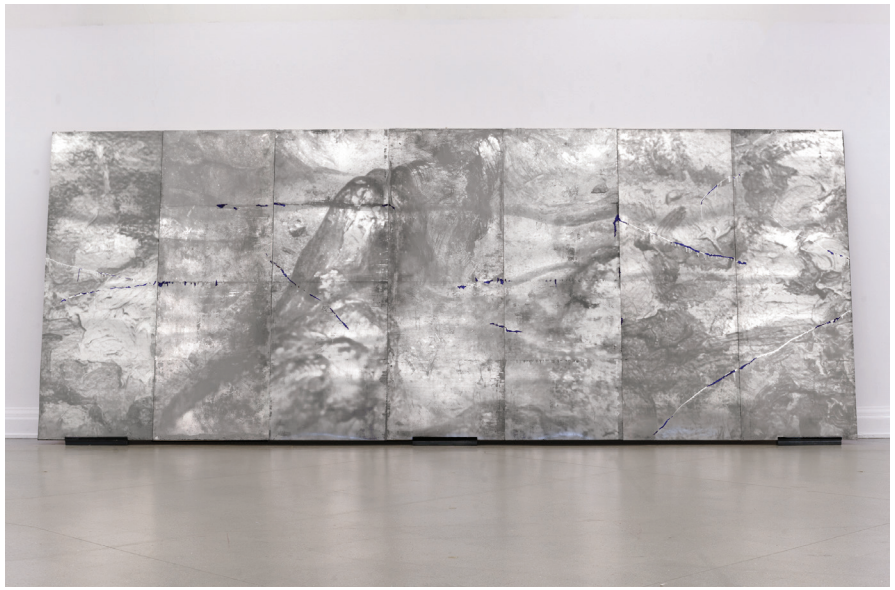




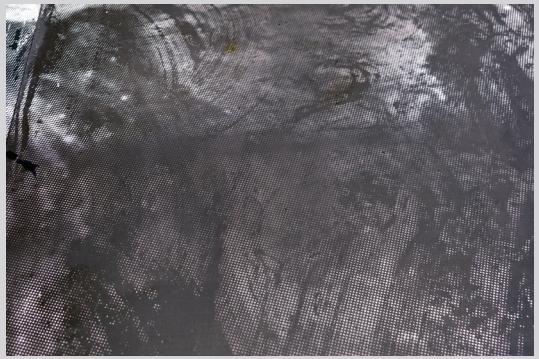
Jugando con piedras
2023
Ácido clorhídrico al 16%, negro ilustración tipográfica y pintura acrílica sobre aluminio natural
300 x 440 cm

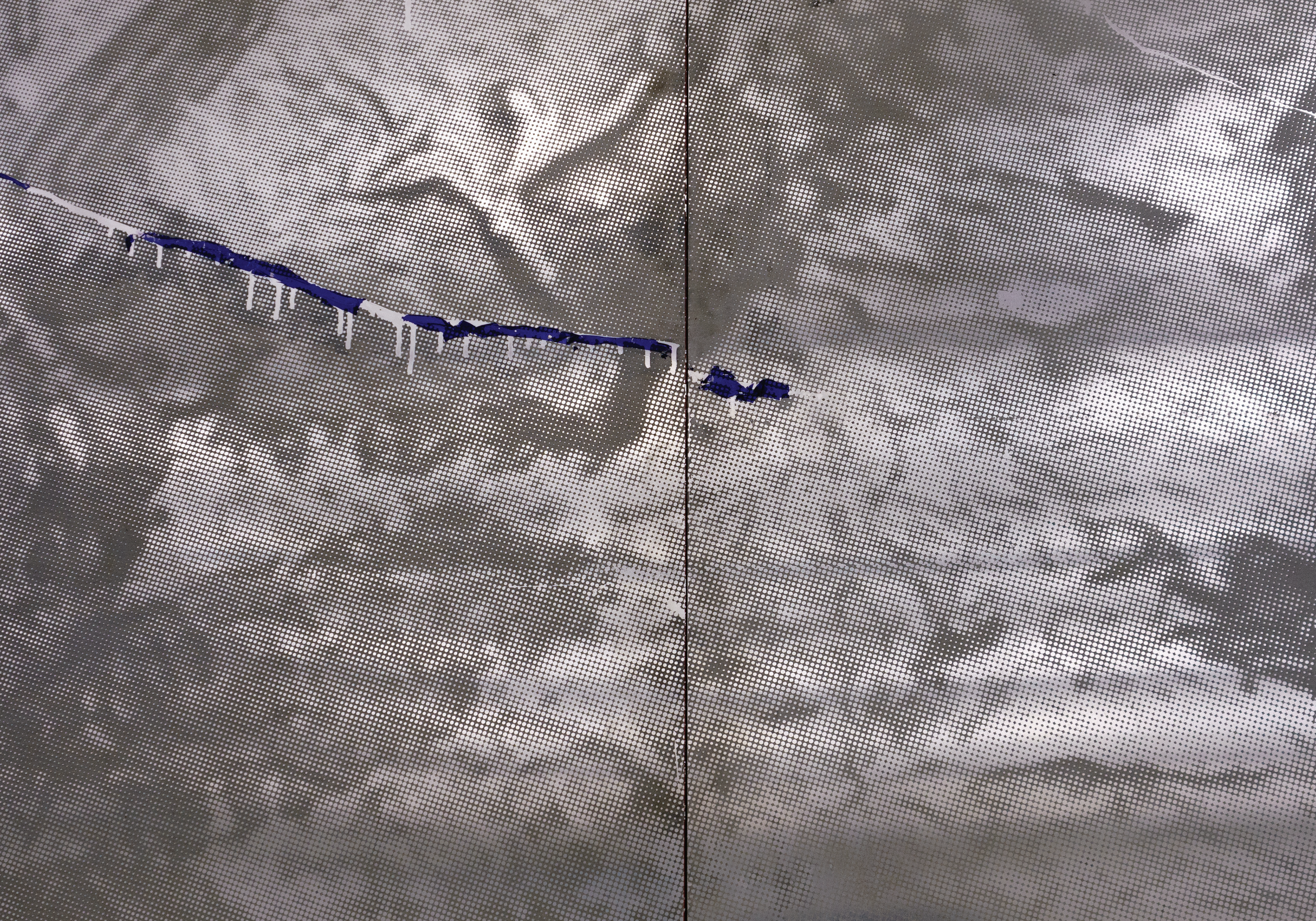




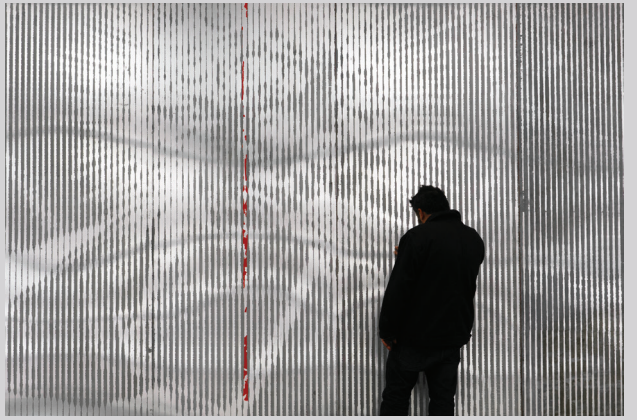


Materia Gris, un ensayo sobre la geografía humana y una tierra inhóspita
2023
Ácido clorhídrico al 16% y tinta de pigmentos sobre aluminio natural
304 x 770 cm



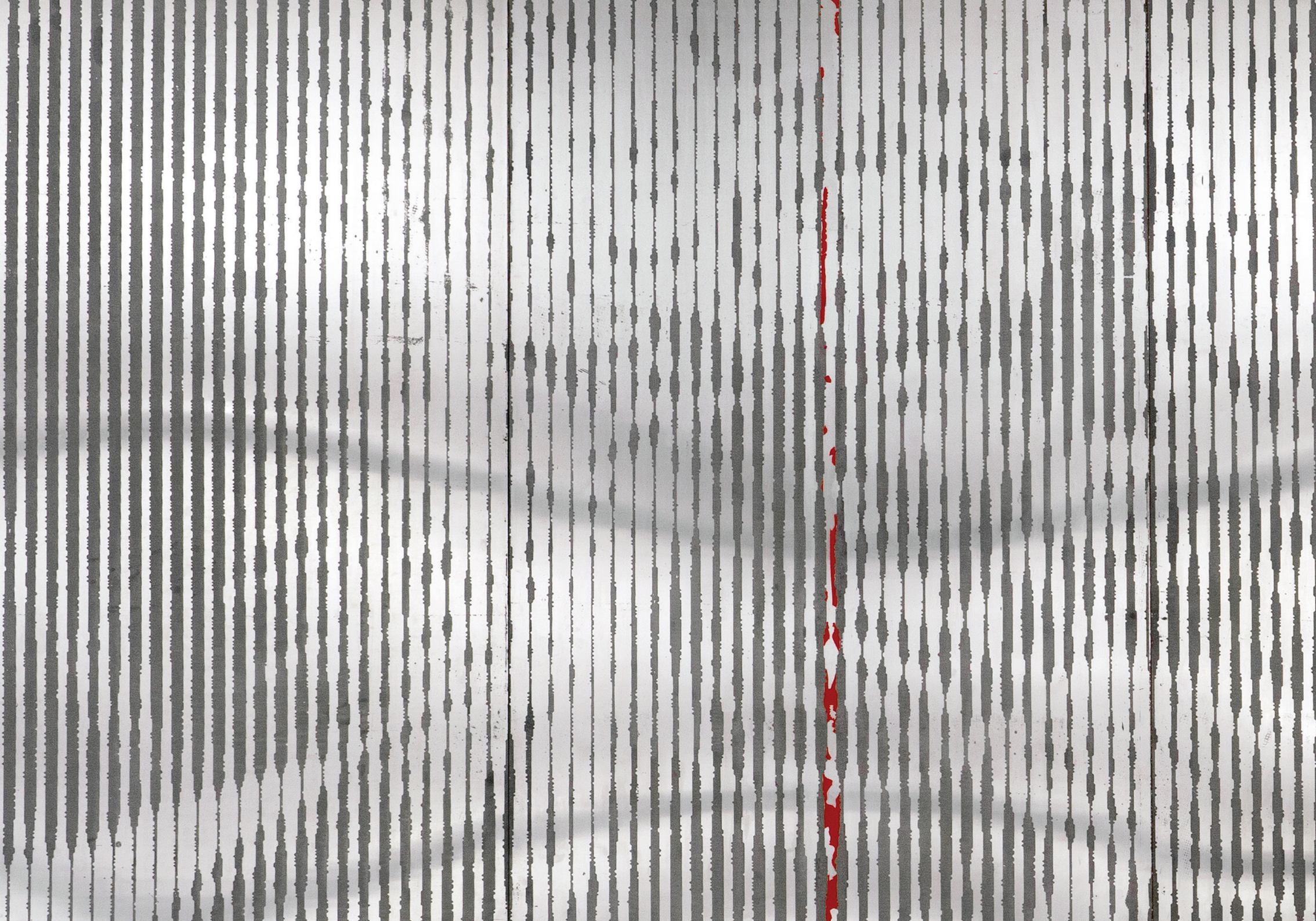






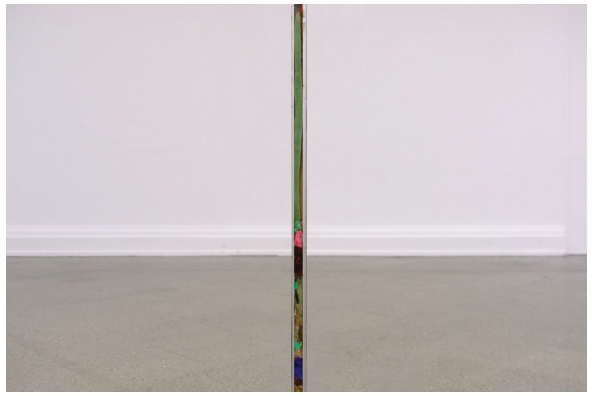
Mirador
2023
Ácido clorhídrico al 16% y acrílico sobre aluminio natural
300 x 440 cm





Vistas de sala













CRÉDITOS EXHIBICIÓN

TÍTULO EXHIBICIÓN
Materia Gris

CURADOR
Sebastián Vidal

PRODUCCIÓN Y MONTAJE
Ash Aravena
Jesús Ormeño
Ismael Correa
Emilio Moreno
Daniel Guajardo
Vicente Baeza
Fernando Peñaloza
Nelson Plaza
Rodrigo Valenzuela

EQUIPO MNBA

---

presenta

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART)

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
Eloísa 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

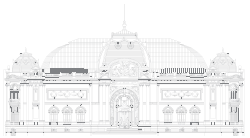
AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA
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

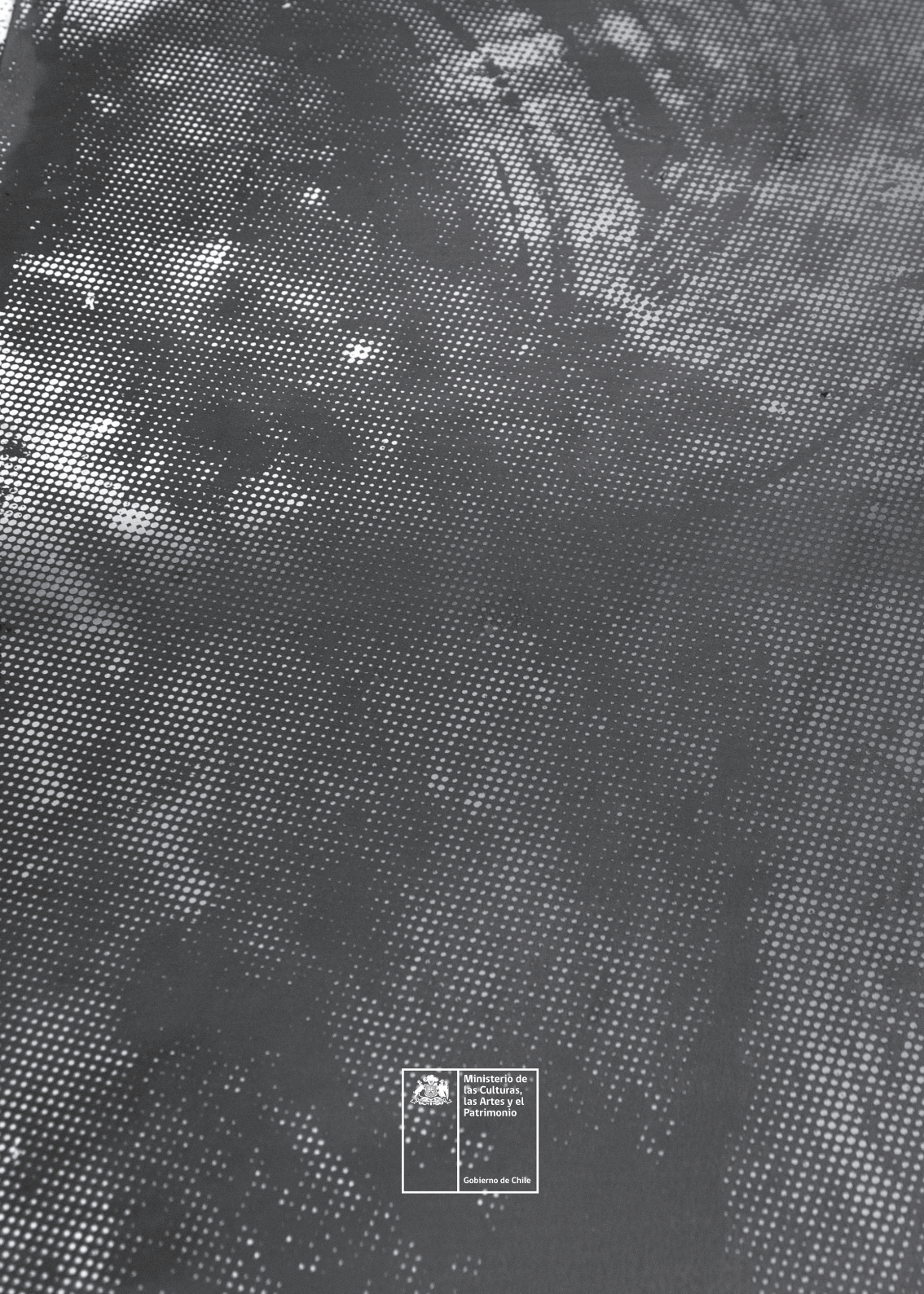
SEGURIDAD
Gustavo Mena Mena
Ingrid Calderón Pérez
Alejandro Contreras Gutiérrez
Héctor Lagos Fernández
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepúlveda
Virginia Valderrama Banda
Eduardo Vargas Jara
Patricio Vásquez Calfúen
Pablo Véliz Díaz
David Contreras Espinoza



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *MATERIA GRIS* de *Nicolás Franco.* Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 26 de mayo hasta el 20 de agosto de 2023. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond 106 grs.

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

DISTRIBUICIÓN GRATUITA


Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile