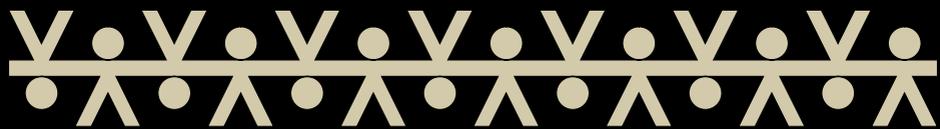


MIBANDERATUCRU



TUCRUZMIBANDER



RODRIGOCANALAR



CANALARRODRIGOC



OBRAS2002/2007

ÍNDICE

Partículas de Material

12 Obras de Rodrigo Canala

Gerardo Pulido 4

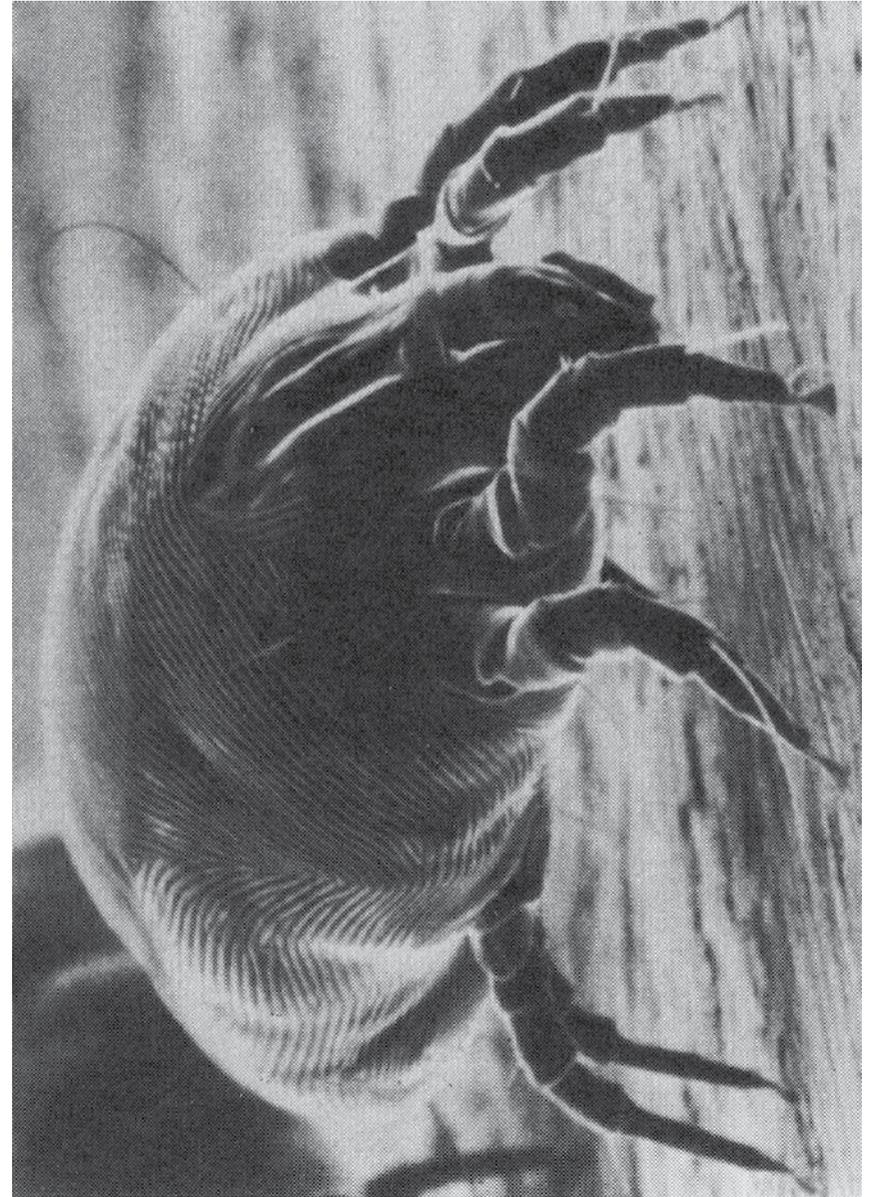
Heimatland

Cristián Silva 23

Picket Fence

Rodrigo Galecio 26

Lista de Obras 35



Microfotografía electrónica de escaneo del ácaro de polvo doméstico común (Dermatophagoidei Farinae)

A Catalina, Delia y Lucía



MI BANDERA / TU CRUZ

Rodrigo Canala



SANTIAGO DE CHILE, DICIEMBRE 2012

2ª edición

PARTÍCULAS DE MATERIAL

12 OBRAS DE RODRIGO CANALA

Gerardo Pulido

p. 12 Madera, polvo y artículos eléctricos, como lámparas y motores, son los materiales más recurrentes desde el año 2002 en las obras de Rodrigo Canala. El artista llegó a trabajar con madera, en particular, al ejecutar *Agujero Negro* (2002), perforando el muro falso de una galería construido con madera aglomerada (MDF). Dibujó un diagrama proveniente de un libro de astrofísica, repitiendo orificios circulares, una trama cóncava en cuyos cercos delineó, con lápiz grafito, pequeñas imágenes aparentemente inconexas entre sí.

A partir de dicha obra, presumiblemente, Canala se propondrá en los años siguientes transparentar la superficie de la madera, además de su estructura. Y aclarar, asimismo, la técnica como agente formador de un material de procedencia natural.

Cuando ha utilizado la madera aglomerada (“Masisa”), no la enchapa, no la pinta ni la empasta, no oculta sus pequeños orificios y leves cambios de color. Más bien, sobreexpona a éstos como vestigios de un proceso industrial en base al aprovechamiento del residuo maderero.

El aglomerado está construido por fibras de distinto origen. Emblema de la solución rápida, barata y funcional es, a su vez, insignia de la arquitectura ligera, hueca, provisoria y del mobiliario postizo e innoble. La actitud moralista hacia — paradójicamente— esta “madera de mentira”, como la ha llamado el artista, presenta lo constructivo y lo ornamental en perfecta conciliación¹. O, bien, sublima lo primero, forzando al espectador a encontrar gracia ornamental en el juego óptico de la trama generada por las fibras de madera. La *estructura*, la *factura* y la *textura*, palabras que László Moholy-Nagy usara en sus clases “materialistas” en la Bauhaus, serían desnudadas por el aglomerado.

Previo a la manipulación del artista, las astillas desordenadas y granuladas fueron alisadas, guillotinadas, aunque no de forma absoluta, por aquella aplicación de la geometría que facilita la comercialización de la madera como material constructivo. Justamente esa regulación, ese día o si se quiere, Canala lo exagera hasta lo absurdo.

p. 19 Un buen ejemplo lo encontramos en *El Patria*

(2006) y en *Paramento* (2007): luego de comprobar p. 10 innumerables veces sus mediciones, de realizar cortes delirantemente precisos y de lijar sin pausa, dotó a la madera de formas acuciadamente rectas, duras. Manufacturó el aglomerado negándolo, tratándolo como caoba o ébano. Su preciosismo, por ello, se vuelve obscuro y gratuito. No por aquello que muestra sino por cómo lo muestra, vale decir, por cómo la técnica lo hace.

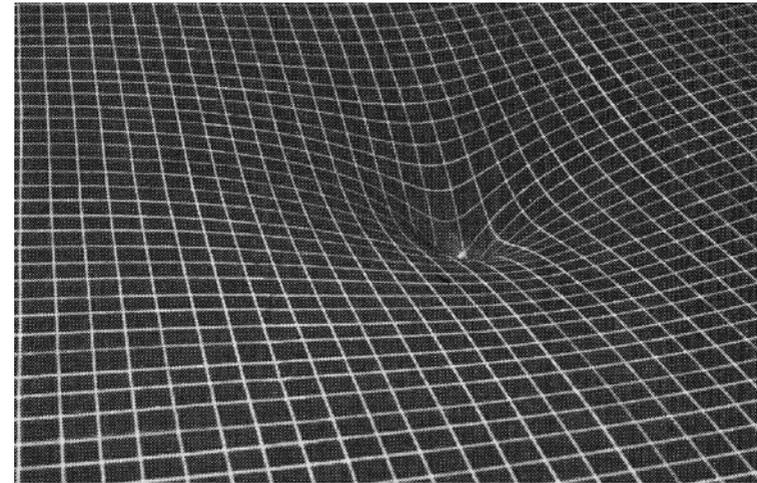
El color y la textura del aglomerado, incluso su olor, acrecientan, o quizás sustentan, una estética destemplada y árida. El material, de hecho, evoca los suelos del desierto, cortados por el viento, saturados de piedras que interrumpen ligeramente las llanuras del norte chileno. Algo de eso habría, por ejemplo, en la bastedad de *Agujero Negro*, acompañada de unas figuras perdidas en el espacio.

GÉNESIS 3:19

Rodrigo Canala remite también al paisaje al utilizar polvo. La propia materialidad no puede abstraernos de esas dunas de pequeña escala que habitan los rincones de nuestras casas. El polvo doméstico es siempre café, algo gris, lo que lo vincula aún más con la tierra. Como la madera aglomerada, su estructura y su —ligeramente irregular— textura, muestran un color óptico que parece titilar a la vista². Esta misma descomposición convierte cada partícula de polvo (que mide menos de 500 micrómetros) en algo imperceptible al encontrarse en suspensión.

El polvo se hace reconocible en su acumulación y es la fuerza de gravedad que lo convierte en una masa unitaria, al hacerlo caer. Esto sucede y seguirá sucediendo en toda habitación; en la galería Die Ecke el evento se mostró más allá de lo corriente bajo las guirnaldas de la intervención *T.F.P.* (2007). Día a día, el polvo de la obra caía, se dispersaba parcialmente, el mismo polvo que, de p. 14 manera previa, había rescatado Canala de mesas, suelos y distintas superficies horizontales.

Dicho sea de paso, la primera obra del artista realizada con el material fue *Luchar* (2004); p. 6 adherido a un papel de lija, completaba una



Representación esquemática de la distorsión de un espacio plano por un objeto de gran masa, que ayuda a entender la gravitación y los agujeros negros

superficie cuyos límites representaban una mujer con una escoba, en el acto de barrer. El resultado era una imagen bidimensional, cuyo reverso permitía su colgado en una pared. Posiblemente este detalle muestre, en *Luchar*, *T.F.P.* y otras piezas, la manipulación más simbólicamente disruptiva del polvo: transportarlo al eje vertical.

Literalmente, Canala pone en altura al material, y por partida doble en *T.F.P.*, erigiéndolo y disponiéndolo a centímetros del techo. Una tercera operación afín corresponde a la utilización de un ornamento arquitectónico clasicista y, también, clasista (no tanto en su espíritu como en su uso social). En los dibujos sobre papel de lija, el polvo entra en conflicto con las pequeñas dimensiones del formato que repiten la convención del “cuadro burgués”. Polvo, cuadro y guardapolvo del muro hacen un chiste al espectador, más todavía, si éste llegase a convertirse en propietario de un dibujo.

Las guirnaldas de *T.F.P.*³ y las figuras sobre papeles de lija resultan homenajear al material, a cuanto hay de menospreciado, cotidiano y residual en él. Entre estos adjetivos, el último resalta particularmente: fundamenta piezas no sólo realizadas con polvo, también con “Masisa” o, por ejemplo, las fotografías *Gentleland* y *Estandarte* (2005), huellas de un anuncio publicitario y de un arruinado monolito; una marca casi indeleble queda del lacerante e infatigable golpeteo de la cuerda metálica de *El Patria*.

Al parecer, no habría residuo material sin algún tipo de destrucción. Las células muertas de la piel humana constituyen alrededor del setenta por ciento del polvo doméstico. Podríamos decir al respecto que, periódicamente, nos enrostra la vejez, nos anuncia la muerte, ya que se conforma de ambas. Las obras de polvo de Canala pudiesen consumarse en su destrucción, cuando el curso del tiempo las sepulte en la misma sustancia de la que están hechas. Nacer de la muerte y perecer con ella sería, quizás, su ley. A ella se acogieron, muy posiblemente, Man Ray y Marcel Duchamp al fotografiar en 1920 *El Gran Vidrio* saturado de polvo que, también, fue utilizado como material para su confección.

Élevage de Poussière [Cultivo de Polvo] (1920), referencia evidente en los trabajos de Canala, registró en blanco y negro lo residual de la fotografía (ser vestigio de luz) y la fatalidad de un objeto en reposo, echado y abandonado. Es que, de algún modo, sería el destino de toda obra, nacida del polvo de la historia y, por cierto, sobra citar el Génesis 3:19.

EN PRINCIPIO FUE EL ELECTRÓN

Las lámparas que utiliza Rodrigo Canala son tubos fluorescentes, como en *Edén* (2004), y ampollitas de tungsteno, como en *Cielo Falso* (2004) y *Paramento*. La luz eléctrica, en cada caso, aporta movilidad, siendo no sólo una fuente luminosa que lucha contra

p. 8
p. 9



Luchar, 2004



Gentleland, 2005



Cruz Tumbada, 2006



Estandarte, 2005

otra (la luz externa). La palabra “Edén” que dibujan las lámparas fluorescentes en la obra del mismo nombre, presenta desperfectos calculados en la continuidad-discontinuidad de la luz, generando una secuencia impredecible, desigual, contraria a la que muestran las ampollitas en circuito de las otras dos obras⁴. Estacionamientos o bodegas en abandono, por un lado, cines y parques de entretenimiento, por otro, son espacios que se vienen ineludiblemente a la cabeza. De ruina y diversión, correspondientemente, pudiese advertir cada tipo de iluminación.

Los volúmenes luminosos de Canala desean modificar la luz de su entorno en vez de ser definidos, del todo, por ella. En este sentido, hemos de darle la razón al artista: se trata de esculturas⁵. Acechan al espacio aunque su luminaria tampoco compite contra él, suma luz, simplemente. Podría tratarse de un truco efectista, como ese grosero empaste blanco en un bodegón amateur que, coincidentemente, encarna la luz, aunque reflejada. Es la pretensión de independencia de la “obra luminosa” de Canala, sin embargo, su carácter autómatas, lo que se impone, aportando una cualidad esencial en lo observado. Orienta la visión del espectador, desorientándola entre los destellos; la deslumbra, al pie de la letra.

Una obra artística que incorpora iluminación presenta un rasgo fundamental: corrige el entendimiento de lo material como cuerpo que

ocupa un lugar en el espacio. Tradicionalmente, materia era aquello que poseía una masa. Tal vez hayan sido los vitralistas del medioevo (irónicamente, cultores de un “arte servil” en la época) los precursores en introducir la luz en las artes plásticas o, de mayor importancia, en comprenderla como material. Pero ha sido la física moderna la encargada de aclararnos que la materia, por un lado, está relacionada con algún tipo de energía; por otro, que se divide en “música” y “no música” (la luz sería uno de los mejores ejemplos de “materia no música”).

En las obras de Canala enfrentamos tanto la delicadeza de luces como la masa de adminículos que la conducen y la provocan. Por ende, hay dos materiales, dos tipos de materia. Y al utilizar la electricidad, el artista materializa lo energético, aunque sería inespecífico concebirla como su material; es, en rigor, su energía. Resulta ineludible, entonces, preguntarse en los términos de la física, cuál sería la energía presente en un cuadro, en un mármol esculpido. Este tipo de preocupaciones, de seguro, rondaba en la cabeza de Alexander Calder, Jean Tinguely, Joseph Beuys, en algunos cinéticos y artistas povera.

El cruce de una horizontal y de una vertical equivalentes, fue concebido por Beuys en alusión a la sanación (Cruz Roja), a la crucifixión de Cristo, a la conquista de la abstracción plástica (cruz de Kazimir Malevitch) y a la carga eléctrica

positiva. Son ineludibles, por su parte, algunos *Múltiples* [Múltiples] donde la grasa era conectada a electrodos y cables. En sintonía con el artista alemán, Canala nos fuerza, a través de sus luces y motores, a asumir la electricidad como aliento de vida de las cosas; por nuestros vagos conocimientos en ciencias, hemos de recordar que comprende la energía por antonomasia, esa que forma a la materia mediante electrones, partículas elementales junto a los quarks.

La relevancia de la luz en todo esto se encuentra, además, en su simbolismo, respecto del cual irrumpen, al igual que con el polvo, las referencias bíblicas. Se tornan evidentes en *Edén* aunque estoy lejos de insinuar que Canala realiza arte sacro⁶. No resulta insólito, eso sí, sopesar con su obra cuán cristianizada es la cultura latinoamericana, por no decir la occidental; asimismo, asumir la ancestral, decisiva y expansiva simbolización emprendida por la religión hacia los “estímulos sensibles”: sólo baste pensar en el color, ese hijo de la luz, al que la Iglesia Católica, tal vez como ninguna institución, ha condicionado en su apreciación y uso cultural en Occidente⁷.

Las luces de Canala refieren doblemente a aquello que engendra lo que somos y lo que nos rodea. Si primero se hizo luz, el recurso a un sucedáneo de la energía solar, como la iluminación eléctrica, ridiculiza la grandilocuencia del mito. Mientras Dan Flavin y sus infaltables tubos

fluorescentes lo hicieran en la década de los sesenta, el chileno también arregla una contienda entre el relato religioso versus el relato científico. Contienda en torno a cómo explicar el origen de lo existente. Frente al aura mitificante de la naturaleza, se propone la reproducción técnica de un fenómeno natural; se cita el inventor de la ampollita, Heinrich Goebel, ante el llamamiento de Dios; la revolución científica de la modernidad se antepone a los tiempos inmemoriales; al hábito divino se responde con el electrón⁸.

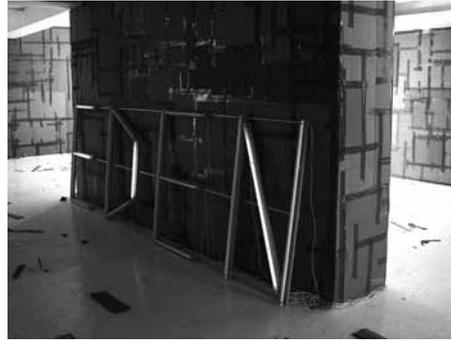
MOTORES, MÁQUINAS, AUTÓMATAS

Canala utiliza la energía eléctrica, también, para sonorizar un espacio, producir viento o movimiento, recurriendo a motores y máquinas. Hablamos de trabajos que rechazan un tanto al espectador al pretender no requerir de él, con mayor énfasis, al mantener una actividad incongruente como soplar una peluca, emitir “risas envasadas”, golpear un muro y el suelo (*Paramento, Cielo Falso, El Patria*).

Si un ventilador existe para refrescarnos, las máquinas de Canala relativizan este supuesto, despojadas de su función, paradójicamente, exacerbándola. La estética es sobrepuesta a la pragmática, rememorando las “pinturas mecánicas” de Francis Picabia, las esculturas móviles de Jean Tinguely⁹ o los *Rotoreliefs* [Rotorrelieves] de Marcel Duchamp.



Edén, 2004



Una máquina autómatas repite una actividad por sí misma; previo a la electrónica, imitaba en forma y en movimiento a un ser animado. Así ocurre con las “manos” de *El Patria*, que rememoran a la antecesora mecánica. Distintamente, las luces secuenciadas de *Cielo Falso* y *Paramento* son afines a la versión eléctrica del “autómata programable”. El autómata no puede rechazar su contemplación pues es lo que queda de su parcial independencia. En suma, requiere de un creador y, luego, de un usuario que de manera momentánea se transforme en espectador.

Observar un autómata en acción implica observar la culminación de toda máquina y, más allá, mirarnos como desdoblados en el “teatro de la vida”. Nos abrumamos de nuestra capacidad creadora y del impulso de ponerla en práctica, inexplicable fuera de la lucha por la sobrevivencia. El juego implícito en el autómata sería encarnar a Dios y reencarnarnos como criaturas inventivas, capaces de generar un sustituto de la vida: la técnica. No en vano, para el vanguardista Richard Huelsenbeck, todo dadaísta, habitual creador de autómatas y máquinas absurdas, sería una parodista de la historia universal y un bufón de Dios¹⁰.

“Creador” y “criatura” poseen la misma raíz etimológica: en latín, “crear” y “criar” se equivalen en *creare*. No existe lo uno sin lo otro. Rodrigo Canala parece postular la figura del artista como un “creador técnico” y lo artístico como un “hacer técnico”. Una vez aceptamos la designación de “arte” para sus esculturas, serían obras, también, en un sentido genérico y humanista: productos humanos, artefactos, siendo estrictos. El arte se torna hecho (*facto*), o sea, evento y factura.

Canala, en general, tiende a alardear sobre la técnica al perseguir ninguna finalidad externa a su propia existencia. En última instancia, esto significa presumir de la invención humana de la técnica, como si producir viento, luz, movimiento, fuesen eventos deslumbrantes de por sí y de generarse artificialmente.

Tal vez, requerimos del “despilfarro” de contemplar el funcionamiento de una máquina, a fin de pasar el tiempo, observarlo y observarnos en su pérdida. ¿Qué actividad no oculta un cierto absurdo, por lo demás? Las máquinas de Canala guían las respuestas al retratar al arte como una ocupación sin sentido y situado sobre una base, la experiencia, aún más desoladora. Cualquier actividad es probablemente primordial sólo ante la cultura, ante el significado. Canala, como todo “hijo de vecino”, debe sumarse a la superstición colectiva, en su caso, de creer en el arte, ojalá más allá del mero compromiso de practicarlo.

El mecanismo del sentido guía, también, la valoración de qué arte trasciende y cuál no. Cuando visitamos una galería de arte se hace bastante esperable toparnos con el sonido continuo y repetitivo de un video o de un parlante. Es un ejemplo y, al mismo tiempo, un cliché del arte contemporáneo. La fatigada extensión de los medios en las artes visuales, colaborada por el uso de máquinas, lleva a pensar en cuán distante al respecto sería la obra de Canala, cuánto contendría de estereotipo.

El artista tiende a repetir los códigos de cierto arte actual: tecnologizado, instalativo, de medios múltiples y mixtos. Aunque, por otra parte, al tornar en espectáculo sus propias



Cielo Falso, 2004

esculturas maquinales, cuestiona el rupturismo presuntamente inherente en lo técnico y en lo material del arte contemporáneo. Como si lo comúnmente distractivo que posee adoptara, por momentos, mayor vistosidad y teatralidad; un caso patente lo encontramos en *Cielo Falso*.

Siendo así, presenciemos una Comedia del Arte o, más aún, la parodia de otra parodia. Parafraseando a un fatalista del arte contemporáneo, Jean Baudrillard, hablaríamos de una gran palinodia: “(...) una parodia de la cultura por sí misma en forma de venganza, característica de una desilusión radical”¹¹.

POR ÚLTIMO, EL LENGUAJE

Como toda obra, como toda entidad interpretable, la propuesta artística de Canala adquiriría sentido por la previa existencia del lenguaje verbal. El lenguaje es una creación técnica, privativa del ser humano según Martin Heidegger, la “*baus des seins*” (casa del ser). Nacido —como toda técnica— para sortear el caos del entorno, implica, por lo mismo, cierta habilidad para practicarlo.

Si el lenguaje origina el significado, éste sería uno de los primeros sistemas al que recurriría un artista y, más precisamente, el último en constituir su trabajo. Lo situaría en una relación con las cosas. En ciertas obras, Canala parece representar el juego de ilusión y desilusión del

significado al agrupar formas de muy distinto orden, supuestamente vinculadas por rasgos particulares¹².

El artista inscribe distintos signos, si cabe el término, sobre ciertas estructuras, por lo demás, con tendencia a lo ortogonal: una trama curva en *Agujero Negro*, una cuadrícula de líneas en *Mi Bandera / Tu Cruz* (2007), una reja de creciente verticalidad en *Paramento*. Y fueron obras, ni más ni menos, las que Canala fragmentó en la galería Artespacio al disponerlas sobre muros forrados organizadamente con cartón, intervención que se pretendía una “obra total”!

Sus “signos” son constelaciones que prioritariamente se organizan, atrayéndose o rechazándose, mediante el lenguaje, que les proporciona un tipo de orden. Así es como el espectador puede valerse de una relación entre una “luma” y una superficie gravillada en lila, entre dicho objeto y un hueso negro, entre éste y un espejo, entre todos ellos y dos vaciados de cemento y unas luces secuenciadas (*Paramento*).

Las diferencias asaltan a la vista, en principio. Pero lo importante reside en que cada señal comparte el mismo espacio, lo que nos remonta necesariamente al histórico lema: “*bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas*”. Canala convierte la frase del Conde Lautrémont en su *leitmotiv*, así como muchos “artistas de lo inconexo”. Eugenio



Paramento, 2007

Dittborn, por ejemplo, sería uno de ellos. A través de sus célebres *Pinturas Aeropostales*, me atrevo a especular, Canala comenzó no sólo a beber de Lautrémont o del espíritu dadaísta y surrealista (bastante omitido en el análisis de las Aeropostales), sino de un método de construcción plástica en base a lo heterogéneo¹³.

El rechazo de las relaciones y significados estables, el vaciado de sentido a fin de construir uno nuevo, el encuentro entre disímiles y cierta devaluación de lo objetivo son algunos de los presupuestos dadaístas que los artistas lograron en buena parte provocar mediante el *collage* y sus variantes (foto-*collage*, foto-montaje, juego de tipografías). Canala continúa la “lógica” de esta técnica a través de Dittborn, reinventando —en términos de Peter Bürger— la relación paradigmática entre las partes que le es inherente.

Plantea Bürger que la obra de arte vanguardista encarna lo inorgánico, lo fragmentario, respecto de lo cual el *collage* es su estandarte. Destruye la organicidad de la obra clásica, de orden sintagmático, vale decir, carente de interrupciones entre lo general y lo particular. Asimismo, aquellas obras que se valen del principio del montaje (pastiche, *assemblage* y, en buenas cuentas, ensamble de lo disímil en Canala), de forma marcada delegarían en el lenguaje la constitución final de una armonía o de una totalidad “coherente”. Ello, justamente, “(...) con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido)”¹⁴.

Si se me apura, el sentido en las obras de Canala ronda en la biografía, en el espacio doméstico, urbano y arquitectónico (reunidos en Santiago), así como en la historia del arte moderno y del posterior

(Duchamp, sobre todo); además, en la historia de la técnica y en temáticas políticas y religiosas (conservadurismo y catolicismo, en especial). La dulce casa cercada, la represión socialmente validada que la resguarda, la desalmada arquitectura que consume nuestra capital, la geometría ortogonal, ciertas obras de Félix González-Torres, de Tunga, la prehistoria de las herramientas, son referencias que confluyen en *Paramento*; el juego infantil, sus hijas, *Roue de Bicyclette* [Rueda de Bicicleta] y el chovinismo conviven en *El Patria*.

Rodrigo Canala no intenta imponer un nuevo significado a sus formas; tampoco exaltar los sentidos que ya cargan, sino, más bien, aminorarlos y/o interrumpirlos, que se conviertan en balbuceos tras la disonancia de su habla simultánea. No maneja, del todo, el material como algo vivo, haciéndose devoto a su simbolismo, actitud tan propia —nos dice Bürger— del artista premoderno. Y no estrictamente lo manipula como algo muerto, arrancándolo de cuajo del contexto originario, a la usanza —siguiendo con Bürger— del vanguardista, de un Duchamp¹⁵. Su opción es ambivalente, quizás como la de muchos artistas de hoy. La mayor particularidad de su obra está en todo lo demás.

Santiago de Chile, febrero de 2008.

Gerardo Pulido nació en 1975 en Santiago de Chile. Es artista, DEA en doctorado de Educación Artística (Universidad de Sevilla), Licenciado y Postulado en Arte (Pontificia Universidad Católica de Chile). Co-fundador e integrante de Taller BLOC; ha sido co-editor y co-gestor de la revista “Índice;

Documento de Arte y Crítica”, 2001-1997, y de “Diálogos Die-Ecke” de Galería Die Ecke, 2010-2009. Ha publicado ensayos sobre arte en distintas publicaciones editadas en Santiago. Cuenta con exposiciones en Argentina, Australia, Brasil, Chile, Colombia, Estados Unidos, Francia e Inglaterra. Actualmente, enseña en BLOC, así como en las Licenciaturas en Arte de la Universidad Diego Portales y Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹ Conversación con Rodrigo Canala, 15 de julio de 2007, Santiago de Chile. Con la intención de preparar la escritura de este texto, tuvimos tres conversaciones durante el año 2007. Las dos restantes se desarrollaron el 28 de agosto y el 19 de noviembre.

² Como me ha comentado el artista, el efecto asemeja, irónicamente, al brillo de la escarcha metalizada, presente en sus obras *Corona* (2006) y en el matamoscas que cuelga en *Paramento*.

³ La sigla del título de la obra resume, en inglés, los Factores de Productividad Total relativos a la economía; el Teorema de Punto Fijo (*Fixed Point Theorem*) y el nombre de la asociación reaccionaria estadounidense Tradición, Familia y Propiedad (*Tradition, Family and Property*). Además, podría remitir a la obra *T.F.P. = B.R.P.* (1995) del artista chileno Cristián Silva.

⁴ *Edén* posee un mecanismo eléctrico peculiarmente sofisticado: unas ampolletas de tungsteno, ocultas, prendidas e incorporadas al circuito eléctrico de la obra, impiden que los dispositivos de encendido de los tubos fluorescentes funcionen con normalidad, causando el permanente pestañeo de la luz amarilla. En pocas horas, cada tubo se estropea y Canala dispone reemplazarlo por uno nuevo, reanudando de esta manera la caótica intermitencia lumínica. La obra describe a su autor como un prolífico eléctrico autodidacta, sistematizando la falla, y con ello, jugando con la figura del “maestro chasquilla”.

⁵ Así ha definido Canala sus trabajos tridimensionales (conversación del 15 de julio).

⁶ Otra alusión explícita a lo bíblico se encuentra en *Cruz Tumbada* (2006), uno de sus estudios en polvo en pequeño formato. Cita un fragmento del fresco de El Giotto *Presepe di Greccio* [El Pesebre de Greccio] (1297-1300 aprox).

⁷ Según John Gage, esto se ha dado especialmente a través del vestido. GAGE, John. *Color y Cultura. La Práctica y el Significado del Color de la Antigüedad a la Abstracción*. 3ra ed. Madrid, Siruela, 2001. 335 p.

⁸ “*Hágase la luz!: choque de electrones; vaporosos átomos de gas argón, mercurio y neón; fotones de luz ultravioleta colisionando con átomos de fósforo; violenta liberación de fotones; la luz; el milagro*”, escribe Canala sobre su trabajo *Edén*. Y agrega: “*Edén es un invento, una invención, una armazón de rayos, (...) los desgastados*

cilindros de cristal escriben y des-escriben la promesa anunciada”. CANALA, Rodrigo. *Juegos de Artificio*. Borrador no publicado de Tesis (Magister en Artes Visuales). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2008. 30 p. P. 17.

⁹ *El Patria* y *Paramento*, en particular, están fuertemente ligadas a dos propuestas de Tinguely: *Dissecting Machine* [Máquina de Discección] (1965) y *Méta-Matic* (1959). La primera, se conforma de restos de máquinas y de maniqués y, la segunda (una serie de obras), de un plumón sujetado sobre un panel que soporta a un papel. El plumón, así como el papel, debe ser instalado en la máquina por el espectador y éste raya la superficie a través de una palanca que torna impredecible el resultado.

¹⁰ HUELSENBECK, Richard. *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992. 132 p.

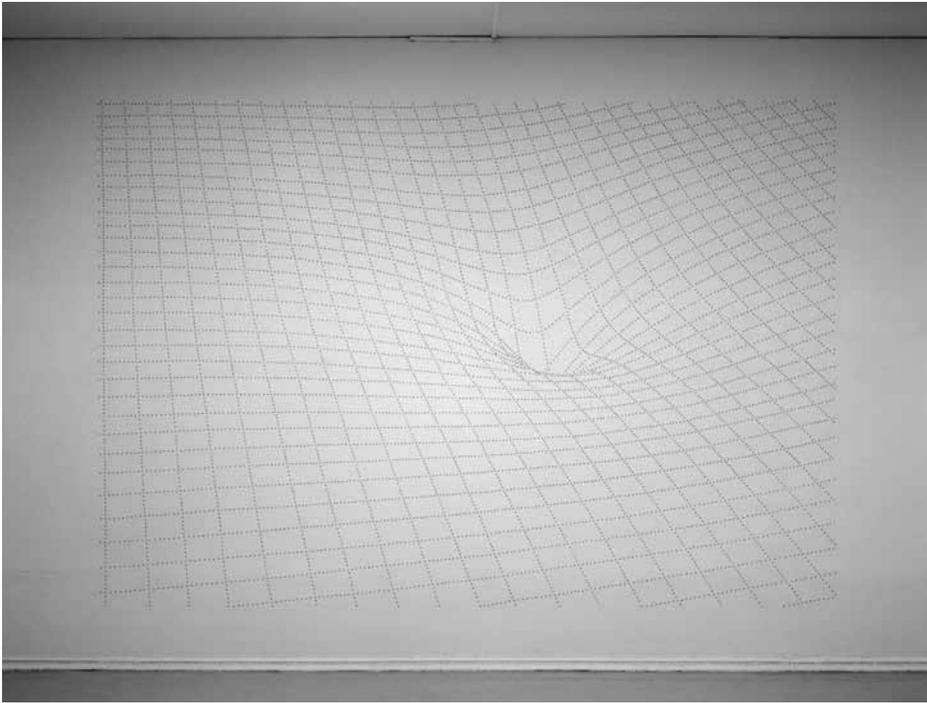
¹¹ BAUDRILLARD, Jean. *El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007. 125 p. P. 12.

¹² Por ejemplo, en *Paramento, Mi Bandera / Tu Cruz, El Patria, Cielo Falso y Agujero Negro*.

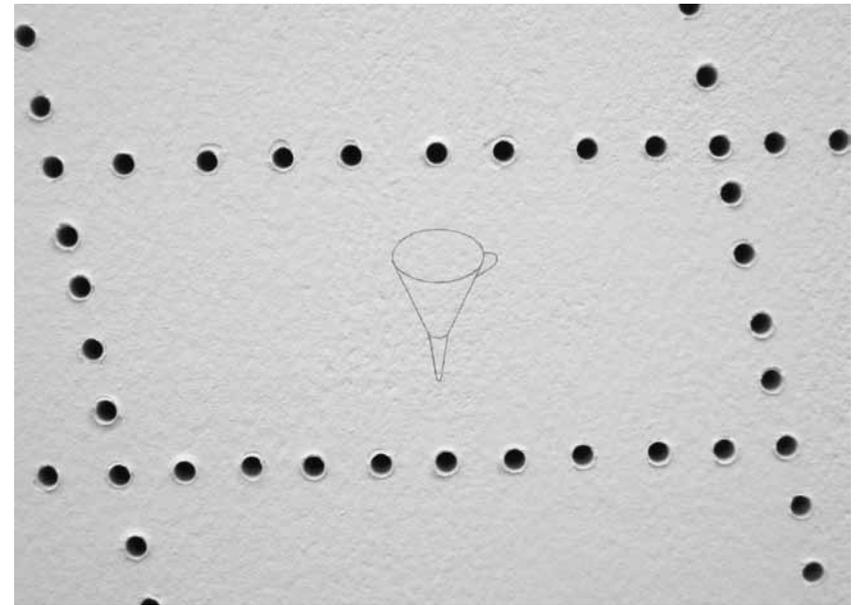
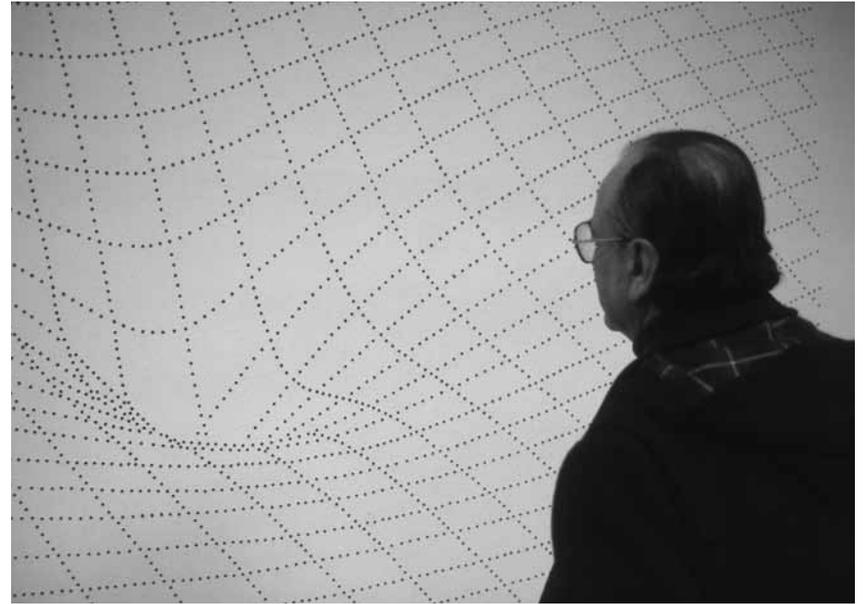
¹³ Tres hechos, al menos, explicarían la cercanía metodológica entre ambos artistas: por una parte, la innegable figuración de Dittborn en las artes visuales chilenas; la formación bajo su tutela en el Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile; la ayudantía que —en ese entonces— Canala desempeñó en el postgrado para el curso Taller de Operaciones Visuales dictado por Dittborn. En términos generales, el viaje y la distancia en la obra *dittborniana* son nociones que Canala rescata y aplica en sus trabajos. El itinerario que emprende cada *Pintura Aeropostal* y el correspondiente alejamiento o cercanía con su punto de origen, materializan lo que ocurre virtualmente en la superficie de la tela, vale decir: las sorpresivas relaciones surgidas del choque de distintas imágenes y técnicas, así como el recorrido que, ante ambas, define la mirada.

¹⁴ BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. 3ra ed. Barcelona, Península, 2000. 191 p. P. 133.

¹⁵ *Ibid.*



Agujero Negro
2002



Agujero Negro
(vista y detalle), 2002



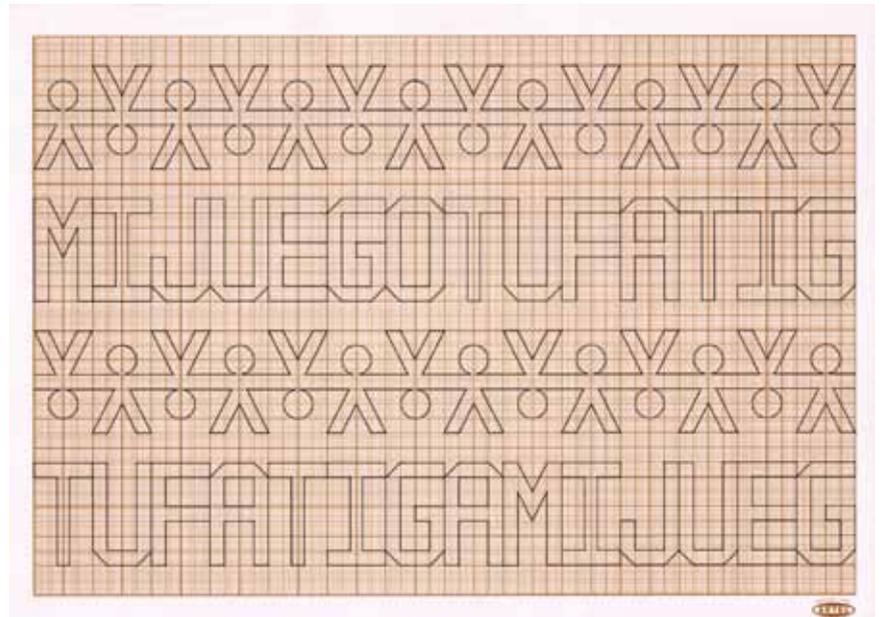
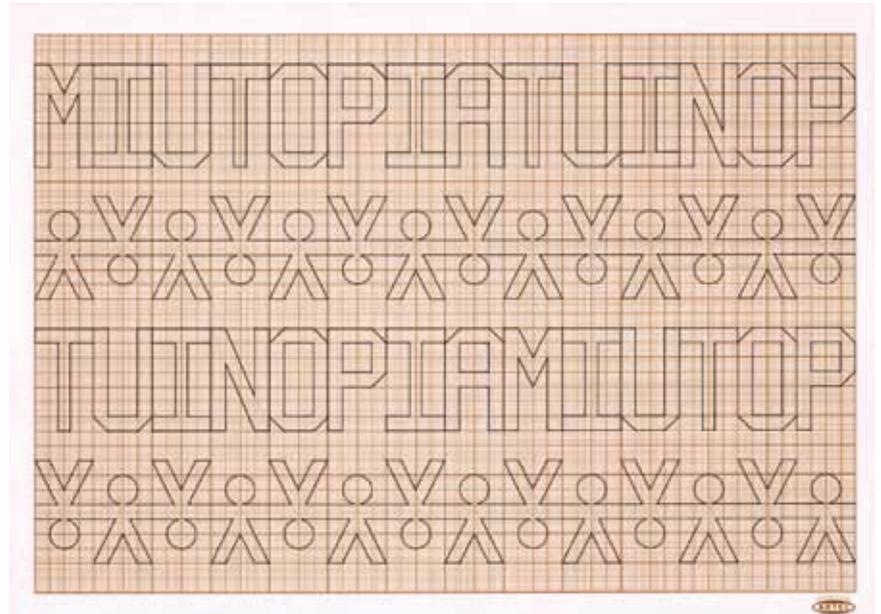
T.F.P.
2007



T.F.P.
(detaillies), 2007



Corona
(vista y detalle)
2006



Mi Utopía/Tu Inopia
Mi Juego/Tu Fatiga
(de la serie *Mi Bandera/Tu Cruz*), 2007



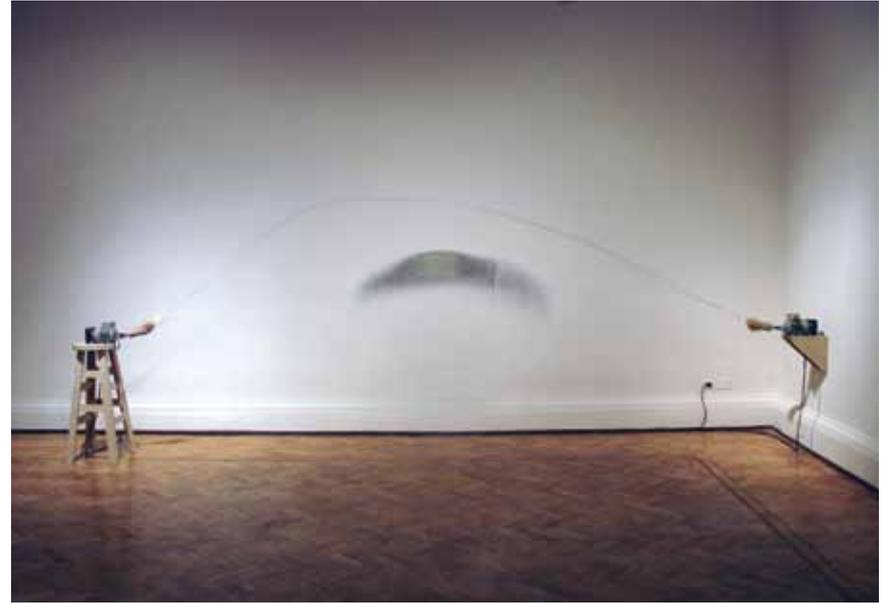
Paramento
(detalles), 2007



El Patria
(detalle), 2006



El Patria
2006



El Patria
2006



El Patria
(detalles), 2006

HEIMATLAND*

Cristián Silva

“Tenemos un origen, una cadena, un lazo casi imposible de romper, de superar. El judío sostiene la cuerda con sus dos manos. Bernardo O’Higgins tenía como consejero a un rabino. Esto nadie lo ha sabido; por lo menos nadie lo ha dicho. Tal vez Pinochet lo supiera, pues, como gran admirador de ese Padre de la Patria, se buscó su propio consejero y ministro rabínico, quien lo llevó al desastre, al igual que a O’Higgins”.

—Miguel Serrano, *La Masonería*.

Yo toco el cielo, yo toco la tierra, yo me arrodillo y me salgo fuera... El señor Del Campo solía ocasionalmente hacer girar la rueda con su mano, sólo por el placer de verla girar, de la misma manera en que disfrutaba observar la danza de las llamas en una chimenea. Juego de Niñas: las manos rosadas de Canala fueron elaboradas recubriendo su alma de cobre con la tradicional pasta de aserrín de caña seca de maíz y baba de nopal, para posteriormente ser envueltas con vendas encoladas, carbonato de calcio, blanco de España y carbón molido; a continuación se emparejó cuidadosamente la superficie y se le aplicó la capa final de nievecita de Los Andes y sangre mapuche. A ciento treinta y nueve revoluciones por minuto, con el arado en una mano y el fusil en la otra, la comba de Canala marca la pauta hasta poner los ojos en blanco... Desde su circunstancial condición de elipsoide de revolución, desde la perpetua dislocación de sus superficies articulares y con su miserable tartamudeo de remolino arrinconado, transfiere su convexidad a la concavidad de la vertical y de la horizontal; como el índice de Platón y la palma de Aristóteles en La Escuela de Atenas, como las plastitas de plomo de Ricardo Serra, incansablemente viene y va, saluda, indica, erosiona, conecta y castiga el mundo del más allá y el del más acá (en caso de desperfectos o para su simple mantenimiento, pueden llevarse ambos motores al local de embobinados de Av. Matta, entre San Diego y Arturo Prat). La cuerda de Canala —*metrónomo leré masón leré poseído leré rebotando leré entre Eros y Tanatos leré*— no viene siendo muy diferente a la

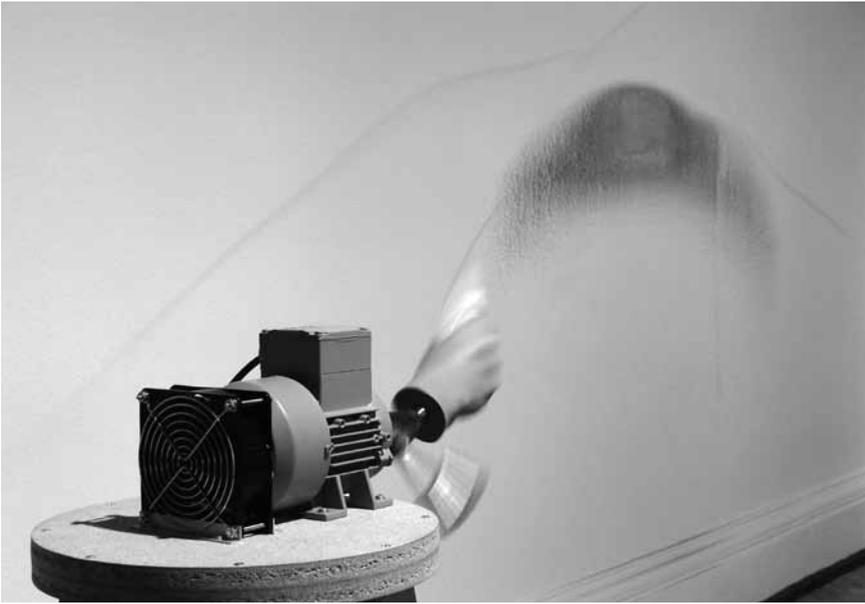
fabricada por medio del trenzado de pastos y hierbas de la zona, hace unos doce mil quinientos años, en el asentamiento de Monte Verde (unos 35 kilómetros al sur de Puerto Montt). Según las antiguas tradiciones punitivas de la Real Armada Británica, un trozo de cuerda, similar a éstas, era deshebrada hasta la mitad en sus tres cabos, los cuales a su vez eran nuevamente descompuestos en tres (con un pequeño nudo o plastita de plomo en cada extremo), conformando el temido Gato de Nueve Colas, instrumento de castigo utilizado a bordo para destrozarle la espalda a tripulantes acusados de robo, subordinación o traición. El número de azotes sugerido era, según nos relata el propio Lord Cochrane, de treinta y nueve... o uno menos que cuarenta (de acuerdo al remoto y dudoso referente bíblico de la Ley de Moisés, quien, frente a la Llama de la Libertad de El Pútrida, escuchó el siguiente llamado: “*¡Moisés, Moisés!... No te acerques... Quitate tus zapatos, porque estás de pie en lugar sagrado...*”). Una pequeña huella al lado de una fogata: un niño se paró junto al fuego hace unos doce mil quinientos años atrás, en Monte Verde, y dejó su impresión en la suave grenda... *Debajo de un puente había una serpiente con ojos de cristal para ir al hospital ¿quiere usted salir?*

Guadalajara, México, diciembre de 2005.

Cristián Silva (Santiago de Chile, 1969), Artista Visual**.

* Nota del Editor: Texto publicado en el catálogo 5ª Bial Museo Nacional de Bellas Artes. Utopías de Bolsillo. Santiago, Chile, 2007, en referencia a la exhibición de la obra *El Patria*.

** Nota del Editor: El autor chileno se radica desde el año 2000 en el extranjero (Guadalajara, México), desarrollando una intensa actividad artística. Previo a esa fecha, generó una significativa influencia en el medio artístico chileno como co-fundador de la galería Muro Sur, de la agrupación Jemmy Button Inc., como profesor y, fundamentalmente, a través de su trabajo de arte.



El Patria
(detalles), 2006



El Patria
(detalle), 2006

PICKET FENCE*

Rodrigo Galecio

Suite-Patrón es, como en una colección de fragmentos, una cadena heterogénea de partes que coexisten en virtud de la arquitectura en la que se las convoca y los lugares en que éstas se ubican. Sus posiciones, a su vez, las determina la construcción de un cierre, un límite en el que se encadenan y, a través del cual, Rodrigo Canala aborda, re delimitando, el espacio arquitectónico de la galería. A este cierre se le delega la función de poner en tensión formal y significativa la composición, pues, indica y coordina las orientaciones del conjunto plástico al mismo tiempo que soporta, como mediador, la posibilidad de ligar un significativo con otro.

Sucede algo complejo: la cerca, lo que se supone bordea, arraiga en el medio y, justamente, esto es lo que sucede con toda frontera, con los muros en la arquitectura, con el marco dorado y el vestido de las estatuas. Lo que, en algunos casos, suele leerse como “accesorio” diferencia y vincula al mediar entre el interior y el exterior.

En este caso, el referente son las vallas que se colocan en el ante jardín de las casas para delimitar los lugares de transición entre el espacio público y el privado y que suele encontrarse, dependiendo del contexto, en el encuentro entre ser un elemento de ornato y medio de protección. Por medio de esta referencia, se introduce en la obra un comentario sobre las formas a través de las que se delimita, rige y presenta el territorio y el espacio urbano y que, entre otras, regulan la vida social y la experiencia perceptual de la ciudad.

Otro aspecto importante consiste en la materialidad con la que está manufacturada esta cerca: “Masisa desnuda” (madera aglomerada), cuya precariedad (pues es un material inestable que se degrada con facilidad) y bajo costo pudieran remitirnos a un pensamiento o reflexión que se extienda sobre lo económico y que dice relación, en este caso, con la eficaz administración de los recursos.

En este sentido, en cuanto elemento jerárquico que se instala en la exhibición, la cerca y su materialidad, surge una posible lectura significativa en la obra. Esta guarda relación con la dinámica socioeconómica en Santiago, la que ha impuesto,

desde siempre, una especie de fanatismo por la protección de la propiedad ante la constante amenaza del robo, el asalto y el miedo. Al sitio en donde se emplaza la casa, o el edificio de departamentos, se lo delimita con una cerca en forma de reja y ésta se desplaza hacia los vanos de puertas y ventanas superponiéndose a los elementos habituales como postigos y persianas, añadiéndole la exigencia de superar la precisa necesidad de su función.¹

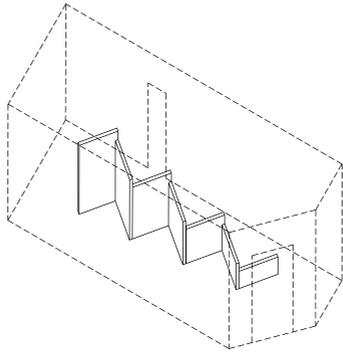
Quizá en *Suite-Patrón* aparezca, enfáticamente, la inquietud por una imagen de ciudad que se ha ido ampliando progresivamente y que se realiza no sólo en la agresividad del cierre y el enrejado, sino, también, en una serie de elementos en los que éste se engancha o de los que es síntoma: diferencia radical de la distribución de los bienes, altísima densidad habitacional o hacinamiento, degradación y decadencia de zonas edificadas, desbordamiento de extensas áreas suburbanas, pobreza, desorden, violencia, etcétera. Todo ha implicado, en Santiago, una disipación de la experiencia del espacio público y consecuente debilitamiento del espacio social.

Por otra parte, en el trabajo plástico, específicamente, en la guirnalda (corona de flores y hierbas con que se ciñe la cabeza) dibujada con polvo doméstico, en el extremo superior del muro norte de la galería y que, también, es indicada por el eje zigzagueante que traza la cerca en forma ascendente, se refuerza la significación de otras ideas vinculadas al espacio y al territorio que, por contraste, nos vuelven al espacio doméstico, dado el material que se emplea en su factura.

Aquí, nuevamente, la materialidad se emplea para señalar cuestiones relativas al orden de lo económico. En este caso ya podría pensarse en una economía simbólica respecto del carácter ornamental² de la guirnalda que corona la exposición. Esta vez, como símbolo de lo efímero e intrascendente, atento a lo banal y a lo infraordinario por medio de lo cual se propone una jerarquía que iría desde lo delicado y crítico a lo anecdótico y la falsificación: los objetos que se tienden sobre la cerca. Ellos resultan enigmáticos, algunos parecen ser decorativos y otros se nos aparecen como símbolos de status, poder y



Vista de la exposición *Suite-Patrón*,
Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2007



Proyección axonométrica de la obra *Paramento* en Galería Die Ecke

muerte. Banderines negros de terciopelo sintético, cadenas de oro de fantasía, un fémur humano realizado en resina pintado negro y otros objetos recubiertos con materiales de revestimiento (escarcha plateada, martelina) que pertenecen a una gama casi sin fin de materiales. Éstos han sido diseñados para esconder y reproducir apariencias o falsear, pretenciosamente, la consistencia de la estructura y la textura de los materiales con los que se construyen las cosas, los objetos y los edificios.

Desde luego, en la obra aparece una multiplicidad de elementos, formas y materiales empleados como si el resultado se tratase de un *assemblage*, pero en el espacio. Esto último se enfatiza en la serie de dibujos de patrones hechos con tinta y estilógrafo desechable sobre papel milimetrado, cuidadosamente enmarcados con un marco cromado, estrictamente pulido³, todo lo cual, se comporta como otro elemento más en la configuración del conjunto que se instala en el espacio arquitectónico. En fin, cada parte y objeto colabora con el otro, extendiéndose así, la composición, hasta ocupar completamente el espacio y, además, cada material y cada objeto ha sido elegido como medio para la realización de los contenidos artísticos y temas en un trabajo cuya notable cercanía a la sensibilidad del arte de *environments*, o ambientes, se propone como re elaboración de un pensamiento sobre los medios del arte.

Santiago de Chile, abril de 2008.

Rodrigo Galecio nació en 1972 en Santiago de Chile. Es artista y profesor universitario en artes visuales. Magíster en Bellas Artes (Universidad Complutense

de Madrid), Licenciado en Arte (Pontificia Universidad Católica de Chile). Ha publicado ensayos en algunos catálogos de exposiciones realizadas en Santiago. Elabora su obra desde 1998, contando con exposiciones en Chile, España y Estados Unidos. Actualmente, enseña en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹ Nota del Editor: Texto impreso, por primera vez, en ficha informativa de la exposición *Suite-Patrón* (galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2007). La versión original fue especialmente modificada, por el autor, para su publicación en el presente catálogo.

² En Santiago, la reja se ha hecho variar en estilos impostados tal como las que hubo una vez en el barrio Brasil, El Golf o la calle Ricardo Lyon, entre otros lugares, de hierro forjado (con puntas de bronce pulidas) remitentes del neoclasicismo (o a veces muy eclécticas) y representantes de la aspiración de clase de los que las encargaron. También, se ven en comunas de menos recursos pero, en tal caso, hechas de hierro para la construcción y soldadura, cuidadosamente pulidas y pintadas.

³ En este caso efectivamente se puede hablar de ornamento en su acepción original y no de decoración, pues, el sentido de ornamento remite al orden, al arreglo lógico o metódico de una trama formal que obedece a una función simbólica auténtica, tal como sucedía en el templo griego por medio del cual se intermediaba el culto a los dioses. Así, lo fraudulento se señalaría y alojaría en la decoración por la que se finge una identidad a partir de signos de distinción postizos, o de pacotilla, es decir, lo que sucede con la copia cuyo valor fundamental es el de la imitación.

⁴ Cuya referencia a la higiene y la impecabilidad, acaso, señale el modelo moral de limpieza y corrección de las clases medias y la burguesía.



Paramento,
2007

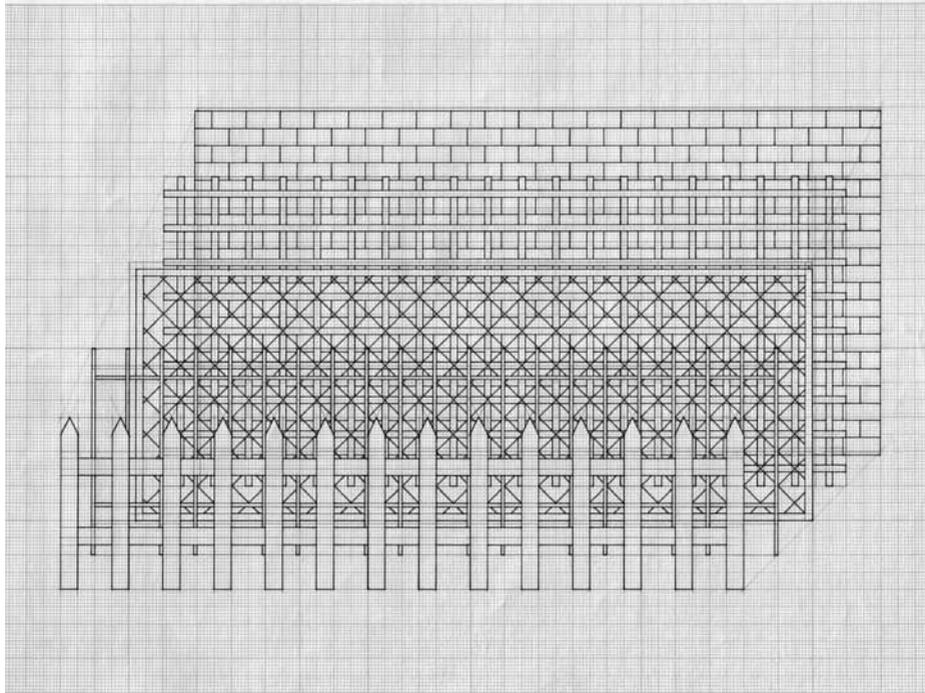


Vistas de la exposición *Suite-Patrón*.
Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2007





LISTA DE OBRAS



Defensas
2006

Agujero Negro

2002
Perforaciones y grafito sobre muro
232 x 339 cm
Sentido Común, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile
(pp. 12–13, 32–33)

Edén

2004
Tubos fluorescentes amarillos centelleando aleatoriamente y cable eléctrico y caja eléctrica de zincalum (circuito alterado), madera aglomerada, tornillos zincados, perfiles de aluminio
Dimensiones variables
Edén, Galería Artespacio, Santiago, Chile
(p. 8)

Lucbar

2004
Polvo doméstico sobre papel lija granate
100 x 66 cm
(p. 6)

Cielo Falso

2004
Película de poliéster metalizada plateada (toldo), madera aglomerada, tornillos zincados, baldes plásticos y concreto (pilastras y bases), ampolletas incandescentes centelleando, portalámparas plásticos, cable eléctrico y caja eléctrica de zincalum (circuito secuencial), bocinas emitiendo bucle de risas pregrabadas (audio), reposeras plegadas
240 x 500 x 715 cm
Falso, Centro Cultural de España, Santiago, Chile
(p. 9)

Gentleland

2005
Impresión Lambda color sobre papel fotográfico
50 x 37.5 cm
(p. 6)

Estandarte

2005
Impresión Lambda color sobre papel fotográfico
50 x 37.5 cm
(p. 7)

El Patria

2006
Madera aglomerada y tornillos zincados (taburete y ménsula), turbinas y motores eléctricos, soportes de acero, resina de poliéster pintada (vaciados de manos) y cable de acero azotando muro y suelo (movimiento electromecánico), cable eléctrico y caja eléctrica metálica (circuito variador de frecuencia)

200 x 570 x 200 cm (aprox)
5ª Bienal de Artes Visuales. Utopías de Bolsillo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile
(pp. 19–22, 24–25)

Corona

2006
Defensa recubierta con escarcha metálica dorada, tornillos, concreto
20 x 44 x 13 cm
(p. 16)

Cruz Tumbada

2006
Polvo doméstico sobre papel lija negro
27.7 x 23 cm
(p. 7)

Defensas

2006
Tinta negra y grafito sobre papel milimetrado
21.5 x 32 cm
(p. 34)

Mi Utopía / Tu Inopía

(de la serie *Mi Bandera / Tu Cruz*)
2007
Tinta negra y grafito sobre papel milimetrado
21 x 29.7 cm
(p. 17)

Mi Juego / Tu Fatiga

(de la serie *Mi Bandera / Tu Cruz*)
2007
Tinta negra y grafito sobre papel milimetrado
21 x 29.7 cm
(p. 17)

Paramento

2007
Madera aglomerada, tornillos zincados y reguladores de nivel (reja), terciopelo sintético negro y cordón (banderines), ampolletas incandescentes centelleando, portalámparas plásticos, cable eléctrico y caja eléctrica de zincalum (circuito secuencial), tela de PVC plateada, diversos objetos
280 x 857 x 138 cm
Suite-Patrón, Galería Die Ecke, Santiago, Chile
(pp. 10, 18, 27, 29–31)

T.F.P.

2007
Polvo doméstico sobre muro
Dimensiones variables
Suite-Patrón, Galería Die Ecke, Santiago, Chile
(pp. 14–15, 27, 31)

CRÉDITOS

MI BANDERA / TU CRUZ
Rodrigo Canala
www.canala.cl

2ª edición
Santiago de Chile, diciembre 2012

Catálogo publicado con motivo de la exposición
Suite-Patrón, Die Ecke Arte Contemporáneo,
Santiago de Chile, 9 noviembre – 7 diciembre, 2007

Die Ecke Arte Contemporáneo
José Manuel Infante 1208, Providencia, Santiago de Chile
Teléfono: (56-2) 269 04 01
info@dieecke.cl – www.dieecke.cl

EDICIÓN
Rodrigo Canala

DISEÑO GRÁFICO
Fernando Cesari

TEXTOS
©Rodrigo Galecio
©Cristián Silva
©Gerardo Pulido

ASISTENCIA EN TALLER Y MONTAJE
Nicolás Azócar, Catalina Devaud, Benjamín Ossa

FOTOGRAFÍAS
©Rodrigo Canala
©Weiss, E. B., Segal, M. S. & Stein, M. (1985). *Bronchial Asthma, Mechanisms and Therapeutics*. (2a ed.). Boston, Estados Unidos: Eds. Little, Brown and Company (p. 1)
©Sagan, C. (1983). *Cosmos*. (7a ed.). Barcelona, España: Eds. Editorial Planeta (p. 7)
©Tomás Rodríguez (p. 20) / ©Colección CCU (p. 20)
©Basílica de San Francisco, Asís, Italia (contratapa)

TAPA
Adaptación de la obra *Mi Bandera / Tu Cruz*
(serie *Mi Bandera / Tu Cruz*), 2007

CONTRATAPA
El Giotto, *Presepe di Greccio* (detalle), 1297–1300

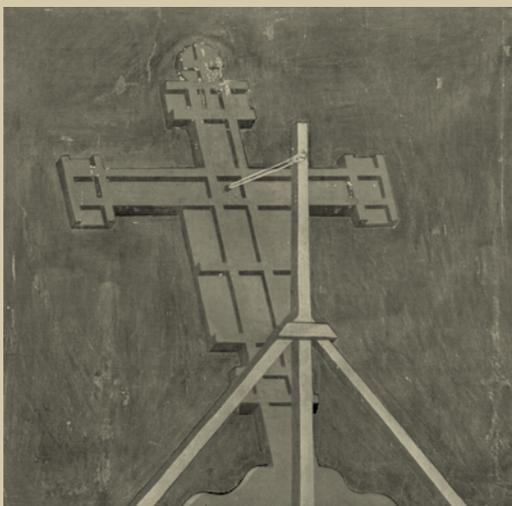
IMPRESIÓN
Salviat Impresores
500 ejemplares

AUSPICIO
La obra *Paramento* fue realizada gracias al auspicio de Masisa S.A.

PATROCINIO
Taller BLOC
www.tallerbloc.cl

AGRADECIMIENTOS

A Nicolás Azócar, Catalina Devaud y Benjamín Ossa, por su eficiencia y disposición en la asistencia en el taller y en el montaje en Galería Die Ecke. A Rodrigo Galecio, Gerardo Pulido y Cristián Silva, por su entusiasmo al aceptar escribir y el cuidado y esmero en sus invaluable textos. A Fernando Cesari, por su atento y dedicado diseño del presente catálogo. A Paul Birke y Ethel Klenner, de Galería Die Ecke, por su colaboración en la producción de la exposición. También a Catalina Bauer, por su indispensable compañía en las buenas y en las malas; Ana María Yaconi, por su generosidad y apoyo desinteresado; Patricia Ready, por su permanente compromiso y confianza; Rodrigo Torres, Gerente de Marketing de Masisa S.A., por su aporte y apuesta en el proyecto; a mis socios de Taller BLOC: Catalina Bauer, Rodrigo Galecio, Matías Mori, Peter Morse, Gerardo Pulido y Tomás Rivas, por su entrega y amistad. Y a mis hermanos Andrea Canala-Echevarría S. y Daniel Canala-Echevarría S., y muy especialmente a mis padres Cecilia Sagre y Ramón de Kanalaetxebarria, a todos ellos, por su incondicional apoyo.



WWW.TALLERBLOC.CL

WWW.CANALA.CL