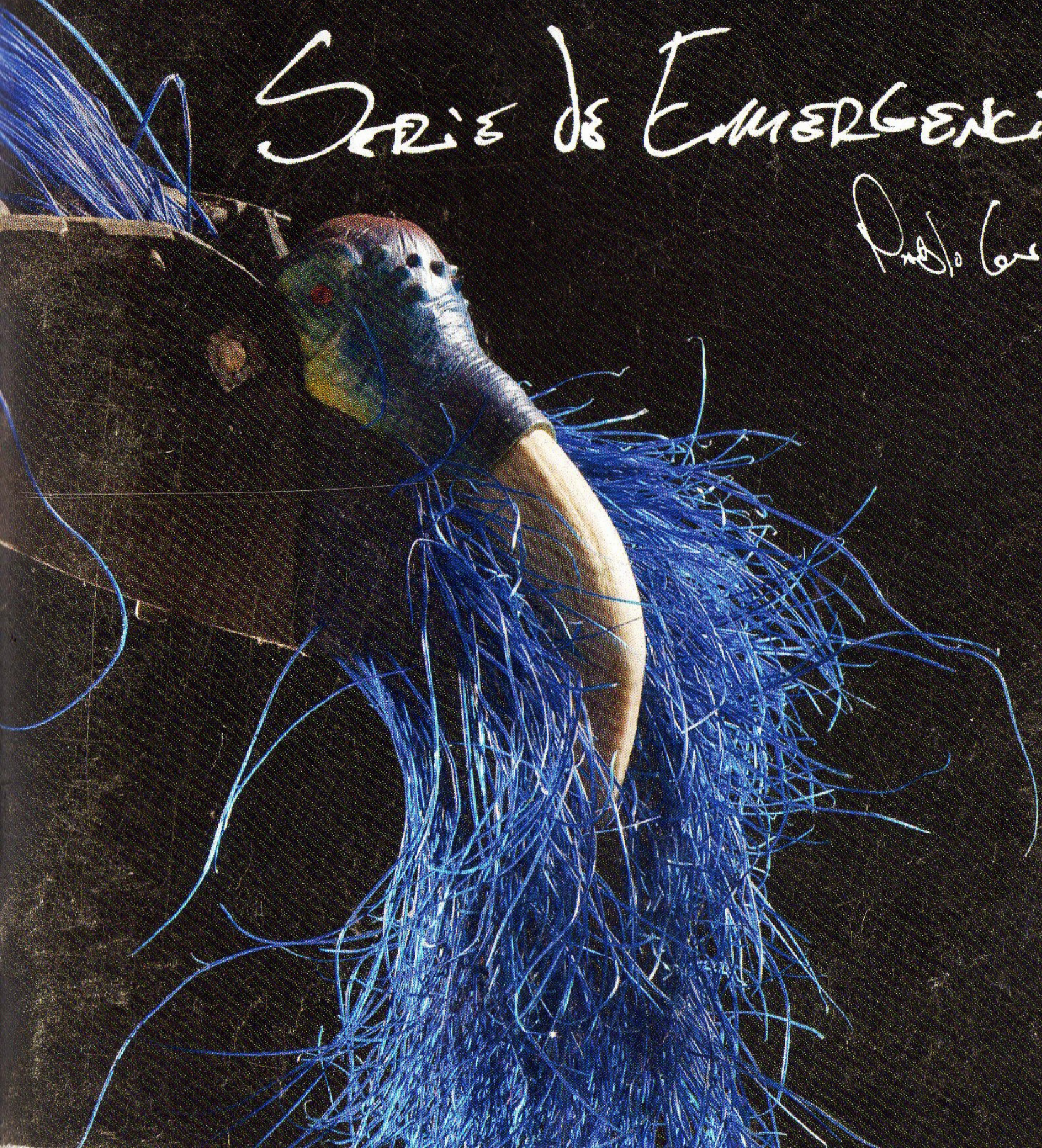


Serie de EMERGENCIA.

Pablo Gersch.



Agradezco a todos los animales que colaboraron con este proyecto, a quienes con su muerte dejaron sus huesos y dientes abandonados, a los que colonizando ambientes plásticos, hicieron de estos sus hogares.

Agradezco a M.C. a V.S a M.J.C a M.P.C. a M.B. a M.M. y al C., agradezco especialmente la colaboración de D.C. de A.M. de S.M. y S.C.

Dedico esto a A.F.

Nos agradezco como seres, que tras un largo camino a partir de minúsculas masas amorfas, hemos desarrollado extremidades, rodillas y dedos.

Nos agradezco finalmente y a pesar de todo como humanidad por la evolución de formas y materiales que hemos logrado desarrollar.

Serie de Emergencia – Esculturas 2012-2013

Pablo Concha

[Galería XS, 19 de Marzo 2013]

I

Existe un elemento significativo y determinante en la noción de obra entendida como proceso, ese elemento es el de serie. Si este concepto puede ser además de la expresión de un proceso de producción, un modo creativo y una técnica de investigación artística, podemos decir -de buen grado- que la obra de Pablo Concha es, a cabalidad, una serie escultórica. Un singular proceso de obra que conjuga en el campo de la imaginación estética los fundamentos de su propia condición constructiva. En términos operativos, esta muestra exhibe en forma rigurosa un trabajo basado fundamentalmente en la apropiación y manipulación escultórica de desechos orgánicos e industriales. De modo específicamente conceptual, se nos invita a ver un proceso que expone de forma crítica las nociones históricas de la escultura y, al mismo tiempo, la recuperación de algunos de los elementos más clásicos de ésta. Nos referimos con esto, a que el trabajo realizado por Pablo no sólo está posicionado dentro de la escultura; sino, que en su mismo movimiento, se abre a las posibilidades de lo escultórico, es decir, se ubica en el no fácil terreno de los límites que han fracturado la condición moderna de escultura.

Bien es cierto que no hace falta ser un experto en arte contemporáneo, para saber que una de las categorías que resulta cada vez más difícil de utilizar es, sin lugar a dudas, la de escultura. Dicha dificultad, derivó de las transformaciones históricas y estéticas a las que fue sometida -material y discursivamente- la propia categoría de escultura. En ocasión a esta problemática, se puede visualizar una doble tangente de discernimiento analítico respecto a dichas transfor-

maciones. Una de estas líneas de penetración recorrió el cuerpo interno de la escultura y la otra el campo exterior u objetual de lo escultórico. La liberación de la primera de esas líneas de producción artística la podemos valorar en la obra de A. Rodin y, la segunda, la podemos alcanzar en los «ready-made» de M. Duchamp. La obra de Rodin expresó la crítica interna más profunda que podía aguantar el canon de la escultura y, con un impulso inaugural, la obra de Duchamp integró de la forma más violenta la objetualidad que había sido excluida de todo posible canon de obra de arte.

Entre los veinte años que separan al Balzac (Rodin, 1897) de la Fuente (Duchamp, 1917), las cosas parecieron ir demasiado rápido, un cambio de siglo que parecía cortar de raíz el esplendor decimonónico de la escultura. Parte importante del arte del siglo veinte, estuvo tramado por esta desestructuración de la escultura y la emergencia cada vez más acuciante de la objetualidad.

II

A partir de este pequeño diorama histórico y centrándonos en la tensión manifiesta entre la escultura y lo objetual, podemos ir encendiendo el sentido de lo que se ha puesto a trabajar al interior de "Serie de Emergencia. Una voluntad artística que se empeña tanto en el espacio de una resistencia como en el de una radical transfiguración de lo escultórico.

Tan pronto nos inclinamos a la situación procesual por la que se va recorriendo el sistema de la serie, logramos apreciar la reversibilidad de su "cadena evolutiva". Una genealogía que conecta la germinación temprana de las primeras piezas orgánicas con la formación acabada de las distintas figuras ensambladas. Se nos deja sentir una especie de temporalidad evolutiva de la experiencia, el nacimiento de una multiplicidad zoomórfica diferente a cualquier imagen que podamos tener inscrita. Desde la construcción anclada a la maciza piedra,

emerge un nacimiento polimorfo de lo animal, algo así como la metamorfosis estética de una vida arrancada a la imaginación. Una evolución procesual que no habla de tal o cual animal, sino más bien de la animalidad. Expuesto así, podemos dar sentido a lo que quiere expresarse en "Serie de Emergencia", aquello que emerge como lo escultórico es precisamente la animalidad, una cadena evolutiva que relaciona la autonomía de cada una de las obras con el flujo procesual del ciclo de su creación.

En buena medida, el despliegue estético de las obras y la materialidad que las define someten lo objetual al duro canon de la escultura. Si nos detenemos en los elementos que van conformando esta serie, nos damos cuenta que en ellas asisten los elementos más importantes de la escultura clásica y moderna, desde el uso de la base en piedra pasando por el plinto y llegando a la incorporación de los desechos más heterogéneos. Una economía de recursos que se deja administrar por una forma de trabajo "constructivista" y "povera", dando cuerpo a una figuración paradójicamente tan fragmentaria como cohesionada.

III

Un aspecto del recorrido que hemos hecho y que ha partido con la lucha entre la escultura y lo objetual, lo podríamos zanjar con la conjunción teórica y material que representa la operación de ensamblaje. En un examen crítico de este procedimiento referido a la obra "Serie de Emergencia", podemos descubrir cómo se relaciona éste con lo que hay de escultórico en tal serie. Tenemos en conciencia la recuperación del plinto y la base, pero lo decisivo es que la escultura, en su sentido más rudimentario, es dar forma a la materia, forjar el material, violentarlo hasta extraer de él la figuración. No obstante, en el desplazamiento de la escultura hacia el ensamblaje, lo que éste le hace a la escultura es anular el sentido histórico de su naturaleza creativa, vale decir, el ensamblaje constituye la

abolición de la creación formal de la escultura. Con la operación de ensamblaje se da paso a un rescate de las formas ya generadas, dejando fuera toda posible funcionalidad y mimesis representacional de algún posible modelo.

Según el correlato, el ensamblaje constituye una continuación crítica de la escultura, un devenir donde se pervierte la progenitura y pureza del lenguaje de la escultura. La operación de ensamblaje elaborada a partir de diversos desechos orgánicos e industriales, deconstruye la pureza monumental, representacional y antropomórfica de la condición histórica de la escultura. Una obra, por ejemplo *Animal59*, donde se deja ver la elaboración de una figura construida con las formas objetuales de un secador de pelo, un hueso y unos fierros, nos remite inmediatamente a esto que señalamos como la abolición de la creación formal y el rescate de las formas ya generadas.

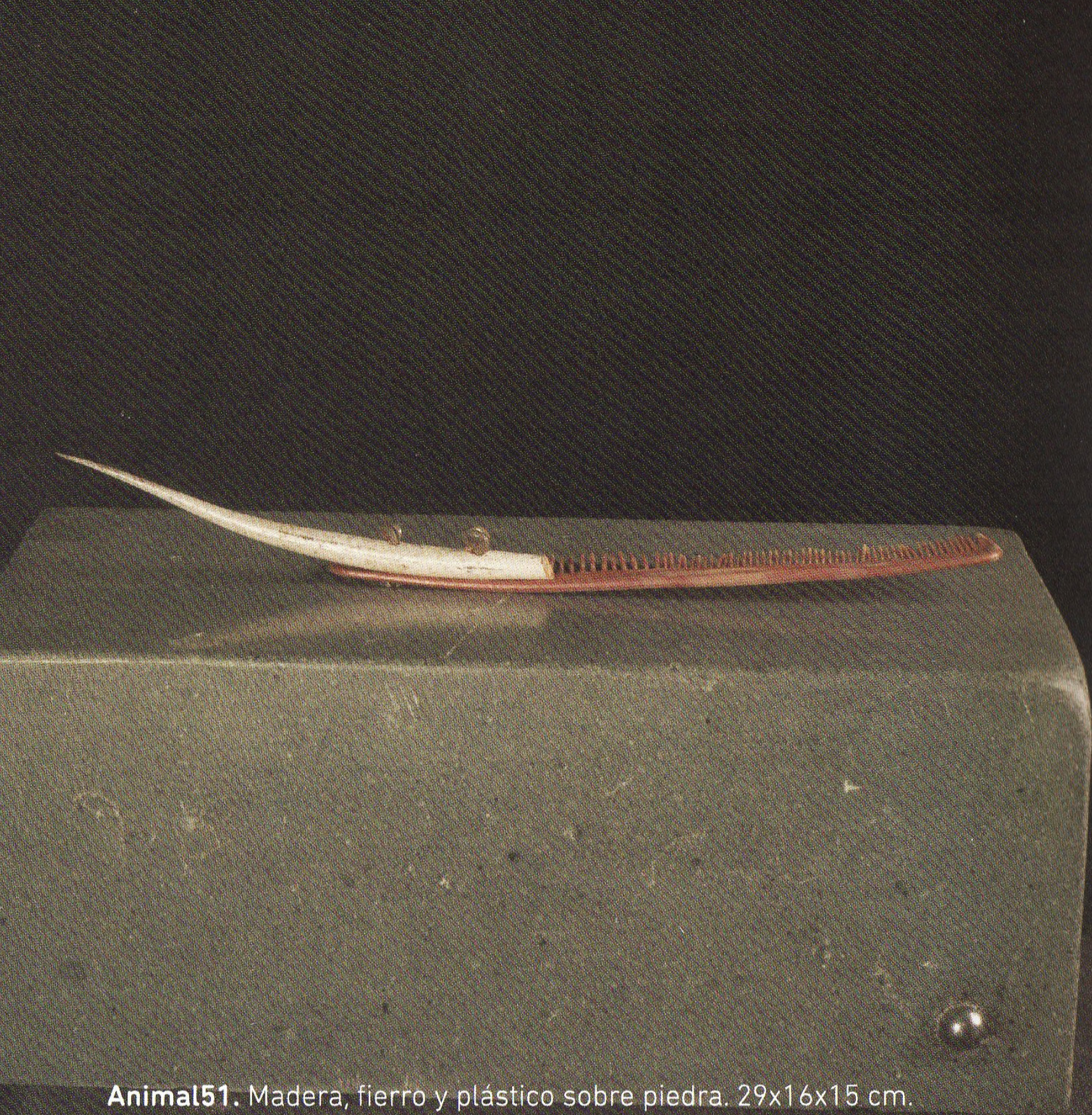
De lo que expresa cada una de las obras, creo, se trata más exactamente de una desarticulación y descodificación de la figura animal, una especie de ruptura con la mimesis que hace que el animal se disocie de la figura para entrar en las posibilidades de la figuración. Tomado así, este proceso, en términos de su potencial desfigurativo, puede ser leído como un viaje a las posibilidades de un cuerpo animal sin modelo posible.

En la emergencia de cada una de estas obras -envueltas en la fragilidad y precariedad de sus materiales-, se exhibe una incómoda continuidad, la continuidad de la escultura más allá de sí. La presencia de una Escultura a pesar de su carga objetual.

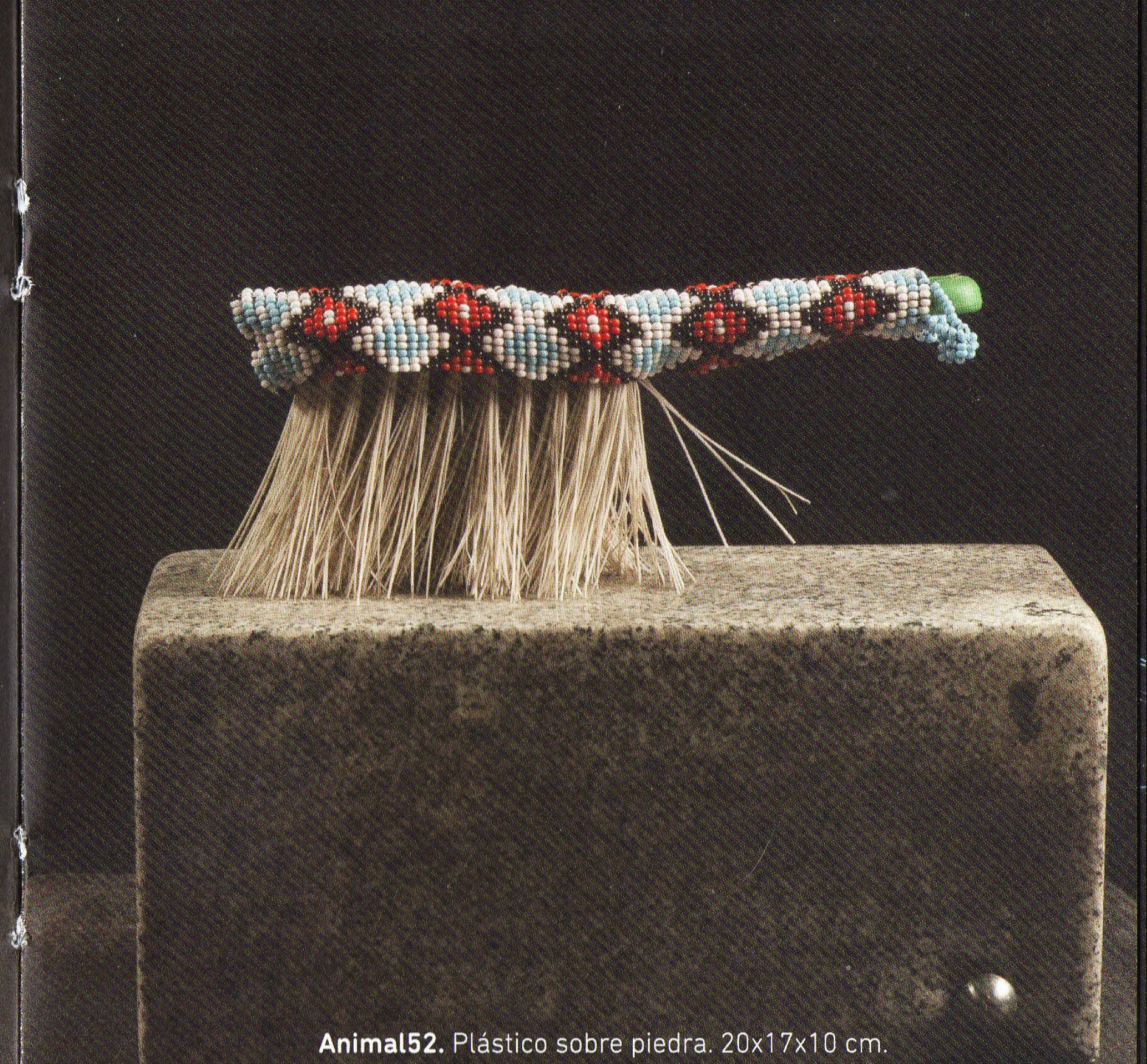
Cesar Vargas.



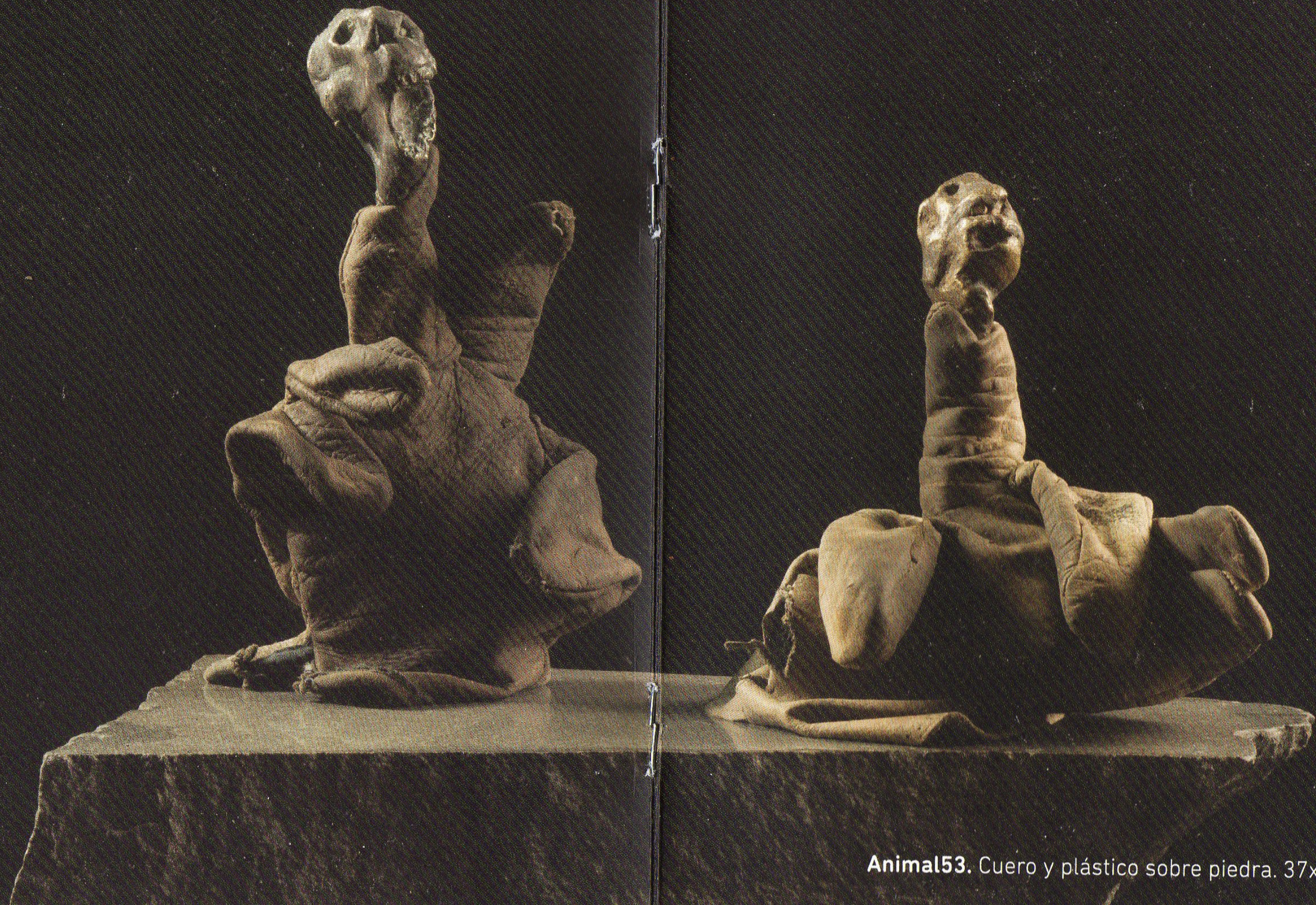
Animal49. Hueso y plástico sobre piedra. 53x20x13 cm.



Animal51. Madera, fierro y plástico sobre piedra. 29x16x15 cm.



Animal52. Plástico sobre piedra. 20x17x10 cm.



Animal53. Cuero y plástico sobre piedra. 37x33x30 cm.



Animal 54. Fierro y plástico sobre piedra. 45x40x14 cm.



Animal 55. Diente, fierro y plástico sobre piedra. 75x40x40 cm.



Animal 56. Madera, fierro y plástico sobre piedra. 27x14x12 cm.



Animal 57. Madera, fierro y plástico sobre piedra. 47x 30x27 cm.



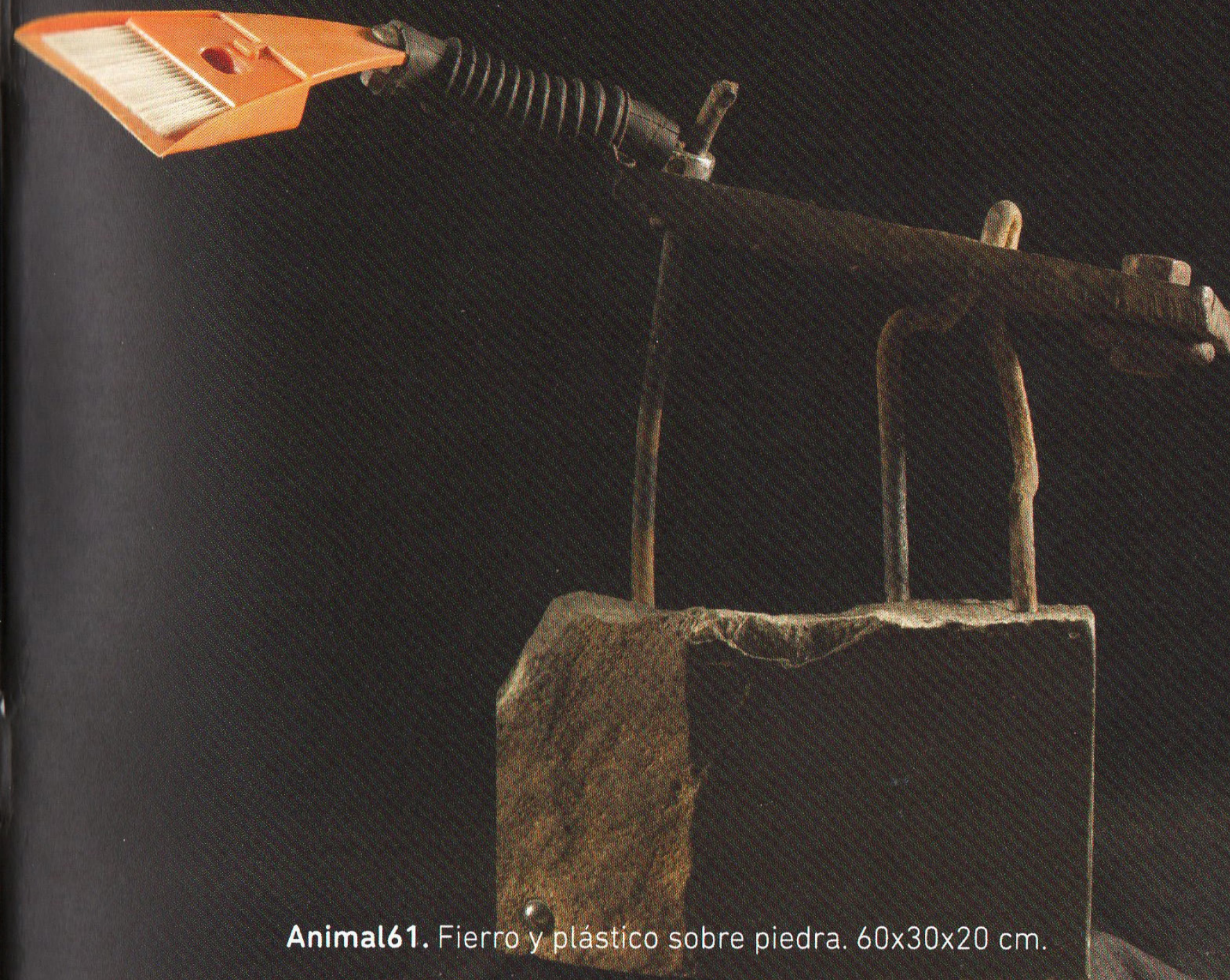
Animal 58. Concha, piedra, fierro y plástico sobre piedra. 35x25x15 cm.



Animal 59. Hueso, fierro y plástico sobre piedra. 60x30x25cm.



Animal60. Madera fierro y plástico sobre piedra. 40x40x28 cm.



Animal61. Fierro y plástico sobre piedra. 60x30x20 cm.

Escultor: Pablo Concha
www.pabloconcha.com
pcsvalderrama@gmail.com

Teórico: César Vargas
cekoller@gmail.com

Diseñadora: Carolina Olea
carolinaolea77@gmail.com

Fotógrafo: Esteban Arias
fotografia.arzu@gmail.com

Impresión: Good Print
erwin@tgp.cl

GALERIA **XS**

THE **GOOD** PRINT

CRISTAL
LIGHT