

Pablo Concha nace en Santiago de Chile en 1984. Ingres a la escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, donde el año 2010 obtiene el título de Escultor. Luego en el 2013 realiza la maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, egresando como Maestro en Artes Visuales con mención en Arte y Entorno. Pablo ha mostrado su trabajo en Santiago, Buenos Aires, CDMX y Nueva York, en diversos centros culturales y festivales. En el 2015 es distinguido con la Beca de Excelencia para Estancias de Creación Artística, con su proyecto escultórico Nuevos Monumentos, para la instalación de una serie escultórica en parques de la CDMX. Actualmente trabaja entre México y Chile donde desarrolla trabajos de gran formato emplazados en la vía pública y esculturas de mediano formato para exhibirse en centros culturales.

www.pabloconcha.com

Florencia San Martín es candidata a doctora en historia del arte en la Universidad de Rutgers, donde se enfoca en arte Latinoamericano moderno y contemporáneo y en historia de la fotografía. Ha recibido Becas Chile en dos ocasiones para sus estudios de Magister en NYU y para sus estudios de doctorado, que en la actualidad realiza como becaria del Center for the Critical Analysis de la Universidad de Rutgers. Ha sido instructora en cursos en historia del arte en la Universidad de CUNY/Staten Island, NY, además de colaborar desde 2013 con revistas especializadas como ArtNexus, Sismopolite y Artishock, donde ha escrito artículos y reseñas de artistas como Joaquín Torres García, Fernando Bryce, la Brigada Ramona Parra y Mika Rottenberg. A la vez, Florencia ha escrito catálogos de artistas y capítulos de libro sobre la obra de Jorge Tacla y Pedro Lemebel, además de haber presentado en conferencias académicas en diferentes ciudades de EEUU, San Juan y Lima. Recientemente ha sido becada con la Patricia and Phillip Frost Predoctoral Fellowship para completar su disertación titulada "The Art of Alfredo Jaar within a Latin American Framework" en el Smithsonian American Art Museum en Washington DC, donde residirá durante el próximo año académico.

PABLO CONCHA

FÓSIL

LO QUE ESTUVO VIVO Y SE HA TRANSFORMADO EN PIEDRA

10 MAYO / 4 JUNIO 2017

M100
CENTRO CULTURAL MATUCANA 100

OMA
One Moment Art



Vaca (*Bos taurus*). Aluminio y hueso 50 x 34 x 17 cm.



Cabra (*Capra aegagrus hircus*). Aluminio y hueso, 37 x 25 x 18 cm.



Lobo marino (*Otaria flavescens*). Bronce y hueso, 14 x 12 x 10 cm.



Lobo marino (*Otaria flavescens*). Aluminio y hueso 30 x 21 x 19 cm.



[1]



[2]



[5]



[6]



[3]



[4]



[8]

[1] Perro (*Canis lupus familiaris*). Aluminio y hueso, 25 x 13 x 10 cm.

[2] Jabalí (*Sus scrofa*). Alumino y hueso, 40 x 18 x 15 cm.

[3] Caballo (*Equus caballus*). Aluminio y hueso, 34 x 21 x 15 cm.

[4] Pelicano (*Pelecanus occidentalis*). Alumino y hueso 51 x 11 x 11 cm.

[5] Oveja (*Ovis aries*). Bronce y hueso 28 x 14 x 12 cm.

[6] Alpaca (*Vicugna pacos*). Aluminio y hueso 20 x 10 x 9 cm.

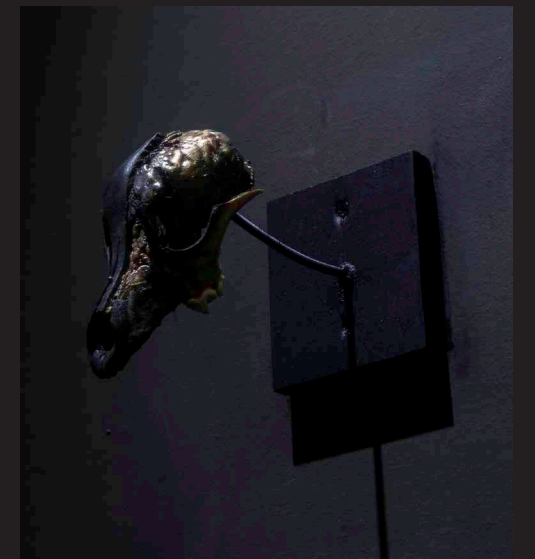
[8] Gato (*Felis catus*). Bronce y hueso 9 x 7 x 6 cm.



Sin título, 2017 (Peralillo). 3 Frames del video en Galeria Concreta. M100, 5' 10"



Sin título, 2017 (Puerto Pirihueico). Frame del video en Galeria Concreta. M100, 2' 30"



Vista del montaje de Fósil, Galería Concreta. M100



EL CUERPO, EL CONTEXTO Y LA MIRADA

EN LAS ESCULTURAS DE PABLO CONCHA

Desde Plinio el Viejo hasta Lacan, muchos escritores, teóricos y artistas visuales se han referido a la “confusión” que tuvieron los pájaros respecto a las uvas del bodegón de Zeuxis. Un sitio recurrente desde donde se han pensado temas como la mimesis, el naturalismo y el trompe l’oeil, la fábula de Zeuxis hecha pintura y viceversa ha conducido al debate sobre la representación en relación a la capacidad del arte de substituir a la cosa más allá de la idolatría o el fetichismo. Tan reales, tan vivas parecían las uvas en esta famosa pintura de la Grecia Clásica que los pájaros picotearon su superficie una y otra vez. Se trataba entonces de una ficción sobre la ficción que ha servido además para distinguir y jerarquizar, en el contexto moderno de la hegemonía de la razón, la relación que los seres humanos y los animales mantienen con las cosas reales y las obras de arte. Descartes por ejemplo, aun reconociendo la equivalencia óptica de los humanos con los animales, determinó que estos segundos no podían convertir en percepción los estímulos sensoriales que se producen en la retina.^I Así, para el “padre” de la filosofía moderna occidental, los pájaros en la pintura de Zeuxis no habrían visto, en el fondo de sus ojos, más que una figura; un objeto desprovisto de su copia o reproducción. Pero aunque es cierto que científicos y pensadores como Descartes han asegurado saber y entender cómo ven los animales –los bueyes, los pájaros, las serpientes– lo cierto es que, como nos recuerda el historiador del arte rumano Victor Stoichita, los humanos sí podemos “imaginar el ojo en general; ver la vista como un mecanismo... e imaginarla con precisión”; incluso podemos “ver el funcionamiento del ojo en otro ojo,” pero no podemos, sin embargo, “ver la vista; la mirada.”^{II}

I. Descartes, Optics, in Philosophical Writings, 1.167. Descartes, “Letter to Plempius for Promondus,” 3 October 1637, The Correspondence, in Philosophical Writings of Descartes, 3.61-2.

II. Stoichita, Victor I. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (New York: Cambridge University Press, 1997), 72.

Aquella distinción, es decir, aquella posibilidad diferente a la historia canónica respecto a la mirada y la imaginación que, al menos en el pensamiento occidental, comienza en gran medida con la fábula de Zeuxis, es una de las preocupaciones principales del artista chileno Pablo Concha (Santiago, 1984). Un artista que sin saberlo comenzaba su carrera en la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad de Chile, donde pudo familiarizarse con la disección y anatomía animal, luego de tres años decidió continuar sus estudios en la Facultad de Artes de la misma institución, donde se graduó como escultor en 2010. Ambas experiencias hicieron a Concha pensar que la mirada y la percepción no comienzan ni terminan ni intentan centrarse en primera instancia en la decepción de los animales, como ocurre en muchas de las lecturas de la fábula/bodegón de Zeuxis. Tomando aquella distinción como punto de partida, el artista nos propone pensar, a la vez, el contexto en que habitan los animales en y más allá de la representación, además de la transfiguración de sus cuerpos y el de los espectadores en el espacio público y sus alegorías. Así, en la obra de Concha se cruzan la mirada, el cuerpo y el contexto, movilizándose y atravesándose en y con el tiempo sin detenerse; sin querer fijarse para trascender. No es para nada casual entonces que hace unos días, cuando le comenté a Pablo sobre la fábula de Zeuxis, el artista recordó, y de memoria, una estrofa de *La Nueva Novela*. Juan Luis Martínez escribe:

*Los pájaros cantan en pajarístico,
pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca,
con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).*^{III}



Gaviota (*Sterna hirundo*).
Bronce y hueso 11 x 7 x 4 cm.

III. Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Eds. Archivo, 1985.

Como se deduce rápidamente de la cita de Martínez, la percepción tendría además que ver con el lenguaje, pero con un lenguaje otro donde se encuentran dinámicamente la mirada, el cuerpo y el contexto. Y es a aquello, me parece a mí, a lo que nos invita Pablo Concha: a recordar sobre la posibilidad de otras miradas siempre enigmáticas pero nunca ausentes, además de la mutabilidad del paisaje en relación con los cuerpos (el de los animales y los humanos) que por el y con el transitan.

Dos exposiciones simultaneas que reúnen nuevas esculturas, instalaciones y videos del artista –inaugurada la primera el 10 de mayo en la Galería Concreta en Matucana 100 y la segunda el 16 del mismo mes en el Centro Cultural Gabriela Mistral– dan cuenta de lo anterior. Enmarcadas en el proyecto *One Moment Art*, una iniciativa creada en 2014 por el gestor cultural José Manuel Belmar, esta serie de exposiciones en curso, como explica su gestor, consiste en “generar contenidos curatoriales e invitar a artistas a exhibir sus trabajos en museos, centros culturales y espacios patrimoniales, creando una plataforma cultural donde se potencien comunicacional y artísticamente los discursos de dichos artistas en conexión con el espacio cultural pero además el coleccionismo.” Las exposiciones de Concha, se podría decir, bien resumen en la actualidad el oportuno y necesario esfuerzo de Belmar por visibilizar la obra de artistas chilenos emergentes en espacios diferentes a la galería de arte o el museo tradicional.

Jauría (2017) es el título de la instalación que Concha presenta en el GAM. Allí, treinta esculturas de 200 x 100 x 50 cm cada una representan formas simples pero no por eso post minimalistas, recordándonos el cuerpo colectivo de una comunidad; en este caso un grupo de mamíferos. Habitando la explanada del Centro, las esculturas llevan piedras en los ojos, como si el artista hubiera decidido tapar la mirada, la percepción y por extensión el lenguaje de los animales. Pero las piedras, contrariamente a su supuesta opacidad, sugieren aquí ser vistas en una ficción más allá de nuestras percepciones culturalmente aprehendidas. Siendo las piedras uno de los tres elementos que componen las esculturas (los otros son la madera y la pintura), su utilización y selección indica, o más bien insiste, que allí están los ojos, la mirada, al tiempo en que simboliza que a ella –a la mirada– podemos “imaginarla... pero no verla,” como bien argumentaba Stoichita.^{IV} La anterior es una muy simple, y al mismo tiempo muy lúcida decisión de Concha, pues por medio de la oposición –ver y no ver– el artista da cuenta de su propia genealogía no jerárquica sobre la percepción en lo vivo.



Ejemplar de Jauría, madera monocroma y piedra, 210 x 85 x 50 cm.

IV- Stoichita, Victor I. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (New York: Cambridge University Press, 1997), 72.

Realizadas mediante madera de cerezo policromada, las treinta esculturas de Concha están cubiertas con pintura negra de automóviles, por lo que la materialidad del tronco desaparece en la artificialidad del pigmento negro. Pero lo cierto es que la madera no se aparta, no desaparece del todo. El artista ha tallado sus cuerpos con una motosierra, dejando al descubierto el material como si quisiera construir un tipo de mamífero: un nombre. Así, los animales comparten ciertas descripciones como el pelaje negro y las marcas/huecos, además de tener tres patas. Lo último nos recuerda que la fábula del artista se trata más bien de una ficción y no de una simulación o una cita postmoderna, aludiendo a la imaginación y no a la apropiación o la hiperrealidad. Es entonces cuando deducimos que, para Concha, los pájaros en la pintura de Zeuxis no habrían simplemente confundido las uvas como frutas reales, sino que habrían operado mediante mecanismos distintos a la mimesis en el momento de la percepción. Sí, a diferencia de Descartes y muchos otros, Concha asume en primera instancia la mirada y por extensión la percepción más allá de la razón, o al menos eso pareciera decirnos visual y simbólicamente. *Jauría* se trata entonces de animales parecidos pero no idénticos; de una colectividad cuyo nombre en español ignoramos, pero: ¿ocurriría lo mismo en *pajarístico*? Tal vez no. Tal vez solo allí, si nos fijáramos ya no en los códigos dominantes que replican diversos rangos en las relaciones de poder, podríamos entrar o desear entrar en una ficción que sobrepasa lo decible. Tal vez solo allí, en otras palabras, los espectadores seríamos capaces de entrar en el contexto en que habitan las esculturas sin nombre de Pablo Concha. Pero hay más: ese contexto en que se emplazan las esculturas son también objeto. Las esculturas, dicho al revés, son al mismo tiempo la espacialidad en que se emplazan.

Desde hace algunos años cuando se mudó a México DF en 2012 para realizar una maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), los trabajos de Concha, instalados intrusamente en el espacio público, han buscado reactivar lugares a veces abandonados, a veces invisibles. Tal fue el caso de una serie de esculturas que, recordando personajes infantiles anónimos, llamaron la atención de muchos niños en la capital mexicana que se detenían no a observar, sino a interactuar con el objeto y el lugar que lo contenía. En otra ocasión, el artista instaló en un pedestal vacío –cuyo héroe de la patria o ícono religioso había sido desplazado de su “origen”– el busto de una mujer con hipertriosis, el síndrome del “hombre lobo.” Recodando la emblemática historia de Julia Pastrana y con ello a la histórica tradición moderna de exposiciones internacionales donde hasta hace poco se exhibían los cuerpos de la llamada “otredad,” es decir, aquellos cuerpos diferentes a lo caucásico o lo étnica y



Proceso de Jauría, tallado de cola y árbol de cerezo.

racialmente ‘neutral,’ esta escultura de Concha fue rayada, intervenida por sujetos ciudadanos que de manera más o menos consciente reproducen lo que Walter Mignolo ha llamado la “herida colonial.” Muy brevemente, dicha herida no es sino el deseo de la periferia de ser moderna, es decir, de reproducir los valores de “progreso,” “salvación” y “seguridad” en su propia localidad, cuestión que termina por asimilar, como nos dice Mignolo, la lógica de la colonialidad.^v

Un tercer ejemplo de esculturas realizadas por Concha que se transmutan en y por su contexto y viceversa, es decir, obras que no son híbridas sino escultura y emplazamiento al mismo tiempo, es la enorme píldora que el artista lanzó en 2016 al río Mapocho. Pensando el río como alegoría de la enfermedad o como “intestino de Santiago,” y la píldora no como la cura o su utopía sino como crítica a los modelos de “salvación” y su máscara económica moderna, dicha píldora desapareció en el río para luego aparecer, en la ciudad y en los medios, convirtiéndose en un objeto-espacialidad distópico pero siempre transmutable. Tal vez allí, en la insistencia de la transfiguración, estaría la estética de resistencia del artista. En *Jauría*, entonces, ambos, contexto y objeto –o la representación de un animal– varían, cambian en la imaginación a la que nos invoca el artista, recordando el momento hace muchos siglos en que ni los bueyes ni los tigres existían como tal. “El contexto hizo al jabalí, a la oveja” nos dice Concha, por lo que su manada, que remite al espacio intermedio entre el lagarto y el mamífero, no intenta sino mostrar esa memoria, esa temporalidad nunca unilateral sino variable en primera instancia. El artista, muy lúcidamente, nos muestra aquella memoria en el presente como alegoría de otros relatos –fábulas, cuerpos– que abarcan el espacio público y su (in) visibilidad.

En M100 por su parte, Concha exhibe *Fósil*, una obra también realizada en 2017 compuesta de esculturas y videos en torno a la fosilización, es decir, al momento en que lo que estuvo vivo se ha convertido en piedra. Esta obra, entonces, dialoga con la exposición del GAM, y lo hace a través de una materialidad y preocupación compartida: la piedra y lo animal (o lo *pajarístico*). Para realizar el proceso de fosilización, como explica el artista, se debe contar con “ciertas características de presión y temperatura donde el material sedimentario penetra en tejidos orgánicos como los huesos, vaciándose como si fuera un molde y, entonces, transmutando la forma de éstos a un material pétreo.” Así, considerando la preocupación de Concha por la temporalidad nunca unilateral y la correlación entre el cuerpo y el contexto explicada más arriba, no es

V. Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. (Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2005) p. 5.



Cráneo antes de aplicar el proceso de fundición.

casual que hace dos años empezara a experimentar con la fosilización, pero con una que no intenta en ningún caso mostrar su arqueología sino su proceso de transmutación. A esto se suman dos videos y el diseño de la instalación en la galería Concreta.

Respecto a los primeros, en uno de los videos, dividido en 12 cuadros, se muestra en cámara fija el momento de destrucción de diferentes huesos. Es el mismo Concha, descalzo y en la arena, es quien destruye los huesos lanzando piedras que son armas, además de ojos y percepción. En el segundo video, el artista muestra una escena donde una serie de jotes se comen a un animal muerto, y al igual que su contraparte, es este caso la imagen rechaza cualquier tipo de esteticismo en tanto al encuadre o la luminosidad, creando la ilusión de una estética más bien documental. Pero lo cierto es que en *Fósil* el documental está acompañado de una serie de esculturas; ficciones instaladas en la sala central de la Galería Concreta. La serie y la ficción, entonces, termina por tornar la supuesta neutralidad de las imágenes “indiciales” en estrategias que conllevan a la imaginación, muy en línea con el pensamiento crítico de teóricos del género documental canónico como Allan Sekula pero además la idea de Rancière sobre la ficción como acercamiento a una realidad más compleja.^{vi}

Así, en la instalación de las esculturas el espectador se enfrenta a una suerte de reunión que deviene en ritual o *L’última cena* parodiada, donde trece cabezas de animales cruzan sus miradas fosilizadas en una mesa ovalada realizada con madera quemada. Las cabezas dejan al descubierto el hueso –su huella de existencia o *memento mori*– además del aluminio y el bronce de su proceso póstumo. Así, lo que era caballo, vaca, oveja, conejo, alpaca, jabalí, perro, chanco, lobo marino, pelícano, liebre, gato o cabra es ahora un cadáver colectivo; un cráneo animal que se repite en trece cabezas conservando su singularidad, pero a la vez aludiendo a su colectividad. Algo parecido respecto a la transfiguración, la percepción y las relaciones entre singularidad y colectividad ocurría en *Jauría*. Por lo mismo, para concluir me parece importante insistir no solo en la muy lúcida ficción a la que nos invita el artista en estos nuevos trabajos, que por cierto no se desconectan de sus preocupaciones a nivel más amplio comenzadas en México, sino que además en la simultaneidad en que ambas exposiciones se desarrollan, tensionando y complementando sus materiales estéticos y discursivos.

Florencia San Martín, historiadora del arte.
Abril, 2017

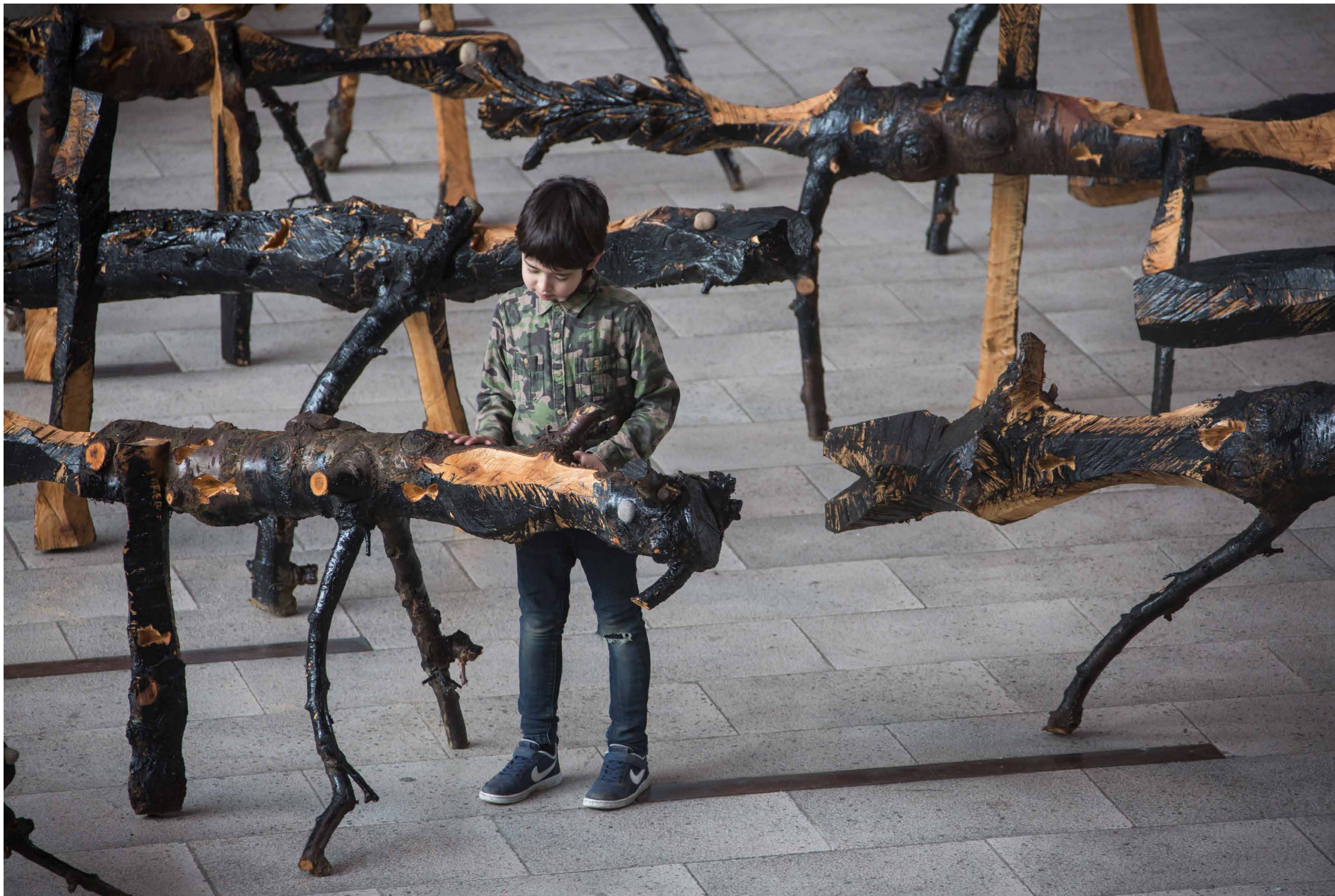
VI. Para más sobre el documental y la ficción, ver Sekula, Allan. “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”. En Ribalta, Jorge (editor). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004; y Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics*. Londres: Bloomsbury, 2004.



Conejo (*Oryctolagus cuniculus*). Aluminio y hueso, 12 x 6 x 5 cm.



Vista de la instalación escultórica Jauría en el Centro Gabriela Mistral. GAM



Detalle de la instalación escultórica Jauría en el Centro Gabriela Mistral. GAM



Ejemplar de *JAURÍA*, madera monocroma y piedra, 180 x 60 x 40 cm.



Ejemplar de *JAURÍA*, madera monocroma y piedra, 180 x 60 x 40 cm.



Ejemplar de *Jauría*, madera monocroma y piedra, 180 x 60 x 40 cm.



Detalle de *JAURÍA*, madera monocroma y piedra.

Artista: Pablo Concha

Producción ejecutiva: José Manuel Belmar

Asesor OMA: Daniela Assael

Texto crítico: Florencia San Martín

Diseño gráfico: Yvonne Blanco Studio

Fotografías: Esteban Árias (Fósil) / Nicolas Salieh (Jauría)

Realización video: Juan Pablo Faus

Dirección video: Pablo Concha

Comunicaciones y prensa: María José Mora

Creación, gestión y difusión: One Moment Art (OMA)

Agradecimientos:

Juan Cristóbal Gumucio y equipo de M100

Felipe Mella y equipo GAM

Imprime: GRAFICANDES

YVES SAINT LAURENT

viñamar
de casablanca



PABLO CONCHA

JAURÍA

ENTRE LAGARTO Y MAMÍFERO

16 MAYO / 11 JUNIO 2017



OMA
One Moment Art