

CIENFUEGOS



GONZALO CIENFUEGOS

“En la búsqueda de la cabeza de Velázquez”



Arrogancia
Óleo sobre tela · 100 x 120 cm · 2010



Ejercicios de cita:

Cienfuegos tras la cabeza de Velázquez

*Claudia Campaña

Hace unas semanas en su casa-taller, conocí las obras recientes de Gonzalo Cienfuegos, esculturas y pinturas realizadas en los últimos dos años. Después de observarlas, entendí por qué me pedía escribir para el presente catálogo: en varios cuadros del conjunto pictórico aparecen nuevamente figuras de la iconografía velazqueña, especialmente de *Las meninas* (1656), la célebre obra maestra del artista español.

En 2008 presenté mi libro “El arte de la cita. Velázquez en la obra de Bru y Cienfuegos”, en el contexto de una exposición de la cual fui curadora, realizada en la Sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. En aquella ocasión, reuní algunos ejercicios de citas “meninoides” de Roser Bru y de Cienfuegos, más un original del mismísimo Velázquez –un retrato de Felipe IV (c.1653) que el Prado accedió a enviar a Chile para dicha muestra–. Cienfuegos aportó abundantes datos para la publicación, pese a no estar del todo entusiasmado con la exposición; además de considerar que las comparaciones podían ser odiosas, le inquietaba ver nuevamente reunidos sus óleos y dibujos realizados treinta años atrás, los había visto juntos por última vez en su famosa exposición *A las Meninas de Velázquez* en septiembre de 1979 en Galería Época (Santiago de Chile); muestra por la cual recibió el Premio de Plástica del Círculo de Críticos de Arte de Chile en diciembre de aquel año.

Tras la exhibición del MNBA de 2008, le consulté qué había sentido al reencontrarse con sus citas a *Las meninas* de fines de los setenta, y él me respondió: “Ganas de corregir, borrar algunos trazos y repintar una que otra figura”. Obviamente, las obras debían volver intactas a sus dueños por lo que cualquier retoque, aunque fuese realizado por el propio Cienfuegos, estaba fuera de discusión. ¿Será por ello que decidió volver a pintar citas explícitas a la infanta Margarita, a la menina Doña María Agustina Sarmiento, al conspicuo espejo? ¿Para enmendar y rectificar? ¿O se trata solo de un acto nostálgico que le permite visitar su propia obra y volver al origen –es decir, a 1978, año en que comenzó a parodiar a Velázquez–? Sin duda, existe más de una razón, amén de otras que no hemos siquiera considerado. Pero, ¿qué diferencia existe entre sus actuales ejercicios de cita y aquéllos de los setenta y ochenta? Claro está siempre hay algo nuevo, aunque, a primera vista, sus cuadros de hoy como los de ayer tienen un carácter altamente figurativo y narrativo y, de tanto en tanto, emulando a Velázquez, Cienfuegos vuelve a representar una figura que se asoma tras una tela de gran formato con una paleta en la mano abordando así el problema de la autorreferencia, del autorretrato. Todos sus trabajos son un perfecto ejemplo de la práctica de descontextualizar y reunir íconos de diversos autores en un mismo soporte, de la problemática que versa en torno al cuadro dentro del cuadro. Ya advertía años atrás que la obra de Cienfuegos necesita, idealmente, de un observador que esté familiarizado con la historia del arte, cuyo conocimiento permite disfrutar a cabalidad de sus creaciones.



Tráiganme la cabeza de Diego Velázquez
Óleo sobre tela · 160 x 180 cm · 2011

A Cienfuegos le gusta extraer, “recortar”, reciclar y recontextualizar imágenes que pertenecen a la iconografía de otros artistas visuales (pasado-presente). Toma figuras de la historia del arte, a éstas suma las propias y, en ocasiones, escoge o se inspira en algún personaje de la literatura o la cinematografía. Cual director de cine elabora un guión, decide su elenco, asigna papeles secundarios y protagónicos, define locaciones y configura narraciones las cuales carga de nuevas significaciones. Su ejercicio de reunión pictórica da pie a interesantes lecturas y asociaciones, a la vez que genera, *ex profeso*, situaciones francamente absurdas y divertidas de observar.

La noción de parodia, de imitación deformada, es una constante en la obra de Cienfuegos, y bastante nítida en la actual muestra. Un excelente ejemplo es su pintura “Tráiganme la cabeza de Diego Velázquez”, comenzando por el título –un guiño a la famosa película *Bring me the head of Alfredo García* (1974), (“Tráiganme la cabeza de Alfredo García”), del director estadounidense Sam Peckinpah–. El film trata sobre un poderoso hacendado mexicano que pone precio a la cabeza de un galán llamado Alfredo García que ha dejado embarazada a su hija. Todo gira en torno a la búsqueda, mezclándose la violencia y el amor en partes iguales. Con dicha información *in mente*, procedemos a contemplar y analizar la pintura.

En primer plano se encuentra una figura con delantal blanco que es una clara alusión a la menina Agustina Sarmiento (menina, o menino, es un vocablo portugués que significa “dama o joven de compañía”). En el siglo XVII, en estricto rigor, se trata de un miembro de la nobleza que desde pequeño se lo destinaba a servir a un miembro de la familia real. Cienfuegos subraya aquí la condición de sirvienta de la Menina, pero en lugar de representarla con una bandejita de plata sobre la cual hay un búcaro de agua para la Infanta Margarita, la retrata con un plato hondo que contiene nada menos que la cabeza de Velázquez, la cual ofrece sumisamente a una impertérrita joven que la ignora y que mira hacia afuera en dirección del observador. Iconográficamente, dicho gesto alude también a otra historia: al bíblico relato de Salomé quien pidió a su padrastro, Herodes Antipas, la cabeza de San Juan Bautista. No cabe duda que Cienfuegos disfruta construyendo mixturas.

En segundo plano hay una gran tela –un cuadro dentro de otro– con una cita al *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos a caballo* (1635), otro notable óleo de Velázquez. El “corcel” tiene aquí un vientre aún más grande y desmesurado que aquel del cuadro del maestro español, y sobre él es que Cienfuegos instala a Baltasar, dando, literalmente, “rienda suelta” a su pincel. Este segmento del cuadro está pintado *alla prima*: es decir, sin trazar esquema previo, salpicando pigmentos, haciendo evidente la mancha para lograr dotar de movimiento visual al jinete y a su animal, transmitiéndose a la vez una sensación de velocidad que el autor, claramente, cree necesita la “escena”. Vemos en la cabalgata de Baltasar una doble cita, tanto a Velázquez, por cierto, como también a los westerns de Peckinpah. Y ya que nombramos al cineasta, volvamos al título del cuadro. ¿A quién personifica el príncipe Baltasar en este relato pictórico? ¿A Alfredo García, o al cazafortunas que busca su cabeza para adjudicarse la recompensa de un millón de

dólares? ¿Será que Baltasar viene tras la cabeza del pintor que lo inmortalizó? (a propósito, habría que escribir un texto aparte analizando por qué, a estas alturas, Cienfuegos pide la cabeza de Velázquez). Sobre el resto del cuadro: una palmera en su maceta, tres bustos amarillos, una pecera con peces rojos sobre una suerte de mesa-lavatorio, un grifo de agua abierto, un paisaje con tres pinos famélicos que se vislumbran tras un balcón, otra mesa abigarrada de objetos y, colgando, una gran lámpara/foco. Todo es parte de la escenografía, un despliegue de elementos que tiene por objeto dialogar con los protagonistas, aportando al relato visual esa dosis de lógica, o mejor, esa cuota de incoherencia que tanto gusta a Cienfuegos.

Destaco otra “citería”, (como graciosamente las ha bautizado su autor). Un óleo que también está destinado a una audiencia informada. “El error de la cortesana” subraya eso de la pintura sobre la pintura y un icono muy conocido se une a otros igualmente identificables. Ahora es el turno de la menina Isabel Velasco, quien oficia de maestro de ceremonia. Con su mano derecha introduce al espectador a un artista en el proceso de pintar, nótese que, éste de pie y muy compuesto, se ubica delante y no semi oculto tras un lienzo. Frente a la gran incógnita de *Las meninas* respecto a qué pinta Velázquez en aquella enorme tela, de cuyo bastidor solo vemos la parte posterior, Cienfuegos intenta aquí una respuesta: monumentales e imponentes girasoles que, si bien violetas, están solucionados al más puro estilo Van Gogh. El característico e intenso amarillo de la paleta del pintor holandés se ha desplazado hacia el primer plano, a la *chaise longue* sobre la cual descansa una mujer desnuda. Es esta una inequívoca cita a *La Venus del espejo* de Velázquez, pero en lugar de un ángel, es la cándida Infanta Margarita quien sostiene el espejo para que “la cortesana” contemple su rostro; la Venus y la princesita, un encuentro que aporta cierta tensión, pues la sensualidad y la inocencia se presentan juntas, cara a cara. El cristal, por su parte, es ahora redondo, similar al de la pared del fondo; valga señalar que este último guarda cierto parentesco formal con aquel del retrato de *Los Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck.

En este nuevo conjunto de citas pictóricas, Cienfuegos vuelve a desplegar su ingenio, engolosinándose otra vez con la posibilidad de constituir un relato pictórico-literario; una figura solitaria se observa en solo una de sus pinturas (*Institutriz*, 2011), y lo que importa en ésta es el gran vestido-velazqueño, el característico guardainfante, “que no es más que un pretexto para hacer pintura”, confiesa Cienfuegos.

Antes de concluir este breve texto, que comenta las pinturas de esta exposición, resulta imprescindible dedicar aunque sea un par de líneas al color. Sin duda, la paleta de Cienfuegos es hoy mucho más audaz que hace algunas décadas. Sabido es que el color en la obra de un artista cambia según la luz del lugar donde trabaja. El actual taller de Cienfuegos –en el que literalmente vive– fue construido a su medida; es amplio, muy luminoso y con ventanales altos. Y a pesar de que el color en su obra sigue subordinado a las figuras, éste tiene en la actualidad más



El error de la cortesana
Óleo sobre tela · 160 x 180 cm · 2011

protagonismo, con mezclas cromáticas de mayor exuberancia. Cienfuegos, además, se atreve a dejar huella de su proceso pictórico. En varias ocasiones, por ejemplo, pone en evidencia la trayectoria de la pincelada y permite que interactúen toques rápidos, veladuras y grafismos de colores primarios.

Su interés por la yuxtaposición de diversos procedimientos pictóricos es aún más evidente en ocho telas de pequeño formato, serie que también integra esta muestra. El centro del soporte en cada uno de dichos lienzos es ocupado por un rostro (entre éstos, algunos íconos velazqueños-baconianos familiares, como el del Papa Inocencio X). Todos aquellos bustos se ven potenciados por un juego de manchas y trazos que actúan de manera libre y soberana; tanto, que a ratos pareciera que éstos, y no la figura, son la razón y la esencia misma de la pintura.

* **Claudia Campaña** es Doctora en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo, Universidad Complutense de Madrid, España. Master en Historia del Arte, Courtauld Institute of Art, University of London, Inglaterra. Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Actualmente es profesora titular de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Directora de Publicaciones, Archivos y Patrimonio de la Facultad de Artes de esa casa de estudios. Autora de varios libros sobre el arte y su historia.



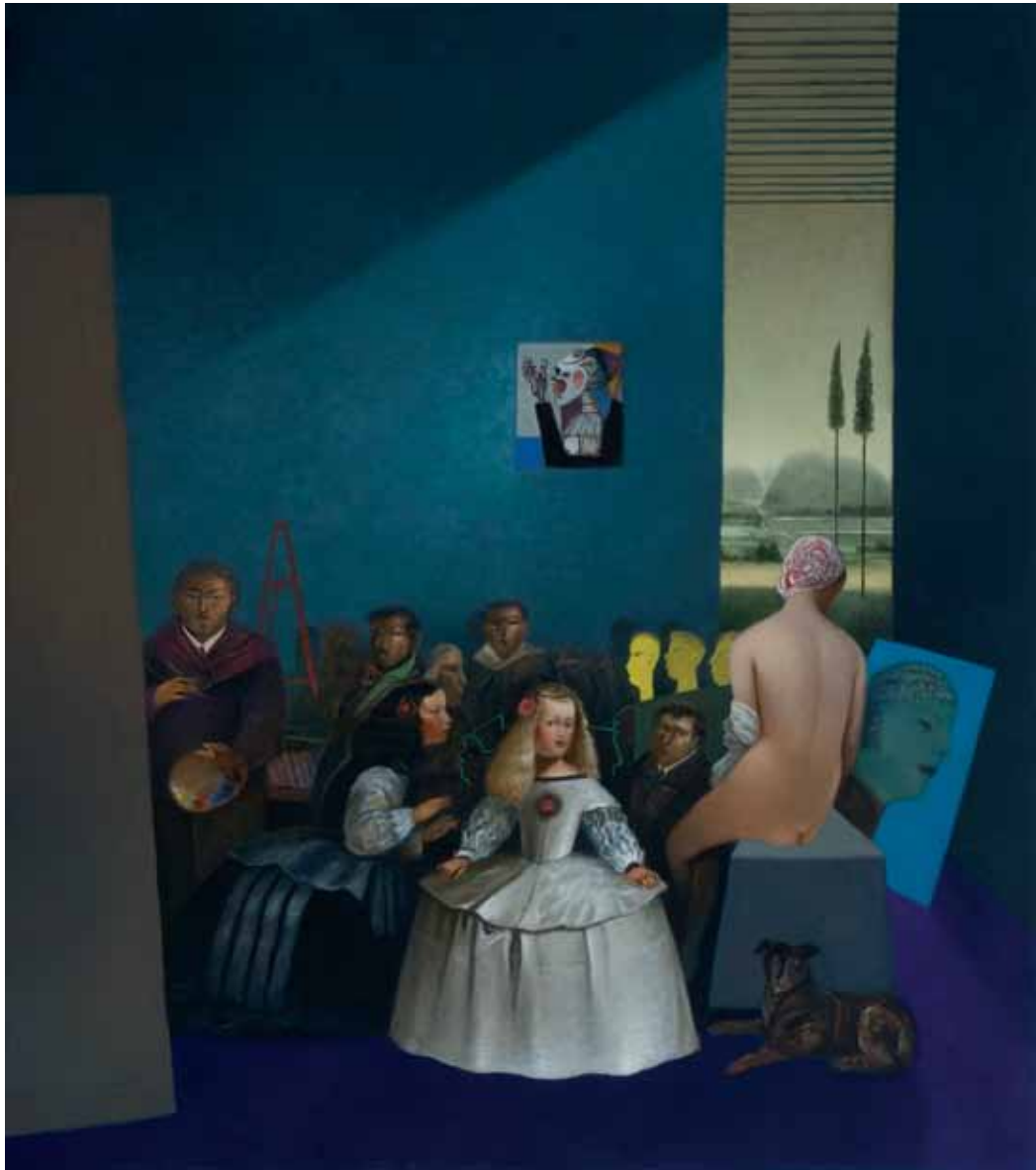
Institutziz
Óleo sobre tela · 160 x 180 cm · 2011



Arrogancia
Óleo sobre tela · 100 x 120 cm · 2010



Tarde de Viaje
Óleo sobre tela · 160 x 180 cm · 2010



Síntesis nostálgica
Óleo sobre tela · 180 x 160 cm · 2010



En un rincón del alma · Óleo sobre tela · 180 x 160 cm · 2011

Pág siguiente: *La Bicicleta de la Discordia* · Óleo sobre tela · 100 x 120 cm c/u · 2010







Felipe IV · Mariana de Austria · Ricardo · Sofía
Óleo sobre tela · 70 x 50 cm · 2011



Igor · Valentina · Inocencio · Michelle
Óleo sobre tela · 70 x 50 cm · 2011







Gran Menina Roja · Gran Menina Amarilla · Gran Menina Roja · Pequeña Menina Amarilla
Fierro forjado · medidas variables · 2011

Escultura y Transparencia

Gaspar Galaz C.

El desarrollo escultórico del artista visual Gonzalo Cienfuegos, tiene un largo camino recorrido, que comenzó con uno de sus personajes claves dentro de su pintura; el ciclista: la obra entonces era el sujeto y su bicicleta, donde el vehículo era prácticamente el simulacro del original. Esa obra marca la posibilidad para Cienfuegos de ampliar su creatividad y aplicarla a nuevos campos de estrategias técnicas y estéticas.

Mujeres desnudas, mujeres en equilibrio sobre el anca del caballo y los brazos extendidos, extraños retratos imaginarios de hombres y mujeres cuyos rostros enjutos recuerdan muchas veces los trabajos de Daumier a fines del siglo XIX, personajes sentados al borde de una bañera conformaban un corpus escultórico que muy pronto se convirtió en una nueva línea de trabajo. Estas esculturas de distintos formatos son trabajadas desde el tradicional procedimiento del modelado / molde / positivo, y posteriormente fundidas en bronce, en las cuales el artista tendrá especial cuidado en el tratamiento de los brillos, las opacidades, los verdes oscuros. Cienfuegos siempre preocupado del “color” en esta serie escultórica, entiende muy bien que las “patinas” de sus bronceos son fundamentales para resaltar determinadas zonas y opacidades, para que la obra adquiera efectivamente una vivacidad notable.

Estas obras son la prolongación tridimensional de su iconografía pictórica: son los personajes que pueblan sus cuadros que de pronto se autonomizan, escapan del cuadro y adquieren una nueva existencia como objetos escultóricos que profundizan de manera individual el misterio que cada uno de ellos encarna.

En esta exposición G. Cienfuegos nos presenta una nueva serie de obras volumétricas que son una vez más, parte de su repertorio pictórico que es llevado a la escultura. No obstante esta vez el artista nos presenta una sorpresa. Mediante otros sistemas de producción construye obras de gran formato completamente transparentes, generando lo que llamamos una gráfica en el espacio. ¿En que consiste el sistema? Diversas bandas de fierro separadas una de otras, que entrelazadas conforman estos inmensos volúmenes como si bajo estas huinchas en el algún momento el artista hubiese utilizado un dispositivo, un soporte en el cual copia la matriz. Son formas cuya lineal elasticidad las eleva por encima de lo terreno, pero en el fondo incluso sus personajes surgen de un mundo de sombríos fantasmas. El elemento burlesco de sus fantásticos armazones revela rasgos propios de un artista, donde la ironía atraviesa parte importante de toda su obra.

Esta vez es la herrería, los fierros al rojo que se doblan con esfuerzo, las técnicas de la fragua, el combo y el yunque, cuyas uniones la mayor parte de las veces están realizadas con pibote - remache, encajado mediante el golpe certero para unir las diversas partes del “vestido” dieciochesco de alguno de sus personajes: son obras conformadas por siluetas de planchas de hierro —ensambladas— de contornos abiertos sin dejar de lado el concepto de solidez escultórica, en otras palabras el artista profundiza en estas obras la idea de la espacialización de lo corpóreo insistiendo en la construcción, la cual queda absolutamente explicitada en cada una de sus propuestas escultóricas.

Impresiona la capacidad de proyectar y manipular el material, para trabajar la transparencia, la liviandad y esta vez si, son obras no extrapoladas de sus pinturas, sino mas bien de sus croqueras, ya que efectivamente en estos trabajos prima la línea en el espacio, dejando enorme vacíos entre ellas, a partir de lo cual el ojo atravesará de un lado a otro estas esculturas de aire.

* **Gaspar Galaz.** Escultor y teórico. Profesor titular de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autor de varios libros y ensayos sobre arte chileno contemporáneo. Académico de número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto Chile.



Menina · Bronce · 40 x 30 x 7 cm · 2010

Pág siguiente: *Amapola* · Bronce · 64 x 24 x 36 cm · 2010





Ana
Bronce · 36 x 20 x 10 cm · 2010



Dolores
Bronce · 44 x 20 x 14 cm · 2010



Amalia
Bronce · 38 x 18 x 15 cm · 2010



Philipa
Bronce · 40 x 20 x 22 cm · 2010

Pág siguiente: *Julieta* · Bronce · 33 x 17 x 10 cm · 2010





Gran Mandarino
Bronze · 173 x 160 x 36 cm · 2011

GONZALO CIENFUEGOS BROWNE

Nace en Santiago de Chile en 1949.
Realiza sus estudios de Arquitectura y Bellas Artes en la Universidad de Chile. Viaja a México DF en 1970 donde permanece cuatro años continuando sus estudios de pintura y dibujo en la escuela la Esmeralda. En 1974 fija su residencia en Buenos Aires. En 1975 regresa a Santiago de Chile. Licenciado en Arte en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Profesor Titular de ésta Universidad desde 1976 hasta la fecha. Académico de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile desde 1992. Trabaja y vive en Santiago de Chile.



Exposiciones Individuales (últimos 16 años)

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 2011 | Galería Animal, Santiago, Chile | 2002 | Museo Ralli, Punta del Este, Uruguay. |
| 2009 | Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú. | | Centro Cultural El Almendral, San Felipe, Chile. |
| 2008 | Sala Gasco, Pinturas y Esculturas, Santiago, Chile. | | “Siete palabras azules...” Galería Animal, Santiago, Chile. |
| | Galería Modigliani, Esculturas y Grabados, Santiago, Chile. | | Museo de Osma, Lima Perú. |
| | Galería Espacio, Pintura y Escultura, San Salvador, El Salvador. | 2001 | Art Chicago, Chicago, USA. |
| 2007 | Galería Imaginaria; Pinturas, Grabados y Esculturas. | 2000 | Fiac 2000, Galería Andreu, París, Francia. |
| | Galería Animal, Santiago, Chile. | 1999 | Museo de Arte Latinoamericano MoLAA, Palm Beach, Los Angeles. California. USA |
| 2005 | Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú | | Museo José Luis Cuevas, Mexico D.E |
| 2003 | Galería Cecilia Palma, Dibujos, Santiago, Chile. | | Pinacoteca Real de Nuevo León, Monterrey, Mexico. |
| | Galería Isabel Aninat, Pinturas, Santiago, Chile. | 1998 | FIAC 99, Galería Tomás Andreu, París, Francia. |
| | Galería Animal, Esculturas y Grabados, Santiago, Chile. | | Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. |
| | Museo Ralli, Marbella, España. | 1997 | Art Miami, Galería Tomás Andreu, Miami, USA |
| | Galería Municipal de Arte, Temuco, Chile. | 1996 | Museo Ralli, Punta del Este, Uruguay. |
| | | | Galería Caballo Verde, Concepción, Chile. |
| | | | Hotel Antofagasta, Antofagasta, Chile. |
| | | 1995 | Galería Modigliani, Viña del Mar, Chile. |

ANIMAL

Av. Alonso de Córdova 3105
Vitacura · Santiago · Chile
+ 56 2 3719090
Fax: + 56 2 3719091
info@galeriaanimal.com
www.galeriaanimal.com

Junio - Julio 2011

Fotografía obra
Patricia Novoa

Diseño
María José Sagredo

Impresión
World Color

ANIMAL