

## Después del edén

Curada por Gabriela Rangel

### Artistas

Vered Engelhard  
Patrick Hamilton  
Maria Laet  
Randolpho Lamonier  
Raphaella Melsohn  
Diego Pérez  
Nohemí Pérez Amador  
Lisa Sanditz

Antes de que apareciera la abstracción como lenguaje autorreflexivo y experimental del arte, la pintura paisajística fue, quizás, la forma más abstracta de pintura. Su fusión con la investigación científica (la botánica, la geología), y los debates de la teoría estética imbricados con la ciencia, hicieron de este género un importante laboratorio del arte occidental. Es sabido que fue Johann Moritz Rugendas (1802-1852) —el pintor viajero inspirado por Alexander von Humboldt—, quien, antes del impresionismo, inventó la pintura “en plein air”.

Pese a ello, el paisaje y sus derivas escatológicas parecen términos difíciles de conciliar con el mundo contemporáneo. El principio de la unidad de la naturaleza de von Humboldt, que consistía en llevar a representación fidedigna los fenómenos naturales (de acuerdo con sus propias leyes), se enfrenta hoy a la desintegración de lo natural. Sin embargo, y de forma paradójica, es precisamente en el paisaje donde convergen la distopía del edén, la introspección de las subjetividades atribuladas por los fanatismos y la inaplazable necesidad de recuperación de un mundo arrasado por los desastres ambientales.

*Después del edén* es una exposición grupal que se enmarca en la idea del paisaje que ha quedado “después del paraíso”. En la selección aquí propuesta se aborda la conmoción de la tierra americana amenazada por las fuerzas destructivas del progreso y la explotación de los minerales, revelando así lugares inusitados del entorno donde el paisaje ya no produce un sentimiento de plenitud espiritual o de contemplación estética, sino un espacio de incertidumbre y caos, o incluso, de inquietante belleza. Los trabajos incluidos en esta exposición presentan un recorrido epistémico que se articula desde las artes visuales y que da cuenta de este momento cuando el *homo sapiens* ya no pretende crear una esfera divina de la naturaleza, separándola de la cultura. Aquí, el paisaje forma parte de una cadena de esferas interconectadas.

En la pintura *Cartografia de minha infância* (Cartografía de mi infancia, 2014) de **Randolpho Lamonier**, nos enfrentamos a las imágenes de enormes edificios industriales de chimeneas flameantes, que dominan una composición situada en el enclave de una pequeña ciudad del estado brasileiro de Minas Gerais. En esta obra, la narrativa autobiográfica del artista —su saga personal como joven hostigado por su condición homosexual—, y la zozobra existencial por la intolerancia de género, van de la mano con los peligros que ofrece la explotación indiscriminada de la naturaleza y la indiferencia hacia la construcción de un espacio de buen vivir. Las diferentes líneas narrativas desarrolladas por Lamonier en la pieza se unen, a la vez que se dispersan, por medio de un gran espacio pictórico figurativo donde una paleta de grises y de pigmentos terrosos despliegan la coexistencia de fábricas encendidas, de una torre

# RGR

de agua, de casas con tuberías rotas y de una iglesia cristiana como único lugar de culto. Todo ello, surcado por calles y avenidas que ostentan nombres relacionados a las mitologías de la naturaleza (El Dorado, Amazonas). La pintura incluye una serie de ríos contaminados, una erguida palmera y varios arbustos marchitos que aparecen representados como si fueran el recuerdo traumático de un niño. Además, para *Después del edén*, Lamonier ha realizado dos nuevos trabajos: *Studies in English for a cartography of iron nerves* muestra la ponzoñosa imagen de una serie de fábricas de chimeneas humeantes, acompañada de sucintos textos poéticos que narran momentos biográficos del artista con sus padres y su abuela.

Las tres pinturas de **Nohemí Pérez Amador** —pertenecientes a la serie *Apuntes para el bosque en llamas* (No.1, 3 y 4)—, presentan una visión catastrófica de la acción de lo humano en el ecosistema del bosque, pero en clave sublime y abstracta. En ellas, la artista representa escenas de paisajes asolados por un fuego que consume la vida de los pulmones de la tierra. Pérez Amador —una de las pintoras más importantes del hemisferio—, ha desarrollado una poética del paisaje que aporta una visión estremecida y fulminante que se formula en oposición a aquella que representaron los pintores viajeros del siglo XIX, y que resulta más cercana al ímpetu subjetivista de William Turner. Sus pinceladas trémulas —brasas, humo y fumarolas— componen ritmos cromáticos muy contrastados que aluden a la irreversible pérdida de la naturaleza devorada por las llamas. Aquí los azules, blancos, negros, verdes, rojos, naranjas y amarillos se traducen en un movimiento dramático: el de aquello que es captado en el momento mismo de su desaparición y muerte.

*Amanecer en Ancón y madrugar en Cajaíba* de **Vered Engelhard** es un paisaje sonoro que permite desplazarnos imaginariamente a través de un viaje por ciertas localidades del Perú contemporáneo, donde el mar resulta central para la definición cultural, económica y social de los lugares. En esta cartografía confluyen dos ancestrales bahías pesqueras del sur: Ancón, en la costa Pacífico, y Cajaíba, en la costa Atlántica. Aquí, el artista, escritor y performer hace converger la documentación o el performance con las técnicas experimentales de grabación de campo, con la intención de mapear los recorridos de las mareas, aguas subterráneas, lluvias, drenajes y nubes que cruzan de la costa Pacífico, por los Andes, hacia la Mata Atlántica. Engelhard traza en esta pieza el movimiento de Ancón a Cajaíba en una suerte de “revolución solar” que va acompañada de dos collages en papel, los cuales no necesariamente representan las usuales imágenes de la travesía emprendida entre bahías. Engelhard ofrece así una experiencia a través del sonido que, como aquellas que propuso John Cage en la música contemporánea, desmantelan las categorías disciplinarias.

Un inabarcable “laberinto de llantas” invade el espacio, como si se tratara del maligno morador de un paisaje desértico en el norte de México. La extraordinaria fotografía digital a color de **Diego Pérez** ofrece una imagen poderosa, sorprendente y siniestra del asalto a la naturaleza por parte de los desechos industriales, los cuales substituyen el paisaje natural por otro artificial e indestructible, que anuncia una catástrofe ecológica. Estas llantas, que ocupan un espacio antes habitado por plantas o rocas, nos recuerdan que una de las invenciones más letales (y útiles) del hombre ha sido el plástico. La estampa clásica que Pérez compone sobre este laberinto de hule rodeado de montañas de arena rehúye toda tentación de sensacionalismo, para ofrecer en cambio, una mirada perpleja. Otra fotografía —perteneciente a la misma serie de paisajes del norte—, despliega la idea de lo inacabado como ruina involuntaria del llamado subdesarrollo. Aquí el artista fotografía frontalmente un espacio típicamente recreacional —concebido para viajeros de paso— que no terminó de construirse, y a través del cual logra producir el asombro del público ante aquello que parece sorpresivamente desplazado o alienado de su contexto. En estas fotografías el ojo de Pérez se

# RGR

une al de Manuel Álvarez Bravo, Enrique Metinides y Graciela Iturbide en la habilidad poética para agujerear la realidad con un elemento que la desestabiliza.

Por otro lado, *Atacama* —foto collages en curso de **Patrick Hamilton**—, destaca el desierto chileno a través de una serie de imágenes de sus planicies polvorientas y de sus cerros rocosos, despojados de follaje, pero abundantes en minerales. En más de un sentido *Atacama* alude al registro fotográfico que la pareja de artistas modernos formada por Joseph y Annie Albers realizó en sitios arqueológicos de Norte y Sudamérica. A partir de este referente, y mediante el uso de placas de cobre sobre las fotografías, Hamilton yuxtapone a las imágenes un bloqueo semiótico que recuerda al del conceptualista John Baldessari. Hamilton elabora esta extraordinaria serie sobre el desierto y sus metáforas —el cobre, la madre naturaleza, el cosmos observable, la abstracción geométrica americana, las ruinas y vestigios— como contexto y marco general para situar a Chile en un momento histórico del mundo donde la “ecología política” de la cual habló el filósofo Bruno Latour, es una necesidad para la sobrevivencia planetaria. En su multiplicidad de significados, *Atacama* despliega la cartografía de un complejo y vasto ecosistema que excede los usos territoriales del Estado, el rol extractivista de las corporaciones, la depredación del turismo y la instrumentalización de la ciencia, y sitúa a la región como un reservorio de saberes ancestrales, de abstracciones, de historias políticas no resueltas y de prodigios naturales en peligro, así como un codiciado lugar por su gran potencial económico.

La práctica multidisciplinaria de la artista carioca **Maria Laet** adquiere una importante presencia en esta muestra por medio del uso de tres medios expresivos: el video en dos canales *Soft Limit* (2023), la escultura en arcilla *Head* (2024) y el políptico fotográfico *Sustentação II* (2010/ 2020). Estos trabajos examinan las diferentes facetas de la relación entre la naturaleza y los elementos, así como la ecuación entre la materia, el contexto y las temporalidades de los objetos. Si bien Laet comparte con la generación de artistas neoconcretistas brasileros la fascinación estética por las formas abstractas y el interés por su potencial función social, su aproximación a estos principios o cualidades se decanta en un ejercicio autorreflexivo sobre la materialidad de las cosas y los quiebres epistémicos propios de la poesía. En este sentido, en *Soft Limit* —donde un conjunto de piedras de diferentes colores es manipulado por personas que las agrupan y separan con un elástico— Laet dialoga con el trabajo performático que hiciera Lygia Clark con objetos (no-objetos). *Sustentação II*, en cambio, muestra en una secuencia fotográfica el proceso de fusión de la leche en el agua de un río. Así, la imagen que construye Laet, como lo apunta Suzana Vaz, “es el resultado del registro de momentos específicos del flujo creativo duracional o de una acción”.

La cerámica escultórica e instalativa de Raphaela Melsohn, trabajada a mano, suele adoptar sugerentes formas orgánicas que se adaptan a las características del espacio donde el trabajo se muestra. En las presentaciones que realizó en Brasil la artista creó formas que, más que esculturas, parecen crecimientos tridimensionales. Melsohn, quien se ocupa de pensar el cuerpo en relación al espacio, ha preparado para Después del edén una obra in situ: una serie de estructuras de paredes no lineales interconectadas —hechas de cerámica trabajada en la fábrica Cerámica Suro en Guadalajara— que se esparcen en el centro de la galería como un organismo vivo. Las piezas concebidas por Melsohn para esta ocasión reúnen formas biomórficas y vasijas que evocan tanto formas ancestrales, como funcionalidades industriales con ductos y conexiones, creando ambientes contenidos en sí mismos, donde los ductos habitan. En un segundo trabajo, Plano de piso, la artista crea diagramas en mosaico que dan

# RGR

instrucciones sobre cómo transitar en esta sección de espacio en un plano que habitamos con nuestros cuerpos en escala 1:1.

La pintura de **Lisa Sanditz** se compone de pinceladas densas y viscosas con colores vibrantes sobre telas de diferente formato, que dan cuenta de una visión esquemática (*Mountains*), a la vez que no idealizada, del paisaje. Por otro lado, en *Home for the Holidays*, una carretera serpenteante congestionada de autos y rodeada de bosques y montañas, logra reunir dos problemas a menudo separados: la comprensión de la naturaleza y la regulación de la vida social. Radicada en la zona del río Hudson en Nueva York donde se desarrolló una importante escuela de pintura inspirada en las ideas de von Humboldt, Sanditz elabora aquí una potente poética del paisaje despojada de romanticismo, con elementos culturales que lo transforman en imagen de integración y de tensiones que cruzan la vida humana y la naturaleza. La narrativa de *Home for the Holidays* bien podría aludir al éxodo de fin de semana emprendido por los residentes de una gran ciudad —como en el cuento *Autopista del Sur* de Julio Cortázar—, donde un ritual de ocio como salir de excursión fuera de una gran ciudad, puede transformarse fácilmente en una pesadilla metropolitana. *Coastal Line* ofrece, en cambio, una inusual perspectiva aérea correspondiente a la franja que divide la tierra y mar y que sólo es posible ver desde un avión por navegación de cabotaje. No obstante, la composición de Sanditz rechaza la tentación del acopio realista para situarnos en cambio en la espacialidad de texturas pictóricas y atmósferas cromáticas.