

Christiane Pooley: La Primera Piedra

Galería Patricia Ready, Santiago

3 diciembre 2019 - 24 enero 2020

El hogar alberga la memoria fundacional de quienes lo habitaban y habitan. Pero, de un momento a otro, el significado de su denominación da un vuelco trágico. Un fuego deliberado se toma el interior hasta derramarse por sus ventanas. El *hogar* se vuelve *hoguera* que arrasa con el refugio de esa memoria. La naturaleza que antes acunaba sus cimientos ahora los destruye con ferocidad.

El olor familiar desaparece y ahora la acidez del agua y el hollín sumerge las habitaciones. Los muros, el sillón donde antes se descansaba, la alfombra sobre la que se jugaba y leía. La mesa, que antes reunía, ahora es solo escombros. La luz que atraviesa el follaje de los árboles se cuele por el techo que sucumbió a las llamas, tapizan las superficies como hojas secas. Ramas y escombros se toman la casa que una y otra vez la pintura intenta comprender y reconstruir. Pero es imposible. En cada intento la imagen es incapaz de representar el horror de la destrucción. La primera piedra es tanto la que funda una edificación como la que se lanza para abatir.

Desde la distancia La Araucanía parece idílica, pero al acercarse el paisaje se rasga, invadido por todo tipo de violencia. Árboles que parecían eternos hunden su costado en la tierra, dejando sus raíces expuestas, desterradas por el mismo tiempo que los dotaba de inmortalidad. Los suelos mueren aceleradamente por la acidez de forestaciones que avanzan como plagas por Temuco, dejando enormes cicatrices en la tierra. El odio y la violencia crónica resquebrajan los vínculos y exacerban las diferencias.

La ausencia de un lugar se vuelve desarraigo del mismo. Los lugares mueren cuando se deshabetan, petrificados por la inercia. Los rostros se diluyen en el olvido, entremezclándose con el paisaje. Como en los sueños, las facciones se deshacen. Acudir a la fotografía es una forma de recordar, evocación e invocación para una reproducción pictórica, pero, limitadas a ser solo eso, impronta visual de la experiencia, no logran siempre su cometido.

Así como el fuego, el tiempo aniquila la memoria. El olvido engrosa las pinceladas. La imagen se bloquea. Es necesario desenfocarla, quebrarla. Esperar que de entre sus grietas emerja su sentido. De entre los restos encontrar la primera piedra.

Kati Lincopil

«Echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana. Es una de las más difíciles de definir. Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos del futuro.» Simone Weil

Christiane Pooley vio su casa en llamas. Fue la víspera del Año Nuevo 2014. Aquel día, justo antes de tomar el avión que la traería a Santiago, reconoció con sorpresa su vieja casa en la Araucanía, junto a otras noticias de Facebook. No era el único incendio, otros habían ocurrido en esos días y -en aquel verano- habría más. El fuego se llevaba parte de su biografía, la infancia junto a sus padres, el paisaje único del lugar, la atmósfera imprecisa del pasado. De un modo imprevisto su vida se intersectó con uno de los capítulos más incómodos y dolorosos de la historia de Chile. El vínculo entre experiencia personal y experiencia colectiva quedaba patente. También un extraño sentimiento respecto a su propia identidad hecha escombros y cenizas. El incendio parecía declarar su expulsión definitiva de aquel lugar en el que habitaban sus recuerdos y emociones más tempranas.

Dos órdenes evocativos se entremezclan en la exposición. El orden de la naturaleza y el orden de la ruptura. La naturaleza es tanto evocación estética y pictórica, como víctima de una explotación descontrolada e irresponsable. La casa es el hogar perdido y el testimonio silente de un problema que exige -hace décadas- una solución que parece no llegar. En el primer orden conviven los recuerdos personales con un entorno sublime y romántico. En el segundo, el espacio cerrado de la casa recuerda el efecto de las llamas. Mientras en los paisajes pintados por la artista dominan el peso de los bosques y la cordillera; los interiores parecen

gobernados por las leyes compositivas del abandono. En el primer orden discursivo las imágenes recuerdan al romanticismo; en el segundo, la naturaleza muerta impone su gramática visual y sus metáforas.

El romanticismo, como programa, respondió críticamente a la sociedad industrial y los cambios que paralelamente se vivían en el mundo rural. Las “leyes de cercamiento”, puestas en vigor a partir de 1760, significaron un cambio drástico en las condiciones de vida de los campesinos pobres. Los cercos que desde entonces comenzaron a imponerse a lo largo de todo el Reino Unido, no solo significaron la parcelación de la tierra, se convirtieron en barrera y en señal de un cambio definitivo en la posesión y usufructo de las tierras agrícolas. Paisajistas británicos como John Constable (1776-1837), representaron aquella naturaleza marcada por las huellas de la propiedad. No es casualidad que en muchas de las obras expuestas por Pooley veamos algo similar. No son cercos, eso sí, los marcadores de dominio y explotación a la naturaleza, son troncos cortados los que señalan que tras imágenes idílicas como las de “Veranada”, lo que queda hoy es el trabajo desregulado de la industria forestal.

Distancia, *Cortar camino* y *Loteo* apuntan a esa dirección. Las dos primeras representan variaciones en torno a la figura del árbol. En la pintura chilena decimonónica era el personaje vegetal por excelencia, aquí en cambio, se convierte a veces en un objeto, a medio camino del

mundo natural y del artificial. Un eslabón en la cadena productiva. Entre la figuración y la abstracción geométrica, *Loteo* recuerda las relaciones que la pintura de Mondrian tuvo con la parcelación del espacio y desde luego, con la distribución territorial que el poder ejerció desde los lejanos tiempos de la conquista; primero bajo la potestad monárquica, luego en nombre de Chile.

El espacio aparece habitado en contadas ocasiones. En *Yo me sé tres poemas de memoria*, tres figuras femeninas parecen divertirse recolectando cosas. La imagen no permite establecer mayores precisiones. Todas lucen vestido blanco y una de ellas - en cuclillas y con sombrero- parece observar una semilla o un insecto. La pintura tiene la imprecisión y alegría veraniega de una estampa impresionista. Pero en los amplios planos -que sugieren el bosque y el campo- se advierte la experiencia geométrica y gestual de la abstracción. Aquello recuerda a los narradores en el teatro de Brecht, cuya presencia señala la naturaleza ilusoria del espectáculo.

En términos puramente formales, Pooley parece sentirse cómoda en una zona limítrofe. Su pintura salta de lo abstracto a lo figurativo. O se ocupa derechamente - desde el referente fotográfico- de la condición material de la pintura. Las porciones que constituyen el total son parceladas, loteadas. Cada una de ellas sometida a un tratamiento particular y pese a formar parte de un conjunto reconocible, las percibimos como unidades con identidad propia. Reciben, literalmente, un trato diferente.

El pasado y el presente convergen en la sala. Los recuerdos de infancia se enfrentan a los registros de la casa quemada; el paisaje virgen a los troncos cortados; los territorios extensos a interiores velados por paños blancos o por el fuego que los convirtió en cenizas. Pero la pintura de Pooley no denuncia ni señala culpables con autoridad de tribuno. Lejos de buscar enemigos o de ponerse en el lugar de las víctimas, estas obras prefieren la introspección. Las claves del lenguaje romántico y del oficio pictórico se dan cita aquí con inusual madurez. Como los primeros románticos, la artista pinta un paisaje irremisiblemente perdido. Su lenguaje pictórico bucea en las posibilidades del color y hace visible la arquitectura de la imagen pintada. No hay ilusionismo, tampoco ilusiones; solo el realismo de quien conoce profundamente lo que está pintando.

César Gabler