



Menashe Katz
Nóúmeno

Ediciones Kultrún

*El proyecto **Noúmeno** ha sido financiado con una subvención otorgada por el*
GOBIERNO REGIONAL DE LOS RÍOS



Auspicia
Corporación Cultural del Windsor School de Valdivia



Menashe Katz

Noúmeno





Presentación

Roberto Farriol Gispert*

El conjunto de obras presentadas por el artista Menashe Katz en el Museo Nacional de Bellas Artes, da cuenta de una sensibilidad en torno al paisaje y la materialidad a través de sus superficies. En este sentido, mirar un paisaje para Katz es más que reproducir las convenciones de éste, es producir las condiciones sinestésicas para introducirnos en una experiencia real con la superficie-cuadro. Es decir, encontramos en varios de sus trabajos una dimensión de huellas físicas y vestigios de materialidades, sobre la superficie de la tela, que nos enfrenta al impredecible «gesto de la pintura».

Es así como, consecuencia de las técnicas empleadas en sus trabajos, cada cuadro de Katz adquiere una corporeidad de texturas y huellas, o dicho de otro modo, cada imagen, expresada desde la superficie, establece y recupera un encuentro metonímico con «aquello que fue», dejando el vestigio del gesto de aquellos recuerdos que se necesitan evocar.

Por ello, tanto en la obra más figurativa como en la más abstracta, Katz siempre nos hace recordar la presencia del cuerpo (del cuadro) del propio artista, que nos conduce permanentemente a significar lo que nos rodea a través del signo matérico. Todo ello resulta un testimonio de la ausencia, de aquello que fue, o habría que decir, un gesto que toca en la superficie de la piel, obligándonos a revivir aquellos cuerpos (fantasmales) que albergamos en la memoria. ■

* Director del Museo Nacional de Bellas Artes.



05 2007 ACRÍLICO SOBRE TELA 82 X 72 CM 2007

Lo Diáfano del Pasado

Las Pinturas de Menashe Katz

Ignacio Szmulewicz*

Dibujar es revelar, es ocultar.
Eugenio Dittborn, 1976.

Las pinturas de Menashe Katz (1952) que por estos días se exhiben en la sala *Chile* del Museo Nacional de Bellas Artes, las vi por vez primera el verano del 2007 en la oscura sala *Juan Downey* del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia. Mi encuentro con ellas fue inesperado; llegaron sin ningún aviso previo, sin ninguna consideración o reconocimiento. Nunca había escuchado hablar de Menashe Katz ni tampoco sabía nada de sus incursiones en el mundo artístico. Sus pinturas me parecieron, en ese entonces, asombrosas. Me cautivaron en el más primario de los sentidos; mi mirada deambuló calma, serena y curiosa por aquellas imágenes de texturas rocosas, caminos sin comienzo ni fin, árboles caídos o seres informes.

La escasa iluminación del MAC-Valdivia provocaba una alucinante sensación de que las pinturas flotaban en un fondo negro. Todas estas impresiones surgieron sin saber absolutamente nada del artista, ni anticipando la relación que a lo largo de cinco años se iría forjando entre quien produce y quien contempla.

Vi por primera vez las pinturas de Menashe Katz, como ya lo dije, en una veraniega

* Historiador y teórico del arte.

tarde de la austral Valdivia. Ahora bien, las vi mientras era estudiante en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sin conocer la obra anterior de Menashe Katz, sus pinturas se grabaron en mi retina junto a los cientos de otras imágenes que han pasado por mis ojos y que pertenecen a la historia del arte chileno o bien a una historia del arte de corte «universal».

Hoy, en la presente muestra, las pinturas de Menashe Katz comparten el sitio con el resto de los artistas nacionales de renombre y que se encuentran alojados en el edificio de mayor peso histórico para el arte nacional.

Creo que las imágenes que vemos, especialmente las pinturas u obras de arte, esconden tras ellas muchas otras más. En los gestos exagerados de los santos de Caravaggio se puede ver el sufrimiento del Adán y Eva de Miguel Ángel; en las sarcásticas sonrisas de los aristócratas y burgueses de Hogarth se divisan las alegrías carnavalescas de los campesinos de Brueghel el Viejo; en la mirada distante de las odaliscas orientales de Ingres se atisban las madonas rafaelinas. En síntesis, a lo menos para mis ojos, ninguna imagen está sola, aislada ni arrojada al vacío sino que navega en aguas comunes y circula por carriles compartidos (cuestión que se acentúa en la actual época de la cultura digital).

Esto es particularmente interesante de analizar en el caso de las pinturas reunidas en la muestra **Noúmeno** (palabra que para el filósofo Immanuel Kant definía la «cosa en sí»). Las pinturas de Menashe Katz no presentan imágenes altamente definidas; su estilo, pensando en Wölfflin, no es cerrado, limitado ni dibujístico sino que abierto, difuminado y etéreo. La única salvedad para con el modelo de Wölfflin es que en las pinturas de Menashe Katz no hay mancha, a lo menos en el sentido tradicional, como el caso de Rembrandt, Goya o Turner.

Las pinturas presentan un mundo donde las definiciones claudicantes, los caminos finales, los cuerpos completos y armónicos no son pensables. A diferencia de esto, Menashe Katz recurre a referencias cada vez más diáfanas, más cercanas a la percepción de la luz o de los fenómenos atmosféricos.

En este sentido, algo hay de esa pulsión para con la contemplación de lo diáfano que estaba en las pinturas de Claude Lorrain o en el Turner enamorado de Venecia o el Monet encantado con los vapores de Londres. En cualquier caso, los tres pintores que menciono gozaban de la vista y contemplación del afuera, el exterior y el mundo y, además, se trataba de pinturas cuyo trabajo pictórico era adherente, agresivo, ágil, rápido y certero. En cambio, el trabajo de Menashe Katz suele ser tímido, calmo y, sobre todo, de interiores. Sus pinturas emergen del negro, pero a su vez salen de un interior; interior de la pintura en un sentido literal por la técnica del esgrafiado (*excoriare*) pero también interior de la mente.

II **Años después** de ver las pinturas de Menashe Katz conocí el taller de su casa, una hermosa construcción ubicada en una parcela en las inmediaciones de Valdivia, con una pintoresca vista al río Angachilla. El taller se encuentra en el segundo piso de la vivienda (al igual que la sala *Chile* en el Museo Nacional de Bellas Artes). El lugar de trabajo estaba marcadamente dividido por una zona pictórica y otra zona de contemplación, reflexión y lectura; la primera con iluminación artificial y la segunda con natural. Me llamó la atención que aquellas diáfanas imágenes se hallaran en un lugar tan oscuro, encerrado, finalmente un espacio donde el exterior no estaba asociado a un afuera físico sino que mental, psicológico.



03 2009 ACRÍLICO SOBRE TELA 80 X 80 CM 2009

Y aquí encontré una idea sumamente productiva. Las imágenes que Menashe Katz presenta no provienen de un enfrentamiento directo con la naturaleza circundante, como sí lo ha sido la tradición de la pintura chilena con Juan Francisco González o el valdiviano Pablo Flández. Sus imágenes eran expulsadas, sacadas y removidas desde el fondo de la memoria, desde el fondo de la psiquis, desde lo más oscuro del recuerdo y la memoria. Al raspar las capas de la memoria para excavar imágenes desde lo olvidado, la pintura de Menashe Katz abría una tercera línea entre la abstracción y el realismo (la pulsión hacia el adentro o hacia el afuera).

III Tal y como no creo en el aislamiento de las imágenes, considero igual de crucial el contexto espacial donde se emplaza una exposición. La muestra de Menashe Katz se exhibe en la sala *Chile* del Museo Nacional de Bellas Artes, entre la sala *Carlos Faz* (donde se expone una selección de la colección de pintura chilena del museo, llamada *Diecinueveinte: la Construcción del Imaginario Pictórico de Chile*) y la sala *Nemesio Antúnez* (donde se retoma la historia del arte local con la curaduría *Los Caminos de la Pintura. Años 40-80*). Entre ambas se ubica la sala *Chile*. Curioso nombre, una especie de reiteración al interior del museo, fórmula que se separa de la usual para nombrar salas a partir de destacados artistas nacionales (*José Miguel Blanco, Roberto Matta* y las ya mencionadas *Faz y Antúnez*).

Una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes es una instancia de consagración en la carrera de un artista. Así, funciona como el lugar de mayor jerarquía a nivel nacional. Sin embargo, la importancia de la muestra no reside solamente en el hecho nominativo de incorporarse a la historia del arte nacional. Considero que las pinturas

de Menashe Katz han de establecer algún diálogo con el resto de los artistas que se cobijan al alero del museo. El MNBA no es un mero receptáculo transparente, blanco y silencioso de obras que pasan o que circulan (como el caso de las galerías o centros culturales). El museo es el recinto para la construcción de una historia visual de Chile, a partir de las obras de arte. Además, la propia historia del arte local ha tramado una relación productiva con su museo nacional; pienso en la obra del C.A.D.A., de Gonzalo Díaz, Sebastián Preece o Ángela Ramírez.

IV **Dicho esto,** una idea me parece crucial para entender las pinturas de Menashe Katz. Sus obras cambian e invierten la noción tradicional de que el pintor se enfrenta a una tela blanca, virgen e inmaculada que es invadida, colonizada y conquistada por colores y manchas que emergen del pintor. En ese choque de energías (tela-pasiva y mancha-activa) se produce el acto creativo. Una importante vertiente del arte chileno se nutre de esta idea. Una tradición llamada «manchística» por la crítica y la teoría del arte local, que se encuentra bien representada en el museo por Juan Francisco González, Pedro Luna, José Balmes, Samy Benmayor (quizás el que mejor ha descrito esa pulsión energética hacia la tela virgen), Carlos Maturana *Bororo* e incluso Ignacio Gumucio. Otra tradición del arte chileno, pensando en esta idea, es la que se nutre de imágenes ya existentes, donde la tela funciona como un terreno colonizado por una cultura visual que el pintor manipula. En este sentido, se puede comprender toda la primera etapa de Gonzalo Díaz (hasta *Pintura por Encargo* de 1985), la de Juan Domingo Dávila, Arturo Duclos, la dupla Truffa y Cabezas y Pablo Ferrer.

En este escenario, la pintura de Menashe Katz pertenece a una tradición distinta.

Sus imágenes emergen de un proceso de raspado desde el negro. Saca su mundo icónico (altamente impreciso) desde la abstracción más oscura. En este sentido, guardan una particular relación con el grabado. En tanto se mezcla con conceptos de raspado, sacado, en tanto la textura de sus pinturas es menos tectónica, alejada de la albañilería de la pintura local, como es el caso de la tradición «manchística». Contrariamente a la idea de la mancha espesa, pesada, directa del tubo, las pinturas de Menashe Katz excavan, vacían y retiran (**Excoriare**, como se tituló una anterior muestra del artista); así, la materia se pierde y se esfuma de la escena pictórica (tomando como referencia la técnica de la *mezzotinta*).

Pero también es un elemento del grabado el carácter azaroso del proceso técnico. La pintura de Menashe Katz comparte con el grabado ese gusto por las indefiniciones que van apareciendo en ese proceso manual de raspar. Las posibilidades que entrega la técnica, envolvente, asfixiante, donde la embriaguez manual deja escapar elementos impredecibles e incontrolables. Por muy frías, controladas y silenciosas que parezcan las imágenes, suelen traer consigo una experiencia altamente cargada por el azar.

En este sentido, el paralelo en la tradición pictórica se encuentra en la conocida sen-



L. Smulewicz, 2012.



I. Smulewicz, 2012.

tencia de Leonardo en el *Tratado de la Pintura*: *Cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atención advertir la invención y semejanza de algunos países, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.*

Además, las pinturas tienen ese aura contemplativa y distante que se encuentra en las obras de Pablo Chiuminatto (1965). Ambas carecen de los recortes, cierres y límites de las pinturas de Dávila, Duclos o Ferrer. Sin embargo, a diferencia de Chiuminatto, donde el paisaje, el exterior juega un papel central, Menashe Katz utiliza referencias del mundo del recuerdo, la memoria y el pasado.

Y precisamente este último punto lo acerca a Natalia Babarovic (1966), donde la pintura es algo que emerge laboriosamente desde el pasado, desde una energía volcada a lo pretérito y el recuerdo, no con esa pulsión proyectiva de artistas como Bororo o Benmayor. Cuando Natalia Babarovic recurre a la fotografía no se encuentra el gusto por lo tecnológico o lo medial sino que en el sentido más barthesiano de su relación con la muerte y el pasado. Si bien en términos visuales guardan una clara diferencia,

entre Babarovic y Katz se cruza esa relación con imágenes que salen desde el fondo afectivo del pasado.

En gran medida, la tradición del arte chileno ha sido una de corte vanguardista, en la más tradicional de sus acepciones (marcada por la crisis del cuadro durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX). Así, tanto la abstracción geométrica (Rectángulo) o expresiva (Signo) proyectando un arte hacia el futuro. Poco espacio se le ha dado a las obras que vuelcan sus miradas hacia lo arqueológico, excavado o preterito. Quizás las aeropostales de Eugenio Dittborn, las construcciones de Sebastián Preece y, por supuesto, las pinturas Natalia Babarovic, sean las excepciones.

En esa frágil urdiembre de relaciones autorales, la obra de Menashe Katz juega un papel central. Su pintura insiste sobre un aspecto penoso, doloroso. Remover la imagen, sacarla, extirparla; la imagen como algo que se retira desde capas de materia natural (pigmentos) que adheridas y secadas son golpeadas afanosamente por quien insiste en buscar algo desconociéndolo.

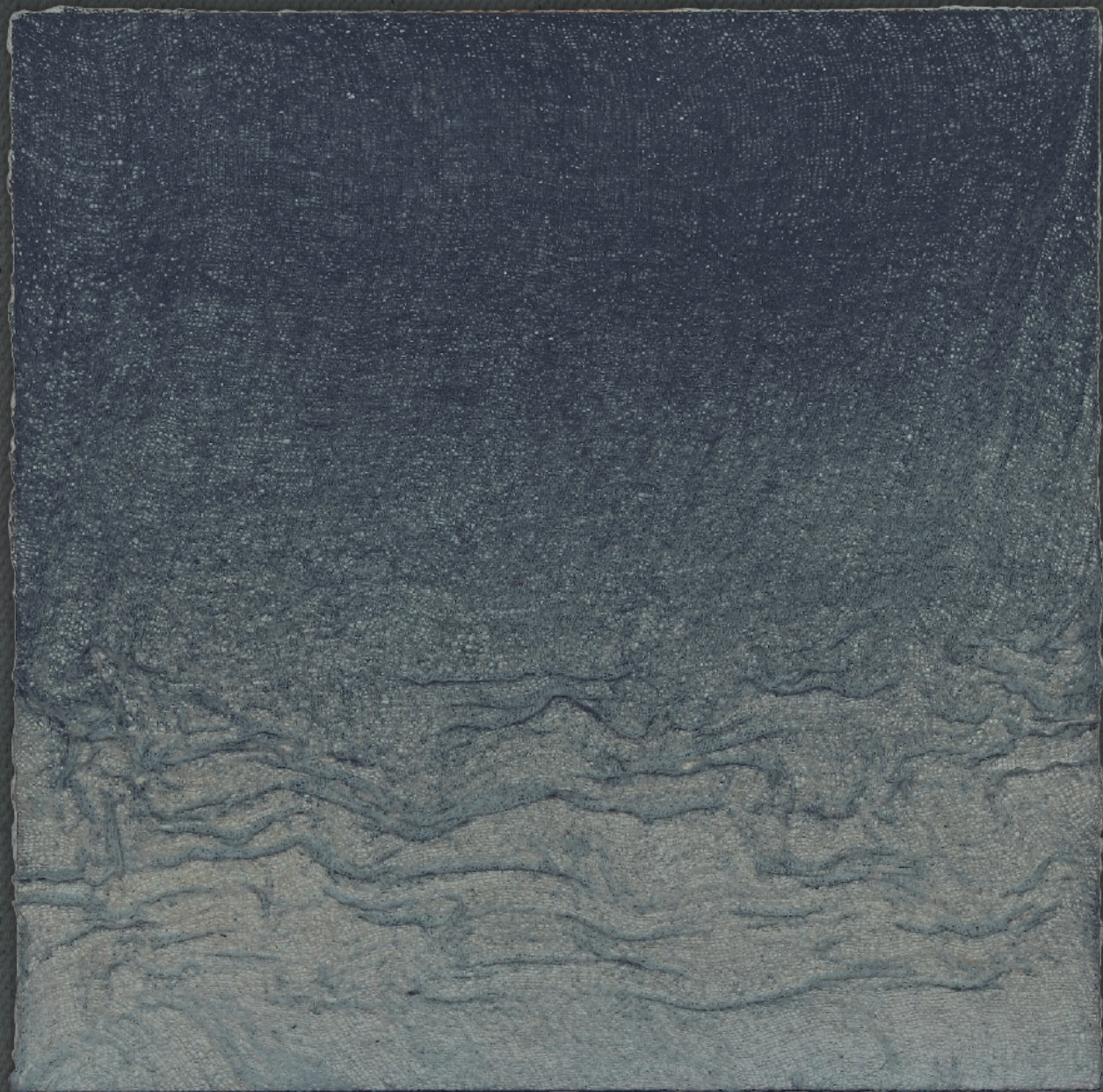
V **Esta idea** encuentra un fructífero paralelo en la literatura. Hacia el final de *La Historia Interminable*, la increíble novela de Michael Ende, un perdido Bastián Baltasar Bux llega a lo más sumergido de Fantasía: la Mina de las Imágenes. Desde la oscuridad más severa, Yor, el Minero Ciego, ayuda a Bastián a excavar imágenes enterradas para encontrar alguno de sus sueños olvidados y retomar así el camino que lo devolverá a su hogar. La explicación de Yor sobre la procedencia de las imágenes es excepcional:

Son los sueños olvidados de los seres humanos (...) Un sueño no puede convertirse en nada una vez que se ha soñado. Pero cuando el hombre que lo ha soñado no lo guarda... ¿a dónde va a parar? Viene aquí, con nosotros, a Fantasía, ahí

abajo, a las entrañas de nuestra tierra (...) Fantasía entera se asienta sobre unos cimientos de sueños olvidados.

En una particular manera de enfrentarse al gran paradigma platónico de las imágenes (la mimesis), tanto Michael Ende como Menashe Katz parecen sustentar sus obras en el sentido verdadero de sacar, retirar y construir desde lo oscuro, lo enterrado, lo más alejado de la luz.

Las pinturas que por estos días presenta Menashe Katz en la sala *Chile* del Museo Nacional de Bellas Artes, funcionan como un memorable recordatorio de que algunas experiencias, algunas verdades, han de ser encontradas en lo más enterrado de la memoria y en lo más oculto del pasado; de que el afanoso y laborioso ejercicio de sacar y extraer esas verdades constituye una de las más desafiantes tareas del arte contemporáneo. ■



09 2011 ACRÍLICO SOBRE TELA Y TÉCNICA MIXTA 30 x 30 CM 2011

Hacer emerger los parajes del sentido en el lleno de la materia

Sergio Rojas*

La existencia contingente de los fenómenos nos invita a buscar algo distinto, un objeto inteligible, el Noúmeno, en el que cese tal contingencia.

Kant: **Crítica de la Razón Pura**

«*Noúmeno*» es el término con el que Immanuel Kant denominó a lo que en su filosofía consideraba como la Cosa en sí, esto es: el mundo antes de que sea objeto de nuestra experiencia perceptiva, la realidad trascendente de la cosa a la que se refieren nuestras percepciones, pero que no se identifica con éstas. No pretendemos en estas primeras líneas esbozar siquiera uno de los capítulos más complejos de la historia del pensamiento filosófico moderno, sino enunciar un problema que está a la base de las interrogantes que surgen cuando intentamos comprender el hecho mismo de la percepción del mundo. Es por lo demás, lo que hace el mismo artista, cuando nombra «Noúmeno» a la serie de pinturas que ahora reflexionamos.

En efecto, señala Kant que los objetos de nuestra experiencia no exhiben la apariencia de las cosas en sí mismas (que algo pudiera tener una apariencia en sí mismo sería una contradicción), sino el modo en que éstas se ofrecen a nuestra experiencia, es decir, las cosas se conforman a nuestra posibilidades subjetivas de percibir las y

* Filósofo, académico del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

conocerlas. Entonces, no vemos las cosas tal como son en sí mismas, sino de acuerdo a nuestras posibilidades de percibir las, sometiéndose mediante nuestra sensibilidad a las formas del espacio y el tiempo (formas que en Kant sólo existen por obra del sujeto). Vemos fenómenos (=lo que aparece), vemos lo que podemos ver. Sin embargo, cuando nos dirigimos hacia el mundo –y nunca dejamos de hacerlo–, no esperamos encontrar «fenómenos», sino las cosas en sí mismas. Este es precisamente el problema que la serie «Noúmeno» de Menashe Katz nos propone: nuestro afán por relacionarnos con el ser de las cosas (percibir las, conocer las, recordar las con fidelidad), se cumple en el aparecer de éstas. En esto consiste la gran obra del sujeto y sus recursos categoriales: hacer aparecer el mundo, no obstante seguimos pensando que existe algo «más allá» de lo sensible.

Si cabe inscribir las telas de Menashe Katz en algún género pictórico, ese sería sin duda el paisaje. En efecto, en los cuadros parecen desplegarse llanuras, horizontes, montes, campiñas, ríos, parajes que se abren a la mirada del espectador, realidades que se le ofrecen a éste en la distancia que es propia de una mirada que contempla... pero se trata de apariencias. Dispuestos ante las telas en la sala, presentimos que nos enfrentamos a apariciones de las cosas, pero esto no quiere decir que debamos suponer en esos cuadros de «otra cosa», un sentido oculto por des-cubrir, como si tras las representaciones fuera posible pensar una realidad acaso «más verdadera», como si las formas difuminadas –a veces superpuestas al modo de transparencias o prolongándose bajo un mar de sobras– fuesen el plano manifiesto de un «contenido latente».

En sentido estricto no existe un velo sobre la realidad de las cosas, porque es precisamente en el régimen de las apariencias en donde nos encontramos con las cosas. Hacer habitable la materia, generar distancias en donde poder alojarse y empezar a

elaborar los sueños, abrir un espacio y un tiempo en la anónima tautología del ser, en ello ha de consistir la elaboración del mundo. He aquí el privilegio de la idea de horizonte, término cuya etimología griega significa limitar. El horizonte es la línea que separa el cielo y la tierra, pero es también el trazo a partir del cual han llegado a existir para nosotros el cielo y la tierra, y es recién desde allí que los mortales comienzan a habitar en el espacio que se ha abierto con ese acontecimiento en el plano. No es una mera «representación» del origen, sino que la representación misma es el principio de todo: régimen de las apariencias, de las manifestaciones, de los fenómenos. Entonces, si hemos de considerar las telas de Katz como paisajes, no se trata sólo de figuraciones visuales, sino del trabajo de hacer(se) lugar en el espesor físico químico de las cosas, ciega fatalidad que nada sabe de los sueños del hombre que la hace ingresar en la representación. El hombre comienza a llegar al mundo cuando se inician las representaciones, porque son éstas las que le hacen lugar.

El artista comienza su trabajo ennegreciendo la tela. Este momento es clave para comprender el sentido de las pinturas. Pintar de negro toda la tela no es sino pintar el todo en la tela. En la tela, en el negro que funde en UNO los planos, los límites, los contornos, el universo se encuentra en el momento anterior a la creación. No podemos ver nada aún, ningún objeto se perfila, no hay escorzos ni perspectivas, tampoco tonalidades ni densidades, pero ello no significa que «no exista nada», por el contrario, todo se halla en esa tela. Pero es necesario no verlo todo, para ver algo; como también es necesario no saberlo todo, para conocer algo. La subjetividad no puede relacionarse desde su condición finita con el ser en sí de las cosas, porque para que sea posible percibir el mundo no basta con que el mundo exista, sino que requiere que las cosas se le manifiesten, que se le aparezcan, que le salgan al encuentro. La condición finita del hombre



es su sensibilidad. Que las cosas se arrojen sombra unas sobre otras, que el cuerpo de una obstruya en parte el cuerpo de otras, que la nitidez de los objetos sea variable, que no pueda el sujeto observar al mismo tiempo el rostro y la espalda de las cosas, todo ello expresa la condición finita (sensible) del hombre. Necesariamente habita éste el mundo haciéndose representaciones, y esta necesidad viene de su finitud como sujeto.

La serie de piezas reunidas en «Noúmeno» constituyen una propuesta pictórica acerca de la actividad conformadora de mundo por parte del sujeto. Por cierto, a veces los efectos de claroscuro sugieren al espectador imágenes oníricas y elaboraciones narrativas, no siendo descaminado ensayar en la recepción ciertas ficciones que escenifican lo que vemos. Es un rendimiento insoslayable de estas pinturas el hecho de que ensimisman a los espectadores en sus propios mundos privados. Pero lo fundamental no radica en un supuesto objeto que fuera trascendente a esas imágenes, como si se tratara de las viñetas de una historia visualmente cifrada, sino en los procesos mismos de configuración a los que dan lugar. Dispuestos ante la tela, nos preguntamos qué es lo que vemos, intentamos reconocer el fragmento de un mundo posible en esas imágenes tramadas por sombras, trazos, volúmenes, las que se ofrecen para el trabajo de nuestra propia actividad imaginativa. Las conjeturas visuales con las que ensayamos responder en cada caso a la cuestión –¿qué es lo que vemos?– no hablan sino de nuestra propia capacidad de elaborar historias. Porque el asunto de estas pinturas no es un supuesto y secreto imaginario biográfico en el artista, sino la imposibilidad de la nada, la necesidad por parte del sujeto de dar con esa anterioridad que desde siempre ha venido a satisfacer su voluntad de mundo.

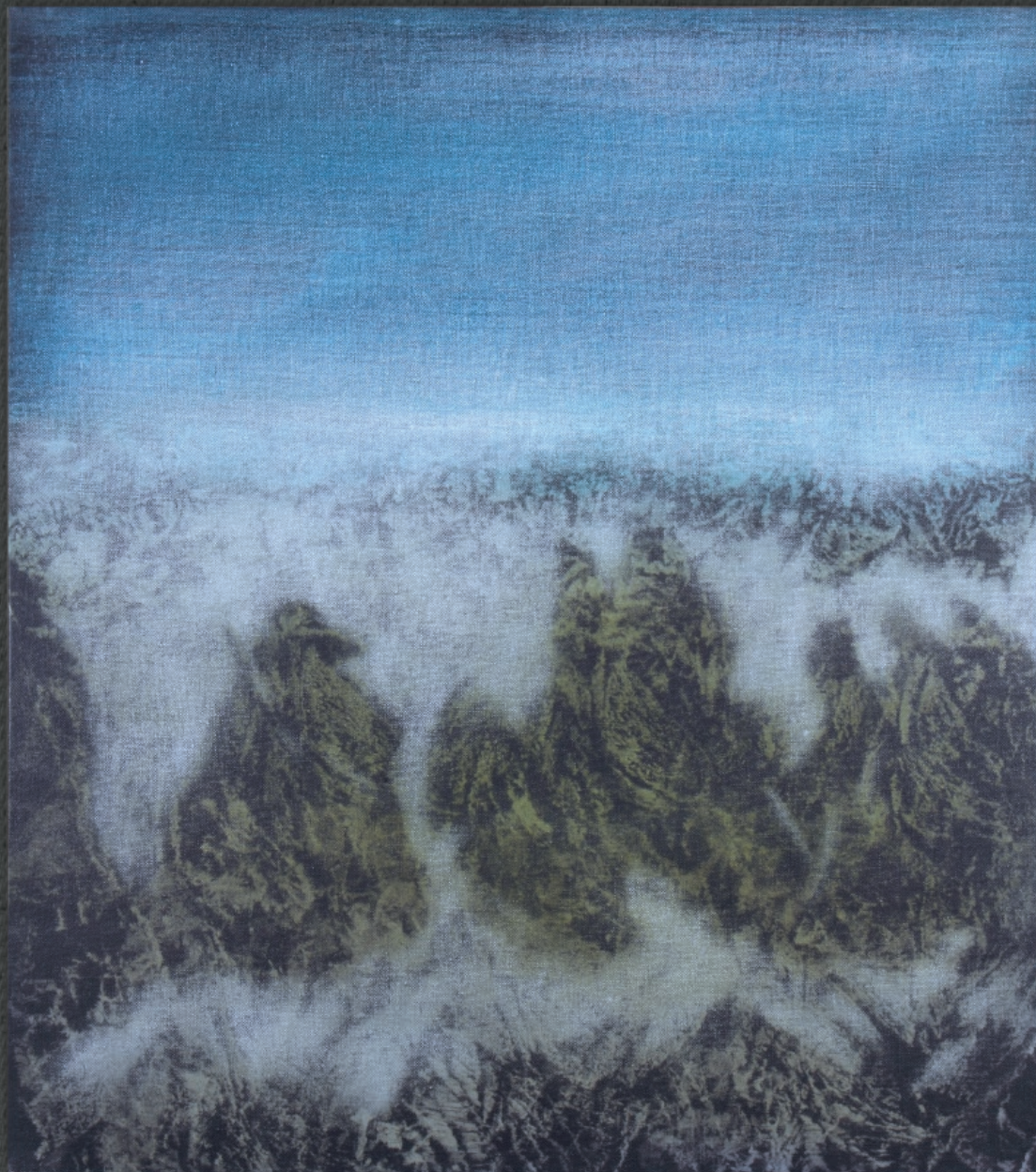
No existe en la pintura de Katz un vértigo ante el vacío del ser, tampoco reconocemos alegorías de la ruina o de la decadencia de los signos; en suma, no estamos ante

una poética nihilista (no obstante, como ya lo sugeríamos, su obra puede corresponder a las variadas ensoñaciones privadas del espectador, también a las nihilistas). Por el contrario, su trabajo se enfrenta al lleno de la materia. El punto de partida no es la nada, sino el todo. Nunca ocurre que la subjetividad haya llegado a su cita con las cosas adelantándose al mundo, y de aquí surge el poderoso problema que la pintura de Katz reflexiona obsesivamente: hacerse (un) mundo en medio de la materia que lo ha copado todo antes de que hubiese acaecido un primer asomo de conciencia. Trazar un horizonte sobre la insoportable anterioridad de la materia (no sobre la inimaginable anterioridad de la nada), ésta es la tarea que se ha dado el artista. Entonces la conciencia –siempre referida a algo–, nace como un fino destello de luz penetrando la oscura humedad de la selva, como una piedra cuyo cuerpecillo proyecta sombra sobre la superficie de un desierto sin horizontes, como una arruga que connota una experiencia bajo la piel, como el vello o la vegetación que connotan el tiempo de los cuerpos.

El artista procede haciendo aparecer los «paisajes» en la tela, va retirando el negro mediante brochazos, arañazos, frotaciones, rasgando en la oscuridad. Como si caminando en la oscuridad que sumerge al sujeto en un todo originario, intentara aquél reconocer algo, y entonces ha debido comenzar a imaginar un mundo haciendo brotar desde el caos en el que demasiados mundos son todavía posibles, como en la pintura «*Sombras y Oscuridad en la Noche del Diluvio*» (1843) de William Turner. En cierto sentido, se podría pensar que el hecho de comenzar a percibir el mundo consiste en actos análogos a aquellos mediante los cuales el artista ha hecho emerger un paisaje de trazos, como la promesa de un mundo: la visión (también la escucha, incluso el olfato y el tacto) configura en cada caso un entorno, se orienta creyendo identificar lugares, objetos y rostros, como si se tratara de hacer que las cosas se manifiesten.

¿Qué aspecto tienen las cosas cuando nadie las ve? La pregunta en cierto modo carece de sentido, porque el mundo sólo «tiene aspecto» cuando alguien lo saca desde su inconmensurable oscuridad, desde su silenciosa reserva, hacia el régimen de las apariencias. No sabemos cómo son las cosas cuando no las presenciamos. Tampoco tenemos certeza alguna respecto a si los lugares que dejamos de ver hace ya mucho tiempo, corresponden a las imágenes que todavía conservamos de ellos. Sin embargo, no sólo aquellas cosas y lugares permanecen en nuestro horizonte de realidad posible, sino que hacemos naturalmente ingresar en un álbum imaginario lugares que nunca hemos visitado. Y podemos incluso recordar lo que en el pasado imaginamos, lo que alguna vez soñamos... imágenes de imágenes. Vemos imaginando. Cuando niños, supimos de esto.

En el abrupto despertar de una poderosa e inédita curiosidad, el niño se pregunta: «*Cuando cierro los ojos, ¿la cordillera sigue estando allí?*» Lucidez infantil, fascinante desconfianza en la solidez del mundo, en que el niño piensa que acaso lo que ve no reposa sobre sí mismo, sino sobre sus propias operaciones de percepción, es decir, piensa de pronto que imagina que percibe... Acaso lo que luego como adultos denominamos confiadamente «percepción» (con la certeza de estar tocando la superficie manifiesta del fondo del mundo) no sea sino fruto del olvido de la fuerza creadora de la imaginación. Las telas de Menashe Katz no nos conducen hacia el seno de la materia innombrada (pretenciosa ingenuidad metafórica), sino hacia el momento en que el ser ingresa en las sensibles fronteras de la subjetividad, restableciendo conforme a un régimen estético la relación interna que existiría entre el orden de las manifestaciones y la gravedad de lo que aparece en ellas. De lo contrario, es decir, si las manifestaciones de las cosas se consideraran como «meras apariencias», caeríamos en el contrasentido de estar ante una manifestación en la que nada se manifiesta.



04 2007 ACRÍLICO SOBRE TELA 82 x 72 CM 2007



43 2003 ACRÍLICO SOBRE TELA 25 X 18 CM 2003



64 2004 ACRÍLICO SOBRE TELA 24 X 20 CM 2004

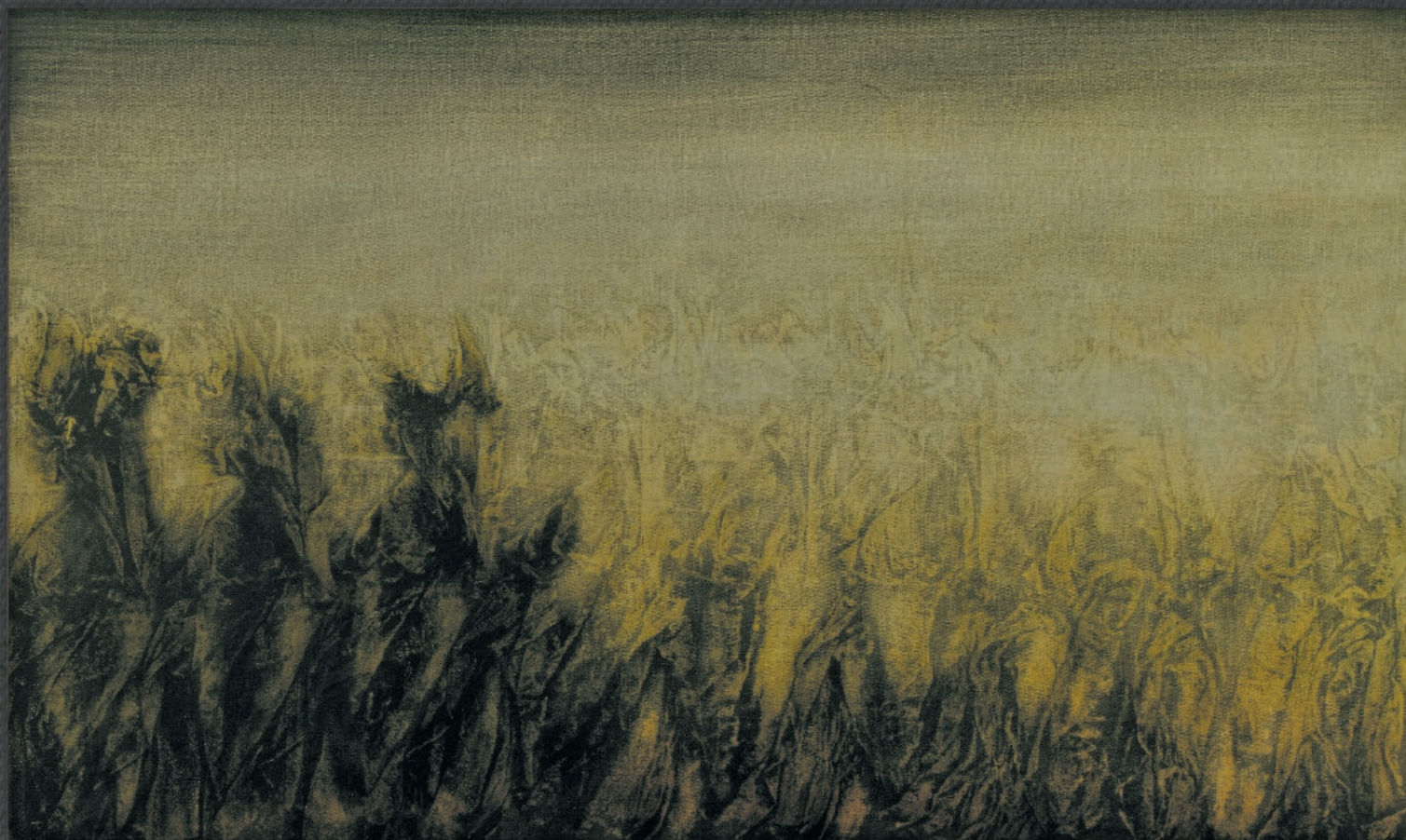
Decíamos al comienzo, comentando a Kant, que cuando nos dirigimos hacia el mundo, no esperamos encontrarnos con «fenómenos» (apariencias), sino con el ser de las cosas en sí mismas. Pero siempre llegan las apariencias a satisfacer nuestro afán de acceder al mundo en sí mismo. No llegan como para consolarnos mediante «versiones» o «sucedáneos», sino que no es posible acceder al ser de las cosas sin que éstas se manifiesten, que emerjan desde el fondo común indiferenciado –en que ningún testigo distancia a las cosas entre sí–, que comiencen a perfilarse claras y distintas a nuestra percepción. Porque el aparecer del mundo, condicionado de acuerdo a nuestras finitas posibilidades de percibir y comprender, es lo que contiene –y en un mismo acto satisface– a un desmedido afán de saber. Supongamos que, por un momento, el sujeto pudiera, en su relación con el mundo, prescindir de las condiciones subjetivas de la experiencia; es decir, hagamos el ejercicio de imaginar qué sería una experiencia del ser de las cosas en sí mismas, rasgado y sobrepasado totalmente el régimen de las representaciones. Si ello fuera posible, ¿qué vería el sujeto enfrentado sin mediación alguna al Noúmeno? Se hallaría el sujeto en la oscuridad más absoluta, sin poder siquiera distinguir los límites de su cuerpo y de su yo en relación a lo otro, ni mismidad ni alteridad, tan sólo la inmensidad indiscernible del todo.

El Noúmeno es el pensamiento que ficciona un acceso no sensible al ser del mundo. El poeta Novalis escribió: «*Buscamos por doquier lo incondicionado –lo absoluto– y encontramos siempre sólo cosas*», lamento romántico ante la intrascendencia del mundo. En las telas de Menashe Katz, elaboradas desde un pensamiento estético de inspiración más bien kantiana, leemos: sólo buscando lo absoluto, nos encontramos con las cosas en el mundo, con sus parajes, sus senderos, sus perfiles, sus texturas, en el instante de su manifestación. ■





04 2001 ACRÍLICO SOBRE TELA 137 X 93 CM 2001



07 2007 A ACRÍLICO SOBRE TELA 150 X 90 CM 2007



07 2007 B ACRÍLICO SOBRE TELA 150 X 90 CM 2007





01 2007 ACRÍLICO SOBRE TELA 92 X 70 CM 2007



07 2009 ACRÍLICO SOBRE TELA 80 X 62 CM 2009



01 2012 ACRÍLICO SOBRE TELA 50 X 50 CM 2012



20 2007 ACRÍLICO SOBRE TELA 30 x 25 CM 2007



23 2007 ACRÍLICO SOBRE TELA 35 x 24 CM 2007



02 2012 ACRÍLICO SOBRE TELA Y TÉCNICA MIXTA 40 x 30 CM 2012



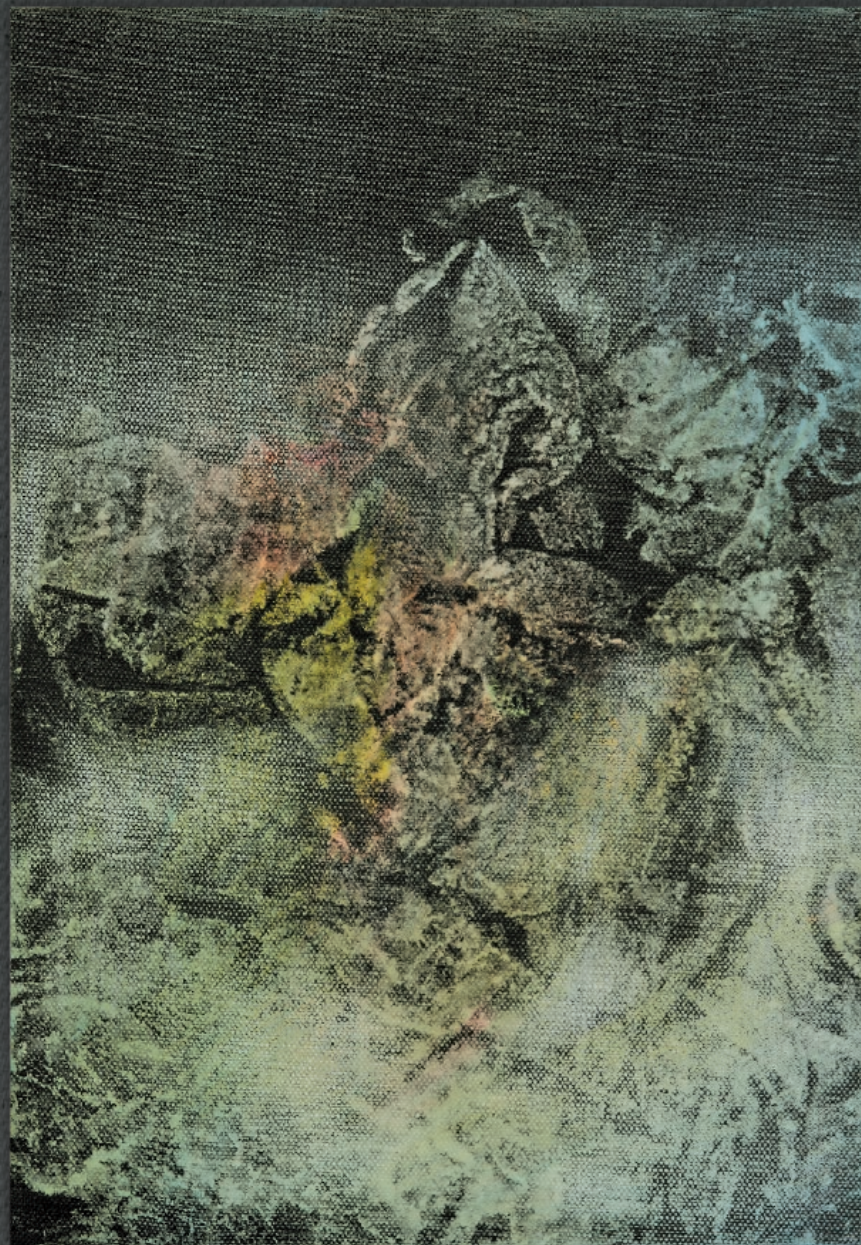












04 2012 ACRÍLICO SOBRE TELA 35 x 24 CM 2012



05 2012 ACRÍLICO SOBRE TELA 31 X 28 CM 2012



12 2006 ACRÍLICO SOBRE TELA 140 X 80 CM 2006



Menashe Katz A.

- 1952 Nace en Tel Aviv, Israel (nacionalizado chileno en 2005).
- 1973 Cursa primer año en Betzalel, Escuela de Arte, Jerusalén.
- 1983 Magíster en Química Aplicada, Universidad de Jerusalén.
- 1989 Ingresa al *Taller 99* (Chile), donde participa en varias exposiciones colectivas.
- 1995 Exposición individual de pintura en Galería *Posada del Corregidor*.
- 2001 Mención Honrosa en el concurso de pintura «*Ojo con el Cobre*».
- 2002 **Claroscuro**, individual en Galería Del Cerro.
- 2002 Premio *Paisaje Tradicional* en el concurso «*El Color del Sur*».
- 2003 Seleccionado para el XXXII Salón de Pintura de Viña del Mar.
- 2004 **Excoriare**, individual en Sala «El Farol» de la Universidad de Valparaíso.
- 2004 Seleccionado en el Registro de Iniciativas Culturales del Gobierno Regional de los Lagos, que otorgó el financiamiento total del proyecto **Re-Conocer**.
- 2005 **Re-Conocer**, individual itinerante en la X Región de los Lagos (Galería *Bosque Nativo*, Puerto Varas; Centro Cultural *El Balcón*, Puerto Montt; Museo Regional de Ancud; Museo de Arte Moderno de Castro (2006). Centro Cultural *El Austral*, Valdivia (2006).
- 2005 **Grafema**, individual en el Goethe Institut, Santiago, Chile.
- 2005 Tercer premio en el Primer Concurso Nacional de Pintura «*Angelmó*».
- 2005 Ganador regional (Décima Región de los Lagos) del Concurso de las Artes Cámara de Diputados.
- 2007 **A Través**, individual en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- 2008 **Umbroso**, individual en la Pinacoteca Universidad de Concepción.

- 2009 *Encierro II*, encuentro de arte en Los Ángeles, Chile, y una exposición colectiva en la Sala Mall Plaza Los Ángeles.
- 2010 *El Valor de lo Trivial: Artes Visuales y Paisaje en Valdivia*, exposición colectiva en la Universidad San Sebastián, Valdivia.
- 2010 *Encierro III*, encuentro de arte en Valdivia, Chile, y una exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.
- 2012 **Señales**, individual en Espacio Sur CNCA.
- 2012 **Noúmeno**, individual retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago y en la Región de Los Ríos.

■ MENASHE KATZ A.
Casilla Postal 296
Teléfono [56 63] 247 891
Valdivia
Chile

menakatz@gmail.com
<http://sites.google.com/site/menakatz>
<http://sites.google.com/site/menashepinturas>

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos

Magdalena Krebs Kaulen

Director del Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol Gispert

Asistentes de Dirección

Soledad Novoa Donoso

Teresita Raffray Labbé

Comunicaciones

Cecilia Chellew Cros

Paula Fiamma Terrazas

Investigación y Webmaster

Cecilia Polo Mera

Relaciones Públicas

María Arévalo Guggisberg

Museografía

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Carlos González Araya

José Espinoza Sandoval

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

Luis Carlos Vilches Chelffi

Diseño

Felipe Cardemil Órdenes

Área de Mediación y Audiencias

Natalia Portugueseis Coronel

Graciela Echiburú Belletti

Yocelyn Valdebenito Carrasco

Organización y Producción

Museo Nacional de Bellas Artes

CATÁLOGO

Producción

Menashe Katz

Edición y Diseño

Ricardo Mendoza (Ediciones Kultrún)

Fotografía

Marcos Matus

Textos

Roberto Farriol, Ignacio Szmulewicz, Sergio Rojas.

Impresión y Encuadernación

Imprenta América (Valdivia)



Menashe Katz



Exposición

**Región de los Ríos
Septiembre – Noviembre 2012**

**Museo Nacional de Bellas Artes
11 de Diciembre de 2012 – 28 de Febrero de 2013**