

HELGA KREBS, ENTRE CHILE Y MÉXICO. UN RECORRIDO POR SU OBRA PICTORICA (1967-2010)

HELGA KREBS, BETWEEN CHILE AND MEXICO.
A TOUR OF HER PICTORIAL WORK (1967-2010)

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO*

RESUMEN: Antes de su exilio en México, la pintora Helga Krebs desempeñó un lugar destacado en el programa estético-político de la Unidad Popular. Desde 1973 hasta el año de su deceso, 2010, Krebs se radicó en la norteña ciudad de Hermosillo, Sonora, donde realizó una vasta obra plástica. A través del análisis de algunos de sus trabajos, argumentaremos que la obra creada en México muestra una ruptura con la realizada en Chile debido al exilio territorial e interior experimentado por la pintora. El objetivo de este texto es describir el periplo recorrido por su obra a través de la abstracción, el realismo político, el pop y el surrealismo, para mostrar sus puntos de ruptura y continuidad.

PALABRAS CLAVE: Unidad Popular, exilio, abstracción, realismo político, surrealismo

ABSTRACT: The work of the painter Helga Krebs is almost unknown both in Mexico and in Chile. Before her exile in Mexico in 1973, she played a prominent role in the aesthetic-political program of the Unidad Popular. From 1973 until the year of her death, in 2010, Krebs lived in the northern city of Hermosillo, Sonora, where she produced a vast plastic work. Through the analysis of some of her works, we will argue that the work created in Mexico shows a break with that produced in Chile due to the territorial and internal exile experienced by the painter. The objective of this text is to describe the journey traveled by her works through abstraction, political realism and pop, and surrealism, to show its points of rupture and continuity.

KEYWORDS: Unidad Popular, Exile, Abstraction, Political Realism, Surrealism

Recibido: 01.05.2022. Aceptado: 24.10.2022.

* Doctora en Historia del Arte. Profesora de arte moderno y contemporáneo en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Correo electrónico: bgutierrez@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1147-3458>

LA HISTORIA DE LA PINTORA Helga Krebs es la de una generación que en la década de los sesenta y setenta participó en la construcción del socialismo en Chile y por esa razón sufrió el exilio. Krebs nació en Sonthofen, Alemania, en 1928 y a los tres años fue llevada por sus padres al país suramericano. Allí se convirtió en pintora y, acorde con las tendencias artísticas y culturales del momento, practicó la pintura abstracta, y posteriormente incursionó en un tipo de realismo político –vinculado a la visualidad pop dentro del proyecto estético político de la Unidad Popular. Cuando el golpe militar de Augusto Pinochet la obligó a exiliarse en México, Helga Krebs se entregó de lleno al surrealismo creando un universo pictórico que dio lugar a una muy prolífica producción que, hasta su muerte, acaecida en Hermosillo, Sonora, en 2010, se exhibió sobre todo en el norte de México.

Poco sabemos del conjunto del trabajo de Krebs realizado en Chile y de su incursión en el realismo político y el pop a raíz de su participación en la Unidad Popular, la coalición política y social de izquierda que llevó a Salvador Allende a la presidencia de Chile el 4 de septiembre de 1970, cuyo gobierno sería derrocado el 11 de septiembre de 1973. Esa falta de información obedece, por un lado, a la expatriación de la pintora y, por otro, al golpe en materia de arte y cultura que acompañó la dictadura de Pinochet durante 17 años (Errázuriz y Leiva Quijada, 2012, p. 8). Se debe igualmente a la descalificación, en los años ochenta, del arte militante chileno a partir de la escritura de la historia de los desarrollos artísticos desde una perspectiva que prioriza el carácter textual de las obras por encima de su condición ideológica. (Olmedo Carrasco, 2018, pp. 7-12; Macchiavello, 2011, p. 89)

El interés por el trabajo de Helga Krebs es reciente. Actualmente, en México, la hace poco creada Fundación que lleva su nombre en la ciudad de Hermosillo, Sonora, ha dado inicio a una investigación sobre su vida y obra, mientras que, en Santiago, en el seminario “Pop y cultura popular en los años setenta en Chile” se ha investigado el trabajo realizado por los miembros de su generación. El objetivo de este artículo es trazar, de manera general, el periplo recorrido por la obra pictórica de Krebs como una primera aproximación al caso de una artista que experimentó el exilio territorial y el exilio interior. Asumo el riesgo de escribir este texto desde la lejanía, tanto de la ciudad de Hermosillo como de Chile¹, pero consi-

¹ Doy las gracias a los miembros de la Fundación Helga Krebs por haberme dado acceso a los materiales del archivo de la pintora. Un agradecimiento especial a Javier Ramírez Hinrichsen, historiador del arte de la Universidad de Concepción por haber compartido conmigo los resultados de sus búsquedas bibliográficas y hemerográficas en torno a Helga Krebs. También a Leslie Fernández, profesora de la

dero urgente reflexionar sobre las derivas de un trabajo que, a partir de la pregunta sobre la relación entre arte y sociedad, y en concordancia con la historia de los acontecimientos que atraviesan la vida de la artista, transita por diversos momentos representativos del arte y los debates estéticos del siglo XX observando continuidades y desplazamientos.

I

Helga Krebs se radicó en La Serena, en Viña del Mar, en Valparaíso y en Santiago de Chile, donde realizó estudios de música y medicina (cf. Museo de Arte de Sonora, 2010, p. 3), su formación como artista fue sobre todo autodidacta (cf. Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1978, s.n.p.). Sus primeras exhibiciones tuvieron lugar en los años sesenta², cuando practicó la abstracción. Como se sabe, el origen de esa vertiente pictórica es un problema bastante arduo, no obstante, suele fecharse su inicio en 1910, con las vanguardias europeas de principios del siglo XX (Micheli, 1993, p. 259). La difusión de la pintura abstracta en diversas regiones del mundo occidental tuvo lugar durante los años cincuenta y sesenta en el marco de la reconfiguración geopolítica posterior a la Segunda Guerra Mundial, que dio lugar a la constitución de los Estados Unidos como potencia, no solo militar y económica sino también cultural (Guilbaut, 1990). En este terreno, la abstracción y, de manera particular, sus vertientes norteamericanas se convirtieron en las tendencias que, en oposición al realismo, promovido oficialmente por la entonces Unión Soviética, protagonizaron los debates estéticos que marcaron la Guerra Fría.

Durante la Guerra Fría, abstracción y realismo no solo fueron tendencias artísticas, también fueron formas de comprender y conocer el mundo, y, por lo tanto, de relacionarse con él. En la medida en que la abstracción expresa universos interiores o trascendentes, ajenos a la historia social y política, ha sido considerada una tendencia que reivindica la libertad personal para distanciarse del mundo social y sus asuntos. Se trata, en efecto, de un arte que se produce individualmente, en el aislamiento del artista en

misma universidad. Mi gratitud para Miki Yokoigawa, del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo, por sus comentarios y sugerencias para la interpretación de la etapa mexicana de la pintura de Krebs.

² Durante sus años chilenos recibió varios reconocimientos, entre ellos el de la tercera edición de la Bienal Americana de Arte (Córdoba, Argentina 1966); Salón CRAV (Santiago, Chile, 1967); Premio Nacional de la Crítica (Chile, 1968). (Cf. Museo de Arte de Sonora, 2010, p. 3).

su taller. Por el contrario, el realismo, que desde sus inicios en el siglo XIX estuvo preocupado por las formas en las cuales los contenidos de sus obras habrán de ser recibidos por el público, por aquello que este puede captar a través de las formas estéticas, es un arte históricamente vinculado al posicionamiento social de los artistas y sus compromisos con los aspectos mundanos de la vida social (Nochlin, 1991, pp. 39-40).

La abstracción fue exportada a Europa junto con el Plan Marshall y a Latinoamérica a través de los Salones ESSO y la Unión Panamericana. En Chile, igual que en otros países de la región, su recepción fue definida por las particularidades del contexto local. En los años cincuenta, en ese país, las artes visuales tenían un carácter transnacional, pues en ellas confluían el informalismo norteamericano, el automatismo de Roberto Matta y las referencias a lo popular, a la cultura de masas y a la identidad obrera (Olmedo Carrasco, 2018, p. 14). Así, desde el inicio de “los largos sesenta”, que en Chile comienzan con la fundación en 1956 del Frente de Acción Popular y concluyen en 1973, con el derrocamiento de Allende (Olmedo Carrasco, 2018 p. 14)³, están presentes las tendencias artísticas de las que, en sus primeros años, participa la obra de Krebs.

Un ejemplo de la etapa abstracta de nuestra artista es “Pintura” (sin fecha)⁴, que forma parte de la colección permanente del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay. Desde el mismo título entendemos que se trata de una obra autorreferencial, cuya materialidad crea un universo trascendente donde el tema es la pintura misma, de modo que su contenido no refiere ni alude a fenómenos sociales, o al mundo “real”, pero tampoco a un mundo interior en consonancia con el movimiento del cosmos, a la manera de Kandinsky. Se trata de una obra que se vincula mucho más con las tendencias norteamericanas del arte abstracto que, en los años cincuenta, en los Estados Unidos, reelaboraron la libertad expresiva y la autonomía del arte.

³ Carolina Olmedo Carrasco (2018) explica que la expresión “largos sesenta” en el Cono Sur se refiere a los años sesenta como una “época histórica” que varía en cada país o región. “Pese a su heterogeneidad, esta época latinoamericana estará marcada por intensos procesos de politización de masas y la instalación de un horizonte revolucionario, de transformación e integración social y finalizará con clausura de América del Sur como un espacio de debate, refugio e imaginación política” (p. 14).

⁴ Se puede ver en línea en: Museo Nacional de Artes Visuales. <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=3088>

II

La etapa abstracta de Krebs fue corta, pues, según sus propias declaraciones, entre 1967 y 1968 ya se interesa por el neofigurativismo y su derivación pop:

Tengo la impresión de haber sacado un “estilo” primero de los planteamientos del neofigurativismo, que lo comencé a investigar por el 67 o 68. Luego me fascinó su derivación, el pop, pero no usé una representación derrotista de los valores de la sociedad de consumo. Cuando más me valgo de imágenes insinuadas por la TV, el cine, los comics y ciertos elementos del cartel, todos éstos para dar cuerpo a una tendencia crítica y a una extrapolación poética. (Bolaño, [1975]2011, p. 30)⁵

Podríamos especular, entonces, que el desplazamiento de los intereses artísticos de Krebs coincide con la redefinición de “lo nuevo” y “lo moderno” en los “largos sesenta”. Según Olmedo Carrasco (2018), esa redefinición se caracteriza por un cambio generacional en las filas de los artistas de izquierda, de suerte que “lo nuevo” y “lo juvenil” designan el arte militante, políticamente implicado. Se busca, así, “refundar la práctica artística y su función social en el marco de la transformación revolucionaria” hasta el grado de convertir el arte militante en un “ideal modernizador de las artes” (p. 23). En otras palabras, se trataba de abrirse a una nueva modernidad que incluía la reformulación del arte como una práctica vinculada al cambio social y cercana a la ciudadanía, lo cual sin duda supuso acoger las convenciones de la cultura visual producida por los medios de comunicación y la cultura popular urbana, pero igualmente modificar las concepciones al uso sobre la naturaleza del arte, el artista y los materiales del arte. En ese contexto y hasta el derrocamiento de Allende, Krebs hizo diseños gráficos para las diversas campañas de la Unidad Popular, y posteriormente para su programa de gobierno, trabajando en la edición de posters y en la pintura mural en las calles de Santiago (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1978, s.n.p.).

Krebs también participó en el Tren de la Cultura de 1971; en la creación de decoraciones para las manifestaciones y concentraciones populares

⁵ La entrevista realizada por el escritor Roberto Bolaño apareció en la Revista Mexicana de Cultura de *El Nacional*, el 30 de marzo de 1975. Fue reproducida en la Revista de la Universidad de Sonora en 2011. En línea se encuentra en *Canibaal. Editorial Independiente*: <https://www.canibaal.es/homenaje-a-helga-krebs/>

(Bolaño, 2011, p. 29) y en la construcción del edificio del Centro Cultural Gabriela Mistral, estrenado en 1972 como sede de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas sobre la superación de la pobreza⁶. El nombre de Helga Krebs figura junto al de los 3700 obreros, técnicos, artistas⁷ y profesionales que ahí trabajaron y que fueron grabados en dos cilindros de acero para ser posteriormente enterrados debajo de la plancha develada por el presidente Salvador Allende el 3 de abril de 1972, en agradecimiento a quienes construyeron el edificio en tan solo 275 días (Vidal, 2014).

El 19 de marzo de 2021, en el marco del seminario “Pop y cultura popular en los años sesenta en Chile”, la historiadora del arte Soledad García Saavedra (2021) se refirió a la obra de Krebs intitulada “Una medicina socialista para una patria socialista”, realizada ex profeso para la exposición “40 medidas de la Unidad Popular”, que se celebró en junio de 1971 en la Quinta Normal, en Santiago. La historiadora explicó que en esta ambientación, enmarcada en los códigos visuales del arte pop, Krebs hizo uso explícito de los materiales que circulaban en la cultura popular, promovidos por los medios de comunicación de masas, para conformar un mensaje informativo sobre las medidas de la Unidad Popular en materia de salud: los consultorios médicos, la atención médica en los hospitales y la difusión de un formulario nacional de medicamentos que contenía un listado de los que se vendían a bajo costo a toda la población.

García Saavedra (2021, 19 de marzo) también explicó que esa exposición tuvo un carácter experimental debido a que buscó involucrar a personas cuya profesión u oficio no eran las artes plásticas para, de esa manera, “tender puentes de contacto entre el arte y el pueblo por medio de obras didácticas, interactivas” en cuya factura “participaron pobladores y dueños de casas”. Helga Krebs realizó “Una medicina socialista para una patria socialista” en colaboración con médicos, enfermeras y empleados del laboratorio Chile” (registro oral). Cinco meses después de su llegada a México, Helga Krebs describe las formas y el sentido del trabajo de quienes participaron en la Unidad Popular, incluido el suyo. Sin nombrar “Una medicina socialista para una patria socialista”, explicó:

⁶ Después del golpe de Estado, el edificio fue cerrado, bautizado como edificio Diego Portales y convertido en el centro de operaciones de la dictadura.

⁷ Entre los nombres que se inscribieron están los de Nemesio Antúnez, Federico Assler, Santos Chávez, Félix Maruenda, Ricardo Mesa, Juan Bernal Ponce, Sergio Mallol, Guillermo Núñez, Gustavo Opazo, Samuel Román Rojas, Iván Vial y Eduardo Vilches.

Queríamos que fuera didáctica y que llegara a un grupo amplio de personas. Queríamos llegar al diálogo con sindicatos y pobladores... Para afrontar el tema de la salud, los artistas trabajamos en consulta con médicos, enfermeros, utilizando material de radiografías y gráficos de Laboratorio Chile. (p. 29)

La adopción por parte de Krebs de las tendencias angloamericanas del pop, portadoras de la promesa de felicidad materializada en el consumo doméstico durante la Guerra Fría, tuvo lugar a través de estrategias como las del realismo político que busca “romper los solidificados hábitos visuales” a través de las ideas de montaje y fotomontaje (Sager, 1986, p. 165); y asimismo por medio de estrategias del muralismo y la gráfica política, que suponen el emplazamiento extra museístico de las obras y el trabajo colectivo para decidir su utilidad pública o, dicho en términos de Jacques Rancière (2009), para hacer posible una nueva repartición de lo sensible.

Krebs reporta que su adhesión al arte militante trajo consigo un gran aprendizaje para los artistas:

En general, todo ese tiempo se caracterizó por la participación en tareas plásticas colectivas donde los proyectos eran discutidos en equipo. Aprendimos en poco tiempo a sincronizar puntos de vista tanto artísticos como políticos. Al mismo tiempo, cada uno trabajaba por su cuenta en sus propias investigaciones, las cuales luego iban a enriquecer la labor colectiva, y al revés: cuando salíamos de una obra en equipo, nuestra visión para las ejecuciones personales estaba como más completa en cuanto a técnica e idea. Aprendimos gran cantidad de cosas nuevas como artistas y como personas. (Bolaño [1975] 2011, p. 29)

Como se observa, la elaboración de un arte cuyo contenido contribuyera a la transformación social a partir de la mejora de la vida de las personas permitió a los artistas lograr un equilibrio entre sus intereses expresivos y la atención a las necesidades sociales. Desde esa perspectiva los procesos artísticos generados durante los últimos “largos sesenta” en Chile representan, como afirma Carolina Olmedo Carrasco (2018), un momento excepcional de la relación entre arte, política y sociedad (p. 16).

III

El gran aprendizaje que Krebs reporta como resultado de su participación en la transformación socialista de Chile fue abruptamente truncado por el

exilio. El golpe de estado al gobierno popular trajo consigo una ola represiva que incluyó la expatriación masiva de simpatizantes con el régimen de Allende y la implantación de un régimen de terror que incluyó la destrucción y quema de obras artísticas (Bolaño, [1975] 2011, p. 32), e igualmente la agresión militar al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, tres días después del ataque al Palacio de La Moneda. México fue uno de los países que acogió un gran número de chilenos y de inmediato les brindó empleo. Así ocurrió con Julio Montané Martí⁸, el esposo de Helga Krebs, quien después de pasar unos meses en la ciudad de México fue contratado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en la ciudad Hermosillo, Sonora, una ciudad en medio del vasto desierto que se extiende hacia Baja California en México y hacia California y Arizona en los Estados Unidos de Norteamérica.

Lo que distingue la experiencia del exilio es una singular relación con el tiempo y por lo tanto con la memoria. Durante sus primeros años en México, Krebs consideró importante y posible mantener, desde el exilio, una actitud de lucha y resistencia frente a la dictadura en su país y las existentes en otros países latinoamericanos, de manera que conservó la idea de un arte militante –como el realizado en Chile– donde tuviera lugar el equilibrio entre las necesidades expresivas del artista y los pasos necesarios para construir una sociedad más igualitaria.

Lo anterior se observa en la obra de Krebs, y en algunas declaraciones y escritos realizados en la segunda mitad de los años setenta. Por ejemplo, en la misma entrevista con Bolaño ([1975]2011), la pintora declaró que debido a lo que sucedió en su país “La descripción del espanto y la represión, y la denuncia son necesarios”, y que en ese momento consideraba preciso que la resistencia se manifestara en “una tendencia pictórica de imágenes positivas, por muy fieras que sean” (p. 31). Tres años después, en un texto de 1978 titulado “Exilio: nueva escuela de arte” (Krebs, 1978), reflexiona sobre la relación entre memoria y exilio y niega el efecto corrosivo del último sobre la primera afirmando que ese efecto no tiene lugar en la medida en que los artistas exiliados continúen practicando un arte militante, preocupado por la realidad del Tercer Mundo. Según ella, estos artistas conforman una

⁸ Desde 1975 y hasta el día de su fallecimiento trabajó como profesor investigador en el Centro INAH Sonora. Durante sus años de exilio, Montané Martí se especializó en la Historia novohispana de Sonora (Núñez, 2014). Durante su estadía en la ciudad de México, Helga Krebs y su marido frecuentaron a Roberto Bolaño, con quien mantuvieron una estrecha relación hasta la muerte del escritor. Juan Enrique Osorno (2021) afirma que el personaje Analfitano creado por Roberto Bolaño para la novela 2666 es Julio Montané. Otro vínculo entre el escritor chileno y la pareja Krebs Montané sería la creación del mítico “desierto de Sonora” personaje en sí mismo de *Los detectives salvajes*.

“escuela”, es decir, un frente creativo organizado que instituye la resistencia a través del arte.

Este posicionamiento se observa en obras como “Ejércitos celestiales al ataque” (1974) (fig. 1), “Rinocerontes en la noche del sur” (1974) (fig. 2), “Así acabarán” (1974), “El árbol y la herida” (1975), “La bandera voladora” (1975) o “Noticiero sobre el dictador decapitado” (1976), cuyas iconografías refieren a la represión política enmarcada dentro de la estética del realismo fotográfico, con sus espacios divididos en sectores delimitados a través de cortes rotundos, como en el fotomontaje, y ordenados a través de colores planos.

Pero el equilibrio entre el interés por los asuntos públicos y la expresión personal que el trabajo de Krebs observó durante los años de la Unidad Popular y los primeros años de su exilio terminó por disolverse en Hermosillo. Si bien hay muchas pinturas en las que se observa un interés crítico en cuestiones relacionadas con el poder de los medios de comunicación, la crisis ecológica, la violencia urbana, la violencia de género, la emigración, e incluso una relectura de diversos eventos históricos en clave animal,⁹ poco a poco comienzan a aparecer imágenes que nos permiten suponer la aparición de aquel estado subjetivo que caracteriza el exilio interior y que, de acuerdo con Paul Ilie (ver Figueroa, 2008), es sobre todo un estado de ánimo donde la ruptura y la separación configuran las emociones y valores que se profesan, ya que vivir aparte supone adherirse a nuevos valores, a valores diferentes de los dominantes en la cultura que se habita. De tal suerte, ese estado de ánimo supuso para la artista la reconfiguración de su relación con el pasado, en la cual el sentimiento de pérdida y privación desplazó a las ideas del arte militante.

Así, se puede decir que la experiencia del exilio fue tan intensa en Krebs que penetró su relación con el recuerdo, como si el tiempo se hubiese comprimido en un ahora que funde la vivencia de la violencia con su mismo acontecer. Este sentimiento se manifiesta más claramente en las obras realizadas a partir de la década de los ochenta y aparece como añoranza de estados humanos que trascienden o anteceden el mundo histórico y se refieren a la conformación biológica de los seres humanos. En efecto, se trata de un mundo prelingüístico, anterior a los procesos de individuación, donde la comunicación tiene lugar a través de puros gestos y todo se confunde

⁹ Así en obras como “Esperando al invasor” (1989) donde un grupo de seres animales avista las tres carabelas de Cristóbal Colón, lo que nos permite elaborar una asociación con el exterminio ecológico y la degradación de la vida que trajo consigo la empresa colonial y de conquista del continente americano.

con todo: lo humano y lo cósmico, lo natural y lo artificial, lo animal y lo humano, lo individual y lo colectivo, el miedo y el goce¹⁰.



Figura 1. Ejércitos celestiales al ataque, 1974, 80 x 60 cm, técnica mixta (acrílico y óleo sobre tela). Fundación Helga Krebs.



Figura 2. Rinocerontes en la noche del sur, 1974, 101,5 x 70 cm, técnica mixta (acrílico y estambre sobre cartón). Fundación Helga Krebs.

¹⁰ Aunque no se han analizado en este texto, vale la pena señalar que hay un conjunto de obras que remiten a ese estado en forma idealizada, es decir, como un estado de “inocencia” que se atribuye a la

De esa manera, el recuerdo, que en un principio lo fue de la violencia política, se manifiesta ahora como violencia primaria cuyo soporte es el cuerpo; estados humanos normados por las emociones y los afectos donde los ojos, las manos, las bocas y los pies son los únicos instrumentos de la expresión y la comunicación. Pareciera que de las escenas representadas en obras como “¡Meteorito!” (1974) y “Ejércitos celestiales al ataque” (1974), donde el tono grisáceo de los fragmentos de los cuerpos humanos contrasta con los colores vívidos y planos de los objetos que perpetran la agresión, como si la pintora extrajera precisamente las emociones expresadas por aquellos cuerpos humanos hundiéndose en el mar, por las bocas y los ojos de dos personajes que han logrado salvarse de lo que se aprecia como una catástrofe, o por las manos, piernas y partes corpóreas dispersas en el espacio abismal.

Buena parte de los cuadros realizados durante su exilio en México, por lo regular de pequeño y mediano formato, muchos de ellos en técnica mixta¹¹, observan la liberación de contenidos psíquicos reprimidos manifestados de manera repetitiva y en cierto modo obsesiva. Cuadros como “Manzanitas del paraíso radioactivo” (1979), “La vocación incestuosa” (s/f), “El latido se abre paso en su interior” (1995) o “Las perturbaciones I” y II” (2002) (fig. 3), se estructuran a partir de escenas aparentemente triviales dominadas por los motivos iconográficos que recorren el conjunto del trabajo de Krebs hasta entrado el siglo XXI: formas humanas incompletas, rostros y miembros fragmentados, encapsulados, recortados, amputados, atrapados o yacentes bajo tierra, pero también dispersos, desplomándose, metamorfoseándose en figuras monstruosas, conviviendo con figuras animales antropomorfas, confundiendo con ellas, combinándose de manera absurda y exponiéndose a nuestra mirada en abigarradas perspectivas.

vida en la naturaleza. La añoranza de un mundo indiferenciado se manifiesta en las obras donde los animales son los únicos personajes. Así en “Gatos con helicópteros” (1990), donde una familia de felinos humanizados protagoniza enigmáticas escenas. En “Amistades en altamar” (1991) (Fig. 9) dos felinos se han cosido en una sola figura, cual siameses, y yacen tranquilamente en medio del mar. Igualmente “Caballo soñador” (1991) (Fig. 10), “Muy cerca de tu paz” (1991), “Danzante ceremonial” (1993) y “Solo duele lo que está vivo” (1996-1997) refieren a la vida animal en completa armonía. Estas imágenes se pueden relacionar con las del pintor expresionista Franz Marc, quien en la primera década del siglo XX vio en la naturaleza la armonía ausente del mundo social histórico, y, por lo tanto, consideró al mundo animal superior al humano; y asimismo pueden interpretarse en relación con algunas de las creadas por Leonora Carrington.

¹¹ En el año 2004 Krebs escribió: “El trabajo en técnicas mixtas significa para mí utilizar diversos materiales para realizar combinaciones en pintura, dibujo o collage sobre papel, tela o madera. Así v. gr. me llama la atención la integración de algunos elementos extra pictóricos: papel amate (teñido), radiografías, ciertas telas, piezas de relojería, ojos de vidrio, hoja metálica sobre textura y otros, según el caso. También recorto las maderas que ocasionalmente irán caladas y/o yuxtapuestas formando conjuntos o series hasta constituirse a veces en objetos o instalaciones”. (s.n.p.)



Figuras 3. Las perturbaciones I y II , 2002, díptico (102 x 82.5 cm cada pieza), técnica mixta (acrílico, óleo y lápices de color sobre cartón). Fundación Helga Krebs.

Son muchas las representaciones de cuerpos incompletos en trance de aparición-desaparición y de fragmentos de seres humanos con frecuencia pintados con colores mortecinos y prolongándose hacia las zonas de los colores vivos que remiten a una situación de indeterminación corporal y psíquica donde las respuestas generadas por las agresiones, el espanto y el dolor se presentan al interior de una perturbadora ambigüedad, algunas de ellas como imágenes de doble lectura, una estrategia utilizada por los pintores surrealistas y especialmente por Salvador Dalí ([1930]1994). Así por ejemplo en “Semejante a una devoción” (1985) (fig. 4), donde las cabezas de unos siameses en posición fetal se confunden con nalgas o senos.

De manera significativa los seres creados por Helga Krebs pueblan un universo que es sobre todos femenino: parejas femeninas, mujeres animales (fig. 5), hembras, mujeres embarazadas, figuras fetales o infantiles que a veces aparecen como sombras y fantasmas, y cuya expresión es puramente corporal. Muchas de esas figuras experimentan situaciones opresivas, de dominación sensual. Este último aspecto se encuentra representado por los recurrentes trozos de tejido o encaje que simulan guantes de muñeca de lencería como en “Tu barroco corazón vuela mundos” (1997-1998). Esos trozos de textil están presentes en numerosas obras, por ejemplo, en aque-

llas protagonizadas por las Lupitas¹² (figs. 6 y 7), que representan el cuerpo femenino sexualizado y al mismo tiempo remiten a la inocencia de la infancia. Ahí las muñecas aparecen embarazadas, descuartizadas y mutiladas, sus cuerpos atravesados y compuestos por agresivas formas fálicas.



Figura 4. Semejante a una devoción, circa 1996-1999, 70 x 70 cm, técnica mixta (acrílico, óleo, radiografía y cartón sobre madera). Fundación Helga Krebs.

¹² Muñecas de cartón hechas a mano por artesanos de Guanajuato, México.

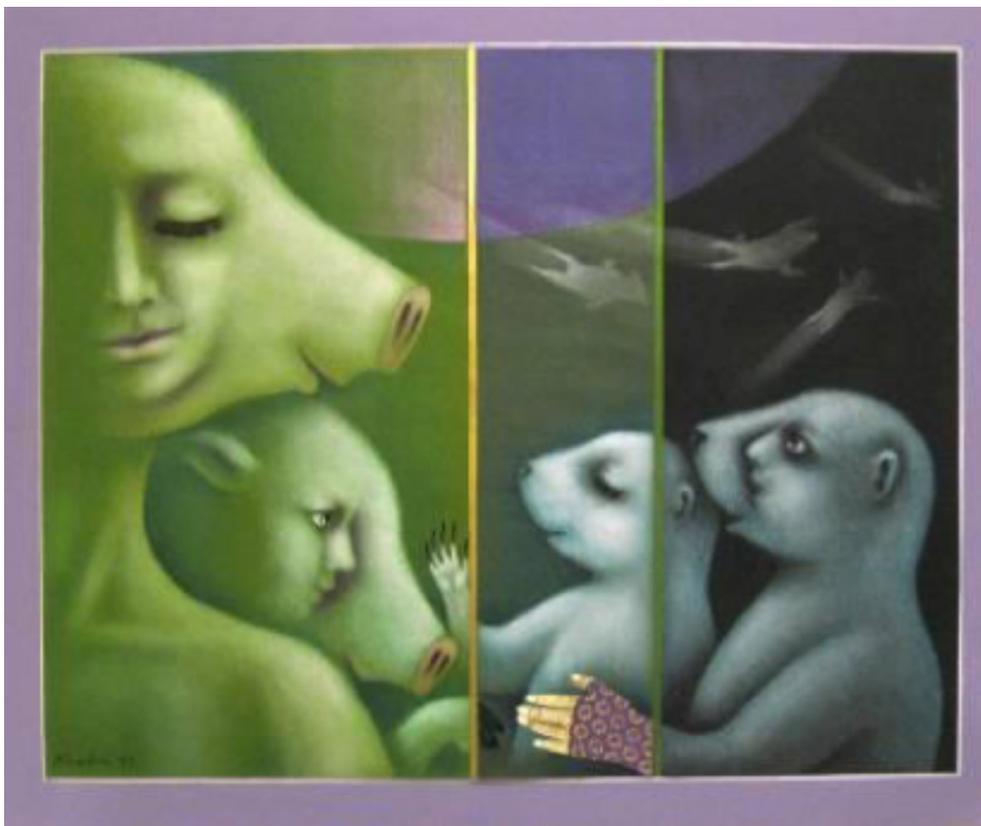


Figura 5. Cuatro animales humanoides sobre verde, s/f, 70 x 56 cm, técnica mixta (acrílico, óleo, lápices de color, amate, encaje y crin sobre cartón). Fundación Helga Krebs.

→

Figura 6. Turbulencias sobre un horizonte color de rosa, 1989, 137 x 123, técnica mixta (acrílico, óleo, radiografía, amate y bordado sobre soporte rígido). Fundación Helga Krebs.

Figura 7. La juguetería desconocida, 2003, 350 x 200 cm, técnica mixta (acrílico y óleo sobre madera). Fundación Helga Krebs.



Este es un universo femenino agredido y violentado, pero en el cual con frecuencia el cuerpo es presentado como sujeto de dolor y goce. “Blanca Mecedora” (1998) (fig. 8) es el título de un cuadro donde la inocencia del objeto que le da título contiene el cuerpo sexualizado de una mujer adulta dividido por una zona colorida, que ocupa el primer plano, y en otra grisácea delimitadas a partir de un recuadro que marca el cambio de planos. En la zona de color, las formas del cuerpo femenino sentado en la mecedora, en exceso suaves y redondeadas, nos remiten al cuerpo de una bebé, pero también a las de una mujer adulta en el cual confluyen goce y violencia; su postura indica placer y libertad, lo que se refuerza por el trozo de encaje y la prenda que, con su pie, parece lanzar al espacio, pero al prolongarse a la zona gris su cabeza y su torso parecen perderse en un abismo donde



Figura 8. Blanca mecedora, 1998, 72 x 72 cm, técnica mixta (acrílico, óleo, tela y plástico sobre cartón). Fundación Helga Krebs.

tiene lugar una escena de agresión y de la cual solo vemos las extremidades del agresor y parte de los rostros de las víctimas, ese suceso, sin embargo, también expresa deleite. De ese modo, la escena se sintetiza en la boca entreabierta que aparece en la parte inferior de la zona colorida, y cuyo color mortecino invade la zona superior. En esta, como en otras obras de Krebs, encontramos las figuras de mujeres fuera del canon de la representación tradicional, por lo que sin duda incluyen una perspectiva de género. (Urtubia Figueroa, 2014, p. 43).

En la anteriormente citada entrevista con Bolaño ([1975] 2011), Krebs explicó su estilo pictórico (refiriéndose al tipo de pintura que comenzó a practicar en México) como derivado “precisamente de lo que se infiltró en mi trabajo personal durante el tiempo de los trabajos en equipo” (p. 31). Considero que aquello que “se infiltró” en su trabajo personal fueron precisamente algunas de las convenciones del realismo fotográfico, como los encuadres recortados y las divisiones y superposiciones de planos (Sager, 1986, p. 54) que le permiten diferenciar o solapar estratos de la realidad psíquica y de la realidad social-humana en su cotidianidad y banalidad. En su exilio en Hermosillo, la pintora extremó el uso de estos recursos para articular las representaciones de una realidad construida con base en disonancias y confusiones cognitivas de modo que podríamos afirmar que con las convenciones del realismo fotográfico y del pop pasó al surrealismo (Breton, [1924], 1998).

IV

En un texto fechado en 1999, Krebs explicó diversas posibilidades de su proceso creativo. En el primer párrafo describe un momento que nos recuerda las premisas del automatismo, en el cual el artista se libera de toda lógica racional para permitir la aparición de imágenes:

Unas veces será dejarse llevar por la poética vibración de los colores, o la composición de formas y ritmos, la calidad física o la densidad de los materiales propicios y, seguramente en algún momento, la manera de organizar el espacio. (p. 1)

En esta declaración, como en la siguiente, se observa una descripción de la condición autónoma de la pintura, no sujeta más que a su propia emergencia a través de la interioridad y mundos privados del artista. La pintora continúa explicando:

Otras veces será servirse de ese cúmulo sensorial para ir poco a poco indagando, debajo de la superficie, lo que quizás podría haber más adentro de la percepción inmediata; intentar descubrir por donde viene la aventura misteriosa de sentir la realidad exterior fusionándose con las irradiaciones de la vida interna y la memoria; cómo se va reuniendo la vigilia con las ensoñaciones, los amores con los horrores, la dulzura de un cálido contacto humano o animal con algún arrebató de canibalismo; el deseo de paz con la necesidad de ciertos sacrificios o infiernos; en fin, la milenaria controversia entre el orden y la rebelión ... (Krebs, 1999)

En esta declaración es notorio que la pintora basa su proceso creativo en la visualización de aquellos contenidos de la conciencia que han sido reprimidos, y cuya existencia concreta la artista afirma incluyendo en sus obras fragmentos del mundo real como textiles, plásticos, vidrio o madera. Esa visualización supone momentos de autoconocimiento y de autocomprensión de su propia experiencia vital como mujer y de su experimentación artística que más adelante describe como “viajes” y “experimentos”. Así, se comprende que para Krebs es tarea del arte dar forma estética a esos universos psíquicos y afectivos experimentados por el artista o la artista y postulados por la cultura occidental (y por el psicoanálisis) como separados e incluso antitéticos, como habían pensado Breton y los surrealistas. En un artículo publicado en 1988 Krebs escribió que el propósito de las actividades artísticas es:

ampliar y profundizar la percepción de la(s) realidad(es) externas e internas; de lograr una extensión y proyección de los campos sensorial, conceptual y emocional, generalmente restringidos por prejuicios, por la rutina cotidiana, o encauzados en otras direcciones más pragmáticas (por ejemplo, para el ejercicio de las tecnologías contemporáneas). (ms., Fundación Helga Krebs)

Así, si en palabras de Krebs, el arte es “la apertura a conocimientos más significativos, a través del manejo de las interrelaciones de los diversos aspectos del mundo físico-espiritual” (1988), el artista viene a ocupar un lugar central en la experiencia del arte, con lo que este redefine su naturaleza, así como el papel de los espectadores como algo puramente individual, por lo que la actitud exploradora que antes se solicitó al público recae ahora en la figura del artista. Krebs (1999) concluirá el texto sobre su proceso creativo invitando a los espectadores a experimentar esos mismos estados subjetivos en contacto con la obra, planteándose si las personas:

querrán o no examinarlos y deliberar consigo mismas si hay o no vibración, y si la mente abrirá o no sus puertas y ventanas, más allá --¿o más acá?-- de sesudos análisis y consideraciones estéticas, simplemente como una manifestación de la libertad compartida en deleite del conocimiento. (p. 2)

Pareciera, en consecuencia, que en el exilio interior que supuso su situación de separación y marginalidad, Krebs reivindicara la libertad subjetiva del artista y afirmara su propia fantasía por encima de las de los espectadores, postulando la función de la pintura como un mecanismo para conocer los estratos profundos de la realidad individual en sus vínculos con la realidad concreta a través de la contemplación estética.



Figura 9. Amistades en Altamar, 1991, 71 x 59 cm, técnica mixta (acrílico, óleo, lápices de color y radiografía sobre cartón). Fundación Helga Krebs.

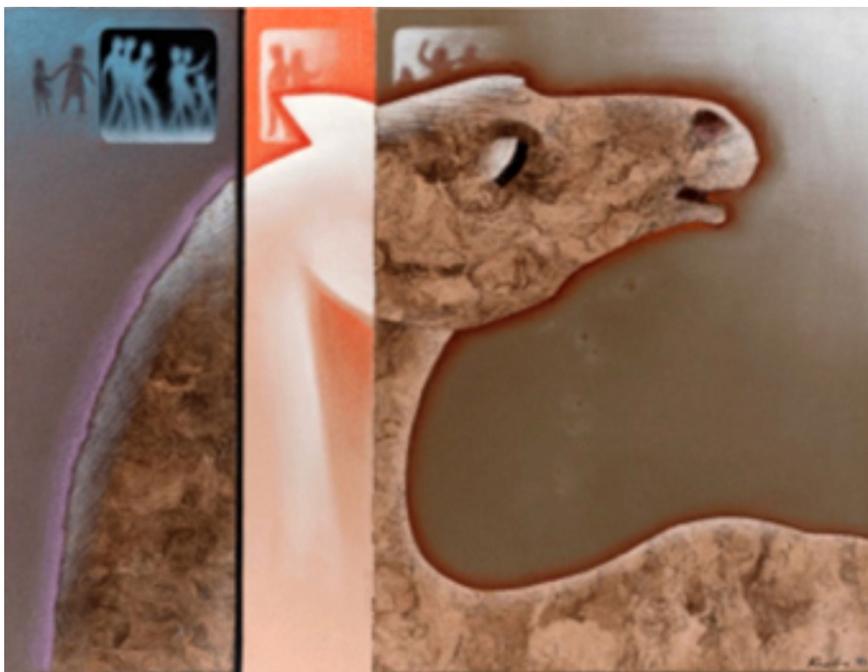


Figura 10. Caballo soñador, 1991, 70 x 56 cm, técnica mixta (acrílico y óleo sobre cartón). Fundación Helga Krebs.

CONCLUSIONES

Helga Krebs perteneció a una generación de creadores chilenos que participaron en los cambios producidos durante la “larga década de los sesenta”, experimentando una situación para ellos inédita: la de la confluencia entre arte, política y sociedad que hizo posible un cierto equilibrio entre intereses estéticos y creativos y cambio social. Su caso ejemplifica el de una artista que radicalizó la separación de su país y su proyecto artístico-político asumiendo una posición de exilio interior al incursionar en el surrealismo, posición artística que le permitió crear un mundo propio en medio de los avatares de la realidad histórica latinoamericana. En este mundo, la memoria se manifiesta como nostalgia de un pasado en el cual el proceso de integración de los sujetos no ha ocurrido, un mundo donde la comunicación no es intersubjetiva, sino puramente emocional, expresiva, y donde los seres se encuentran en un estado de inocencia que se manifiesta a través de figuras sobre todo femeninas e infantiles.

En la obra de Krebs se observa como constante el interés por la representación de la realidad, sea a través de las convenciones del realismo fotográfico, del pop o del surrealismo. En todas sus etapas creativas lo que se explora es el universo de lo cotidiano diferenciándose en cada una los aspectos que se consideran relevantes. Así, en “Una medicina socialista para una patria socialista”, la artista se propone considerar como relevantes las políticas en materia de salud del gobierno de la Unidad Popular y con esa finalidad lleva a cabo una obra que es resultado de una colaboración con ciudadanos; y, al mismo tiempo, invita al público no solo a ver, sino también a leer y a tocar, lo que supone el desplazamiento de los cuerpos en movimiento en el espacio y en interacción con la materialidad de la obra. En las obras de contenido político ejecutadas en México la pintora se enfoca en la representación de las formas en las cuales la irrupción del horror perpetrado por los militares afecta la experiencia de la vida de los individuos. Y, finalmente, en las obras realizadas a partir de los años ochenta se refiere a aspectos de la realidad interior de la pintora que aquí hemos explicado como impregnadas de un sentimiento de añoranza por estados humanos prelingüísticos.

En cada uno de estos momentos de su trabajo creativo Krebs definió la naturaleza de su actividad en relación con su propia experiencia vital y con el papel que en ella desempeñó la comunidad. Obligada por el exilio en México y el aislamiento, la pintora se dedicó a trabajar en solitario, cultivando su propio exilio interior, dejando atrás aquella experiencia que en su etapa de artista militante le permitió hacer su trabajo en colaboración e imprimirle una dimensión pública. Durante casi tres décadas creó un conjunto de obras que confieren al arte una función como vehículo de conocimiento de mundos interiores y universos psíquicos situados en las profundidades del ser humano que, si bien son determinantes de la vida social, son representados como un universo que se autocontiene y que solicita del público una recepción puramente individual. Ello, sin embargo, no anula el hecho de que el mundo privado de Krebs contenga elementos que permitirían una lectura de género en la medida en que su obra se realizó desde su experiencia personal como mujer y en su muy privado mundo femenino las mujeres desempeñan un papel primordial.

REFERENCIAS

Bolaño, R. ([1975] 2011). Conversación con Helga Krebs. Panorama de la pintura en Chile. *Revista de la Universidad de Sonora*, 29, 28-32.

- Breton, A. ([1924] 1998). Del primer manifiesto del surrealismo. En W. Hess (ed.). *Documentos para la comprensión del arte moderno* (pp. 198-211). Nueva Visión.
- Dalí, S. ([1930] 1994). El burro podrido. *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* (pp. 105-108). Siruela.
- Errázuriz, H. L. y Leiva Quijada, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura Militar en Chile 1973-1989*. Ocho libros.
- Figueroa, J. (2008). Exilio interior y subjetividad pos-estatal: “El Gaucho insufrible” de Roberto Bolaño. *Revista chilena de literatura*, 72, 149-161. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000100007>
- García Saavedra, S. (2021, 19 de marzo). *Para y con el pueblo, la exposición Las 40 medidas de la Unidad Popular*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xosyRxX571w>
- Guilbaut, S. (1990). *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Mondadori.
- Krebs, H. (1978). Exilio: nueva escuela de arte [Manuscrito inédito]. En Carpeta de escritos autoría Helga Krebs. Fundación Helga Krebs.
- Krebs, H. (1988). Expresión artística: vida, crisis, realización [Manuscrito inédito]. En Carpeta de escritos autoría Helga Krebs. Fundación Helga Krebs.
- Krebs, H. (1999). Texto sin título [Manuscrito inédito]. En Carpeta de escritos autoría Helga Krebs. Fundación Helga Krebs.
- Krebs, H. (2004). Texto sin título [Manuscrito inédito]. En Carpeta de escritos autoría Helga Krebs. Fundación Helga Krebs.
- Macchiavello, C. (2011). Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos. En F. Carvajal, M. J. Delpiano, y C. Macchiavello. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile* (pp. 85-118). Lom Ediciones.
- Micheli, M. De (1993). *Las vanguardias históricas del siglo XX*. Alianza.
- Museo de Arte de Sonora (Hermosillo). (2010). *Helga Krebs. El latido se abre paso en su interior*. Catálogo de la exposición.
- Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (1978). Jornadas Culturales Salvador Allende. *Exposición de pintores chilenos en el exilio*. Catálogo de la exposición.
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Alianza.
- Núñez, L. (2014). Homenaje a Julio Montané Martí. *Revista de Antropología Chilena*, 46(4), 535-542. <https://www.redalyc.org/pdf/326/32633279003.pdf>
- Olmedo Carrasco, C. (2018). El joven envejecido. *Arte en Chile de 1988 a 1968. Izquierdas*, 44, 3-30. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492018000700003>
- Osorno, J. E. (2021). *Mundo enfermo. Viajes infrarrealistas*. Debate.
- Rancière, J. (2009). *La división de lo sensible. Estética y política*. Lom.
- Sager, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Alianza.

- Urtubia Figueroa, C. (2014). *La emergencia del arte de género en Chile*. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile.
- Vidal, V. (2014). Allende y la cultura. *Punto final*, 801. <https://rebelion.org/allende-y-la-cultura/>