

***RAINER KRAUSE***

---

***PAISAJES MARGINALES/  
LAS LISTAS***

**MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES • SANTIAGO DE CHILE • 1996**

**RAINER KRAUSE**

---

**PAISAJES MARGINALES/  
LAS LISTAS**



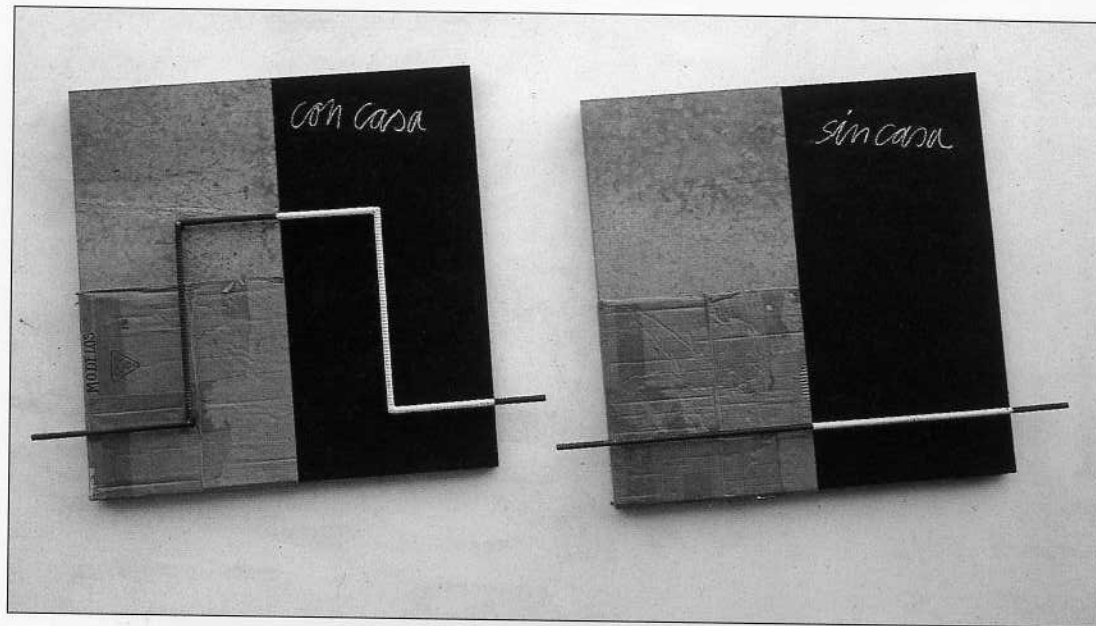
**Museo Nacional de Bellas Artes, 19 de Junio – 28 de Julio 1996**  
**Santiago de Chile**

*Exposición con obras financiadas con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación*

## BREVEDAD Y FAENA Guy Brett\*

«*Márgenes e Instituciones*» fue el título del influyente estudio de arte de Nelly Richard en Chile durante los años '70 y comienzo de los '80. La frase podría ser utilizada como una buena guía para presentar el trabajo de Rainer Krause. «*Márgenes*» podría aludir al constante contenido de su arte, el cual proviene de su lugar de residencia y su constante atención a la realidad material de esta área precaria al margen de una ciudad donde la gente lucha por lo básico de la vida; e «*instituciones*» podría referirse al lugar donde el trabajo artístico es expuesto; el Museo de Bellas Artes: central, nacional, institucional y privilegiado.

Nadie debería estar mas consciente que él de los trastornos y contradicciones de esta relación, pero también, creo, de lo que puede resultar de ésta. Su trabajo puede verse como un esfuerzo inspirado, esmerado así como ingenioso, para mediar entre dos realidades que él



Abreviatura de: Interior marginal con bandera, 1995  
(Abbreviation of: Marginal interior with flag, 1995)  
instalación,  
14 x 11 x 15 cm

Paisaje marginal con y sin casa, 1993  
(Marginal landscape with and without house, 1993)  
díptico, técnica mixta sobre madera, 80 x 175 x 8 cm  
Colección Edgar Gunther, Nueva York

\***Guy Brett** es un crítico de arte y escritor residente en Londres. Ha escrito una serie de libros sobre arte contemporáneo y es un colaborador regular para *Art in America*, *Third Text* (*Arte en América*, *Tercer*

ha llegado a conocer de una manera tal que ésta suscita una toma de conciencia sobre ambas. En cierto modo, abandonar a una sería abandonar a las dos. Preguntarse a sí mismo; el rol que pueda desempeñar el artista, el valor de lo que hace, las limitaciones de lenguaje; esto inevitablemente se convierte en parte del proceso.

Para mí, uno de los aspectos más intrigantes del trabajo artístico de Krause es cómo ha cambiado en su lenguaje y «poética» a pesar de que sus temas han permanecido constantes desde que llegó de Alemania a vivir a Chile en 1987. El hecho de que este cambio pueda ser convenientemente descrito en los términos suaves del estilo contemporáneo –un moverse de una forma de pintura realista a una forma de arte conceptual– nos alerta aún más a la individualidad de su cambio de método. Tengo la profunda impresión de que este cambio ha ocurrido por una necesidad interna y es por lo tanto una llave a la esencia de lo que ha estado intentando hacer. Como proceso tiene también una lógica admirable.

La primera serie de lienzos que realizó cuando llegó a Chile fueron pinturas realistas

---

*Texto*) y otros periódicos. Fue curador de la exposición *Transcontinental: Nine Latin American Artists* (*Transcontinental: Nueve Artistas Latino Americanos*) en Birmingham y Manchester en 1990.

con reflejos alegóricos. En un sentido casi literal trajo consigo a sus antiguos colegas europeos y los instaló en el paisaje marginal de



Peñalolén – para ver si «encajaban». En *Las telas blancas de los pintores* (*Guttuso, Leger y Vermeer*) (1988), se reúnen frente a la entrada de una casa de población, sobre un fragmento de tierra esparcida con piedras, tres pintores históricos de la vida diaria (tres distinto tipo de «realistas») y una ama de casa local y dos obreros. Ellos intercambian miradas. En un cuadro hecho al año siguiente, *Interior de taller con visita* (II) (1989) que contiene la figura de la representa-

ción del artista de su propia mano pintando el cuadro ante nosotros, Krause abre su estudio a «la realidad chilena y algunos de sus protagonistas», con sus propias palabras. La visita que se sienta en medio del desorden del artista mirándolo directamente (a nosotros) es la madre de uno de los desaparecidos.

Interesantemente, en su próxima serie de cuadros, las visitas alegóricas desaparecen y también lo hace el «protagonista» en un sentido recargado y simbólico, y Krause se concentra en un elemento aparentemente marginal del paisaje: el montón de piedras. «Este terreno está lleno de piedras. No es fácil cavar un hoyo para plantar un árbol. Cuesta mucho cimentar las bases de una casa, incluso una casa pequeña,» escribió el artista en un catálogo de 1992.

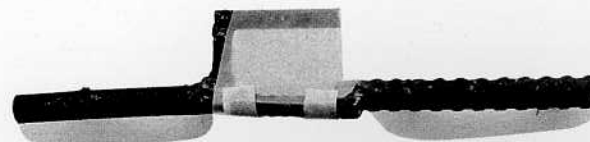
Las piedras, el cavado de un hoyo, un poste, una bolsa de basura colgada en un árbol, un pedazo de ribete, se convierten en tema de inspección, un fragmento que llega a representar toda una realidad social.

---

▲  
*Abreviatura de: Interior marginal con puerta, 1995*  
(*Abbreviation of: Marginal interior with door, 1995*)  
instalación,  
14 x 20 x 3 cm.

A estas alturas, Krause abandona la tradición de la pintura y de los materiales «nobles». Deja a un lado algo de su bagaje profesional y el tono mojigato que sostiene una visión imparcial y acabada de la realidad. Pero se mantiene concentrado en el fragmento. Intencionadamente llama a sus nuevas obras *Abreviaturas*. Los títulos retienen la antigua «intención»: *Paisaje marginal con casa*, *Paisaje marginal con lluvia*, *Interior marginal con silla* (1995). Estos títulos resaltan notablemente junto a construcciones extremadamente modestas: unos pocos ángulos de hierro (del tipo que se usa para concreto reforzado), un pedazo de cartón o madera, pegado directamente a la pared para hacer un «cuadro». Es como si el artista quisiera transmitir lo «esencial» utilizando solo lo mínimo de un material básico. El ingenio paradójico de su propuesta yace en el hacer de un gesto de brevedad estética, conjurado en el estudio, el testigo de un esfuerzo humano y persistente de las calles que lo circundan.

La actividad del artista está deliberadamente aparejada con el trabajo diario, a veces con un giro irónico, como en el título de su exposición de 1994 en el Museo de Arte Contemporáneo *Disculpe las molestias por causa del progreso artístico*. Los pies en la tierra. Otra serie *Plantillas* (1993), expone en paneles, fajos de papel de diario viejos, que varias personas han usado en sus zapatos como



aislantes. Se convierten en símbolos de vida. Objetos involuntarios del arte gráfico.

Otra forma involuntaria del arte gráfico son las pequeñas rejillas de las lápidas conmemorativas (nichos) que se encuentran en los cementerios de Santiago, donde cada una tiene prendida una mancha de color de una flor simbólica. Entierros burocráticos. ¿Cómo podrá una lista de nombres, son un pensamiento importante, jamás transmitir la agonía y el

---

▲  
*Abreviatura de: Paisaje marginal con carpa, 1995*  
*(Abbreviation of: Marginal landscape with tent, 1995)*  
*instalación, 5 x 23 x 6 cm*

desperdicio del abuso criminal sancionado por el estado de los derechos humanos? Los últimos trabajos de Krause, sus *Listas* parecen hacer esta pregunta. A la luz de esto, realizan lo que pueden a través de un trato irónico de las representaciones burocráticas. Hay cinco versiones de las *Listas* en la exposición basadas en la investigación del Informe Rettig de los nombres de las personas detenidas y desaparecidas o asesinadas bajo la dictadura militar en Chile. En las *Listas* de Krause, cada alusión a una muerte, tanto en el tema humano como en la muerte más abstracta que gira alrededor de la institución artística, es neutralizada con una flor fresca que el artista trae cada día a la exposición.

Un aspecto importante de las *Listas* de Krause es el borrado de los nombres y las páginas en blanco. Si uno se asoma a la historia reciente del arte latinoamericano, uno descubre que el uso de la negación y la noción filosófica de dejar en blanco o vaciar ha sido un recurso muy importante. Algún día, alguien debería rastrear el uso de este recurso a través de las fronteras de diferentes países marcados por experiencias similares.

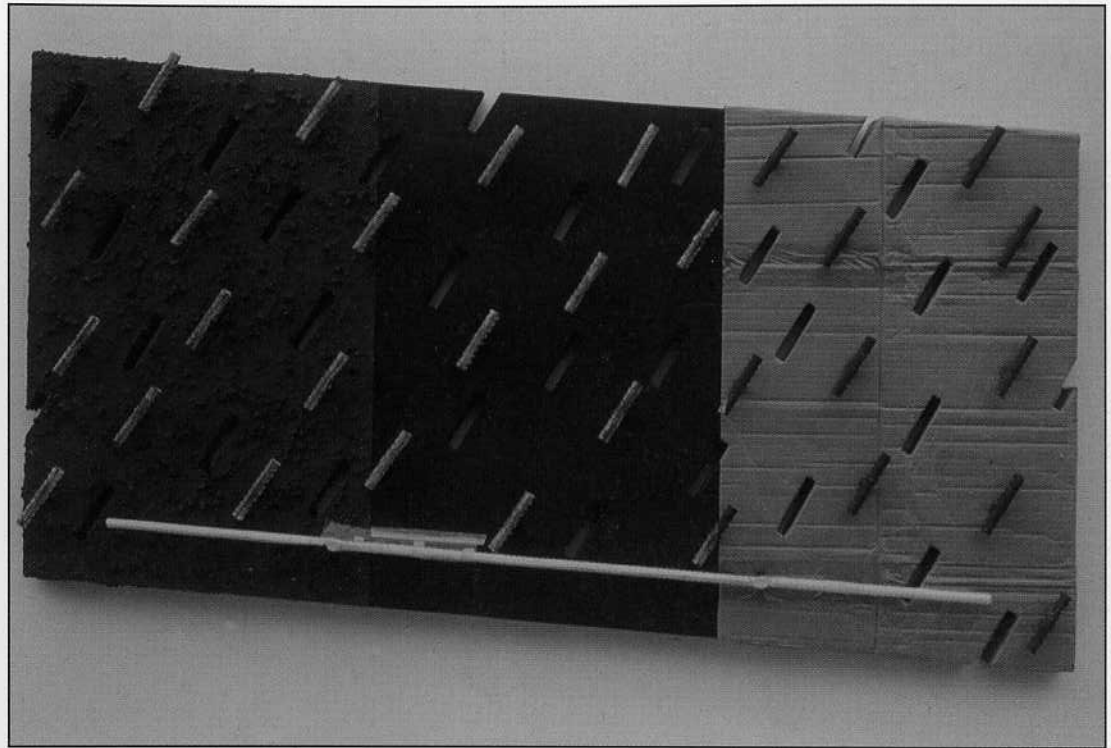
Como noción, el vacío tiene múltiples significados y usos. A veces podría denotar la imposibilidad del lenguaje para transmitir una

experiencia sobrecogedora, a veces para borrar la fatua jerga oficial, y a veces para darle un sentido de posibilidad infinita (a veces estas tres juntas).

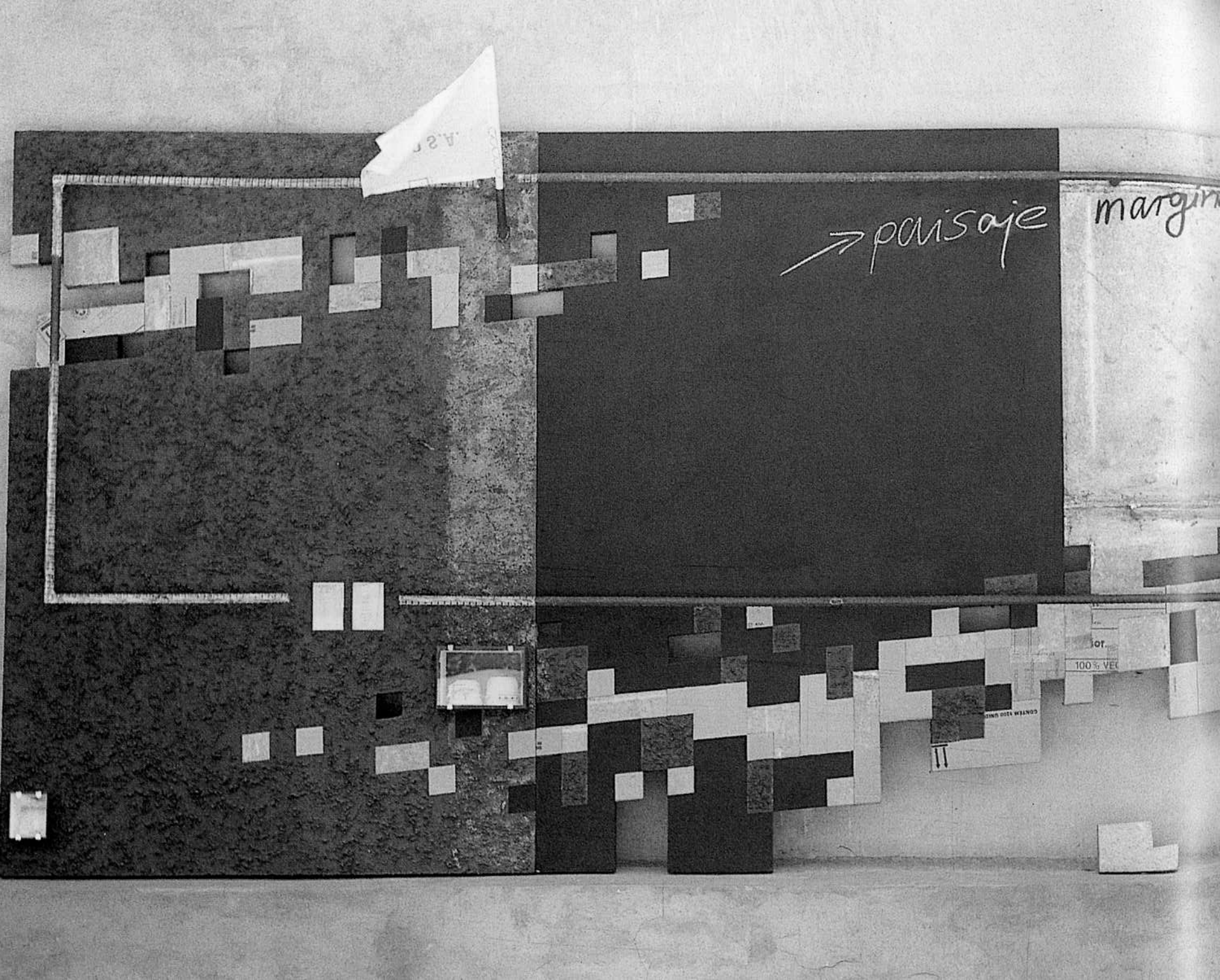
El artista brasileiro Hélio Oiticica ideó una obra pública participante cuando vivía en Nueva York durante la dictadura militar en Brasil de los años 1960 y 70s, al cual él llamó *Nada*. Los espectadores, luego de cruzar por una serie de espacios destacados por luces encguecedoras y penumbras grises llegaban a un micrófono y se les pedía que hablaran improvisadamente, durante un rato sobre el tema «nada». Oiticica lo describía como «un ejercicio de estructura sin-espectáculo, sin-ritos y sin-significado». Podría ser tomado en cualquiera, o en los tres, sentidos mencionados antes.

Creo que el significado del movimiento de Rainer Krause hacia una poética más conceptual en su obra de arte ha sido el valorizar el «no hacer» o menos categóricamente, «abreviar» en donde el mínimo puede equivaler a una realidad cuyas consecuencias humanas lo obligan a uno a ser modesto. Con esto él ha abarcado, con sentimiento e ingenio, tanto al margen como a la institución.

Abril 1996



▲  
*Paisaje marginal con lluvia, 1994*  
*(Marginal landscape with rain, 1994)*  
*técnica mixta sobre madera, 69 x 120 x 8 cm.*



A.S.P.

→ paysage

margin



100% VEC

CONTAIN 1200 UNITS

## PAISAJES Y ABSTRACCIONES POÉTICAS

Ramón Castillo\*

**D**ar cuenta de la realidad del hombre ha resultado quizás, el «leitmotiv» más recurrido de los artistas. Detrás de cada materialidad, gesto o idea se ha cultivado el deseo de representar o al menos denunciar la inexplicable relación que ha existido entre la vida y la muerte. La búsqueda del vacío o lo sin forma, en muchos casos, ha sido la vía de escape para el intelecto y la sensibilidad del artista, eludiendo lo obvio y conocido de las formas de nuestro mundo cultural.

La mirada de Rainer Krause sobre nuestro territorio y cultura, nos recuerda a la actitud de otros artistas viajeros que llegaron a principios del siglo XIX a Chile (Monvoisin, Rugendas y otros), quienes se preocuparon del paisaje y las costumbres del país en momentos en que a ningún artista local le hubiese interesado. Tal vez para descubrir con mayor libertad las «memorias» de un lugar conviene ser extranjero.

◀  
*Paisaje marginal grande, 1995-96*  
*(Big marginal landscape, 1995-96)*  
*técnica mixta sobre madera y equipo de sonido,*  
*210 x 450 cm*

---

\*Ramón Castillo, Curador de Arte Contemporáneo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.



## I.- De La Pintura al Objeto

Para que Rainer Krause abandonara, en el año 1978, la carrera de Técnico Electrónico, y se dedicara un año más tarde a estudiar Pintura en la Escuela Superior de Artes en Bremen, Alemania, tendría que haber una razón profunda y ésta era la de «materializar o dar forma a lo imperceptible», preferiendo el encuentro directo y sin intermediarios con la materia simbólica que enseñara la academia alemana.

En Rainer Krause la postura del artista, se confunde con la del filósofo, el antropólogo y el arqueólogo. Sus preocupaciones van hacia el minuto y el espacio que vive, su ansiosa mirada y la consiguiente conceptualización sobre la realidad es lo que le inquieta. Sus pinturas más allá de ser registros o representaciones de la situación política y social que vive, son superficies planas que intentan el urgente encuentro con el espectador.

La primera señal comunicativa fue la exposición *La llegada de un pintor* (1990), realizada tras sus dos primeros años de residencia en Chile. En dicha muestra, Krause reflexiona fundamentalmente sobre su condición de pintor extranjero. Y en este abandono

geográfico intentará volcar sobre los lienzos sus preocupaciones estéticas y éticas, y no conforme con ello invitará a su «taller» a las personas e intelectuales que más sentía y admiraba, para iniciar un diálogo en torno a los «límites» de la realidad y el arte. Destaca de ese momento la pintura *La visita* (1989), en donde aparecen retratados, en medio de una población marginal de Santiago, dos personalidades que se dedican a la captación de la realidad: Gustav Courbet en pintura y Bertolt Brecht en literatura.

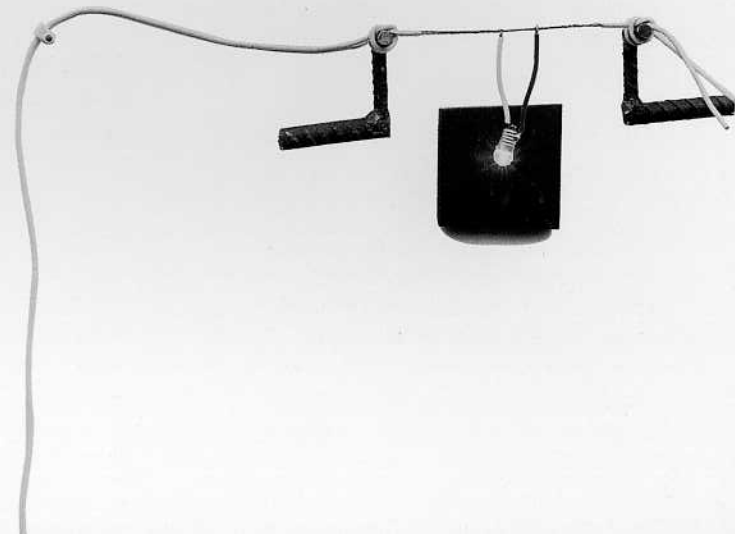
## II.- Del Objeto a la Memoria del Sujeto

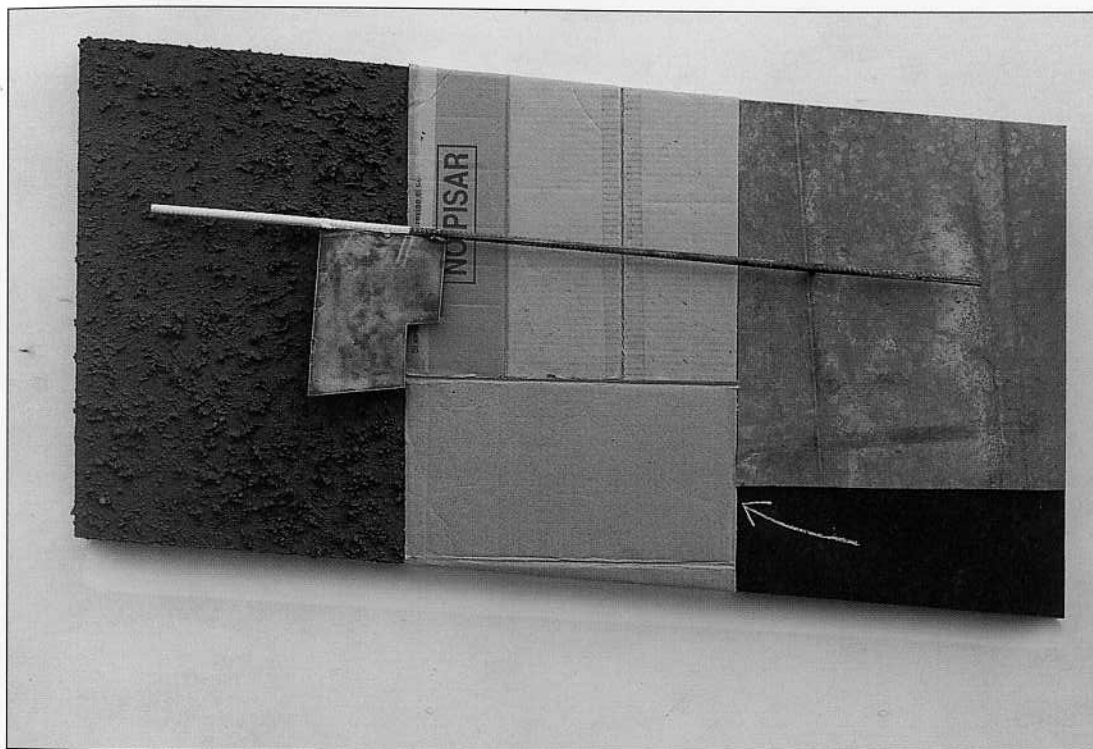
Durante 1992, Krause realiza su segunda muestra individual titulada *América, la piedra que llora*. Y en esta exposición el artista dará a

conocer de manera más evidente su descontento frente a la representación realista de su pintura y se hará patente la necesidad de dar volumetría a las obras, para que estén «más cercanas al espectador».

Su particular necesidad por alcanzar al espectador, lo hará realizar el «segundo abandono»: dejar el óleo, el acrílico y todos los materiales «nobles» del oficio de la pintura. En la exposición realizada en el año 1994, en el Museo de Arte Contemporáneo, titulada *Disculpe las molestias por causa del progreso artístico*, dará a conocer el alfabeto expresivo de sus próximas obras, de tal modo que el objeto encontrado y el desecho se integren a los trabajos. En esta muestra, la abstracción se impone sobre sus anteriores obras representativas y los materiales que utiliza son definitivamente «mixtos» y «marginales», sin que le interese volver sobre prácticas y técnicas tradicionales de la pintura.

En la exposición que ahora realiza en el museo, Rainer Krause continúa la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, evitando el enclaustramiento, la distancia fría, formal y complaciente de la obra artística. En ese sentido, entre 1992 y 1996, en sus trabajos se confrontan las estrategias del informalismo, en cuanto al rescate y valoración de materiales no tradicionales, con la modulación geométrica y no referencial, propia de la abstracción.





Sin embargo, la abstracción de Krause, posee algo de precario y artesanal, aunque no es un antojo ni tampoco pretexto estético para producir obras «formalmente informales». De hecho, el artista controla la presencia de su gesto o la referencia personal, a través de la economía de las formas. La inclinación de los *Paisajes marginales*, en sólo 5°, y la austeridad formal que hay en *Paisaje marginal con casa* o *Paisaje marginal con luz* revelan la discreción plástica del autor que reconoce el universo de sentidos que emanan del objeto. Rainer Krause no desea volver redundante ni literal el mensaje, por nostálgico o significativo que éste sea, puesto que en nuestro entorno social, político y cultural se sabe que «no existe» la inocencia de los lugares, de los objetos ni de las personas.

Para la realización de sus «abstracciones poéticas», Rainer Krause ha salido a «plein air» de la periferia urbana a captar las «impresiones» que le produce la pobreza y la marginalidad en comunas como Peñalolén, La Florida y Pedro Aguirre Cerda. Y en la salida a terreno, con la sensibilidad de un arqueólogo, ha recogido objetos y los ha liberado de su inevitable abandono; pero, además ha rescatado los símbolos y las *Listas* de los sujetos que han sido descuidados, marginados y desaparecidos del paisaje chileno.

Abril 1996

▲  
Abreviatura de: *Paisaje marginal con luz*, 1995  
(Abbreviation of: *Marginal landscape with light*, 1995)  
instalación, 12 x 26 x 6 cm

▲  
*Paisaje marginal con recinto militar*, 1994  
(*Marginal landscape with military precinct*, 1994)  
técnica mixta sobre madera, 69 x 120 x 8 cm.

1900  
NEW



interior marginal

Kenn: 5/96

## BREVITY AND TOIL

Guy Brett\*

«*Margins and Institutions*» as the title of Nelly Richard's influential study of art in Chile during the '70s and early '80s. The phrase could be taken as a useful guideline for introducing the work of Rainer Krause. «*Margins*» could refer to the constant subject-matter of Rainer Krause's art, deriving from his residence in, and minute attention to, the material reality of a precarious area on the edge of the city where people struggle for the basics of life; and «*institutions*» could refer to the place where this artistic work is now shown, the Museo de Bellas Artes: central, national, elevated and privileged.

Nobody could be more aware than he of the dislocations and contradictions of this relationship, but also, I think, of what can be made of it. His work can be seen as an inspired endeavour, both workmanlike and witty, to

---

\*Guy Brett is an art critic and writer who lives in London. He has written a number of books on contemporary art and is a regular contributor to *Art in America*, *Third Text* and other periodicals. He curated the exhibition *Transcontinental: Nine Latin American Artists* in Birmingham and Manchester in 1990.

mediate between two realities that he has come to know in a way which can raise consciousness about both. In a sense, to abandon one would be to abandon both. Questioning himself, the role the artist may take, the value of what he does, the limitations of language, inevitably become part of the process.

For me, one of the most intriguing aspects of Krause's work is the way in which, while his themes have remained constant since he arrived in Chile from Germany to live in 1987, his language and «poetics» have changed. The fact that this change could conveniently be described in the bland terms of contemporary stylistics – a move from a form of realist painting to a form of conceptual art – alerts one all the more to the individuality of Krause's change of method. I have the strong feeling that this change has come from inner necessity and is therefore a key to the nature of what he has been attempting to do. As a process, it also has an admirable logic.

The first series of canvasses he made after arriving in Chile were realist paintings with allegorical overtones. In an almost literal sense he brought with him his European «former colleagues» and situated them in the marginal landscape of Peñalolen – to see how they might «fit». In *Las telas blancas de los pintores (Guttuso, Leger y Vermeer)* (1988), a meeting takes place in front of the door of a poblacion house, on a patch of earth littered with stones, between three historical painters of everyday life (three diverse kinds of «realist»), and a lo-

cal housewife and two builders. They exchange glances. In a painting made the following year, *Interior de taller con visita (II)* (1989), which contains the device of the artist's depiction of his own hand painting the picture before us, Krause has opened his studio «to Chilean reality and some of its protagonists», in his own words. The visitor who sits among the artist's clutter looking directly at him (us) is a mother of one of the Disappeared.

Interestingly, in his next series of paintings the allegorical visitors vanished, and so did the «protagonist» in the loaded, symbolic sense, and Krause concentrated on an apparently marginal element of the landscape: the piles of stones. «This terrain is full of stones. It's not easy to make a hole to plant a tree. It costs a lot to make the foundations of a house, even a small one», the artist wrote in a catalogue of 1992. The stones, a dug hole, a post, a bag with trash hanging on a tree, a piece of bordering, become the subject of scrutiny, a fragment coming to stand for a whole social reality.

At his point, Krause abandoned the tradition of painting and «noble» materials. He put aside some of the professional baggage and sanctimonious tone which claims to give a detached, rounded view of reality. But he kept the concentration on the fragment. He purposefully called his new works *Abreviaturas*. The titles retain the old scope – *Paisaje marginal con casa*, *Paisaje marginal con lluvia*, *Paisaje marginal con silla* (1995). These

titles are prominently displayed beside constructions of extreme modesty: a few angles of iron (of the kind used to reinforce concrete), a piece of cardboard or wood, stuck directly to the wall to make a «picture». It's as if the artist wanted to convey the «essential» by using as little as possible of an essential material. The paradoxical wit of his proposal lies in making a gesture of aesthetic brevity, conjured in the studio, the witness of a human effort and persistence in the streets around.

The artist's activity is deliberately paired with everyday work, sometimes with an ironic twist, as in the title of his 1994 exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo: *Disculpe las molestias por causa del progreso artístico*. Bringing things down to earth. Another series, *Plantillas* (1993), exhibits in frames worn wads of the daily press that various people have used inside their shoes to insulate them. They become signs of life. Inadvertent objects of graphic art.

Another inadvertent form of graphic art are the tidy grids of memorial stones found in Santiago cemeteries, to each of which is pinned the splash of colour of a token flower.

Interior marginal grande, 1995-96  
(Big marginal interior, 1995-96)  
técnica mixta sobre madera y equipo de sonido,  
300 x 310 cm



Detalle de Lista 5, 1996  
(Detail of List 5, 1996)  
instalación,  
110 x 53 x 14 cm

Bureaucratic burials. How will lists of names, important though they are, ever convey the agony and waste of a state-sanctioned and murderous abuse of individual human rights? Krause's latest works, his *Listas*, seem to ask this question. In the face of it, they do what they can by an ironic treatment of bureaucratic representations. There are five versions of the *Listas* in the exhibition, based on the Rettig Report's research into the names of people detained and disappeared or killed under the military dictatorship in Chile. In Krause's *Listas*, each allusion to a death, both of a human subject and the more abstract death hovering around the artistic institution, are countered by a fresh flower brought by the artist each day to the exhibition.

An important feature of Krause's *Listas* is the blotting out of names and the blank pages. If one looks into the recent history of Latin American art, one finds that the use of negation, and the philosophical notion of the blank or void, has been a very important resource. Sometime, someone should trace the use of this recourse across the frontiers of different countries marked by similar experiences.

As a notion, the void has multiple meanings and uses. Sometimes it may denote the impossibility of language to convey an overwhelming experience, sometimes to blot out the already vacuous official jargon, and sometimes to give a sense of infinite possibility (sometimes all three of these together). The Brazilian artist Helio Oiticica devised a participatory environment when he was living in New York during the Brazilian military dictatorship of the 1960s and 70s, which he called *Nada*. Spectators, after traversing a series of spaces marked by blinding lights and grey glooms, would come up to a microphone and be asked to speak, to ad lib, for a short period on the subject of «nothing». Oiticica described it as «an exercise in non-spectacle, non-ritual and non-significative structure». It could be taken in any or all of the three senses mentioned above.

I believe the meaning of Rainer Krause's move to a more conceptual poetics in his art work has been to give value to «not doing», or less categorically, to «abbreviation», where the minimum can stand for a reality whose human implications force one to modesty. In this he has implicated, with feeling and wit, both the margin and the institution.

April 1996



---

▲  
*Detalle de Lista 3, 1995-96*  
*(Detail of List 3, 1995-96)*  
*instalación y acción,*  
*aprox. 300 x 250 cm*



## LANDSCAPES AND POETIC ABSTRACTIONS Ramón Castillo\*

To report on human reality has been perhaps the artist's most persistent leitmotiv. Behind each materiality, gesture or idea the desire to represent, or at least declare the enigmatic relationship existing between life and death has developed. The search for emptiness or the shapeless has been in many cases an evasion means for the artist's intellect and sensibility, to avoid the obvious and known forms of our cultural world.

Rainer Krause's scrutiny of our culture and territory reminds us of the attitude of other traveling artists that arrived to Chile during the early XIX century (Monvoisin, Rugendas and others) who were concerned with the landscape and habits of the country at times in which no local artist would have cared. Perhaps it is convenient to be a foreigner in order to discover the «memories» of a place with greater freedom.

---

\*Ramón Castillo, Contemporary Art Curator, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

### I- From the Painting to the Object

For Rainer Krause, to abandon in 1978 his profession as an electronic engineer and study painting a year later in the Superior School of Arts in Bremen, there must have been a deep reason and this was to «materialize or give a form to the imperceivable», choosing a direct encounter, without intermediaries, with the symbolic matter taught in the German academy.

Rainer Krause sees the artist's posture as interwoven with the philosopher's, the anthropologist's and the archaeologist's. His concern is focused on the minutias of the space that he lives in as well as his anxious gaze and resulting conceptualism about reality. His paintings, more than being records or images of the social and political circumstances that he experiences, are flat surfaces that seek a direct encounter with the spectator.

The first communicative sign was the painting *La llegada de un pintor (The arrival of a painter)* (1990) carried out after his two first years of in Chile. In this work Krause reflects fundamentally on his condition as a foreign painter. As far as the geographic displacement he will try to turn into the canvas his ethical and aesthetic preoccupations. Not being satisfied mainly with this, he will invite intellectuals and people that he admires very much to his «atelier», in order to open a dialogue about the «limits» of art and reality. In that moment the painting *La visita (The visit)*

(1989) stands out. Here we can see in the middle of a marginal town of Santiago, the portrayal of two figures who are dedicated to the understanding of reality: Gustav Courbet in painting and Bertolt Brecht in literature.

### II- From the Object to the Memory of the Subject

During 1992, Krause holds his second individual exhibition called *América, la piedra que llora (America, the stone that cries)*. In this exhibition the artist shows in a more evident way his dissatisfaction with the realistic representational approach of his painting, giving way to an obvious need to give volume to his art work in order to be «closer to the spectator».

His particular need to reach the spectator drives him to make his «second abandonment»: to dispense with the oil painting, the acrylic and the «noble» materials of the painting craft. In the exhibition shown in 1994 at the Contemporary Art Museum, Santiago, called *Disculpe las molestias por causa del progreso artístico (Sorry for any inconvenience caused by the artistic progress)* he shows the expressive alphabet of his next art work in a way in which the found objects and the disposable ones are integrated into his work. In this exhibition the abstraction imposes itself over the previous representative art work and the materials that he uses are definitively «mixed» and «marginal» showing no interest in returning to



traditional techniques and practices of painting. In the exhibition that Rainer Krause is showing now at the museum he continues searching for a new language, avoiding to be hermetic and avoiding the cold, formal and obliging distance of the art work. In this sense, between 1992 and 1996 the strategies of informality cement together in his work as far as the rescue and appraisal of non traditional materials, with geometrical and non-related modulation that fit abstraction. However, Krause's abstraction has something precarious and craftsmanly about it, even though it is not a whim or an aesthetic excuse to produce «formally informal works». As a matter of fact, the artist controls the presence of his gesture or the personal reference through the economy of forms.

The declivity of *Paisajes marginales* (*Marginal landscapes*), of only 5° and the formal austerity in *Paisaje marginal con casa* (*Marginal landscape with house*) or *Paisaje marginal con luz* (*Marginal*

Detalle de Lista 1, 1995-96  
 (Detail of List 1, 1995-96)  
 instalación y acción, aprox. 300 x 250 cm

Detalle de Lista 4, 1996  
 (Detail of List 4, 1996)  
 objetos en caja de madera, 39 x 44 x 25 cm



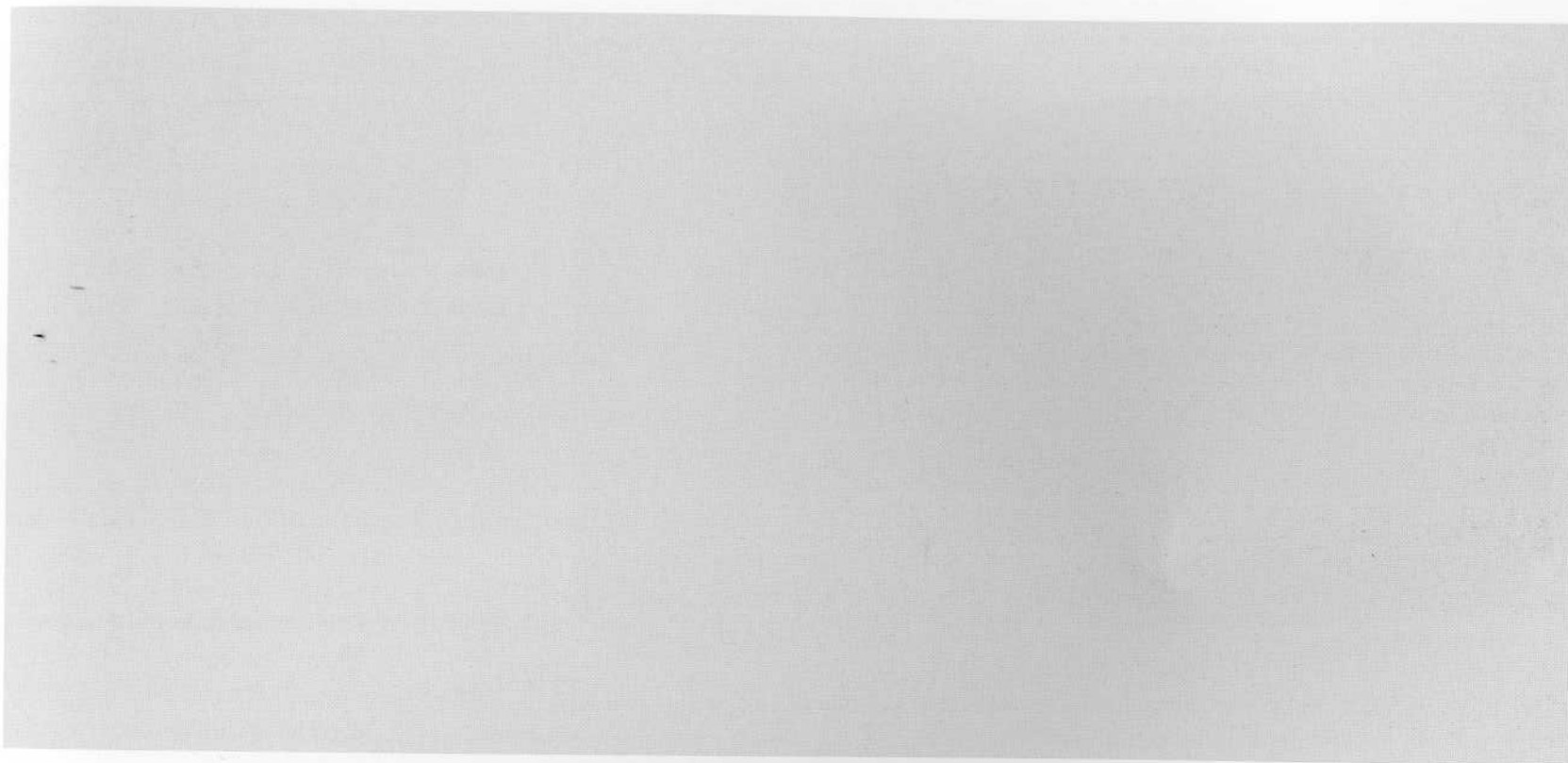
*landscape with light*) reveal the plastic discretion of the author who acknowledges a universe of senses that emanate from the object. Rainer Krause does not want the message to become literal or redundant, no matter how nostalgic and meaningful it may be, because in our social, political and cultural surroundings we know that the innocence of places, objects and people «does not exist».

In order to carry out his «poetic abstractions» Rainer Krause has gone «plein air» to the urban periphery to capture the «impressions» he felt with the poverty and marginality of communes such as Peñalolen, La Florida y Pedro Aguirre Cerda. Out in the field, with the sensitivity of an archaeologist he has picked up objects, liberating them from the inevitable abandonment, also recovering the symbols and the *lists* of the people that have been neglected, marginalized or have disappeared from the Chilean landscape.

April 1996

Detalle de Lista 1, 1995-96  
 (Detail of List 1, 1995-96)  
 instalación y acción, aprox. 300 x 250 cm

Detalle de Lista 4, 1996  
 (Detail of List 4, 1996)  
 objetos en caja de madera, 39 x 44 x 25 cm



---

▲  
*Lista 2: Noventa y cinco nombres en la memoria del artista, 1996*  
*(List 2: Ninety-five names in the artist's memory, 1996)*  
acción

## **Agradecimientos**

Al Director del Museo, Milan Ivelic.

A los auspiciadores:

• María Celeste Vergara,  
Gerente General y a los Directores Ramón Elizalde  
y Carlos Munizaga de Editorial Jurídica ConoSur.

• Jos Tomlow, arquitecto.

• Juan Michel, Secretario General y a  
Manuel Fuentes, Director de Programas de la  
Corporación Cultural de Peñalolén.

• Paula Jaramillo,  
Directora de la Casa Colorada.

• María Isabel Alvarez y  
Sergio Munizaga del restaurante La Casona del Búho.

Al Fondo de Desarrollo  
de las Artes y la Cultura  
del Ministerio de Educación, por financiamiento  
para la elaboración de las obras: "Paisaje marginal grande"  
e "Interior marginal grande".

A Georgina Valdovinos  
por diseño del catálogo y fotografías.

A Guy Brett y Ramón Castillo  
por sus artículos en el catálogo.

A Filomena Orrego  
por traducciones y correcciones.

MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES  
A

