

El revés de la trama

Escritura sobre arte contemporáneo en Chile

Recopilación y selección Daniella González Maldini



ES EL MATE LLENO DE INTELIGENCIA

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Chilena



Ubicación: 94 / 904 - 83

Año: 2010 C: 1

SYS: 986178

Biblioteca Nacional



233284

84)



El revés de la trama

Escritura sobre arte contemporáneo en Chile

Recopilación y selección Daniella González Maldini

COLECCIÓN PENSAMIENTO VISUAL

El revés de la trama

Escritura sobre arte contemporáneo en Chile

Recopilación y selección Daniella González Maldini



EDICIONES
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

EL REVÉS DE LA TRAMA
ESCRITURA SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN CHILE

© Varios Autores, 2010

© Ediciones Universidad Diego Portales, 2009

Primera edición: agosto de 2010

ISBN 978-956-314-104-7

Universidad Diego Portales
Dirección de Extensión y Publicaciones
Av. Manuel Rodríguez Sur 415
Teléfono (56 2) 676 2000
Santiago – Chile
www.udp.cl (Ediciones UDP)

Recopilación y selección: Daniella González Maldini

Diseño: Felicidad

Imagen Portada:

Gonzalo Díaz, *Historia sentimental de la pintura chilena*, 1982 (detalle)

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S. A.

Índice

| | |
|---|-----|
| Prólogo: <i>Escritura en grisalla</i> , Andrea Giunta | II |
| Nota a la edición | 23 |
| CARLOS ALTAMIRANO | |
| <i>Transito suspendido</i> , Justo Pastor Mellado. 1981 | 27 |
| <i>Pintor como un estúpido</i> , Nelly Richard. 1985 | 45 |
| <i>En las primeras horas de la noche</i> , Roberto Merino. 1996 | 55 |
| FRANCISCO BRUGNOLI | |
| <i>Variaciones sobre un cadáver exquisito</i> , Carlos Pérez Villalobos. 1990 | 65 |
| <i>Del intervalo. A propósito de una instalación de Francisco Brugnoli</i> , Pablo Oyarzún. 2005 | 72 |
| <i>Cuerpos invertidos</i> , Guillermo Machuca. 2005 | 77 |
| JUAN DOMINGO DÁVILA | |
| <i>La cita amorosa</i> , Nelly Richard. 1981 | 88 |
| <i>De la pintada promiscuidad</i> , Carlos Pérez Villalobos. 1988 | 124 |
| <i>Lástima que seas una rota</i> , Diamela Eltit. 1996 | 134 |
| GONZALO DÍAZ | |
| <i>Sueños privados, mitos públicos</i> , Justo Pastor Mellado. 1988 | 142 |
| <i>Gonzalo Díaz: Pintura por encargo</i> , Adriana Valdés. 1991 | 164 |
| <i>Metamorfosis de fachada</i> , Roberto Merino. 1998 | 172 |
| <i>Estética de la sed, Lonquén 10 años, diez años después</i> , Pablo Oyarzún. 2001 | 182 |
| <i>Cifra, fetiche y post-festum</i> , Carlos Pérez Villalobos. 2001 | 198 |
| <i>Escrito en rojo</i> , Guillermo Machuca. 2003 | 204 |

EUGENIO DITTBORN

| | |
|---|-----|
| <i>Proyecciones en diferentes escalas</i> , Ronald Kay. 1976 | 214 |
| <i>Nosotros/los otros</i> , Nelly Richard. 1992..... | 237 |
| <i>La pintura que aquí cuelga</i> , Gonzalo Muñoz. 1993 | 258 |
| <i>La ruta de la sal</i> , Roberto Merino. 1998 | 262 |
| <i>Escala en Santiago (efectos de extrañamiento)</i> , Adriana Valdés. 1998 | 271 |
| <i>La Dieta del Náufrago</i> , Carlos Pérez Villalobos. 2000 | 284 |
| <i>La ciudad en llamas</i> , Pablo Oyarzún. 2003 | 296 |

JUAN DOWNEY

| | |
|---|-----|
| <i>El ojo que piensa</i> , Raúl Zurita. 1984 | 309 |
| <i>El ojo de la papa: autobiografía y video en la obra de Juan Downey</i> , Justo Pastor Mellado. 1987 | 313 |
| <i>Madre Patria</i> , Diamela Eltit. 1987 | 322 |
| <i>Paideia de Juan Downey</i> , Pablo Oyarzún. 1995 | 326 |

ARTURO DUCLOS

| | |
|--|-----|
| <i>El cuadro como tabla</i> , Gonzalo Millán. 1985 | 341 |
| <i>El ojo y la mano</i> , Guillermo Machuca. 1996 | 346 |
| <i>El ornamento, la mujer y el judío</i> , Nelly Richard. 1996 | 355 |

VIRGINIA ERRÁZURIZ

| | |
|--|-----|
| <i>Sobre Virginia Errázuriz. Pequeña poética de sus instalaciones</i> , Pablo Oyarzún. 1991 | 368 |
|--|-----|

ALFREDO JAAR

| | |
|--|-----|
| <i>Para América latina: espacios de reflexión</i> , Adriana Valdés. 1985 | 375 |
| <i>No pienses como artista, piensa como un ser humano. Apuntes para una poética de Alfredo Jaar</i> . Adriana Valdés. 2006 | 379 |
| <i>Estudios sobre la felicidad 1979-1981</i> . Adriana Valdés. 1998 | 400 |

JUAN PABLO LANGLOIS

| | |
|--|-----|
| <i>Una cabeza con caparazón: anotaciones sobre la obra de Vicuña</i> , Roberto Merino. 1997 | 413 |
| <i>La matriz, la materia, la estrategia, el teatro del papel</i> , Diamela Eltit. 2005 ... | 424 |
| <i>De las cosas primeras</i> , Carlos Pérez Villalobos. 2005 | 433 |
| <i>Un cabello en la sopa</i> , Guillermo Machuca. 2008 | 446 |

CARLOS LEPPE

- Exposición: operaciones*, Adriana Valdés. 1977 454
Cuatro años por el cuerpo de Leppe, Cristián Hunneus. 1977 460
Reconstitución de escena, Nelly Richrad. 1977 465
Nota para el archivo Carlos Leppe. La pintura como memoria anticipada,
Justo Pastor Mellado. 2001 476

LOTTY ROSENFELD

- Desacatos*, Diamela Eltit. 1986 482
Convulsiones y dispersiones; el arte, la política, Nelly Richard. 2002 487

FRANCISCO SMYTHE

- El poema de amor de F. J Smythe*, Raúl Zurita. 1992 504

JORGE TACLA

- De la encarnación a la cartografía*, Justo Pastor Mellado. 1991 516
Irrealidad eterna: claves para el futuro, Gonzalo Contreras. 2001 524

EUGENIO TÉLLEZ

- Colón-izado, color-izado*, Diamela Eltit. 1990 534
Composición o discurso sobre un mapa, Adriana Valdés. 1990 538
Pisadas espectrales, Roberto Merino. 2000 543

Cuatro años por el cuerpo de Leppe (fabricar el encierro)

[En *Reconstitución de escena*, catálogo de la muestra individual homónima de Carlos Leppe en la galería Cromo, Santiago de Chile, 1977.]

CRISTIÁN HUNEEUS

El arte de Leppe rinde su máxima eficacia cuando el artista lleva su propio cuerpo a la zona de peligro y lo sitúa al centro de una *mise en scene* que despedaza las analogías de equilibrio y perfección. Por contraste, éstas quedan vibrando en la ironía o el furor con que se las rompe, transformadas en denuncias de los límites que se oponen a la intensidad del deseo. Abierto a la exigencia total, el deseo destapa la anarquía profunda que Artaud veía en la base de toda poesía. Resumen: el espectador se encuentra ante una manifestación revelatoria.

En cuanto a espectador, se ve en presencia de una serie inmóvil de trabajos especiales. La serie recoge, en la reiteración fotográfica, la movilidad del cine y congela el instante de una representación teatral donde el gesto asumido por Leppe es el agresor o la víctima o, para usar un término neutro, el expositor, del deseo infinito.

Una primera muestra: el deseo beatífico de morir en el acto de poner un huevo, sentado en una silla y ciñéndose al cuello una corona fúnebre, se actúa en vivo, como lo recuerda el testimonio fotográfico de su nostálgica exposición de 1973 en la



Foto-performance. *Reconstitución de escena*, 1977. Imagen: cortesía del artista.

Galería Carmen Waugh. En esa etapa inicial, cercana y a la vez superada, de lirismo surrealista, un *assemblage* de objetos encontrados –huevos, gallinas de yeso, un ropero normando y un violoncello– juega humorísticamente con el dilema del origen afincado al recuerdo y a la muerte, y desarrolla y expande a todo el espacio de la sala la sugestión tridimensional de los *collages* planos del año anterior. A la vez, introduce la señalada participación directa del artista en la obra.

Al año siguiente, la condición restrictiva del espacio de la sala –cualesquiera que sean sus dimensiones, un cubo– se reduce al encierro de una vitrina, donde se acumulan recordatorios. Por último, esta misma condición genera un concepto y Leppe empieza, en sus objetos del año 75, a *fabricar* el encierro. De materias naturales: piedras, agua (*El rapto*), leña, plumas, ripio, arena (*First Elemental Presence*); de materias manufacturadas (*La sentencia colectiva*, *Cuatro conceptos en hule y acero*); de naturaleza y metáfora: plumas, arena, algo que no se sabe (*Paisaje a la nostalgia*).

Cuando no es en los cables de acero de *Cuatro conceptos* es en las cajas –salas jibarizadas– donde se constituye el encierro: de metal, acrílico y madera, sellado con la belleza engañosa de una perfección mecánica –pegamentos invisibles y tornillos que recalcan el blindaje de planchas y placas– hábilmente cálida y glacial a un mismo tiempo, implacable y lúcida.

De pronto, al interior del encierro, aparece (reaparece) el cuerpo del artista. Rescatado del tiempo en la fijeza de la imagen fotográfica, ahora integrada funcionalmente a la obra, perpetúa en un controlado arranque de humor negro, a la inversa del deseo angélico de morir con una corona al cuello, el violento deseo de agresión de un delincuente meditativo. El rostro de Leppe mira desde el fondo de una “jaula de cristal”, perforado por tensas cuerdas de nylon.

Las orientaciones del deseo se ramifican y su proliferación lleva el castigo del cuerpo –insinuado en las cuerdas perforantes– a la órbita del grotesco. También de 1975 es *El perchero*, donde el

deseo de la androginia recibe castigo tres veces: en la irrupción de un pecho único fuera del corsé, en la castración de pechos y falo parchados en gasa y tela adhesiva, en la emergencia final de ambos senos, éxito quebrado como por un boomerang en la destrucción de las piernas envueltas en vendajes de gasa. El triple retrato se pliega por la cintura y se cuelga en ganchos de ropa, reminiscentes de las tres horcas que sostienen los cubos de plumas en *Paisajes a la nostalgia*. La noción de horca nos remite a *Reposo absoluto*, caja metálica electrificada en la que junto al rostro azuloso del expositor cuelga una pequeña e insidiosa multitud de volúmenes fálicos, perversamente preservados en gasa, como el botín de una castración colectiva. La energía vital del falo se recoge en toda su fuerza peligrosa, erizada de espinas (*Elemento de rescate: cactus*), y cae en el encierro de un perfil gris, amarrado por una trama de alambre. Conjunción de fotografías y material, reiterada de alambre. Conjunción de fotografía y material, reiterada, con inteligente variedad de recursos, en el conjunto de obras que enuncian el grito y ciñen la mordaza.

El alambre y la horca –prisión y muerte– remiten a los anzuelos en cajas acrílicas al pie de *Objeto conducente*. Discretamente esta vez –porque el artificio de Leppe contempla tanto el alarido como la voz baja, y lo mismo entra que sale del grotesco al *understatement*– subraya la condición del hombre como engarfiado a su obsesión.

El expositor, maquillado y engominado a la manera de un marica de los años veinte, alude al travestista de Man Ray en cuatro momentos ligeramente distintos de una misma pose. El tema del travestismo –la agresión a la función establecida para cada sexo, el deseo de transgredirla– se reitera en *Gertrude Stein: cita-objeto*, donde los nueve autorretratos de torso desnudo, maquillados a la mórbida perfección, parten de la fotografía –también de Man Ray– de aquella célebre mujer hombruna que fue la novelista norteamericana. El tema se duplica y ahonda en la perspectiva de la cita, pero enfatiza la imposibilidad biológica de su realización al repetir en cada foto

un urinario masculino velado por una placa de acrílico velada color carne.

El convulso sistema nervioso del individuo expuesto a la intolerable experiencia límite se exterioriza en la cablería descubierta de los tubos de neón que iluminan más de un trabajo. La red eléctrica aparece como el sistema nervioso de la sociedad que emite y recibe ordenes de acción y represión condicionantes al comportamiento.

Se funde y confunde el trauma interno con el trauma colectivo –¿dónde empieza uno, dónde termina el otro?– en la serie más lograda de la muestra: el *Proyecto de asfixia*, con sus cinco retratos velados o corridos, donde la expresión facial del expositor queda fijada con maestría por Jaime Villaseca en toda la velocidad de las tensiones extremas. En el *Retrato 1*, bajo una plancha de acrílico lechoso, un par de calecos entran en la frente del expositor y los parches de algodón y tela emplástica aluden al castigo aplicado a la ensoñación por el *electro-shock*. En el *Retrato 2*, la víctima de sí mismo recibe una metralla de clavos descabezados. En el *Retrato 3, Expediente sellado*, un ataúd llevado a la abstracción del recuadro y las perforaciones simétricas, oprime la imagen. El *Retrato 4*, arroja sobre el rostro una distorsión de la propia carnalidad en la aparente explosión de sangre figurada por el kodalit ampliado de la pilosidad pectoral. El *Retrato 5*, por último, queda crucificado o negado por la cruz de alambre en diagonal que lo recorre de vértice a vértice.

El desenlace inevitable, si abordamos la muestra como una narración, está en *Reconstitución de escena*, el díptico que relaciona al exponente vivo en un retrato único y al exponente muerto, por escape de gas o venas cortadas, tendido cuatro veces en el piso de un baño sórdido, el cuerpo envuelto en la sábana que esconde y exhibe el cadáver a la curiosidad del público. Afirmación y negación simultánea, el díptico ya no documenta un primer deseo lírico de morir sino la muerte como condición violenta y desafiada por una receptividad abierta al riesgo y la ruptura.