

El revés de la trama

Escritura sobre arte contemporáneo en Chile

Recopilación y selección Daniella González Maldini



BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Chilena



Ubicación: _____

94/904-837

Año: _____

2010

C: _____

1

SYS: _____

986138

Biblioteca Nacional



233284

9A(714- 83)
84)

986 178

El revés de la moneda

de los años...

...

...

...

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	11
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
Irealidad 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

Reconstitución de escena

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

NELLY RICHARD

LA ASEPSIA, COMO CONDICIÓN PRELIMINAR

El metal, el hule y el acrílico, son materiales de la obra. El hule o el metal sirven de soporte a la fotografía, cuya superficie está cubierta por el acrílico, en placa atornillada al soporte. La imagen, primero protegida por la calidad fotográfica de su papel —el brillo es siempre protector—, lo está nuevamente por el montaje que la aprisiona. Insistente preservación de algo, favorecida por lo frío, lo liso e impermeable de los materiales de habitual uso clínico. Materiales lavables, fácilmente esterilizables. Entre las precauciones tomadas, de inmunización, está la exclusión de la madera como material propicio a la impregnación. Está lo completamente hermético de su montaje. En Leppe, todo se mantiene intacto detrás de la protección transparente del acrílico atornillado. Fuera de alcance; es decir, fuera de contagio. El total aislamiento de cada elemento evita su contaminación. Inclusive las marcas dejadas en la placa de acrílico, sólo dañan su cara interna mientras su cara externa sigue lisa e intocada. Las superficies se conservan indemnes. Si son visibles las marcas, no son palpables; cuidadosamente resguardadas del tacto, al igual que todo lo incluido en los receptáculos, cajas y cubos: elementos de

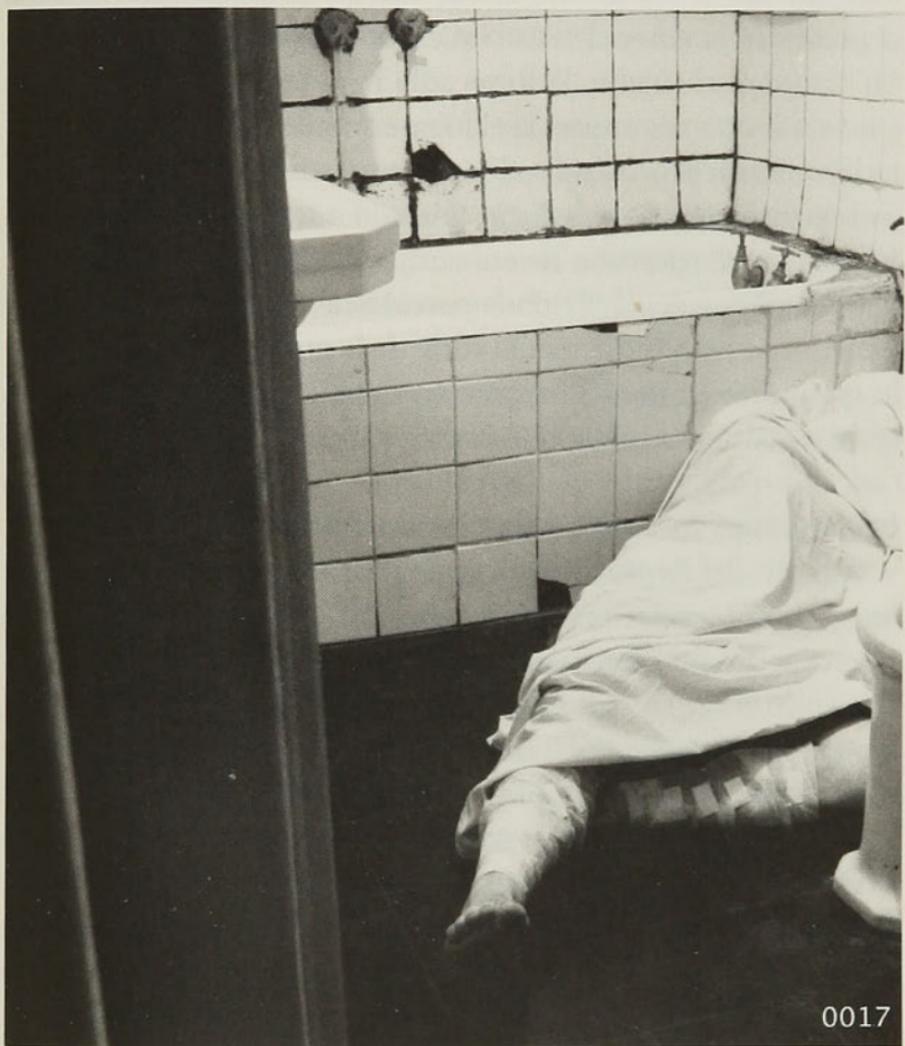
continencia que cumplen con otra condición preventiva.

Paralelamente al empleo de los materiales anteriormente señalados, son numerosas las referencias a los baños y urinarios, cuyo revestimiento de azulejos posee las propiedades de una superficie nuevamente no-porosa y lavable. Frente al cuerpo desnudado, la repetición regular de los azulejos en los muros de los baños y urinarios, atestigua su calidad deleble y aseable: las manchas o expansiones de líquido que la ensucian, se lavan. Existe la alternativa, no sólo de lavar, sino también de absorber los líquidos que manchan mediante la gasa (abundante en la obra) y las toallas de "Objeto: toallas", como dos elementos de absorción. Todas precauciones que responden, en la obra de Leppé, al temor de la polución y de la maculación, prevenido por lo higiénico.

DOS MODOS DE RETENCIÓN: CUADRICULAR, RECORTAR

Desde las obras de 1975, la presencia obsesiva y regular de los tornillos que unen el acrílico al soporte, manifiestan la intención de fijar. Intención reiterada, cuando la colocación de los tornillos se ajusta al cruce de las líneas que cuadriculan, como en *Elemento de rescate: sala de hospital*.

– el cuadriculado, es de sujeción: sujeción del espacio a las líneas que lo contienen y a las intersecciones que lo calzan. El orden que instaura el cuadriculado remite a fenómenos de implicancia social; desde el pavimento de las calles hasta las rejas y jaulas, todo un orden carcelario articulado a partir de horizontales y verticales. Desde los azulejos en los muros y las baldosas en los suelos; todo un orden público, que regula la perspectiva y el tránsito de los pasos. Desde los cuadernos escolares hasta las hojas milimetradas de los planos de construcción; todo un orden gráfico, que regula la dirección de la mano que escribe y dibuja. Desde el fenómeno de urbanización que constituye uno de los primeros antecedentes hasta la distribución regular y premeditada de las cuadras. Como tal, dicho fenómeno marca el pasaje de lo espontáneo –el curso natural del paisaje– a lo prescrito –su



0017

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

ocupación funcional—; el pasaje de lo natural a lo social. Cuadricular, es reprimir.

– el recorte fotográfico, como procedimiento habitual en la obra de Leppe, opera una doble y sucesiva reducción de la realidad. Primero, la toma adecua la apertura de la visión a la dimensión de la fotografía; el encuadre normaliza dicha visión, al provocar su coincidencia con el formato definitivo de la foto. Mediante el encuadre, la toma sólo rescata de lo real lo que se ajusta a su marco; omite de él lo que su marco no contiene. Posteriormente a la primera reducción operada por la toma, el corte y el recorte vuelven a reducir. Vuelven a fragmentar la visión, a fraccionar la extensión de su campo. La guillotina que recorta la fotografía, echa al olvido la porción de realidad que suprime. Censura su manifestación. El corte de la guillotina, al abandonar lo que la fotografía había previamente “tomado” en consideración, ausenta la realidad. Recortar, es reprimir.

OPERACIONES DE CORTE Y DISTANCIAMIENTO

A partir del *Rapto* (1975), Leppe procede, sistemáticamente, a interceptar las relaciones de su obra. Diversos son los modos de intercepción, que consisten en:

– contrariar; en *Exit Box*, la gasa no está en condición de absorber, por estar separando dos materiales secos, cuya sequedad no da lugar a que se cumpla su función.

– obstaculizar; en *Objeto conducente*, una placa metálica separa el anzuelo de la arena, impidiendo su acción dentro de la caja que los contiene. En *Retrato corrido*, un alambre cruzado tiende a detener la fuga del retrato. En *Gertrudis Stein: cita-objeto*, la apertura del elemento que funciona como recipiente (en referencia a los urinarios fotografiados) está tapada mediante una placa de acrílico atornillada.

– transferir; en el acrílico de los cubos de *Analogy*, están simuladas y corregidas las cualidades de los elementos contenidos en ellos: lo manchado de la piel de vaca, lo perforado de la esponja, lo inciso del acero. Tentativa de regular lo irregular de

las manchas azarosas de una piel animal, de controlar lo descontrolado de la frecuencia de los orificios y de sus intervalos en una esponja.

– rectificar; en *Elemento de rescate; piernas*, la ubicación de los parches fotografiados encima de las piernas heridas y vendadas no corresponde a la de los parches de tela adhesiva pegados al acrílico que corrigen los anteriores. Tentativa de reparar lo irreparable.

– desgastar; en *Serie de la policía*, la ocupación de la fotocopia (debida a su carácter de documento multiplicable; destinado a la circulación pública y archivable) produce la consunción de un real triplemente mediatizado: de lo real a la foto, de la foto a lo impreso, de lo impreso a lo fotocopiado. El desgaste de las tintas, desgasta la realidad.

En un documento también correspondiente a la *Serie de la policía*, una película blanca se interpone entre la fotografía y el acrílico transparente. El resultado es similar al de una foto velada, que apaga una imagen no suficientemente “revelada”. Al suavizar sus contornos y atenuar el contraste de sus blancos y negros, la veladura consigue amortiguar la resistencia de lo real. Desvanecer su imagen, difusa y a penas traslúcida.

– anular; en *Cactus* o *Elemento de rescate; piernas*, el paisaje circundante al elemento protagonista, desaparece detrás de lo negro de una placa de acrílico. La actitud que consiste en borrar el paisaje, es doble; afirma la figura, a la vez que niega su contexto. A la vez, oculta y revela. Al extraer la figura de su contexto fotografiado y destacarla sobre otro fondo, el gesto de Leppe la proyecta como rescate.

– abstraer; en varias obras está superpuesta a la imagen fotografiada una película de kodalit, habitualmente ocupada para procesar los valores en el trabajo de fotomecánica previo a la impresión. Usada cuando la imagen fotografiada va a ser impresa, la integración del kodalit a la obra de Leppe marca el estado transitorio de la imagen. Del soporte fotográfico al soporte impreso, la imagen se vuelve intangible; el paso entre ambos sopor-

tes se da en la transparencia. La inaprensibilidad de la imagen se debe a su momentánea marginación de las dos etapas de su utilización. El kodalit marca el destino de una imagen temporalmente desplazada, cuya inconsistencia abstrae la realidad.

Al sustituir el proceso manual por un proceso mecánico, la fotografía sustituye la interpretación subjetiva de la realidad – tradicionalmente valorada a través de las cualidades artesanales manifiestas en el trazo, la pincelada o el modelado–, por su reproducción objetiva regulada por la técnica. Porque, en las expresiones artísticas tradicionales, el artista maneja conjuntamente los instrumentos y los efectos de la representación, cualquier tratamiento que haga sufrir a la realidad –por violento que sea– es siempre asimilable al desarrollo de ese proceso representativo que lo recupera como parte de su unidad. Al mecanizar su reproducción, la fotografía vuelve la realidad ajena al discurso de la representación, y por lo tanto dificulta toda tentativa de recuperarla.

Las desviaciones, transferencias o sustituciones practicadas por Leppe, en el curso de su obra, afectan, cuando no un objeto real, un objeto siempre fotografiado. Sí, es suicida la intervención del artista dirigida, en una fotografía, a alterar lo inalterable, a mover lo inamovible de ella. Intervención radical del artista que marca su insatisfacción frente a una realidad no fabricada por él, y por lo tanto no apropiable. Que marca su necesidad de vencerla. La fotografía rompe la complicidad del hombre frente a la realidad, cuidadosamente consolidada durante siglos por la pintura; rompe aquel trato solidario. La intervención de un artista como Leppe frente a la realidad fotografiada, ya no compromete su habilidad expresiva. Lo que compromete, categóricamente, es su actitud frente a lo social.

OPERACIONES CORPORALES

Desde *El perchero* (1975), el cuerpo de Leppe es cuerpo–referencia a situaciones tales como:

– la revelación de sus propios accidentes, cuando el pelo que

cubre el pecho denuncia su propia vellosidad. Superposición de su sombra, al retrato obscuro y fugaz de Leppe. La densidad de la sombra está circunscrita por la precisión del cuadrado delimitado en la piel, cuadrado donde se realiza la “muestra”.

– la proyección de su condición masculina, en objetos de connotación fálica. Objetos sustitutivos como el cactus, los cilindros de polietileno rellenos, los tubos luminosos, etc. Lo masculino, en formas siempre duras y erectas. Los cactus seccionados remiten en *Exit Box* a la mutilación, y consecuentemente a la castración.

– su condición estéril, aludida primero por la aridez de elementos naturales: cactus, piedras, barro seco, etc. Por la profusión de la gasa, como sustancia esterilizable. Por el impedimento de la recepción de un líquido (en *Gertrudis Stein: cita-objeto*) como un signo voluntario de no-fertilidad. Por el aislamiento de cada elemento constitutivo de la obra (la foto siempre retraída detrás del acrílico, las marcas apartadas, la gasa aprisionada por el acrílico cuyo contacto seco vuelve su capacidad absorbente totalmente innecesaria y superflua). Finalmente, por la obstaculización de las relaciones planteadas, vueltas improductivas; la proximidad de los elementos resulta infructífera, por su incomunicación. La intervención de sus relaciones, de por su imposibilitación, conduce siempre a la infecundidad.

– su violentación, a través de los tornillos que aprietan, del acero que corta, de los alambres que atan. A través también de las perforaciones de balas, de los rasguños, incisiones, quemaduras, picaduras, etc., practicadas en el acrílico, por elementos punzantes, tajantes o candentes. A continuación, el sufrimiento causado por las heridas, en relación con el material quirúrgico (vendas, gasa, tela adhesiva) y la fatalidad de las salas blancas de hospitales, elementos recurrentes en la obra.

– su ambivalencia, cuando reúne atributos masculinos y femeninos. El travestismo aparece como una práctica de disimulación, que consiste en ocultar lo que uno es, para aparentar ser otro. Práctica de falsificación, evidenciada en “Objeto conducen-

te” a partir de su relación con el elemento–anzuelo que también funciona como trampa, al ofrecer la ilusión de ser lo que no es para atrapar su víctima. El travestismo aparece ligado al disfraz, en cuanto dicho procedimiento posibilita la impostura. El travesti opera, en su cuerpo, la doble síntesis de lo masculino y lo femenino (mediante la conjugación de atributos complementarios), de lo natural y lo social (mediante el disfraz como recurso) en su equívoca dimensión corporal.

DETERMINACIONES ESCENOGRÁFICAS

La sentencia está anunciada, en la obra de Leppe, por todo lo que pende y cuelga; por lo negro y compacto de substancias grasosas que rellenan los cilindros de polietileno colgando en *Reportaje auxiliar*; por lo rojo, en barra descendiente, cuyas variaciones (como la temperatura) indican un peligro de muerte, en *Serie de la policía*; por el cuadriculado aplicado, en la parte superior del paisaje, al cielo condenado de la ciudad (*Serie de la policía*).

La sentencia está también anunciada por la fluorescencia del neón suspendido, por la latencia de su luz. El neón no acomoda el espacio, contrariamente a la luz de ampolleta que modela el espesor de dicho espacio de acuerdo a la dirección e intensidad de su foco. No cubre el espacio, sino que lo descubre y lo desnuda. Nos habituamos a encontrarlo en los sitios públicos –administraciones, hospitales, salas de espera, tribunales–, donde “objetiva” las situaciones por el realismo de su iluminación. El neón exhibe todo aquello susceptible de ser ocultado por la sombra. Expone todo a la vista. Fuente de emisión lineal de luz, contra la emisión puntual de las ampolletas. El neón denuncia lo que generalmente encubre, complacientemente, la luz de ampolletas; denuncia, implacablemente, el total alcance de cada situación junto a la total extensión del espacio ocupado por ella. Espacio saturado. El neón comunica a la obra de Leppe su carácter de inexorabilidad.

En obras de Leppe, cubre la imagen una película azul. Mien-

tras la luz rosada es luz de interiores (promiscuidad del cuerpo en los bares y teatros iluminados), la luz azul es luz de exteriores (azul oscuro, de noche; celeste de día; gris, en la conversión de lo diurno en nocturno). Frente a la carne; el azul es frigidéz, lividez. El azul es descomposición de la carne, a consecuencia de los golpes, de la enfermedad o de la muerte; de lo que deteriora su salud. Mientras el rosado incita a la licencia, el azul refrena; es color de inhibición (retener el ruido de los pasos y las voces en los pasillos silenciosos de las clínicas; contenerse, reprimirse). El azul es color de retención.

El rosado es el color habitualmente referencial de la carne, o de todo aquello que la imita: muñecas de goma, máscaras, prótesis, etc. El acrílico rosado, que en otras obras cubre la imagen fotografiada, participa esencialmente de lo carnal. En su calidad monocromática, la transparencia rosada del acrílico convierte todo en carne rosada; todos los objetos son iguales al rosado que les confiere un valor-carne intercambiable. Son todos trocables, todos permutables dentro del registro-carne. El rosado remite, más precisamente, a un estado óptimo de la carne; a su estado de carne fresca, joven y elástica, es decir saludable. Tal como expande la tentación de una carne saludable, la transparencia rosada del acrílico configura un clima igualmente saludable. Color de sueño, color de ilusión, es el artífice mediante el cual todo se vuelve idílico. Interpone entre el espectador y el mundo el filtro de la seducción.

EL CUERPO FOTOGRAFIADO

La antigua preparación del dispositivo pictórico, consistente en la confección del bastidor, de la tela y de los pigmentos, ha sido reemplazada por la preparación de un dispositivo fotográfico: apertura del diafragma, encuadre, cálculos de luz y distancia, etc. Si bien ambos procesos evidencian el conocimiento de una técnica, la distinguen diferentemente. En la pintura, el reconocimiento de la calidad del pintor pasa forzosamente por la manifestación tangible de su "savoir faire"; por lo visible –el

“oficio” – y lo reconocible – el “estilo” – del producto de su habilidad manual. En la fotografía, el “savoir faire” del fotógrafo (que también existe como fruto del aprendizaje de una técnica) sólo se ejerce en la etapa previa a la producción de la imagen cuando determina las condiciones favorables a ella, o en la etapa posterior cuando procesa su revelación. De la etapa intermedia, etapa de producción de la imagen, se hace cargo la mecánica que suple al fotógrafo. Contrariamente, en la pintura, el oficio del pintor debe ser siempre perceptible en la etapa en que manufactura la imagen. La cámara fotográfica destituye al hombre de la función demiúrgica que anteriormente ocupó frente a la realidad, al apartarlo del proceso de producción de la imagen.

A dicho apartamiento responde Leppe por su presencia reiterada e ineludible frente a la cámara fotográfica. Apartamiento que compensa por su insistente intervención física, por su obsesiva actuación frente a ella; por la dirección de su mirada, apuntando o no hacia el objetivo; por la agitación de su cuerpo, orientada o no hacia él; por el peso de su carne, descansada o no.

La toma y la pose son los motivos complementarios de la exaltación de un deseo mutuamente proyectado desde ambos lados de la cámara fotográfica. Tal deseo, intercambiado entre el cuerpo que fotografía y el cuerpo fotografiado, sólo encuentra satisfacción cuando el lente objetiva su manifestación. Cuando las recíprocas miradas de quien posa y quien toma, se topan; cuando su tope se ajusta al diámetro de otro ojo, mecánico, que lo registra. La toma y la pose son, primero, intención: lo que se quiere captar, como se quiere ser captado. Son ubicación y dirección: ubicación del cuerpo que opera la toma frente a quien se ubica para la pose, y dirección de sus respectivas miradas que controlan la eternidad. Quien toma recibe, en su lente, la imagen depositada por el otro. Recoge la intención que motiva su exhibición. La cámara fotográfica intercepta un mecanismo de entrega y recepción de un objeto: el cuerpo, mecanismo desplegado frente a la eternidad. Es quien recibe, quien eterniza la entrega. El

cuerpo fotografiado es signo convergente de una doble ansiedad sólo calmada por su objetivación en el tiempo capturado.

Frente a los retratos movidos de Leppe el espectador presencia lo siguiente; el efecto borroso de la foto generalmente atribuido a la deficiencia de un fotógrafo inexperto, es aquí exclusivo producto de la actuación de Leppe que, al posar, controla la amplitud del movimiento perseguido. El carácter movido de la foto, el carácter borroso del retrato vienen a atestiguar el control de ambos¹, mediante un descontrol simulado.

Más allá, el gesto que borra la foto, es gesto que niega; gesto negativo de la cabeza que dice no, lateralmente, y deja constancia de la voluntaria extensión de su no en la foto. Moverse frente a la cámara, es esquivar el lente que atrapa la imagen. Es escaparse de su dirección que suspende la orientación del gesto. Es fugarse de su objetivo que paraliza el movimiento. Es evadir el encuentro definitivo de una mirada que juzga desde el frente, mediante un descontrol simulado.

¹ Desde varios años, Villaseca como fotógrafo sostiene la preocupación de Leppe frente al cuerpo fotografiado.