Voluspa Jarpa

El Jardín de las Delicias

Gregorio Papic

Duración indefinida

J U N I O 1 9 9 5

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales

DIVISION DE CULTURA

M I N I S T E R I O D E E D U C A C I O N

VOLUSPA JARPA
Pintura

GREGORIO PAPIC
Instalacion

JUNIO 1995

Directora División Cultural
MARCIA SCANTLEBURY

Jefa Departamento
Programas Culturales
LUISA ULIBARRI

Curador
CRISTIAN MURILLO M.

Diseño Gráfico
GUILLERMO FEUERHAKE

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Departamento de
Programas Culturales
DIVISION DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION

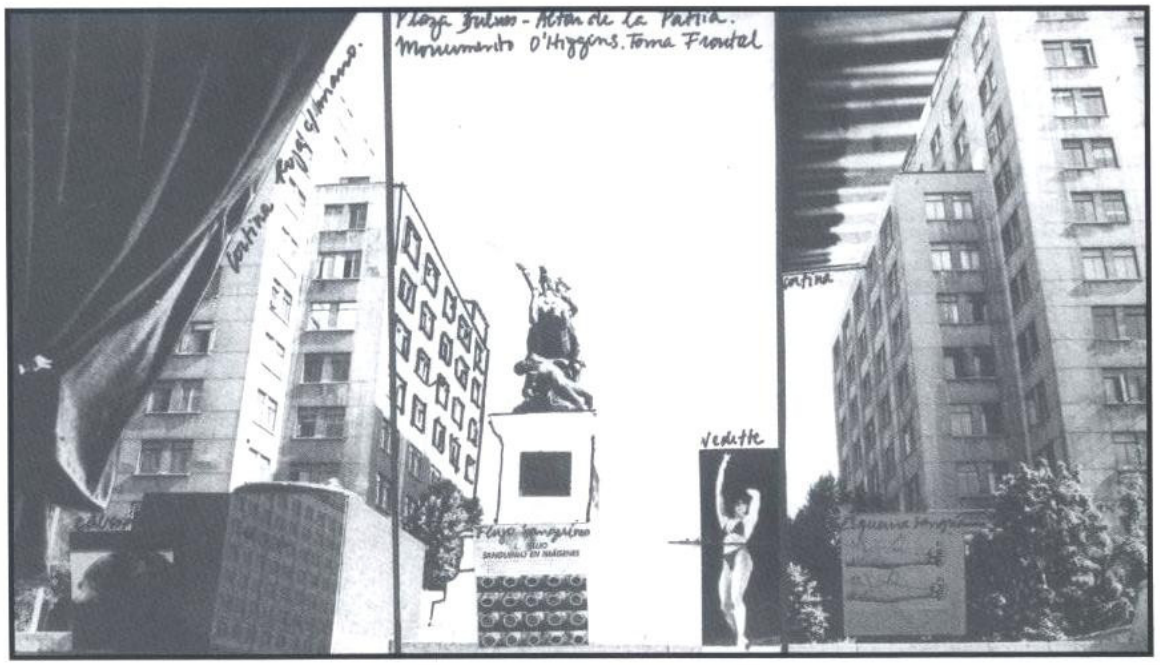
El Jardin de las Delicias

Voluspa Jarpa

DEL BARRIO CIVICO
A LA HISTERIA DE CONVERSION

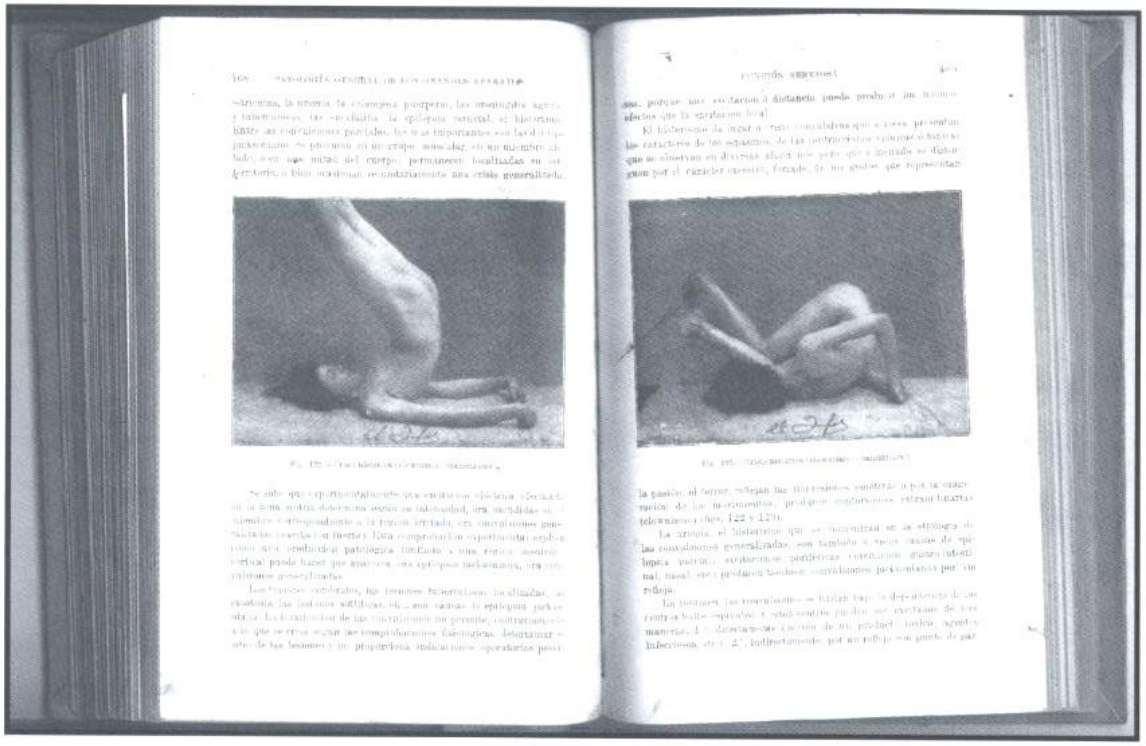
Texto de

Justo Pastor Mellado



Si bien el reciente Premio Gunther ha significado un duro golpe al neoexpresionismo literal, no por ello la **poética del corte y confección** y la **poética del academismo paródico** han inscrito su nombre más allá de los primeros públicos específicos, comprometidos con el fortalecimiento del espacio plástico. Es necesario todavía trabajar analíticamente para que segmentos de público relativamente especializados comprendan la cantidad y calidad de problemas planteados por esta pintura. Por cierto, problemas que recuperan las líneas de enseñanza y de **filiación de obras paradigmáticas** en la escena chilena de las últimas décadas.

Es en la **filiación formal** de Gonzalo Díaz que Voluspa Jarpa sitúa su **escena originaria**. La perspectiva de su academismo paródico remite a dos obras que resultan ser referentes decisivos: " El KM 104" y " Pintura por Encargo", ambas realizadas por éste en 1985. El hecho es que a una década de distancia, Voluspa Jarpa reintensifica la crítica al academismo pictórico, desde el interior mismo de la academia y de su **retórica subclásica** de la representación, apelando a tácticas formales que en su momento designé bajo el nombre de **hiporrealismo paródico**.

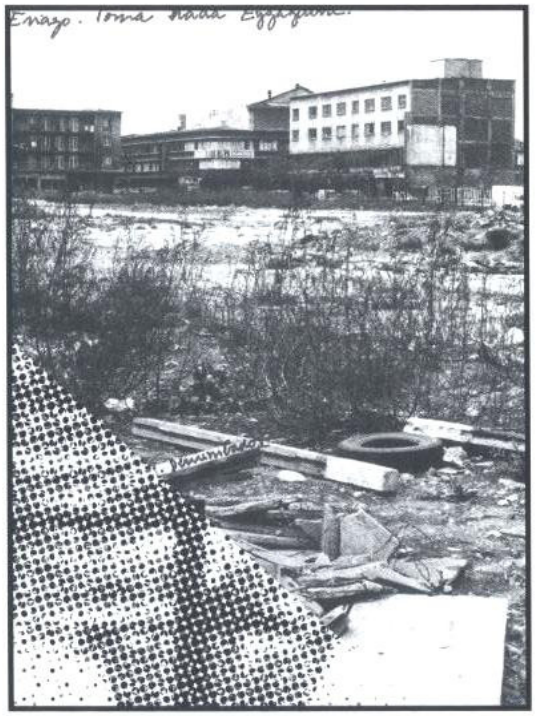


Manual de Patología General, 19.. , fotografías de crisis histérica. Salvat y Cª., Barcelona

Las malas lenguas me harán decir que Voluspa Jarpa ilustra y lleva a su máxima consecuencia un modelo que ya fue puesto en función por Gonzalo Díaz. La verdad es que se trata de condiciones de ilustración bastante menores que las que se desea sostener. Lo paródico de Voluspa Jarpa se mantiene sin demostrar necesidad alguna de abandono de la retórica del cuadro. Por el contrario, toda la polémica reconstructora del campo plástico emergente enfatiza su deseo de pintura. Lo extraño e inquietante es que dicho academismo se ha construído en el seno de una institución de enseñanza desmantelada por el desfallecimiento de la tradición que en la década del 60-70 había instalado sus títulos de dominio sobre el espacio plástico chileno.

La tradición de la mancha, como sintagma de la Facultad de Bellas Artes de los 70's, es combatida por Voluspa Jarpa desde la ampliación monstruosa de escenas recuperadas de libros y revistas de arte que adquieren valor paradigmático. Desde ahí programa expediciones punitivas contra las brigadas fotomecánicas de la imagen. El libro que se repite en esta serie, por ejemplo, es un libro de psiquiatría de comienzos de siglo. En " El KM 104" de Gonzalo Díaz había imágenes recolectadas de un manual de anatomo-patología, en que las ilustraciones habían sido tra(u)madas a mano. Voluspa Jarpa cita ese procedimiento, desligandose de las primeras referencias y pasando a reivindicar el valor emblemático de la cuatricromía, como delirio restitutivo del impresionismo chileno. Pero según el chiste, se trata del impresionismo de la industria gráfica.

Por eso, el primer terreno de operaciones en que se manifiesta la filiación anotada es en el ejercicio perverso de pintar al óleo una cuatricromía. Sin embargo, esta sola cita señala el alcance de la distancia formal con su referente. Se trata de reescenificar el predominio de la manualidad, haciéndola ejercer – como **tecnóloga médica** de la pintura – en el terreno de su efecto antagónico. Por cierto, al pintar una cuatricromía lo que se pinta es una serie de puntos, que por superposición determinan la naturaleza de la imagen. Es un gesto anacrónico que sólo se puede verificar como una agresión reversiva hacia un modelo de procedimiento analítico, que determinará a su vez el carácter de la polémica de los años 80's. **Voluspa Jarpa ataca la determinación analítica del**

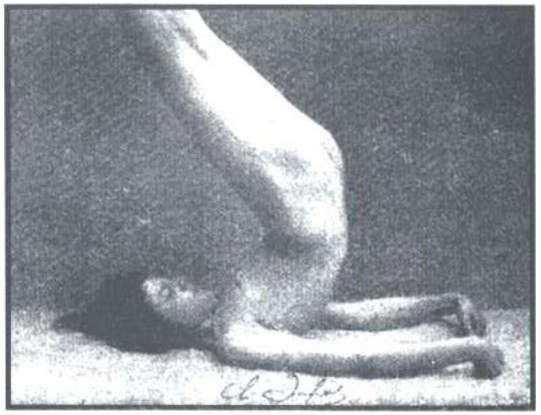


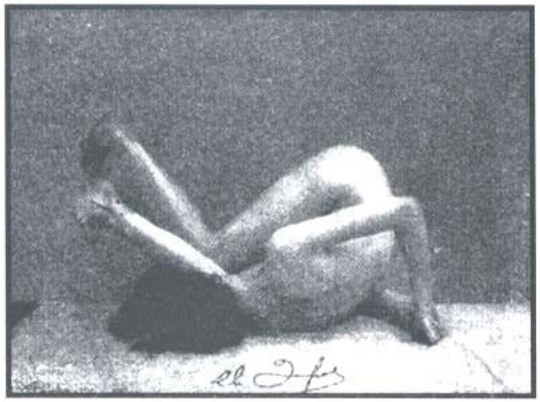
Eriazo ubicado en Eyzaguirre con San Diego, Santiago.
Aplicación simulada de trama de cuatricromía.

Fotograma de film de Raul Ruiz **Las 3 coronas del marinero**, en Revista *Cahiers du Cinema*

aparato fotográfico en la crítica de la representación pictórica. Habría que preguntarse por el motivo de dicho ataque, en el momento en que recién se reconstruye la polémica de los 90's: pintura de la transición estilística.

En este punto, su agresión reversiva se justifica como **sistema de retardamiento** del sensualismo óptico con el que coincide la poética del corte y confección. Por el contrario, Voluspa Jarpa reprime el **sensualismo óptico** en provecho de un **intelectualismo tópico** que explota las contradicciones nocionales e imaginarias de los **sitios eriazos** como reverso del **barrio cívico**. Como se sabe, el eriazo es un sitio abandonado a la espera de un alza en el mercado de la especulación inmobiliaria. Voluspa Jarpa especula con la pintura para alzar los costos simbólicos de la escena originaria de la Patria.





Fotografías de crisis histérica (clownismo), Salpêtrière.

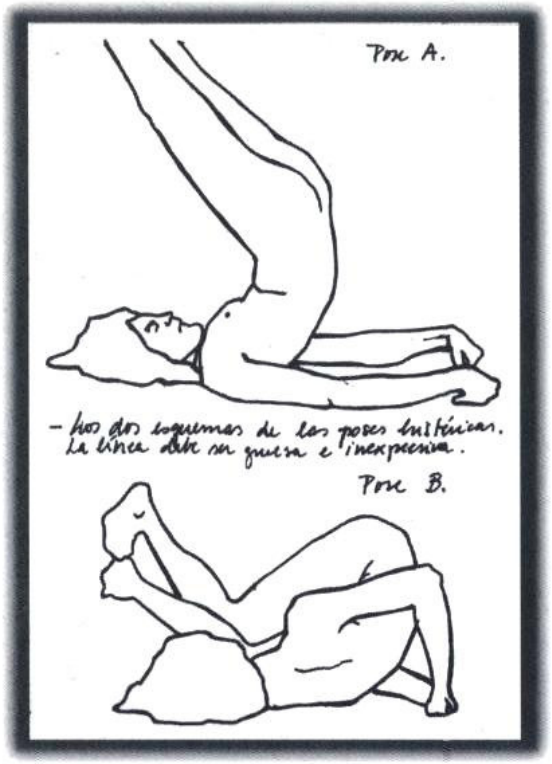
¿ Cómo funciona el inconciente estatal de un país que resuelve conmemorar ese desastre, emplazándolo en medio del barrio que sanciona su ingreso a la modernidad ? El barrio cívico delata la presencia extremadamente directa de un momento constitutivo de la arquitectura estatal, que es la **arqui-textura** del Estado.

Como terreno polémico, es probable sostener que las relaciones entre el **sensualismo óptico** y el **intelectualismo tópico** reproduzcan la diferencia existente entre la **noción de sitio eriazo** y la **noción de barrio cívico**.

El salto de O'Higgins marca el más alto grado de civilidad del cuadro, mientras que el sitio eriazo señala el más alto grado de recomposición mecánica de los suelos de la representación. La erección del bloque escultórico presenta (demasiado) directamente una escena paroxística. La cabalgata erectiva del prócer, bastardo por añadidura, exhibiendo el impulso ascendente de su órgano de fuga, deslocaliza la fuente sonora de sus cascos, sosteniendo el peso de la composición sobre los cuartos traseros.

Todas las pinturas de esta serie repiten la erectibilidad de la cabalgadura como síntoma del órgano que, de tanto ir a la fuente, se ha roto y limpia su exceso de tinta en el borde del tintero, reproducido sobre las páginas abiertas de un libro donde se lee y se ve lo que mata. Y lo que mata, vulgarmente, es la representación de una crisis histérica. En este sentido, el tintero pintado desde una vista aérea enfatiza el brillo de su borde, señalando el orificio que lo metamorfosea con el hueco de un grito interminable. Un grito en pintura es una zona de tinta negra, entre circular y ovalada.

En el texto de Gilles Deleuze sobre Bacon se plantea la cuestión de la histeria a partir del análisis de la pintura de Velásquez. Bacon, afirma Deleuze, histerizó todos los elementos de Velásquez. Pensar en la empresa de Voluspa Jarpa implica someter su trabajo al imperativo modelizante de la relación Velásquez/Bacon. Por ejemplo, tomando como referencia la pintura de Inocencio X, realizada por el primero y declinada por el segundo bajo la perentoria forma de un papa gritando. Sólo que Voluspa Jarpa lima la dentadura del papa mediante la continuidad del brillo circular del vidrio del tintero. Lo que ella



hace es mantener las coordenadas figurativas de la representación, no sólo reproduciendo una imagen impresa que representa efectivamente una crisis histérica, sino histerizando parcialmente el espacio pictórico.

En este sentido, la histeria del artista no tiene la menor importancia; lo que interesa es la histeria de la pintura. Deleuze afima que la pintura es histeria porque da a ver la presencia, directamente, a través de los colores y de la línea. Lo que hay es una acometida directa hacia el ojo. Sin embargo, dicha acometida no lo trata como un órgano fijo, sino que lo deslocaliza. El tintero de Voluspa Jarpa es el síntoma de esta deslocalización, convirtiendo la serie pictórica entera en un "cuerpo sin órganos" en sentido artaudiano: las bocas se desplazan y ocupan el lugar de otros orificios; así, se asiste a una especie de desmembramiento funcional de las partes del cuerpo. En este caso, del cuerpo de la pintura.

A estas alturas es más que probable la puesta en relación entre la **noción de sitio eriazo** y la **noción de barrio cívico** con las distinciones entre **histeria de conversión** e **histeria de angustia**. Lo que Voluspa Jarpa pinta es la ilustración de una escena del primer tipo, dejando para la segunda la vía de la deslocalización. Es decir, la histeria de angustia no aparece representada, sino apenas evocada por los cascos congelados de la cabalgadura del prócer. Es la manera más precisa de señalar la titularidad de las fobias cívicas, mediante el recurso al caso del Pequeño Hans, que no se atrevía a salir de su casa por temor a encontrar un caballo en su camino. El congelamiento de la pose erectizante, sosteniendo la anulación del sonoro de los cascos se suspende sobre el cuerpo desfalleciente del soldado, visible desde la apertura de la cortina en un teatro de referencia mítica, que reproduce el circuito cerrado de un cuerpo que no se alimenta ni se corrompe. Es la imagen de la mujer sin orificios en el film de Raúl Ruiz "Las tres coronas del marinero". Nada se pierde, todo circula; la narración cerrada de esta serie pictórica reproduce la circularidad aberrante de un universo que mantiene intacta toda su energía.

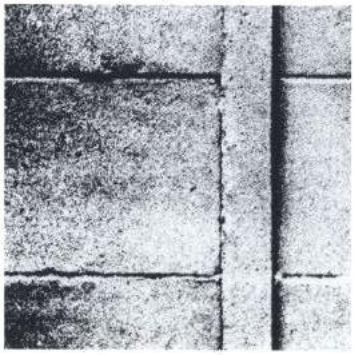
Duración indefinida

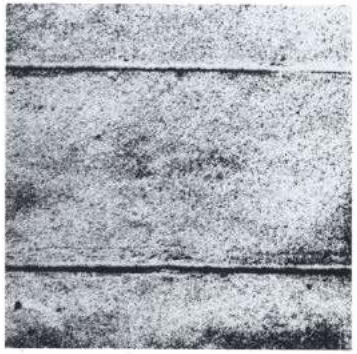
Gregorio Papic

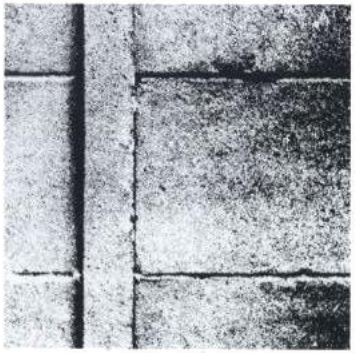
EL AZUL DEL CIELO

Texto de

Gonzalo Arqueros







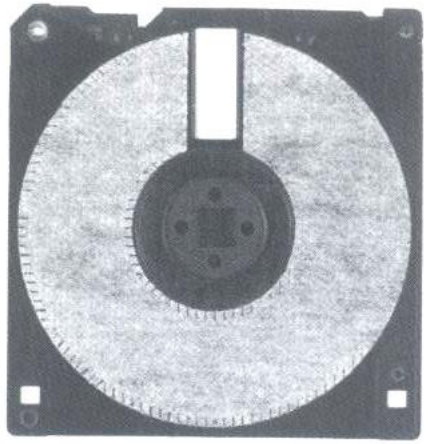
Nada sabemos de la paciente entrega solitaria de las cosas. *Patricio Marchant. Discurso contra los ingleses. 1980.*

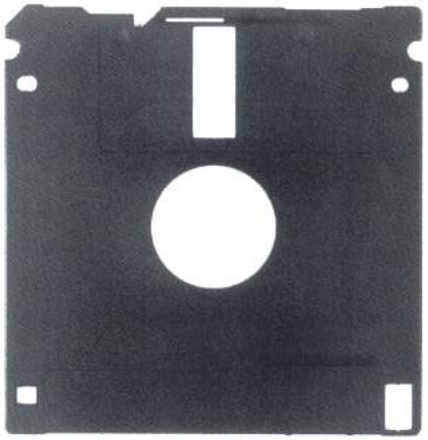
Duración indefinida se compone de: Una serie de 8 cajas de madera de pino de 80 x 53 cm., 6 láminas de vidrio de 90 x 190 cm. con impresión serigráfica, un ventilador, una cámara de video, 3 monitores de video, envases de plástico, objetos diversos y fotografías. Las cajas de madera en que crece pasto han sido dispuestas axialmente y estan flanqueadas por las láminas de vidrio. Sobre el vidrio, la impresión serigráfica de un muro prefabricado de concreto y la continuidad lineal de un fragmento textual extraído arbitrariamente de "El Padre Mío" (Diamela Eltit), fragmento que, como el muro, no tiene comienzo ni fin. Los extremos de este eje están cerrados. Uno, por el ventilador doméstico que arroja viento sobre el pasto, y el otro, por la cámara de video que capta esa escena y la envía directamente al monitor terminal que se encuentra en la sala contígua. Este eje, si se puede decir, principal, está atravesado perpendicularmente por otro eje, menor, que alínea sobre el centro riguroso de la serie de cajas, dos monitores con la pantalla hacia arriba, en los que se puede ver la imagen de un cielo con nubes. La instalación se completa con una serie foliada de objetos encontrados y depositados en bolsas de plástico, cada una con su correspondiente fotografía.

Todo comentario de una obra incurre necesariamente en falta con relación a la obra, pero el comentario es inevitable, escribe Maurice Blanchot. Inevitable por lo que tiene de evitable. Es decir, en cuanto el desajuste propio de las palabras y su desborde, su error, puede, de algun modo cercar, complicar, hacerse complice y sugerir el desborde que a su vez las obras provocan respecto de sí mismas. Respecto de su condición de *Obras de Arte*, es decir, como reducto oficial e institucionalmente determinable. Reducto en el que las

obras (éstas obras) comparecen confinadas bajo el lado museológico de los nombres: Su clausura como: *Pintura e Instalación*. Si las obras oscilan, si se desmarcan, resbalando por el lado más abrupto de los nombres. (Resistiendo asi al congelamiento terminal ya no sólo de éstos, sino también de la idea que concibe la obra visual como un cuerpo cerrado, restringido e ilusoriamente autónomo respecto de la materialidad arquitectónica que ineludiblemente la contiene). Entonces este texto deberá alinear su registro en la distancia y exhibir el destiempo y el error como campo interpretativo y asi, pintura e instalación, asumir la función de correlato. Es decir, ahí donde la galería (esfera armilar de la institución) *nombra*, la obra *olvida*. Quiero decir : Resiste, retrocede para dejar ver la proximidad, que es cercanía y al mismo tiempo lejanía, de dos prácticas cuya especificidad se desdibuja como principio originario. Falla, para indicar que el lugar común es, justamente, la astucia de articular oportunamente una serie de unidades materiales y gestos técnicos (pictóricos y no pictóricos), generando así un habla cuya continuidad depende de la puesta en sistema, tanto del fondo analítico (procedimientos materiales y simbólicos), como de la superficie temática (referencias textuales y visuales). Desafina, es decir, se retarda en la indicación o corrección crítica, velada o no, que las obras hacen sobre todo proceder visual, reclamando asi un alcance reflexivo lo suficientemente "pesado", como para tematizar formalmente su sospecha sobre (y desde) el cuadro como unidad visual y pictórica básica.

Instalar supone saber administrar una serie problemática de relaciones. Tanto en lo referido a la instalación como disposición diferida de elementos, o sea: campo de comparecencia multiple de discursos, materiales, procedimientos, figuras. Como en lo tocante a la eventual unidad, formal y temática, de la obra. Ahora bien, llamamos OBRA a este conjunto de



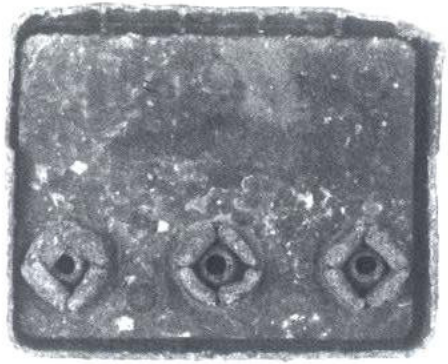


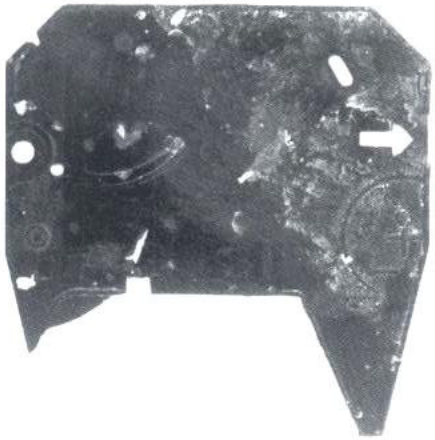
piezas, a esta configuración anómala hecha de objetos. A este cuerpo a la vez real y aparente en el que las cosas son forzadas a una categoria muy particular y nada habitual, pero absolutamente esencial, y en virtud de la cual, este conjunto de objetos puede entenderse como la articulación de un enunciado, o de una serie de enunciados que se superponen en función (en busca) de un significado, a veces unitario, a veces múltiple, pero siempre paradojal. Un encadenamiento que diseña, al mismo tiempo, su extensión y densidad, su área y espesor, estableciendo asi una trama de sentido en la que se cruzan, simultáneamente y en todas las direcciones, diversos enlaces cuya tesitura genera algo como un susurro claro y sostenido. Algo que podemos llamar : el estado vital, activo e interpelante de la obra. Esos enlaces son, materialmente, el área más peligrosa. El lugar del contacto-entre-las-cosas. Ahí donde, por efecto de la juntura física, se produce la combinación sensible de los elementos. Esa área es, al mismo tiempo horizonte y frontera, límite y apertura. Lugar expuesto a la extrema contaminación. A la herrumbre y a la roña, en suma, a la ruina permanente.

Ruina es una noción indicada para ingresar a esta instalación pues nos lleva simultáneamente a un campo espacial y temporal. Nos revela precisamente la índole fugaz y transitoria del trabajo, su carácter a la vez mórbido y aséptico, que resulta del acercamiento, del roce, de "lo tecnológico" y "lo natural". Pero ese *roce* es problemático, pues tanto acerca como aleja. Me refiero a que la dimensión táctil, comprendida como articulación de las partes, como ensamblaje de las piezas convenientes a la construcción de un cuerpo, construye y sostiene distancia. Esa distancia es visible y se productiviza ahí donde más fuertemente exige la imagen. Es decir, en su generación electrónica y fotográfica. Un ojo electrónico articula la imagen del transcurso de los cielos y del pasto movido por el viento artificial. Ese ojo

advierte, antes que nada, la sobreposición de procedimientos (video, fotografía, serigrafía, pintura). Y esa sobreposición advierte a su vez, una fractura. La pintura sobredetermina ideológicamente a la fotografía, pero la fotografía es el subsuelo de la pintura. Toda imagen pictórica del paisaje americano está ineludiblemente intervenida por la fotografía. El paisaje es asi una superposición de capas, de estratos que acumulan su residuo aún antes de toda formación visiva. El circuito de video (la serigrafía e incluso el objeto) es aquí una especie de corrimiento de la pintura. Corrimiento que indica, meticulosamente, la matriz mediática del paisaje chileno. De ahí que la efectividad de esta obra se deba principalmente a un rendimiento visual que, en cierto modo, (re)localiza el paisaje pictórico a través de figuras que aluden sistemáticamente a ese campo. Desde el género óptico y su proyección sensible (video, fotografía), al depósito de una materia opaca sobre la superficie transparente y refractaria del cristal (serigrafía); hasta la producción de un cuerpo, cuya puesta a punto depende del control sensible de la variable Humedad/Sequedad. Es decir, de una juntura de materiales (madera y humus) cuya tolerancia exige el manejo estructural (económico) de su grado de absorción. Enunciando asi, un problema pictórico básico: el de administrar la permeabilidad de la superficie. La caja de madera resume aquí material y simbólicamente ese problema, pues es ella misma un paisaje (... pictórico). Es, ella misma, cuerpo y espacio, imagen y soporte, forma y contenido, referente y significante.

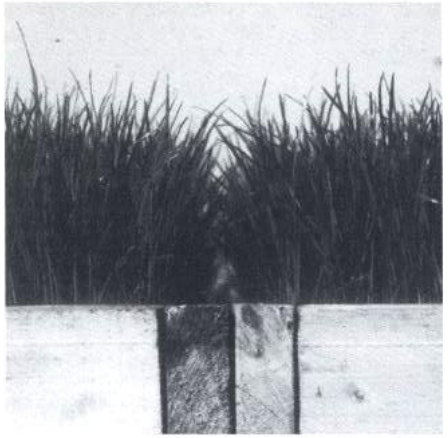
No obstante, es la dimensión arquitectónica de la caja la que instala un enlace que nos acerca un nivel de sentido, si bien no menos complejo, al menos sí más intencional. Y tal vez más propiamente sensible en una obra no pictórica como esta. Digo: dimensión arquitectónica, porque la madera de pino





evoca la solución habitacional básica, tanto informal como programática... Como casa, la caja declara su doble contigüidad espacial. Mediada por el jardín, la casa es en defecto del patio (lo posterior). A su vez el jardín, ante-jardín, mediatiza (y acaso sea un marco, es decir, un espacio intermedio cuya función es articular) el paso de lo público a lo privado. En la medida que sugiere y sublima, al mismo tiempo, la dispersión del exterior y el repliegue íntimo del interior. Así, el jardín es un simulacro, un sustituto híbrido del paisaje. Especialmente del *paisaje salvaje*, de aquel que, suponemos, debe acontecer más allá de la casa, más allá de la calle y de la ciudad.

Pero la vivienda básica es fundamentalmente desprovista, es ella misma una intemperie señalada margen. Es propiamente un eriazo. Como escena propiamente urbana, el eriazo significa una forma de disolución, en tanto provoca un pliegue de la ciudad sobre sí misma, trayendo al ordenado y luminoso centro la borrosa dispersión de los márgenes. De este modo, el eriazo es el lugar donde la ciudad pierde el sentido. Es una escena de aturdimiento. Por su condición infértil, su extrema desolación y abandono, que contrasta con el paisaje citadino, y se acentúa por estar rigurosamente demarcado y habitualmente cercado, hace de él un sitio en que la naturaleza, un arquetipo de naturaleza, exhibe su mediatización. El pasto que ahi crece en estado *salvaje* y se opone tenazmente al prado de plaza y de jardín, crece en un sentido, por asi decir, negativo. El eriazo no es ni jardín, ni naturaleza salvaje; no es ni patio, ni plaza posible. Es un lugar dislocado que transgrede el orden discursivo de la ciudad. Por su extrema desprovisión e intemperie, el eriazo no es lugar de domicilio ni trabajo. En este sentido el eriazo es un miembro estragado del cuerpo urbano. Un cuerpo que recibe la marca de la extrema enajenación de otros cuerpos – humanos – también marcados. Sujetos descentrados. Puestos en el Index. Sujetos que sostienen



ahí una vida confinada al abandono y la muerte. Eriazo es también lugar de crimen. Una forma de dolor.

Esta obra se pronuncia sobre el eriazo enunciándose a sí misma como eriazo. Haciendo de la disposición objetual un juego de abundancia y desposesión material. Generando un contraste figurativo y simbólico: Transparencia del vidrio/opacidad de la tierra y la madera. Humedad del pasto/ sequedad del artificio visual. Acabamiento de los objetos/vitalidad del aparato electrónico. Oscuridad de texto y muro/ luminosidad del cielo. Presionando (descentrando) la memoria a través del dispositivo múltiple, textual, visual, objetual. Indisponiéndonos en la correlación más sensible: muro-texto-cielo-objetos-cuerpo. Esta correlación se lee como sobreposición del cuerpo. Es una indicación crítica sobre ése, nuestro bien más impresentable. Nuestra más desprotegida referencia y condición.

No es casual entonces que el texto impreso sea un fragmento del discurso delirante del "Padre Mío". Que esa habla haya sido encontrada, varada sobre el márgen eriazo de la ciudad. Que justamente esa clase de muro haya sido el horizonte visual previsible de ese hombre, literalmente perdido, a la deriva entre los fragmentos de una memoria hecha añicos. No es casual que el azul del cielo transcurra como fondo de esa memoria dispersada en el naufragio. Que los objetos se presenten en envases de plástico como cuerpos recogidos en un desastre, identificados con un número y una fotografía que desmiente su miseria. Objetos inmateriales, desvanecidos, puesto que su verdadera materia, el uso, ya cesó. Objetos que comparecen demacrados, desprovistos de toda información biográfica. Calcinados en esa especie de saco amniótico en espera de la nada ▪

A G R A D E C E M O S

A la Empresa de Ferrocarriles del Estado, Gerencia de Pasajeros.

A Manuel Antonio Aguirre, de CROMAGNON

Voluspa Jarpa

Las estructuras metálicas que sostienen los vidrios fueron realizadas por el Sr. Savid Jara Garrido.

La impresión serigráfica de los vidrios fue hecha en CROMAGNON, por gentileza del Sr. Manuel Antonio Aguirre.

Los textos impresos en los vidrios provienen del libro "El Padre Mío", de la escritora Diamela Eltit.

Agradezco especialmente a Antonio Papic su participación en la gestación de esta obra y el cuidado del pasto en su casa.

Agradezco a Marcela Polloni, Ricardo Vásquez, Natalia Bavarovic y Juan Manuel Sepúlveda.

Gregorio Papic

VOLUSPA JARPA / GREGORIO PAPIC

GALERIA GABRIELA MISTRAL

1995