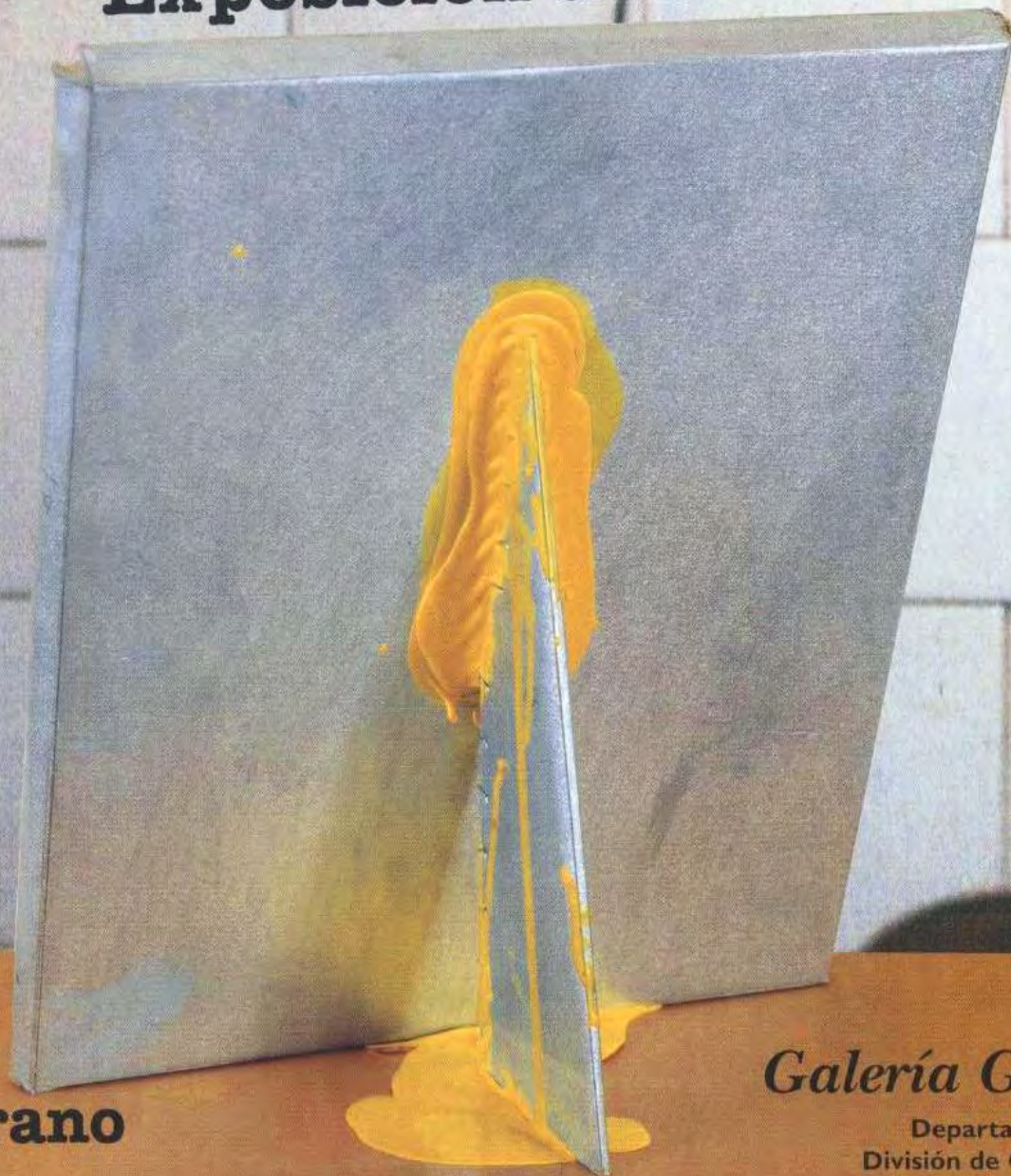


“Exposición de cuadros”



Carlos Altamirano

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales.
División de Cultura. Ministerio de Educación.


DIRECTORA
DIVISION DE CULTURA
Marcia Scantlebury Elizalde

JEFA DEPARTAMENTO PROGRAMAS CULTURALES
y DIRECTORA GALERIA GABRIELA MISTRAL
Luisa Ulibarri Lorenzini

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 6983351, anexo 1119. Fax 6963252
Santiago, Chile

MINISTERIO DE EDUCACION

Diseño: Carlos Altamirano
Fotografía: Rodrigo Zafrana
Preprensa digital: Escaneográfica
Impresión: Andros



“Exposición de cuadros”

Textos:
Roberto Merino
Carlos Altamirano

5 al 31
de diciembre
de 1995

Soldado de guardia, perro callejero

Como es sabido, en un principio los arcos de triunfo fueron para los soldados romanos arcos de derrota, túneles improvisados con ramas por donde sus enemigos los hacían pasar para humillarlos.

En el colegio sucede –simbólicamente– algo parecido. Arcos hay ahí para todos los gustos y condiciones. La humillación es la moneda corriente, trátese de la patada a mansalva, de la peladilla o de la “anotación en el libro de vida”, puesta para escarnio de un público por lo demás insensible. La idea del respeto que se imparte en las salas y en los patios encementados, es desesperantemente confusa: no se supone que exista en el trato diario entre compañeros. Del colegio cuesta salir. Su espíritu (esa indescifrable combinación de chivateo, polvo de tiza, jerga, fútbol y tradición humanística) se graba en la piel y en la segunda piel. Estos versos de Enrique Lihn –tan recordados– ilustran bien el fenómeno: “Nunca salí del habla que el Liceo Alemán /me infligió en sus tres patios...”.

Naturaleza muerta con pintura y letras. A una lata de poco más de un metro de largo y menos de alto, con los bordes de los cuatro costados doblados hacia adentro y amortiguados, en algunas partes, con trozos de diarios, le cubrí el fondo con una gruesa capa de cola fría y desmenuzé sobre ella, en desorden aunque cubriendo todo el espacio, un paquete de fideos para sopa de letras. Cerca de la esquina inferior derecha enterré en la cola fría una fotografía transparente de un sujeto de pie, con los pantalones en el suelo, mostrando algo: aparentemente unas heridas en sus muslos. Es imposible identificarlo porque está fotografiado de la cintura para abajo. Sobre la cola fría y las letras puse una piel de ternero doblada por la mitad en la línea que correspondía a la columna vertebral.

Aprisionados en el doblado de la parte inferior de la lata hay veintiún tubos de óleo, la mayoría usados pero todos conservando una buena cantidad de pintura de distintos colores. Unos alambres de púas decoran los dobleces horizontales del cuadro.



El colegio para Carlos Altamirano fue la Escuela Naval. De los episodios de su vida de interno hay uno que es clave: un instructor obliga a los alumnos a caminar dentro de un recinto cerrado. Si al enfrentar la muralla alguno de ellos razonablemente deja de hacerlo, le llega el reto furibundo: “¡No le he ordenado que se detenga!”. Debe continuar la marcha. Desprotección y humillación son los destilados de esta fábula del absurdo, que no fue inventada por Beckett sino por criollos hombres de armas.

A través de los años, Carlos Altamirano ha ido acumulando una obra sin parapetos: sin hogar, sin metafísica, sin estética. Sus pinturas reúnen los decorados más tristes del mundo junto a las combinaciones materiales menos indicadas.

Acaso el modelo de su inconsciencia sea el cuarto de los cachureos que en cada casa evoluciona oscuramente con vida propia. Especie de limbo a escala doméstica, ahí sobreviven los objetos de ninguna utilidad con los que aún esperan una oportunidad en la vida terrena. Sólo en un lugar como ése se verifican los encuentros del terciopelo y del plástico, de la cola fría y del alambre, de la lata, del yeso y de la esponja. El modo

Paisaje con clavos. Dibujo de un paisaje semi cultivado de la novena región de Chile hecho con lápices de color verde y café sobre la mitad superior de una tela de raso opaco gris de doscientos diez centímetros de alto por ciento treinta y siete centímetros de ancho. En la mitad inferior de la tela, que está tensada sobre un bastidor de madera y enmarcada con tiras de hojalata toscamente dobladas, se transparentan, a través de un trozo de hule estampado con flores rojas sobre un fondo rosado, varios dibujos muy académicos y anticuados de cuerpos desnudos de mujeres contorsionándose en beneficio de un artista del lápiz. Un gran desparramo de cola fría, que al secarse adquirió una transparencia lechosa, cubre todo el hule, las mujeres y la parte del paisaje que está sembrada con algo que no identifico. Sujeto por la cola fría y sobre el sembradio verde hay una fotografía, también transparente, que muestra el momento en que un hombre vestido de blanco (aunque debido a la mala calidad de la foto parece desnudo) y custodiado por tres soldados, se baja de la parte posterior de un vehículo. En el primer plano de la fotografía se ve el torso y la cabeza de uno de los soldados sosteniendo su ametralladora apoyada en la cadera.

Cuando la cola fría aún estaba cremosa esparcí sobre ella un puñado de tachuelas negras que se pegaron rodeando la fotografía. La humedad de la cola fría desprendió de las tachuelas un poco de óxido que la manchó de un color terroso.

En la parte inferior del cuadro, pintada de lado a lado y de ocho centímetros de alto, hay una franja color rojo oxidado; sobre ella, también pintadas, hay trece manos amarillas iguales, empuñadas en un gesto reminiscente y bordeadas de rojo. Las trece manos proyectan una sombra negra producida por una fuente de luz distinta en cada caso o por la misma fuente que cambia de lugar y se detiene frente a cada una en un recorrido un poco inverosímil.

Por último, arriba, centrado sobre el paisaje, hay un rectángulo de trece centímetros de alto por treintauno de ancho de pintura de pizarrón sobre el que está escrita con tiza blanca la fecha de hoy.



cómo las cosas subsisten en ese espacio de transitorio olvido le proporciona a Altamirano la idea de un método: pintar con el pegamento, pegar con la pintura, construir a presión –por simple aplastamiento– un plano de representaciones.

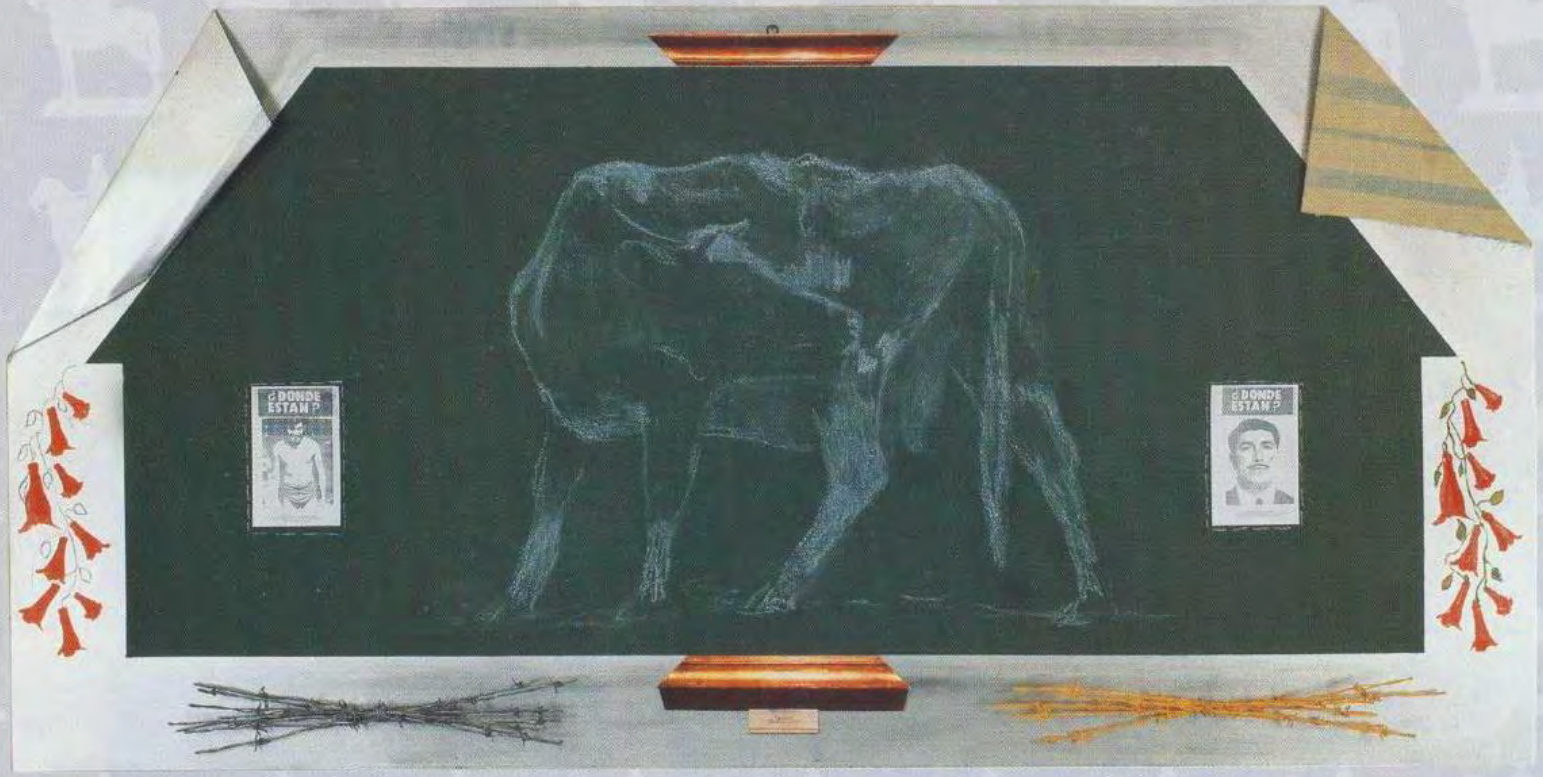
El ejercicio mental de Altamirano es inconsciente aunque en absoluto onírico: es de plena vigilia, insomne o casi sonámbula pero vigilia al fin. Altamirano trabaja como alguien que se obligara a estar despierto aunque ignore el propósito. No por nada una de las figuras emblemáticas que ha estado utilizando desde hace tiempo y de varias maneras es la del soldado de guardia. No por nada se ha mandado a hacer un timbre de goma con la imagen.

El perro callejero es en su caso el complemento del soldado. Si se pudiera, Carlos Altamirano le pondría al recluta los ojos del perro para ver qué tipo de vigilancia se produce. Pero, por cierto, eso no es necesario. La mirada vacilante –vacuada de asociaciones, desprovista de contenidos– que un perro traslada en sus itinerarios urbanos, ya está cifrada en un video de 1979: *Altamirano, artista chileno*. El trabajo es conocido, es fácil recordarlo: con una pesada cámara colgando del



Cinco perros: Las fotografías de Salvador Allende con el brazo derecho levantado en un saludo multitudinario y de cinco perros callejeros que se alejan, más los dibujos esquemáticos de la estatua de un soldado chileno, un hombre desnudo en la misma postura que el soldado, un desayuno austero, dos sujetos cavando un hoyo rectangular y un alambre de púas doblado formando un corazón, se ordenan en un diseño modular que se multiplica impreso en tinta negra sobre una pieza de raso brillante rosado. Los módulos están separados por una línea punteada y con unas tijeritas que cada cierto trecho indican un posible corte. La tela, de un metro y cuarenta centímetros de ancho y veinte metros de largo, está enrollada en un fierro de una pulgada de espesor y dos metros y veintiseis centímetros de largo que cruza el espacio vacío entre los laterales a unos veinte centímetros del travesaño superior de un marco de hojalatería, tan ancho como la barra de fierro y de un metro y veinticuatro centímetros de alto, que simula ser un marco dorado. Unos setenta centímetros de tela desenrollada cuelgan, un poco desflecados, hasta casi tocar el travesaño inferior del marco.







Paisaje: Una pandilla de cinco perros que se alejan pintados con acrílico negro verdoso sobre una gran costra amarilla. La costra cubre buena parte de la superficie de una tela de un metro diez de alto por dos metros treinta de ancho. La tela es de terciopelo estampado con flores rojas y café y bordada con hilo dorado. La tela está tensada sobre un bastidor de madera y enmarcada por tres de sus lados con un gran marco dorado en forma de U invertida. El marco se cierra por abajo con un recipiente de latón de cinco centímetros de alto y veinte de ancho que recorre todo el largo del cuadro. En el recipiente hay un prado de pasto verde.

hombro y repitiendo como una letanía la frase “Altamirano, artista chileno”, el autor corre varias cuadras, desde el Museo de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional. Como la intencionalidad de la toma está totalmente desplazada hacia la experiencia, lo que el video registra –acompañado por la frase jadeante– es un continuo pegajoso de imágenes de una ciudad: rodillitas, sombras, superficies, torsos, cielo, rostros fugaces, murallas, follaje.

Alguna vez, caminando por la calle a la hora de la congestión y del calor, Altamirano me dijo que le gustaría saber qué veía yo en el mundo circundante. Su inquietud de entonces me pena ahora que escribo. La situación, si bien inhabitable, era perfectamente cotidiana: una masa acústica generalizada sustraía el pensamiento hasta la negación; el micrerío agolpado en las esquinas con los motores asfixiados suprimía toda posibilidad de perspectiva. En esos momentos del día no es mucho lo que uno ve, o lo que ve no tiene traducciones. No hay salida porque no hay reflexión. No queda siquiera el consuelo del “flujo de la conciencia”. En este sentido, es ejemplificadora la confesión de un chofer de micro en

Interior: Un cuadrado de papel mural de unos dos metros por cada lado, pegado en un muro de la galería.
Extendido sobre el centro de ese cuadrado hay claveteado un cuero de vaca que tiene depilada la piel de los bordes formando al centro un cuadrado de pelos blancos y negros.
Sobre el contorno sin pelos del cuero dibujé con lápiz de pasta azul varios cuerpos de mujeres desnudas posando que copié de un libro.
Al centro, encima de todo, unas esposas cuelgan de un clavo.



uno de esos programas televisivos sobre la crisis de Santiago: decía que por tramos perdía todo contacto con la realidad, que no tenía idea de lo que pasaba entre Vicuña Mackenna y la Estación Central.

En esos espacios y en esas temporalidades se fuerza a permanecer Altamirano cuando retoma su obra, como una suerte de ejercicio espiritual cuyo aliento puede estar marcado por el silencio vacío del domingo o por el relato radial de un partido de fútbol. Su memoria particular la inscribe en esa estrecha posibilidad. Tal es la condición de la vigilancia.

Una vez situado en ese lugar innombrable, el artista aplica el realismo extremo. Los motivos que se repiten en su obra son casi todos herencias imperfectas. Alguien podría considerar nostálgica la presencia de los pedazos de marcos que van impresos de una pintura a otra y que no enmarcan nada (la lata, la vulgar canaleta sí que enmarca, a la vez que repuja); alguien podría encontrar dolorosos los vestigios decorativos que instalan *la casa* en su versión degradada. Quizás la parte medular del ejercicio altamiranesco sea trenzar cuantas veces se pueda lo

Naturaleza muerta: Tela de raso opaco gris de un metro y diez centímetros de alto por dos metros y treinta centímetros de ancho, tensada sobre un bastidor de madera. Tiene impresa con tinta gris oscura, en el centro del cuadro, la fotografía de un marco con los lados verticales tan cortos en relación a los horizontales que su espacio interior es poco más que una delgada ranura. La fotografía incluye una etiqueta con la identificación del contenido del marco y también la sombra que el marco proyecta sobre ella. La etiqueta, el marco y su sombra están ampliados un seiscientos por ciento respecto de su tamaño original. Cuesta un poco reconocerlo como marco a primera vista. El fondo de la tela, con excepción de la parte en que están impresos el marco y la etiqueta (la sombra en este caso se une al fondo), lo pinté con esmalte aerosol dorado en líneas irregulares, como las que haría un grupo de hormigas que perdieron el camino.

En el centro del cuadro, encima de la ranura interior del marco, pinté un rombo formado por la superficie de una mesa pequeña en perspectiva. Sobre la mesa se distingue: un azucarero tapado color rosa claro, un plato bajo blanco vacío con los bordes ondulados, una taza de vidrio transparente vacía y una cuchara metálica. La superficie de la mesa es verde claro.

En el espacio vacío que hay entre el marco y el borde del cuadro (unos veinticinco centímetros), a ambos lados (respectivamente a la derecha y la izquierda de un espectador) están pegadas unas fotocopias de un dibujo de un hombre de frente y de espalda, dibujados académicamente, según algún canon de perfección. Los dos dibujos están cruzados por muchos delgados chorros de cola fría roja, en un recorrido ondulante y sin dirección. Sobre la cabeza del hombre de espaldas pinté una pequeña estrella roja.

En la parte superior del cuadro, entre el borde y la parte superior del marco (que en esa zona muestra una desmesurada argolla de fierro) hay ordenados diez cuadrados pintados con acrílico amarillo, cinco a cada lado de la argolla. Cada cuadrado está bordeado con negro y contiene un puño levantado pintado con líneas negras sobre fondo blanco. Entre los dos grupos de puños y sobre la argolla pegué una etiqueta de papel con los datos de identidad del cuadro: nombre, dimensiones, fecha de factura, autor, etc.

El contorno se completa por abajo con diez corazones orgánicos pintados en negro sobre fondo plateado intercalados con diez trocitos de alambre de púas rosa pintados con sus respectivas sombras sobre el fondo de la tela. La guirnalda que forman corazones y alambres está cortada en la mitad por la gran etiqueta impresa. Quedan dos grupos de cinco de cada cosa por lado. En las esquinas la serie dobla hacia arriba, hasta los pies de los hombres.



doméstico y lo estético. Para eso están –entre otros objetos– los marcos de yeso fabricados en serie y vendidos a huevo en el Home Center, las flores impresas en los manteles de plástico y las flores de plástico propiamente tales.

Quizás pocos recuerden un trabajo que Altamirano hizo en diciembre de 1990, en uno de los nacientes conjuntos habitacionales que ahora congestionan Santiago. Echando mano a un módico equipo de música, llenó una casa aún sin terminar con los ruidos propios de una casa habitada: conversaciones, entrechoque de platos, ladrillos. El marco inconcluso de lo real con el registro de lo ya concluido se cruzaron por una vez esa tarde calurosa perdida entre miles de tardes similares.

Entonces, parece que a todas luces la investigación, la larga búsqueda de Carlos Altamirano está anotada en alguna parte y se relaciona con los lugares habitables del mundo y –por lo tanto– con el mundo mismo. No sabemos si algún día terminará de ordenar y redistribuir en la vía pública los objetos de sus desvanes particulares. Por el momento, a nadie como a Altamirano la introspección lo mantiene tan lejos de sí mismo. R.M.



Hombre cavando: Al centro pero desplazado hacia abajo de un plástico de embalaje transparente, de esos que tienen una trama de burbujas, tensado al interior de un marco de hojalatería de un metro treinta de ancho por noventa y siete centímetros de alto, hay un rectángulo pintado con óleo verde pizarrón. El rectángulo es de bordes imperfectos, lo pinté con un pequeño rodillo de esponja. En la mayor parte del rectángulo la pintura cubrió sólo la parte protuberante de las burbujas, pero al centro puse más pintura o pasé más veces el rodillo porque la pintura manchó el fondo del plástico y chorreó fuera de los límites.

Sujeta con corchetes sobre el mismo plástico, centrada en la parte superior y midiendo aproximadamente un sexto del tamaño de la mancha verde, hay una fotografía transparente de una ilustración (evidentemente tomada de un libro porque incluye un trozo de texto que habla de esfuerzo y jardinería), grafica los movimientos de un hombre que entierra una pala en el suelo y en cuatro movimientos la levanta llena de tierra.

Pegados sobre los travesaños del marco, siguiendo una línea imaginaria vertical que pasa por la fotografía y la mancha al centro del cuadro, hay: en el de arriba, un pedazo de espejo con forma de luna menguante; en el de abajo, un pequeño paisaje, de diecisiete centímetros por lado, pintado con óleo sobre cholguán. También hay una elipse de alambre de púas que toca el marco por los cuatro lados. Está pintada de blanco la mitad inferior y rojo fosforescente la mitad superior. La elipse de alambre de púas perfora la lata de tal manera que la mitad blanca queda por delante y la parte fosforescente se ve a través del plástico y sirve para colgar el cuadro. C.A.



