

BABAROVIC – LANGLOIS  
*pintura*

Galería Gabriela Mistral  
División de Cultura  
Ministerio de Educación



PABLO LANGLOIS  
NATALIA BABAROVIC

*Escenarios, Fragmentos y Ruinas*  
Un texto de Guillermo Machuca

*Afán del Descuadramiento*  
Un texto de Gonzalo Díaz

*Santiago de Chile , Noviembre de 1993*



**Fondo de Desarrollo  
de la Cultura y las Artes**  
Ministerio de Educación

## ESCENARIOS, FRAGMENTOS Y RUINAS.

*Guillermo Machuca*

Escribo estas notas sobre la exposición de pinturas de N. Babarovic y P. Langlois motivado por una imposibilidad: aquella referida a la naturaleza indeterminada –ya sea por precariedad analítica o por insuficiencia del lenguaje frente a un producto que le excede– del género pictórico (advertible, sobre todo, en las artes visuales luego del estallido definitivo del discurso tanto clásico como crítico). Es cierto que la denominación corriente designa dentro de la historia de la figuración o de la visualidad, el diálogo entre soporte, herramienta, motivo e inscripción cromática. Es cierto también, que las posibilidades de cada uno de estos factores excluye, dentro del contexto de la visualidad contemporánea, cualquier prejuicio regido por una voluntad académica o programática, y cuya expresión más ejemplar la constituye el resguardo purista e incontaminado de los modelos y las prácticas.

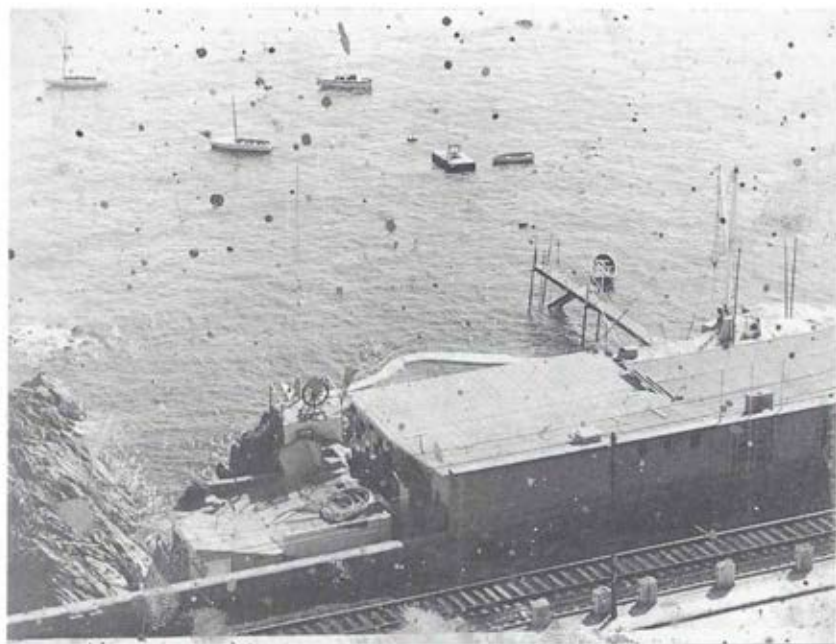
Con lo anterior no pretendo justificar un número significativo de expresiones pictóricas en beneficio de una concepción estética liberada de las restricciones (clásicas, críticas) mencionadas en el párrafo precedente; me limito simplemente a señalar la condición heterogénea y diferencial que caracteriza a la denominada “plástica joven” de estos últimos años. Así es evidente que, a pesar de la precariedad, escasez o simplemente abulia advertible en la producción exhibida, como así mismo en los espacios de circulación y de muestra, el menor intento encaminado a proponer uno que otro criterio de clasificación, basado en consideraciones taxonómicas o genéricas, debe contar con un hecho ineludible, y que tal vez defina la producción visual contemporánea: me refiero a una especie de crisis de los programas y los discursos, que se explica, quizás, por una creciente disociación entre teoría y praxis.

Ahora bien, si esta constatación es aquí valedera, sólo es posible percibirla en aquellas obras que en la actualidad desarrollen su propuesta plástica a partir de dicha crisis (descarto por el momento las producciones pictóricas sustentadas en el despliegue vitalista e irreflexivo de la

materia, el gesto y el color. En ellas la revalorización de la *expresividad* se puede considerar como una manifestación actualizada de la pintura en su acepción académica. Su animadversión respecto a las tendencias artísticas crítico-conceptuales emerge de una voluntad de negación simétricamente contestataria, despojada de una motivación dialogadora y, por lo mismo, carente de transgresividad)

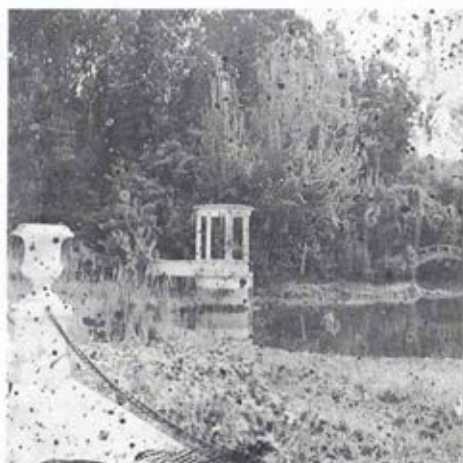
Entonces, ¿cómo se verificaría la mencionada crisis?, ¿qué obras la ilustrarían? Una respuesta provisoria incluiría dentro de los márgenes de la pintura, todas aquellas producciones implementadas apartir de una relación dialéctica entablada entre la representación pictórica y las operaciones visuales de proveniencia experimental. Se sabe que el espacio de la pintura, luego del estallido del discurso crítico experimental y de la concepción pictórica en el marco de las Bellas Artes, se erige en la actualidad como un objeto permeable y absorbente, susceptible de incorporar a su especificidad una capacidad de experimentación y de autocrítica de la que parecía excluída.

Si de lo anterior se desprende una crisis de los discursos (genéricos y programáticos) esta afecta principalmente a la naturaleza –objetiva, material– de la propia producción; esta pareciera recuperar el privilegio de su “pequeña técnica”, en detrimento del discurso previo. Pero esta recuperación (del hacer sobre el idear) se distancia del la impronta que distingue el discurso pictórico en el marco sacrosanto de la tradición: la diferencia radica en que ahora el artista o el operador visual trabaja sobre la pérdida irreparable de la función trascendente, representativa y unitaria del objeto artístico. En este sentido, las más recientes experiencias pictóricas (como la de Babarovic y Langlois) no son ajenas a esta fragmentación de un discurso imposible ya de unificar. Para ellas, se podría aseverar que la representación pictórica opera como una autorrepresentación paródica de si misma; es la propia pintura la que celebra –última ironía de la representación– el rito de una autonomía respecto a la obligatoriedad de representar aquello que sólo fantasmalmente identificamos con lo “real”. Parodia o pastiche, el concepto académico (normativo, convencional, es decir, restrictivo) de pintura –debiera decir de la visualidad– al que hacía alusión anteriormente, ha sufrido, después de la



*Bosko Babarovic, 1966*

*Esquema I: Modelos fotográficos utilizados en la serie Cautriverio Feliz. La fotografía de arriba corresponde a un tramo de la costanera que une Viña del Mar y Valparaíso. La otra reproduce una crátera y un templete junto al estanque del Jardín Botánico de Viña del Mar.*



*Bosko Babarovic, 1966*



*Esquema II: La reproducción muestra una parte de las pinturas que constituyen la instalación Cautiverio Feliz, en la cual estarán montadas horizontalmente. El substrato de esta serie de pinturas de 30 x 40 cm. es el modelo fotográfico que figura en la página 13. A partir de este tramo de carretera, la serie se estructura como períodos, como plazos de tiempo y desplazamientos de la mirada.*



crítica vanguardista, una extensividad y una amplitud tal que su misma definición ya no puede conservar los argumentos que la caracterizaban.

Entonces, cuando hablamos de pintura ¿hacemos alusión a la ya sugerida relación entre los soportes, las herramientas, los motivos y las inscripciones cromáticas, o también, junto a la transgresión interna de cada uno de estos factores, incluimos la incorporación de toda una gama de recursos formales y expresivos provenientes de las experiencias desarrolladas por aquellas disciplinas alternativas al discurso canónico de las Bellas Artes? Y si aquella apertura del espacio de la pintura tiene asidero en la producción contemporánea ¿cómo se verificaría? ¿Sería posible establecer un criterio de clasificación orientado a definir con certeza el carácter multiplicativo y polimórfico que caracteriza la práctica pictórica contemporánea? Una enumeración de sus rasgos implicaría una empresa interminable: se necesita sólo examinar la pluralidad de modalidades, procedimientos, técnicas, dispositivos, iconografías y cromatismos que atestiguan a favor de una dilución de las nomenclaturas y categorías encargadas de definir la historia del arte. Pero aquella disolución también afectaría a los discursos basados en presupuestos teóricos (es decir –y siguiendo a Lyotard– a una metalengua cuyo modelo sería forzosamente lingüístico). Aquella doble liquidación (del discurso institucional de las Bellas Artes y de la ubicuidad de los discursos teóricos regulados por un metalenguaje) permitiría la expansión tanto del espacio como de la definición de la *práctica pictórica*..

Respecto a esto último, la pintura de Babarovic y Langlois representa, cada una por su lado, una *manera* específica de entender o interpretar el fenómeno de fraccionamiento que aqueja a la alicaída situación de las artes visuales de estos últimos años. El trabajo desarrollado por ellos pareciera ubicarse en una región fronteriza, límite; éste afecta, principalmente, al cúmulo de referencias (dispersas y disgregadas) utilizadas por ellos en la construcción dislocada de su peculiar mirada pictórica. Poco importa aquí la proveniencia o la influencia de tal o cual referencia; lo esencial lo constituye el proceso de producción implementado por sus obras a partir de la organización (y desorganización) de conexiones parciales, insensatas y, por así decirlo, infinitas en su

combinatoria. En este sentido, la experimentación con las materialidades y las iconografías remite su propuesta plástica al primado de la praxis, de la práctica, en el entendido que (si se me permite esta expresión) la obra se generaría por el intercambio incesante de códigos antipáticos –para emplear una idea de Barthes–, de referencias encontradas, de retazos recompuestos, de fragmentariedades inconclusas.

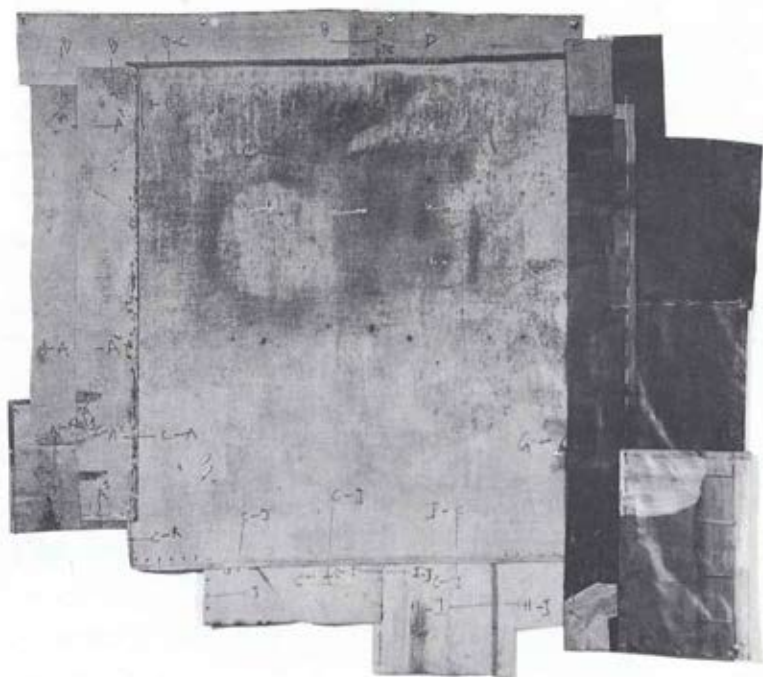
De ahí que para definir con propiedad un concepto liberado de pintura en relación a los criterios circunscritos por la institución encargada de representarla, se hace necesario dispersar en la práctica sus propios límites. Citando nuevamente a Lyotard: “Hay collages, hay utilización de materiales en ocasiones pegados sobre la tela, de chatarra, de fotografías, tenemos la utilización de pinturas industriales (...) Hay procedimientos nuevos para tensar la tela... y hay una multiplicación increíble de “escenografías”, el cubismo, el surrealismo, el neorrealismo, el realismo, el expresionismo abstracto (...) Una categoría de herramientas: pincel, punta, hoja, cuchillo, cincel, sello... Una categoría del medio: el agua, el óleo, la resina, la tinta, la cola, etc. Hay soporte: papel, tela, plástico, madera, metal (...) Cada dispositivo pictórico es una combinación de elementos seleccionados en esos distintos medios de producción”.

Llegado a este punto, se hace pertinente ahora examinar en la pintura de Babarovic y Langlois (en su alteridad, en su diferencia ) la naturaleza de sus respectivos dispositivos, de sus combinatorias y de los elementos ahí seleccionados.

Se trata evidentemente de dos operaciones disímiles. Su analogía consistiría en que, a pesar de sus diferencias formales y expresivas, ambas propuestas plantearían algo así como un contrapunto pictórico; cada una de estas operaciones emitiría –una sobre otra– un diálogo entrecruzado, congestionado de claves y tensiones significativas. Resulta instructivo volver a insistir, ante estas pinturas y su doble verbal, sobre la imposibilidad discursiva mencionada al principio del texto. Imposibilidad determinada por la impenetrabilidad visual de los signos que, de manera vertiginosa e indiscriminada, hasta pintoresca, intercambian aquí sus conexiones, sus encuentros fortuitos. Aporía discursiva; inutilidad de sincronizar el discurso con el desarrollo de una obra carente de centro visible, nómada.



1993 Pablo Langlois  
*Sin Titulo*, 167 x 183 cm.  
*Oleo sobre tela, retazos, costura.*



1993 Pablo Langlois  
*Sin Título*, 145 x 177 cm.  
*Retazos, costura, óleo sobre tela.*

Horfandad entonces del discurso crítico en su intento de apresar estas obras, pero también posibilidad de emprender una *guerrilla conceptual* acorde con los aspectos imprevisibles instaurados por esta compleja maquinaria pictórica.

### *EL CAUTIVERIO FELIZ (DE LA INSTALACION DE BABAROVIC)*

Evidente escenografía barroca (uso esta denominación en su sentido tanto histórico como moderno): el complejo repertorio de signos materiales, iconográficos y expresivos que comparecen en su mirada pictórica impone –pues el espectador queda aquí expuesto a fuerzas retenidas y concertadas– una lectura en primera instancia económica y general: esta se estructura por el diálogo desplegado entre dos modalidades recurrentes en el arte contemporáneo: me refiero a las ya conocidas relaciones entre la representación pictórica y sus extensiones, entre la concepción tradicional del cuadro y su clausura moderna. El primero, consumado a partir del tratamiento convencional seguido por Babárovic, gracias al empleo de una iconografía (autorretrato de cuerpo entero, modelo femenino desnudo, perspectiva dislocada, una serie de objetos cotidianos, una serie de marinas, fotografías, acuarelas y pinturas familiares) allende la temática del *ejercicio de taller* y a un tratamiento pictórico basado en el uso de una técnica ilusionista, cercana en algunas zonas al efecto *trompe l'oeil*; y el segundo, en la presentación de una serie de objetos y materialidades (una mesa de taller, una escalera de aluminio, una pila de telas agrupadas, dos reglas colgadas, una butaca, un paño). La referencia a las *Las Meninas* de Velasquez o a *L'Atelier du Peintre* de Courbet es indiscutible. La diferencia radica en la contemporaneidad con que Babárovic aborda el asunto de la representación de la representación del acto de pintar. Se trata, de esta forma, de la actualización (de la repetición espacializada) de un problema recurrente en la historia de la pintura: hacer la representación de la representación pictórica; es decir, representar una actividad, una acción garantizada en la historia, sólo que ahora dicho acto se consuma en la horfandad de una práctica despojada de toda referencia religiosa y política. Tanto la pintura como los objetos se constituyen en un espacio sin jerarquía, y se intercambian recíprocamente, circularmente, sus

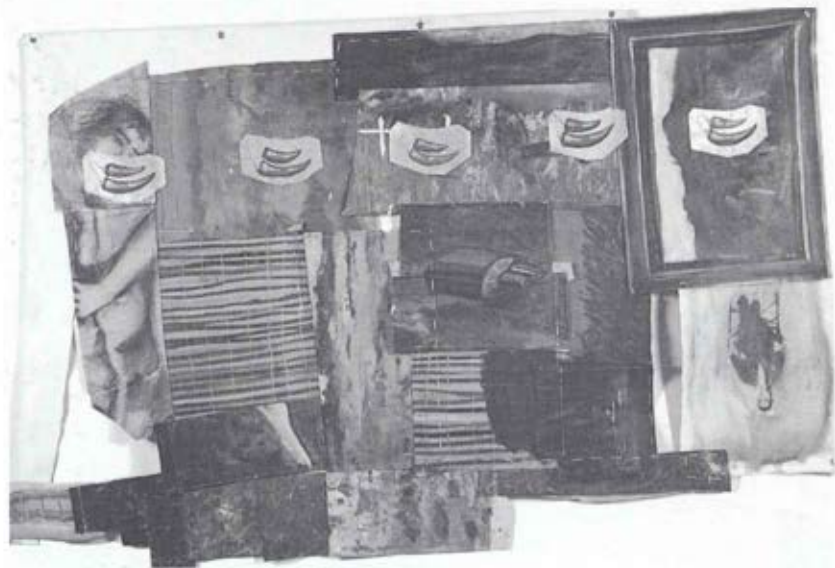
propiedades, en un juego espejeante, transversal, metonímico. De esta manera el taller del pintor se exhibe como pura materialidad (las pinturas y los objetos), sin que ninguna figura redentora venga a suplir su inelocuencia material

Mas, estos dos registros—discurso pictórico representativo y materialidades y objetos— aparentemente antípodas, intercambian sus significaciones, sus lugares comunes asignados por el hábito y la costumbre.

La representación pictórica supone, en el contexto de la división de los géneros y las prácticas, una región reservada al gesto (humanizador) de la manufactura, de la condición irrepetible de la impronta pictórica. Frente a la objetividad simplemente electiva de los objetos y las materialidades, la representación pictórica pareciera aquí infundir —expuesta como telón de fondo— una exaltación mimética de su propia imagen o un espejismo ideal de las semejanzas y de los parecidos. El tránsito de la pintura a los objetos ahí representados y presentados trasciende los límites del marco, merced a la ubicación de la propia pintora, quien observa al espectador por encima de la escenografía arreglada de su taller. Pero se sabe que ese juego de miradas, luego de la crítica a la semejanza interpuesta por el pensamiento contemporáneo, se reduce ahora a una simple convención, sobre todo si se piensa en la discontinuidad espacial que existe entre la representación pictórica y el espacio del espectador. El espacio de la pintura opera necesariamente por resta: esta condenado a ahorrar siempre una dimensión espacial. La representación se exhibe aquí a modo de una autorrepresentación metafóricamente análoga a la efigie de la propia artista suspendida en el plano implosivo de la pintura.

#### *SALDOS Y RESTOS (SOBRE LA PINTURA DE LANGLOIS)*

La pintura de Langlois se (auto) genera en virtud de la dilusión vertiginosa, infinita, de su propio origen. Recusación posible gracias a la condición completamente provisoria e intercambiable de los recursos formales, materiales e iconográficos que se dan cita en una pintura violentamente fragmentada, descuartizada, desmembrada, hecha jirones y vuelta a



1988,89, 92, 93 Pablo Langlois  
*Sin Título*, 110 x 167 cm.  
*Oleo sobre retazos, costura.*



1993 Pablo Langlois  
*Sin Título*, 168 x 298 cm. (detalle)  
Oleo sobre tela, retazos, costura.



zurcir y enmendar en una especie de labor de primaria costurería. Pintura, por lo mismo, impenetrable, insoluble, de un hermetismo desusado, de una rareza casi insolvente, degradada, padecida.

En contraposición con la escenografía barroca de Babarovic, esta pintura extrae sus referencialidades de la crudeza y pobreza de ciertas imágenes y objetos provenientes de la recolección efectuada por Langlois de los signos elaborados por la industria gráfica urbana y callejera, producida por la mano de obra barata que distingue el trabajo de ilustradores informales, anónimos, al margen de toda consideración estética.

Con anterioridad a dicha recolección –y en esto consiste su analogía con el carácter degradado de la gráfica urbana– la pintura de Langlois, en un principio remitida al paisaje natural, se presenta como un cuerpo unitario y total, sólo fraccionada por el montaje de su iconografía. Su técnica, en su primera etapa, es tributaria de la tradición del paisaje decimonónico, pero a diferencia de este el motivo y la forma no son producidos por el estudio de la luz natural, localizada en un espacio geográfico puntual, sino por una especie de reminiscencia activada por una memoria voluntaria y reconstructiva. Esta noción de paisaje excluye incluso cualquier asistencia de otros dispositivos de reproducción de la imagen. La ausencia de una referencia exterior le confiere a su pintura un aspecto de velada contaminación, un furor o una pátina completamente distanciada de la nitidez y la definición de ciertos registros fotográficos o de ciertas pinturas correctamente terminadas.

Importa, en este sentido, el trabajo paciente, ensimismado, orientado hacia los aspectos constructivos de las figuras, los motivos y los valores plásticos de base. Ese mismo principio crítico–constructivo, más allá de toda ortodoxia estética, es prolongado por así decirlo al formato irregular y luego a la disección del soporte. Así telas –en un principio unitarias– son convertidas, por medio de la brutalidad del corte, en retazos y cuerpos parciales, en fragmentadas materias primas para la reconstrucción de una nueva pintura. El procedimiento reconstructivo es agresivamente informal: los pedazos de tela son literalmente cosidos, parchados y remendados de manera que se asemejen a la faena de refacción de la ropa casera, sólo que aquí la disimulación conveniente de las imperfecciones, el ocultamiento

recatado (en el sentido de esconder la hilacha) de la falla o la rotura, es desvergonzadamente puesta en relieve, a la vista, confiriéndole al pespunte y al hilván del hilo un protagonismo opuesto al convencionalismo del género del paisaje.

Similar operación cumplen los objetos e iconografías (letreros de restaurantes, ferreterías, almacenes... imágenes de productos de consumo doméstico, helados, artículos deportivos, empanadas, aliños, alambres, esterilla...) los cuales son colocados en la superficie dislocada del soporte. Gran parte de ellos –específicamente los de proveniencia iconográfica– son imitados por el pintor, respetando –y a veces degradando aún más– la manufactura tanto banal como elemental de su inscripción pictórica de origen. Esos objetos y esas iconografías, estereotipadas y sin referente material, son aquí amarradas y clavadas mecánicamente sobre la superficie de la tela; lo que se reproduce, de esta forma, es la fijeza, la monotonía característica de ciertas tipologías recurrentes. Su intimidad, su domesticidad, contrapuesta al despliegue indiscriminado de la imagen publicitaria altamente tecnologizada, es así modificada, transustanciadas y, por qué no decirlo, dignificada...

Agosto, 1993.

# AFAN DEL DESCUADRAMIENTO

Gonzalo Díaz

## I. PROLOGO EN EL TALLER

Elemento común que me involucra en la tradición temprana y formativa de la obra de ambos artistas, Natalia Babarovic y Pablo Langlois, obras que hoy enfrentan, mediante un segmento de ellas, sus cercanías y distancias estratégicas, en estos espacios distendidos y desenfocados del actual panorama de la cultura chilena.

Pablo Langlois estudió arte entre 1983 y 1987 en el taller de operaciones visuales del Instituto ARCIS.

Natalia Babarovic estudió arte entre los años 1985 y 1989 en uno de los talleres de Pintura de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Por diferentes razones de aislamiento y condiciones compartidas de precariedad, ambos talleres a mi cargo desarrollaban una cierta enseñanza siempre alrededor de la pintura y el cuadro. El cuadro, entonces, como la unidad de campo y de demostración más económica en la enseñanza de artes visuales en Chile. Aceptando y usando esta circunstancia como un mal trabajable y productivizable, o como condición ineludible de producción, el siguiente fantasma, el más recurrente e impregnante fue, y sigue siendo, la cuestión del modelo y las dificultades teóricas en las relaciones de necesidad a que obliga su omnipresencia. El modelo como causa y el *cuadro de efecto* para el inicio de todos los vicios en pintura. Tenemos, entonces, los componentes y el reparto de un drama: escuela de arte, taller, maestro, pintura-cuadro, modelo, discípulos y transferencia.

Desde los condicionamientos estrictos de esta estructura discursiva e ideológica –y el cuadro como su centro de gravedad– Pablo Langlois y Natalia Babarovic vienen trabajando códigos, leyes constitucionales, leyes simples y reglamentos de la representación. Desde los condicionamientos más estrictos aún, y también más específicos, del imperativo categórico del modelo –siempre monovalente en su

manifestación realista—Natalia Babarovic y Pablo Langlois han trabajado a conciencia ciertos distanciamientos y desmayos en relación con esta dictadura de procedimiento.

Ambos artistas inician este trabajo de lenguaje con la sospecha básica sobre la unidad monolítica, enciclopédica, abarcadora y globalizante de este campo de demostración y de máxima mostración: el cuadro. Entre otras razones, también esta, para nuestra afinidad (e)lectiva.

Pretendo ahora que al hablar de lo que se hablaba en esos talleres desprovistos —un taller de pintura es más que nada circulación del habla— se esté hablando actualmente de estas dos obras actuales de Natalia Babarovic y Pablo Langlois.

Que la extensión del campo del cuadro, se especulaba, su tensión propia y su percepción productiva, no puede sino ser más o menos equivalente a la capacidad de la conciencia contemporánea para poner de algún modo las cosas en sistema. Que es de este orden la proveniencia de toda clase de fragmentaciones visuales, literarias, musicales : saber que la pintura es un sistema de lenguaje no apto para ninguna clase de Weltanschauung.

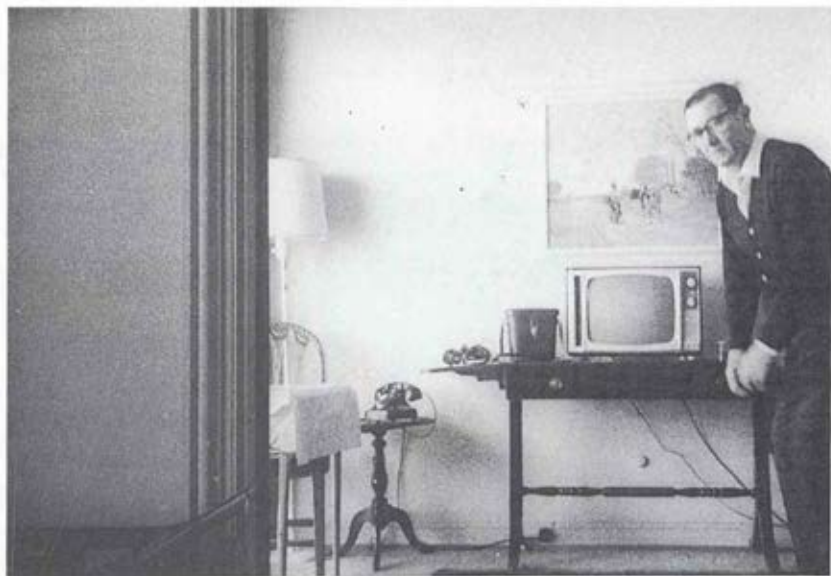
Que en relación con los tipos de fragmentación, se habrá de tener mucho ojo con la historia de las artes. Más exactamente, ojo para una historia de los modos y maneras de representar, mediante una catalogación imaginaria o científica de ese habitual y multimilenario procedimiento. De esta inclinación, Natalia Babarovic hace profesión de fe y sistema permanente en la construcción de su discurso. Respecto de lo mismo, Pablo Langlois ha avanzado en su predilección, amplificando y recomponiendo el estado provisorio en que se encuentran y se ven las obras famosas en toda historia del arte que transcurre en los libros.

Que en relación a este transcurso editorial y literario, se analizaba, el realismo socialista sólo podía ser una invención inglesa, y que tal como se dio en las obras, fue un caso específico de prerrafaelismo exacerbado, que dejó para nosotros, en su modo de figurar y fijar ademanes, signos del inconsciente culposo y anglicano del cisma con la visualidad vaticana.

Que el fragmento, se decía, único procedimiento analítico de producción, tiene la extensión exacta de lo que seamos capaces de mantener como



*1993 Natalia Babarovic  
Cautiverio Feliz,  
dimensiones variables  
instalación (detalle)*



*Bosko Babarovic  
(autorretrato), 1969*

*Esquema III: La fotografía tomada con timing por Bosko Babarovic muestra al fotógrafo en el momento de entrar al encuadre fotográfico, o en el instante de salir de un fuera de cuadro. Hay otro fuera de cuadro que se define por la presencia de un muro, concluyendo en la moldura del marco de la puerta. Este muro oculta la fuente de luz y parte de una mesa, de una lámpara y de una silla.*



*1993, Natalia Babarovic.  
Cautiverio Feliz  
Dimensiones variables.  
Instalación (detalle)*

visión en la mirada. Saberlo incluye también una destreza grácil en los diferentes modos y maneras de suturar esa constante interrupción de la realidad. Que la fluidez o solidez del tratamiento discursivo de reparación, la extensión que una voluntad de gestión puede cubrir, es propiamente el estilo, síntoma de la anunciación del autor.

Que la estructura formal e ideológica del cuadro, se aventuraba, es dionisiaca y apolínea respectivamente, y que es en relación a ese presupuesto delirante que se puede recién entender, en pintura, la noción de *fuera de cuadro* no referida exclusivamente a los temas. Como corolario de esta fórmula, se pensaba en cómo pulir la piedra angular de toda la pintura culta posterior al siglo XVI, la cuestión de la *media tinta*. Su función, su energía real en toda pintura, siempre como advenimiento de algún *fuera de cuadro*, un principio de realidad en la abstracta construcción de lo ilusorio.

Que la calidez o frialdad de un color –de un frotamiento cromático– no es nada en sí, no es propiedad, sino sólo circunstancia de campo.

Que la única dificultad de la representación pictórica –también dibujística, su único enemigo– es el Nombre de las Cosas, o las cosas presentándose al entendimiento sin la gravedad y la filiación del punto de vista.

Que el oficio no es otra cosa que la oportunidad. Aquella que se abre, en medio del fragor de una gestión compulsiva, entre la discursividad y el imaginario. Si no, ¿qué puede haber de motivación o de necesidad mecánica –en la historia de los instrumentos– que produzca la superación técnica del clavecín, que rasca la cuerda monótonamente, al piano, que la martilla con infinidad de intensidades y timbres? Se daban precisamente estos ejemplos, porque suele confundirse la noción de oficio con la habilidad del *luthier*, con la moral del buen carpintero.

Que en relación a otros instrumentos, la superioridad funcional del pincel sobre la espátula, también el peligro expresivo de esta última, su rigidez uniformante, no es sino el menor grado de especialización del primero, su menor espesor instrumental, transparencia que lo adecuaba al momento de pensar y expresar.

Que los tratados de técnica –el oficio como moral de las escuelas de arte–

no son otra cosa que la paralizante fijación pequeño-burguesa y temblorosa del libre y alegre desbocamiento de la imaginación, y que ésta, la imaginación, no tiene nada que ver con la mayor o menor voluntad de alteración o inversión de las leyes del mundo natural —la física, la química, la fisiología o las matemáticas— sino con la concordia entre la biografía y la individualidad intransferible del autor.

Que todo lo demás es inteligencia, astucia, piratería y asesinato.

## II. EL CAUTIVERIO FELIZ DE NATALIA BABAROVIC

El trabajo presentado en esta oportunidad por Natalia Babarovic está estructurado por cuatro elementos: un políptico formado por siete telas de gran formato, huecos y pequeños objetos en el muro; tres series de paisajes de pequeño formato, tituladas *Cautiverio Feliz*, y una serie de objetos muebles que pertenecen a la domesticidad del taller. El cuarto elemento es el emplazamiento —el montaje— que marcará o borrará tanto las definiciones de las categorías de esos elementos, como los límites genéricos entre pintura e instalación.

Extenderé a toda la obra, la conveniencia del título dado a las series de pequeños paisajes. A la ambigüedad de esta instalación la llamaré *Cautiverio Feliz*, puesto que su estrategia, su plan y su disposición configuran el proyecto tentativo de una trampa.

Los objetos —butaca, baúl de mimbre, mesita, escalera de tijeras de aluminio, paño— fueron plagiados, en la operación del montaje, desde su lugar habitual, lugar en donde habían adquirido por lo demás, la naturaleza muerta de una pátina doméstica, trasladados y sobre expuestos a la mirada indecente del espacio público. En la quemante presentación que ahora tienen —una metáfora tautológica— pasan esos objetos a ser representación de sí mismos, degradándose y sublimándose. Pero lo sí mismo de ellos está, a su vez, doblado en la representación pictórica que de esos objetos figura en las partes bidimensionales del políptico. Al mismo tiempo, esta alteración estratégica de la naturaleza de los objetos contagia de inmediato la naturaleza de la pintura en los cuadros,





1993 Natalia Babarovic  
*Cautiverio Feliz,*  
*dimensiones variables*  
*instalación (detalle)*



1993 Natalia Babarovic  
*Cautiverio Feliz*,  
dimensiones variables  
instalación (detalle)

obligándolos a cumplir con ambigüedad una doble función: los cuadros trabajados en la íntima fragua del taller pasan a ser, simultáneamente, los muebles de la galería de arte y el telón de fondo de los muebles del taller. La representación de los muebles es el fondo de ellos mismos, y su demostración. La pintura como apertura de campo; la instalación como su clausura.

Por fondo quiero significar un bien real, una riqueza concreta, oro, por ejemplo, que respalda y da crédito a un documento de cambio. No obstante (y es por esto que hablaba de *trampa*, puesto que el sentido queda al menos enjaulado y domesticado) aquí el documento de cambio, que es inmediatamente atribuible a la representación, es sin embargo el objeto real; y su fondo, su riqueza concreta, el oro, la pintura que figura en las telas. El sentido corre, se descorre, se enamorosea cambiando constantemente de signo, puesto que la naturaleza de la disposición es, a pesar del desfiladero ortogonal, la anarquía.

Además, y en una línea de acontecimientos paralelos, estos objetos –butaca, telas colgadas como cuadros, baúl, tela apoyada en el suelo, invertida negando campo al espectador, huecos, etcétera– acarrear a este experimento las huellas orgánicas del lugar desde donde fueron trasladados, depositándolas esquemáticamente en la galería de arte, como estigmas del origen. En esto consiste lo tentativo de este proyecto y su hipótesis mayor: un trasvasijamiento, una simulación abismante, una especulación perpetua del espacio privado *en* el espacio público.

En esta revista faltarían menciones a los procedimientos de construcción de las partes púdicas de la obra, como aquellas pequeñas variaciones de los puntos de vista en la geometría y cronología de la escena en los cuadros. Sin embargo, este adentramiento detallado es negativo para la oportunidad de este comentario. De todos modos hay algo de lo que sí se puede hablar sin desequilibrar la importancia igualmente estructurante de ambos tipos de objeto. Se manifiesta en el privilegio que la obra instalada muestra por el primer plano, tanto en los elementos pictóricos, dibujísticos y compositivos practicados en los cuadros, como en la disposición vitrinezca de los objetos volumétricos. Una puesta en línea como las palabras de una frase, en la cual la serie de pequeños paisajes cumple la

función de interminables puntos suspensivos; puesta en línea enumerativa, bodeguera, clasificatoria, que obedece más a los códigos del friso que a una tentativa de atrapar la profundidad. El ardor de la primera línea a que obliga una representación táctica de batalla.

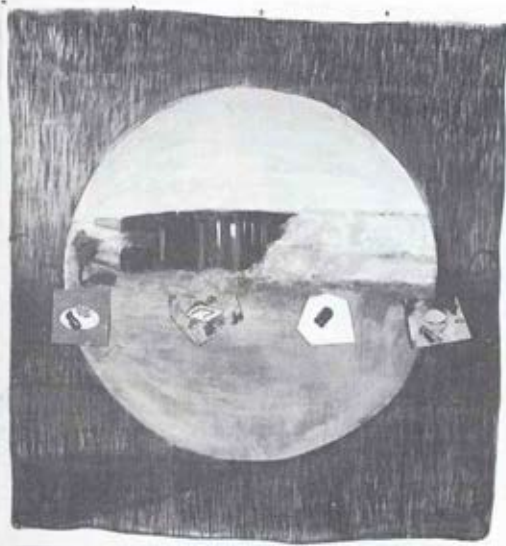
### *III. ADIC(C)ION DE LAS TIJERAS: LA PINTURA DE PABLO LANGLOIS*

Esta misma adicción por el friso, queda de manifiesto en las obras de Pablo Langlois, aunque en su caso, es más bien inclinación por una de sus variantes más específicas: el emblema y la insignia. Frente a estas obras, la frontalidad a que nos obliga la contextura abdominal de sus interiores, hace que la mirada tienda constantemente a descansar, a buscar una referencia en los bordes, agobiándose en ellos, nuevamente, por la irregular definición de su silueta.

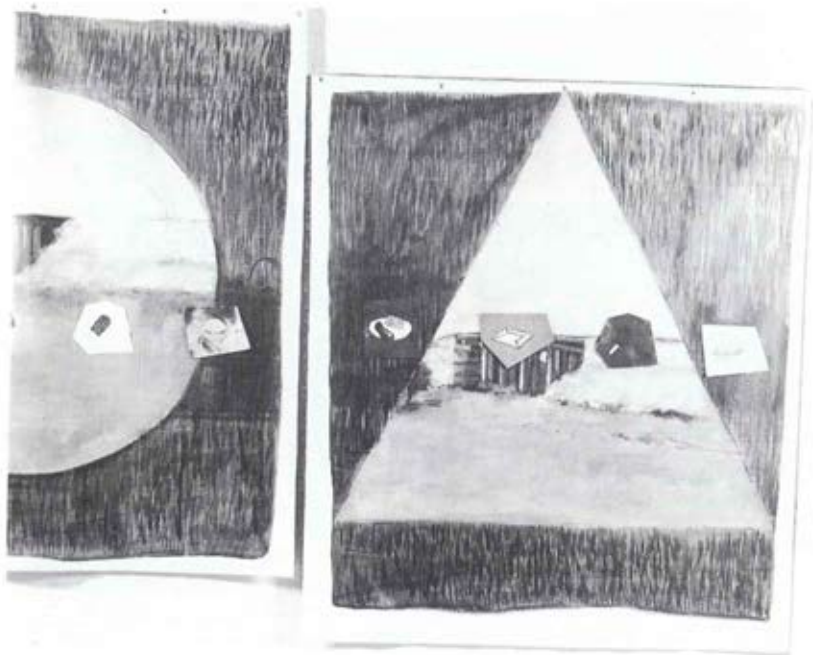
Las obras presentadas en esta ocasión por Pablo Langlois son pinturas que han llegado a formar siete unidades, las que en general muestran el rastro de la organogénesis en su estructura genética. La mayoría manifiesta síntomas de dístico, siendo su semiología la del labio leporino. Estas dejan ver en su doblez una fisura, un surco, que marca sin evidencia el medio campo, como si fuera su defecto congénito.

Para referirse a estas pinturas parece inevitable asumir que se trata de retazos y fragmentos de otras varias pinturas que por alguna razón no alcanzaron a superar ciertas resistencias del taller. Al parecer, se acumularon allí haciendo regresión a la edad de la materia prima. En este estado de preconstrucción se hace posible recortarlas y hacer de ellas pasto de pequeños encuadres. Inducción, deducción de las tijeras. A partir de patrones de sastrería, Pablo Langlois planifica su reciclamiento mediante el diseño de una superficie provisoria, a la cual concurren a veces –mediante hilvanes o costuras a máquina– partes de un mismo deshecho, a veces, partes de distintas pinturas abandonadas.

A esta operación centrípeta, que consiste principalmente en llamar a las cosas por su nombre, son atraídas no sólo las telas pintadas en otras



1993 Pablo Langlois  
*Sin Título, 163 x 300 cm. (detalle)*  
*Oleo sobre tela, retazos, costura.*



1993 Pablo Langlois  
*Sin Título*, 163 x 300 cm. (detalle)  
Oleo sobre tela, retazos, costura.

épocas, sino, por igual, aquellas telas que conformaron las vestimentas del pintor, las que habían sido salpicadas e impregnadas con las sobras cromáticas de las primeras. Para ese furor irrefrenable del taller, este otro furor por los nombres y los procedimientos transferidos. El más grueso y evidente en estas pinturas de adición, impone a cualquier análisis considerar el parámetro y la metáfora del corte y confección, oficio tan cercano a las telas como el hilado o la pintura. Pero esos mecanismos de (h)ilación reproducen en estas pinturas sin borde, el sentido de otros bordes, los del inmenso paisaje que en ellas queda referido, y evocan los nombres de sus partes y piezas: las cercas, los deslindes de zarzamora, la hilera de álamos, aquellos limitan un potrero con verdura, uno de tierra negra, el predio de una casa.

¿Qué vemos? Un campo arrasado de pintura, cruzado de surcos y fisuras, un remiendo de parches que ni siquiera cubren toda la desnudez del formato, huecos por donde su cuela el muro de la galería como el viento entre las rendijas de una casa precaria. Pinturas de mediagua que reproducen los bordes que se transitan entre el oficio y el arte.

A estas alteraciones, Pablo Langlois agrega un sistema de interrupción adicional. Una colección de marquetería prefabricada hecha de pequeños emblemas mnemotécnicos. Estos jeroglíficos—hamburguesa, chocolito, ají, empanada de horno, etcétera— no sólo se incrustan obstruyendo la ya dificultosa visión del parcherío que los soporta, sino que lo atraviesan relativizando su código y su estatuto fragmentario. Estos pequeños pedazos son los únicos que pueden presumir de totalidad.

Obedecen ellos a un subgénero de pintura, la del cartel callejero, cuya característica es el estrechamiento máximo que ejecutan entre imagen y palabra, esquematizando drásticamente y fuera de las *nuances* de la pupila, los componentes declinativos de la figura. Este esquematismo del modelo—dibujo como perímetro, relleno duro y parejo de color local, sombra aplicada, luz nominal y algunos efectos especiales— es tratado por Pablo Langlois como asunto de erudición y es la vía perversa que usa para hacerle un guiño a la reproducción mecánica de la imagen, acercando críticamente este heroico escepticismo al efecto biológico del tic nervioso, o haciéndonos entender ese título de la modernidad como la imagen

mecánica de la reproducción.

La disposición de estas costras emblemáticas que le dan estructura a la añoranza, siguen el orden de los cuarteles y abismos de la diagramación heráldica, marcando vectores o superficies virtuales de sobrecarga figural, por donde se cuelan toda clase de ejercicios de identidad.

Todo el brillo en estas pinturas remendadas de opacidad se concentra en estos ideogramas. Son los diamantes ordinarios del anillo de compromiso.

#### *IV. EL REVES DE UNA INVERSION*

Compromiso con el arte por medio de su hija más perdida, la pintura, que Pablo Langlois y Natalia Babarovic resuelven mediante una última maniobra de obliteración. Como el arcángel del Giotto que enrolla el telón de fondo del cielo en el Juicio Final –materialismo teológico– mostrando las impregnaciones de su revés. El Giotto y Velázquez mucho más tarde, pintan por delante los reverses de la pintura mostrándonos qué significan los supuestos metafísicos de su profundidad.

Aquí, en esta muestra que se edita en las diferencias de lo mismo, también podemos ver que ambos artistas hacen uso de aquel golpe de gracia, aunque de manera radicalmente distinta. Pablo Langlois al final invierte la tela para que la pintura manifieste ampliamente sus hedores. Natalia Babarovic da vuelta el cuadro, descolgándolo de su registro bidimensional y haciéndolo descender ciego en el infierno de los cuerpos graves.

Santiago, Septiembre 1993



## NATALIA BABAROVIC

Nace en Satiago de Chile en 1966

Es Licenciada en Artes en la Universidad de Chile.

### EXPOSICIONES

- 1993 *BABAROVIC-LANGLOIS*,  
Galería Gabriela Mistral, Santiago.
- 1990 *Concours Matisse*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1989 Muestra Colectiva Museo de Arte Moderno de Chiloé.  
*El Lugar de la Cita*, exposición individual,  
Goethe Institut, Santiago

## PABLO LANGLOIS

Nace en Santiago de Chile en 1964.

Es Licenciado en Bellas Artes en la Universidad ARCIS.

### EXPOSICIONES

- 1993 *BABAROVIC-LANGLOIS* ,  
Galería Gabriela Mistral, Santiago.
- 1991 *Pintores Jóvenes*, Galería Posada del Corregidor, Santiago.
- 1990 *Concours Matisse*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.  
*ENART 90*, Estación Mapocho, Santiago.
- 1988 *El Caso Matucana*, Galpón Matucana, Santiago.
- 1986 *Primera Bienal Internacional de Arte Sobre Papel*,  
Buenos Aires, Argentina.  
*La Refiguración Chilena*, Selección Audiovisual, Festival de Arte  
Joven, Adelaida, Australia.  
*Recostado en el Diván*, Galería Visuala, Santiago.

### PREMIOS Y CONCURSOS

- 1990 Tercer Lugar *Concours Matisse*, Santiago.
- 1993 Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

*Los expositores agradecen la colaboración de Claudia Langlois P. y de Servimpres Ltda. en la producción de este catálogo.*

*El registro en color de la obra de Pablo Langlois fue realizado por Francisco Barrenechea. Las fotografías en colores de la obra de Natalia Babarovic y todas las reproducciones en blanco y negro, fueron realizadas por Gregorio Papic. El trabajo de laboratorio fue realizado por Rodrigo Merino.*

*Este catálogo se terminó de imprimir en los talleres de Servimpres Ltda. , en Octubre de 1993.*

