

ZONA FANTASMA

11 ARTISTAS DE SANTIAGO



Galería Gabriela Mistral

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

ZONA FANTASMA

11 ARTISTAS DE SANTIAGO

Natalia BABAROVIC

Arturo DUCLOS

Nury GONZALEZ

Pablo LANGLOIS

Carlos MONTES DE OCA

Pablo RIVERA

Patricio RUEDA

Mario SORO

Manuel TORRES

Rodrigo VEGA

Alicia VILLARREAL

Galería Gabriela Mistral

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

CONTENIDO

Introducción	7
Presentación	
<i>Zona Fantasma y la Galería Gabriela Mistral</i>	
Luisa Ulibarri	8
Textos críticos	
<i>De la Zona Fantasma a los Fantasmas de Zona</i>	
Justo Pastor Mellado	11
<i>Zona Fantasma. El cuerpo, la noche, la mano izquierda</i>	
Gonzalo Arqueros	14
Artistas	
<i>Natalia Babarovic</i>	20
<i>Arturo Duclos</i>	24
<i>Nury González</i>	28
<i>Pablo Langlois</i>	32
<i>Carlos Montes de Oca</i>	36
<i>Pablo Rivera</i>	40
<i>Patricio Rueda</i>	44
<i>Mario Soro</i>	48
<i>Manuel Torres</i>	52
<i>Rodrigo Vega</i>	56
<i>Alicia Villarreal</i>	60

INTRODUCCION

Desde mediados de los 80, la crítica habla ya de una "nueva generación". Una serie de situaciones de producción artística que no logran estructurarse como bloque. Síntomas que hablan de nuevos procesos de significación, de una marcada actitud fragmentaria, disgregada y experimental. Artistas emergentes que coinciden en una postura más que en una estética, observadores atentos de las transformaciones introducidas en las artes visuales locales de fines de los 70 y comienzos de los 80.

Los autores aquí reunidos -con algunas ausencias- se han caracterizado por el constante cuestionamiento de obra, construcción de sentido, experimentación con los materiales, desplazamiento de los géneros y un marcado carácter iconoclasta, lúdico, poético e irreverente. Establecen también una ruptura respecto al sentimentalismo de la nueva pintura joven de esos años (neoexpresionismo) y una distancia con la fría analítica que caracterizó a la generación inmediatamente precedente (escena de avanzada), incorporando elementos existenciales y neorrománticos.

La persistencia y la solidez del trabajo de cada uno de los participantes en el proyecto, hacen de este fantasma un proceso perfectamente reconocible como una nueva marca. Nuestro intento ha sido ficcionar un cuerpo generacional para un bloque disperso de productividad de avanzada en la historia reciente de las artes visuales chilenas.

Dar cuerpo a esta *zona* de producción nos permite hablar de una *generación ad portas* que reúne fragmentos de un espejo no constituido, continuando el legado de obra anterior y en ese tránsito, permite disipar el vacío instalando definitivamente este fantasma.

ZONA FANTASMA Y GALERIA GABRIELA MISTRAL

Luisa Ulibarri

Desde una zona crepuscular de otoño cálido, esbozo una presentación para la muestra "Zona Fantasma". Se me habla de la "Zona" como de *una generación dispersa, en constante cuestionamiento con la propia obra, la construcción del sentido, la experimentación de los materiales, la puesta en tensión del concepto pintura, y un marcado carácter iconoclasta, poético, lúdico e irreverente.* Es una generación que se ha instalado en la escena plástica nacional, paradójicamente, sin filiación generacional aparente. Pero con una hoja común de vida y desarrollo de obra dentro y fuera de los llamados circuitos oficiales del arte.

Reviso los nombres, en una propuesta de once artistas que exhibirán durante dos meses consecutivos bajo la marca "Zona Fantasma", y constato con complacencia que una decena de ellos ha construido parte de su vocabulario visual de los últimos años, en los muros de esta galería, fruto desde los años 90 de un proyecto bastante personal, plural y colectivo. Repaso los faxes con los anteproyectos de las obras que cada uno de ellos propone, y certifico que esta vez ni el cielo, el subterráneo o los muros del espacio de este edificio fiscal -que contiene la memoria de la educación chilena en el último siglo XX, sus sombras y sus propios

fantasmas- fueron respetados en su supuesta e institucional inviolabilidad.

Al contrario: la arquitectura del recinto público, -ya considerablemente modificada en los afanes curatoriales de la galería, y en la constante indagación de los artistas que allí exponen-, se transforma en soporte modular y elástico ensamblaje sin fracturas y con infinitas posibilidades de desmontaje del discurso oficial.

Ni coincidencia, ni el viejo cuento de verse la suerte entre gitanos. La galería Gabriela Mistral se hace parte como un integrante más de esta "Zona Fantasma", en su marcación de territorio, y en su existencia que de tan persistente y cuestionadora, deviene en continente posible, o en islote casi fantasmal en la emergencia del nuevo lenguaje plástico y de la práctica visual.

En el catálogo de la exposición precedente a "Zona Fantasma", Cristian Silva dice de la Galería Gabriela Mistral que *a pesar de su dependencia ministerial, practica una singular forma de institucionalidad, al permitir frecuentes instancias de autocrítica. Esta no es una galería que se limita a poner cosas en el piso y en los muros en forma inocente, sino que maneja un criterio que privilegia por sobre todo, la puesta en circulación de propuestas problematizadoras, alternativas a los mecanismos de la distribución comercial.*

PUESTA EN CUESTIÓN
Y REVISIÓN DE LENGUAJES

Los once artistas de "Zona Fantasma" (Babarovic, Duclos, González, Langlois, Montes de Oca, Rivera, Rueda, Soro, Torres, Vega, Villarreal), ratifican la no inocencia de este espacio, y su absoluta funcionalidad como proyecto, soporte y acogida de un continuum en el cual sin duda pasa parte de la contemporaneidad. Agrupados en esta "Zona" inexistente, signados por la invisibilidad de su articu-



Natalia Babarovic. *Cautiverio Feliz*. 1993. Pintura/instalación, Galería Gabriela Mistral. .

8

lación generacional, los once expositores representan un modo de producción artística que pasa por la puesta en cuestión y la revisión de los lenguajes. También, el deseo de una visión nativa y sagrada; la práctica del cinismo en la cita o el pastiche, la crítica a la pintura llamada retiniana, y un intento de sacudir sus obsesiones representándose a sí mismos.

Es el momento de producir no una obra colectiva, no una exposición de nombres reunidos al azar. Es el momento de proponer un nuevo territorio, registrar este momento como apronte de un habla generacional, recogido en el sello de cada artista participante. También, reflexionar sobre un cuerpo de trabajo investigativo, desafiante y permanente, desarrollado como lenguaje en la galería Gabriela Mistral, fenómeno inédito en nuestro país, señalan los dos artistas convocantes.

Esta exposición instala entonces en el escenario de las prácticas y de la reflexión teórica, el concepto de las obras y los proyectos artísticos acotados en un espacio muy definido, en su propia territorialidad: los muros, el techo y el subsuelo de la galería Gabriela Mistral. La arquitectura transfigurada en beneficio de la reflexión sobre la pintura.

Natalia Babarovic, en sus telas de lino sin bastidor, erige un díptico de paisajes e imágenes recogidas a partir de una fotografías tomadas de la ventana de un auto, entre Hueltelauquén y los Vilos. Borrón, "flu", monocromía gris muy sutil, relación con lo vacío y lo desdoblado de los paisajes, fugacidad y evanescencia. Su obra se relaciona con un trabajo anterior, "hierbas del pasmo", mostrado en esta misma galería, con manchas de preparación blancas y también de aceite. Las dos telas del díptico son iguales, están vueltas al revés, y las imágenes nacidas a partir de la fotografía tienen esa apariencia líquida, cuestión que interesa como problema de pintura a la artista.

Arturo Duclos repite el motivo en una nueva composición suprematista donde forma y color están dados por una reiteración armónica de los objetos (platos). Es la composición número 16, que juega a los opuestos, al activo-pasivo, el masculino-femenino, y extrema las condiciones de visibilidad, a la manera de los test para daltónicos, que supeditan prioridades, presencias y ausencias. Los objetos son 230 platos de aspecto y connotación muy liceana, muy fiscal muy matemática.

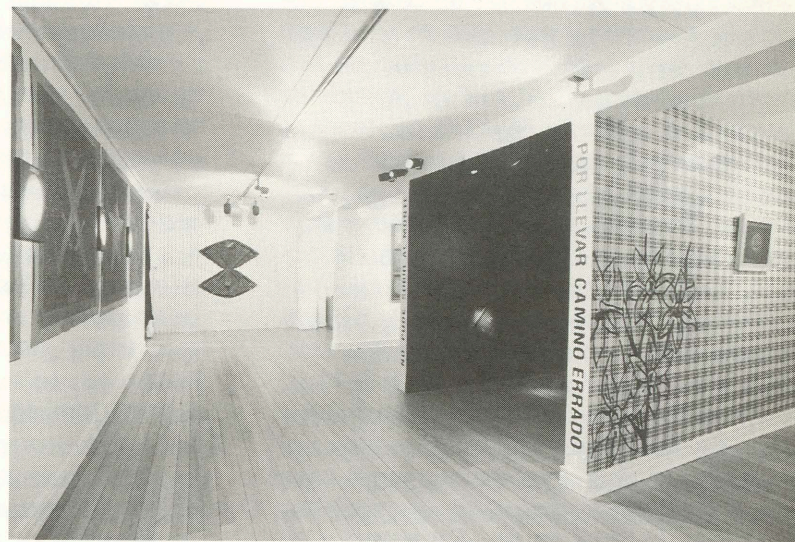
Nury González despliega tres telas verticales, donde las capas de brocato, gasa, gabardina y bordado con hilo de seda, son veladuras de un soporte que recibe imágenes, texturas y palabras. El acto de hilar, tejer, coser y bordar, como cita antropológica, entrega una materialidad que unifica casi toda la obra en la trayectoria de esta artista. La propuesta siempre es visualidad e indagación vinculada al tejido de las culturas ancestrales, ineludiblemente vinculadas con las prácticas artísticas del presente.

Pablo Langlois dispara

sus telas con paisajes, direcciones y nombres de maestros de la pintura chilena, hacia el cielo de la galería a través de barras que las apuntalan. Su obra se llama "El Lugar Equivocado", y consiste en paisajes cuyos modelos son vistas de distintos sitios sin construir, y con una dirección: Carlos Ossandón 5664, por ejemplo, que las telas llevan impresas en una zona del formato. La mayoría de las direcciones corresponden a calles con nombres de pintores chilenos. La

alusión y la revisión de la historia de la pintura continúa en la obra de este artista, en sus constantes cruces y diálogos con los materiales efímeros, las suturas, los hilvanes, la inversión de las formas.

Carlos Montes de Oca alude en sus plintos, columnas, volúmenes y pedestales a la iconografía olímpica, iconografía del triunfo, antepuesta a los mitos degradados. Es a través de la dualidad cielo, tierra, sagrado, profano, donde el artista se aproxima a una zona de neutralidad, que reorganiza estos significados, como "era de la ideología".



Arturo Duclos. *El Museo Imaginario*. 1992. Galería Arte Actual, Santiago.

Pablo Rivera concibe una instalación de vitrinas, instaladas a la manera de frescos sobre el muro, llenas de formalina, con objetos realizados en carne y un holograma. La obra es parte del proyecto "purgatorio", que enfrenta el proceso del tránsito continuo, la transformación de los materiales, la propia vaciedad y la ausencia de objetos, de cuerpos, posibles identidades. También integra el concepto del espacio, como un protagonista más de su propia zona fantasma.

Patricio Rueda trama un muro como soporte de su trabajo. Pinturas de pequeño formato en forma de paleta reproducen la cita a una obra de Pedro Lira: seriadas como objeto son nubes que juegan con la iconografía de la maleta de pintor. La trama cubre todo el muro. En el centro de este muro, un políptico armado con los materiales propios que hacen a la pintura, configura un imaginario no exento de una visión sentimental, desde sus propias razones pictóricas.

Mario Soro se representa a sí mismo en oficio de profesor, acompañado de un dispositivo audiovisual y alusiones a una suerte de lección de anatomía y disección de un cuerpo docente en un pabellón trabajado en una mesa de efectos visuales. Esta "comida de cuervos", o anatomía colectiva del enseñar, se ilustra con la reproducción ilusionista de la capilla Medicis.

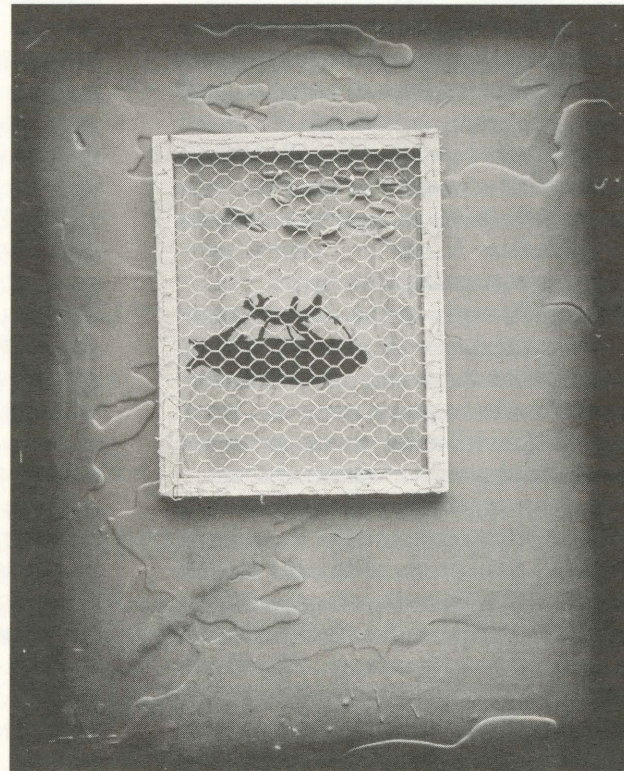
Manuel Torres evoca en el políptico, y en la estructuración de la imagen en diversos planos y escalas, el relato fragmentado (óleo) de viejas y abandonadas estructuras de la industria del salitre en el desierto de Atacama. Quizás su única concesión a la modernidad sea la estructuración de la imagen en diversos planos y escalas que se relacionan superponiéndose en un mismo cuadro, dando lugar así a un relato fragmentario que confronta escenas y propone un discurso abierto. Mar, bruma, nube, desnudo, agua, atmósfera de agua y humedades.

Rodrigo Vega, propone un díptico formado por telas con bastidor, donde reproduce la iconografía fragmentaria y multifacética de su obra más reciente, y el tratamiento del óleo en una figuración no carente de su propia aura fantasmal, resultado una mirada y de un ojo que deconstruyen el entorno para recrearlo desde la pintura.

Finalmente Alicia Villarreal levanta la tapa del suelo que conduce al subterráneo, dejando

pasar las luces de neón, y con ellas, el pasado, los fragmentos de memoria, una bodega casi vaciada, y placas con la nomenclatura de materiales de la Dirección de Aprovisionamiento del Estado, obtenidas de un folleto de 1937 encontrado "in situ". La idea del almace namiento sub terra, y la reconstrucción del pasado desde los restos olvidados, reformulan el alfabeto de imágenes de la artista, enriquecido esta vez por siluetas de algunos de los objetos exhibidos en un carrete de 80 diapositivas sin fin.

La reunión nada casual y nada inocente de estos once nombres y estas once propuestas, teje el hilo invisible de un habla generacional habitada por los lenguajes mutantes y enriquecedores de un arte que se cuestiona, se interpela y se reflexiona desde sus propios códigos y referentes internos o externos. También, se instala en la escena de las artes visuales chilenas como un desafiante trabajo grupal que, desarrollado en los bordes y en las márgenes de la Galería Gabriela Mistral, continúa la desafiante propuesta nacida al interior de este espacio -conducida por profesionales con un proyecto curatorial claro- y escribe un capítulo bastante significativo en la escena del arte chileno contemporáneo, en el umbral del próximo siglo XXI.

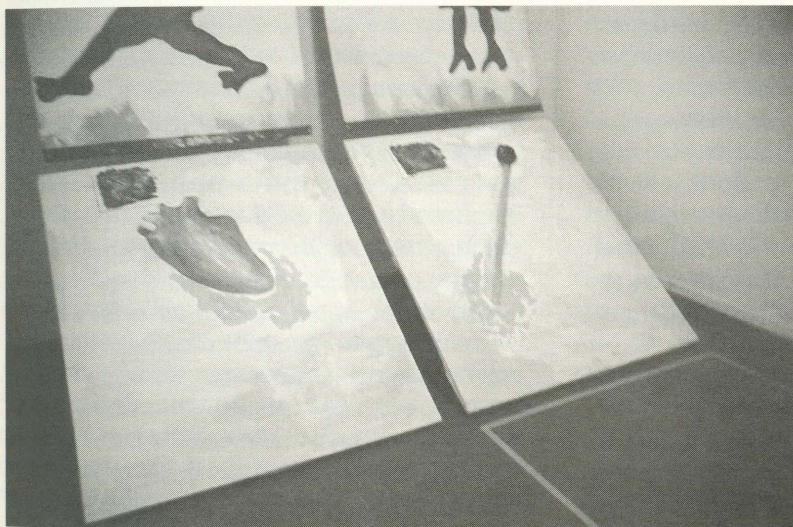


Nury González. S/T. 1986. 120 x 80 cms. Serigrafía y objetos sobre cera virgen.

DE LA ZONA FANTASMA A LOS FANTASMAS DE ZONA

Justo Pastor Mellado

Lo central en este re/cuento es el gesto curatorial de dos artistas: Carlos Montes de Oca y Patricio Rueda. Esto señala una diferencia entre lo que puede significar el deseo de agrupamiento de los artistas respecto a los deseos curatoriales de los gestores culturales. Cada vez más, radical y contradictoriamente, el arte contemporáneo es un producto curatorial. Nueva categoría que incorpora al circuito la mediación de la teoría para el mercado. Más bien, del mercado de la pequeña teoría de legitimación. No es por nada: mi presentación en el catálogo de la muestra concebida por Ivo Mesquita (CARTOGRAFIAS, 1994) se tituló EL CURADOR COMO CURANDERO. Bajo esta consideración, el gesto de Montes de Oca y Rueda señala una instancia de cura y de re-



Pablo Langlois. *S/T*. 1985. 450 x 300 cms. Galería Bucci, Santiago.

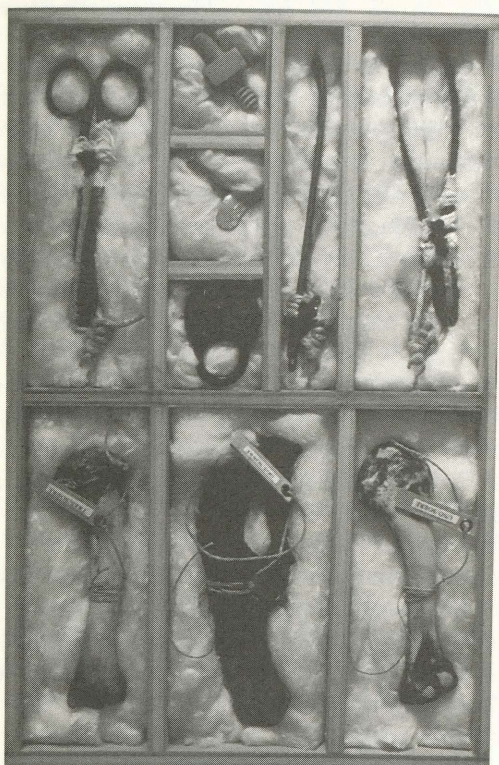
paración en relación a las exclusiones formales y gremiales de que sus convocados fueran objeto, al menos, durante un período considerable de la socialidad chilena, coincidente con la distinción entre Dictadura y Democracia.

Ante la necesidad de tipificar el gesto de estos artistas, pienso en la utilidad de un artículo de Carlos Navarrete publicado en Revista de Arte UC (Nº 12), titulado EL TRIANGULO PARADIGMATICO (plástica

chilena emergente). Este sería un ejemplo de reticulación artística diferente, ajustada a un programa analítico que trabaja desde la consideración de tres modelos de obra, dando LUGAR a un triángulo equilátero cuyos ángulos señalan tres tipos de prácticas diferenciadas: Objetualismo Duro, Recuperación Pictórica y Trabajos de Corte y Confección. Este diagrama tiene una particularidad: señalar los núcleos de FILIACION de estas obras. Es así como lo que llamaremos «Trabajo de Corte y Confección» coincide con una zona residencial asignada al nombre edilicio de Dittborn; la «Recuperación Pictórica» coincide con el territorio de resemantización baldía de Dávila, emparentando el «Objetualismo Duro» con la remodelación urbana de la obra edificatoria de Gonzalo Díaz. Se trata simplemente de una proposición referencial para clasificar, tipificar, enumerar las prácticas, a partir de sus materialidades y de sus combinaciones formales. De tal manera, las fronteras entre una zona y otra no serán jamás impermeables, dando lugar a relaciones transversales que aseguran una complejidad mayor de este campo.

Los artistas convocados por Montes de Oca y Rueda caben, con algunas restricciones y otras acomodaciones forzadas, en la articulación del diagrama. Sin embargo, éste no rinde cuenta más que de trabajos de los últimos cinco años. Intentaré, por lo tanto, reforzar su operatividad incorporando una variable histórica problemática.

Montes de Oca y Rueda, en su inconsciente curatorial, han manifestado un deseo de pertenecer a un bloque familiar inventando el origen a su medida. La titulación de esta muestra como Zona Fantasma, de lo que habla, por sobre todo, es del Fantasma del Origen. Más aún, cuando sobre dicho origen se instala un olvido forzado en provecho de



Carlos Montes de Oca. *Artículos de tocador*. 1989.
30 x 45 cms., técnica mixta.

carreras nuevas. Es el fantasma a no ser considerados en la nueva fase. Gesto legítimo y de una audacia reconstructora que hace de la persistencia del grupo, por disperso que sea, una base histórica con la que se puede especular una pequeña tradición.

Es un error imaginar un movimiento o una configuración generacional. Por ejemplo, Duclos, Alicia Villarreal y Soro no pertenecen a una misma generación de enseñanza, sino a una filiación determinada que los emparenta inicialmente con la obra de Eduardo Vilches. Ahora bien: hoy día hay nuevos contingentes que reclaman la misma filiación. Eso quiere decir que hay emergencias al interior de las emergencias. Esto determina, por cierto, la inoperancia de la noción de influencia. No basta con reclamar la filiación de Vilches, Hay que demostrar qué se ha hecho con ese patrimonio. Es lo que Duclos, Soro y Alicia Villarreal exhiben, consistentemente, a los largo de una década. En este sentido, en el seno de esta convocatoria, aparecen como veteranos heroicos de una guerra en la que no todos han tenido un trato justo.

Lo que amarra la importancia de este trío referencial es que sus interpelaciones al núcleo de origen han sido decisivas para la constitución de sus propios activos. Aquí hay una retícula que los conecta, diferenciándose de Dittborn, Díaz y Dávila, como referentes formales de fondo. Se trata, propiamente, de una interlocución de lo que puede pasar a llamarse «segunda generación conceptual». El elemento diferenciador clave de ésta respecto a los Maestros de Serie sería la puesta en función de un sistema de prácticas desplazatorias del grabado clásico. Los que no aparecen aquí convocados son quienes pertenecen a una «tercera generación». Esta exclusión es importante porque señala el límite de tolerancia del diagrama de Montes de Oca y Rueda.

Rodrigo Vega y Nury González, que participaron en la exposición «Provincia Señalada», curada en 1983 por Díaz y Leppe, se conectan con la filiación de enseñanza pictórica de Díaz. Pero se trata de pintores que saben «leer» la lógica de los desplazamientos. El diagrama opera desde este reconocimiento de situación, provocando cercanías y distanciamientos que según los períodos, darán origen a nuevos reagrupamientos, pero respetando la retórica de base. Nury González, por ejemplo, se afilia a los desplazamientos del grabado, mientras Vega refuerza su posición de revisionismo crítico de la representación pictórica. Dicho revisionismo será abordado, desde una plataforma más paródica, por Pablo Langlois, quien trasladará al terreno de la historia chilena del paisaje la compositividad de la sastretería. En el mismo hilván podemos considerar el trabajo de Manuel Torres. Pero éste, en 1985, pintaba unos «popeyes» con pinturas fosforescentes que ponían en crisis el primitivismo neoexpresionista de entonces. Nadie quiso percatarse de ello. Su política no participaba de los desplazamientos; solo le importaba la pintura ácida, sin concesiones. Y se embarcó en un camino sin retorno hasta que cimentó la complicidad de un regreso en la cercanía de Soro. Torres es otro veterano, de viejas luchas secretas y agotadoras expectativas, huérfanas de discurso y desfavorecidas por la intriga de los jóvenes lobos. El corte y confección (fragmento y combinación) será, junto al desplazamiento, el elemento que articulará este frente de trabajos. Torres viaja a la pampa, de la que no hay pintura, sino apenas, unas menciones a Elliot, abstractas, perteneciente a las polémicas de los años sesenta entre los encargados de la estética de la Facultad. Torres pinta el desmantelamiento. Es una metáfora. Un desmantelamiento de la metáfora, en pintu-

ra. Metáfora desmantelada, en suma, para verificar restos sociales conservados como patrimonio del esfuerzo humano, en toda esa aridez.

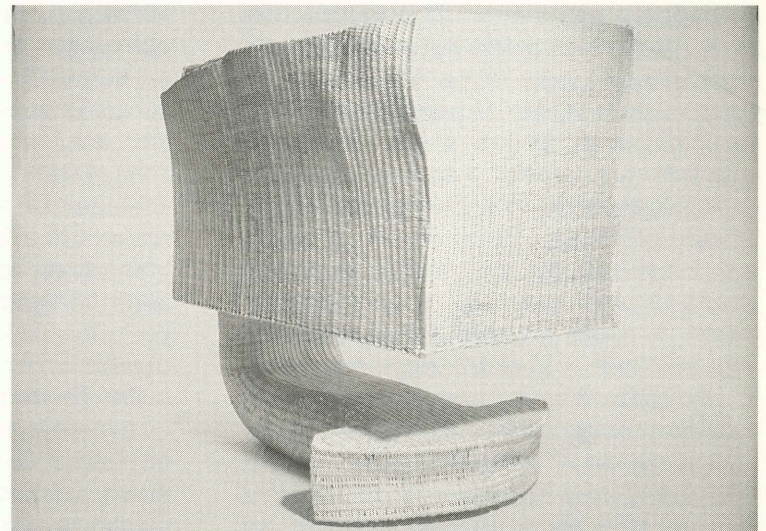
En la confección pictórica de Torres y Natalia Babarovic se reconoce y refuerza la metodología del «cajón de sastre», que ya tenía sus antecedentes en la «caja de herramientas» de Dittborn. De ahí que la poética del corte y confección sirva de campo común a los trabajos desplazatorios de Nury González, pasando a recuperar los vestigios de las primeras inscripciones pictográficas del territorio. De tal manera, traza una línea de conexión formal entre lo que Navarrete denomina «Revisión Pictórica» y «Trabajos de corte y confección». Línea que abarca exactamente, una década. Es preciso recordar, al respecto, la aparición de Nury González en la colectiva «Seis + », realizada en 1985. Mario Soro, en las proximidades de «Seis + », dedica su tiempo y esfuerzo a programar y proclamar «La salud pública chilena». Esta es una gran metáfora analítica con la que logra consolidar un discurso de obra que ha mantenido su coherencia. Por esa misma fecha trabaja dibujos «con máquina de coser», en colaboración con Montes de Oca. Ya no se trata de desplazamiento del grabado, sino del dibujo. Aquí, los tabiques se permean para conectar transversalmente el «Objetualismo duro» con «el corte y confección». Por su parte, Montes de Oca inicia en la cercanía de los 90 lo que será actualmente su reconocido sistema de enunciación objetual.

Mi insistencia en el año 1985 es clave. Es un momento en que la llamada «escena de avanzada» está en deflación total. Sin embargo persiste en los jóvenes atentos a sus obras, un temor de no estar a la altura de unas exigencias que configuran una Zona Fantasma que actuará sobre ellos como una instancia de castración. Lo fantasmático de

la época estaba en la amenaza constante de no ser reconocido por los «mayores». Estos artistas más jóvenes entonces, sufrieron el abandono de toda mirada medianamente analítica. Tuvieron que sacarse de encima el peso de muchas determinaciones filiales, si bien éstas no eran tanto imposiciones de los artistas maestros de serie, como de sus comentaristas e inscriptores. Los artistas que por diversos motivos- se subordinaron inconscientemente a este discurso, tardaron en darse cuenta que la inscripción social de su trabajo requería de una persistencia y de una autonomía que debía ir, a veces, en contra de una crítica vigilante y reductora. Lo primero que había que conjurar era el Fantasma de Zona. Montes de Oca y Rueda, más bien estuvieron marginados de dicha amenaza. Pero carecían de los atributos sociales y de clase que les permitiera sostener una ficción de carrera. Esto es una ventaja formal que tiene su precio. Las ficciones de carrera pasan a depender de la política de relaciones del artista con los Medios. El riesgo es someterse a una reducción de otra naturaleza, al margen de los parámetros estatuidos por los Fantasmas de Zona.

En esta distancia, entre La Zona Fantasma y los Fantasmas de Zona, se instala la persistencia resistente de este conjunto de obras convocadas por estos artistas-curadores. Iniciativa que no habría tenido curso si no hubiese estado, de alguna forma, cursada por la pertinaz existencia de la Galería Gabriela Mistral. Este es un dato que tiene una im-

portancia crucial para comprender las paradojas de la cultura plástica de la Transición. Las reparticiones del Estado que poseen departamentos de cultura sostienen diversas políticas plásticas, dependiendo de las políticas de prestigio de sus autoridades. No hay análisis institucional propio. El análisis que fundamenta la política de exposiciones de la sala Gabriela Mistral ha sido realizado por esfuerzos discursivos externos, que han sido asumidos por las autoridades, porque éstas han estado obligadas a reconocer su perti-



Pablo Rivera. *Teje-Maneje* (Proyecto Chimbaronk-o) 1994. 250 x 230 x 130 cms. Mimbre.

nencia. Este es un caso ejemplar en que un moderado sentido de la oportunidad y la capacidad para recoger las iniciativas de autoproducción de la plástica emergente se combinan para formular y sostener una política de exhibiciones que ha sido clave en la constitución del BLOQUE DE OBRAS aquí expuesto.

ZONA FANTASMA

El cuerpo, la noche, la mano izquierda.

Gonzalo Arqueros

1.
ZONA FANTASMA nombra metonímicamente un lugar. En ese lugar (común) se superponen otros lugares. Se acumulan serialmente los relatos que localizan esos lugares. Sitios parciales cuya área compromete un habla desleída, como presencia que se manifiesta desde un fondo lejano y virtual. ZONA FANTASMA es un modo de experimentar la pobreza, de aludir una falta constitutiva. No se trata sin embargo de la vindicación de aquella falta o del aprobioso reclamo del objeto faltante. Se trata más bien del enigma de ese objeto y de su paradójal constitución. Es decir, del "objeto educido por la esperanza" (1). No el objeto real sino su elaboración y concretización imaginaria. Aquella que, más que presentar el objeto, lo oculta sustrayéndolo a la mirada, pero indicándolo en ella. Mostrándolo como ocultamiento, es decir, como fulgor momentáneo y conjetural.

El lugar que se muestra, la ZONA FANTASMA, es el lugar que se oculta. Es la parte y el todo. No el espectro sino su promesa. La promesa de su regreso, es decir, su esperanza. Pero ante todo la esperanza en la historia, en el lugar (objeto) originario como principio de toda razón y fundamento causal. ZONA FANTASMA enuncia, y apura, un argumento generacional, encuentra (busca) en esa figura la unidad historigráfica y causal suficiente capaz de dar cuenta y legitimar el espesor de su objeto. Capaz de sostener en pie el artificio de ese lugar imaginario y siempre en fuga. Pues, es en el artificio de la historia, en su ficción discursiva, donde tiene lugar el fantasma. Donde tiene lugar la veladura y la de-

smaterialización que hace del cuerpo un cuerpo faltante. Faltante, o presente, en la "zona visible", de la historia. Es decir, en el artificio desde cuyo umbral es conveniente "oír" la resonancia, aterradora tal vez, de la lejanía. Si aquí se reúne una generación es necesario oír en ello no ya el diferimiento formal, sino la resonancia del deseo y la fantasía, su correlato. Deseo de lugar, deseo de cuerpo es lo propio de un fantasma, irrupción figural lo propio de la fantasía. Se trata entonces de una configuración espacial y objetual, de un paisaje donde se encuentra huellas, impresiones que hilvanan el relato conjetural del objeto perdido que vuelve y traza durante la noche (tiene que ser durante la noche) los límites difusos de la zona. (Entrechocando las cosas, movilizándolo los hitos, virtualizando las distancias). Esa zona restada, prometida, recobrada. Pero recobrada para el deseo, no para la historia. Es decir, no tan rápido para la historia, porque las obras, serie borrosa de objetos parciales, se abren trabajosamente a ese reclamo. Por una parte apuestan a la unidad, por otra a la diferencia. Por un lado hablan, por otro lado se callan. Se reservan diría, se retraen, cual más cual menos, sobre el campo más familiar de su retórica. Se predicen en la vindicación mas sustancial de su cuerpo sintáctico.

De esto se desprende un efecto de negatividad que actúa sobre ellas, es decir, sobre las obras en cuanto "materializaciones significantes de la fantasía". Siendo cada obra una zona fantasma, promesa incumplida. Fulgor momentáneo, resonancia conjetural... En fin, siendo cada obra origen y destino de ese efecto, del doblez que trabaja en ellas.

Si han de someterse las obras a ese doblez, habrá entonces que buscar el índice de negatividad. La resta, el grado de desprendimiento de sí misma que posea su habla. La distancia respecto de la pretensión "fantasmática" de la muestra. Es decir respec



Patricio Rueda. *Mi vida*. 1986. 180 x 90 cms. Fotocopia, óleo y estampado sobre papel..

to de su condición de “salvataje histórico-institucional” pues, el argumento generacional caro a la institución cultural, la prescribe, la comenta previamente y la despacha bajo la forma (gloriosa) de la posteridad.

Es claro entonces que si en su doblez las obras, complacidas de sí mismas, descansan en el efecto de posteridad con que la muestra parece fantasear, jugándose a la vindicación del lugar cancelado, bajo el argumento de ser recobradas para la historia, se mueren. Se

vuelven más tenues que lo tenue. Siendo el fantasma el objeto tenue por excelencia, serían acaso fantasmas de fantasmas. La pregunta es entonces como las obras se sobreponen a la posteridad, como resisten a la noche.

2.

En "Discurso, Figura", J. F. Lyotard se demora en un pasaje particularmente enigmático del diario de Paul Klee “ver con un ojo, sentir con el otro” (2). Lo que Klee quiere decir, comenta Lyotard, es que el ojo debe ser capaz de enfocar “ya no el campo de la legibilidad, sino el de la forma, que escapa a la legibilidad” (3). Esto supone un doble juego del ojo, que opera doblemente sobre el campo exterior e interior. Que bizquea deslizando lo que Lyotard (Klee) llama “interioridad”. El ojo

opera un desliz figural viendo, haciendo visible, aquello irreductible al horizonte de legibilidad. La “forma” constituye el índice material visible de ese desliz, la forma hace sentir una matriz incognoscible ilegible al ojo que “ve”. Audible a la mano izquierda sin embargo. Audible, es decir, sensible, traducible por ella. “La mano izquierda trabaja sin habilidad,... puede inducirnos a la forma nun-

ca vista,... a la interioridad revertida” (4). Al error, a la falla por donde se desliza el fantasma.

Las obras que dispone ZONA FANTASMA participan de ella como una secuencia de objetos y lugares perdidos. Secuencia más aleatoria que programática, en la que conviven estrategias más o menos afines cuyo diálogo ya no depende sólo de la capacidad de auto desprendimiento, pues su reunión invoca una ficción asociativa extremadamente tenue y por lo mismo frágil. Entonces el diálogo, o la confrontación, depende también, de hasta que punto la resolución formal de las obras confirma la asociación de nombres.

En este sentido cabría pensar por ejemplo, cómo y hasta dónde las obras responden a las categorías descriptivas y las claves interpretativas que las leen. Sea que esta lectura arriesgue una fórmula unificadora y normativa, más convencional; o bien menos convencional, es decir, dispersiva y menos circunscrita a criterios restrictivos, académicos e historiográficos por ejemplo.

Al respecto el giro reflexivo y su doble correlato crítico, la indisposición de la mirada y del objeto. Podría ser la sutileza capaz de dar con la clave de la muestra. El problema surge sin embargo, no a la hora de intentar descubrir operaciones disímiles pero coincidentes en la índole ruptural y dispersiva de las obras respecto de sus propios límites estéticos y formales. El verdadero problema está en pensar, es decir, en si las obras piensan la reflexividad como categoría estética. Si se enuncian desde allí. Desde ese lugar, más inminente y fugaz que definitivo.

El enigma no se resuelve aquí, con esta indicación fragmentaria, pues el lado más problemático de la reflexividad es precisamente su condición de *argumento productivo*. No porque sea ineficiente, sino que su condición no es invariante. Es decir no permanece en la



Mario Soro. *La novia puesta al desnudo por su soltero*. 1982.
Acción escuela de arte Universidad Católica.

evidencia sino que se disfrazo y oculta; huye, desmintiendo su presunta asistencia en las obras. En fin, esa categoría, pienso, se confunde. Aun más, la confusión es, se podría decir, doble pues lo que se asume como reflexividad es sólo un efecto de *redundancia discursiva*. Efecto más que significativo sin embargo pues permite percibir sino la reflexividad, al menos sí su deseo; en otras palabras la configuración de una fantasía, de uno (otro) de los fantasmas que tienen en común estas obras.

Esto quiere decir dos cosas. Primero: que ahí donde creímos algo ahora no hay nada. Y segundo: que esa nada es ahora el deseo de que haya algo, pero presentándose esa "nada" bajo la forma de otra cosa. Esta cuestión es capital pues el corpus productivo de estos artistas sí tiene un origen y una emergencia vinculada a la reflexividad. No obstante no quiero sugerir su olvido, es decir su represión originaria, sino más bien su condición de retorno, de emergencia fantasmática. De cuerpo faltante.

Experiencia de pobreza decía al comienzo. Repetiría experiencia enfatizando el grado empírico (mas no bobo) de la producción artística. Aduciendo así un cierto horizonte de facticidad (en cuanto apertura de lo sensible también) que puede ser útil para pensar la reflexividad en cuanto categoría estética. Para repensarla como categoría descriptiva y aún interpretativa. En relación a esto último la facticidad tiene que ver primeramente con una cuestión política. De estrategia económi-

ca de inversión o de recesión. Las obras exhiben, predicen en cierto modo ese gesto de atención ágil del espacio a cubrir. Espacio por de pronto cuantificable.

Me atrevería a definir un grupo de obras cuyo tono implica una astucia que va más allá de su dimensión matérica-sensible. Que extiende esta dimensión, en cuanto borde experiencial, proyectándola y tensándola más allá del espacio de comparecencia imaginaria. En este grupo incluyo las obras de A. Duclos, N. González, P. Langlois, C. Montes de Oca, P. Rueda. Pero, entiéndase bien, no es que todas estas obras, deduciendo el índice económico del espacio de muestra y circulación (a saber, la galería y el libro conjetural) ambicionen parejamente su inscripción en el efecto de mercado resultante. Sino que, cual más cual menos, se disponen desde la certeza de que ahí puede haber algo que ganar. Y eso ya hace una diferencia, pero no unicamente respecto de otras obras, sino respecto del índice de reflexividad, es decir respecto a qué y cómo piensan y se piensan las obras.

No es la intención de este trabajo sin embargo, impugnar el lado formal o poético de las obras. Sino indicar como ellas, reunidas bajo el término *geográfico* ZONA y el resquicio analítico FANTASMA ponen al descubierto la insuficiencia epistémica de las categorías interpretativas que se hacen cargo de ellas. Hablando por ejemplo el idioma de la facticidad. Fantaseando, por así decir, en voz alta. Dejándose oír tanto en el rigor dispositivo, como en su naturaleza más desplazatoria y ambigua. Y si una obra de arte es, ante todo, una forma de meditación, lo audible entonces es su silencio. Silencio del fantasma en este caso. Ruido inhábil de la mano izquierda.

3.

La hipótesis de la reflexividad habrá que medirla entonces más sobre el gesto de la mues



Manuel Torres. *Clash*. 1984. 130 x 160. Oleo, esmalte sobre sacos cosidos.

tra que sobre las obras. Ahí donde las obras hacen contacto con el cuerpo arquitectónico institucional. Ya sea invocando metafóricamente los fragmentos anticipatorios de la ruina del sentido en la identificación extensiva de la institución con el cuerpo destruido de antiguas oficinas salitreras (Torres). O refiriendo metonímicamente al texto institucional dismantelado a través de la silueta luminosa de sus fragmentos, ahora fantasmas del sentido arrojados al autismo de su descripción y reclasificación infinita (Villarreal). O bien congelando la paradoja territorial en la irreductibilidad de su doble sentido, sacral y profano, es decir mitológico indisponiendo sus símbolos a través del artificio arquitectónico ceremonial del triunfo. La columna/obelisco truncada como soporte de la victoria (Montes de Oca).

Las obras que inciden en el muro constituyen también una modalidad retórica particular de contacto. Sea como depósito de la huella pictórica en su carácter de extrema tensión citacional que reconvierte paródicamente series de contenido iconográficos fragmentarios (Vega). O bien en la fascinación obsesiva por la traductibilidad pictórica de la reminiscencia inconmensurable (mínima y máxima) del paisaje. De su condensación espectral en la memoria (Babarovic).

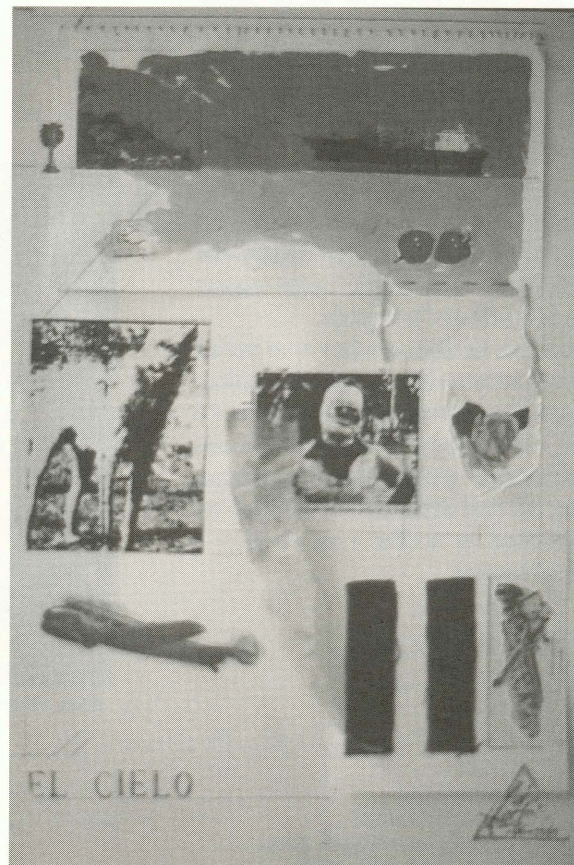
La objetualidad permite también conjeturar un contacto digamos, crítico. Objetualidad emblemática, positiva y negativa a la vez, que indica la cierta inanidad material de los símbolos. La codificación visiva (como prueba de indigencia visual) que reenvía al sujeto a su contacto más desublimado con el objeto pero restituye también el sentido mínimo, inmaterial casi, (suprematista) de la representación. La idea del contacto crítico asume en la obra de Nury González, la forma del ocultamiento y la regresión, al contacto del cuerpo con el paño. Los tres textos, las tres hablas diferen-

tes, que a su vez se corresponden con tres elocuencias cromáticas distintas, tienden, declinan al silencio, al *siseo* manual del tejido. Más que como una huella, como un objeto perdido y vagamente palpable, conjeturable entre infinitos pliegues. (Los pliegues que supone la noción del hilado).

Las obras de Rueda y Langlois se constituyen topológicamente. Son evidentemente los que más materializan su contacto con el cuerpo de la institución. En particular Langlois cuyo montaje es una doble indicación del carácter contemplativo y direccional (literalmente), de la mirada y del cuadro. Resumen o superposición de direcciones pictóricas sobre la dirección institucional cuya lectura es enraizada por la pintura. Y al mismo tiempo el apuntalamiento del lapsus, del paisaje como lugar equivocado. Deformado por el peso de la institución. (El paisaje celestial es el paisaje de la verdad, el efecto de verdad que se derrumba).

Rueda dispone, topológicamente decía, sobre otro cielo los materiales de la pintura (al modo del "Bautismo de Cristo" de Piero de la Francesca, en que las nubes se confunden con la paloma del espíritu santo que flota sobre la cabeza de Cristo). Los materiales de la pintura chilena como cuerpo parcial, su cielo, lugar de hipóstasis e identidad. "Recordar el futuro" (5) dice Rueda. Olvidar el pasado dice la muestra.

Las obras de Rivera y Soro finalmente se erigen como las más diferidas. Ya sea por la ominosa y nocturna investigación del objeto,



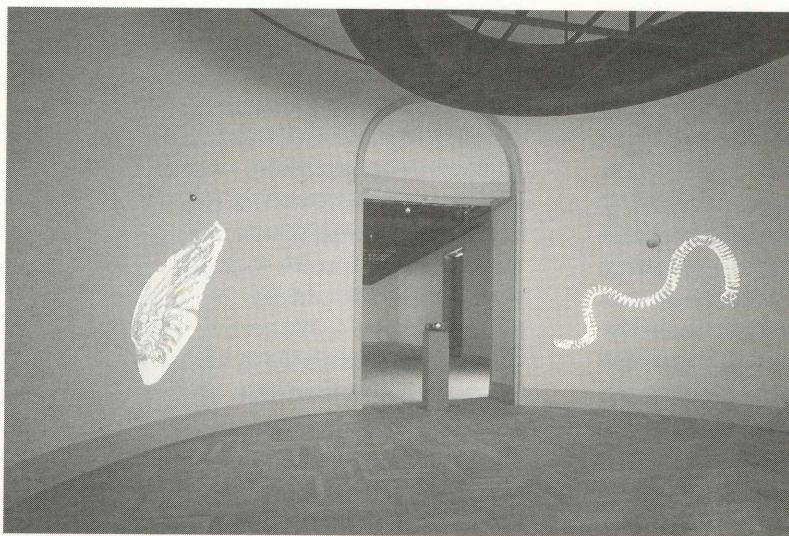
Rodrigo Vega. S/T. 1992. 350 x 50. Collage sobre papel.

cuya naturaleza parcial es contrastada con el ilusionismo óptico, inútil casi, del holograma y su imprescindible virtualidad. Sumergiéndolo en la transparencia conservativa del olvido bajo un lema, cuyo autor podría ser (felizmente) Jack the Ripper (Rivera). O bien por la reconstitución mítica de la escena de toda verdad plástica como comunión, es decir como escena sacrificial del cuerpo del saber plástico en su versión *ortopédicodocente* hecha por Soro, quien obliga a desviar la mirada sobre el dispositivo, teleológico en él, de la enseñanza normalizada del dibujo.

4.

Si las obras responden a la muestra lo hacen desde la "mano izquierda". Hablan desde esa particular indigencia que niega, desarmando el artificio inveterado de lo legible.

No hay posteridad, la elocuencia tenue de las obras, su índole fantasmal, hedonista y calculada a la vez así lo confirma. No hay lectura de ellas, es decir, no hay extensión escritural que confirme o sostenga globalmente la asociación genérica. No hay resonancia histórica de ello. Hay más bien la noche y su condición provisoria y conjetural.



Alicia Villarreal. *Por el ojo de mi cámara*. 1990. Objetos y proyección, Museo Nacional de Bellas Artes.

Notas

(1) Borges.- Tlon Uqbar Orbis Tertius citado por A., Moreiras en *Epistemología tenue*, Revista de Crítica Cultural N° 10. Stgo 1995.

(2) J. F. Lyotard, *Discurso, Figura*.

pag. 231

Ediciones G.G. 1979

(3) J. F. Lyotard O.P. cit. Pag 231

(4) J. F. Lyotard O.P. cit. Pag 231

(5) *Ninguna calle llevará mi nombre*.

P. Rueda en catálogo expo. "Armar de Memoria",

Galería Gabriela Mistral. Stgo. 1995.

Nury González

Santiago, 1960

Estudia en el Instituto de Arte Contemporáneo hasta 1982 y paralelamente, desde 1980, estudia arte con mención en grabado en la Universidad de Chile, de donde egresa en 1985. Ese mismo año asiste al taller de Arte Postal dirigido por Eugenio Dittborn.

Participa activamente en diversas exposiciones en Santiago, *Provincia señalada* (1983) en Galería Sur, *526 Huérfanos* (1985) en Galería Bucci, *Seis +* (1985) en Galería Sur, *Colectivo local* (1986) en Galería Carmen Waugh; y desde 1987 ha participado en exposiciones en Vancouver, Roma, Ginebra, Oslo, Estocolmo, La Haya y Buenos Aires; destacándose *Cirugía plástica* (1989) Kunsthalle Berlín, *II Bienal de Cuenca* (1990), *IV Bienal de La Habana* (1991).

Algunas de sus obras se encuentran en colecciones públicas en el Museo Chileno de Arte Moderno y Museo de Arte Moderno de Chiloé y colecciones privadas de Santiago, Nueva York y Ciudad de México.

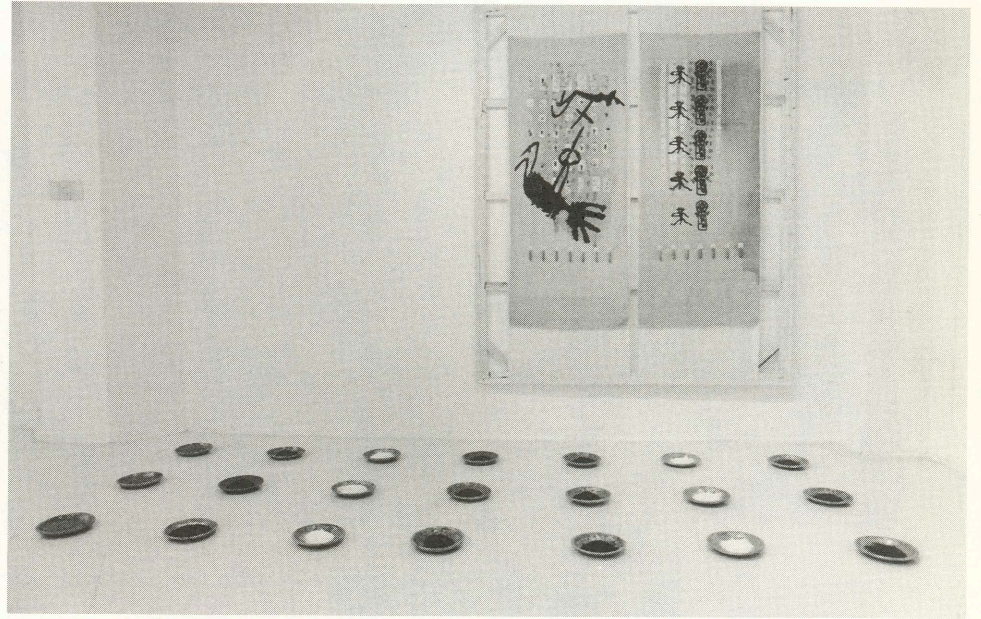
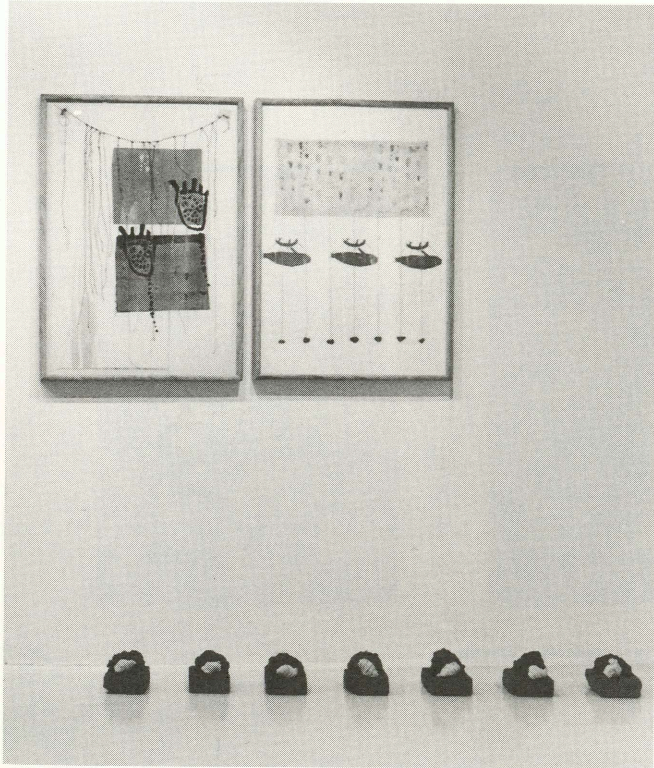
En su trayectoria ha obtenido el primer premio Concurso de Pintura Ibici (1993), mención honrosa II Bienal premio Gunther (1993), mención honrosa XI Bienal de Valparaíso (1994), la beca Fondart en 1992 y 1994.

Ha realizado proyectos de escenografía y vestuario desde 1989 para obras de teatro y danza en diversos montajes de Rodrigo Pérez y Paulina Mellado respectivamente.

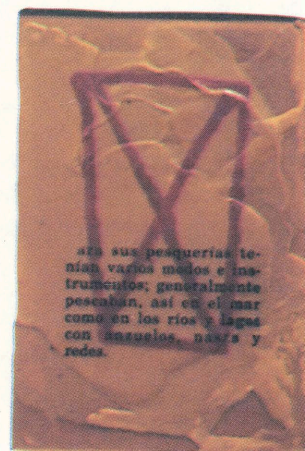
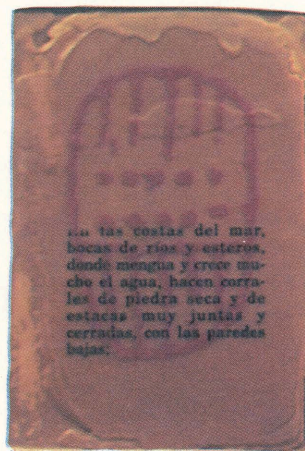
Actualmente prepara su primera muestra individual en la Galería Gabriela Mistral.



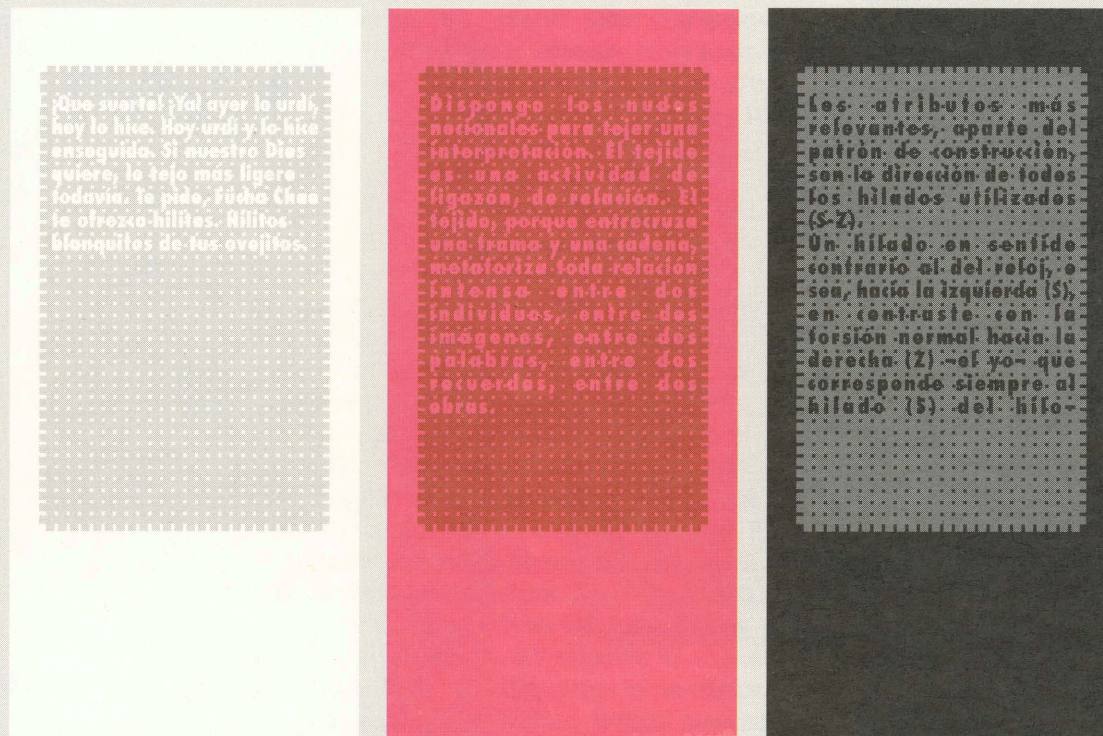
S/T. 1985. 200 x 300 cms. Cuero de vaca cosido con lino, impresión serigráfica y pintura.



De pies y manos. 1993. Serigrafía, pintura y objetos. Galería Gabriela Mistral.



Fragmento de obra para acumular. 1996. 45 x 300 cms. Cera, dibujo y serigrafía.(Detalle).



Que suertel. Yal ayer lo urdi,
hay lo hize. Hay urdi y lo hize
enseguida. Si nuestro Dios
quiere, lo tejo más ligero
todavía. Te pido, Fúcho Chaa
te ofrezco hilites. Hilites
blanquitos de tus ovejitas.

Dispongo los nudos
nacionales para tejer una
interpretación. El tejido
es una actividad de
ligazón, de relación. El
tejido, porque entrecruza
una trama y una cadena,
metamorfoza toda relación
intensa entre dos
individuos, entre dos
imágenes, entre dos
palabras, entre dos
recuerdos, entre dos
obras.

Los atributos más
relevantes, aparte del
patrón de construcción,
son la dirección de todos
los hilados utilizados
(S-Z).
Un hilado en sentido
contrario al del reloj, o
sea, hacia la izquierda (S),
en contraste con la
torsión normal hacia la
derecha (Z) -el yo- que
corresponde siempre al
hilado (S) del hilo-

Domokal-Wentru-Kal. 1996. 260 x 420 cms. Bordado sobre brocado. Proyecto de obra Zona Fantasma.

© Zona Fantasma, Montes de Oca / Rueda. 1996.

Esta publicación ha sido editada con ocasión del proyecto **Zona Fantasma, 11 artistas de Santiago**, realizado en dos exposiciones consecutivas en Galería Gabriela Mistral.

Primera exposición: 19 de Junio al 9 de Julio.

Arturo Duclos, Nury González, Carlos Montes de Oca, Pablo Rivera, Manuel Torres.

Segunda exposición: 16 de Julio al 6 de Agosto.

Natalia Babarovic, Pablo Langlois, Patricio Rueda, Mario Soro, Rodrigo Vega, Alicia Villarreal.

Idea del proyecto y coordinación general:

Carlos Montes de Oca, Patricio Rueda.

Asesoría:

Justo Pastor Mellado, Luisa Ulibarri.

Edición y diseño del catálogo:

Arturo Duclos, Pablo Langlois, Carlos Montes de Oca, Patricio Rueda.

Textos:

Luisa Ulibarri, Gonzalo Arqueros, Justo Pastor Mellado.

Fotografías: Natalia Babarovic, Francisco Barrenechea, Jorge Brantmayer, Carlos Bravo, Arturo Duclos, Miguel Hechen Leytner, Pablo Langlois, Alvaro Mardones, Rodrigo Merino, Gonzalo Mezza, Carla Moller, Francisco Oschilwsky, Rodrigo Pereira, Claudio Perez, Ivan Petrowitsch, Pablo Rivera, Ariel Rodríguez, Manuel Torres, Rodrigo Vega, Rosa Velasco, Alicia Villarreal.

Impresión:

Alerce Talleres Gráficos S.A.

Galería Gabriela Mistral

1996