

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

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.

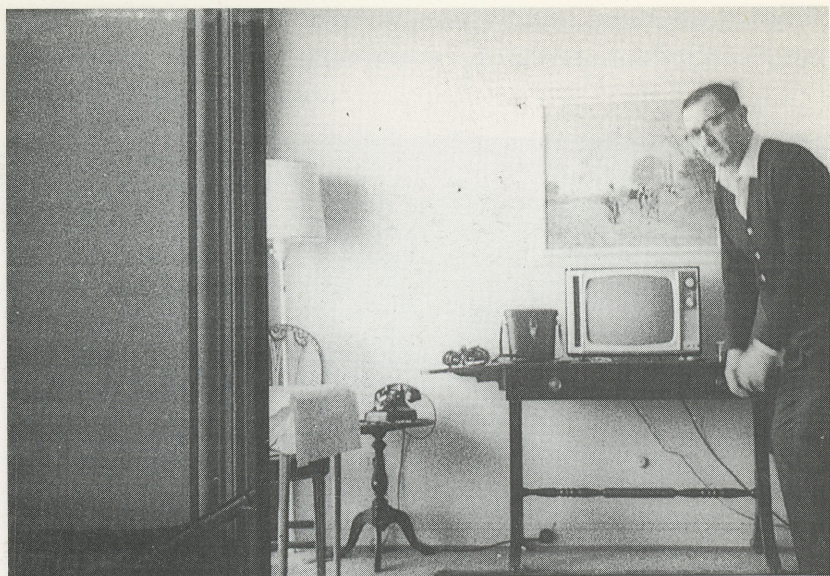
Que en relación con los tipos de fragmentación, se habrá de tener mucho ojo con la historia de las artes. Más exactamente, ojo para una historia de los modos y maneras de representar, mediante una catalogación imaginaria o científica de ese habitual y multimilenario procedimiento. De esta inclinación, 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

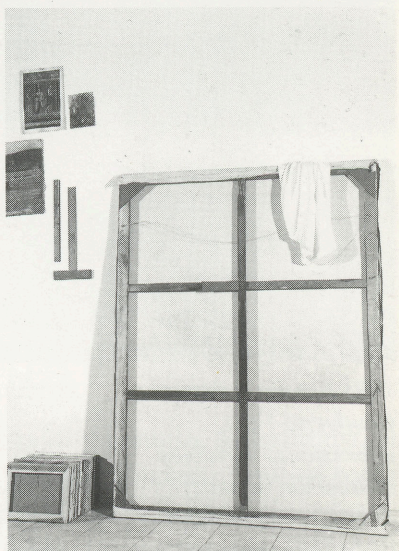


1993 Natalia Babarovic
Cautiverio Feliz,
dimensiones variables
instalación (detalle)



*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 adecúa 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.

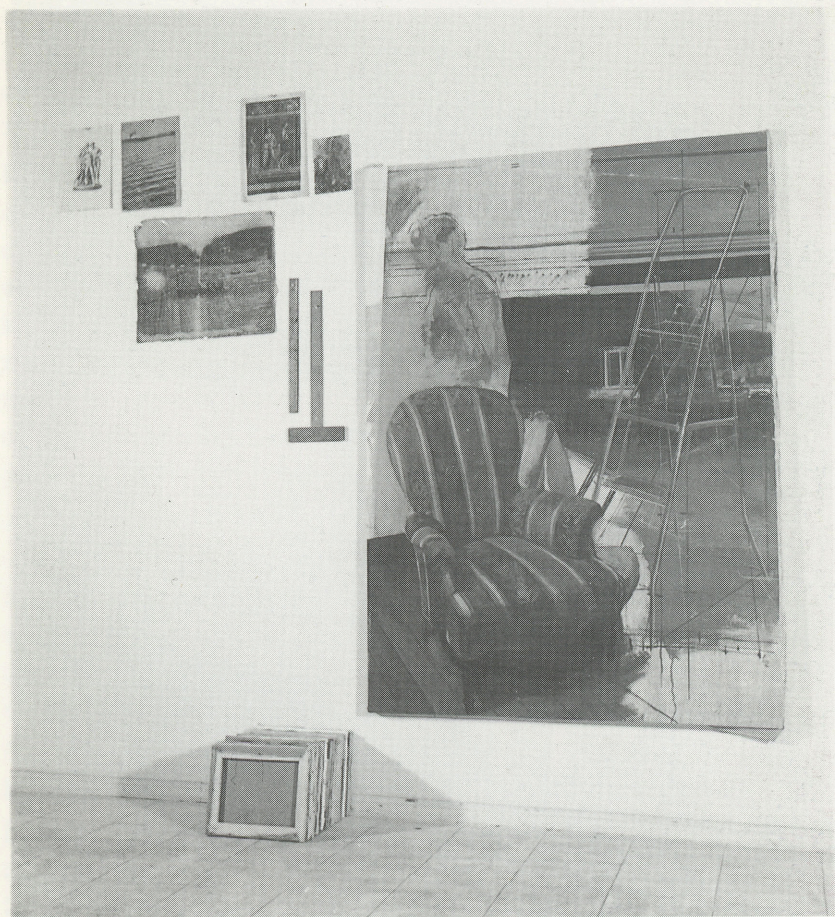
Que todo lo demás es inteligencia, astucia, piratería y asesinato.

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 anamorfosea 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– acarrean 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 vitrineca 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.

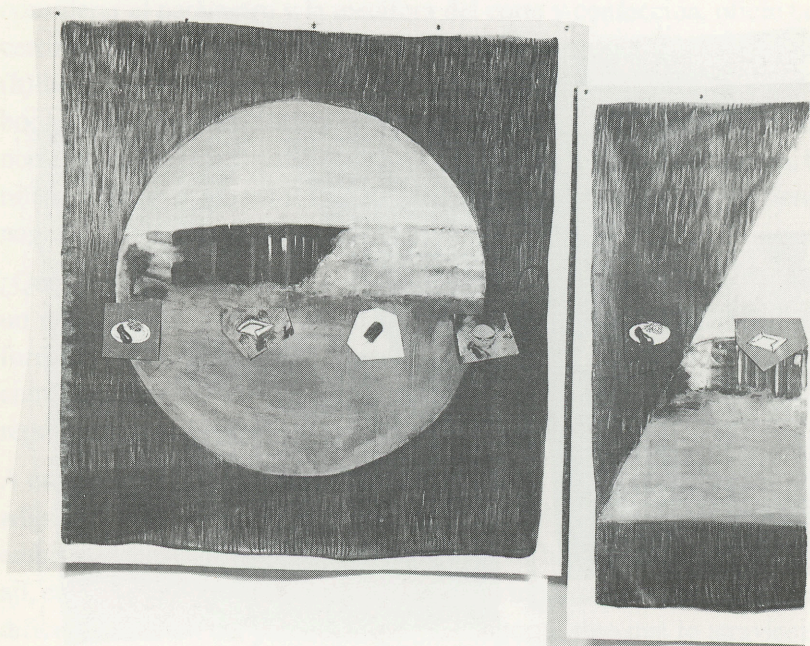
III. ADIC(C)ION DE LAS TIJERAS: LA PINTURA DE PABLO LANGLOIS

Esta misma adición 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.

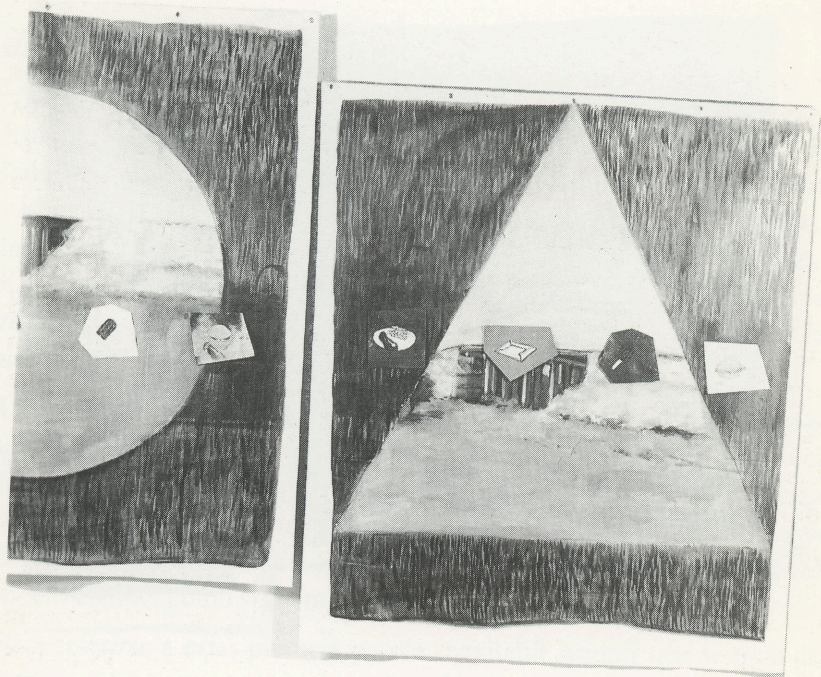
Las obras presentadas en esta ocasión por Pablo Langlois son pinturas que han llegado a formar siete unidades, las que en general muestran el rastro de la organogénesis en su estructura genética. La mayoría manifiesta síntomas de díplico, siendo su semiología la del labio leporino. Estas dejan ver en 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

Santiago – Noviembre 1993