

DICIEMBRE 2005 - FEBRERO 2006

SALA GASCO ARTE CONTEMPORANEO

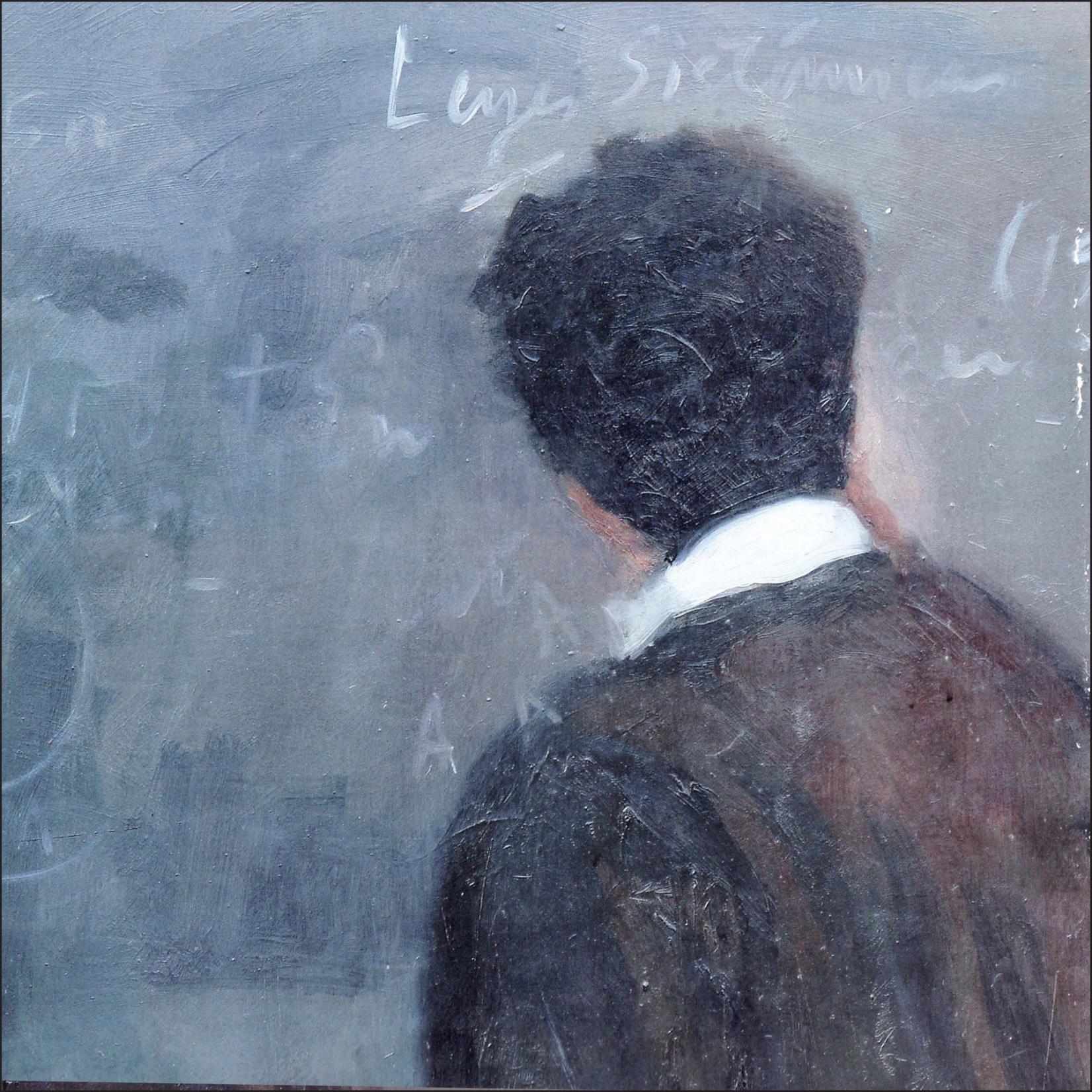
NATALIA BABAROVIC

CAUTIVERIO FELIZ

CAUTIVERIO FELIZ
NATALIA BABAROVIC

SALA GASCO ARTE CONTEMPORANEO

Lena Sietmann



CAUTIVERIO FELIZ
NATALIA BABAROVIC



www.salagasco.cl

13 de diciembre 2005 - 17 febrero 2006

SALA GASCO ARTE CONTEMPORANEO
Santo Domingo 1061 - Santiago - Chile - Fono (56-2) 694 4386

Natalia Babarovic (Santiago, 1966)

Realizó sus estudios de Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile entre 1985 y 1990. En esa misma institución realizó también su Magister en Artes Visuales entre 1994 y 1998. Sus exposiciones más relevantes son *El lugar de la cita*, Goethe Institut, Santiago, 1989; *Cautiverio feliz*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1993; *Varios lugares*, en *Campos de Hielo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1996; *Retratos*, Posada del Corregidor, Santiago, 1998; *El lugar sin límites*, exposición itinerante por 4 países de América Latina, curada por Justo Mellado, 1999-2001; *Cien años de arte en Chile*, tercera etapa, *Densidad y transferencia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000; *Tombs and River*, Mafuji Gallery, Londres, 2000; *Nueve tumbas*, Galería Animal, Santiago, 2001; *Frutos del país*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2002; *Cambio de aceite*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2003; *Chile traspasando fronteras*, exposición itinerante, Europa del Este, Galería Patricia Ready, 2004. Actualmente vive en Santiago de Chile y trabaja como profesora de pintura en la Universidad de Chile.

Cautiverio feliz se titula la muestra con que Sala Gasco Arte Contemporáneo da término a su exitosa temporada 2005 de exhibiciones. Curada por el destacado teórico del arte Alberto Madrid, la artista invitada es Natalia Babarovic (n. 1966). Ella exhibe individualmente con poca frecuencia, dándose el tiempo que estime necesario para producir cada muestra, lo que, en esta oportunidad, sin duda agrega una cuota de expectación frente a lo nuevo que hoy tiene que mostrar. A la vez, su obra constituye una vertiente importante dentro de la pintura contemporánea nacional, insertándose en una corriente de artistas que buscan siempre un sólido fundamento conceptual en su praxis. *Cautiverio feliz* apuesta por la pintura, pero una renovada, una que sigue cuestionándose sobre su propio lenguaje y su manera de visualizar y entender el mundo.

Su puesta en escena se arma de una manera muy simple y directa. El muro que enfrenta la calle en una de las salas, lo aborda con un gran tríptico de casi siete metros de largo encuadrado en un marco dorado que refuerza la idea de pintura tradicional. Por otro lado, en la sala contigua se despliega un tríptico de igual tamaño pero, esta vez, sin marco alguno, estando el lienzo directamente adosado al muro. Adicionalmente, aparecen dos telas de menor tamaño con escenas de un laboratorio de neurobiología. Las imágenes protagónicas de los trípticos las constituyen un paisaje clásico

del valle central chileno con la vegetación propia de ese sector y un caudaloso río, respectivamente.

La solidez de su propuesta para esta ocasión se basa en el hecho de tomar la historia de la "gran pintura", aquella del Renacimiento donde se fundían los géneros clásicos como el bodegón, el paisaje y el retrato, para emprender la reconstrucción de esa escena desde la contemporaneidad y, además, en una sola obra pictórica. Para ello se vale de su lenguaje habitual, en el que despliega su ya característico empleo de manchas sueltas que, en una escala de grises y tierras, van configurando una visibilidad plena de riqueza pictórica.

Así pues, con Natalia Babarovic, Sala Gasco Arte Contemporáneo apuesta también por la revalorización de una de nuestras destacadas artistas y por una muestra de gran calidad; una de las principales premisas en nuestra política de incluir la mayor amplitud de espectros en las artes visuales y a su vez ir delineando un espacio que marque tendencia en su constante aporte cultural a la comunidad.

Daniela Rosenfeld G.
Directora
Sala Gasco Arte Contemporáneo

Cautiverio feliz de Natalia Babarovic corresponde a una segunda versión. La primera tuvo lugar en la Galería Gabriela Mistral en 1993; en esa ocasión la artista realizaba una puesta en escena del taller en la sala de exposición. Ahora en la Sala Gasco, Babarovic tiene como referencia otro taller, más bien un laboratorio de neurobiología y biología del conocimiento, con el cual establece una relación de parentesco entre la actividad de la pintura y la investigación científica, en el entendido de que la curiosidad y pasión de la experiencia de la creación se potencia en dicho lugar.

Al revisar materiales de la obra de Babarovic he leído su tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales ("Como si en el espejo me mira, fui la parte y el testigo. Reflexiones sobre el autor, el azar, la inspiración", 1999). En ella la artista realiza una reflexión sobre el proceso de la creación y va estableciendo sus afinidades electivas, en las que consigna citas de filósofos, literatos, artistas que la han acompañado en su formación autoral. En una parte de dicho texto me detengo en una observación de la artista: "Me han resultado familiares y cercanas las reflexiones de artistas de los tiempos más remotos, porque a través de ellos adivino que esa soledad es universal". A propósito de la soledad, me recordó una cita de Couve que aparece en la contraportada de *La lección de pintura*, 1979: "Mi libro no es 'la lección de pintura'; es la lección de la vida. La novela muestra que nadie le arrebató a uno su talento que surge en cualquier parte y al que colaboran los demás. Pero la persona que lo logra debe saber que eso tiene un precio y ese precio es la soledad".

Por esa especie de (de)formación borgiana, descubro en la coincidencia de la datación 1979 de la novela de Couve y 1999 la tesis de Babarovic, que coinciden para una certificación académica. En el caso de Couve, la novela que tiene circulación comercial es parte de su tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría del Arte, sólo que esta versión no incorpora la introducción del texto académico: "La lección de pintura, consideraciones en torno a una crisis", la que ha

sido puesta en circulación recientemente en la edición a cargo de Paz Balmaceda, *Adolfo Couve: Escritos sobre arte*, 2005. Dicho texto tiene un carácter programático. Es más, Couve lo plantea como un legado ante un momento de crisis que experimenta la pintura; llegará a decir que lo que no fue capaz de resolver en ésta, lo hará con la literatura.

El alcance no es casual, ya que una de las afinidades electivas de la formación de Babarovic fue Couve, inclusive su primer conocimiento es siendo estudiante secundaria. Ya lo había leído cuando ingresó a la universidad.

Si se puede establecer el alcance entre los textos de 1979 y 1999, el último de Babarovic, semejante al del joven de *La lección de pintura*, en el que relata su aprendizaje, por cierto en Babarovic es su reflexión y revisión a una década de su primera formación. De ahí que insisto en lo autoral.

La tesis antes mencionada es el ejercicio en el lenguaje de la literatura, en tanto esta versión de *Cautiverio feliz* es el lenguaje de la pintura condensado en la genealogía de la historia de la obra del artista. Ahora, las telas adheridas en la superficie del muro son un friso que contiene lo que ha venido investigando durante dos décadas, de ahí la coincidencia con los tiempos de los textos y sus alcances en términos de las lecciones de pintura.

Parte de la triangulación de la edición de este catálogo está en el espectro de Couve, en la genealogía: Gonzalo Díaz, ayudante de éste, luego Díaz profesor de pintura de Babarovic y ella, ayudante del último. Dicha triangulación resume capítulos de las lecciones de pintura de las últimas décadas del sistema del arte chileno.

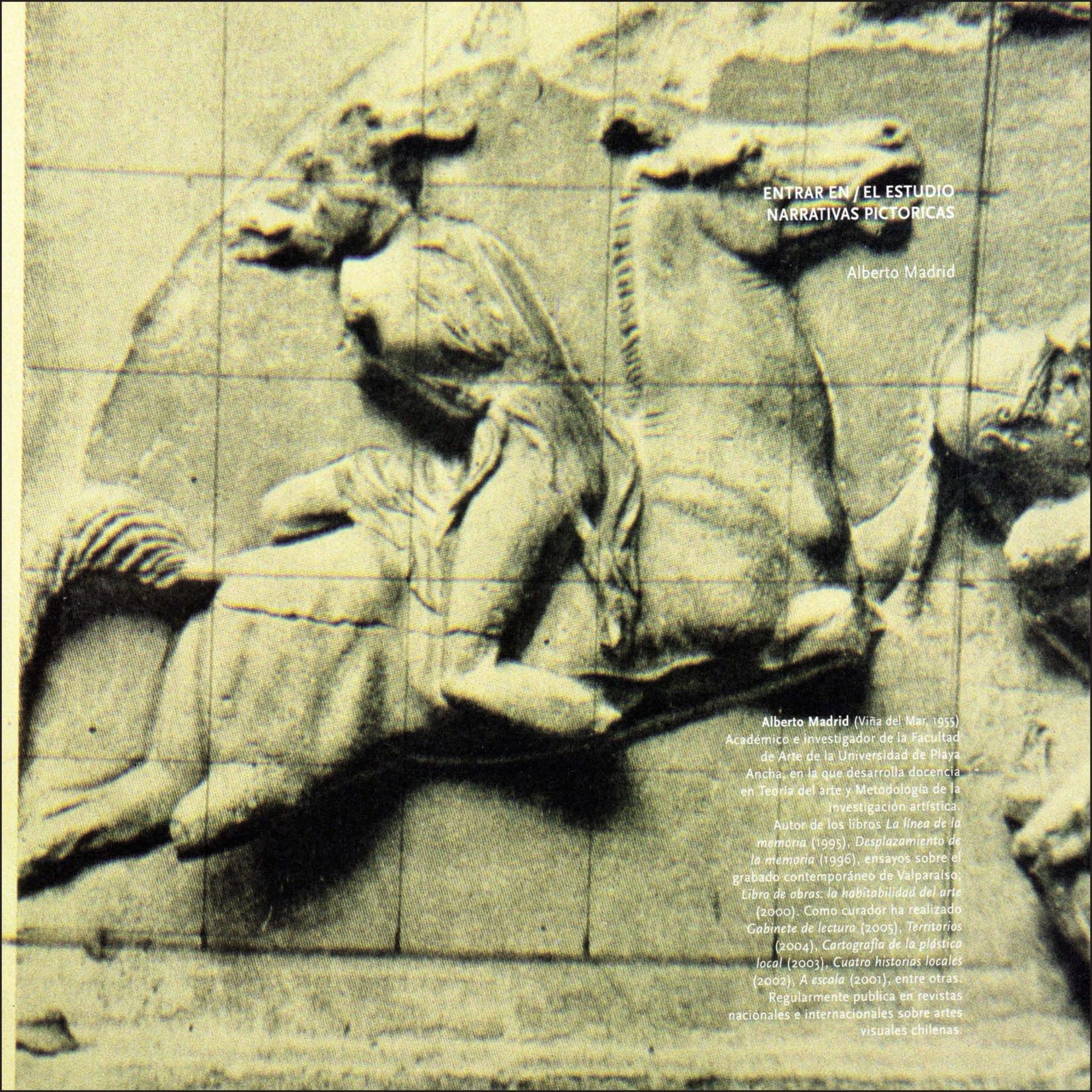
En otro giro de la (a)simetría de las cronologías de la condición autoral de Babarovic, ella ingresa a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile en 1985. Se debe recordar para esa fecha la exposición *Fuera de serie*, que de algún modo sancionaba el cierre de la Escena de Avanzada. Expone en Visuala, también, Adolfo Couve.

En el año 2005, formó parte de la curatoría *Gabinete de Lectura*, que entre otros aspectos abordaba la relación de la imagen y la palabra, la obra de Gonzalo Díaz *Tratado del entendimiento humano*, un tríptico que en una de sus partes muestra una fotografía aerogramétrica del borde costero, que Díaz utilizó para la portada de la novela de Couve *La comedia del arte*, 1995. En otra asociación, la obra que Díaz expone en la Bienal de Venecia tiene como referencia la más arriba mencionada.

El alcance a estas referencias es en atención a que, entre las décadas 1985-2005, dan cuenta de la formación y desarrollo de la obra de Babarovic, la que tiene como telón de fondo a los artistas antes mencionados, que son parte de sus afinidades electivas y están actualmente exponiendo, como anteriormente en esta misma sala Eugenio Dittborn; cuyos trabajos se caracterizan por las constantes de la investigación y reflexión de la pintura. Lo último es lo determinante de esta versión de *Cautiverio feliz*, en la figura del laboratorio como resumen de las actividades del procedimiento, es decir, el hacer y el pensar.

Retengo del catálogo la imagen que es parte de la biografía de Babarovic: en el primer plano está su hermana y a un costado ella, casi fuera, con un gesto de curiosa. Es por cierto la curiosidad de la investigación y la pasión en la homologación del taller y del laboratorio que expone Babarovic, cuyo recorrido reproduce el espectador en el tránsito de pasar de la calle al espacio de exhibición, el cual de algún modo evoca la trayectoria y procedimiento que ha seguido la artista en sus registros y traducción de la mirada, para la elaboración de su discurso sobre la pintura.

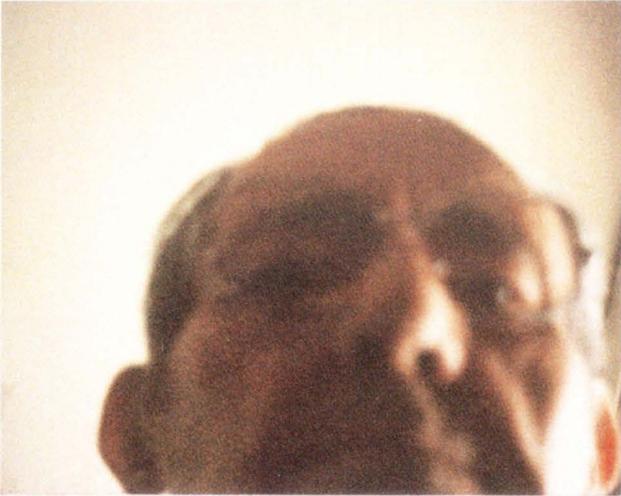
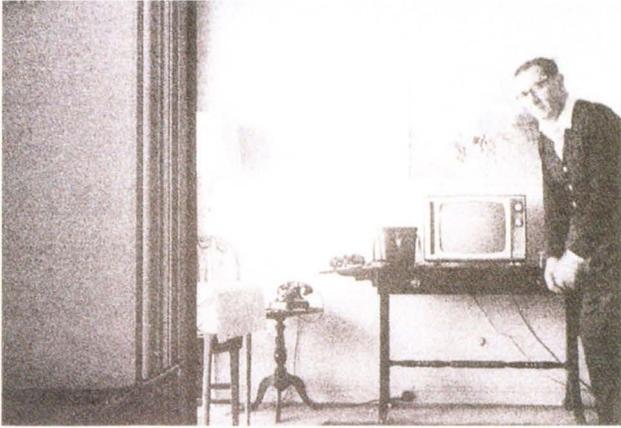
Alberto Madrid
Curador



ENTRAR EN / EL ESTUDIO
NARRATIVAS PICTÓRICAS

Alberto Madrid

Alberto Madrid (Viña del Mar, 1955)
Académico e investigador de la Facultad
de Arte de la Universidad de Playa
Ancha, en la que desarrolla docencia
en Teoría del arte y Metodología de la
investigación artística.
Autor de los libros *La línea de la
memoria* (1995), *Desplazamiento
de la memoria* (1996), ensayos sobre el
grabado contemporáneo de Valparaíso;
Libro de obras: la habitabilidad del arte
(2000). Como curador ha realizado
Gabinete de lectura (2005), *Territorios*
(2004), *Cartografía de la plástica
local* (2003), *Cuatro historias locales*
(2002), *A escala* (2001), entre otras.
Regularmente publica en revistas
nacionales e internacionales sobre artes
visuales chilenas.



Arriba: Bosko Babarovic, autorretrato, 1969

Abajo izquierda: Bosko Babarovic, autorretrato, 1976

Abajo derecha: Reconstrucción de escena. Natalia Babarovic como Bosko Babarovic, 1992

ENTRAR EN / EL ESTUDIO NARRATIVAS PICTORICAS

Natalia Babarovic persiste en una designación y en una fascinación. Lo primero es que mantiene el título de una exposición anterior, *Cautiverio feliz* (1993), y la segunda corresponde a la figura del taller. En 1993 trasladaba y representaba la actividad del taller —el acto de la pintura— como puesta en escena. En la sala disponía y distribuía obras realizadas en su taller en las que representaba la actividad de la pintura. El espectador se interiorizaba en el recorrido de materiales, objetos, imágenes bidimensionales y parte del mobiliario. No estaba la artista presente, pero su presencia estaba en el registro, la representación de la pintura, la que se apreciaba en sus géneros y problemas constructivos. La misma disposición de sus elementos narraba la escena construida con anterioridad. En la superficie del muro colgaban pinturas de gran y pequeño formato en las que se observaba la representación y lo representado, el tratamiento del modelo. Daba la impresión que los materiales estaban dispuestos para que el espectador iniciara el relato en su recorrido.

Ya en ese montaje y en los materiales de exhibición estaban contenidas las claves de lectura de su producción. Un título de otra exposición, *El lugar de la cita* (1989), me posibilita un ejercicio de intertextualidad, atendiendo a que la fascinación del taller es comparable a la de la biblioteca.

La preparación de la escritura para esta nueva versión de *Cautiverio feliz* está precedida por la cita/visita de los lugares: primero, la sala de exposición; segundo,

su taller; tercero, el tránsito entre el borde costero y el borde cordillerano y en medio de éste, uno de los lugares de la obra de Babarovic, el paisaje del valle central y en un recuadro de éste, la cordillera de la costa. En el trayecto —recorrido— para entrar en el estudio, concurren la cita y lectura de lugares que serían parte de la conversación y contemplación del estado de avance de la obra.

I. Para esta versión de *Cautiverio feliz*, el lugar de exhibición no es un detalle menor, atendiendo a que la sala se distribuye en dos espacios con la peculiaridad de que en cada uno de ellos existen grandes ventanales que delimitan el interior del exterior.

Al imaginar su obra en este lugar por primera vez, recordé y asocié uno de sus textos con el que contribuyó a la publicación *Taxonomías* (1995) (texto de artista), “La evocación de los viajes”. De éste retengo la figura de la ventana. Babarovic transcribe y describe los continuos viajes en el Metrotren a Rancagua como parte de las actividades para el emplazamiento de la obra *El sitio de Rancagua* (1994). Lo que interesa de este texto es que de algún modo su modelo escritural corresponde con su sistema constructivo pictórico.

II. A propósito del taller, en uno de los viajes recordé la lectura de la novela *La joven de la perla* de Tracy Chevalier. En ella, la protagonista, llamada Griet, narra su experiencia al ingresar al servicio doméstico en la casa de Johannes Vermeer. Al comienzo, una de sus actividades consistía en hacerse cargo de la limpieza del estudio de Vermeer. Entre otras condiciones, su labor consistía en dejar todo en su lugar, es



Cautiverio feliz, pintura-instalación,
Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1993

decir, el modelo que Vermeer se encontraba pintando no podía ser alterado. Intuitivamente, Griet se ingenia un sistema que no altere la composición de la escena de la pintura. Los hábitos que va produciendo en sus labores se traducen en un sistema de percepción con el cual aprenderá a observar, a contemplar toda la detención de la actividad de la pintura que se realiza en el taller, primeros momentos marcados por el aprendizaje solitario. La muchacha no le es indiferente a Vermeer, quien desde un comienzo percibe las habilidades de las cuales ella misma no tiene conciencia. Su atracción por el estudio, en el transcurso del relato, reproduce su acercamiento al conocimiento de la actividad de la pintura.

Se entenderá la asociación con *Cautiverio feliz*, tanto con la primera versión como con la actual. La detención en el aprendizaje de Griet, la cita, en la intertextualidad con la ventana, es también otro modo de referirse al trabajo de la imagen y la palabra en Babarovic.

“Una de las campanadas de la Iglesia Nueva empezó a dar la hora. Me acerqué a la ventana y me asomé. Al llegar a la sexta campanada sabía lo que haría. Calenté agua en el fuego, cogí jabón y unos trapos limpios, los llevé al estudio y me puse a limpiar las ventanas. Tenía que subirme a la mesa para llegar a los cristales más altos.

Estaba lavando la última ventana cuando lo oí entrar. Me volví sobre el hombro izquierdo con los ojos bien abiertos.

–Señor –empecé a decir nerviosa. No sabía cómo explicarle el impulso de limpiar que había tenido.

–Párate ahí.

Me quedé paralizada, espantada de haber hecho algo que iba contra su voluntad.

–No te muevas.

Me miraba como si de repente hubiera aparecido un fantasma en el estudio.

–Lo siento, señor –dije, soltando el trapo en el cubo de agua–, debería haberle preguntado antes. Pero como ahora no está pintando, nada...

Parecía sorprendido, y entonces agitó la cabeza de un lado a otro.

–¡Oh, las ventanas! Puedes seguir con lo que estabas haciendo.

Hubiera preferido no limpiar en su presencia, pero como seguía allí parado, no tuve más remedio. Aclaré el trapo con el agua, lo escurrí y volví a pasarlo por dentro y fuera de los cristales.

Terminé la ventana y me eché un poco atrás, para ver cómo había quedado. Entraba una luz clara.”¹

El fragmento del relato será un episodio significativo en la continuidad de los acontecimientos que resumo. Vermeer, en el inicio de una nueva pintura, ha descubierto en Griet no sólo un modelo sino una futura ayudante a la que introduce en la pintura en un doble sentido: en la que pinta y en el aprendizaje de la preparación de los materiales para ésta. Griet aprenderá a preparar y combinar los colores. Paralelamente seguirá desarrollando sus habilidades acerca de la percepción del trabajo de la pintura. En síntesis, *La joven de la perla* es una novela que relata y describe la historia de la pintura tanto en su procesualidad como información, en lo específico, la pintura holandesa, la cual modifica

1 Chevalier, Tracy, *La joven de la perla*, Ediciones Punto de vista, 8ª edición, España, 2003, pág. 122.



Varios lugares, Los Vilos III
Oleo sobre tela, 86 x 286 cm.
Campos de Hielo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1996



la tradición italiana del relato como ilustración de la historia por la descripción de lo cotidiano.

En otro alcance, sin necesariamente establecer la analogía de la dependencia de un cierto tipo de escritura historiográfica, también está la asociación con otra ventana en la pintura *El taller del pintor* de Pedro Lira. La escena es de algún modo paralela a la recién descrita en la cita de Griet. Lo que se representa en *El taller del pintor* es una habitación del estudio del artista en la que se ve a dos personajes y su ambientación. El espectador se encuentra frontalmente con tres planos: en el primero, el artista que mira hacia la ventana; en medio, el pintor da la espalda a un atril en el que se encuentra una pintura que no se sabe si está terminada o en desarrollo; en el fondo, una muchacha limpia la ventana, parece haberse detenido y mira al pintor. La ventana reproduce un cuadro dentro otro cuadro, ya que en el exterior se ve un paisaje y como parte del encuadre del ventanal un cortinaje en el lado derecho. A través de la ventana penetra la luz en el estudio.

Al mirar *El taller del pintor*, me interesa destacar la composición de un cuadro dentro de otros cuadros. Éstos son: el que está en el atril, los que están apoyados en la parte inferior donde la muchacha está limpiando y el que se compone en el ventanal.

Lo que el pintor está pintando o acaba de terminar de pintar, no guarda relación con el referente exterior que se ve a través de la ventana. La pintura de Lira reproduce el modelo académico cuya imagen es elaborada de memoria en la actividad del taller, siguiendo la lógica de una narración que ilustra la historia que se representa.

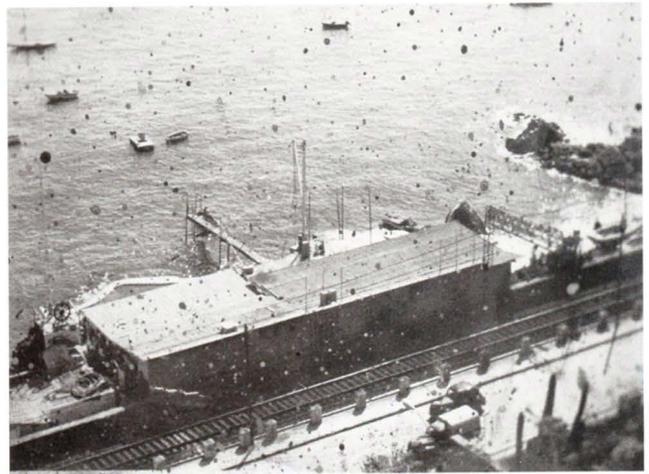
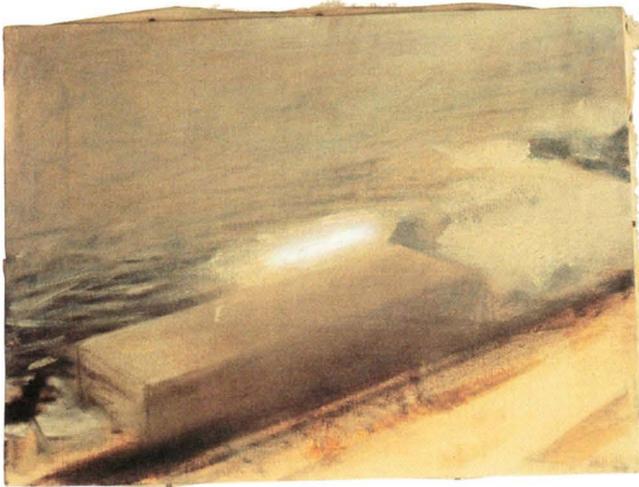
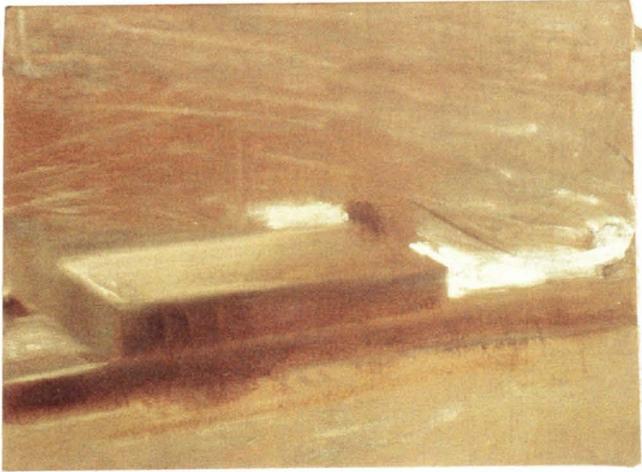
Lo que se relata en la pintura de Lira me importa por la cita a la constante del paisaje en la pintura chilena, en términos de elaboración de su representación en el taller o como actividad *in situ*.

Otro relato que permite avanzar en esta constante de las invariantes del tratamiento del paisaje es la novela *Un juez rural*, de Pedro Prado (1922), en la que se narran momentos de la vida del pintor Mozarena (según un estudio de Roberto Zegers de la Fuente, el modelo sería Juan Francisco González), según la descripción de los acontecimientos.

La novela *Un juez rural* cuenta la historia de Esteban Saloguren, de profesión arquitecto, quien ocasionalmente ejerce de juez. Se describen momentos de su vida y, en especial, de su relación de amistad con Mozarena, con quien desarrolla su afición a la pintura.

En general, la novela pinta el valle central, territorio dominante en la iconografía del arte chileno, poniendo atención a su topografía y morfología, identificando la flora, los tipos de cultivo agrícola que se constituyen en pequeñas escenas de cuadro de palabras.

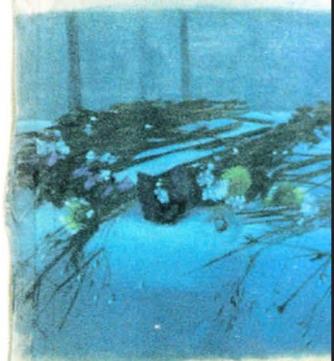
También *Un juez rural* se puede considerar como un apartado de la poética de Juan Francisco González, en la mención a una de sus salidas en el capítulo "Pruebas del testigo". En éste, se narran los modos de trabajar pictóricos de Saloguren y Mozarena, que dan cuenta de un ejercicio de captación del motivo *in situ*. Los personajes se sitúan ante el mismo paisaje, pero desarrollan diferentes construcciones de miradas y composición. El modelo narrativo de la novela de objetivación naturalista se contradice por la subjetivación en el acto de traducción de las impresiones.



Cautiverio feliz (tres pinturas de una serie de 16)
Oleo sobre tela, 30 x 40 cm.
Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1993

Costanera de Viña del Mar
Fotografía de Bosko Babarovic (1968)

a lombriz
a vaca
a Virgen María
a yesca
elavo
corazón
chavalongo
chancho
chingue
nielo
corrimiento
ncordio
ote
agarto
niño
os dedos
os ratones
pañó
pasma
sapo
an Juan
anta Rosa
peja
aña
rona de Cristo
trella
uatro de la tarde
inidad
uda
mql
ero
o
ltehue
ra
o
o
rro



“Curioso, se puso de pie con el ánimo de ver el resultado obtenido por Mozarena.

—¿Qué has hecho? —exclamó atónito al observar el trabajo de su compañero. Aquello resultaba irreconocible: era el Mirador Viejo y no era el Mirador Viejo.”²

La pintura de Mozarena —González— pone en crisis el modelo en cuanto a la reproductibilidad analógica, más bien opera desde la traductibilidad del punto de vista.

Lo anterior se podría considerar la poética de la mirada de González, en el gesto del redescubrimiento del territorio y su representación. El procedimiento pictórico de éste se distancia de la figura del pintor académico para salir de excursión para la observación y captación del motivo. De ahí el uso del pequeño formato, lo que le facilita el trabajo de fijación de la luz, pero también la síntesis.

La detención en el paisaje forma parte de pasajes de la obra de Babarovic; entre éstos, el paisaje es un pretexto en su actividad tanto pictórica como escritural.

Vuelvo sobre “Evocación de los viajes” de Babarovic, del cual transcribo un fragmento.

“En relación con el paisaje el campo chileno se puede dividir en tres partes. La de los cerros áridos que siempre se ven en el fondo, generalmente cubiertos de arbustos —boldos, litres, espinos, quillayes, zarzamoras— o aquellos quemados, en los que también crecen

esas flores típicas: la flor del minero, hinojos, correhuela, cardos y dedales de oro. Otra es la parte productiva —supongo— donde se ven potreros y corrales, donde también están las estaciones del tren, los pueblos y las ciudades. Pero todo el verdor de esta zona se caracteriza por el verde de la verdura: choclos, tomates, alfalfa, a veces árboles frutales, papas, también el colorido de las plantaciones de maravilla y de flores de adorno, como gladiolos y alhelíes. Este colorido siempre tiene algo aplastante y estridente, como todo lo nuevo y lo útil. Más que un lugar ameno, ese verde y esa fertilidad de las plantaciones trae a la conciencia el arduo trabajo del campo. La otra parte paisajística que puede distinguirse es aquella que bordea y forma los parques de las casas patronales. A veces las casas ya no están ahí. En los lugares se distinguen y se reconocen desde lejos por las siluetas de los grandes árboles añosos, encinas, araucarias, palmas, cedros, ombúes, tilos, robles. Se desmarcan completamente del resto porque son las únicas que tiene una pátina artística, trasplantada, un dibujo que se puede adivinar por debajo del polvo que en verano lo cubre todo sin hacer distinciones.”³

III. La descripción de Babarovic funciona como método de recorrido para revisar la nueva versión de *Cautiverio feliz*. Antes mencioné la distribución de las salas. En una de ellas, una pintura de gran formato con marco dorado y, a un costado, una pintura de pequeño formato. En la segunda sala, pintura sin marco.

2 Prado, Pedro, *Un juez rural*, Editorial Nascimento, Santiago, 1949, pág. 48.

3 AA.VV. *Taxonomías (Textos de artistas)*, Ediciones Jemmy Button Inc., Santiago, 1995, pág. 34.

Hierbas del pasmo (tríptico)
Oleo e impresión serigráfica sobre tela,
300 x 300 cm.
Zona fantasma, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1995



Varios lugares (toma general)

10 pinturas, óleo sobre tela

Dimensiones generales 400 x 1.400 cm.

Campos de Hielo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1996

Ambas, vistas desde el interior y desde el exterior, recubren toda la superficie del muro y funcionan como línea del horizonte.

Partiré por las de pequeño formato, ya que éstas funcionan como apostillas o citas a pie de página. Se sabe que la cita alude a una referencia con que el texto establece una arqueología con sus marcas de la enunciación. Las pinturas de pequeño formato remiten a imágenes que reproducen espacios de un laboratorio. En este *Cautiverio feliz* se establece la correspondencia entre el espacio del taller del artista con un laboratorio de neurobiología y biología del conocimiento, el cual se encuentra colindante con el lugar en que Babarovic realiza clases de pintura. En dicho laboratorio trabaja Jorge Mpodozis, quien investiga el sistema visual en aves y mamíferos. La correspondencia entre la artista y el investigador se inscribe en la historia de las afinidades electivas cuya genealogía es parte de la historia de Babarovic, como de la historia de su obra, la que deja sus referencias en el enunciado como en la enunciación. Si se sigue la datación de la correspondencia con Jorge Mpodozis, él escribe para la primera exposición de Babarovic en 1989 “La cita del lugar”, texto en el que daba cuenta de sus conversaciones/apreciaciones sobre la obra y el tratado de pintura de Leonardo da Vinci, referente crucial para las actividades que realizan la artista y el investigador. También Mpodozis participa como modelo para la pintura *El sitio de Rancagua*, en la cual la artista incorpora como modelo a sus amigos (cuestión que reaparece en *Retratos*, 1998). Y ahora, en la pintura enmarcada, Mpodozis está a un costado junto a una máquina de su laboratorio.

De modo que las afinidades electivas entre la artista y el investigador se asocian a la cita de Leonardo, como

también con la reflexión sobre el hacer en el cual el taller y el laboratorio son parte.

En la otra sala se encuentra una pintura con un pizarrón que es parte del laboratorio, la que se puede considerar como equivalente a una pintura, tanto por su formato como por las inscripciones y las borraduras. Con esto quiero hacer el alcance a que la pizarra es una especie de archivo que en este nuevo *Cautiverio feliz* metaforiza la arqueología y la enciclopedia de lectura de la obra de Babarovic, que se traduce en la condensación del tratamiento de la pintura y la información sobre ésta.

Por ello mencioné anteriormente que el paisaje en Babarovic es un pretexto como lugar de escenificación que le permite problematizar el lenguaje de la pintura y la cita de la historia del arte.

Se entenderá la correspondencia del taller y el laboratorio con el alcance a la novela *La joven de la perla*, por la referencia a la pintura holandesa y de cómo ésta incorpora elementos ópticos en los procedimientos de la pintura, en su interés por la descripción de lo visible y la experimentación de la visión.

Esto es lo que experimenta el espectador en la contemplación de las pinturas de Babarovic, la cercanía y la lejanía del campo de visión, con sus encuadres y desenfokes. Además, en la superficie de la tela queda en evidencia el proceso de la pintura.

La imagen de la pintura enmarcada tiene como referente fragmentos de lugares y de elementos de la Cordillera de la Costa. Su construcción se establece en dos planos: de fondo el cielo y, en el primero, zonas terrosas, arbustos en los que se encuentra un microscopio y objetos. La procesualidad de su construcción

se manifiesta en la mancha, la borradura, las veladuras y la marcación del reticulado para el dibujo, de modo que en el marco dorado están contenidos los géneros de la pintura: el bodegón, el retrato y el paisaje, cuyo cromatismo es semejante al lino de la tela con lo terroso. Si en esta sala es dominante cierta aridez, en la otra, en la pintura sin marco, la imagen corresponde a un río haciendo evidente la apariencia líquida de la pintura.

Así, el código de la pintura se articula sobre las historias que la rodean, en el entendido de que la pintura no sólo está hecha para ser vista, sino que el cuadro se puede considerar equivalente a un texto que contiene una narrativa pictórica. Más aún en Babarovic, en quien el acto de la pintura es paralelo al de la escritura.

Obsérvese con detención el punto de vista de cómo están elaboradas estas telas, teniendo en consideración la figura del lector/espectador. "Son lugares que cualquier individuo ha visto muchas veces en su vida: los ha dejado pasar, confundiendo sus planos sucesivos con el flujo de sus pensamientos."⁴ Este procedimiento se reitera en las actividades de la artista y el espectador.

El referente de parte de las imágenes representadas son fotografías tomadas desde un vehículo en movimiento. Nuevamente la multiplicación de las ventanas, ya que inicialmente el espectador obser-

vará las pinturas desde los ventanales de la sala de exposición, reproduciendo la captación en tránsito, "confundiendo los planos sucesivos" de las imágenes del territorio que son parte de su memoria. También son memoria del trabajo de Babarovic respecto del tratamiento del modelo fotográfico. En un comienzo, desde las fotografías tomadas por su abuelo, las que son incorporadas como información de memoria. No es que las reproduzca, al contrario, pinta de memoria, repasando el aparataje de la pintura: punto de vista, arquitectura del dentro-afuera, perspectiva, la relación contemplativa de la naturaleza y la traductibilidad de la mirada. De esta manera los espacios percibidos son reconocidos y reflexionados en el ejercicio del taller, recordando lo señalado por Gonzalo Díaz: "Un taller de pintura es más que nada circulación del habla."⁵ Aspecto que es retomado y registrado en el diálogo reproducido en este catálogo.

En esta nueva versión de *Cautiverio feliz*, Babarovic exhibe su condición autoral en el ejercicio de la pintura. A dos décadas del aprendizaje inicial de la enseñanza de la pintura, ahora expone su lección de pintura.

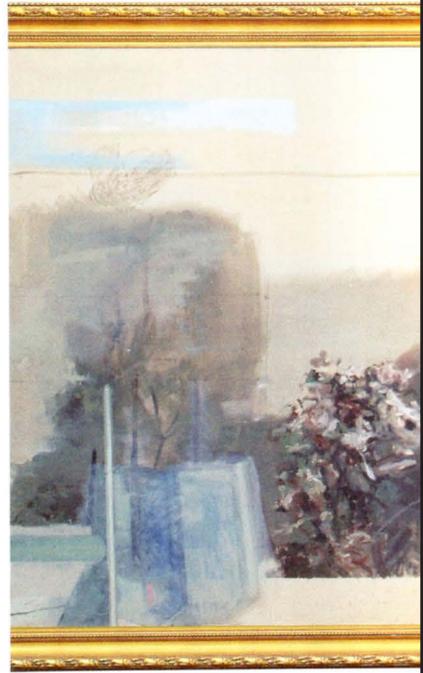
4 Merino, Roberto, *Novela de aprendizaje. Sobre la pintura de Natalia Babarovic*, Ediciones de la Revista Patagonia, Santiago 1998, pág. 28.

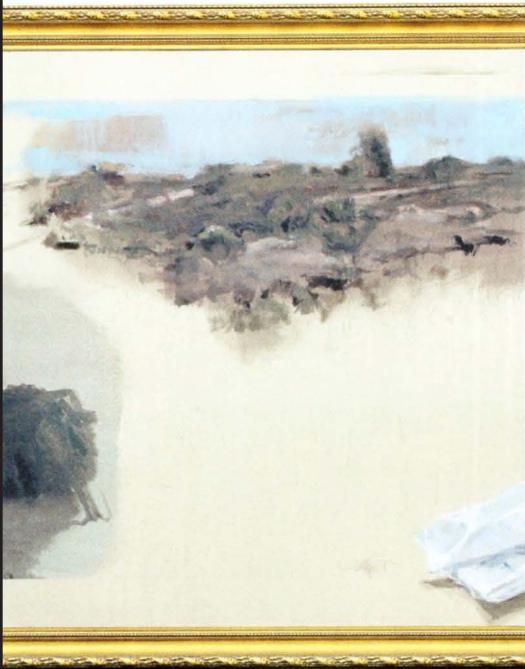
5 Díaz, Gonzalo, "Afán de descuadramiento", Catálogo Babarovic-Langlois. Pintura, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1993.

The painting is a large-scale abstract work. The left side features a dense, intricate floral pattern in shades of pink, white, and green, rendered with visible brushstrokes. The right side is dominated by a dark, moody, and heavily textured area in shades of brown, black, and dark green, suggesting a landscape or a dense thicket. The overall composition is dynamic and expressive, with a strong contrast between the detailed floral motif and the dark, atmospheric background.

CAUTIVERIO FELIZ

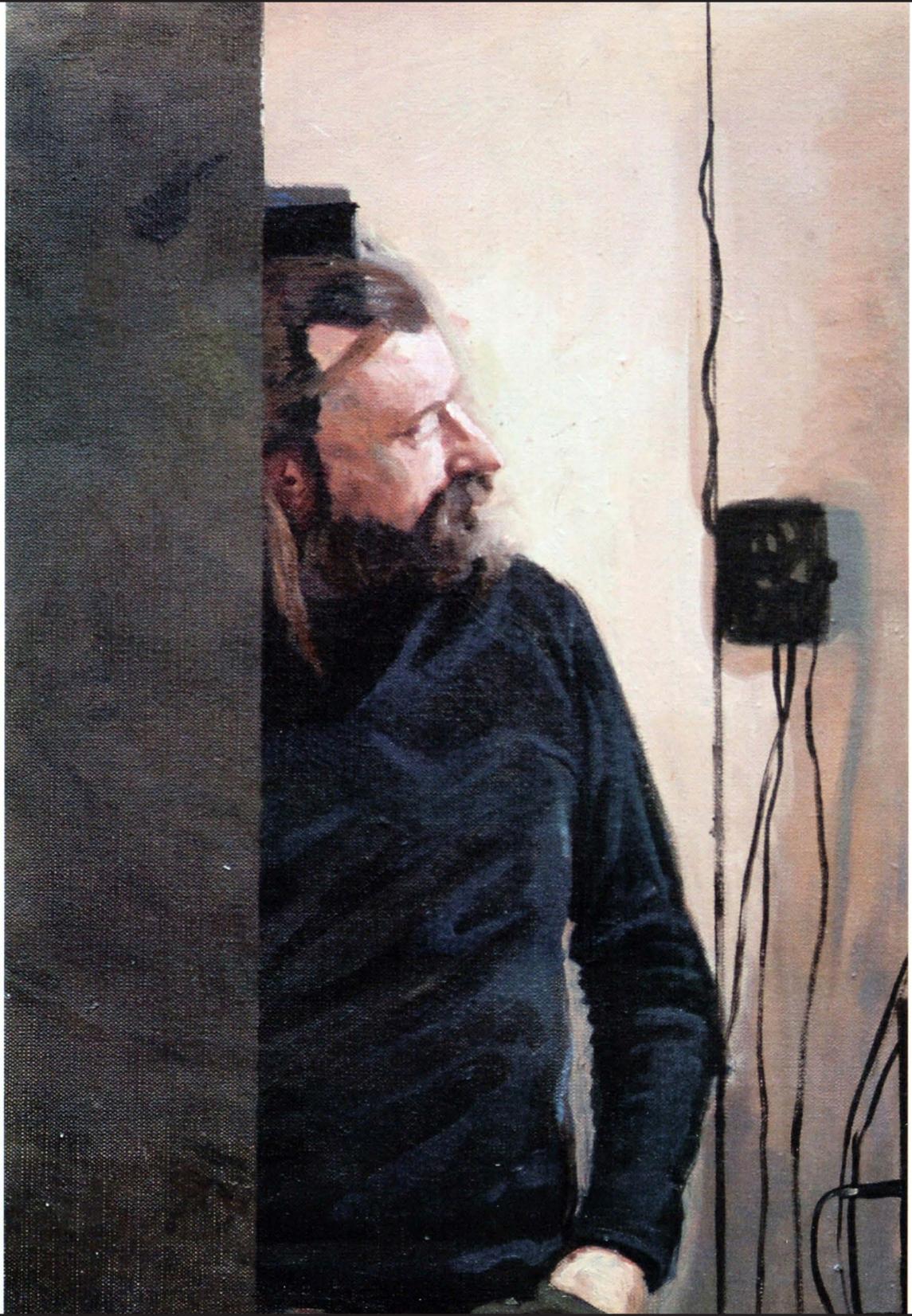
Cautiverio Feliz
2 trípticos, óleo sobre tela,
143 x 720 cm. y moldura dorada
2 pinturas, óleo sobre tablero
de madera, 100 x 120 cm.

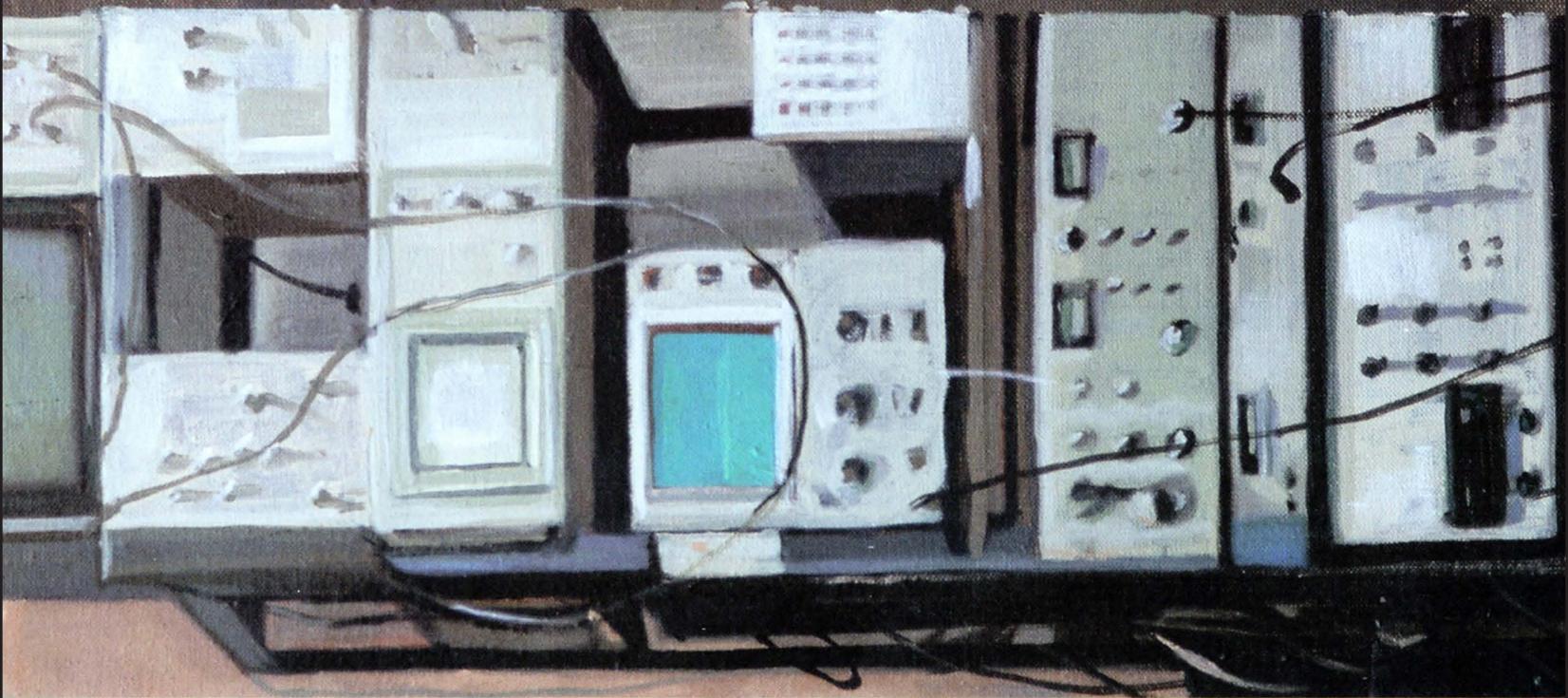


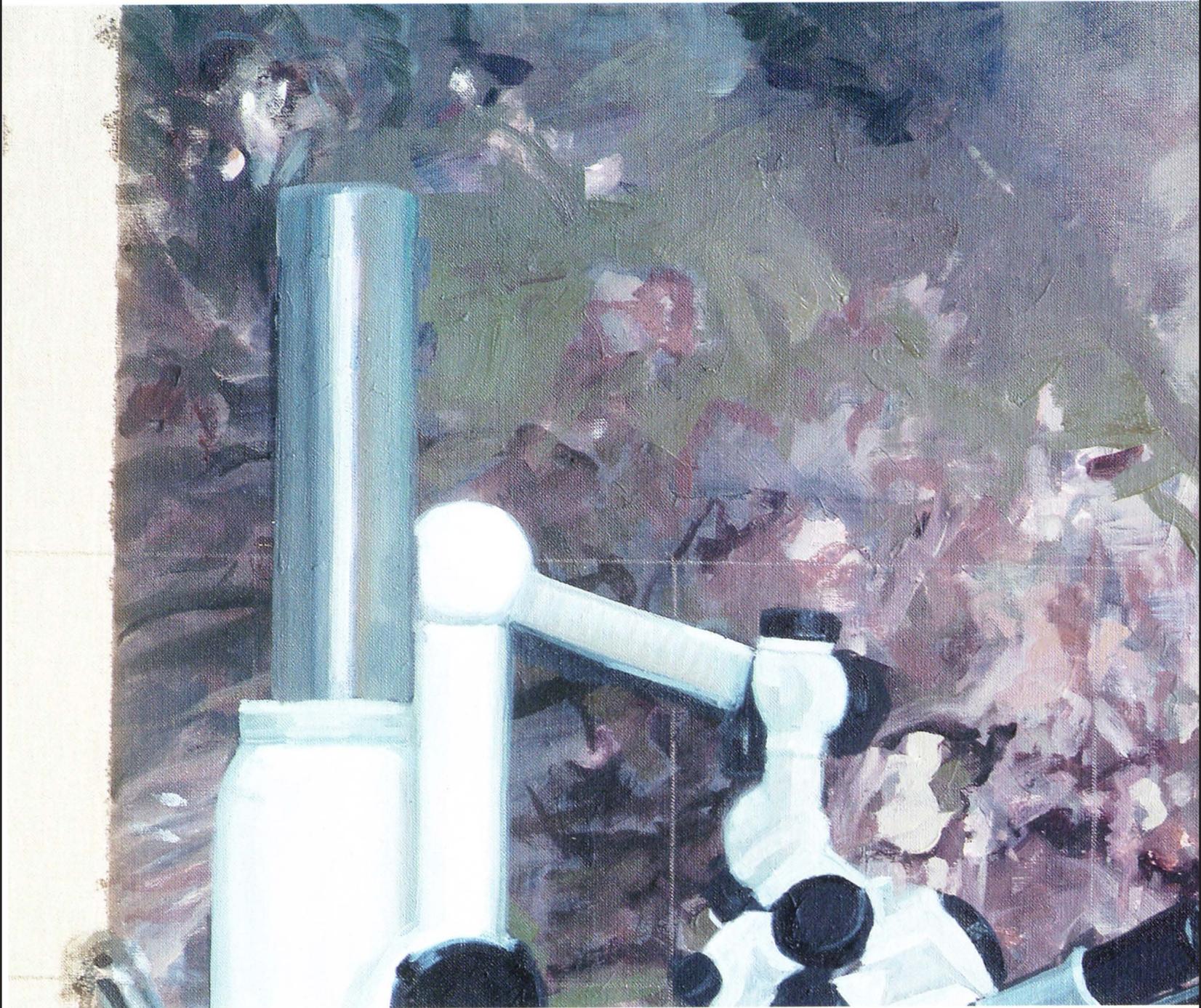


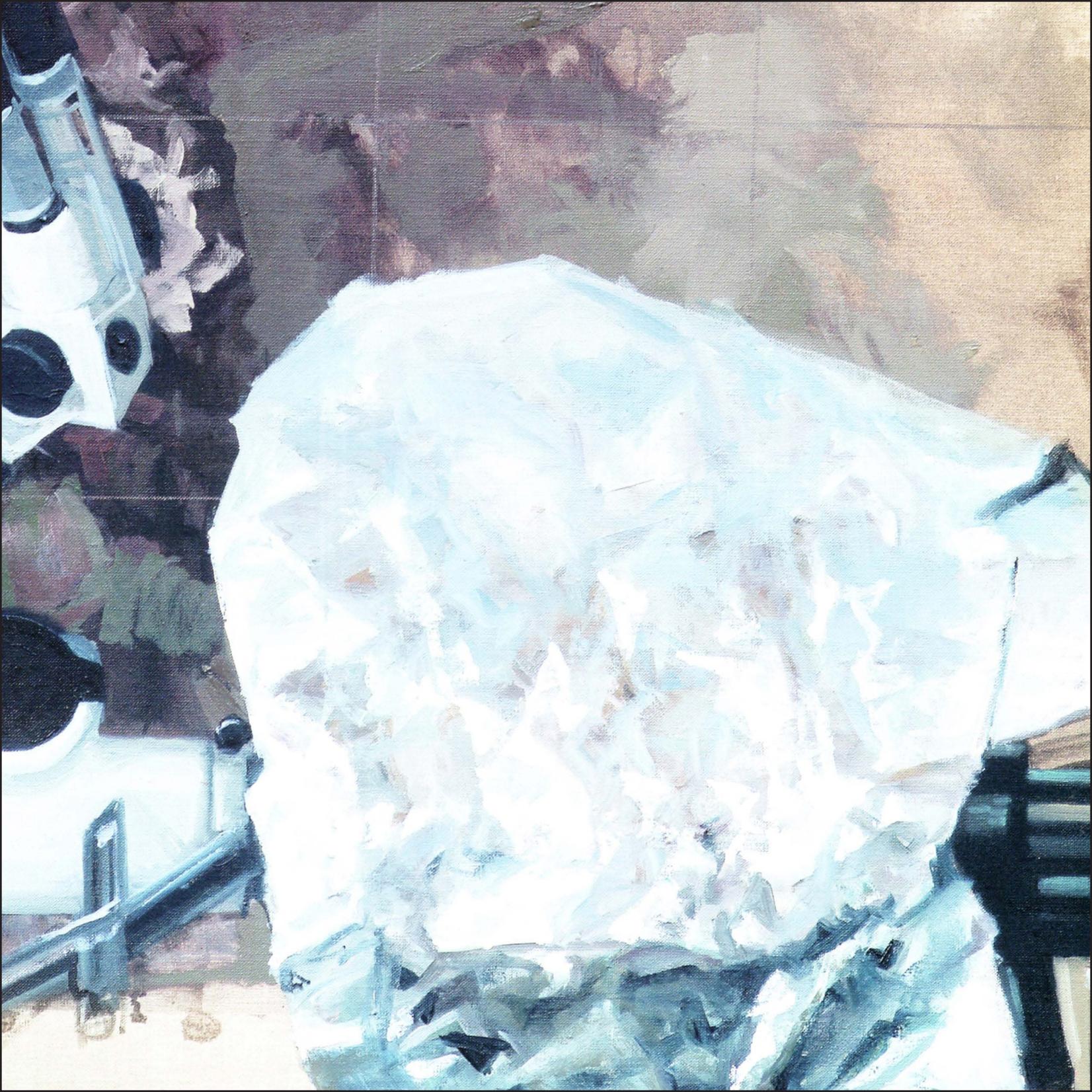


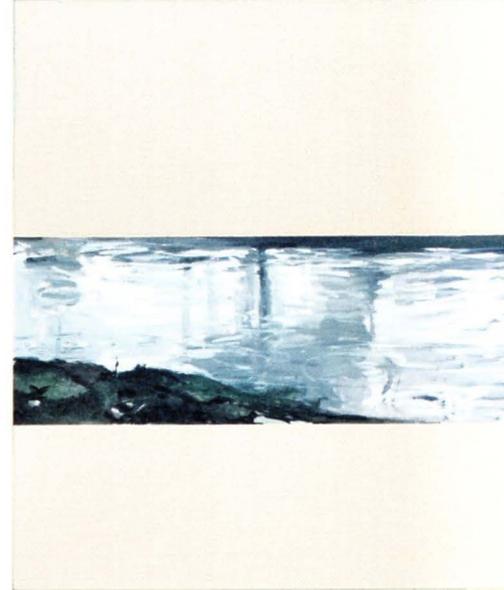
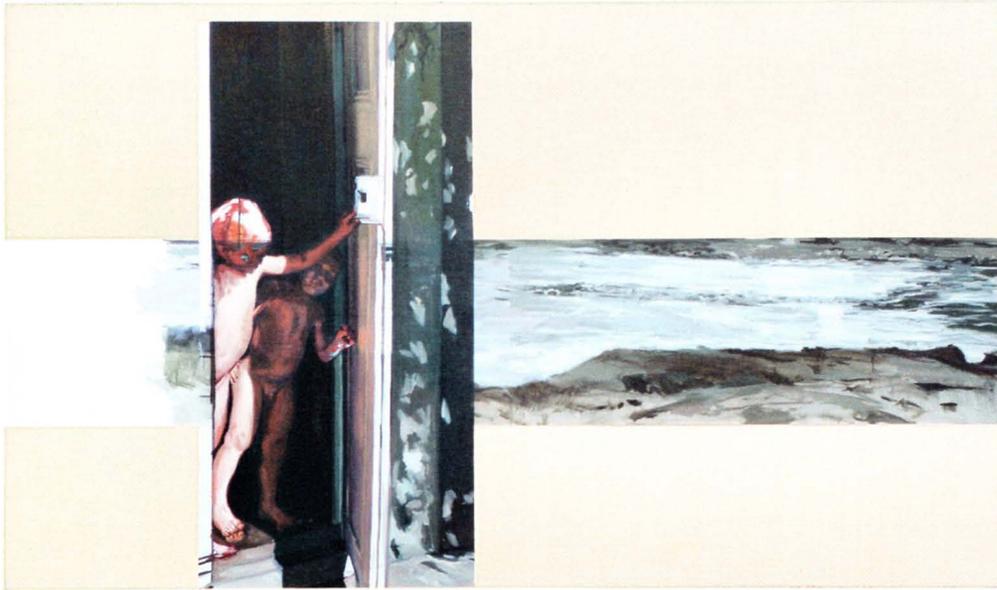


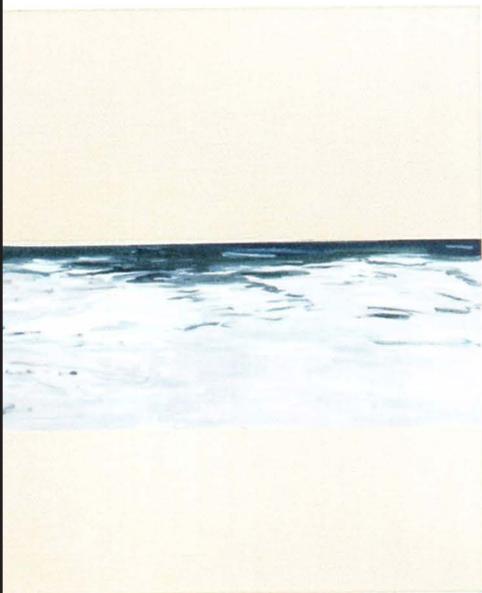
















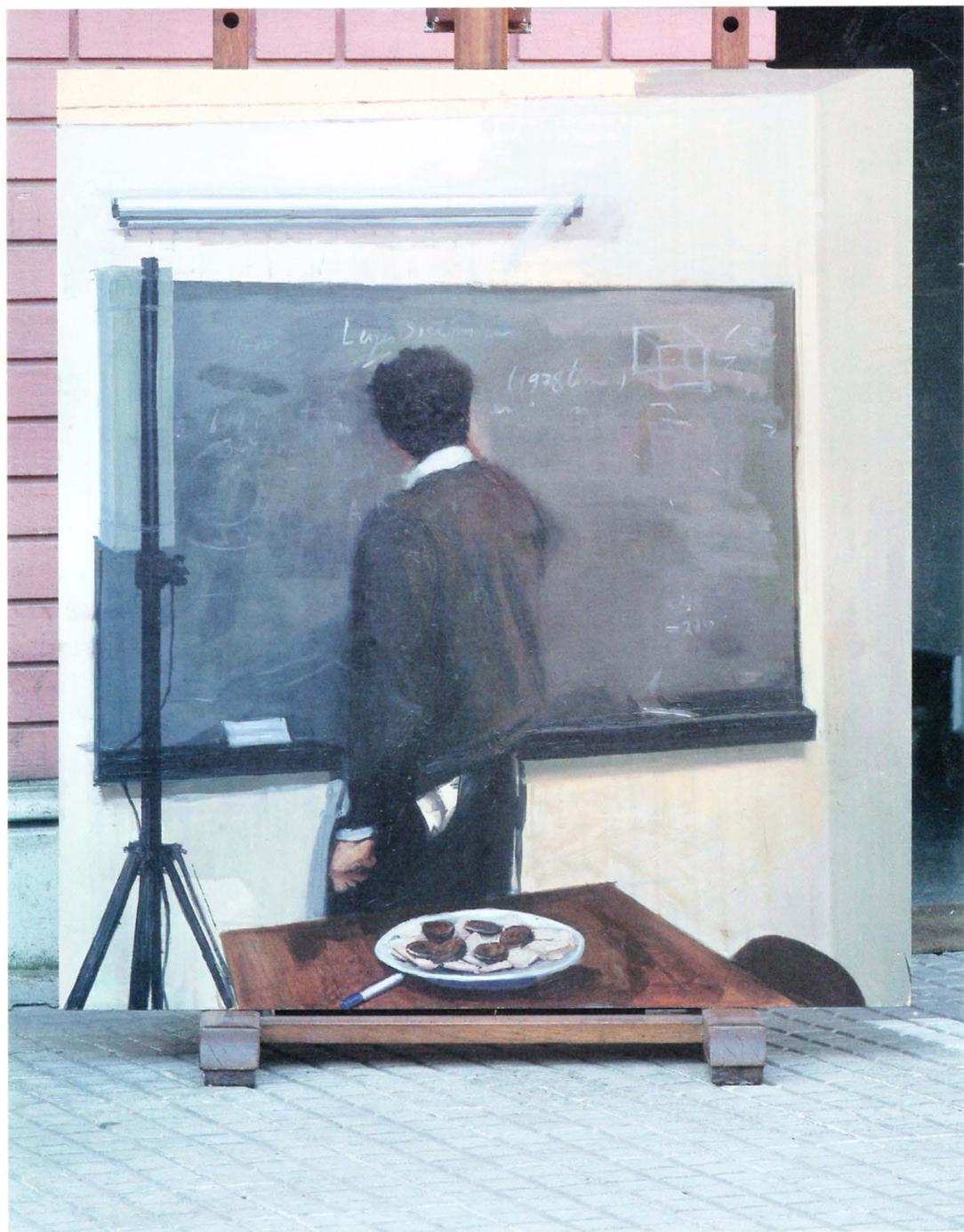
















Entrevista con Gonzalo Díaz
Santiago, noviembre, 2005





Entrevista con Gonzalo Díaz

Santiago, noviembre, 2005

Gonzalo Díaz: *Una cuestión previa y general: ¿qué crees que estás haciendo cuando pintas estos cuadros?*

Natalia Babarovic: Una de las cosas que trato de hacer es que la pintura tenga muy distintos grados de densidad material —no tipos de representación porque yo creo que el tipo de representación más o menos proviene de una misma corriente realista “retiniana”, entre comillas—, pero que tenga todos los estados técnicos, partiendo de la tela sin preparar hasta la tela máximamente preparada y pintada, pintada lisa, pintada empastada, encostrada, con el puro blanco; el marco dorado le da otro..., otro espacio más, otra distancia más entre el cero y lo máximo.

¿Quieres decir que lo máximo en ese caso sería el objeto?

Yo creo que lo máximo sería el marco, ¿no?

¿Y por qué tú dices “retiniano”, entre comillas?

¿Por la relación con el modelo fotográfico?

Sí, porque no tiene más relación..., eso es lo que estaba pensando, que las pinturas no son propiamente retinianas. Contienen partes que son más retinianas cuando me fijo más a la foto. Pero, por ejemplo, las partes de paisaje, o ese detalle de la bolsa de plástico que aparece en una de las pinturas; ahí entra a jugar lo que uno sabe —que es una mezcla de conocimientos intelectivos, adiestramiento del ojo y experiencia visual—, más que lo que la foto informa. Porque la foto es tan mala que te obliga a construir el objeto de nuevo, en vez de simplemente copiar una cuestión retiniana, aunque no sé en realidad cómo funciona esa copia retiniana.

Creo que aquí lo retiniano sería construir inventivamente los objetos y los materiales pictóricos a partir de ese modelo visualmente precario. Porque tú construyes ese objeto mirando, en este caso, los datos confusos de una mala foto, y no te queda otra que inventar, construir ese objeto en la pintura, trasladando la figura del modelo desde esa mala foto al cuadro mismo, que se constituye en su propio modelo...

Sí, pero no completamente, porque ahí no es solamente la retina la que actúa. Si tú tienes un modelo fotográfico hipernítido, la calidad de la foto tiende a esclavizarte, ahí sólo es cosa de captar el "color valor", hacerlo en la paleta y ponerlo bien; ya sabes dibujar y sabes toda la cuestión académica enseñable y repetible *ad infinitum*. Pero en este otro caso, cuando la foto es muy mala, uno tiene que saber lo que está pintando, en el fondo. *Saber* una otra cosa, que es como una estructura, una cualidad sustancial del objeto, que la bolsa de plástico es medio tiesa, medio transparente, que la luz la atraviesa y la refleja por un lado. Uno pone en juego otro saber, entra otra cuestión a jugar.

Ya, pero lo que tú dijiste de lo que pretendes hacer cuando pintas eso, ¿sería una especie de catálogo de procedimientos? Cuando tú dices que quedan en el cuadro varios niveles, partes más empastadas, con mucha carga de óleo, otras sin nada o con una tinta liviana, o sólo con la preparación de la tela, todos esos son niveles de procedimiento. ¿Acaso los pintores no hacen eso siempre? ¿Todos los pintores? ¿O todos los cuadros no son eso?

No pues, no son todos así. O no son tan deliberadamente así. Porque también el hecho de que la cuestión no tenga ni patas ni cabeza..., porque en el fondo tiene el formato de un gran paisaje y no hay un gran paisaje.

¿Con "patas y cabeza" te refieres al "tema"?

Sí, claro, no hay un gran tema organizado, con gran tradición, no es un gran tema histórico, por ejemplo.

¿Y tú apoyas esas...?

Aunque tiene el formato y el marco como si lo fuera, digamos. Me interesa establecer qué se puede hacer dentro de esos límites sin salirse de ellos.

Aunque te estás saliendo un poquito con el marco.

¿Por qué?

Porque el marco, sobre todo ése, es un objeto significativamente pesante.

Ya, pero es un objeto que está incluido en los cuadros más tradicionales y convencionales. Todos lo tienen.

Y para destrabar esta conversación, ¿tú quisieras apoyar esas diferenciaciones de procedimiento con esas interferencias de “temas”?

¿Te refieres a la escena del laboratorio, o de los niños saliendo de la oscuridad?

Sí, a eso. Aunque no sea un paisaje monocular, perspectivo de punta a cabo en la tela, sino pedazos de paisaje que también se podrían unir temáticamente, uno puede ver que ese fondo, por decirlo de algún modo, está interrumpido por unas escenas que son totalmente “no lógicas” con respecto a esa adición de determinados fragmentos de paisaje.

Sí, bueno, precisamente el paisaje es una cuestión que tiene que ver —por las pinturas de paisaje que he hecho antes— con el trabajo de preparar la tela en algunas partes, de dejar la tela sin preparar en otras, de mancharla con aceite o de prepararla un poco y no mucho, después de prepararla mucho. Después aparece el paisaje en ese timbre de colores cafés, terrosos, todos iguales, iguales en términos de valor: valores muy parecidos con pequeñas diferencias de color y no de valor, una cosa toda muy sorda, que está hecha con una paleta equis, y estos otros pedazos que tú llamas “escenas no lógicas” me permiten —por los objetos que están representados y las calidades de la foto— pintar de otra manera. Me permiten hacer brillos, pintar super más langüeteado, más plano, hacer objetos super blancos y oscuridades muy profundas. Estas escenas incrustadas le dan lo que le falta al paisaje, digamos, lo que esa foto hiperborrosa, sorda, sin información no entrega.

Pero, para empezar con ese asunto de la contradicción ideológica que tienes en la cabeza: ¿por qué usas las estructuras básicas de la gran pintura —“gran pintura”, estamos hablando de

los grandes cuadros de la pintura clásica, en cualquier sentido que eso tenga, "gran formato", "marco de oro", etcétera— y no haces el "gran cuadro"? ¿Por qué no lo haces?

Me da un poco de lata.

¿Por qué da lata eso, cuando es lo correcto?

Porque no es necesario.

Entonces, ¿tú aceptas que te empiezas a internar en un terreno crítico?

¿Si? Ya, lo acepto. Pero no es necesario, porque los grandes cuadros son grandes porque tienen todas estas cosas que yo te digo.

Pero no todas. Por ejemplo, aunque haya un cuadro de Botticelli que tiene una medalla o moneda pegada —un objeto real pegado en el cuadro— y la figura pintada está tomando con las manos pintadas al óleo la medalla real, lo que no tienen los cuadros clásicos son estas fragmentaciones con que tú armas tus cuadros, porque los armas a punta de fragmentaciones.

Sí las tienen. O sea, mira a Giotto, a Piero della Francesca, esas cuestiones son iguales. Súmesele que a ése se le quebró el muro y después, en 1970, los restauradores le pusieron pasta muro arriba y ahí quedó listo el Natalia Babarovic.

En cuanto a las operaciones de fragmentación que practicas, por cierto hay varios modos de realizarlas. En la pintura con marco de oro, no es lo mismo el antejo, ese instrumento científico...

La lupa de disección.

No es lo mismo eso que el recuadro de esa escena de un interior con personajes con aparatos científicos.

No, yo creo que eso no es lo mismo porque es un corte, un corte diseñístico, recto y diferente, y el otro es un corte como de pintura rupestre, o sea de los puros objetos.

Una silueta.

Claro, una silueta. Yo creo que también hay un poquito de diferencia en cómo está representada la cuestión, pero no mucha.

¿Diferencia de cómo está representada?

De cómo está representado el microscopio, la lupa de disección y el laboratorio adentro. Es un poco más suelto el microscopio que lo que está dentro del laboratorio.

¿Qué significa "suelto"?

Significa que el objeto se arma de más lejos y que entre las etapas, digamos, entre la mediatinta y las luces máximas hay un mayor descalce. En cambio, la escena del laboratorio tú la miras de cerca y sigue siendo lo que es. Por el contrario, tú miras esa silueta (la lupa de disección) y llega un punto en que te acercas y se desarma.

Hay menos valores...

Claro, es más brusco.

Entre lo más iluminado y lo más bajo habría menos valores.

Claro.

¿Sería una solución más esquemática?

Se muestra la pintura más abiertamente a una cierta distancia. Se muestra, digamos, la mancha...

Y en ese cuadro con marco, ¿qué función cumple ese objeto, esa bolsa de plástico? ¿Por qué haces esa especie de interrupción que también es de otro carácter que el formato del laboratorio? Porque podría ser nada más que un error de escala, por ejemplo, esa bolsa podría estar efectivamente en ese paisaje.

Sí, podría estar.

Con un cambio de escala, probablemente, para la perspectiva en que está el paisaje...

Sí, igual lo otro, yo creo. Es raro, porque las figuras que aparecen en la escena del laboratorio, por ejemplo, por

su escala yo creo que también podrían estar en el paisaje. Pero no están porque tienen ese contexto, y además la franja del laboratorio está cortando el paisaje. En cambio la bolsa está uniendo las dos telas.

¿Ese recurso también forma parte de esos grados de procedimiento, de esa diferenciación técnica?

Claro, y la bolsa no está puesta sobre un pedazo donde haya representado árboles, por ejemplo, sino en un lugar donde había tela cruda. Entonces está cumpliendo una función de un primer plano del paisaje y uniendo las dos telas como un scotch. Y el microscopio también tiene esa función de unir dos telas y además poner un segundo tipo de registro o de procedimiento de pintura al del paisaje que está “atrás”, o debajo más bien.

¿Considerarías que el recurso de la bolsa de plástico es un ejercicio de destreza, por ejemplo, destreza que no se es capaz de mantener cuando se pinta “la unidad del cuadro”? Es decir, estás pintando el paisaje, como que se te obnubila la vista y la conciencia y te pones a pintar una bolsa de plástico.

No.

¿Es como ese tipo de... desmayo?

No, estoy pintando el paisaje...

¿Y para no aburrirte, pintas una bolsa de plástico del natural?

Me aburro y me atormento y no me resulta porque en las fotos no se ve nada, y necesito unir las tres telas que componen el formato —porque por problemas de espacio en el taller lo hice de una manera totalmente disgregada y una vez que puse las tres telas juntas me di cuenta de la necesidad de alguna unión— y tuve que echar mano del “suplemento”. Me di cuenta de qué era lo que le faltaba a esa sordera del paisaje.

Entiendo que le atribuyes al paisaje una condición distinta que a las otras partes. ¿Eso tiene que ser como un telón de fondo, abarcador?, ¿el escenario donde suceden estas otras interrupciones, o...?

O sea, que podría ser interpretado de cualquier manera, porque, dejando de lado que los otros elementos podrían ser las soluciones de parche de un paisaje que fracasó, el paisaje podría ser un telón de fondo de estas otras cosas que son más importantes, que son el verdadero tema, por ejemplo. Pero no es así porque yo no pensaba en eso, no tenía plan, digamos, el único plan que había era construir una pintura de "ese porte" que contuviera todos estos tipos de representaciones y grados de pintura.

¿De superficies, de "pieles pictóricas"?

Sí. Plan que tiene que ver con la historia de unas fotos que yo iba acumulando, con la bala pasada que tenía siempre de querer pintar ese laboratorio en algún momento. Yo creo que las fotos del laboratorio las tomé hace un año.

Y en ese "gusto por pintar ese laboratorio", todo eso dicho entre comillas, ¿qué actúa ahí, cuál es el gusto? ¿En que hay personajes, objetos y situación? ¿O tiene algún peso el hecho de que sea un "laboratorio científico"?

Ese tema tiene peso, pero no sé si sólo para mí. Yo creo que no, yo creo que esa historia, mi relación con ese laboratorio se acumula de alguna manera, contribuye a cargar la pintura. O sea, para mí ese laboratorio es importante, porque son conversaciones que he tenido toda mi vida con estos tipos que estudian la percepción y los colores. Ese lugar se parece a un taller de pintura, en el sentido de que se va armando con los años y las soluciones son todas de alambritos pegados que se van acomodando. Es un lugar que es bonito, que es bello, porque está hecho con la pura intención de hacer ciencia. Por eso mismo son divertidas las cosas decorativas que ponen, el calendario picante, o el plato con galletas, o una horrible planta de interiores que no quiere más guerra. En el taller los materiales de la pintura se manifiestan de esa manera, uno los ve de esa manera, en ese marco, digamos. Y a la vez porque tiene esa característica de que es un espacio en el que los tipos se tienen que mover alrededor de las máquinas

y se producen esos achoclonamientos de gente. Es bonito cómo transitan los tipos por adentro.

Para volver atrás, tú que admiras tanto la gran pintura y desprecias tanto el arte conceptual, el arte contemporáneo, ¿por qué tú encuentras aburrido hacer eso?

¿Hacer qué?

Hacer cuadros, "grandes cuadros". Quiero decir, cuadros bien pintados, de pe a pa, con una unidad temática, escénica, contextual, perspectiva, con una lógica de luz. Como se debe hacer un cuadro, como Dios manda, ¡un cuadro como Dios manda!: ¿por qué es aburrido?

Claro, como Dios manda, pero eso es una cosa que no existe, porque ningún buen artista ha hecho los cuadros como Dios manda.

Anclemos la cosa en un cuadro, en un famoso cuadro, cualquier cuadro famoso.

Velázquez, *Las Meninas* de Velázquez: tú lo miras y te das cuenta de que hay detalles que al tipo le dio mucha lata hacerlos. Pelos, manos, o sea el tipo no hizo los lacitos como David, ni los hizo como Rafael tampoco, los adornos de los vestidos...

Claro. Los hizo de una manera que si uno los mira en detalle, parecen tachismos, o pintura abstracta, o lo que quieras, pero si tú los miras en el contexto del cuadro traducen la seda, el plateado, mucho mejor que David, mucho mejor que Rafael.

Yo encuentro que sí.

O sea, ahí hay una adecuación, hay un ajuste, una certeza, una lucidez entre la percepción de la imagen y su manufacturación pictórica, que requiere que algunas partes estén hechas con mayor lentitud, otras con mayor rapidez, unas con mayor enfoque, otras con menos enfoque, etcétera, tal como se debe hacer un cuadro. No es que Velázquez se aburra y que por eso pinte más abstracto en algunas partes.

Pero yo creo que es un aburrimiento esencial, un escepticismo que produce la lucidez de la realidad, es una cuestión intelectual. ¿Cómo pasa Velázquez de Rafael a eso?

Es que no es él el que “pasa a eso”.

¿Es Tiziano?

No, es la historia del arte la que lo hace pasar.

No, ¡pero es él el que pasa, no le quites mérito!

No, por supuesto. A él le toca ser Velázquez, pero Velázquez no es posible sin todo lo que pasa antes de Velázquez.

Sí, pero también Velázquez es inexplicable, a pesar de todo lo que pasa antes de Velázquez.

Sí, pero hay un acumulamiento de cosas, de saberes, de soluciones magistrales, ¿no es cierto? Velázquez no solamente...

Claro, veía Tizianos...

No solamente sapeaba, sino tenía muchos Tizianos él, comprados por él con la chauchera de Felipe IV.

Claro, compraba Tizianos porque era el decorador de interiores del papiche. Pero Tiziano no es como Velázquez.

No, pero algo tiene de eso. Algo tiene, por ejemplo, del último Tiziano. Lo que tiene es esa posibilidad para Velázquez. Ecce Homo es totalmente expresionista.

Sí, pero Tiziano es expresionista. Velázquez tiene otra cosa: es frío.

Claro, es contenido, es expresionista contenido, preciso.

Sí, pero las cuestiones de Velázquez son más escépticas, tienen un escepticismo, una distancia del modelo, que es esa misma distancia con la que tienes que mirarlo para ver que la cuestión es una corona y no un montón de óleo café.

Pero la exactitud —y en ese caso sigue siendo un cuadro como Dios manda—, la exactitud de la pintura de Velázquez, en

Las Meninas, por ejemplo, que es un cuadro enorme, que está hecho para ser mirado a tantos metros, es que a esos tantos metros el cuadro se arma, todas las cosas están hechas en la pintura para ser vistas a esos tantos metros. Entonces el gesto sueltísimo que aparece en el detalle como muy suelto, hecho de puras rayas al óleo, aparece a esos tantos metros...

Sí, se transforma en exactitud...

...se transforman en el lazo plateado, en el brillo de la seda, o del pelo rubio...

Sí. A mí me encantaría pintar así, me encantaría. Yo creo que me falta... ¡destreza, pues! Pero yo creo que si uno encontrara ese qué, si lograra imaginarse esa pintura armada, no importaría que se hubiera pintado de pe a pa y yo no tendría que echar mano de esos elementos "críticos", como tú dices.

Entiendo, que el paisaje esté interrumpido con otra escena que proviene de otro lugar, de otro punto de vista, de otra atmósfera, o esté interferido el matorral con un anteojo atómico encima, ¿cómo se llama?, microscopio electrónico, no sé qué, un instrumento científico...

Sí, pero si uno mira también esas pinturas, las anteriores, las históricas, también uno puede ver ese tipo de cosas, como Giotto o antes. Uno ve ese tipo de intromisiones, o sea, el santo que va volando en una nube para salvar a la guagüita que está cayendo por el balcón, o esos paisajes del buen gobierno y el mal gobierno del Buoninsegna, o sea uno ve ese tipo de interrupciones, de fragmentos de la escena. Lo que pasa es que ahí tenían una inocencia, digamos, pero se ven esas cosas y nadie encuentra que esos cuadros no están pintados de pe a pa, porque tienen una aceptación..., están aprobados. Es una cuestión cultural. Lo que pasa es que yo me aburro porque no puedo, y también veo que es suficiente con que haya un objeto, o una parte de un objeto resuelta de esa manera, eso contribuye a armar el resto. No es necesario que todo esté igualmente acabado, porque en todos los cuadros habrá una gran extensión, no sé, de cielo o de cualquier cosa, que puede

ser tela cruda, da lo mismo, que cumple esa función, pero se necesitan unos ciertos elementos acabados y yo a veces logro hacerlo, logro armar una cuestión con suficiente nitidez como para que cumpla esa función..., el brillo máximo de la corona o el brazo de oro del sillón. No es necesario pintarlo todo, y es aburrido porque es una imposibilidad. Yo siempre pienso que si uno hiciera un retrato, un buen retrato —que hiciera aparecer a la persona, como el Henry James de Sargent—, un retrato completamente pintado, eso nunca va a dejar de ser impresionante, yo creo que eso nunca va a dejar de mostrar algo.

Alguna vez hablamos de la invención. ¿Dónde estaría la invención en tus pinturas? ¿O no hay invención?

¿La suma de las partes no hace un todo?

No sé si en pintura...

O sea, ¿el todo no es la invención, acaso? Porque en tus cosas el todo sería la invención. Porque tienen más partes que...

O pocas partes, también. Hay otras que tienen muchas partes... No, me refería a la invención, que era una categoría muy prestigiosa...

O sea, la invención, en el fondo, es una cuestión aristotélica, en el sentido de que es la capacidad de armar la escena y generar esa totalidad y que el pegoteo no se note.

O que se note, o que si se nota quede asumido a esa totalidad. Por ejemplo, el Juicio Final de la Sixtina es un pegoteo...

Claro.

...que se nota que es pegoteo. Sin embargo, todas las partes que se ven como pedazos están hechas para ese total.

Yo creo que eso sí pasa en los cuadros, que las partes están hechas para la totalidad.

Me parece que la invención está en la configuración de la escena, en el tipo de figuración del cuerpo —porque

todo lo demás era despreciado, era considerado de segunda categoría—, el tipo de figura que representaba el cuerpo humano y sus posturas y ademanes.

Sí, está en la gesticulación. Porque la fijación del movimiento es la invención, porque los tipos no pueden posar cuatro horas corriendo o volando.

En este caso, si uno mira esos retratos que hay en el fragmento del laboratorio o de los niños desnudos saliendo de un cuarto oscuro, ¿qué tipo de invención hay ahí? ¿En la voluntad de figurar el cuerpo? ¿En qué crees tú que está la invención, tu impronta individual?

El fragmento de laboratorio que hay en uno de los cuadros grandes es un trabajo más o menos mateado, y no es solamente por el efecto que va a tener la generalidad de la representación de cada centímetro cuadrado de ese pedazo en el resto. En los otros dos chicos, yo traté de hacer otra cosa. Ahí traté de representar el movimiento del brazo del tipo que está escribiendo en el pizarrón. Creo que en esa pintura sí hay invención, que tiene que ver con algo que leí en *El legado de Apeles*, o en uno de esos libros sobre la pintura griega: parece que los maestros griegos recomendaban empezar a dibujar desde adentro hacia afuera, y no por los contornos, como enseña Jaime León. O sea, si tú tienes el torso de un tipo, tienes que empezar a dibujar desde los pectorales y el esternón y los músculos de la guata hacia fuera y llegar al borde, porque así es como está generado el cuerpo humano, digamos, imitando cómo se genera en su crecimiento. Y eso tiene algo de verdad, en el efecto pictórico que produce, porque si tú le pones un brochazo estructural negro —aunque el tipo esté vestido de negro—, si le pones un brochazo negro vertical que pasa desde el pecho de su ropa negra y por una pata para abajo, el tipo queda más parado que si no lo haces. Aunque eso sea solamente un brochazo negro sobre negro, eso sostiene la figura y le da gravedad. Así, he tratado de hacer eso y de dibujar de adentro para afuera. En verdad, yo hago todo para que me queden los cuadros catastrófidos y tener que repetir, parchar, agre-

gar elementos que no estaban considerados, para que aparezca el procedimiento. Además, el archivo fotográfico que tengo son puros parches que permiten que el azar produzca ciertas combinaciones de imágenes que son impensables. Y esa es la única invención, digamos, que yo creo que me puedo permitir. Porque en verdad hacer retratos es muy... ¡brígido!

Y en el cuadro grande que tiene una tela que se sale del formato, o que rompe la rectangularidad, ¿o no?

Depende si lo logro hacer.

Ya, ¡pero lo vas a hacer, pues!, lo tienes que hacer.

Es que podría no alcanzar a hacerlo.

Pero digamos que ya lo alcanzaste a hacer.

Ya, y ¿después no vamos a poner la entrevista porque estamos hablando de algo que no hice?

¿Ahí hay otro intento de completar este catálogo de procedimientos?

Es que no es catálogo de procedimientos.

Un catastro...

Sí, pero no es tanto un catastro, sino que es la tentativa de una completud de lenguaje. Y yo creo que si hay completud de lenguaje, se produce una cierta completud de mundo. Y la cuestión del catastro es como clasificatoria, separada, fragmentaria. Yo creo que si uno engarza todos estos tipos de estados y grados y densidades juntas, se produce una completud de lenguaje que finalmente termina por producir una completud de mundo. En el fondo lo difícil es lograr esa unidad y completud. Ahora yo pienso que en estos tiempos, eso es lo difícil. Cuando hice las pinturas de paisaje yo estaba tratando de hacer una continuidad. Mucha gente lo leía como una fragmentación de paisaje. Lo que yo estaba tratando de hacer era la continuidad de un viaje, pero no se puede hacer eso más continuamente, o sea, que no se puede representar

la continuidad del viaje de manera más perfecta. No sería tan imposible tener una tela de veinte metros, pero lo que produce el efecto de continuidad es precisamente la continuidad de la pintura sobre un soporte fragmentado.

Cuando tú hablas de completud del lenguaje, te refieres al lenguaje pictórico, visual.

Sí.

¿Ese lenguaje tiene que ver con el comportamiento del ojo, o con la naturaleza del ojo?

Sí. Por ejemplo, la cuestión de meter el laboratorio va por varios lados. Creo que en una pintura donde haya esa... También es bonito el extremo minimalismo, poner una pintura toda gris, por ejemplo. Pero creo que la completud va también por el lado de que haya blanco, o sea máxima luz, y negro, máxima sombra, y todo lo que hay entremedio. Que haya nada de preparación y toda la preparación, y el blanco del microscopio y el blanco de la preparación, que son dos blancos distintos. O sea, hay varios tipos de blanco, varios tipos de negro, metal representado y metal del marco. Hay una completud cromática y completud de procedimientos.

¿De qué manera afectan los medios técnicos en tu modo de pintar? Desde luego está la fotografía entremedio aquí, pero tú también ves televisión o, digamos, vives en el siglo veintiuno, donde hay una primacía de la visualidad por todos lados. Vives situaciones visuales que son extrañas. Por ejemplo, en este momento yo miro al lado tuyo y veo la pantalla de la lámpara que está detrás mía reflejada en la ventana de la cocina del edificio del frente. Estoy viendo una cuestión real, digamos, que podría ser equivalente a las fragmentaciones de que hablábamos.

Claro, y entonces eso hace que esa escena no sea tan absurda también. Como lo que sucede azarosamente en mi archivo fotográfico. Yo he trabajado siempre con fotos y he sacado un montón de soluciones pictóricas de ellas. De partida, me ha pasado que me salga la foto calipso por haberla tomado con la ampolleta equivocada, haber

comprado el rollo equivocado, y eso me da una solución. He trabajado mucho con el color local de fotos falladas o de fotos envejecidas que se ponen violetas o azules, que les falta un color, etcétera. Una cosa que hago es ponerle una reverberación de color saturado a ciertas cosas que las hacen saltar...

En el borde.

En el borde. Una especie de doble borde, una cuestión blanca que tiene un fantasma amarillo o azul, y eso hace que la cuestión se despegue, o sea la foto y la tele son fabulosas para piratear...

¿Y cómo amplificas el trazado? Porque la foto tiene diez centímetros.

Cuadrículo.

¿Siempre?

Sólo cuando no es complicado. Los paisajes no, por ejemplo. Cuando hay un rigor del objeto que se me puede pasar por alto, entonces sí.

Esta movida de hacer paisajes como telón de fondo interrumpidos es un gesto tuyo que has venido ensayando hace tiempo.

Sí, en la exposición del Goethe [1989] ya había eso. Dado vuelta para el revés... Lo que había ahí era un tipo mirando un paisaje, una mirada de paisaje cupular, y después la mirada del tipo que lo mira desde abajo, superpuestas. Pero uno se da cuenta posteriormente de que eso tiene que ver con la completud de la escena también. O sea, que tiene que haber paisaje, figura humana, bla bla bla, también esos ingredientes tienen que ver con la completud. Además, tiene algo bonito leer un cuento debajo de una pintura como las ilustraciones de los cuentos. No una anatomía, no una desconstrucción, sino que favorecer la ilusión. Porque ahí se potencia lo contrario: la doble naturaleza de la representación. Onda "esto no es una pipa"; me pregunto qué pasaría si uno pudiera hacer eso.

FUNDACION GASCO

PRESIDENTE:
Matías Pérez Cruz

DIRECTORA EJECUTIVA:
Josefina Tocornal

DIRECTORA SALA GASCO ARTE CONTEMPORÁNEO:
Daniela Rosenfeld

CAUTIVERIO FELIZ

CURADOR:
Alberto Madrid

DISEÑO GRÁFICO:
Mariana Babarovic

FOTOGRAFÍA:
Guillermo Feuerhake

IMPRESIÓN:
Quebecor World
Edición 1000 ejemplares, noviembre de 2005
© Fundación Gasco

AGRADECIMIENTOS

A Neil Davidson,
Mariana Babarovic,
Roberto Merino,
Gonzalo Díaz,
Arturo Cariceo,
Marta Cutiérrez y Antonio Castell; *Altraforma*
y Alberto Madrid

La exposición *Cautiverio feliz*
de Natalia Babarovic
se realizó en la Sala Gasco Arte Contemporáneo,
en Santiago de Chile,
entre el 13 de diciembre de 2005
y el 17 de febrero de 2006.

Esta muestra y la presente edición
forman parte de un proyecto organizado por la
Fundación Gasco y patrocinado por la
LEY DE DONACIONES CON FINES CULTURALES





(1978 time)



AUSPICIAN:
LEY DE DONACIONES
CULTURALES

