

ARTURO DUCLOS

LE MYTHE TRAGIQUE  
DE LA VEDETTE  
EN EL NIGHT CLUB

PABLO LANGLOIS

*Galería Gabriela Mistral*

Departamento de Programas Culturales • División de Cultura • MINISTERIO DE EDUCACION

**DIRECTORA**  
**DIVISION DE CULTURA**  
**Marcia Scantlebury Elizalde**

**JEFA DEPTO. PROGRAMAS CULTURALES**  
**y DIRECTORA GALERIA GABRIELA MISTRAL**  
**Luisa Ulibarri Lorenzini**

**GALERIA GABRIELA MISTRAL**  
**Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381**  
**Teléfono 698 33 51 anexo 1119 • Fax 696 32 52**  
**Santiago - CHILE**  
**MINISTERIO DE EDUCACION**

# LE MYTHE TRAGIQUE DE LA VEDETTE EN EL NIGHT CLUB

Pinturas recientes de

**ARTURO DUCLOS - PABLO LANGLOIS**

14 Agosto – 8 Septiembre 1995

Texto de

**GUILLERMO MACHUCA**

**VARIACIONES**  
**SOBRE**  
**UN CUERPO**  
**EXPANDIDO**

Las obras expuestas en esta ocasión por Arturo Duclos y Pablo Langlois coinciden – más allá de sus diferencias específicas – en algunos puntos que se refieren al empleo de un lenguaje desarrollado sobre un cuerpo expandido, dilatado. La matriz de dicho cuerpo es la pintura (pues, de manera general, se trata aquí de un trabajo elaborado sobre superficies pintadas), pero sometida a las ya conocidas alteraciones que caracterizan al arte crítico a lo largo del presente siglo. Confundible con una postura deconstructiva (visible aquí en los desplazamientos de lenguaje), esta pintura es, por otra parte, coherente con los mecanismos inherentes al medio; este medio obliga a una paciente revisión, a una suspensión del juicio, a una actitud de reserva respecto de una memoria cifrada en la continuidad. Una «interrogación sobre su propio fundamento, su práctica y su historia», ubican estas pinturas en una región inestable, elástica y sin contornos precisos; mezcla de lenguaje crítico y académico, una óptica semejante excluye las visibilidades acotadas, los objetos consumados, las clasificaciones fijas; verdadero «cuerpo maleable», lo que aquí se rememora es la legitimidad de un género que ha debido afrontar la conciencia de su «crisis» (y que es, a fin de cuentas, lo que garantiza su condición de posibilidad).

Respecto a esto último, es necesario reconocer en estas obras una actitud de contenida resistencia, inconfundible con el carácter retraído o regresivo de determinadas concepciones pictóricas. Se trata, en cambio, de una práctica basada en la extensión del medio, en una distensión de los bordes, y en la consecuente apertura del cuerpo de la pintura a un territorio colonizado – al menos teóricamente – por aquellas facciones más dogmáticas del discurso crítico.

Esta apertura posee un doble movimiento: de expansión y contracción. El cuerpo pictórico alcanza su máxima dilatación en el momento que se contrae. Este efecto de congelamiento, de suspensión, permite concebir la pintura como una «trampa» en la cual el indiscriminado repertorio del «mundo» (reducido, en la actualidad, al ruidoso paisaje moderno) es conminado a enmudecer. Sobre esta superficie absorbente – tan desplegada como retraída – se depositan una serie de referencias encontradas o recolectadas, de índole diversa: ahí se pueden reconocer tanto las imágenes correspondientes a las «altas esferas del arte» (láminas pictóricas, citas a los «maestros» de la historia del arte) como a una serie de recursos extraídos de aquellos «bordes inferiores» que limitan algunas prácticas marginales, desposeídas de

toda consideración estética (quehaceres domésticos, populares, industriales, etc.).

Es cierto que los recursos recién nombrados han servido como «fuentes de inspiración» para un número importante de propuestas visuales en el arte local de las últimas décadas. Estos han permitido amplificar el universo de posibilidades, originando la disolución de los «géneros específicos», reconocidos por la tradición. La forma más afectada no ha sido la pintura sino la tradición de una de sus manifestaciones: el cuadro (entiéndase como representación o como fetiche). Estas obras, de acuerdo a la naturaleza de su sintaxis, se abren desprejuiciadamente más allá de su marco, de sus límites admitidos, en un movimiento de suspensión que las retrotrae a las fuentes de una pintura liberada de las ataduras del género.

\* \*

Las obras de Duclos y Langlois – a pesar de la comentada equivalencia en el uso del medio – provienen de fuentes pictóricas completamente opuestas tanto en la forma como en su contexto de origen. La diferencia radica entonces en la proveniencia de los géneros seleccionados. En Duclos, como es reconocible en su obra previa, estas fuentes guardan una

sintonía con la tradición de las «artes mecánicas», con las tendencias contemporáneas ligadas al diseño gráfico, con la pintura neoabstracta y neofigurativa, y con algunas manifestaciones del arte objetual. Bajo esta perspectiva, su obra tiene la particularidad de sobrepasar el arte crítico de la segunda mitad del siglo, sin ser afectada por el trauma que caracterizó las relaciones entre la pintura y el arte crítico-conceptual. En su obra actual, una flexibilidad paradójica (un arte diseñado, contenido y, a la vez, desplazado y abierto) plantea una evolución respecto de su última pintura (más elocuente y sobrecargada). En esta última, se trataba de una verdadera recolección arbitraria extraída de ese «museo abierto» conformado por las ilustraciones encontradas en los medios impresos; ahora, en cambio, – y análoga a su obra de los ochenta – se asiste a una minimización de los procedimientos, a una suavización de las relaciones plásticas generadas por las figuras, los soportes y los objetos.

Se podría leer esta etapa como un tributo realizado a partir de las resonancias y los efectos surgidos del movimiento que rotula estas obras. El título alude al movimiento Suprematista encabezado por Malévich, cuya relación con la vanguardia de la época ilustró – en términos de militancia o

autonomía – las contradicciones inherentes a esta. Si es pertinente un forzamiento histórico, que haga omisión de las distancias, de los contextos y de las diferencias, este se justifica a la luz de las contradicciones actuales (que hacen problemática toda relación entre arte y contexto). Y sobre todo: a esa posibilidad ofrecida por el arte de extender el hábito de los suplementos, de insuflar sentido donde sólo puede observarse el despliegue ominoso de las ruinas.

\*\*\*

A suficiente distancia de la obra de Duclos, la pintura de Langlois se extiende sobre los difusos límites de un género – el paisaje natural y urbano – convertido, en países como el nuestro, en emblema de «identificación». Se sabe – sin embargo – que no es lo mismo hablar de paisaje o de país, como tampoco de mapa o territorio. El país es una designación geopolítica, el paisaje – en cambio – una apropiación plástica (como el paisaje veneciano o el holandés). De acuerdo con esto, no existe – salvo tardías excepciones – en la tradición de la pintura chilena un paisaje que refleje la atmósfera, el tiempo y la luz característicos del clima local. Chile es, en este sentido, un país sin paisaje, al menos que éste se confunda con los estilos naturalistas o académicos

desarrollados en el siglo pasado (en donde existe una disociación entre el tema y la forma) o con el registrado por la fotografía (que viene – en definitiva – a saldar las insuficiencias ópticas de la pintura naturalista).

En Langlois, el género del paisaje se sustrae de los imperativos de la ilustratividad. Se trata aquí de un trabajo antecedido por la fragmentación del «modelo». Conservado como residuo, recortado por sucesivas manipulaciones, los saldos o pedazos del género son remendados por Langlois en una labor de cirugía amateur. Por ello, el resultado revela una descarga corporal animada por una impaciencia análoga a la experimentada en el trato con determinados cuerpos y materias expuestas a su deterioro. Es un encarnizamiento que sitúa a un mismo nivel la solemnidad histórica del género con la tipología barata de ciertos objetos que circulan, a duras penas, por el paisaje urbano. Esta brutal carnicería es, por otra parte, contenida o reprimida en aquellas zonas en las cuales el ejercicio de la pintura exige un compromiso o una actitud de gratitud, de amabilidad, que contraste con la informalidad de los contornos, con la violencia de los cortes y su ulterior juntura.

**ARTURO DUCLOS**

**COMPOSITION**  
**SUPREMATISTE N° 8**

1995

Bandejas de latón  
y tipografía vinílica

210,5 x 317 x 2 cm



**COMPOSITION  
SUPREMATISTE N° 2**

1995

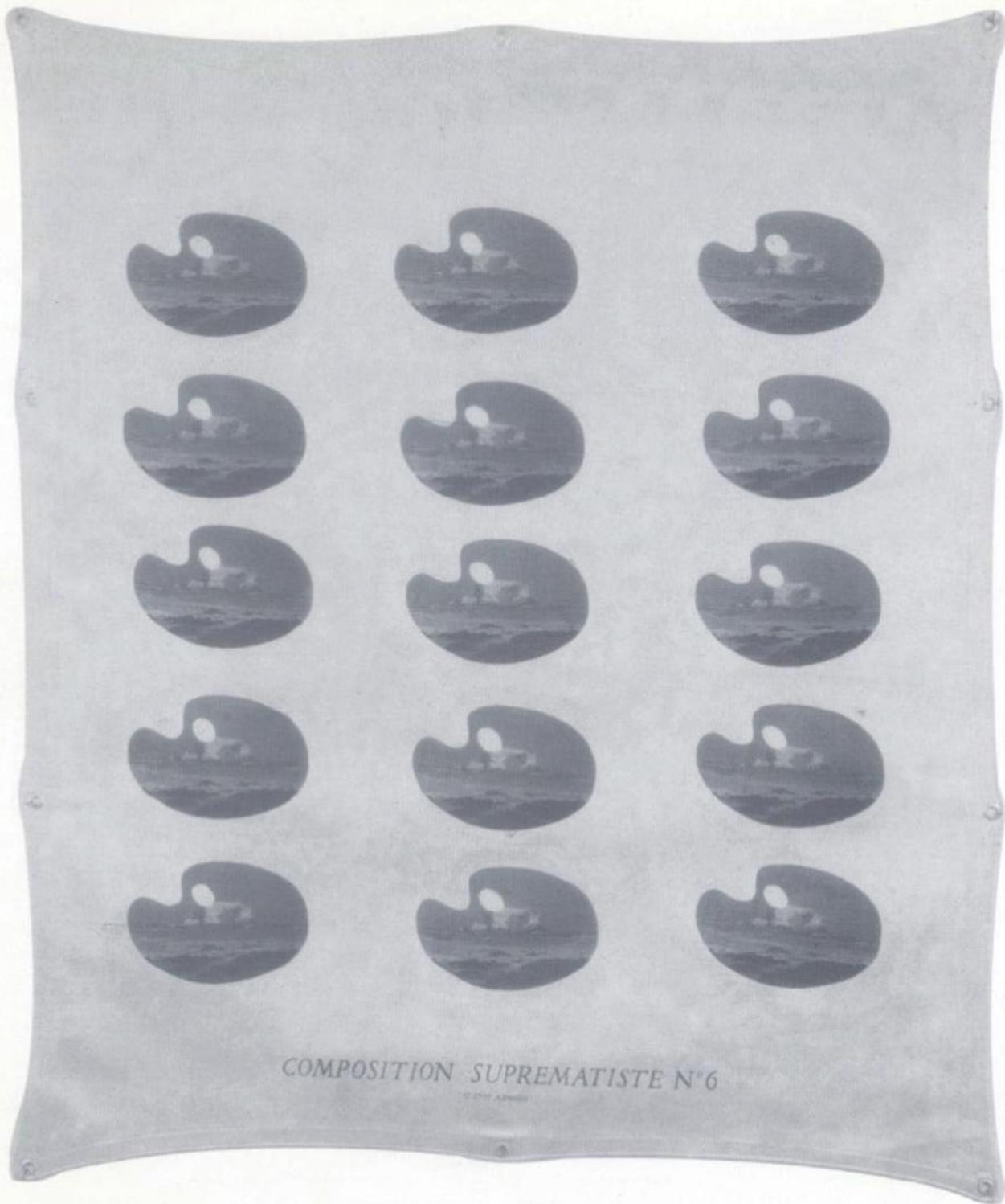
Acrílico, óleo y  
transferencia laser  
sobre tela

169 x 137 cm



COMPOSITION SUPREMATISTE N°2

© 1995 El Lissitzky



**COMPOSITION  
SUPREMATISTE N° 6**

1995

Acrílico, óleo  
y transferencia  
laser sobre tela

168 x 138 cm

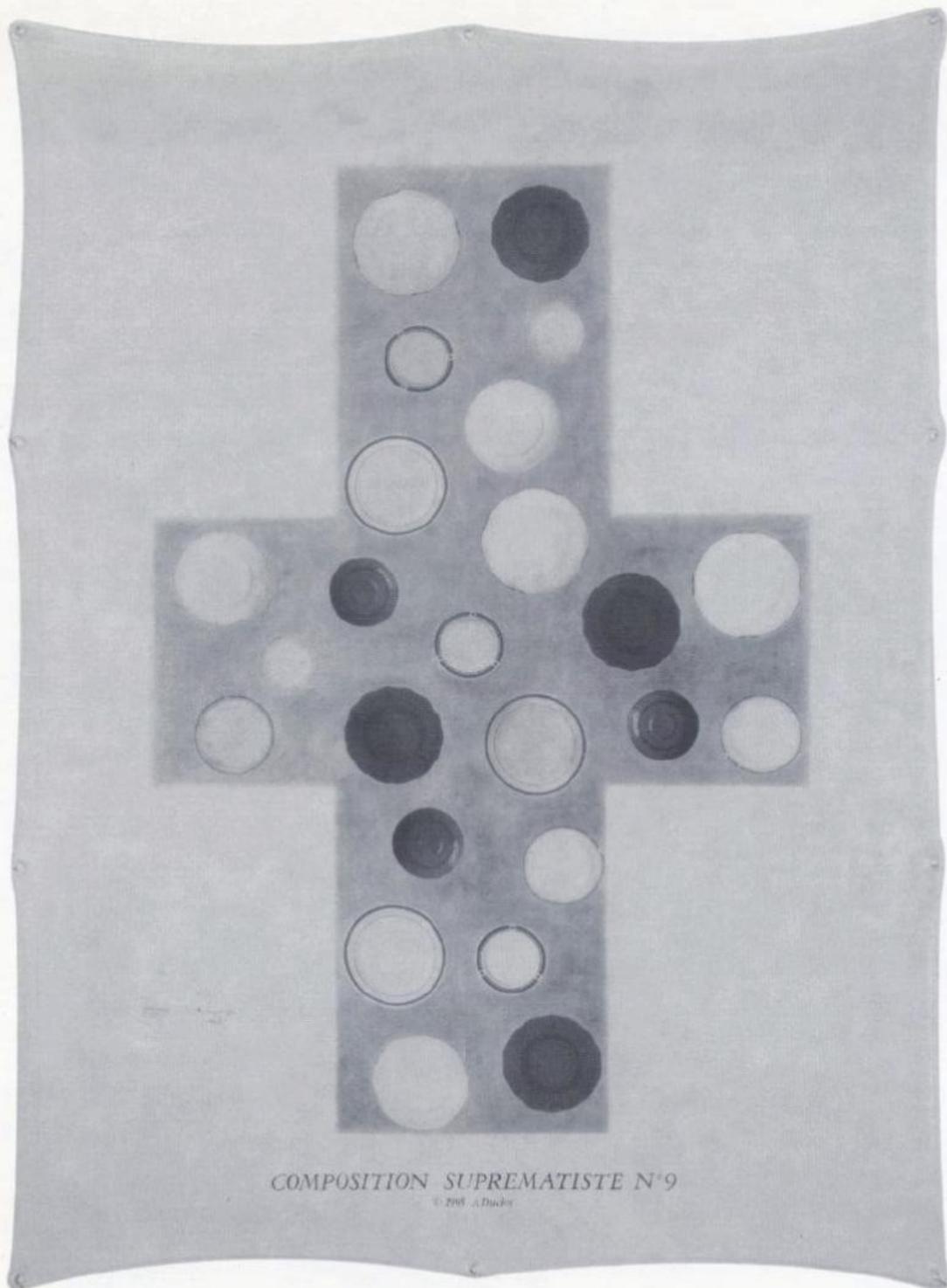
**COMPOSITION  
SUPREMATISTE N° 7**

1995

Acrílico, óleo  
y transferencia  
laser sobre tela

173 x 139 cm





COMPOSITION SUPREMATISTE N° 9  
© 1995 ADUCKY

**COMPOSITION  
SUPREMATISTE N° 9**

1995

Acrílico, óleo  
y transferencia laser  
sobre tela

190 x 140 cm

**PABLO LANGLOIS**





SIN TITULO

1995

Oleo y costura sobre tela

110 x 400 cm.

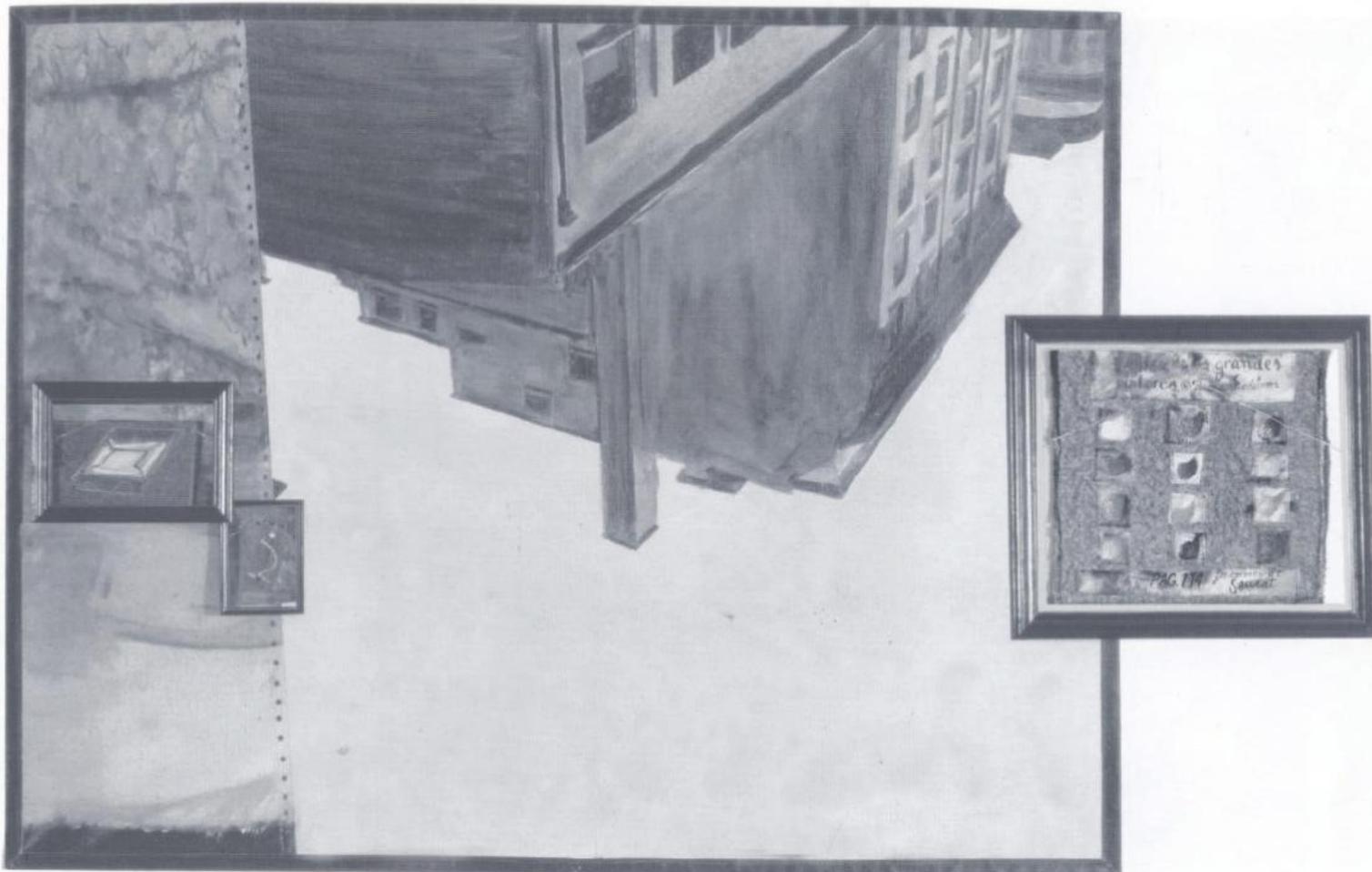


**EL EDIFICIO  
DEL LADO**

1995

Oleo y costura  
sobre tela

118 x 180 cm





**EL EDIFICIO DE ENFRETE**

1995

Oleo y costura  
sobre tela

115 x 190 cm

PORTRAIT OF A LADY 1652  
O. JOHANNES CORNELISZ.  
(Dutch 1597-1662) oil on Canvas 96x62cm.  
Gift of the Volunteer Committee, 1987  
Publisher: Art Gallery of Hamilton  
ISBN-912-153-11-91  
pag. 115

## **ARTURO DUCLOS**

1959, Santiago de Chile.  
Licenciatura en Arte  
Universidad Católica, 1984.  
Recientemente ha realizado  
exposiciones individuales y  
colectivas en galerías y museos  
de París, Rotterdam, New York,  
Miami, Southampton, Caracas  
y Santiago. En 1992 ha obtenido  
la Beca Guggenheim, y el apoyo  
del FONDART en 1993 y 1994.

## **PABLO LANGLOIS**

1964, Santiago de Chile.  
Licenciatura en Arte  
Universidad ARCIS, 1988.  
Recientemente ha realizado  
exposiciones individuales y  
colectivas en galerías y museos  
de Chicago, Miami, Monterrey,  
Caracas y Santiago. En 1993 y  
1994 ha obtenido el apoyo del  
FONDART, y ha ganado el  
Premio Gunther en 1995.



