

VIEXPO

Leonardo Portus

Galería de Arte | gm
Gabriela Mistral

2007



Viexpo 72

I. Arte y Arquitectura

Entre pintores de los siglos XVII y XVIII, como Claude Lorraine o Canaletto, podríamos encontrar un primer eslabón para entender la obra de Leonardo Portus. En el primero la arquitectura toma el carácter de un mito ambiguo y poderoso, que las ruinas grecorromanas se encargan de evocar. Para Lorraine, como para decenas de pintores que emplearon la imagen arquitectónica del mundo grecorromano, la antigüedad clásica representaba el momento de máxima elevación material y cultural de la historia. Solo su impiedad y absoluto relajó moral los llevó a la decadencia. Las ruinas eran -entonces- una advertencia, si las calaveras profusamente pintadas en el s.XVII constituían el *memento mori*, la señal de que toda vida es pasajera, las ruinas romanas indicaban

Viexpo 72

I. Art and Architecture

It is through 17th and 18th century painters like Claude Lorraine or Canaletto that we may identify a first link toward understanding the work of Leonardo Portus. With the former, architecture takes on the guise of an ambiguous, powerful myth that the Greco-Roman ruins evoke most poignantly. For Lorraine, as well as for dozens of other painters who used architectural images of the Greco-Roman world, the age of antiquity represented the moment of greatest material and cultural splendor in all of history, and fell into decline only because of its lack of piety and utter moral lassitude.

In those days, these ruins served as a kind of warning, just as the profusely painted skulls of the 17th century constituted the *memento mori*, the sign that everything in life was transient, Roman ruins served to alert contemporary civilization that

a la civilización contemporánea, que incluso las grandes culturas, aún las más poderosas -material y militarmente- pueden sucumbir si pierden la brújula. La ruina arquitectónica era entonces una doble señal, añoranza y nostalgia estética, y también lección moralizante. Así, también lo exhibió Canaletto, cuyas vistas eran un souvenir de lujo de una ciudad -Venecia- que hacía muchas décadas había vivido sus días mejores.

Los románticos del s.XIX tuvieron una relación similar con el pasado, pero ellos idealizaron a la Edad Media. Imponentes y sublimes resultan las imágenes evocadas por Kaspar David Friedrich. Antiguas catedrales o cementerios testimonian una época en la que el espíritu -creían románticos- se había elevado muy por encima de las miserias materiales. En los agitados tiempos del s.XIX ese pasado se ofrecía como un refugio seguro y estable frente a una sociedad -que para los ojos

even the greatest and most powerful cultures, both materially and militarily, could also crumble if they lost their sense of purpose in the world. The architectural ruin, in those days, was a double sign: on one hand it represented wistfulness and aesthetic nostalgia and on the other it served as a moral lesson. Canaletto revealed something very similar in his paintings which feature vistas that are like indulgent souvenirs of a city -Venice- that was decades beyond its prime.

The 19th century Romantics had a similar relationship to the past, but their ideal was the Middle Ages. The images dreamed up by Kaspar David Friedrich are imposing, sublime visions. Ancient cathedrals or cemeteries, believed the Romantics, were reflections of an age in which the spirit hovered far above the material miseries of earthly life. During the turbulent times of the 19th century, that past seemed to offer a secure, stable refuge from a society that, as far as the men of the day were concerned, seemed destined to fall apart.



de sus contemporáneos- parecía destinada a la desintegración.

El mundo medieval evocado en las novelas de Walter Scott o en las pinturas de Delacroix, parecía vivir de unos valores que el presente había aplastado. La evocación de su legado material cobró entonces una importancia no sólo estética. Se intentaba abrazar el espíritu de una época reuniéndose con sus edificios y objetos. Eso explica en parte a Friedrich, a William Morris o a los Prerrafaelistas. Todos vivieron la modernidad como un conflicto entre la naturaleza espiritual del hombre y, su obligada sumisión a las leyes del capitalismo y la política burguesa. Mediante la cita al pasado criticaron las condiciones de un presente que percibían decadente y destructivo. El mundo medieval, en cambio era el paraíso perdido en el que existía una completa comunión entre el trabajador y sus productos. Espacio adánico en el

The medieval world evoked by the novels of Sir Walter Scott or the paintings of Delacroix seemed to rest upon a series of values that the present had crushed. The evocation of this material legacy as such, acquired a relevance that was more than merely aesthetic—it was an attempt to embrace the spirit of an age by living among its buildings and objects. This, at least in part, explains the nature of the works by Friedrich, William Morris and the Pre-Raphaelites, all of whom experienced modernity as a conflict between the spiritual nature of man and his forcible submission to the laws of capitalism and bourgeois politics. Through this rendezvous with the past, these artists criticized the conditions of a present that they perceived as decadent and destructive. The medieval world, in contrast, was a lost paradise that offered complete communion between the worker and his products. It was like an entirely newborn realm where work provided people with remuneration that was both material and spiritual. It was a world where machines and

que el trabajo retribuía material y espiritualmente a las personas. Un mundo donde la máquina y el lucro no habían disociado a los sujetos de su justa relación con las cosas. Un mundo, siguiendo a Marx, sin alienación.

Para los artistas contemporáneos la arquitectura representa, al igual que para sus antecesores, no solo un dato escenográfico. La arquitectura parece la máxima voluntad de materialización cultural. Un edificio es más explícito que una pintura respecto a la sociedad que lo puso en pie. Eso los creadores lo saben, por eso la arquitectura es vista como la principal representación del poder. A diferencia de los artistas del s. XVII al XIX la relación con esta disciplina es de sospecha. Los edificios son algo más que su pura presencia. Son a veces gigantes, gigantes corporativos e impersonales como parecen evidenciar las fotos de Andreas Gursky

profits had not disassociated people from their proper relationship to things. It was a world, as Marx would have put it, free of alienation.

For contemporary artists as well as for their forebears, architecture represents more than just a decorative detail. Architecture, for them, is the maximum expression of quest for cultural materialization. A building can say more and with greater precision, than a painting can say about the society that built it. Creators know this, which is why architecture is perceived as the principal representation of power. Unlike artists from the 17th to the 19th centuries, contemporary artists' relationship to this discipline is one of suspicion. Buildings are more than just their presence. Often they are giants—corporate, impersonal giants as in the photographs by Andreas Gursky, or else totalitarian giants, as suggested by the images of all those artists who, in our age, reproduce the classics of “international style” through various different media.



o gigantes totalitarios como indican las imágenes de todos aquellos artistas que hoy reproducen con diversos medios a los clásicos del ‘estilo internacional’.

Arte y arquitectura es hoy una relación compleja, como lo fue en tiempos del Barroco, al cual muchos artistas parecen aproximarse deliberadamente. Con recursos cada vez más cuantiosos algunos se lanzan a la tarea de hacer arquitectura. Construir habitáculos, intervenir casas o edificios se han vuelto prácticas frecuentes. En todos los casos podríamos decir que existe una idea común respecto a lo que significa el poder de lo arquitectónico, cuestionado por sus formas de condicionar ‘el habitar’ como por su relación conmemorativa respecto al poder.

Hay artistas que con la economía de recursos que implica la representación están concentrados en la misma tarea. Ya mencionamos

The relationship between art and architecture today is a complex one, as it was in the Baroque age, a period that many contemporary artists seem attracted to, in a deliberate sense. With resources that grow more plentiful every day, some of them have branched out and decided to try their hand at doing architecture—and this has happened to such a degree that it is now extremely common for artists to create interiors or to work on houses and buildings in some way. In all these cases we can venture to say that there certainly exists a general consensus about the meaning of power implicit in architecture, which is questioned both by the ways in which it conditions how we live as well as by its commemorative relationship to power.

There are artists who, with the economy of resources implied by visual representation, are focused on the same task. One example already mentioned is Gursky whose broad panoramic images have the power to conquer architecture by reducing it, by making it intelligible. Buildings,

a Gursky quien mediante sus amplias panorámicas tiene el poder de doblar la arquitectura mediante su reducción, haciéndola inteligible. Edificios, objetos y personas cobran en estas imágenes una apariencia ilusoria. La cámara permite descifrar lo que el ojo, sometido a la escala monumental de la arquitectura, solo intuye: el diseño abstracto que preside a toda la realidad visible. Esa ilusión aparece recreada a la inversa en la obra de aquellos que elaboran y fotografían modelos a escala. La realidad se ofrece como un espacio ambiguo y manipulable, en estos casos en dos instancias, la manipulación de la maqueta y luego la de la fotografía. Esa doble artificialidad queda suspendida por la duda, la misma que nos anima frente a ciertos espacios de la ciudad.

En la obra de Leo Portus encontramos muchos de los aspectos que ya hemos abordado. Su producción está marcada por la arquitectura y

objects and people acquire an illusory appearance in these images. The camera allows us to decipher what the eye, subjected to architecture’s monumental scale, only senses through intuition: the abstract design that presides over all visible reality. That illusion is inverted in the work of artists who build and photograph models to scale. Reality appears as an ambiguous space that can be manipulated in two ways in these cases: through the manipulation of the model and the manipulation of the photograph. This dual artificiality remains suspended in doubt, the same doubt that inspires us as we contemplate certain spaces in the city.

The work of Leo Portus exemplifies a number of things we have just identified. His artistic output is deeply influenced by architecture and most especially by traces of local architecture, and much like the artists previously mentioned, his point of departure is a deliberate reduction of space. Portus makes miniatures of things as a way of “explaining” them. His principal format is the



particularmente por las huellas de la arquitectura local y -como los artistas ya nombrados- opera desde la reducción deliberada del espacio, miniaturizándolo para ‘explicarlo’. Pero su medio principal es el retablo, una desviación artesanal de la maqueta.

II. El retablo de la historia

Instaladas como documentación tridimensional, los retablos de Portus problematizan la memoria histórica, aludiendo al sesgo e incluso a la ingenuidad implícitas en cualquier modelo explicativo. Escoge una forma de representación muy particular. Suerte de proyección anecdótica de la maqueta, el retablo exagera todo lo que en ella queda expuesto de manera sintética. Si la maqueta es una suerte de modelo ‘serio’ y hasta científico de un diseño arquitectónico, el retablo, por el contrario, es una versión impresionista, literaria de la arquitectura.

architectural relief, a more organic deviation of the architectural model.

II. The relief and its place in history

Mounted as a three-dimensional form of documentation, Portus’s architectural reliefs question historical memory, alluding to the bias and even the simplicity inherent in any explanatory model. In this sense, he has chosen a very particular form of representation. As a kind of anecdotal projection of the architectural model, the architectural relief exaggerates everything that the architectural model exhibits in a more synthetic way. If the architectural model serves as a kind of “serious” and even scientific model of architectural design, the relief is something entirely different—an impressionistic, literary version of architecture.

As a counterpoint to the objective ambitions of the architectural model, the architectural relief offers a subjectivity that is epidermic, sensitive and even sentimental at times -when it attempts, as do

Frente a las ambiciones objetivas de la maqueta, el retablo opone una subjetividad epidérmica, sensible y hasta sensibilera, cuando se afana -como lo hacen tantos representantes del género- en los infinitos accidentes de la arquitectura. El retablo, entonces, es una multiplicación de todo lo accidental que hay en la arquitectura, mientras la maqueta se ofrece como proyecto, en él se evidencia el destino que el tiempo y los moradores impusieron a la vivienda. Se trata casi de una artesanía testimonial. Una postal tridimensional del tiempo y la memoria, lograda por medio de un arte tan mimético como anecdótico.

Podríamos resumir el problema afirmando que mientras la maqueta es una ‘ciencia’, el retablo es un ‘arte’. Si desplazamos esta afirmación al campo histórico, como en cierta medida lo hace Portus, su obra no tendría la forma del tratado, sería más bien la forma de la crónica o el ensayo.

many representatives of the genre, to focus on the infinite accidents of architecture. The architectural relief, in this sense, becomes a multiplication of all that is accidental in architecture while the architectural model seems more like a project in which we may see quite clearly how time and inhabitants determine the destiny of the dwelling. The end result is an almost hand-crafted testimony of sorts—a three-dimensional postcard of time and memory, achieved through an art form that is as mimetic as it is anecdotal.

Perhaps we can summarize the problem by saying that the architectural model is a “science”, while the architectural relief is a form of “art.” If we were to shift this statement into the area of history, as Portus does to some degree, his work would be less analogous to the treaty and more comparable to a chronicle or an essay. Each building crafted by the artist would ultimately reveal a plot far more complex than its own construction or appearance might suggest. The dwellings selected by the artist



Cada edificio del artista daría cuenta finalmente de una trama mucho más compleja que su propia construcción y apariencia. Las viviendas escogidas por su autor son síntomas de una Historia que se hace manifiesta en los edificios que construye. La historia del ‘Estado Constructor’ por llamarlo de alguna manera. El Estado Chileno, su política habitacional, sus grandes obras públicas o los contados esfuerzos constructivos de privados dan cuenta del espíritu de una época: la de los sesenta y setenta, cuyos gobiernos encabezaron no solo proyectos políticos sino que proyectos históricos.

La Revolución en Libertad y la Vía Chilena al Socialismo materializaron sus sueños urbanos a través de una institucionalidad, cuyas siglas parecen escritas en una lengua muerta. Cormu -Corporación de Mejoramiento Urbano- creada bajo el gobierno de Frei Montalva, pretendía entre otros objetivos: “Proyectar zonas de urbanización,

are symptoms of a history that makes its presence felt in the buildings that he creates—the history of the “constructive state”, so to speak. The Chilean state, its housing policies, its great public works or its limited private construction projects all reflect the spirit of an age—that of the 1960s and 70s, when the administrations in place led historical as well as political enterprises.

The movements known as Revolución en Libertad (Revolution in Freedom) and Vía Chilena al Socialismo (Chilean Path toward Socialism) materialized their urban dreams through an institutional structure, the initials of which almost seem to stem from a dead language. CORMU, the Corporación de Mejoramiento Urbano (Corporation for Urban Improvement), created under the Frei Montalva administration, professed the following goals, among others: “To plan for areas of urbanization, urban improvement and community equipment in every area of national territory.”¹ The Exposición Internacional de la Vivienda

mejoramiento urbano y equipamiento comunitario en cualquier parte del territorio nacional”¹. La Exposición Internacional de la Vivienda, *Viexpo*, fue organizada justamente bajo los auspicios de este organismo, dependiente del MINVU (Ministerio de Vivienda y Urbanismo), pero bajo la administración de la U.P², gobierno en el que se intentó acrecentar el alcance y dinamismo de estas instituciones. El programa de la *Viexpo* coincide con la construcción del edificio UNCTAD³, se trata de proyectos contagiados de entusiasmo ideológico y utópico.

En la obra de Portus, en sus sucesivos ‘rescates’ no solo se apela a la voluntad del gobierno de turno para lanzar proyectos sociales hechos vivienda, también aparecen las huellas del usuario, la interacción entre la lógica de la Historia y la vida de los sujetos. Hay por tanto un diálogo entre la voluntad de hacer historia que existe en cada proyecto habitacional de importancia y el destino

(International Housing Exhibition), also known as *Viexpo*, was organized under the adherence of this governmental agency which answered to the Ministry of Housing and Urban Affairs during the administration of the UP², and attempted to broaden the scope of these institutions and make them more dynamic. The *Viexpo* program coincided with the construction of the UNCTAD³ building; both were projects that brimmed over with ideological and utopian enthusiasm.

In Portus’s work, specifically in his succession of ‘recoveries’ not only do we see how the artist appeals to the will of the government in power to launch social projects for housing but we also see the mark of the user, the interaction between the logic of history and the lives of the people that live it. As such, there is a dialogue between the desire to make history that exists in every important housing endeavor and the ultimate course of fate, the real story that time inevitably tells. Villa Portales is a singular example of this:



final, la historia real, que el tiempo se encarga de construir. Villa Portales sería un gran ejemplo de aquello, comparar las imágenes captadas al momento de su inauguración: perfectas, modernas, impolutas y la visión que hoy ofrece el conjunto es descubrir cuan distante puede ser un proyecto, una utopía, del destino final que dicta el tiempo. Todo en la Villa Portales luce las huellas del descuido, el abandono y el fracaso. Se trataba de aquellos proyectos arquitectónicos que buscaban resolver la tensión entre lo público y lo privado, procurando hacer con la arquitectura lo mismo que propugnaba el Estado, la creación de una sociedad comunitaria. Todos felices compartiendo balcones y parques comunes, todos conscientes del recinto moderno que se les había construido, muy estilo internacional, *muy progre*. Pobres y clases medias, enaltecidos con una modernidad cuya historia se conocía ‘a la mala’ en las escuelas de arquitectura.

by comparing the images captured at the moment of its inauguration –perfect, modern, pristine—to present-day images of these same buildings, one sees how very vast the difference can be between the plans for a project (a utopia) and its end result, which is always determined by the test of time. Everything in Villa Portales bears the mark of negligence, abandonment and failure. It was one of a number of architectural projects that sought to resolve the tension between public and private, by attempting to replicate through architecture something that the State had been advocating at the time: the creation of a community-based society. Everyone, they imagined, would happily share balconies and community parks, everyone would be terribly aware of the modern space that had been built for them, all of it done in the “international style”—real progressive. Poor and middle-class people would be dignified with a modernity whose dark side was whispered about in the schools of architecture.

El impoluto hormigón pronto se llenó de grietas y de musgos. Macetas de neumáticos o de tarros de leche Nido ocuparon parques y ventanas. La modernidad comenzó de pronto a volverse algo rústica, ‘enchulada’ diríamos. El tiempo, con dictadura militar, rayados, allanamientos y protestas, se encargó de escribir una historia muy distinta a la de esas primeras imágenes captadas en blanco y negro. Vistas hoy parecen como los recuerdos del futuro de Daniken. Esa es la perplejidad que representa la obra de Portus.

Minuciosamente el artista ha registrado casas y edificios que dan cuenta de una voluntad modernizadora. El sueño civilizatorio de Chile, expresado en su arquitectura. Pero como no son maquetas, sino que retablos, lo que Portus representa es la conclusión de la utopía, por eso colores y superficies se muestran disonantes respecto al canon moderno. Aquí el blanco

Moss and cracks soon began to make their appearance on that unsullied concrete surface. Oversized planters heaving with used tires and discarded Nido milk cartons began to take over park spaces and windows. The modernity suddenly became old-festooned with tacky adornments. Time, aided by the military dictatorship -with the graffiti, raids, and protests that went along with it- ultimately wrote a page of History that contrasted quite starkly with those first images captured in black and white. Seen today, they recall Daniken’s memories of the future. That is the perplexity that we find in the work of Leonardo Portus.

With meticulous precision, the artist has catalogued houses and buildings whose architecture attests to the desire for modernization and the dream of civilizing Chile. But since they are architectural reliefs and not architectural models, Portus’s works represent the conclusion of a utopia, which is why his colors and surfaces appear dissonant when contrasted against the modern



de Gropius o Le Corbusier es remplazado por mostazas, damascos o turquesas. Es como escuchar a Schönberg pero a ritmo de guaracha. O a veces en un giro aún más antropológico el ojo del artista se detiene en aquellas viviendas mínimas (cuan justa es la expresión) cuyos moradores -carpinteros, hojalateros o soldadores- comienzan a intervenir espontáneamente, hasta producir una casa totalmente adaptada a sus necesidades. Los resultados quedan al margen de la estética tradicional, pero tal vez puedan ser reivindicados desde el deconstructivismo. En todo caso aquello es un problema que tiene totalmente sin cuidado a sus habitantes, quienes están muy lejos de querer crear una suerte de Ritoque poblacional. Estos arreglos que registra Portus no hacen más que evidenciar cuan distante es el mundo popular del cupular. Cuan distinta es la Historia discursiva, redactada en los ministerios de

canon. Here, the white of Gropius or Le Corbusier is replaced by mustards, apricots or turquoises. The feeling is something like that of listening to Schoenberg to the rhythm of a *guaracha*. Or, at times, with a more anthropological sensibility, the artist's eye may linger on those minimal dwellings (how apt the term is) whose inhabitants -carpenters, tinsmiths, welders- spontaneously intervened in their environments little by little, to produce a home that was tailor-made for their needs. The results exist at the margins of traditional aesthetics, but they may be championed from a more deconstructivist perspective. In any event, this is a problem that is of absolutely no concern to its inhabitants who are hardly interested in creating a suburban Ritoque, the legendary utopian community just north of Valparaíso, Chile. The modifications that Portus records only serve to reveal the vast distance separating the worlds of the popular and "cupular"—not to mention the difference between discursive History, the kind

vivienda o planificación de esta historia 'viva'. Al final es asunto de avivarse, porque los entramados metálicos contruidos en algunos patios no tienen como fin seguir a Santiago Calatrava, simplemente hay que cuidarse. Cuidar enseres y pertenencias. Arquitectura de la sobrevivencia.

III. El silencio de los inocentes (dormitorios)

Este proyecto tiene un carácter profundamente documental. Fotografías tomadas por el autor, documentos de época e incluso testimonios orales, le han servido para crear esta obra múltiple. Hasta ahí podría tratarse de un trabajo académico, discurso tridimensional respecto a una época liderada por una institucionalidad que velaba por el desarrollo urbano y de la vivienda. Una época donde el Estado -tras siglas diversas- ejercitaba una influencia extensa en el ámbito de la construcción. Pero Portus incluye además grandes

that is written about in housing and planning ministries, and this kind of "living" history. Finally, it all comes down to awakening and realizing that the purpose of the metal labyrinths built in some of those courtyards is not to emulate Santiago Calatrava—they're there to take care of things. To take care of belongings and personal property. The architecture of survival.

III. The Silence of the Innocents (bedrooms)

This project is essentially documentary in nature. Photographs taken by the artist himself, period documents and even oral testimonies come together in what is a multi-layered work. To a certain point, one might call this an academic work, a 3-D discourse about an age when the institutional structure leading the nation was actively concerned with urban development and housing. An age in which the state -through various different acronyms- exercised tremendous influence in the area of construction. But Portus



fotografías de interior. Aquí la lógica informativa que preside el proyecto se quiebra. Si bien es cierto los interiores son reales, se los presenta de un modo que literalmente oscurece lo documental. La cruz dispuesta en el suelo, apenas iluminada por un foco, crea una atmósfera espectral que parece adelantar lo que estas fotos desarrollan de forma más profunda. La forma cruciforme y su relieve desigual parecen remitir -de forma oscura- al antiguo recinto ferial que evoca el título, o quizás declare la defunción del optimismo que existió tras cada uno de los proyectos. Camposanto de la vivienda social.

La claridad y objetividad del retablo, la evocación sensible de la superficie da paso a una visión siniestra del interior. Oscuras y solitarias, las habitaciones presentadas recuerdan escenas de misterio, escenas inquietantes. Un viejo refrigerador Mademsa, ropas apiladas sobre sillas, imágenes

also includes large photographs of interiors. This is where the informative logic that runs through the project breaks down. On one hand these interiors are indeed real, but they are presented in such a way that they quite literally obscure the documentary nature of the project. The cross on the floor, just barely illuminated by a spotlight, creates a ghostly ambience that seems to suggest what these photographs develop in a more profound way. The cruciform shape and the uneven relief seem to recall, rather darkly, the ancient fairground alluded to in the title of the work, or perhaps they are the means through which the artist announces the death of the optimism that existed in the genesis of each of these projects. A burial ground of the housing project.

The clarity and objectivity of the architectural relief, as well as the sensitive evocation of the surface opens the door to a rather sinister vision of the interiors. Dark and solitary, the rooms on view offer a glimpse of mysterious, disturbing scenes. A

devotas, muebles vetustos, antiguas salas de baño. Las ventanas apenas entreabiertas dan a todas estas cosas un carácter fantasmal. Es como si vivieran a fuerza de estar ocultas. Solo envueltas en sombras, en tinieblas, pueden conservarse, la oscuridad las preserva como formol, rodeándolo todo de un aire mortuorio.

Las fotografías de gran formato nos recuerdan las habitaciones de aquellos personajes torturados que el cine de misterio se ha encargado de retratar. Obsesivos, como son, viven en ambientes poblados de minucias de las especies más diversas. Sus mentes parecen funcionar en una continua retención y sus hogares son el depósito de este permanente 'estreñimiento mental', que los lleva a multiplicar, como encadenadas, un sinnúmero de colecciones singulares, ajenas -casi todas- al coleccionismo tradicional. No es raro que en la cuna del capitalismo, a los personajes

decrepit Mademsa refrigerator, clothes piled onto chairs, postcard-sized images of saints, musty furniture, old bathrooms. The windows, opened just a crack, lend a ghostly quality to all these things—as if they are able to live on precisely because they are hidden away. Only here, enveloped in shadows, in darkness, are they able to survive. The darkness preserves them like formaldehyde, imbuing everything with a funereal air.

The large-format photographs bring to mind the rooms of those tortured characters that have been so well-depicted in the mystery genre movies. Being obsessive, they live in places filled with the most varied kinds of minutia. Their minds seem to function in a continual state of retention and their homes are the repository of this chronic “mental constipation” which leads them to exponentially expand, as if chained, an already endless number of singular collections, which in general have nothing to do with collecting in the traditional sense. It is not unusual that in the cradle of the capitalist world,



extraños se los presente como ajenos al consumo moderno. Si algunos resultan monstruosos no será por la brutalidad o irracionalidad de sus actos, serán monstruosos porque no viven como el ‘americano promedio’. Monstruosos porque su consumo no renueva ni la industria ni la economía de los Estados Unidos. Sujetos como ellos desaceleran el crecimiento económico. Eso es lo patológico de su existencia.

Las fotografías de Portus parecen remitir a esa misma monstruosidad, acostumbrados como estamos a los interiores de las revistas de decoración, a las habitaciones luminosas y ricamente amobladas de las guías de compra, habituados al *modern design* de las multitiendas, estas imágenes resultan ominosas. Las ventanas cerradas parecen negarse al esplendor que irradia el confort y el consumo de los otros. Cerradas como están, con una luz que se filtra apenas, para

“strange” people are described as those who are removed from modern consumer practices. And if some of these people seem monstrous, it is not because they carry out brutal and irrational acts—they are considered monstrous because they do not live like the “average American.” They are monstrous because their consumer practices do not contribute to the life of the industry or economy of the United States. These types of people only serve to slow down economic growth. That is what is pathological about their existence.

Portus’s photographs seem to recall that very same monstrosity. Accustomed as we are to the interiors exhibited in interior decorating magazines, to the luminous, richly furnished rooms of shopping guides, to the so-called modern design of chain stores, these images feel ominous. The closed windows seem to be a rejection of the splendor exuded by the comforts and consumerism of others. Closed as they are, the rooms refuse to offer any kind of explicit discourse and the light

sugerir y no mostrar lo que son, las habitaciones se niegan a señalar un discurso explícito. Si el espacio público está abierto a la planificación y la intromisión del Estado, o a la máquina del deseo neoliberal, en el espacio privado esto puede negarse, oscurecerse, nublarse. La lógica luminosa del progreso -presentada con la pompa revolucionaria de los sesentas y setentas o la hibridez político-económica de nuestros tiempos- es negada aquí con el simple acto de una ventana cerrada. La misma acción convierte lo documental en siniestro, lo obvio en obtuso.

Por eso, esta exposición parece cerrarse aquí, justo en el lugar en que todas las evidencias documentales podrían llevarnos a sacar conclusiones más o menos obvias, a preparar una nueva versión del fracaso de las utopías y el fin del sueño socialista. Es cierto, esta muestra comienza así ya desde su título, recordando una exposición

that only barely filters through seems to both suggest and conceal what these rooms are. And while public spaces are subjected to the plans and interference of the state or the machine of neoliberal design, in private spaces all of this may be refused, denied, obscured, darkened. The luminous logic of progress -presented with the revolutionary pomp of the 60s or 70s, or the political-economic duality of our own times- is denied here through the simple act of a closed window. Through the same action the documentary becomes sinister and the obvious, obtuse.

This is why the exhibition seems to end here, precisely where all the documentary evidence might lead us toward more or less obvious conclusions, to the formulation of a new version of the failed utopia and the end of the socialist dream. Of course, the very title of the exhibition expresses this thought at the outset, recalling an international exhibition inspired by the glorious dream of a dignified dwelling for all. And yet it all



internacional motivada por el sueño glorioso de la vivienda digna y para todos. Pero concluye en tinieblas, en una temporalidad puertas adentro negada porfiadamente al peso de la Historia. Una intimidad ni épica ni light; una intimidad, ¿la del propio artista? que solo se deja entrever en los pliegues difusos de una imagen oscura.

comes to an end in shadows, in a temporality that is hidden away behind closed doors, stubbornly denied the weight of history. It is an intimacy that is neither epic nor light; perhaps it is the intimacy of the artist himself, that only allows itself to be seen in the diffuse folds of an obscure image.

¹ Extracto del Decreto Supremo N° 483 del 25 de agosto de 1966. Para una referencia completa a dicho decreto ver el ensayo de A. Raposo M y M. Valencia P. “Práctica Política del Diseño Urbano. Notas Sobre la Vida Institucional y Labor de la Corporación de Mejoramiento Urbano, Cormu. 1966-76”, Boletín del Instituto de la Vivienda, Enero, 2004 / vol.18, N° 049, Universidad de Chile, pp.140-142.

² Unidad Popular, sigla bajo la cual se agruparon los partidos de izquierda que acompañaron a Allende durante los tres años que alcanzó a durar su mandato presidencial (1970-1973).

³ United Nations Conference on Trade and Development - Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo. En 1972 se desarrolló un encuentro de este organismo en Chile, razón por la cual se construyó el edificio que se ubica en calle Alameda y que posteriormente ocuparía como sede el Gobierno Militar.

¹ Excerpt from Supreme Decree N° 483 of August 25, 1966. For a complete reference to this decree, please see the essay by A. Raposo M. and M. Valencia P., entitled “Práctica Política del Diseño Urbano. Notas Sobre la Vida Institucional y Labor de la Corporación de Mejoramiento Urbano (Political Practices for Urban Design: Notes on Institutional Life and the Work of the Urban Improvement Corporation), Cormu. 1966-76,” published by Boletín del Instituto de la Vivienda (Housing Institute Report), January 2004 / vol. 18, n° 049, Universidad de Chile, pp. 140-42.

² Unidad Popular, (Popular Unity) was the umbrella group that brought together all the leftist parties that stood by Allende during the three years of his presidential term, from 1970 to 1973.

³ UNCTAD refers to the United Nations Conference on Trade and Development. The 1972 meeting this group held in Chile was the impetus behind the construction of the building on Santiago’s Alameda which was later used by the military government as its headquarters.

Registro Viexpo / Viexpo register



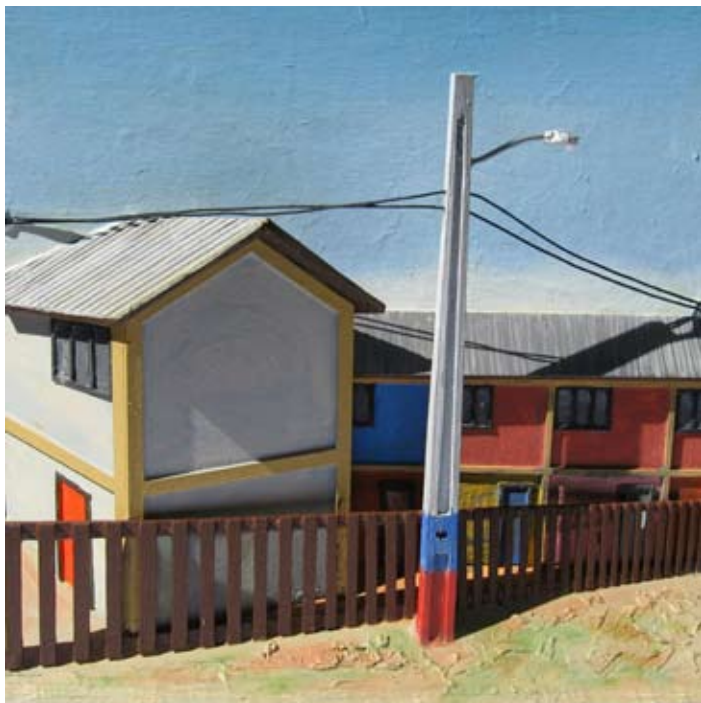


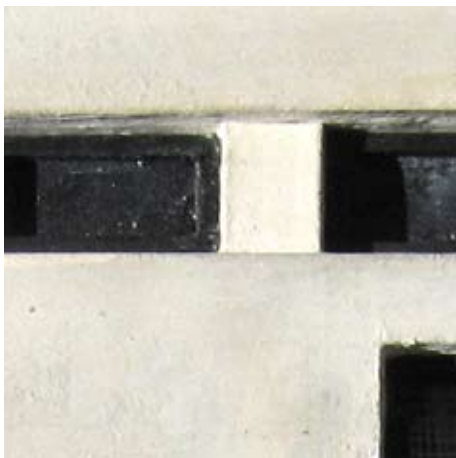
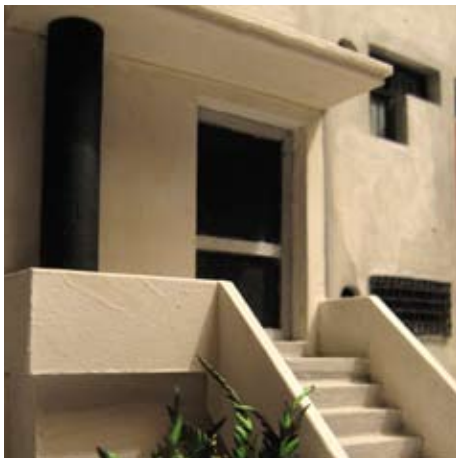












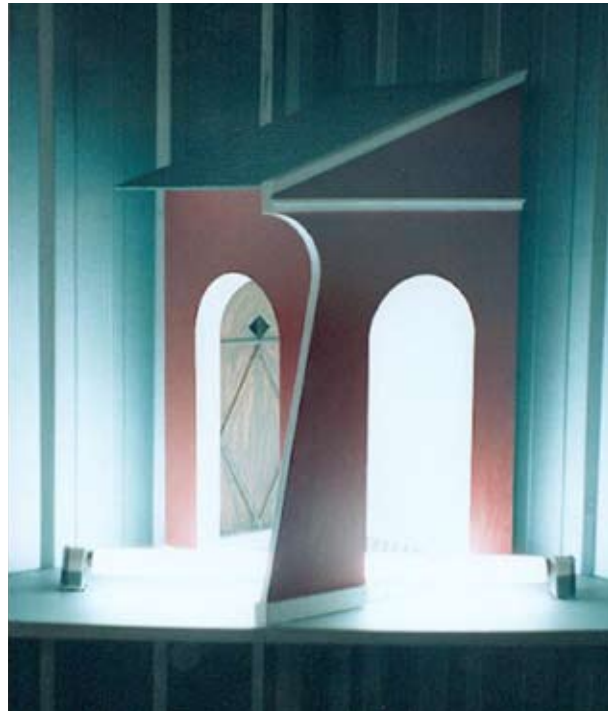




Obras anteriores / Previous works

5 lugares de Santiago / 5 places in Santiago. Galería Metropolitana, Santiago, 2003.

La utopía social del Hospital Abandonado de Ochagavía; el "boom" económico y evasión de Discoteque Regine's; el terrorismo de Estado del Cuartel Ollagüe de la DINA; el movimiento artístico de avanzada en Galería Cromo y la antigua bohemia santiaguina interrumpida por el toque de queda representado por el Teatro Humoresque, reconstruyen nuestra historia reciente junto a una banda sonora de fines de los 70' y comienzos de los 80'. / *The artist reconstructs Chile's recent History through five enigmatic places in Santiago: the broken social utopia of the abandoned Hospital in Ochagavía; the economic "boom" and evasion of Discoteque Regine's; the State terrorism of the DINA Quarters in Ollagüe (National Intelligence Directorate, the Chilean secret police in Pinochet's government); the artistic movement of avant-garde in Gallery Cromo and the old-fashioned bohemia in Santiago interrupted by the curfew represented by the Theatre Humoresque. This work is accompanied by a sound track of the end of the sixties and beginning of the eighties.*



Casa Chilena / Vivienda Social / Chilean House / Social Housing. Galería de Arte Contemporáneo, Universidad de Talca, 2004 / Galería BECH, Santiago, 2005.

Cruz de espejos con maquetas con forma paradigmática de la CASA, colocadas en el suelo. Tres gigantografías con la imagen de mi madre posando en la entrada de nuestra casa en Villa Alessandri, comuna Estación Central, extraídas del álbum familiar (1970, 1974 y 1978). Maqueta de copa de agua acompañada de 25 maquetas con la imagen de la CASA, forradas en papel jaspe, utilizado antiguamente para empastar libros fiscales colocadas en la GAC en un muro y en Galería BECH en el suelo. / *Volumetric cross made with mirrors and maquettes in the paradigmatic shape of a CASA (HOUSE), placed on the floor. Three giant posters with the image of my mother posing at the entrance of our house in Villa Alessandri, in Estación Central (extracted from the family photo album 1970, 1974 and 1978). Maquette of a water tower, 25 maquettes with the image of the HOUSE, covered in jaspe paper, once used to paste fiscal books. They were placed on a wall at Contemporary Art Gallery and on the floor at Galería BECH.*



Compromiso / Commitment. Galería h-10, Valparaíso, 2005.

Manipulación del logo de la campaña 'Reconstrucción Nacional' post-golpe militar del 73, promovida por la Junta Militar, solicitando a la población la entrega de dinero, joyas y especies para futuro remate. / *Manipulation of the logo of the post-military coup campaign 'National Reconstruction', promoted by the military leaders' committee, in which they requested the population to give in money, jewels and objects for future auctions.*



Recuento / Summary. Galería Guillermo Núñez, Casa de la Cultura del Bosque, Santiago, 2006



Cierre suave / Soft Close. Hoffman's House, Santiago 2001

Reinterpretación de una 'animita' con fotografía de mi tío abuelo Alfredo Portus Águila, muerto prematuramente en 1943. / *Reinterpretation of a road shrine with a photograph of my great uncle Alfredo Portus Águila, who died prematurely in 1943.*



Cierre Taller de Arte Contemporáneo / Close Contemporary Art Studio. Galería Metropolitana, Santiago, 2002



Galería Mediagua. Talca, 2003.

Obra que trabaja la crónica policial relativa a la muerte accidental de niños en mediaguas mientras sus madres van a trabajar. / *Work which related the police chronicle of the accidental death of children in shanty houses when their mothers are out working.*



Gestos locales 2 / Local gestures 2. Casa de la Cultura del Bosque, Santiago, 2006.

Reciclaje de maqueta de Copa de Agua, proyectando su sombra blanca sobre muro gris, creando un efecto óptico desde la entrada junto al ventanal. / *Water tower maquette projecting its white shadow on a grey wall, thus creating an optic affect from the entrance to the wide window.*



Paximobile. Galería Concreta, Centro Cultural Matucana 100, 2006.

Exposición sobre la ciudad organizada por el colectivo belga-francés UPDLL. Trabajo de segmentación de los barrios y su cruce con la crónica roja, grandilocuente y morbosa de la antigua revista VEA, morbosos. Extraje el asesinato de una joven prostituta en el Hotel Princesa en el verano de 1967. Uso de fotocopias del rostro de la víctima, fotografías del lugar del crimen y Maqueta del Hotel. / *Exhibition on world cities, organised by the collective group of Belgian/French artists UPDLL. Segmented work of neighborhoods and its blend with police chronicles from the far-stretched and morbid magazine VEA. Extract of the murder of a young prostitute in Hotel Princesa in the summer of '67. Use of photocopies of the victim's face, place of crime and maquette of the hotel.*



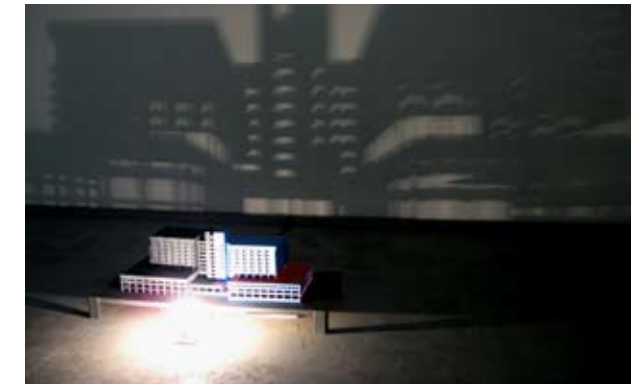
Selecciones / Selections. Galería Balmaceda 1215, Santiago, 2006.

Instalación formada por siete retablos que presentan fragmentos de construcciones santiaguinas de corte moderno, de los años 40' al 70'. / *Installation formed by seven architectural reliefs which present fragments of modern cut constructions of Santiago, from the forties to the seventies.*



Globalización matriz original / Globalization original matrix. Museo de Arte Contemporáneo - Quinta Normal, Santiago 2006.

Reposición de Maqueta del Hospital Abandonado de Ochagavía, parte del proyecto 5 Lugares de Santiago. / *Maquette of the abandoned Hospital in Ochagavía, part of the project 5 places in Santiago.*





LEONARDO PORTUS (1969, Santiago, Chile)

Vive y trabaja en Santiago. Artista visual autodidacta y artesano. / [Lives and works in Santiago. Autodidact visual artist and artisan.](#)

Exposiciones individuales / Solo shows

- 2007 VIEXPO, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- 2006 Recuento, Galería de Arte Guillermo Núñez, Casa de la Cultura, Anselmo Cádiz, I. Municipalidad de El Bosque, Chile.
- 2005 Boveda, Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago, Chile.
Compromiso, Galería de Artes Visuales h-10, Valparaíso, Chile.
Casa chilena/Vivienda social, Galería BECH, Santiago, Chile.
- 2004 Casa chilena/Vivienda social, Galería de Arte Contemporáneo, Universidad de Talca, Chile.
Tres Puntas, Galería de Arte Contemporáneo Centro Norte, Ilustre Municipalidad de Quilicura, Chile.
- 2003 5 Lugares de Santiago, proyecto Fondart Nacional, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

Exposiciones colectivas / Group shows

- 2007 Il Martirio, proyecto internacional de arte postal en Spazio Permanente d'Arte Melchiorre Da Monte Urbano, Montalbano Jónico, Italia.
- 2006 Lorca, Ojo con la memoria. Exposición itinerante en Museo Casa de Los Tiros y Centro Cultural Caja Granada en Granada, España; Centro Cultural Ricardo Garibay, Tulacingo, México; Centro Cultural Matadero, Huesca y Galería Octubre, Ágora Universitaria, Universitat Jaume I Castellón, España.
Día Nacional de las Artes Visuales: Presentación de video con selección de exposiciones realizadas durante 2005, exhibido en Hall Central del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
Globalización Matriz Original, Espacio Quinta Normal, MAC, Museo de Arte Contemporáneo, Chile.

Selecciones, Galería Balmaceda 1215. Santiago, Chile.

Paximobile, Galería Concreta, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile.

Gestos Locales 2, Galería de Arte Guillermo Núñez, Casa de la Cultura Anselmo Cádiz, I. Municipalidad de El Bosque, Chile.

NUC 2005, per una nova cultura de l'aigua. Biblioteca Pública Trinitari Fabregat, Ajuntament d'Alcanar, España.

Celebración, Arte Acción Plaza Violeta Parra, La Reina, Santiago, Chile. Primer Encuentro Internacional de Arte Urbano, organizado por escaner.cl.

2005 Arte/Objeto, Concurso organizado por BancoEstado.

Encuentre las 7 diferencias entre ciudadano y consumidor, Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago, Chile. Organizado por sepiensa.cl.

Día de las Artes Visuales. Casa de la Cultura Manuel Magallanes Moure, San Bernardo, Chile.

Acción de Arte, Encuentro con el artista canadiense Richard Martel, Organizada por Artistas en Acción en el Centro Atlántica TransArt.

Toma de Terreno II, Galería Metropolitana en el CAOD, Centro de Artes Ojos del Desierto, Calama, Chile.

2004 Comercio ambulante, intervención en el espacio público, organizado por sepiensa.cl, en Santiago, Valparaíso, Viña, Rancagua y Arica, Chile.

Toma de Terreno I, Intervención en el espacio público, Población La Victoria, 5 de diciembre, organizado por Junta de Vecinos, Señal 3 La Victoria y Galería Metropolitana, Chile.

Participa en el proyecto Fondart de Artes Integradas El Mapa Imposible, de Carlos Ossa y Diana Duhalde.

2003 Homenaje a Roberto Polhammer, Casa de la Cultura Manuel Magallanes Moure, San Bernardo, Chile.

Exposición Bipersonal, Galería de Arte MediAgua de Talca, Chile.

2002 Atardecer del 2002, Centro Cultural Plástica XXI, San Bernardo, Chile.

Exposición cierre Taller de Arte Contemporáneo, Galería Metropolitana, Chile.

2001 Cierre suave, Galería Hoffman's House, Chile.

2000 Mama Chena, Arte y Poesía en la Biblioteca Evaristo Molina Herrera. Gobernación Provincial del Maipo, Chile.

Artistas de San Bernardo, Museo de Talagante, Chile.

Bungalow, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

1999 Primer Encuentro de Artes Emergentes, Casa de la Cultura Manuel Magallanes Moure, San Bernardo, Chile.

Melodías Inmobiliarias, Sala de la Corporación La Morada, Bellavista, Santiago, Chile.

La Toma del Cielo, Sala Nemesio Antúnez de la Gobernación Provincial del Maipo, Chile.

1998 El Sur de los Fragmentos, Casa de la Cultura Manuel Magallanes Moure, San Bernardo, Chile.

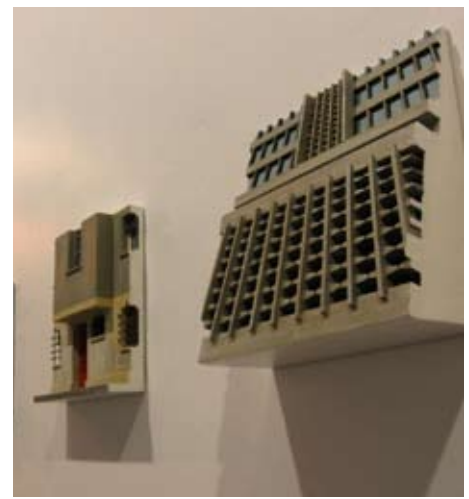
Es nostálgico ir desapareciendo, video instalación en diversos lugares de Santiago y Valparaíso, Chile.

Premios / Prizes

2006 Fondart Nacional, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

2002 Fondart Nacional, División de Cultura, Mineduc.

1999 Fondart Regional R.M., Mineduc.



FICHA TECNICA

Sala 1

7 fotografías de gran formato (125 x 170 cm. c/u), impresión digital sobre papel látex con termo laminado mate. Fotografías del interior de la casa de Leonardo Portus en la comuna de San Bernardo, tomas nocturnas con iluminación artificial.

Sala 2

25 retablos (25 x 25 cm. / 7 cm. aprox. de fondo) que son fragmentos de viviendas sociales 'pesquisadas' en un registro de las ciudades de Santiago, Valparaíso, La Serena, Talca y Concepción. Están dispuestos en una línea continua a modo de friso en el muro poniente de la sala y, ordenados por un ritmo de color y forma. Realizados en madera, trupán, pintura acrílica, entre otros materiales.

Cruz volumétrica compuesta por 45 fotografías en color y b/n (30 x 30 cm. c/u), impresas digitalmente sobre papel autoadhesivo termo laminado mate y adheridas a láminas de trupán de 3 mm. Las imágenes son fachadas, detalles, panorámicas y vistas aéreas de villas, poblaciones y bloques, extraídas del archivo del MINVU, INVI (Instituto de la Vivienda, Facultad de Arquitectura U. de Chile) y del archivo personal del artista. Las fotografías están dispuestas a ras de suelo a distintas alturas (5 y 10 cm.) e iluminadas desde el cielo de la sala por un foco de tipo teatral, que genera sombras.

TECHNICAL SPECIFICATION

Room 1

7 large scale photographs (125 x 170 cm each), digital prints on latex paper, opaque laminated. Photographs of the interior of the artist's house which were taken at night with artificial lighting, in the area of San Bernardo, Santiago.

Room 2

25 architectural reliefs (25 x 25 cm / 7 cm depth) which are fragments of social housings found in the archives of the cities of Santiago, Valparaíso, La Serena, Talca and Concepción. These are displayed as a frieze on the wall facing the West, ordered by rhythm of color and form. Made out of wood, MDF, acrylic paint, amongst other materials.

Volumetric cross composed of 45 photographs in color and black and white (30 x 30 cm each), printed digitally on auto adhesive, opaque laminated paper and adhered to strips of MDF, 3 mm thick. The images are facades, details, panoramic and aerial views of villas, suburbs and housing blocks, extracted from the archives of MINVU, INVI (Housing Institute, Faculty of Architecture of the University of Chile) and the artist's personal archives. The photographs are displayed on the floor at different heights (5 and 10 cm) and illuminated from the ceiling by a stage light which generates shadows.