

El retrato del barrio, el paisaje del misterio

María Elena Muñoz Méndez

Visitar los últimos proyectos de Juan Castillo constituye una experiencia que invita a mirar hacia atrás, hacia la trama de operaciones simbólicas que –en la forma de instalaciones y acciones- este artista ha estado llevando a cabo desde 1996 a la fecha. Denominador común de estos proyectos ha sido su condición migratoria. Se trata de proyectos viajeros que en cada una de las estaciones en que se detienen adquieren fisonomías distintas. Aún cuando buena parte de los elementos centrales se mantienen, en cada uno de sus desplazamientos geográficos la puesta en escena es diferente. Así, bajo un mismo nombre, Castillo ha articulado una cantidad de versiones cuya variedad está marcada por la diversa combinación de medios y soportes. Cada versión es parte de la trama total del proyecto y a su vez cada proyecto es una pieza del mosaico fuera de ajuste que conforma la *obra* de este artista.

La itinerancia, y la variedad asociada a ella, evitan que cada organización visual se identifique con una idea previamente concebida. Lo que finalmente puede observarse -o experimentarse - no es la concreción de un plan conceptual anteriormente definido. Las operaciones de Castillo se distancian así de las premisas originarias del conceptualismo (arte como idea) aunque comparten con aquel la tendencia a la disolución del objeto/obra. En efecto, las propuestas de Castillo difícilmente pueden referirse como “obras”, pero ello ocurre no porque su dimensión física/material sea accesoria en relación a una hipóstasis del concepto, sino porque lo que sucede es que esa materialidad, que es antes que nada fundamental, es siempre *flotante*: su carácter vagante es su condición misma, su idiosincrasia transitoria, su inclinación imperiosa a fundirse los materiales y las imágenes. La suspensión del cierre posibilita el acomodo siempre renovado de los significantes a sus sucesivas emergencias en diversos escenarios.

Por lo mismo, no se trata de obras ni siquiera en el sentido que una instalación pudiera serlo: no son objetos constituidos, no funcionan como todos orgánicos pero tampoco operan como soluciones determinadas por una relación fija con un cierto emplazamiento¹. Su naturaleza es nómada, cambiante, provisional. Lo que Castillo viene proponiendo desde hace algún tiempo son agrupaciones o conjuntos más o menos articulados de objetos, imágenes y textos que no componen en sí un objeto/obra sino que se arman – más poética que conceptualmente- en la medida que exista una mirada que, medianamente, los organice.

Pero si la variedad es una constante, también hay una invariabilidad que tiende a unificar el todo: la insistencia en la mecánica de la *transfusión*². Este concepto alude literalmente a

¹ El mismo artista prefiere ocupar el término ocupación en lugar de instalación.

² “Transfusión” corresponde al nombre que Castillo le dio a una operación cumplida en el Museo de Arte Moderno de Chiloé en 1999. En esa ocasión, dos lugares limítrofes, dos paisajes del fin del mundo Chile y

uno de los proyectos realizados por Castillo en el referido rango de tiempo, pero es además la hebra que hilvana el discurso visual de este artista: la (trans) fusión involucra a la existencia vagabunda de las imágenes, textos y materiales en juego así como al cruce de géneros tomados en préstamo de la tradición pictórica. Se trata entonces de experiencias de intercambio entre una imagen y otra, entre relatos y palabras, entre el retrato y el paisaje.

Paisajes

El paisaje es el género pictórico por excelencia, o para decirlo de otra manera, es el más pictórico de los géneros. En su origen como género autónomo remite a la tradición romántica; fue el impulso romántico el que emancipó al paisaje de su rol subsidiario y lo dotó de dignidad propia, abandonando paulatinamente la función que antes cumplía como mero fondo de una narración histórica, mitológica o religiosa, para convertirse en el campo de experimentación desde el cual el lenguaje pictórico adquiere colores propios, se hace crecientemente independiente y por sobre todo, se hace conciente de esa posibilidad de constitución.

En Chile, el paisaje ocupa una posición fundacional de la propia tradición pictórica, que en la búsqueda de un referente autóctono encuentra en el campo chileno el lugar de lo propio. Desde el paisaje los artistas locales comenzaron progresivamente a abandonar los modelos académicos importados de Europa y a confiar en su mirada testimonial frente a la geografía vernácula, creando a la larga, una tradición más o menos instalada de “pintura chilena”.

La evocadora frase “*Tu rostro es el paisaje*” (Mac, 2003) nombra a una proposición con la cual Castillo quiso retomar la hebra dejada suelta por unas experiencias realizadas en Chile durante los años ochenta resumidas con el título de “Campos de luz” y que justamente problematizaban en torno al tema del paisaje. Aquella vez, Castillo junto a la artista Ximena Prieto, realizó varias acciones que involucraron la presencia de unas planchas de acrílico transparentes colocadas frente a distintos paisajes locales. El procedimiento evocaba el recurso pictórico de la veladura, a la vez que operaba con la idea de la superficie (cuadro) como filtro plantado frente la realidad.

Dichas planchas –que portaban la inscripción “el montaje eterno” fueron quemadas como si de un rito de desvelamiento (quitar la veladura) de la realidad se tratara. Por cierto, estas experiencias tuvieron su antecedente en el trabajo de escritura sobre el muro en sitios eriazos realizada por Castillo en sus tiempos como integrante del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en un tiempo cuando las operaciones estaban patrocinadas por un ánimo marcadamente subversivo frente a las instituciones artísticas y políticas. Hoy, sin embargo, el ánimo es otro. Cuando las instituciones han cambiado y la

Suecia, fueron conectados simbólicamente por la presencia de un producto de la tierra transferido del nuevo al viejo mundo: la papa. El tubérculo se convirtió en metáfora del proceso de transculturación entre dos confines del planeta y también del cruce entre la obra de dos artistas, ya que la propuesta de Castillo es también un dialogo con el trabajo del argentino Víctor Grippo.

tradición no es ya la autoridad que urge combatir, estas mismas figuras (institución y tradición) aparecen como los referentes a partir de los cuales pensar y elaborar un imaginario. Por ello, las categorías pictóricas parecen útiles para iluminar un sentido en la trama ínter textual que constituyen las proposiciones de Castillo.

La experiencia del año 2003 se inició con un montaje en la Galería Konsthall de Lund en Suecia y también partió con un acto incendiario. Pero esta vez lo que consumieron las llamas no fue un telón transparente (filtro) frente el paisaje real sino una casita solitaria montada sobre una suerte de palafito. Se trató de una maqueta especialmente construida como las que se usan para crear efectos especiales en la industria cinematográfica³. La frágil construcción estaba colocada en un entorno que simulaba aridez y desolación evocando rasgos de aquel otro paisaje familiar para el artista: el paisaje sueco. Las estrategias de la ilusión fueron aquí especialmente tensadas para reafirmar su condición (la de lo ilusorio) de materia prima; el artista manipula la ficción, no la realidad. El ilusionismo de toda la operación conlleva una conciencia sobre el arte que patrocina el trabajo de Castillo quién no ha dudado en decir “el tema del arte es el problema de la ilusión”...” el arte nunca ha tenido que ver con la realidad”.

Esta conciencia de lo ilusorio sitúa el trabajo de este artista en una tradición pictórica. Al margen del hecho que los medios y soportes que use son variados y se alejen de la disciplina “madre”, Castillo reconoce la persistencia en su obra de problemas derivados de la historia de la pintura: es en el hecho pictórico donde la condición ilusoria queda más en evidencia.⁴ El hecho pictórico si bien aparece concretamente en algunas versiones (óleo sobre tela) comparece también bajo la forma de manchas (té, café, aceite) empastes y veladuras (alquitrán, cera de abejas) y la constante cita y cruce de los géneros disciplinares (paisaje, retrato, naturaleza muerta). El paisaje –en tanto simulado, construido, artificial- acentúa la idea de que su condición no puede sino ser equívoca, insalvable, indeterminada: no existe allá fuera, el paisaje está en el rostro, el rostro del que ve, *el rostro es el paisaje*.

En su segunda etapa en el MAC “*Tu rostro es el paisaje*” se deshizo de los dispositivos tecnológicos que intervinieron en su primera aparición en la Bienal de Video⁵. Una sala enteramente pintada de blanco fue intervenida por Castillo con unos pocos pero precisos elementos: fotos antiguas con sus elaborados marcos, bolsitas de té usadas prendidas por clavos, una línea recta continua de tierra roja que recorría todo el perímetro de la habitación a una altura media. En los espacios libres se leen distintas frases escritas a mano y con lápiz grafito. Desde la derecha: “sangre sudor y lágrimas”, más allá, “campos

³ Es curioso que la imagen de la casa en llamas recuerde una notable escena de una película de David Lynch, donde, contrario a lo que pudiera esperarse, no se utilizó maqueta alguna.

⁴ “La materia del arte es la ilusión. Todo artista manipula un imaginario. En la pintura eso siempre ha sido evidente. Todo pintor sabe que un retrato es un conjunto de manchas. El artista manipula un imaginario que a su vez activa el imaginario del que ve” (entrevista con el artista)

⁵ Me refiero a la proyección de un video de la casita incendiándose sobre un soporte de azulejos blancos.

de luz, transfusión”, “te devuelvo tu imagen”, “frankenstein”, finalmente “geometría y misterio de barrio”, “historia y geografía”.

Retratos

Los textos transcriben –siempre de la mano del artista- los títulos de sus últimos trabajos. Entendiendo por últimos aquellos que se inician con el proyecto “*Frankenstein, lo extraño como utopía*” (1996) el cual estuvo articulado a partir de una imagen pastiche donde se funden rostros de diversas razas. La imagen fue proyectada desde vehículos en movimiento en el periférico de París, en el río Sena y en la Catedral de Lund. Del proyecto también participaron sucesivas instalaciones en París, Suecia, Seúl y Chile. El pastiche racial actuaba como retrato de familia, la familia de los inmigrantes, y remitía a la fusión de su identidad racial y cultural y a su compartida experiencia de extrañeza, de desajuste, de inadecuación: la de existir siendo Otro en el dominio de lo Mismo. A su vez la imagen puede leerse como una suerte de profecía de la virtual amalgama racial que podría verificarse en un mundo que parece encaminarse hacia un “melting pot” universal.

En 1998 “*Te devuelvo tu imagen*” ocupó las dos salas de la Galería Gabriela Mistral en Santiago con un montaje que incluyó fotos intervenidas, proyecciones, pintura, videos y escritura caligráfica. La ocupación hacía uso de material recavado en los lugares donde transcurrió la infancia del artista y donde previamente se había realizado un trabajo de proyección de imágenes (fotografías familiares) devueltas a los abandonados escenarios de las oficinas salitreras del norte de Chile. Como en “*Frankenstein*”, Castillo operó en dicha ocasión nuevamente con el motivo de las identidades fusionadas, borradas o intercambiadas. Retratos sin rostro, tachados, borrados o, como sucede con los videos, el relato cruzado (intercambio de sonido) de dos mujeres pertenecientes a realidades culturales opuestas. Así también se funden otras señas de identidad: los nombres propios que fueron escritos en el suelo para ser pisados y así también, para ser borrados.

Paisajes y Retratos

Hacia fines del año 2001, Juan Castillo cruzó otra vez el Atlántico para habitar durante un poco más de tres meses una casa en una comuna popular de la periferia del Gran Santiago, cuya elección estuvo determinada por la casi excéntrica presencia en dicho barrio de una galería de arte contemporáneo⁶. Ésta, la única de su tipo ubicada en los márgenes físicos y sociales de la ciudad, fue el centro de operaciones del proyecto junto con el canal de televisión local. Durante el transcurso de su estancia, Castillo estuvo abocado a registrar los sueños relatados por los vecinos así como el comprimido interior de sus casas y el pedazo de calle correspondiente a la fachada. “*Geometría y Misterio de Barrio*” fue el nombre elegido para señalar a un proyecto de largo aliento cuyas distintas versiones ocuparon los espacios de la galería mencionada, el de un hospital abandonado de la misma ciudad, el de dos galerías suecas, una española, el de la Segunda Bial de Arte de Buenos Aires y el de la última Bial de la Habana.

⁶ Galería Metropolitana

El registro de los rostros de los soñantes, el del lugar que habitan y el de las calles que transitan, la transcripción de los relatos que recrean los sueños constituyeron la materia prima de este macroproyecto. Una materia prima en extremo disímil en tanto reúne objetos de distintas naturalezas: por un lado el registro en foto y video de lugares físicos (livings y fachadas de casas, rostros de los soñantes) y por el otro, el menos aprensible universo de lo soñado al que se accede por relatos escasamente precisos. Dentro de éste último se confunden los sueños diurnos que manifiestan los deseos y aspiraciones de los pobladores y los sueños nocturnos, más inasibles aún, donde esos deseos encuentran, a veces, la manera de realizarse. El estatuto flotante del misterio (los sueños) es refrendado por Castillo al utilizar mecanismos en los cuales estos se cruzan de modo tal que el sueño y el soñante no necesariamente se corresponden, como tampoco calzan las geometrías (escenarios) en que ficcionalmente habitan.

“*Tu rostro es el paisaje*” compendia muchos elementos significantes de anteriores proyectos. Las antiguas fotografías, algunas corroídas por el moho, otras intervenidas de distintas formas son elementos protagónicos que actúan a la vez como afirmación y negación del género del retrato. Los borrones, los bloqueos de la imagen por parte de segmentos negros, desafían la condición de perpetuidad, la capacidad inmortalizadora del género minando la persistencia de los rasgos fisonómicos. Las bolsas de té –infaltables en la mesa chilena y por lo mismo, recurso metonímico de un modo de ser social- habían aparecido ya en la versión española de *Geometría y Misterio de Barrio*. Clavadas al muro con una perfecta equidistancia en series de dos o tres, ellas dejan caer la infusión dejando una mancha vertical que se cruza con la línea horizontal continua de tierra roja. La bolsita suelta su jugo y su color gracias a la embestida del clavo en una emulación de la acción de crucificar.

Un elemento siempre presente es la escritura caligráfica. La manualidad de la acción remite a la costumbre de la anotación, de la escritura casual sobre la libreta de apuntes. De cierta manera, Castillo ocupa el espacio público del museo o la galería (así como antes usó el muro del sitio eriazos o la carretera) como si se tratase de una extensión del ejercicio de apuntar. Como las libretas, las ocupaciones viajan y en sus itinerarios incorporan otras notas, impresiones de distintas geografías y misterios. En su traslado al soporte-muro estas anotaciones se despliegan para ampliar la mirada desde lo privado a lo público.

El paisaje, no aquel de allá afuera, sino el que comparece en la referida sala blanca está compuesto por los elementos, materiales y procedimientos que se dan cita. Estos actúan como las piezas levitantes de un mosaico, que aunque a punto, no acaba nunca de calzar. El paisaje es color, mancha: es pintura. No obstante, aquí el paisaje no es la expresión de la especificidad del medio, sino que se constituye como un reencuentro con la vieja tradición del paisaje, aquel que se enlazaba con valores simbólicos, narrativos. No ya como telón de fondo, sino como parte participante de la trama.

En ese paisaje, en los retratos que lo habitan, una indefinición fundamental se instala. Una indefinición que es el eco de la que define el tejido completo de las articulaciones de

Castillo. La trama desajustada, el mosaico descalzado metaforiza la experiencia extraña del nómada; el desarraigo. Pastiche de identidades, de geografías, de misterios, de idiosincrasias. Acorde con ello aparece el cruce de los géneros, la combinación de los referentes pictóricos, como paradigmas de la alquimia de la ilusión.