

Voluspa Jarpa

ERIAZOS

[WASTELANDS]



la compra de sus hijos. Necesarios para
los. Había un cesante; este caso
debe ser publicado en este seccion de un año.

Clara Cascares tres hijos de la línea de dejar el lugar abandonado esquina de la plaza pública. Centro de la ciudad.

El Jarpa...
Labre...



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural y las Artes
Convocatoria 2021

[05.2022]

Voluspa Jarpa

ERIAZOS
[WASTELANDS]

DOSSIER DE INVESTIGACIÓN
[INVESTIGATION DOSSIER]
1992-1997

ÍNDICE [INDEX]

1992

6 **Serie de los Eriazos** (*Wastelands Series*)

1995

18 **Serie El Jardín de las Delicias** (*The Garden of Delights Series*)

1997

28 **No ha lugar** (*Overruled*)

40 **La silla de Kosuth** (*Kosuth's chair*)

Voluspa Jarpa

1992

SERIE DE LOS ERIAZOS

TALLER 4º AÑO DE PINTURA, ESCUELA DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
SANTIAGO, CHILE

Serie de los Eriazos

Serie de pinturas óleo sobre tela
organizadas en polípticos

Serie de pinturas, organizadas en polípticos, cuyo objeto de “estudio” eran los sitios eriazos de la ciudad de Santiago .

Tomaba el eriazo porque era un paisaje que me impresionaba dentro de la ciudad, por su mudez, por cierta desolación normalizada. Por ser un residuo de la historia de los movimientos urbanos y en ese momento para mí, también residuo de una Historia (social, política, cultural y personal) confusa, oscura y no satisfactoriamente narrada o representada. En cierto modo presentía una historia incontable e irrepresentable en su complejidad.

Pero también el eriazo era un desafío para la pintura. Un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo. Una contradicción moderna más.

Pintar el sitio eriazo era difícil. No tenía hitos visuales importantes, excepto en sus límites topográficos y en algunos objetos degradados visualmente, que servían para “armar” el primer plano y, con esto, la ilusión pictórica de la tridimensionalidad.

Su color podía desafiar, incluso, al registro fotográfico que yo realizaba: una monocromía gris, de un gris sordo y neutro, que teñía a todos los elementos que estaban en el sitio. A su vez, este mismo gris se desparrama por toda la ciudad, apareciendo cuando no ha sido radicalmente cubierto por otra superficie. Es el color de la periferia, y en un recorrido lineal por Santiago, significa la aproximación a sus barrios, la que se empieza a constatar al ver este tono de neutralidad, el gris de una tierra reseca, que aparece persistentemente. Esta sensación de periferia, de ciudad inacabada, precaria, mal hecha o mal pensada, se podía percibir en estos eriazos del centro de Santiago.

El procedimiento de pintura que usé –principalmente aguadas y grisallas (óleo magro)– me llevó hacia una imagen inmaterial, deslavada, que dio a la pintura un status de telón de fondo.

En ese momento, para mí, la figura humana quedaba totalmente clausurada como posibilidad, debido a su exceso de narratividad, y el paisaje sería por mucho tiempo el terreno por donde transitaría con mi trabajo.

Pero a estas pinturas con carácter de telón de fondo, de grandes dimensiones, les faltaba su figura, un protagonista. Lo que encontré como figura fueron marcos de estilo pintados como *trompe l'oeil* que encuadraron estos sitios y también un procedimiento pictórico poco triunfante y precario.

Voluspa Jarpa

1992

SERIE DE LOS ERIAZOS

TALLER 4º AÑO DE PINTURA, ESCUELA DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
SANTIAGO, CHILE

Serie de los Eriazos

(Wastelands Series)

Series of oil on canvas paintings
organized in polyptychs

Series of paintings, organized in polyptychs, to study the *eriazos* sites (wastelands) of Santiago city.

I took the wastelands because it was a landscape that impressed me within the city, for its dumbness, for a certain normalized desolation. For being a residue of the history of urban movements and at that moment for me, also a residue of a history (social, political, cultural and personal) confused, obscure and not satisfactorily narrated or represented. In a certain way I sensed an uncountable and unrepresentable history in its complexity.

But the wasteland was also a challenge for painting. An atypical landscape, a distant relative of the romantic ruin, a modern ruin without shame or glory that borders on the spontaneous garbage dump. One more modern contradiction.

Painting the wasteland was difficult. It had no important visual landmarks, except for its topographic limits and some visually degraded objects, which served to “assemble” the foreground and, with this, the pictorial illusion of three-dimensionality.

Their color could even challenge the photographic register that I made: a gray monochrome, of a dull and neutral gray, that tinged all the elements that were on the site. In turn, this same gray is scattered throughout the city, appearing when it has not been radically covered by another surface. It is the color of the periphery, and in a linear tour of Santiago, it signifies the approach to its neighborhoods, which begins to be noticed upon seeing this tone of neutrality, the gray of a parched earth, which appears persistently. This sensation of periphery, of unfinished, precarious, poorly made or poorly planned city, could be perceived in these wastelands of downtown Santiago.

The painting procedure I used -mainly gouaches and grisaille (lean oil)- led me towards an immaterial, washed-out image, which gave the painting the status of a backdrop.

At that moment, for me, the human figure was totally closed as a possibility, due to its excess of narrative, and the landscape would be for a long time the terrain where I would travel with my work.

But these paintings with the character of a backdrop, of large dimensions, lacked a figure, a protagonist. What I found as a figure were style frames painted as *trompe l'oeil* that framed these sites and a not very triumphant and precarious pictorial procedure.

















SERIE EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

GALERÍA GABRIELA MISTRAL
SANTIAGO, CHILE

EXPOSICIÓN COLECTIVA
“EL JARDÍN DE LAS DELICIAS/DURACIÓN
INDEFINIDA”

VOLUSPA JARPA Y GREGORIO PAPIC EN
GALERÍA GABRIELA MISTRAL, DIVISIÓN DE
CULTURA DEL MINEDUC

Serie El Jardín de las Delicias

Serie de pinturas óleo sobre tela elaboradas en 13 módulos agrupados en trípticos y dípticos, además de 10 pinturas de pequeño formato

En esta serie de pinturas aparecen de nuevo los sitios eriazos, pero no como protagonistas, sino como comentarios de la ciudad y de otros temas: el monumento, la historia de la historia y la puesta en escena como recurso de la pintura. Y otras reflexiones derivadas de ella, como la manualidad y la imitación de procedimientos mecánicos presentes en la reproducción de las imágenes: la cuatricromía manualizada.

Estas pinturas surgieron de un deseo de representación mayor que el que pude, hasta ese momento, sugerir con los sitios eriazos que más bien me incomodaban, o incomodaban mi deseo de pintura y de representación, y fueron en cierto sentido pictóricamente irrepresentables. Este deseo provenía del trabajo que realicé para el Mural de Rancagua, instalado en la estación de Ferrocarriles de esta ciudad, en 1994.

En este trabajo, el modelo y referente conceptual que enhebró las distintas imágenes que la componen, fue la descripción freudiana del discurso de la historia. Específicamente, la descripción que realiza Freud de los mecanismos presentes en la historia, que fue llamada “enfermedad por representación”.

La idea de buscar este modelo surge en mí después de ver dos fotografías antiguas de mujeres con “ataques histéricos” de fines de siglo XIX, en un libro

de medicina. Lo que me pareció más importante en ese momento era poder articular una imagen compuesta por varios fragmentos de imágenes sacadas de diversos lugares. El título de la serie se debe a que estas imágenes las seleccioné sin un plan previo de armado, correspondieron a una selección casi espontánea, de imágenes que llamaron mi atención o despertaron mi deseo de trabajar con ellas: eran imágenes tomadas por el deseo que producían en mí.

La estructura del armado la iba a encontrar después, en la explicación freudiana de la histeria, entendida como estructura psíquica que funciona en un imaginario que sufre la represión y luego fragmenta el discurso de este deseo reprimido, haciéndolo “incomprensible”, invirtiendo partes, condensando otras y finalmente, haciéndolo legible a través de síntomas corporales. Me pareció entonces que el eriazo era un síntoma histérico, somatizado en la ciudad.

Pude establecer un nexo entre el eriazo y el monumento del héroe como dos polaridades de la ciudad histerizada por un discurso histórico fantasioso. Por un lado no hay historia, fue borrada (el eriazo); por otro, hay una historia exaltada, exacerbada, fantasiada (el monumento). Encontré esta situación urbana en un lugar específico de la ciudad, el Altar de la Patria, donde se ubica el monumento ecuestre de O’Higgins y que, caminando recto por el paseo peatonal Bulnes, desemboca en un gran eriazo, el mismo que yo estuve pintando antes.

Pero no cualquier héroe servía para este trabajo, sino aquél con el que trabajé previamente en el Mural de Rancagua: el monumento ecuestre de Bernardo O’Higgins, alusivo al Desastre de Rancagua, monumento afrancesado en una pose eréctil que esconde una derrota, una huida y una masacre. El Salto de la Trinchera de Bernardo O’Higgins, ubicado en el gesto urbano más ordenador de la ciudad de Santiago, me refiero a las edificaciones ubicadas en torno al Paseo Bulnes, en una plataforma llamada el Altar de la Patria, frente a la Moneda. Una de las imágenes centrales que compone la obra *El Jardín de las Delicias* es este monumento, oponiéndolo a la idea de sitio eriazo.

Pero *El Jardín de las Delicias*, resultó aún más complejo e intrincado en su narratividad. La idea de la presentación del monumento en vez de la vedette, proviene de la imagen de la presentación de los casos histéricos en el célebre Hospital de la Salpêtrière, donde Freud escuchó por primera vez sobre la existencia de la histeria, a fines del siglo XIX. Debido a esto, la otra imagen utilizada en la serie es la de un libro abierto donde aparecen las fotografías de las mujeres con arcos histéricos. El libro estaba pintado como un elemento sobrepuesto a la escena, al igual que el marco. Ambos elementos definen el límite con el espacio de afuera del cuadro.

SERIE EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

GALERÍA GABRIELA MISTRAL
SANTIAGO, CHILE

COLLECTIVE EXHIBITION
"EL JARDÍN DE LAS DELICIAS/DURACIÓN
INDEFINIDA" (THE GARDEN OF DELIGHTS/
INDEFINITE DURATION)

VOLUSPA JARPA & GREGORIO PAPIC AT
GALERÍA GABRIELA MISTRAL, MINEDUC
CULTURAL DIVISION

Serie El Jardín de las Delicias

(The Garden of Delights Series)

Series of oil on canvas paintings
elaborated in 13 modules grouped in
triptychs and diptychs, in addition to
10 small format paintings

In this series of paintings, the *eriazos* (wastelands) appear again, but not as protagonists, but as commentaries on the city and other themes: the monument, the hysteria of history and the *mise-en-scène* as a resource of painting. And other reflections derived from it, such as manuality and the imitation of mechanical procedures present in the reproduction of the images: the manualized four-color process.

These paintings arose from a desire for representation greater than what I could, up to that moment, suggest with the wastelands that rather bothered me, or bothered my desire for painting and representation, and were in a certain sense pictorially unrepresentable. This desire came from the work I did for the Rancagua Mural, installed in the Rancagua Railway Station in 1994.

In this work, the model and conceptual reference that threaded the different images that compose it, was the Freudian description of the discourse of hysteria. Specifically, Freud's description of the mechanisms of hysteria, which was called "disease by representation".

The idea of looking for this model came to me after seeing two old photographs of women with "hysterical attacks" from the late 19th century in a medical textbook. What seemed most important to me at the time was to

be able to articulate an image composed of several fragments of images taken from different places. The title of the series is because I selected these images without a previous assembly plan, they corresponded to an almost spontaneous selection of images that caught my attention or awakened my desire to work with them: they were images taken by the desire they produced in me.

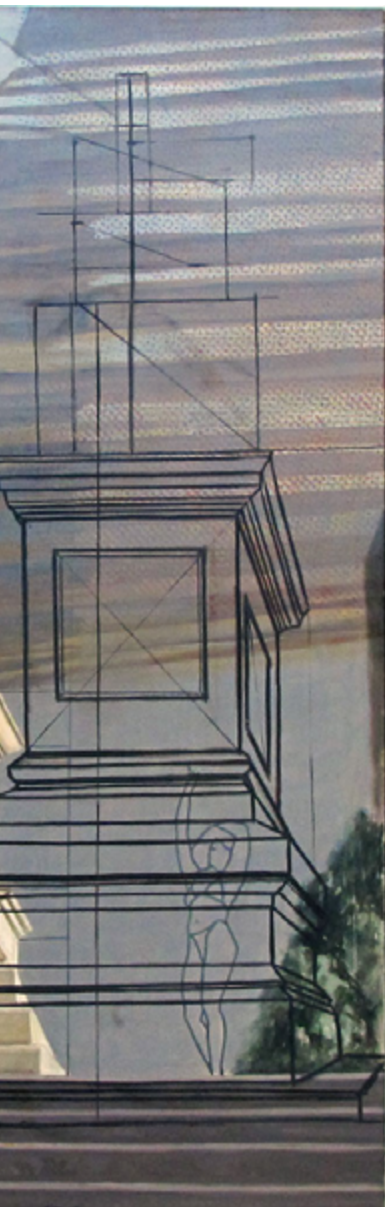
The structure of the assemblage was to be found later in the Freudian explanation of hysteria, understood as a psychic structure that functions in an imaginary that suffers repression and then fragments the discourse of this repressed desire, making it "incomprehensible", inverting parts, condensing others and finally, making it legible through bodily symptoms. It seemed to me then that the wasteland was a hysterical symptom, somatized in the city.

I was able to establish a link between the wasteland and the hero's monument as two polarities of the city hysterized by a fantasy historical discourse. On the one hand there is no history, it was erased (the wasteland); on the other hand, there is an exalted, exacerbated, fantasized history (the monument). I found this urban situation in a specific place in the city, the Altar de la Patria, where the equestrian monument of O'Higgins is located and which, walking straight along the Bulnes pedestrian promenade, leads to a large wasteland, the same one I was painting before.

But not just any hero was suitable for this work, but the one I had previously worked with in the Rancagua Mural: the equestrian monument of Bernardo O'Higgins, alluding to the Rancagua Disaster, a Frenchified monument in an erectile pose that hides a defeat, a flight, and a massacre. The Salto de la Trinchera de Bernardo O'Higgins, located in the urban gesture of the city of Santiago, I am referring to the buildings located around Paseo Bulnes, on a platform called the Altar de la Patria, in front of La Moneda. One of the central images that make up the work *El Jardín de las Delicias* is this monument, opposing it to the idea of a wasteland.

But *El Jardín de las Delicias* was even more complex and intricate in its narrative. The idea of the presentation of the monument instead of the vedette comes from the image of the presentation of hysterical cases in the famous Salpêtrière Hospital, where Freud first heard about the existence of hysteria at the end of the 19th century. Because of this, the other image used in the series is that of an open book where the photographs of women with hysterical arches appear. The book was painted as an element superimposed on the scene, as was the frame. Both elements define the limit of the space outside the painting.













Voluspa Jarpa

1997

NO HA LUGAR

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA)
SANTIAGO, CHILE

EXPOSICIÓN COLECTIVA

“CAMPOS DE HIELO: ARTE JOVEN EN CHILE

1986-1996”

No ha lugar

Políptico óleo, plumón, esmalte,
serigrafía, gigantografía digital y
objetos sobre tela

En 1997 tomé el sitio eriazo como imagen simbólica para realizar dos series. La primera de ellas se titula *No ha lugar* y consistente en un políptico instalado sobre un muro pintado de rojo, conformado por paneles donde aparecen cinco eriazos registrados en el centro de Santiago.

Este políptico aborda la dificultad de representación del eriazo. En la búsqueda de tensar los distintos modos de representar, y teniéndolos como referente discursivo, los clasifiqué según su eficiencia (procedimientos mecánicos) y su ineficiencia (procedimientos manuales). Aproveché de oponer la imagen pictórica a la imagen fotográfica digitalizada, pasando por la serigrafía.

Para hacer alusión al lugar de la exposición, saqué de las bodegas del Museo marcos de estilo, que instalé sobre algunos de los paneles. Otros marcos fueron pintados y otros impresos. El *trompe l'oeil* se materializaba. A la pintura se le adhería un objeto. Un objeto propio del lugar donde se instalaba el trabajo, puesto sobre un paisaje "impropio". El paisaje del eriazo, en este caso, por sus distintos niveles de traducción de la imagen real, ya no funciona como un telón de fondo, sino más bien, por los procedimientos utilizados –no tenía velos (veladuras)– deja ver claramente su ausencia de belleza, haciéndose más evidente su incomodidad con respecto al paisaje de la ciudad, una ciudad inacabada y contradictoria. Un pedazo de imagen de la periferia que aparece en el centro.

Uno de estos paneles contenía una imagen que seguí utilizando después, la de un eriazo habitado. En este lugar se ve una casa de madera instalada en el medio de un sitio rodeado de edificios nuevos, recién construidos, producto del boom inmobiliario de los años 96-97, amenazando con la construcción de una ciudad nueva, sobrepuesta a la anterior y con la posibilidad de que la mayoría de los eriazos que había trabajado hasta ese momento, dejaran de ser sitios baldíos.

El políptico terminaba con una tela en la que enumeraba los hitos o elementos visuales que lograba distinguir en el lugar, desde el último plano hasta el primero. Era una especie de descripción, sin elementos narrativos. La imagen a la que corresponde esta enumeración era un sitio eriazo que ocupaba una manzana completa, ubicado en la calle San Diego, al que fotografié dejando una línea de horizonte muy alta, casi en el borde superior de la tela, de manera que el plano de tierra en fuga conformaba gran parte de la superficie de la imagen.

NO HA LUGAR

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA)
SANTIAGO, CHILE

COLLECTIVE EXHIBITION

“CAMPOS DE HIELO: ARTE JOVEN EN CHILE

1986-1996”

(ICE FIELDS: YOUNG ART IN CHILE 1986-1996)

No ha lugar

(Overruled)

Polyptych in oil, pen, enamel,
serigraph, digital gigantography and
objects on canvas

In 1997, I took the “*eriazos*” site (wasteland) as a symbolic image to make two series. The first one is entitled *No ha lugar* and consists of a polyptych installed on a red painted wall, made up of panels where five eriazos registered in the center of Santiago appear.

This polyptych addresses the difficulty of representing the wasteland. In the search of tensing the different ways of representation, and having them as a discursive reference, I classified them according to their efficiency (mechanical procedures) and their inefficiency (manual procedures). I took the opportunity to oppose the pictorial image to the digitized photographic image, passing through silk-screen printing.

To allude to the place of the exhibition, I took out from the Museum’s storerooms stylish frames, which I installed on some of the panels. Other frames were painted, and others printed. The *trompe l’oeil* materialized. An object was attached to the painting. An object proper to the place where the work was installed, placed on an “improper” landscape. The landscape of the wasteland, in this case, because of its different levels of translation of the real image, no longer functions as a backdrop, but rather, because of the procedures used -it had no veils (veils)- it clearly shows its absence of beauty, making its discomfort with respect to the landscape of the city, an unfinished and contradictory city, more evident. A piece of image of the periphery that appears in the center.

One of these panels contained an image that I continued to use later, that of an inhabited wasteland. In this place you can see a wooden house installed in the middle of a site surrounded by new buildings, recently constructed, product of the real estate boom of the years 96-97, threatening the construction of a new city, superimposed on the previous one and with the possibility that most of the wastelands I had worked on until that moment, would cease to be vacant sites.

The polyptych ended with a canvas in which he listed the landmarks or visual elements that he was able to distinguish in the place, from the last plane to the first. It was a kind of description, without narrative elements. The image to which this enumeration corresponds was an uninhabited site occupying a whole block, located on San Diego Street, which I photographed leaving a very high horizon line, almost at the top edge of the canvas, so that the vanishing ground plane formed a large part of the surface of the image.







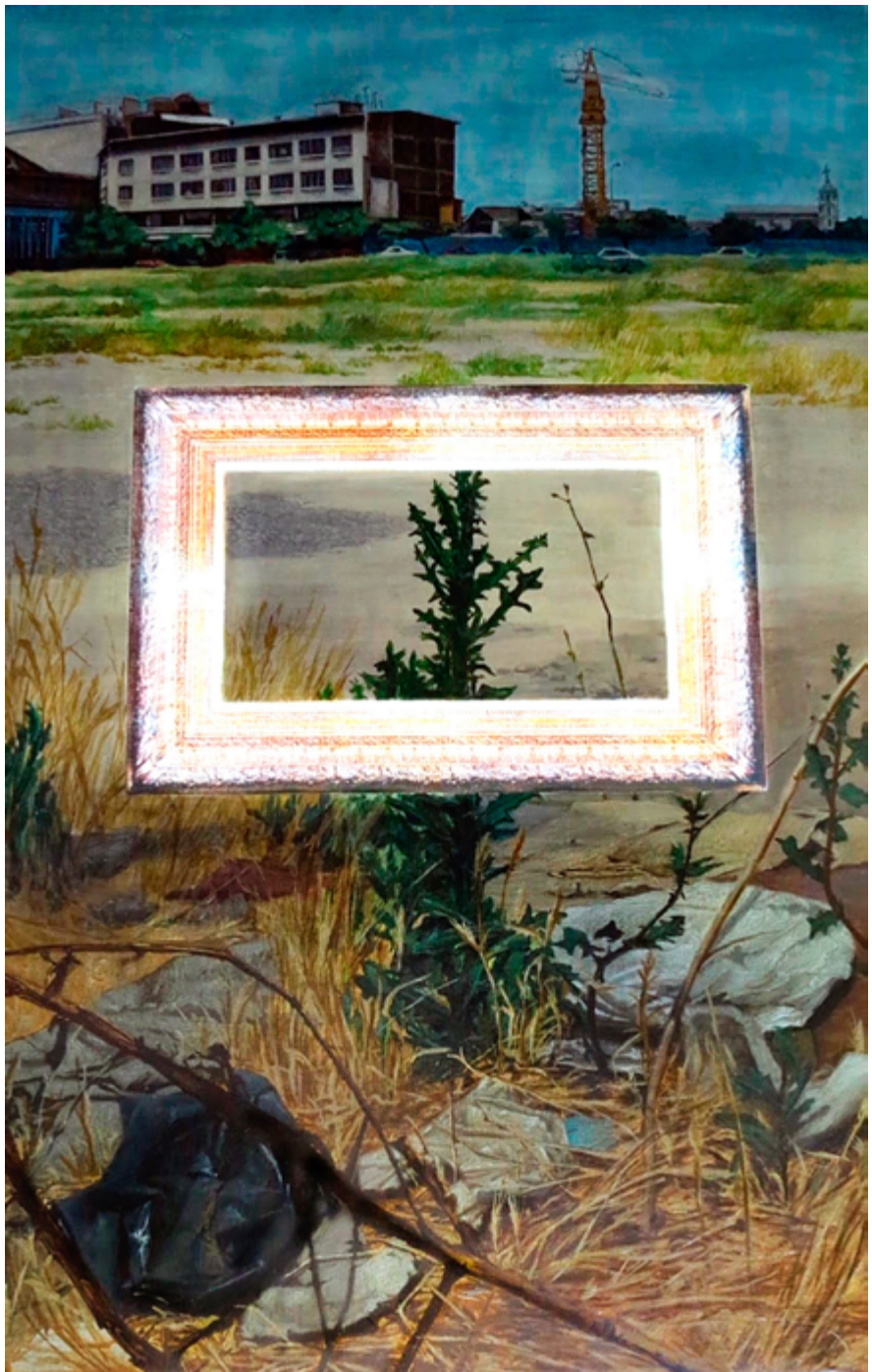
- 1.- Esquina de calle.
- 2.- Pedazo de edificio de tres pisos.
- 3.- Letrero comercial.
- 4.- Edificio cubierto por malla negra.
- 5.- Andamios de construcción.
- 6.- Edificio de cuatro pisos.
- 7.- Estanque de agua.
- 8.- Dieciocho ventanas medianas.
- 9.- Cinco copas de árboles.
- 10.- Moldura lisa.
- 11.- Grúa de construcción.
- 12.- Caseta de madera.
- 13.- Cerca de madera.
- 14.- Techos de autos.
- 15.- Micro que pasa.
- 16.- Reja de hierro.
- 17.- Extensión de tierra aplanada.
- 18.- Pastos y malezas a patacones.
- 19.- Planta rastrera y oscura.
- 20.- Planta oscura, alta y de formas espinosas.
- 21.- Plantas más claras como espigas secas.
- 22.- Senderos de tierra.
- 23.- Piedras y objetos tirados.
- 24.- Gran plano de tierra.
- 25.- Maraña malezas y pastos.
- 26.- Malezas de hojas duras y continuas al tallo.
- 27.- Espigas parecidas al trigo.
- 28.- Plano de tierra que se distingue a veces.
- 29.- Objetos agrupados entre pastos.
- 30.- Piedras grandes y pequeñas.
- 31.- Pedazos de concreto de construcción.
- 33.- Ladrillos.
- 34.- Pedazos de tablonces de madera.
- 35.- Restos de cajas de cartón.
- 36.- Latas aplastadas.
- 37.- Tubo de metal aplastado.
- 38.- Trapos.
- 39.- Papeles.
- 40.- Pastos pisados contra el suelo.











Voluspa Jarpa

1997

LA SILLA DE KOSUTH

GALERÍA DE ARTE POSADA DEL CORREGIDOR
SANTIAGO, CHILE

La silla de Kosuth

Mediagua y pintura de gran formato
óleo sobre tela

En esta exposición se hace extensivo el fuera de cuadro de una manera material y conceptual más radical. Dispuse una mediagua –haciendo un símil de aquella del sitio eriazo habitado– en el segundo piso de la galería. Por su disposición en el espacio, el espectador estaba obligado a entrar a la casa. Desde una ventana se veía un cuadro de gran formato donde aparecía pintado el sitio con la casa.

Este trabajo marcaba una cierta definición formal de lo que yo estaba denominando el espacio del dentro y fuera de cuadro. La definición de éste no era tan literal como lo que está dentro y afuera, o representación y realidad, sino más bien la relación de ambos espacios, el intersticio entre ambos. Las obras que me sirvieron de modelos conceptuales y de reflexión para elaborar este dispositivo, fueron *Las Meninas* de Velázquez y *Étant Donnés* de Marcel Duchamp.

En esa época escribí: "... crear una imagen en fuga, pensando en esas imágenes que presentan su asunto al centro y que en su vacío se fuga el detrás, por donde se escapa la mirada. Como si la mirada buscara siempre otra cosa que lo que se le muestra. En *Las Meninas* es el espejo que está al fondo y la figura sobre los peldaños. Estos llegan a tener una relevancia mayor en la búsqueda de información, en la necesidad de conocer las causas del despliegue escénico del primer plano. Al parecer, la mirada siempre se fuga hacia aquello que constituye su fuera de cuadro".

Ahora veo que este espacio del dentro–fuera de cuadro, era un espacio que no corresponde exactamente a la obra, sino más bien era el espacio que queda definido por y para el espectador. Un espacio no lo suficientemente neutro, ni lo suficientemente seductor, creado por un mecanismo de ilusión y desilusión con respecto a lo representado en la experiencia de este doble juego.

Voluspa Jarpa

1997

LA SILLA DE KOSUTH

GALERÍA DE ARTE POSADA DEL CORREGIDOR
SANTIAGO, CHILE

La silla de Kosuth

(Kosuth's chair)

Mediagua (shack) large format oil on
canvas painting

In this exhibition the out-of-frame is extended in a more radical material and conceptual way. I set up a *mediagua* (shack) –to make a simile of that of the inhabited vacant site– on the second floor of the gallery. Because of its arrangement in the space, the viewer was obliged to enter the house. From a window, a large-format painting of the site and the house could be seen.

This work marked a certain formal definition of what I was calling the space inside and outside the painting. The definition of this was not as literal as what is inside and outside, or representation and reality, but rather the relationship of both spaces, the interstice between the two. The works that served me as conceptual and reflective models to elaborate this device were *Las Meninas* by Velázquez and *Étant Donnés* by Marcel Duchamp.

At that time, I wrote: "... to create an image in flight, thinking of those images that present their subject at the center and that in their emptiness the back escapes, through which the gaze escapes. As if the gaze were always looking for something other than what is shown to it. In *Las Meninas*, it is the mirror in the background and the figure on the steps. These become more relevant in the search for information, in the need to know the causes of the scenic display of the foreground. It seems that the gaze always escapes towards that which constitutes its out-of-frame".

Now I see that this space inside-outside the frame, was a space that does not correspond exactly to the work, but rather it was the space that is defined by and for the spectator. A space not sufficiently neutral, not sufficiently seductive, created by a mechanism of illusion and disillusionment with respect to what is represented in the experience of this double game.









www.voluspajarpa.com