CEdA
CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE

Juan Pablo Langlois

BOLETÍN #09

CEdA

CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE

BOLETÍN Nº 09

Juan Pablo Langlois

© **Fundación CEdA**
Centro de Estudios de Arte
Nueva de Lyon 19, departamento 31
Providencia, Santiago de Chile
info@ceda.cl
www.ceda.cl

Boletín Nº9 Juan Pablo Langlois

Texto:
Javiera Bagnara Letelier

Cortesía de las imágenes:
Colección Solari del Sol
Colección MAVI
Matucana 100

Imagen portada:
Langlois, Juan Pablo, Mis corazones pescados, (1996).

Edición:
Sebastián Vidal

Fotografías:
Jorge Brantmayer

Still de video:
Nicolás Superby

Diseño portada:
Natalia Stipo Lara

Diseño interior:
María Fernanda Pizarro

Agradecimientos:
Irene Abujatum T, Galería AFA

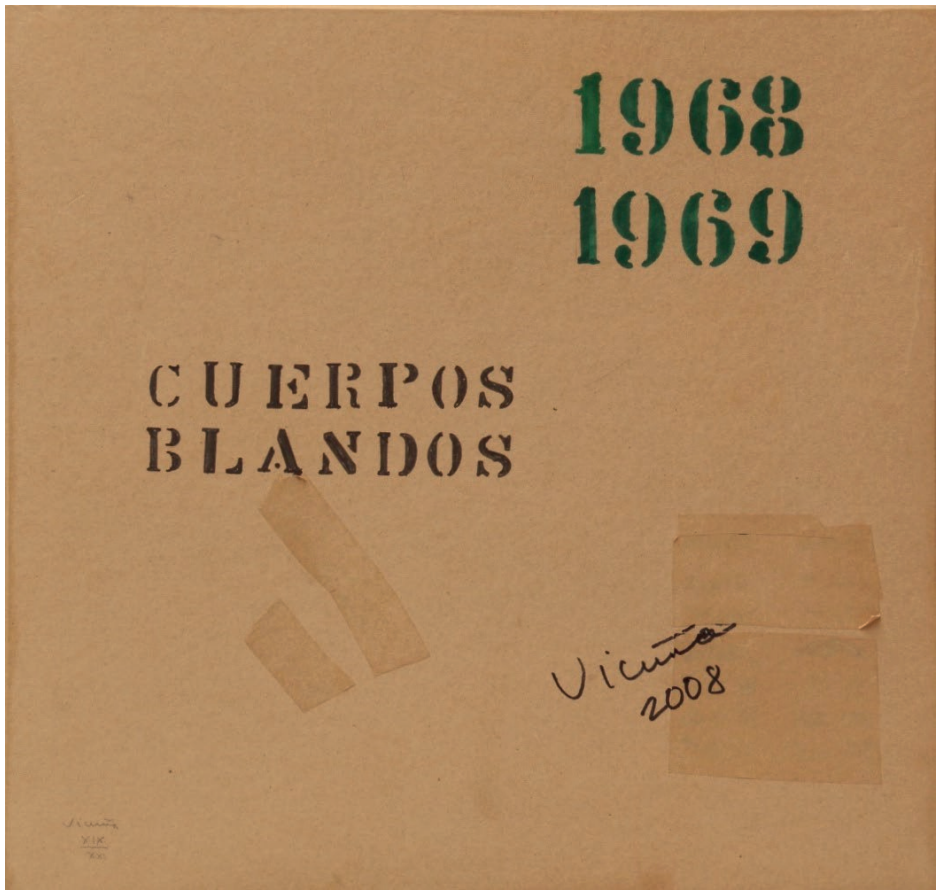
Santiago de Chile, diciembre de 2021.

ÍNDICE

Quebrantar la norma: cuerpo y feminismos en la obra de Juan Pablo Langlois
Instroducción

I. Cuerpos/as (des)estereotipados 9
II. Tensiones entre cuerpo, raza y clase 15
III. Politizar el deseo 20

Bibliografía 30



Langlois, Juan Pablo *Cuerpos Blandos,* portada libro (2008).
Imagen cortesía colección Solari del Sol

Quebrantar la norma: cuerpo y feminismos en la obra de Juan Pablo Langlois

Javiera Bagnara Letelier
Historiadora e investigadora
de arte contemporáneo

Revisar obras y artistas con trayectoria es un ejercicio necesario para generar nuevas lecturas sobre creaciones y saberes que pudieran entrar en diálogo con el presente. Juan Pablo Langlois marcó un punto de inflexión en la historia del arte chileno. Sus estudios de arquitectura, su conexión con lo poético y su desprendimiento de lo material, marcaron el giro conceptual que se inició con su exposición *Cuerpos Blandos* (1969) en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esto significó un precedente para una producción de obra que nunca dejó de auscultar distintos formatos capaces de desequilibrar sistemas: el arte, la cultura, lo social, la política. A su vez, investigando sobre las identidades, las estructuras culturales y los cuerpos.

Esta investigación busca comprender el cuerpo como fuente de conocimiento para el arte contemporáneo, a través de un artista que sin utilizar el suyo como medio de expresión, trabajó creando cuerpos de otros/as a través de una proliferación de lenguajes artísticos. Para ello, se analizan dos series creadas en momentos de post dictadura: *Miss*

(1997) y *Papeles Ordinarios* (2005). En éstas, se puede dar cuenta de que Langlois era un observador que encarnaba instintivamente el peso histórico de las transformaciones culturales, demostrando a través de su producción sostenibles críticas hacia la consolidación del sistema neoliberal en Chile. Sugerimos una aproximación a sus obras, desde distintas corrientes del pensamiento feminista, fundamentadas en la condición anticapitalista y antipatriarcal de su pensamiento, el cual devela una serie de signos acerca del tratamiento de los estereotipos, los cánones normados, el binomio masculino/femenino, las representaciones de las relaciones de poder a través de la figuración del deseo, dominación, sexo y raza, el cuestionamiento a las identidades de género y el simbolismo del color rojo.

Esta visión permite activar el aparato iconográfico creado por el artista y expandir la noción de cuerpo que se encuentra en su propuesta material y simbólica. Concordamos con la historiadora del arte y curadora argentina, Andrea Giunta, quien refiriéndose a las relaciones entre arte y feminismo hace énfasis en el acierto de repensar obras pasadas y filtrarlas "por conceptualizaciones contemporáneas que se aplican como marcos interpretativos" (Giunta, 2018, p. 71), argumentando que el significado de las obras se transforma para ser interrogadas desde el pensamiento contemporáneo y no juzgadas por éste. Es importante recordar que los avances locales respecto a la teoría feminista de la década de los noventa, no consiguieron desarticular la barrera entre lo masculino y lo femenino, de ahí la importancia de practicar el ejercicio de visitar el pasado reciente, pese a ciertos intentos como el de la crítica y teórica Nelly Richard, quien el año 1993 publicó *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, insistiendo en la importancia de mediar los signos y corregir "el faso supuesto de la neutralidad" (Richard, 1993, p. 11) de éstos, algo que hoy crece con fuerza y genera un marco desde la resistencia.

Rosi Braidotti, en Nomadic Subjects (2011) nos recuerda que hasta el momento de la serie *Miss* de Langlois, las estructuras femeninas del

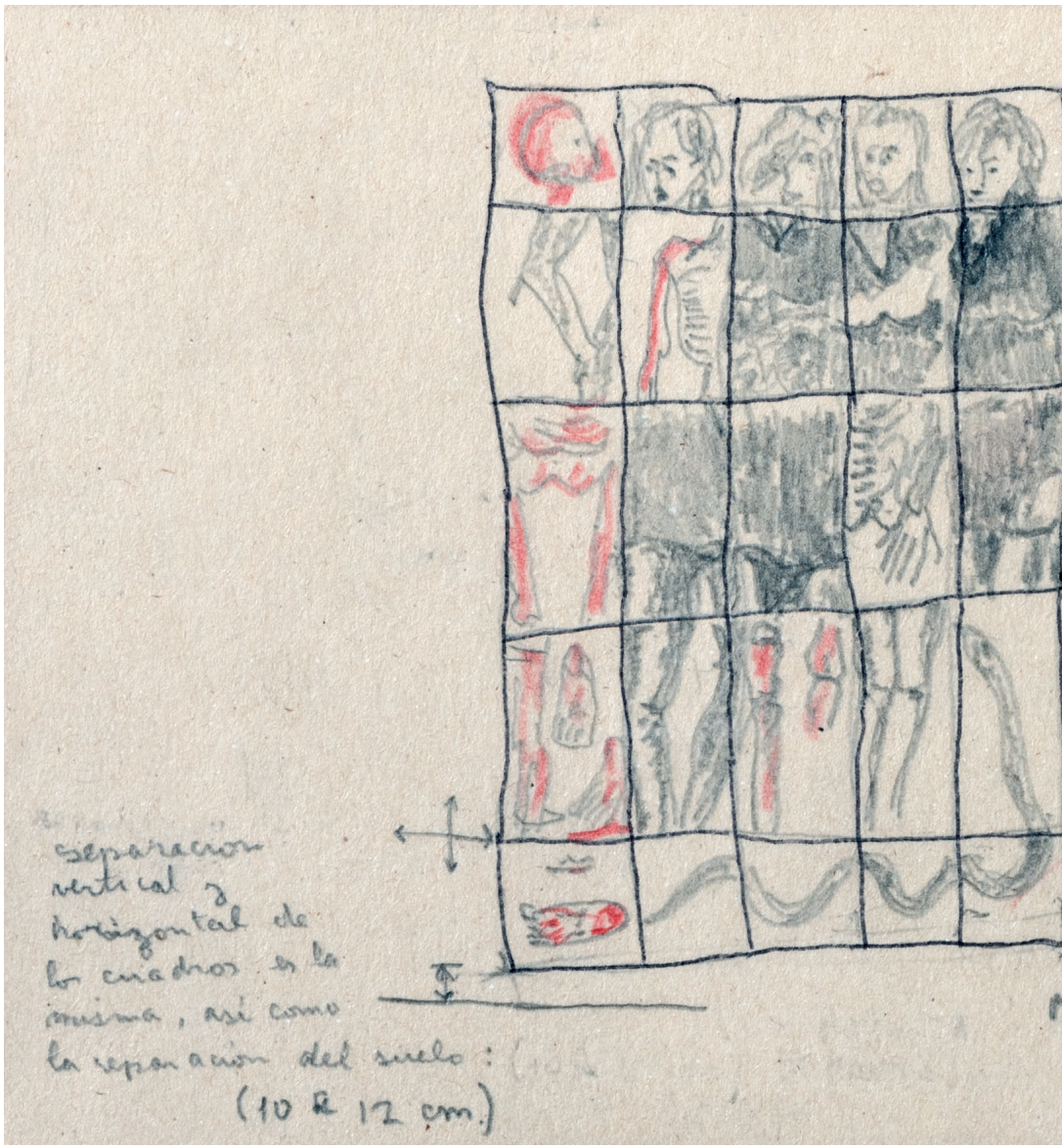
pensamiento fueron segregadas a la condición de "otredad", "así, lo humano masculino es entendido como norma y el femenino entendido como otro, es visto como aquello que marca la diferencia" (Braidotti, 2011, p. 143).

I. Cuerpos/as (des)estereotipados

En julio de 1997, el artista inauguró *Miss* en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), exposición donde solo representa cuerpos femeninos. Su inspiración nació en una visita al Museo Chileno de Arte Precolombino donde se encontró con un libro que incluía una fotografía tomada a dos niñas onas por Martín Gusinde el año 1882. Posteriormente las imprimió a escala real y las dispuso en su taller, siendo intervenidas constantemente por Langlois, como refleja en una conversación del año 2009 con la académica Ana María Risco:

> "...poco después se me ocurre la fragmentación en seis partes iguales enmarcadas, y surge la idea de confrontar estos fragmentos con otros, provenientes de imágenes de candidatas chilenas al concurso Miss Universo, aparecidas en los diarios de la época. A partir de eso se fue despejando todo el concepto de la confrontación de dos mundos, que articularía la serie Miss". (Langlois, 2009, p. 283)

A su vez, en el montaje de dicha exposición se sumaron cañas de pescar, recortes óseos humanos, fotografías de escenas de caza y esculturas en volumen de fisonomía femenina. Las motivaciones para investigar los cuerpos tienen como precedente la exhibición de 1969, *Cuerpos blandos*, donde el artista despliega un carácter pulsional y disruptivo que pone en tensión la normatividad estética, cuestionando el concepto de identidad y de belleza. Sobre este punto, Giunta considera un antecedente importante pensar en su producción en la década de los ochenta, donde obras como *Carnet Sentimental* (1980) lo llevaron a interpelar su historia autobiográfica, en contraste a lo que hace en *Miss*, donde agudiza su interés por el pasar de la historia nacional, desbordando el concepto de identidad. En aquella serie "Langlois elabora un complejo trabajo con la imagen, manipulando



Langlois, Juan Pablo *Miss Corazones Pescados* Dibujo (2016)
Imagen cortesía colección Solari del Sol

MIS CORAZONES PESCADOS
CUADROS EL MURO
Vicente 2016

su medida, fragmentándola, llevándola por ampliaciones sucesivas al límite de la visibilidad" (Giunta, 2017, p. 26), donde construye un sistema de encuadres visuales que exhiben, según la propia autora, los discursos que ordenan los parámetros de belleza femenina que se instalaron en la mentalidad occidental. Los recortes de periódico descubiertos por el artista se transforman en pautas de comportamiento físico en el que las mujeres que aparecen cumplen con dicho patrón. Las obras invitan a problematizar el poder de los medios de comunicación masivos, creadores de "la convención global del cuerpo" (Giunta, 2017, p. 27).

Las obras de la serie contienen una fuerte carga visual figurativa que cuestiona los modelos estereotipados y normativos de belleza. Es fundamental considerar que desde la crítica del artista estos operan como sistemas culturales, que a su vez, son sociales y políticos. En sus palabras:

> "...los concursos de belleza buscan imponer un prototipo de razas del hemisferio norte. Los esfuerzos latinoamericanos por alcanzar los estándares 90, 60, 90, y 1,80 de altura, son enormes y lamentables [...] lo más convencional de lo convencional [...] termina globalizandose e imponiéndose en sociedades culturalmente más vulnerables" (Langlois, 2009, p.283)

Este tipo de referencias por el cual se instauran los modelos corporales son aquellos que hacen entender el cuerpo femenino como un objeto de consumo, lo que se convirtió en una preocupación constante en el pensamiento del artista. En la instalación destacan ocho rostros de mujeres en fotocopia que ocupan la superficie de la obra fijada en la pared, pero sus rostros originales se aprecian en el catálogo de la muestra, donde aparecen las fotografías de las candidatas al concurso de Miss Universo cumpliendo los requisitos físicos para su postulación: esbeltas, rubias o blancas, angostas, maquilladas, usan un vestido similar y aros equivalentes y sus peinados cumplen un patrón.

Estas mujeres también fueron protagonistas en la obra *Miss corazones pescados*, donde repite el ejercicio de alternar imágenes construyendo cuerpos ensamblados, pero esta vez, no con fragmentos del cuerpo de las jóvenes onas de las imágenes de Guisinde, si no que con un esqueleto humano que ordena la composición corporal poniendo en tensión la dicotomía de vida y muerte. Además, se le incorporan peces que simulan aquel tropo bañados de forma irregular con color rojo, representando la práctica de la caza sobre la fauna nacional a través de creaciones con papel de diario a tamaño real.

Las corporalidades creadas por Langlois denuncian la postura impuesta a estas mujeres al momento de capturar la fotografía, que tiene como objetivo conseguir una estilización vertical de los cuerpos (propio del modelaje), reproducida de generación en generación, aludiendo a la sociedad de consumo sustentada en el pensamiento europeizante, que ha sido fuertemente arraigado en el continente sudamericano. Esta intención devela una condición sexista sobre el cuerpo-mente de la mujer a la vez que mantiene a la condición masculina conforme con su masculinidad ficticiamente creada, aquella que la psicóloga y teórica británica, Cordelia Fine identifica como el origen de la fabricación de estereotipos donde argumenta que "siempre que las mujeres se ciñan a sus roles tradicionales de cuidado pueden disfrutar del estereotipo de la mujer maravilla: cariñosa, murmuradora, solidaria y destinataria necesaria de la caballerosidad de los hombres" (Fine, 2010, p. 67). Esta sentencia propicia a una fragmentación de la identidad latinoamericana, indígena y femenina, cuando se instaura la dicotomía cuerpo-consumo producto de las lógicas neoliberales que trascienden la frontera de lo cultural. Langlois denunciaba de manera directa hacia fines de la década de los noventa esta situación argumentando que lo de él era:

> "un rechazo a la invasión de los modelos impuestos por la televisión, los malls, el consumismo desatado, los *Burger inn* y todas esas palabras en inglés. Porque entre esas onas —preciosas en la ofrenda de su desnudez— y la Schiffer, no lo dudó ni un minuto: las onas me vuelven loco" (Langlois, 1997, p.10).

Langlois, Juan Pablo *Miss Universal Destiny* (1997). Fotografía de Jorge Brantmayer.
Imágen cortesía colección MAVI

Este punto evidencia las artimañas del sistema para producir aquello que comprendemos como normatividad en su origen patriarcal condicionando el concepto de identidad. Según la filósofa y autora feminista española, Clara Serra, dicho concepto al estar construído en base a estos poderes, hace que los y las sujetos/as estén en constante estado de identificación o validación dentro de aquellos estereotipos sobre los cuales la sociedad necesita formar parte. De este modo, la crítica que se desprende de las obras del artista hacia la lógica operacional de la belleza, es finalmente hacia un sistema de hegemonía que al ser construido desde el deseo masculino es una condición heteronormada.

En aquella exposición Langlois dejó en evidencia su motivación arqueológica por investigar aquellas normas sociales. En el montaje de la exposición se observa un cuadro *collage* sujeto al piso donde el artista exhibe las hegemonías que formaban parte de su presente. Ahí, se puede apreciar el registro del recorte del diario El país en el extremo inferior, con las ocho finalistas chilenas del concurso Miss Universo; en la parte superior derecha un recorte de anatomía humana, con un esqueleto completo; hacia el costado izquierdo un recorte fotográfico de las jóvenes onas, quienes tienen en sus cabezas ejemplares de la fauna nativa de dichos territorios al sur del continente, o quizás, como diría la pensadora brasileña Suely Rolnik, una evidencia del "modo de subjetivación bajo el dominio del inconsciente colonial-capitalístico" (Rolnik, 2019, p. 48).

II. Tensiones entre cuerpo, raza y clase

Un aspecto indiscutible de la trayectoria de Langlois es la carga material de sus obras, ya que en ellas no hay un interés por preservarlo ni una intención de permanencia. Lo que sí prevalece es la fuerza crítica con la que crea cuerpos, ya que como menciona Giunta (2017), se construyen como dispositivos de archivo de la memoria y de la historia.

El proceso de creación escultórica de cuerpos en papel también rememora esa búsqueda por la identidad que venía latente desde su producción de obra en los ochenta, pero esta vez, generando un contrapunto entre su propio "yo" y los cuerpos representados. De esta forma, Rolnik plantea las formas de decolonizar el inconsciente a través de los planos de relación del "yo" con el "otro" desde un proceso de resonancia, donde argumenta,

> "En este plano no existe distinción entre sujeto cognoscente y objeto exterior: el otro, humano o no humano, no se reduce a una mera representación de algo que le es exterior, tal como lo es en la experiencia del sujeto" (Rolnik, 2019, p. 48).

De esta declaración, que reafirma el encuentro entre identidades del artista con los cuerpos creados desde su voluntad, se percibe un espejo contraproducente acompañado de una pulsión por la materialidad y la creación figurativa. Esta intención, según Giunta (2017) –refiriéndose a la serie *Miss*– es un reflejo de una domesticación e inautenticidad producto de la tensión norte-sur desde donde surge una lógica de aceptación consensuada.

El tema de la materialidad con la que trabaja el artista ha sido el tema central con el cual la teoría del arte ha abordado su trabajo. En el catálogo de la muestra, los textos de Roberto Merino y Guillermo Machuca indagan en el acercamiento al material que utilizan sus obras. El primero de ellos, recorre la vida del artista y los distintos encuentros fortuitos en los que el papel y el desecho de diarios emergen de manera azarosa, transformando al artista en una suerte de recolector de basura, quien aprovecha de utilizar materiales que nadie parecía considerar en la producción de obra. Según Machuca, este es el origen de la transgresión a los límites de la escultura que trasciende en sus obras, pero que después acentúa con la desestabilización de "lo bello" a través de la reflexión por la historia, la masacre, lo sublime y lo grotesco. Todo lo anterior, representado en la creación de cuerpos figurativos de papel aglutinado con engrudo, cola fría y alambres que "le dio a Vicuña la posibilidad de moldear sus esculturas rápidamente, casi a la

velocidad de la idea" (Merino, 1997, p. 25). Existen dos momentos donde esta experimentación se intensifica: a inicios de la postdictadura chilena, y luego, en la primera década de los 2000 con la serie *Papeles Ordinarios* (2005), donde despliega una técnica similar a la de *Miss*, pero proyectando cuerpos que declaran políticamente el deseo.

Aunque la representación iconográfica en *Miss* no argumenta ser un manifiesto descolonial, se esbozan guiños a favor de un giro en el pensamiento occidental. Ese apego a hacia la historia nacional, dice Andrea Giunta, se visualiza en la instalación que "contiene referencias a los indígenas arrasados, la figura de una indígena momificada, rostros, ropa colgada, piezas de artesanías mexicanas, la cacería del holandés Popper y su banda matando a un indio ona" (Giunta, 2017, p.27). Este aparataje simbólico da a entender la crudeza de la muerte y su tensión con lo vivo, demostrando que los cuerpos son archivos de una historia que pesa sobre los entes colonizados que tienden a la desaparición, así como aquellos fragmentos donde la ausencia de la materialidad es el único futuro cierto para ellos. El mismo Langlois lo explica argumentando que el reciclaje de papel y el material desechable repercute en la transformación física del objeto que está sujeto al paso del tiempo "normalmente no recuperable", considerando las pérdidas y la desaparición como un acontecimiento que ha engendrado otra, es decir, que viven un proceso de mutación.

En su obra *Miss Universal Destiny*, se ve que al cuerpo de la momia indígena la acompañan tres formatos de cabezas distintos. El primero es un cuadro en pintura del rostro de una de las concursantes a Miss Universo, que se exhibe como un reflejo de los rasgos que sesgan el estereotipo de belleza femenina occidentalizado. Esta cara se transforma en calavera simulando el destino, es decir, la muerte. Langlois acompaña estas cabezas con una frase en inglés que le dan una carga poética: aquello que es universal y socialmente aceptado, incluso en tierras foráneas.

Langlois, Juan Pablo *La Lavandera* (2000).
Imagen cortesía colección Solari del Sol

Si observamos la postura corporal del cuerpo femenino indígena, en regocijo, sosteniéndose a sí misma, notamos que también sujeta el archivo de la hegemonía de los medios de comunicación que rodean su organismo. Esta obra nos cuenta que el destino final es la muerte violenta para aquellas sociedades que no pertenecen al canon blanco y que deciden no someterse a la imposición de pautas y normas revisadas anteriormente. La pensadora brasileña Rita Segato, quien se replantea las relaciones de colonialismo y género respecto al mundo indígena, analiza cómo estos vínculos han sido históricamente modificados por un colonialismo que se fortalece con los modos de vivir sustentados en una dinámica patriarcal de poder. Langlois deja entrever cómo la identidad indígena de estas mujeres es primero neutralizada por los estándares de dominio occidentales para luego ser solo reconocibles dentro de ese patrón global, ya que, de otra forma, se entienden como "restos" para las lógicas del capitalismo colonial, donde sus modos de vida y su cosmovisión sobre la humanidad, ajena a binarismos de roles y cercana al dualismo que propone Segato, no puede ser politizada desde las estructuras modernas. Esta sería la razón por la cual se fuerza a su desaparición.

¿Es posible leer de nuevo las obras de Langlois y visualizar desde el presente una postura que impulsa una problematización por lo racial? ¿Qué significado tiene considerar mujeres onas, pueblo exterminado por colonizadores occidentales y levantarlo en la discusión por los patrones de belleza, en un contexto de pacto y acuerdo democrático en Chile en la década de los 90'? Al respecto, la pensadora feminista argentina Verónica Gago plantea que:

> "El feminismo pone en escena la disputa por la soberanía de los cuerpos. Y claro está: de los cuerpos feminizados en términos de su jerarquía diferenciada. De esos cuerpos declarados no soberanos. Sentenciados como no aptos para decidir por sí mismos. Es decir: de los cuerpos tutelados" (Gago, 2019, p. 21)

La disputa por la soberanía de los cuerpos puede ser política a partir de los afectos, gesto que identificamos en Langlois en las entrevistas. En ellas se refiere a los cuerpos creados en su serie y su voluntad

de reivindicar la condición del ser de aquellas mujeres onas representadas en los cuerpos de papel. Toda la serie provoca sentimientos que afectan al espectador, siendo estos el motor por el cual busca reconfortar el peso de la historia y las contradicciones que el sistema capitalista generó al sur de América.

Estos cuerpos son archivos que mutan y transitan varios contextos para ser leídos y reinterpretados, especialmente, porque muchas de las inquietudes que desarrolla el artista se siguen expandiendo como eco en el pensamiento descolonial actual. En el caso de *Miss*, la estética del reciclaje invita a una reflexión por aquellas prácticas para descolonizar el pensamiento. Chandra Talpade, académica feminista, promueve una consigna anti-capitalista para erradicar las fronteras que marcan el pensamiento feminista. Estas son reconocibles, según Talpade (2003), no solo desde la línea de los conflictos políticos, sino que sobre los conflictos de nación, raza, clase, sexualidad, género y religiones, donde el feminismo ha delimitado las formas de impulsar el camino hacia la justicia social, creando potenciales emancipadores.

III. Politizar el deseo

Casi toda la producción de Juan Pablo Langlois interroga el concepto de identidad, tanto a nivel individual como socio-cultural. Dentro de esa problemática, el artista deconstruye de forma severa las categorías de belleza, que para Guillermo Machuca (2008), indican el carácter abyecto, impulsivo y pulsional que desborda sus obras. El crítico de arte sitúa el hito de 1969 en el MNBA como el punto de partida de una investigación sobre la corporalidad y que ha sido poco profundizada en la literatura sobre el artista: la noción de vida y muerte; los deseos sexuales macabros; los aspectos corporales que se han relegado al pudor, como el pelo pélvico y los fluidos de los cuerpos, que nos recuerdan que no somos materia sólida, sino un constante estado de descomposición en lo terrenal; moralidades cristianizadas retorcidas, que invitan a comprender que la sexualidad no sólo debe ser íntima;

los temores, frustraciones y traumas, como los desgarradores relatos perversos de abusos. Instintos como la excitación y el dolor están vinculados en las formas de subvertir el cuerpo que radicalizó el artista mediante la escultura.

El año 2005 exhibió *Papeles Ordinarios* en la Factoría de la ARCIS. En palabras de Machuca "dicha evolución distingue el paso de un concepto estético fundado en criterios analíticos o conceptuales (textos, diagramas, enunciados) a otro centrado en una obsesiva y descarnada concepción del cuerpo humano" (Machuca, 2008, p. 16). Esta frase, indica que la condición sarcástica y obscena fue un trabajo progresivo en sus procesos creativos, práctica que se observa en su construcción de dibujos y bocetos que hoy se pueden revisar en la investigación de Galería AFA[1].

En dicha exposición su propuesta consistió en crear grupos escultóricos que simbolizan cuerpos sociales defectuosos. Éstos, despojados de historia, presentan identidades retorcidas: en algunos casos se pueden reconocer arquetipos femeninos y otros masculinos, como el pedófilo o el mismo autorretrato del artista. Otros, son entes que no pertenecen a las categorías de género socialmente impuestas. Todos, sin embargo, son sometidos a escenas sexuales grupales, duales e individuales, proyectando numerosas masturbaciones de penes y vaginas que resaltan voluptuosamente entre pelos, labios rojos, ropajes y desnudos. Sus posturas sugieren un despertar erótico ya que "ingresan una sexualidad explícita e intensa en el espacio de exposición. Se tocan a sí mismos, tocan a los otros, lamen, se besan, gritan" (Giunta, 2017, p. 27). También se ven envueltos en desnudos públicos, con grupos sociales a mano alzada que gritan con megáfono.

Lo que ocurre en esas escenas desmonta la pirámide de hegemonías impuestas de forma patriarcal, aquella que fuerza los comportamientos

[1] El año 2009 Galería AFA publicó De Langlois a Vicuña. Aquella investigación recorre los cuarenta años de trabajo – hasta ese entonces – del artista concentrados en textos, entrevistas e imágenes. Se sugiere revisar http://www.galeriaafa.com/?portfolio=obras-de-juan-pablo-langlois

Langlois, Juan Pablo. *Leda y el cisne,* escultura en papel (2012-13). Retrospectiva 1969-2012, Centro Cultural Matucana 100. Fotografía de Jorge Brantmayer. Imagen cortesía de Matucana 100

humanos y que establece, en palabras de Clara Serra "una clara prohibición de que las mujeres accedan tanto al sexo como a la violencia si no es para padecerlos" (Serra, 2018, p. 84), siendo innumerables los casos en el mundo donde se censura el acceso libre de las mujeres a alcanzar la plenitud sexual desde la condición de sujetos y no de objetos.

¿Qué es aquello que tiene *Papeles Ordinarios* que radicalizó estéticamente sus esculturas en papel en *Miss* y que nos hace pensar la condición política del deseo (feminista) en sus obras? Las categorías de análisis que sugiere Machuca en el catálogo del Museo de la Solidaridad son temas que fueron devueltos al pensamiento subversivo en los movimientos feministas de los años 80', donde se interrogó la visión paternalista lacaniana y freudiana, ya que monopolizaban las reflexiones por los instintos, los deseos y el inconsciente. Langlois tuvo una postura visionaria sobre su entendimiento del cuerpo y las pasiones ocultas que reconoció primero en su identidad individual, y luego proyectó al campo expandido de las masas, construyendo relaciones pluralistas.

Los cuerpos de Langlois son perturbadores, invasivos y siniestros. Hay una intención de incomodar. Según el artista:

> "... las obras dejan de ser referentes de escenas exteriores y se vuelcan a un mundo más subjetivo, diría yo, de las relaciones humanas; relaciones sexuales en la intimidad, que al ser exteriorizadas o expuestas a terceros, se hacen difíciles de observar y aceptar. "Papeles Ordinarios" es, también, una encarnación de la marginalidad, de las minorías y del goce intimista" (Langlois, 2009, p. 287)

Pese a ello Langlois dejó en claro que si bien son escenas que hacen referencia a la realidad se distancia de ella, particularmente de la pornografía, pese a la carga erótica de su mensaje. La intención de proyectar los impulsos libidinosos se puede entender desde lo que propone Nelly Richard, cuando dice que esto sería el espacio donde "sustraer lo femenino del campo de réplicas y contraréplicas (dominación, consentimiento, resistencia, enfrentamiento, etc.) en el que esta categoría siempre fue negociando y renegociando sus límites de

Langlois, Juan Pablo y Superby. N. *La playa,* still de videomontaje (2011).
Imagen cortesía de Nicolás Superby

identidad y contrapoder" (Richard, 1993, p. 23). La postura antipornográfica, se debe a que es una construcción masculina que objetiviza los cuerpos feminizados en función del deseo patriarcal, donde las mujeres o disidencias no pueden ser sujetos activos del deseo ni encarnar ni protagonizar la violencia (terreno masculino). Langlois desmonta dicho aparato cultural y recuerda el texto *La orgía perpetua* de Vargas Llosa, para simular aquello que es privado, violento y descarnado en la esfera de lo real.

En la serie, no hay una estética armónica ni el deseo encarna la búsqueda de lo bello. La experiencia de presenciar sus obras recuerda la teoría de Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988) y sus argumentos sobre el deseo, lo abyecto, lo impuro, la suciedad, el dolor y el horror, que posteriormente son interrogados por Judith Butler en *El género en disputa* (2018) en la discusión por la posibilidad de subvertir los cuerpos.

Una obra icónica de la serie es *Retrato de Familia*. Es una invitación a descubrir todo aquello que no queremos reconocer. Una desmitificación absoluta al momento público del encuentro familiar, donde los personajes que revisten esta composición realizan tocaciones entre adultos y jóvenes con cara lastimosa, masturbaciones por la espalda a sangre fría. Lo abyecto se evidencia en el retrato, al exponer una torsión de los afectos en la búsqueda por el deseo. Es la pulsión íntima del artista (no literal ni gráfica) reflejada en la representación de la realidad, tal cual como la entiende: cruda, difícil, tediosa y abusiva. En palabras de Kristeva "lo abyecto no cesa, desde el exilio de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito" (Kristeva, 1988, p. 8). A los cuerpos erguidos le siguen otros acostados "debajo de la mesa", entrecruzados se revuelcan al alero del deseo. Mientras al fondo, una mujer grita y exclama. Este tipo de representaciones sugieren pensar el dolor y el fragmento de la composición social de las realidades posiblemente latinoamericanas.

Butler, en cambio, se refiere a la subversión del cuerpo a través del deseo en cuanto a la heterogeneidad de impulsos, lo cual es un acto revelador en la creación comunitaria de los cuerpos de Langlois. Éstos intervienen "culturalmente como una táctica subversiva de desplazamiento que sustituye la hegemonía de la ley paterna al soltar la multiplicidad reprimida, interna en el lenguaje en sí" (Butler, 2018, p. 183). Estos actos corporales subversivos son lo simbólico que revierte al "organizador universal de la cultura", aquel que elimina los significados múltiples de la identidad, aquello que demuestra figurativamente el artista en el conjunto de obras, al exponer las situaciones de placer y el desplante de lo libidinoso que ha sido limitado por dicho agente. Butler desmitifica todos aquellos tabúes sexuales que han sido históricamente moralizados, específicamente aquellos que apuntan al cuerpo materno. Sobre las obras, Langlois argumenta que:

> "... todas las imágenes de la serie son eróticas; la pareja de lesbianas iniciándose a las caricias, los homosexuales acariciándose sus penes, la propia exhibición semidesnuda de la madre en la Pietá, etc. Todo el conjunto refiere a actitudes "primeras" con el cuerpo que provienen del ocio y el placer propios de la naturaleza humana". (Langlois, 2008, p. 290).

Otra obra que destaca por su particular carga erótica y pulsión sexual femenina es la representación de *Leda y el Cisne*, mito del mundo antiguo que llama la atención del artista según comenta en la entrevista anteriormente citada, ya que argumenta que para la filosofía griega, la creación del cisne no es la representación de Zeus (encarnación de lo masculino), sino que es una metáfora a la autosatisfacción de parte de Leda, siendo el placer pensado, creado y ejecutado por ella. Lo interesante, es que Langlois pretende destacar su instinto sexual revirtiendo la culpabilidad de su sentir, indicando que nunca es:

> "... culpada o castigada sino, más bien, disculpada, como víctima de pasiones insatisfechas […] Creo que la Leda de "Papeles Ordinarios", si, claramente se remite a la masturbación y al clímax de autosatisfacción alcanzado, y es la más caliente de las representaciones que he visto en este motivo" (Langlois, 2009, p. 291)

El gesto de Langlois es un acto reparador y liberador hacia la represión sexual sobre los cuerpos femeninos, al devolver el tabú de la masturbación femenina a la escena de lo social y masivo, pero que pone en tensión con la aparición de "el pedófilo" y sus caricias a niños y niñas, justo aquellas obras que parecen tener un sutil movimiento. Aparece una voluntad de resistencia ya que "el deseo es, justamente, la prueba del fracaso del poder" (Serra, 2018, p. 43). Langlois propone una nueva transformación de las identidades normativas, para deconstruirlas y sustituirlas desde dentro del sistema alterando las categorías de sumisión dentro de los roles específicos de género.

Para cerrar, quisiera comentar el uso de color rojo en los cuerpos de la serie *Papeles Ordinarios*, como forma explícita del destape de placer, se observa en bocas, mejillas, pezones y en ropa interior femenina. Su efecto es similar al que provocan los pelos en zonas genitales, para hacer aún más realista la voluntad de sentir. El color rojo simboliza el placer y la sangre. La pulsión de las venas ante el estímulo, pero también, se vincula al deceso, en este diálogo eterno de vida y muerte que atraviesa su producción de obra. *Papeles Ordinarios* tuvo un final pensado por Langlois para registrar el proceso de mutación del material que venía investigando desde el inicio de su carrera. La exploración de las formas de destrucción de la obra lo llevó a trabajar colaborativa e interdisciplinariamente, junto al realizador audiovisual y director de arte Nicolás Supervy, en el que obras del conjunto escultórico anteriormente revisado son destruidas, de manera consciente, por parte de ambos, en un ejercicio simbólico que evidencia la fragilidad de los sistemas y la condición orgánica del ser. Estas obras están compuestas por las esculturas creadas por Langlois y la creación audiovisual de Supervy, dando origen a *Papeles Sádicos* (2011): *Triángulo Sádico, La niña que movía la cabeza, Cabeza con anteojos, La Playa.*

En ellos, reaparecen los cuerpos y algunos personajes icónicos de su trabajo: niños, niñas, el pedófilo, femeninos, masculinos, la figura de la pietá, etc. Cuerpos desprovistos de historia y memoria, pero

producen actos que develan la carga erótica de las pulsiones humanas que transitan de lo íntimo a lo público hasta desvanecerse por completo. Estas obras están cargadas de una fuerte teatralidad, con una puesta en escena de fondos negros, desplantes escenográficos y cuerpos en calidad de marionetas. Pero también, sugiere el desecho y como mecanismo de producción, trabajando la trilogía: cuerpo – deseo – muerte, desde materiales como el papel de diario, que además, muestra *spots* publicitarios, al igual que los utilizó en series exhibidas en décadas precedentes. Aparecen cuerpos sobre plinto haciendo un guiño a la escultura y una acumulación de escombros, que recuerdan una obra del artista Christian Boltanski[2]. El color rojo, se acentúa en esta serie, siendo protagonista y encarnando ya no solo el placer, más bien el dolor y la mutilación del cuerpo. Existe una voluntad fálica que cuestiona la hegemonía de lo erógeno, ya que se erectan en la medida que el rojo lo permite, mientras que este color rojo pareciera pertenecer a las entrañas del cuerpo femenino, se desintegra y aparecen ropajes en distintas tonalidades de este color. Los pelos, los aspectos, la voluptuosidad, se representan en una pulsión sexual necrofílica que nos recuerda que todo lo material e incluso los instintos tienen fin.

En la última década Juan Pablo Langlois fue un artista muy activo, incluyendo una exposición individual en Nueva York[3], como también en el circuito local. Su entendimiento de la mutación del material de sus obras hizo que éstas sean móviles capaces de activarse en distintos periodos de su carrera, como sucedió con *Papeles Ordinarios* y su transformación en *Papeles Sádicos*, las obras de Langlois pueden volver a leerse y comprenderse desde distintas corrientes del pensamiento, al estar provistas de un fuerte contenido poético y reflexivo.

---

[2] El año 2014 el artista de origen francés, Christian Boltanski, presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) "Almas" donde exhibió en el hall central Archivos de corazón, instalación que consistió en acumular de ropa usada dispuesta en forma piramidal, que hace alusión a la identidad, el desecho y lo afectivo.

[3] Afterwards no one will remember (Después nadie recordará), 2018. Curada por Paula Solimano, en Cindy Rucker Gallery, Nueva York.

Más allá de lo contingente, pareciera que el artista entendía muy bien la característica no lineal de los tiempos de la historia, lo que hace posible reinterpretar una y otra vez esos pensamientos que lo llevaron a investigar todas las formas posibles para interrogar el concepto de cuerpo e identidad, y todo aquello que se impuso culturalmente en territorios que él sentía encarnar de forma genuina. Muchas de sus interrogantes, reflejadas en sus obras, son invitaciones abiertas a seguir encontrando signos que despiertan la vocación lúcida de seguir trabajando sobre su obra.

Bibliografía

- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory (Gender and Culture Series).* New York, USA: Columbia University Press.
- Butler, J. (2016). *El género en disputa.* Madrid, España: Paidós.
- Cross, A. (2012). *Cuerpos Blandos*. En *Ensayos sobre artes visuales*. Santiago, Chile: Lom ediciones.
- Gago, V. (2019). *Cartografiar la contraofensiva: el espectro del feminismo* Nueva Sociedad No 282, julio-agosto de 2019, Visto en: https://nuso.org/media/articles/downloads/TG_Gago_282.pdf
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo.* Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Giunta, A. (2017). *Primer acercamiento a la obra de Juan Pablo Langlois*. En: Juan Pablo Langlois V. *Retrospectiva* (Obras 1969-2012) M100.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Machucha, G. (2008). *Un cabello en la sopa.* En: Catálogo Juan Pablo Langlois Vicuña, Viaje sentimental, Museo de la Solidaridad.
- Richard, N. (1993), *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.
- Richard, N. (1998), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Risco, A.M. (2009). *De limpieza y olvido. Apuntes de un diálogo con Juan Pablo Langlois*. En: De Langlois a Vicuña. Santiago, Chile: AFA Editions.
- Rolnik, S. (2019). *Esféras de la insurrección, apuntes para decolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Talpade M, C. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing Theory Practicing Solidarity*. Durkham, USA: Duke University Press.

- Segato, R. L. (2016). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*. Visto en: https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf
- Serra, C. (2018). *Leonas y Zorras. Estrategias políticas feministas*. Madrid, España: Catarata.

Videos/obras revisados:

- Serie de video animación "Recetario/Papeles Sádicos". Créditos de Nicolás Superby y Galería AFA.
- *Triángulo Sádico*(video stop motion, 7.41 min) Nicolás Superby + Juan Pablo Langlois.
- *La niña que movía la cabeza* (video stop motion 5.02 min) Nicolás Superby + Juan Pablo Langlois + Joaquín Cociña
- *Cabeza con anteojos* (video stop motion, 2 min) Nicolás Superby + Juan Pablo Langlois
- *La Playa* (video tradicional, 10.10 min.) "Recetario" (video del proceso de trabajo, 13.00min) Nicolás Superby + Juan Pablo Langlois.

Directorio
Paula del Sol
Pedro Montes
Gabriel Ossandón
Sergio Parra
Carlo Solari

Director Ejecutivo
Sebastián Vidal Valenzuela

Dirección Editorial
Natalia Stipo Lara