

Procedimiento y Desprendimiento

Copello el collage no-lugar

toda primera aproximación, es siempre aquella reclamada por nuestra seguridad. En todo caso esto nos instala ahora en el género, como collage que resuelve su inscripción, sin embargo, el mismo concepto collage es en realidad el primer conflicto. Siendo esto consustancial a su misma condición fundante de operativos contemporáneos, nos sorprende nuestra incapacidad para comprender el espacio, que desde él se inicia. Sabemos de sus recortes de significados que permiten una expansión formal, por su abstracción que discrimina positivamente los significantes. Podríamos hablar de una des-provisión que permite, justamente, el proveer. Pero se trata de proveer para la existencia de un nuevo artefacto que justamente se instala en el ejercicio de esa nueva espacialidad cuya antecendencia ya está en Cezanne.

La presencia simultánea de fragmentos, de tan heterogénea extracción, sólo es posible cuando la idealidad de un espacio unitario ha llegado a su fin.

Esto tensará inmediatamente la misma constitución de una técnica, que se ejecuta en un pegar, un pegar arbitrariamente, en un obligar a juntar, que por esta condición va a exponer la condición de costura, que nos hablará de fisura y hiato que esa misma costura por su condición de tal exhibe, y que confiere al producto su condición de inestabilidad, sobretudo porque en cada fragmento resulta irrenunciable dejar de pensar la memoria de su origen recortado. Faltantes que nos presionarán simultáneamente; al reconocimiento que hacemos de la funcionalidad de cada uno de los fragmentos en el nuevo arbitrio resultante. En el origen mismo del collage, tendremos que citar esos estampados en las fundiciones barrocas, donde aparecen insectos y reptiles reales, en la búsqueda del convencimiento de toda la posibilidad como real de toda la construcción. La construcción barroca sólo se probaría en su realidad por artificios como este que buscan trasladarnos a

una nueva posibilidad. Tensión importante entre las experiencias que ahora cumplimos con aquella otra ya cumplida, la memoria. Pero los recortes en su nueva posibilidad resultan tan fuertemente coherentes, a pesar de su fragilidad, y talvez por ese mismo, que ya no pueden (no queremos) volver al origen. Esto abre un nuevo problema, el del lugar.

El no-lugar de Copello, es el único posible para un hijo extranjero que ya sólo por eso permanece extranjero. Ese único lugar que es el no-lugar, es el no lugar del inmigrante como reclamante de lugar.

No-lugar, entonces, como desprendimiento y por tanto como prendimiento, prendimiento de aquello que se porta, que en el prenderse patentiza el requerimiento de lugar. Lo que porta el viajero es su memoria asegurada en los recortes, que constituyen las fotografías y otros recuerdos. El collage es el prendimiento, pero los hiatos, son justamente el faltante que hace necesario todo prender. Este inmigrante llega justamente a América, lugar de los prendimientos sucesivos, crisis constante de todo afirmamiento de lugar, de todo intento de sujeción. América entonces es el lugar del caer de la memoria, que es sustituida por los retazos que la reclaman, por la colección sin fin de esos retazos, recortes.

El sin lugar del inmigrante es su desptenencia, como recorte que pierde toda pertinencia original.

La perdida pertinencia es impertinencia, puro desprendimiento y caída. Acá entonces la fragilidad de estos trabajos, su prenderse por corchetes y pegados insuficientes, son operaciones de superposición y yuxtaposición por calado; esto es por recorte en lo ya recortado, apurándose en la afirmación, pero no afirmándose jamás en lo definitivo, **estableciendo la fragilidad como transitoriedad. Transitorio como búsqueda de la mejor opción pero sobre todo por su saberse ajeno.**

Pero ya sabemos de esa ajenidad como no-lugar, por tanto sin posibilidad de retorno adonde se pertenece. En esta condición estos trabajos, sin posibilidad de consuelo, nos hablan de un efímero sin consecuencia, solamente como caída, como vértigo de ese caer.

Copello el Falso

Nada nos parece más opuesto a lo falso que aquello que aceptamos como la irrefutable prueba de lo verdadero. La fotografía ha recibido la sanción de ser justamente ese opuesto, por pesar sobre nosotros como la innegable demostración de una presencia que alguna vez se dió, como esa credibilidad necesaria que queremos para nuestros sentidos; afán de real que nos colude con ella. Complicidad entre la inseguridad sensorial y prueba fotográfica que impulsa a esta última en un esfuerzo demostrativo que podemos calificar de extralimitación de su misma condición, instalando otra: la de un más real. **Temblor entonces sufre la fotografía por este ejercicio del prendimiento-desprendimiento, su realidad se expone a una fragilidad que la niega. Temblor que también arrastraría a la memoria, por la dicotomía entre fantasma y certidumbre, pero también por el mismo recorte que exige el nuevo soporte,** el que como coherencia, la quiere como pura impresión luminosa fijada en el papel; precaria señal de esa deriva constante de nuestro imaginario. Pero también este derivar, este pánico, hace de la fotografía un más que real, al reconocer en ella su mismidad y simultáneamente su más. Esto abre el campo de su exposición permitiéndole, el ingreso al territorio donde todo ha perdido su condición, porque allí todo se expone en el más de esa misma condición. **Sólo aparente resulta entonces la contradicción entre la fragilidad material del collage y el afán de permanencia, fotográfico,** afán ya negado, en beneficio del collage, por la misma condición de impresión en papel, papel ahora para el "papier-colle". Todo lo anterior nos ha ido conduciendo a la proximidad de una esencialidad fotográfica, caracterizada por una doble condición que sin embargo, no nos resulta disyuntiva, ya que su no ser, todo el más, no es realmente otro sino también ella, como documento y como plus. Pero todo lo que es más lo es por exceso, en este caso ya por la misma aspiración que le exigimos de ser más, exhibiéndose como ese más, y que será la condición más significativa que le permite comparecer con los brillos y papeles de fantasía, esos mecanismos de seducción

cuyo real es justamente el mostrarse en la falsedad de sus artificios. Mostración esforzada en seducir y que justamente nos gratifica en su acción, exceso que nos permite como diría Baudelaire, sobrepasar la barbarie de la real natural. Este ir más allá, nos instala en el territorio de los deseos, territorio sólo posible en los suspensos, hiatos, o vacíos, como únicos lugares para su instalación, mostrados acá en el efímero, que siempre se ofrece para abrirse en otra posibilidad, señalada por los papeles brillantes, los encajes, tan frágilmente prendidos, ofreciéndose para nuestro afán de plus. **Lana Turner se fue, Susan Stevensen, la novia, se fue, ambas como los brillos, como prendimiento de lo imprendible, como pérdida de toda materialidad,** ofreciéndonos la virtualidad del más, prendiéndose en el maquillaje del transvertismo en su paso a la inmaterialidad de los deseos. Las fotografías quedan suspendidas sólo del maquillaje, que es su más real: maquillaje como fiesta mágica de lo uno en lo otro. Brillos y maquillajes: falso como exceso de materialidad, como cuestionamiento a toda capacidad de soportabilidad. Vértigo que finalmente se expone en los juegos desde y hacia esa caja-cubo, que con cierta frecuencia se instala, como la caja-negra lugar del artificio, caída y relanzamiento de los reales y sus plus. Alusión también a un orden geométrico que muestra, más que su capacidad de construcción, todo lo contrario, siendo parte del discurso de lo uno y lo otro, de la caída, de la pérdida, de la inutilidad del trazado de lugares que siempre serán insuficientes y nos deparan sólo como posibles los espacios de lo frágil y excesivo.

F. Brugnoli, Junio, 1997

MI búsqueda comienza en 1969, con el músico Fernando Torm becado en Nueva York, por la fundación Fullbright para perfeccionar sus estudios de piano con Claudio Arrau, fundamos nuestro primer taller de grabado: Studio 69. Espacio creativo dedicado al grabado, al collage, a la body-art y a la música. Después de la Fullbright, Fernando no tenía ninguna intención de volver a Chile, decidió aprender el oficio de grabador, asistiéndome al comienzo en las impresiones de mis ediciones para la John Murray Barton Publishing Co., quienes compraban numerosas imágenes calcográficas. Pronto las diestras manos de Fernando lo convirtieron en un hábil grabador, aprendiendo a dominar una edición con organización y rapidez. Juntos realizamos los primeros collages. Conocí la colonia artística chilena en Manhattan. A Nemesio Antúnez, le interesaba paternalmente este grupo de chilenos hippies, aterrizados improvisadamente en Nueva York, como la Carmen Beuchat, Alfonso y Jaime Barrios, Juan Downey, Ernesto Fontecilla y los Montealegre. Enrique Castro Cid, casado con Christophe De Menil, a veces nos invitaba a su townhouse y mientras Enrique y Fernando tocaban dúos en el piano, yo me columpiaba en el centro de una gran sala, observando desde distintas perspectivas los Magritte, los Ernst, los Matta de la colección De Menil.

Durante mis tiempos dorados, comenzando con los 70s, realicé mis numerosos collages y grabados experimentales, llamaron la atención del editor Brook Alexander, por su audaz técnica, proponiéndome transformar en grabados ciertos dibujos de Adolf Gottlieb, uno de los maestros del Expresionismo Abstracto Norteamericano. Al año siguiente obtuve una Grant, del New York Council on the Arts (CAPS Programs) que consistía en enseñar grabado a grupos de minorías étnicas en mi taller. A cambio financiaban mi proyecto de crear una serie de 12 collages. Elegidas tres imágenes, realizaría ediciones con 30 grabados con cada una de ellas, usando tres técnicas diferentes: serigrafía, calcografía y litografía. La primera imagen, un torso griego de Olimpia con nubes sobre el pecho, la edité en serigrafía, en el Styria Studio, taller donde editaba Robert Rauschenberg, quien me felicitó por mi grabado, que más tarde ganaría en Polonia el premio «Nicolás Copérnico». El segundo grabado en metal, era un fragmento de la «Última Cena» de Leonardo intervertida, que edité en mi taller. El tercero una pirámide, un festín carnal, editado como litografía en la Kyron Press. Los collages inspirados en la Grecia Clásica y el Renacimiento italiano combinaban fotomontajes, papeles rasgados y arrugados, planos de color y geometrías.

Luego me dediqué por diez años enteramente a la danza y el teatro, a la body-art y a la expresión corporal. De esta experiencia saldría la mayor parte del futuro material para collages empleados en mis fotomontajes y fotograbados de los noventa.

Llegué a la Body-art, a través de mis ensayos, trabajando con las vanguardias neoyorquinas, Laura Dean, la nueva danza y Robert Wilson, creador del teatro de visiones. La coreógrafa Dean, mi maestra de danza minimalista me imponía tramas precisas de movimiento: cómo girar en círculos concéntricos al ritmo de las marimbas por 20 minutos. Laura, finalizando mi entrenamiento, me presentó al director de teatro Robert Wilson,

quien estructuraba un nuevo espectáculo «Ka Mountain and Gardenia Terrace», el cual presentaríamos al año siguiente en su loft de Nueva York y en el Festival de Teatro de Shiraz, Irán, al celebrarse los dos mil años de la dinastía real persa.

Sujeto de mis performances es el cuerpo en todas sus manifestaciones amor-odio, transexualidad, narcisismo y el problema de la muerte. Invocar o vivir la propia muerte aunque sea en ficción, significa abrir un diálogo más amplio, lleno de incógnitas que estimula nuestra evaluación y cambia el concepto de existencia.

Durante mi carrera como performer en Milano, los críticos me incluyeron en una generación de artistas del cuerpo como Marina Abramovich, Urs Luthi y Gina Pane. Todos habíamos recibido una fuerte influencia de los accionistas vieneses Günther Brus, Herman Nitsch, Otto Muelh y R. Schwartzkogler, quienes dominaron el campo de la performance en Europa. A ellos no les interesó, ni las alegres aventuras del «Fluxus», ni los objetos «ready-made» de los franceses. Ellos sostenían una mística del cuerpo, a veces trágica, pero única en su género.

En Marzo de 1984, al regresar a Manhattan, participé en uno de los videos producidos por Andy Warhol para el grupo musical «The Cars». Un heterogéneo grupo de actores se alternaba para destacar en las tomas del camera-man, instruido por el director. En la tarde llegó Warhol a revisar el material filmado, reconociendo mi actuación. Me confesó que un personaje como el mío, se merecía un buen guión, un solo brillantemente montado. Manteniéndome en contacto, visitando cada tanto los cuarteles warholianos generalmente acompañando a Sandro Chia, con el que intercambiaban obra gráfica, recibiéndonos Andy regiamente sentado en su trono, escuchando a sus visitantes, acariciando a sus perros enanos chinos, entre consultas y órdenes a sus asistentes, componiéndose cada tanto su llamativa peluca que le torcían agitadísimos sus canes, dando saltos y brincos a su alrededor.

Pasados los entusiastas 80s, sacaba impresiones calcográficas para mis ricos y famosos clientes, como Sandro Chia, Rainer Fetting y Keith Haring. Realicé mi «obra gruesa» con la recesión económica de los noventas, disminuyendo mis actividades en el taller. Dedicándome ahora por entero a realizar mis collages y rehacer mi carrera como performer junto al American Mime Theatre. Siempre me fascinaron las imágenes de la memoria familiar. Mis tías italianas, habían conservado por años, intacto, el estudio médico de mi abuelo en San Colombano, junto al escudo de armas familiar y la biblioteca, donde encontré materiales para futuros collages, como un álbum de viaje, con vistas de Río de Janeiro, de comienzos de siglo. Finalmente pude abrir mis cajas de fotos, la antología de mis performances y pantomimas y recomenzar a través del collage mi historia hecha de migraciones, espectáculos y símbolos...

Francisco Copello, mayo de 1997

quien estructuraba un nuevo espectáculo «Ka Mountain and Gardenia Terrace», el cual presentaríamos al año siguiente en su loft de Nueva York y en el Festival de Teatro de Shiraz, Irán, al celebrarse los dos mil años de la dinastía real persa.

Sujeto de mis performances es el cuerpo en todas sus manifestaciones amor-odio, transexualidad, narcisismo y el problema de la muerte. Invocar o vivir la propia muerte aunque sea en ficción, significa abrir un diálogo más amplio, lleno de incógnitas que estimula nuestra evaluación y cambia el concepto de existencia.

Durante mi carrera como performer en Milano, los críticos me incluyeron en una generación de artistas del cuerpo como Marina Abramovich, Urs Luthi y Gina Pane. Todos habíamos recibido una fuerte influencia de los accionistas vieneses Günther Brus, Herman Nitsch, Otto Muelh y R. Schwartzkogler, quienes dominaron el campo de la performance en Europa. A ellos no les interesó, ni las alegres aventuras del «Fluxus», ni los objetos «ready-made» de los franceses. Ellos sostenían una mística del cuerpo, a veces trágica, pero única en su género.

En Marzo de 1984, al regresar a Manhattan, participé en uno de los videos producidos por Andy Warhol para el grupo musical «The Cars». Un heterogéneo grupo de actores se alternaba para destacar en las tomas del camera-man, instruido por el director. En la tarde llegó Warhol a revisar el material filmado, reconociendo mi actuación. Me confesó que un personaje como el mío, se merecía un buen guión, un solo brillantemente montado. Manteniéndome en contacto, visitando cada tanto los cuarteles warholianos generalmente acompañando a Sandro Chia, con el que intercambiaban obra gráfica, recibiéndonos Andy regiamente sentado en su trono, escuchando a sus visitantes, acariciando a sus perros enanos chinos, entre consultas y órdenes a sus asistentes, componiéndose cada tanto su llamativa peluca que le torcían agitadísimos sus canes, dando saltos y brincos a su alrededor.

Pasados los entusiastas 80s, sacaba impresiones calcográficas para mis ricos y famosos clientes, como Sandro Chia, Rainer Fetting y Keith Haring. Realicé mi «obra gruesa» con la recesión económica de los noventas, disminuyendo mis actividades en el taller. Dedicándome ahora por entero a realizar mis collages y rehacer mi carrera como performer junto al American Mime Theatre. Siempre me fascinaron las imágenes de la memoria familiar. Mis tías italianas, habían conservado por años, intacto, el estudio médico de mi abuelo en San Colombano, junto al escudo de armas familiar y la biblioteca, donde encontré materiales para futuros collages, como un álbum de viaje, con vistas de Río de Janeiro, de comienzos de siglo. Finalmente pude abrir mis cajas de fotos, la antología de mis performances y pantomimas y recomenzar a través del collage mi historia hecha de migraciones, espectáculos y símbolos...

Francisco Copello, mayo de 1997

Martedì 11 Maggio

A colloquio con il soprano che interpreta l'opera mai presentata in Italia

La Taskova, protagonista di «Lulù», racconta: «Ferrerri voleva mettere in scena una bimba nuda e la cantante al microfono»

Dopo «Hammeln» di
Pollini, il Comunale
di Genova si
prepara all'ultima
stagione: «Lulù» di
Berg, alla sua pri-
ma rappresentazione in
una versione integra-
ta da due drammi
«Lulù» («Lo spiri-
to» e «Il caso di
Lulù»). «Lulù» fu la
comparsa del mu-
sica la parte
mentazione del

Berg la moglie
la volta scom-
pare (1974) propos-
e Berg e poi a
il compiere il
marito, e al lo-
probi a chiu-
minare, termi-
seguire il nome
«Lulù» si è tut-
cupato Friedrich
che ha reso esqui-
verso alto: la prima
che è avvenuta il 24
1979 a Parigi, di-
e Pierre Boulez.

il genitore genovese
ato in un primo tem-
ridato al direttore
e Bellugi e al regista
e Ferreri. I due arti-
hanno successivamen-
ato feriti e al loro po-
sono arrivati John Ma-
son e Aldo Trionfo.
tagonista sarà il so-
rano Slavka Taskova
adotti che ha già in-
retato il ruolo di Lulù:
nel 1979 a Parigi e, succe-
sivamente, a Francoforte
e alla Scala.

«Ho fatto «Lulù» molte
volte — conferma Tasko-
va Paoletti —. È un'opera
difficile che va sentita ri-
petutamente per poterla
comprendere. Il primo in-
to essere burra-

scara, pianista, spo-
con un italiano («Ho
ito anche a Genova,
due anni») Taskova
detti proviene da una
glia di musicisti.

«Mio padre — spiega
a direttore d'orchestra
la sorella e suo ma-
ono rispettiva-
nista e pro-
la Scala.

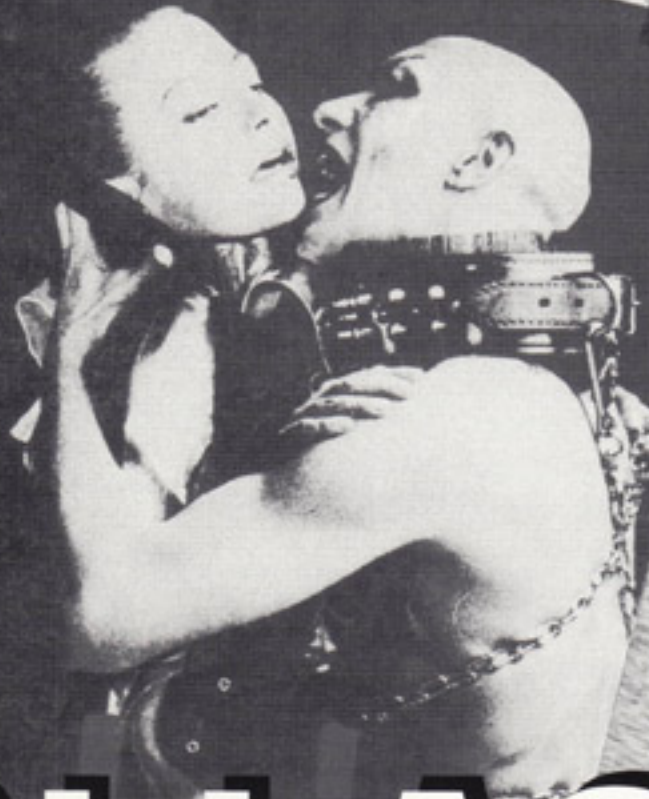
«La n-
stanti
uno —
verrà
anche
di

produzione contempora-
nea pur senza trascurare
gli autori del passato. Be-
rio e Nono hanno scritto
appositamente per me.
Quattro anni fa alla Scala
ho interpretato con Abba-
do «Gran sole carico
d'amore» di Nono e un di-
sco di musiche di Nono in-
ciso sempre con Abbado e
Pollini ha vinto il disco
d'oro.

— Come è secondo lei il
personaggio di Lulù?
«È una donna che si lascia
andare: è il massimo della
femminilità. Fanno
ritratto è complesso. I
già la vedono spesso
modo differente, poi
esistenziale, socio-
Trionfo ha, a mio po-
alcune buone idee. I
di lui era stato con-
Ferrerri il quale
mettere in sce-
bambina di nove
da e far cantare
suoctono come
se al circo. Non
sarebbe stata la
lettura migliore.

«L'opera di
giunge Tasko-
— deve nas-
porto di tu-
gnia. Occor-
tata sappia-
solo il cam-
l'attesa.

— Con-
tanti ita-
la nostra
«Un mi-
nale, il
o quel-
della
debo-
trup-
l'as-
ha
con-



COLLAGES

FRANCISCO COPELLO

J. Copello



ISTITUTO ITALIANO
DI
CULTURA



Corporación
Cultural de
Las Condes

Av. Apoquindo 6570
Tel. 3669393 Fax 3669394

Francisco Copello

LA CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES
TIENE EL AGRADO DE INVITAR A USTED
A LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

COLLAGES

DE FRANCISCO COPELLO

QUE SE REALIZARÁ EL DÍA MIÉRCOLES 2 DE JULIO,
A LAS 19:30 HORAS, EN LAS SALAS DE LA
CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES.

LAS CONDES, JULIO DE 1997

AUSPICIA

INSTITUTO CHILENO ITALIANO DE CULTURA

COLABORA

**THE DOCUMENT COMPANY
XEROX®**



Av. Apoquindo 6570
Tel. 3669393 Fax 3669394