

Tschopp. Golpe y Melancolía

Florencia Qualina

“Todo lo que mueve a los hombres tiene que pasar necesariamente por sus cabezas”

F. Engels

La obra de Leila Tschopp se inscribe en la pintura, en torno a la tensión entre figuración-abstracción, al desarrollo de espacios escenográficos que dialogan con géneros como el paisaje y el retrato en formatos que van desde la monumentalidad a las intervenciones site-specific. En el formalismo de Tschopp y la circulación de su trabajo en residencias en EE.UU, Alemania, México, en galerías e instituciones en Sao Paulo, Santa Cruz de la Sierra, Paris, México D.F, Buenos Aires o en publicaciones como *100 Painters of Tomorrow*, aparece en principio un supuesto: el diseño de una carrera internacional, y la construcción de una pintura contemporánea factible de circular en múltiples canales.

Tschopp ha desarrollado, sostenidamente una imagen construida a partir del estudio de un amplio espectro de pinturas: desde De Chirico a Helio Oiticica, y Piero Della Francesca, pasando por el legado de Bauhaus hasta Berni, Spilimbergo y Siqueiros, el rango analítico es transversal y enfocado en la pintura como acto en si mismo.

Es fundamental, sin embargo, plantear otras pistas dentro de las cuales su trabajo transcurre, que la alejan de la presunción del solipsismo de una tarea autorreferencial y erudita.

El historiador de arte y curador Sebastián Vidal Mackinson apunta que la artista “se adentra en regímenes de representación y visualidad occidentales para la comprensión de ciertos mecanismos de configuración de imágenes y su exhibición en ciudades denominadas periféricas. Se basa en dos procedimientos, resueltos de manera indisoluble: el montaje de imágenes de procedencias diversas y la investigación del espacio en la pintura, ya sea en el ámbito de su representación bidimensional como en los modos de su mostración en el espacio. Analiza, entonces, el peso del legado de las representaciones de corte modernista europea, y latinoamericana, y las maneras de hacer síntesis con respecto a ellas”¹. Es entonces, siguiendo esta vía como propongo establecer algunas posibilidades de lectura en torno a su trabajo.

En el tránsito entre lo hegemónico y lo subalterno es donde la praxis de Tschopp se amalgama, no solo desde el movimiento entre ciudades para realizar residencias y exhibiciones,

¹ Sebastián Vidal Mackinson. Prólogo de la exhibición individual de Leila Tschopp, Disfraz, Fundación Esteban Lisa, 9 de septiembre al 2 de octubre, Buenos Aires.

sino en los desplazamientos en su obra pictórica, dentro de un mapa de fuentes divergentes que incluyen a artistas descentrados del canon historiográfico académico y la institucionalidad de los sistemas de exposición, como María Martorell, en paridad junto a Kazimir Malevich y Lygia Clark. Una forja que en su propia visualidad produce una serie de estallidos silenciosos, de enrarecimientos, cruces e intertextualidades desjeraquizadas que traen, otra vez, la re-actualización de la discusión sobre la configuración del canon y los modos de apropiación del capital cultural, inscrita en una variable que parece anacrónica, la identidad latinoamericana.

En los rectángulos oblicuos que conforman dameros nacidos de la observación de Spilimbergo, en las líneas geométricas que dibujan un horizonte inmenso – *"el vértigo de la llanura"* -, en la fusión del *stick dance* de Oskar Schlemmer y las diagonales de Ennio Iommi, hay una necesidad de construir una lengua mutante, mestiza.

En una entrevista que mantuve con Leila, y ante mi pregunta sobre cuáles eran las modificaciones que su trabajo había experimentado en sus sucesivas estancias de residencias internacionales, ella me respondió que en Weimar había incorporado la austeridad y la flexibilidad como parte de su procedimiento. Que a partir de su estadía en EE.UU -Maine y California – el Minimalismo formaba parte de su obra; en México, más allá de dedicarse a estudiar los murales de Siqueiros, la paleta de colores que comenzó a usar se modificó, tornándose más opaca, terrosa.

También me reveló que fue en Europa donde descubrió la pintura argentina, no porque antes no supiera de su existencia, sino porque la distancia generó una perspectiva que hacía posible identificaciones, filiaciones, una inexorable irrupción identitaria.

Cuando en 1928 Oswald de Andrade escribió el Manifiesto Antropófago encontró en la deglución caníbal de la cultura modernista europea una metáfora certera acerca de los modos y estrategias para incorporarla en nuestras tramas culturales de Estados post coloniales.

"Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí or not tupí that is the question.

Contra todas las catequesis.

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre, ley del antropófago (...)"²

La antropofagia era entonces, es ahora bajo otros mantos, el antídoto contra la repetición imitativa y las traducciones vacuas de las producciones visuales/teóricas nacidas en el centro, es

² Oswald de Andrade, Manifiesto Antropófago, *Revista de Antropofagia*, Año 1, No.1, mayo 1928)

también la posibilidad de hacer uso de todo el capital artístico disponible (canónico y/o ex-céntrico) para modificarlo, subvertirlo, travestirlo, hacerlo hablar en otra lengua.

Una estrategia que podemos pensar compartida por Deleuze “ Me imaginaba llegando por la espalda a un autor, y hacerle un hijo, que sería el suyo y que sin embargo sería monstruoso. El que efectivamente fuera el suyo, es muy importante, porque hacía falta que el autor dijera realmente todo lo que yo le hacía decir. Pero que el niño fuera monstruoso, era también importante, porque hacía falta pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, roturas, emisiones secretas...”³

La apropiación antropófaga se trenza con juncos, filmaciones en super 8, con lecturas que articulan sistemas visuales hechos de montajes y yuxtaposiciones, se hace con archivos de imágenes que con el paso del tiempo van adquiriendo nuevas densidades y posibilidades de interpretación. Un capital sin dueño.

³ Gilles Deleuze, “Carta a un crítico severo”. Disponible en https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/130407/23179_carta%20a%20un%20cr%EDtico%20severo.pdf?sequence=1