



PCdV

[PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO]

Camilo Ambrosio

PINTURAS

DEL 20 DE DIC. AL 22 DE ENERO 2014



Camilo Ambrosio

PINTURAS

EXPOSICIÓN CURADA POR EDGAR DEL CANTO

PCdV

[PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO]



Encerrado, ermitaño, desconfiado hasta de su propia soledad, se levanta un pintor perdido en el tiempo, habituado a su vista lateral, coqueteando a la puta muerte que le ofrece su humo embriagador. Se rompe un sonido y te incluye con la palabra a destiempo, cocinero de subsistencias para voz. Como un vampiro se mueve despacio, como un vampiro con prohibición de morder, atendido con múltiples terapias para poder circular por las calles de día y tolerar a tanta gente normal. Por momentos sigue las normas y por otros se pierde de frentón. La noche es siempre gigante, la insuperable, la violadora creación; su mano no tiembla y su voz no duda cuando entra en el tema y solo se agota cuando el óleo lo abandona.

Camilo no tiene reloj y no sabe de calendarios, él solo circula, atraviesa los días y existe en las noches. Es mejor no enfurecerlo, puesto que puede pintar un lienzo en tu cara, un lienzo para cargar pero nunca para colgar. Camilo cree de verdad en la máxima de Cézanne: "un kilo de verde es más verde que medio kilo", pues claro, sus telas pesan de materia y buena línea, sus barnices conceden un anhelo de espejo e inmortalidad; equivalente es el papel, la madera o el lienzo, todos deben ser eternos como él.

La eternidad es breve en Valparaíso y extenso es su recuerdo. Qué vampiro es este Camilo, qué grácil en su densidad, su íntimo vuelo modesto solo para algunos, hacia nosotros, los otros, los que lo aman. Un estremecimiento profundo al escuchar sus discos antiguos, mientras recorro con la mirada su displicencia con el ajuar, plegado entre sus maderas silentes de su ambrosía. En un vuelo nocturno chocamos para caer en un techo de latas, fue así como nos presentamos, hace ya cientos de años. Una hermandad más allá del tiempo nos ha unido, antaño fue la necesidad de extender a este creador y no es menor exponer en estas tierras un solitario como él. Camilo Ambrosio es una especie consecuente en el tiempo, más propia del viejo mundo que del tan nuevo, son pocos los vampiros por estos lados y cuando encuentras uno, es mejor descubrirse con apego, no sea cosa, que además sea pintor.

Edgar del Canto V.

Valparaíso, 20 diciembre 2013.



Camilo Ambrosio

PINTURAS

Justo Pastor Mellado
Valparaíso, diciembre 2013.

Camilo Ambrosio ocupa un lugar singular en la escena pictórica de Valparaíso. Instalado en la ciudad desde hace una década, no proviene de ninguna de las escuelas santiaguinas que dominan el campo plástico. Viene de Tucumán. Desde otra lógica. De otro modelo de enseñanza, con figuras locales muy fuertes. En esa escuela había una distinción bélica irreconciliable. Existía el Taller C. Allí se localizaba el arte contemporáneo oficial de vanguardia. Proveniente de Buenos Aires, donde residía, Camilo Ambrosio se enroló de inmediato en las filas de una pintura tardo-moderna militante, inscribiéndose en el Taller A. Esto que parece una anécdota menor, sin embargo es un dato significativo para entender la formación de su rebeldía. Pocas veces se ha dimensionado el hecho de que proviene de una tradición de enseñanza que en el medio chileno es desconocida y que obedece a otros parámetros.

Camilo Ambrosio fue un estudiante testarudo. Más que nada, un refractario que arriesgaba el pellejo exaltando el sufrimiento que ya había aprendido a disecar en sus más severos componentes. ¿Qué buscaba? Fijar la imagen sublime de un faltante.

Convertir esta práctica en una complacencia que se niega a reabsorber el duelo. Entonces, abandona sus estudios al final de la carrera y se traslada a París. La visita de una exposición de Bacon lo deja exhausto y le señala el rango irremediable de su fragilidad. No querrá llegar a Madrid -bromas a parte- porque tendría que encontrarse con Velázquez, con el Greco, y no lo hubiese resistido. No sin cierta ingenuidad, reproduce la angustia del dibujo en que un atribulado artista sucumbe ante la ejemplar monumentalidad de las ruinas clásicas, cuyo modelo le resulta inalcanzable. Camilo Ambrosio se comporta, entonces, y desde ese

entonces, como si el modelo (matricial) de la pintura lo hubiese abandonado por anticipado, haciendo más dura la tarea de representar una herida narcisista para la que no hay sutura posible. La paradoja es que ésta es la condición de una sensibilidad extrema y una singular manera de reproducir las relaciones sociales del arte.

Camilo Ambrosio es un rebelde. No es casual que utilice esta metáfora de costura quirúrgica. Camilo Ambrosio pinta para mantener la herida abierta, porque de este modo se permite deambular como un desesperado cuya única certeza es la belleza de un objeto que regresa de la muerte. Sin embargo, este objeto es un inalcanzable forjado a la medida de un artificio que modula la pérdida de sí. De este modo, Camilo Ambrosio pinta para no morir su muerte y poder situarse en un fuera-de-sí paradójicamente perecedero. De este modo, resulta imposible reconocerlo en una escena institucional, sino como una expresión límite de un saber que satura su propio manejo del imaginario pictórico.

Camilo Ambrosio posee la extraña e inquietante capacidad imaginaria para transferir un sentido al lugar de la Ausencia. Aunque dicho sentido no hace más que fijar provisionalmente una desilusión que consume la figura de una resurrección sin Vivir en Valparaíso, jamás pintará Valparaíso. Lo hace desde Valparaíso. No hay paisaje urbano ni postales marineras en su pintura. Solo el reconocimiento de un laberinto que habilita una retórica del descendimiento, como figura cultural de la deflagración de la subjetividad; para ponernos en la pista de su propio martirio, en la pintura, forjando a duras penas la serie que autoriza esta exposición como puesta en escena de un desfallecimiento que condensa su hermética melancolía.

En un ensayo que ya se ha vuelto canónico –El Cristo muerto de Holbein–, Julia Kristeva relata que expuesto en un museo de Basilea, parece haber causado una inmensa impresión a Dostoyevski. El cuadro representaba a Cristo recién descendido de la cruz. Esta es la primera frase de la descripción que hace Hipólito, personaje secundario de El Idiota, que aparece como un doble del narrador principal. Kristeva transcribe la página completa. La descripción es impresionante. No en vano el príncipe Mischkin ya había señalado que “ese cuadro puede hacer perder la fe a más de una persona”.

Camilo Ambrosio toma como punto de partida este cuadro para esbozar los términos de una desilusión que se inscribe como ejercicio de la des-carnación. La figura del Cristo muerto simboliza su propia fisura, humanizando la representación al extremo de aniquilar todo asomo de gloria.

La sala alberga nueve pinturas desprovistas de patetismo evangélico para afirmar la hipótesis de un dolor sin esperanza “de un hombre muerto, de un hito abandonado por el Padre (“Padre ¿por qué me has abandonado?”. (Kristeva). De este modo, lo que Camilo Ambrosio nos transmite es una angustia insoportable frente a la irrecuperabilidad de la forma humana, naufragada en la retórica de un tomismo sin Santo Tomás, de un catolicismo sin Iglesia, de un movimiento social sin referente orgánico.

En pintura, el referente orgánico corresponde a la historia de sus códigos y de sus regímenes de validación técnica. He hablado de pintura de la des-carnación, cuando la polémica del realismo nos conduce a valorizar la carnación como aquel espacio en que se instala, en la pintura chilena mayoritaria, la fobia a la representación de la corporalidad.

La des-carnación de Camilo Ambrosio recupera la reproducción del fantasma del desollamiento. Pero no hay que asustarse. Este fantasma opera como un delimitador de campo en la pintura de siempre, porque no un “debajo”, en pintura, sino solamente superficie. Por lo cual, Camilo Ambrosio hace de los nervios del cuerpo el lugar de asentamiento del alma humana. La epidermis adquiere profundidad para dimensionar el enigma de las vaidades, pliegues, orificios y laderas del cuerpo. El color y el dolor se distinguen por una letra marcada sobre un papel de identificación. Camilo Ambrosio reconoce los cuerpos por la pintura que pone, sabiendo que la pasta no restituye, sino que conserva. De ahí que el tratamiento del color esté determinado por necesidades balsámicas.

Jean Clair, en su Elogio de lo visible sostiene que “la pintura nació de la necesidad de conservar las apariencias singulares del difunto, que lo distinguen de sus semejantes y, por ello mismo, lo hacían único”. Camilo Ambrosio pinta en esta serie a todos aquellos que (a)guardan por una semejanza que no llega. Por lo tanto, le da sepultura, porque pinta su encuentro reparatorio. Y

por esta razón esta exposición distribuye las piezas de tal modo que la sala queda convertida en un memorial. Es or eso que las capas de pintura intentan restituir los índices mínimos de representabilidad de los cuerpos. Nunca antes Camilo Ambrosio habrá estado tan cerca de convertir a la pintura en un ritual de inhumación. En este sentido, Jean Clair señala que uno de los rituales más conmovedores quizá sea aquel, en que para prolongar la vida del difunto se espolvorea de hematites y de ocre rojo sobre el rostro y las partes genitales.

En esta exposición, el muro de nichos está enfrentado a otro que solamente acoge un pintura, que reproduce la figura de un Cristo crucificado, con las partes genitales al descubierto.

Ya lo sabemos. en el Renacimiento era frecuente la mostración ostensible de los genitales de Cristo. La resurrección como acontecimiento confirma la carnalidad gloriosa y humana. Lo cual plantea una distinción en el seno mismo de la muestra: los "cristos holbeinianos", para llamarlos de algún modo, no resucitan. En cambio, el Cristo solo en el muro enfrentado remite Grunewald. Si bien, se debe tener en cuenta que la sexualidad de Cristo ya ha sido objeto de atención crítica, no solo que desde Leo Steinberg publicara su decisivo estudio sobre su olvido moderno.

Camilo Ambrosio emplea todas estas referencias eruditas para darse una vuelta inmensa y agotadora por las prácticas devocionales, donde lo que permanece -en una especie de fondo difuso- es la desnudez del niño Jesús. Lo que sostiene la ideología artística de Camilo Ambrosio es el deseo de permanecer, como niño, desnudo, en un estadio de humildad e inocencia, indefenso, para poder representarse a sí mismo como en-carnación des-carnada. En este terreno, la ostentación de la flaccidez del Cristo señala la doble dimensión de una derrota simbólica que rebota desde el muro de los nichos al muro de su exhibición vertical para instalar el derrumbe del Paño de la Verónica.

Regreso a la hipótesis de partida: Camilo Ambrosio hace operar la pintura como su práctica de inhumación. Grunewald y Holbein son el fondo referencial de una actividad en la que articula el horror y la fascinación por la representación catastrófica del rostro.

Para Camilo Ambrosio la pintura es una pasión reflexiva sobre lo sacro y lo sacrificial, en el seno de una escena pictórica que le tiene un (cierto) horror a la representación de la corporalidad. Por eso es que se hace refractario a toda expansión dominante de las relaciones públicas.

!Cuan lejos estamos del joven Poussin que se presenta en el atelier de Porbus para que este le enseñe cómo ser cortesano! Me refiero al hecho que una novela corta como la de Balzac, La obra maestra desconocida puede ser leída como un manual de ascenso social por la pintura. Camilo Ambrosio tomará a cargo la inversión de este postulado y afirmará con humor sombrío que la pintura no existe para ese propósito, sino para marcar el lugar de una catástrofe de (la) representación.

Cuando pinta un Cristo que exhibe sus genitales, lo que afecta -más que nada- es la ausencia del paño, porque sustrae, escamotea el acceso a toda superficie de recepción posible de seminalidad, deslocalizando la función del Paño de la Verónica. Este "vero ícono" esperable no tiene destino en este contexto, ya que mediante este recurso infractor, lo que hace es exponer dos problemas; uno, epistémico, el otro, teológico-político. Grunewald no es lo mismo que Holbein. En el empleo directo de estas referencias, lo que hace Camilo Ambrosio es poner en duda la validez de traslado de unos signos. El abandono del paño es un argumento visual en favor de un desplazamiento metafórico cuyo propósito es poner en relevancia un modo particular de ostentación programática, en que rebaja la pentecostalidad mediante una ácida reducción genitalizante. !Ahí está su sentido paródico! Ya que re-desplaza la figura del pene como sustituto del retrato, en cuyo campo se juega la representación del poder, generador de lenguaje.

Camilo Ambrosio no pinta un mito que dice "este es mi cuerpo; esta es mi sangre", sino "este es mi cuerpo que se disemina operando más acá de la transubstanciación", destituyendo la condición de pan eucarístico, para fijar a la tierra la imagen del abandono como una figura cultural. Por esta razón excluye a todo (otro) personaje que no se inscriba sino como un complejo de manos demandantes que se aferran a las piernas de Cristo para impedir que se reúna con el Padre.









PCdV
[PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO]

CALLE CÁRCEL N° 471, CERRO CÁRCEL • VALPARAÍSO • WWW.PCDV.CL

 parqueculturaldevalparaiso •  @pcdvoficial