

# A PARTIR DE COSAS COMUNES: RUTAS EMERGENTES, CHILE

JULIA P. HERZBERG

“A partir de cosas comunes: Rutas emergentes, Chile” es una exposición de artistas chilenos emergentes, cuyos trabajos definen, en un sentido amplio, los parámetros conceptuales del arte contemporáneo en Chile entre 2001 y 2002. La exposición presenta diecisiete trabajos de dieciséis artistas y un equipo de cuatro arquitectos, más una sección de video documental con obras de otros veintiséis artistas. Los proyectos contemplan instalaciones, pinturas, esculturas, vídeos, animación y trabajos ejecutados a partir de fotografías. La diversidad de temas, técnicas, métodos de producción y estrategias conceptuales caracteriza la obra de estos artistas que comparten, además, el interés afín de explorar las cosas comunes de la vida diaria para transformarlas, en último término, de modo notable.

La muestra se concibió originalmente para celebrar el inicio de la relación de Chile como miembro asociado de la Unión Europea y estimular un diálogo global en torno a las artes visuales. Así, la iniciativa constituye una nueva ventana a las prácticas artísticas contemporáneas de talentos desconocidos en Europa. [1] Como curadora, se me presenta el desafío de transmitir, dentro del marco de una exposición, un sentido de excelencia, diversidad y vitalidad en artistas de vanguardia, cuyas obras ejemplifican algunas de las tendencias experimentales de la producción artística de una nueva generación post-democracia.

Este artículo analiza las temáticas y direcciones generales de la exposición, al tiempo que presenta el trabajo de los siguientes artistas a una nueva audiencia: se trata de Mónica Bengoa, Guillermo Cifuentes y Claudia Aravena, Maximo Corvalán, Claudia del Fierro, Francisca García, Patrick Hamilton, Voluspa Jarpa, Livia Marín, Marcela Moraga, Iván Navarro, Mario Navarro, Sebastián Preece, Cristián Salineros, Taller Marcoleta 250, Francisco Valdés, Mario Z. [2]

Mónica Bengoa realizará una secuencia de instalaciones sobre muros, titulada *Kitchen (Cocina)*, que representa a la artista en medio de faenas domésticas de la cocina. La artista se des-

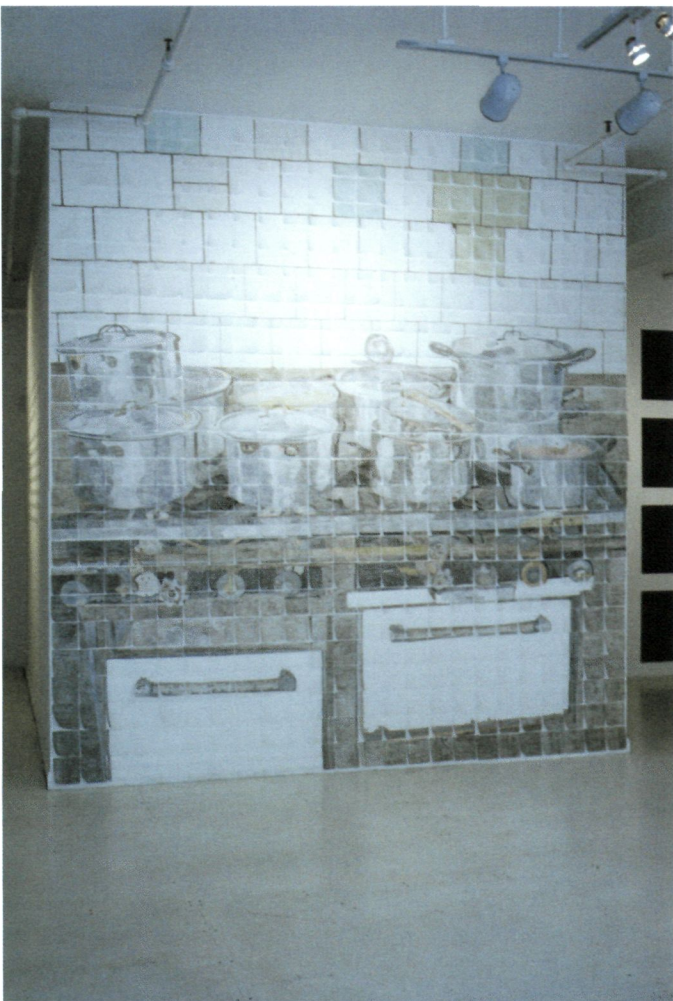
“Departures from Common Things: Emerging Paths, Chile” is conceived as an exhibition of emerging Chilean artists whose work broadly defines the conceptual parameters of contemporary art in Chile from 2001 through early 2003. This exhibition presents seventeen projects by sixteen artists and a team of four architects, plus a video documentation section of work by twenty-six additional artists. The projects include installations, painting, sculpture, video, animation, and photo-based work. The work of these artists is characterized by the diversity of subject matter, media, production practices, and conceptual strategies, and by a shared affinity for exploring common things in everyday life, ultimately transforming them in striking ways.

The exhibition was planned to mark the beginning of Chile's relationship with the European Union as an associate partner and to encourage a global dialogue in the visual arts, thereby providing a new window onto the contemporary artistic practices of talented artists who are unknown in Europe. [1] As curator, I have been challenged to provide, within the framework of an exhibition, a sense of the excellence, diversity, and vitality of cutting-edge artists whose work exemplifies some of the most experimental directions in the artistic production of a new post-democracy generation.

This article discusses the general directions and thematics of the exhibition while introducing the work of the following artists to a new readership. They are Mónica Bengoa, Guillermo Cifuentes y Claudia Aravena, Maximo Corvalán, Claudia del Fierro, Francisca García, Patrick Hamilton, Voluspa Jarpa, Livia Marín, Marcela Moraga, Iván Navarro, Mario Navarro, Sebastián Preece, Cristián Salineros, Taller Marcoleta 250, Francisco Valdés, Mario Z. [2]

Mónica Bengoa will do a sequence of wall installations titled *Kitchen (2004-5)* that will depict the artist performing chores in her kitchen. The artist will travel from venue to venue to create a different scene on approximately 800 printed, hand-colored





**MÓNICA BENGEOA.** *Ejercicios de Resistencia: Roce* | Resistance Exercises: Friction, 2002. Instalación sobre muro: Impresión inkjet sobre 600 servilletas de papel coloreadas a mano | Wall installation: Inkjet print on 600 hand-colored paper napkins. Fuller Museum, Boston, Massachusetts. Obra similar a la obra en la exposición | Similar to the work in the exhibition.

plazará de local en local creando en cada uno de ellos una escena diferente en aproximadamente 800 servilletas coloreadas a mano sobre papel estampado. Terminada la muestra, se desmantelará y desechará la instalación. Esta obra tipo “performance” tiene que ver con *Ejercicios de Resistencia: Roce* (2002), en la cual la artista representaba utensilios comunes de la cocina, y con *Ejercicios de Fortalecimiento del Cuerpo* (2002-2003), en la cual la artista representa escenas de la vida doméstica.

La pieza es un estudio en expectativas contrariadas. Aunque sea efímera, su producción implica un intenso esfuerzo. Es un trabajo visualmente detallado, y mientras permanece sobre la pared, se conserva como un objeto de arte tradicional. Al concluir la muestra, la pieza desaparece y sólo queda su documentación fotográfica. Al crear sus murales, Bengoa se funda en elementos asociados con el minimalismo: la repetición y la cuadrícula; y con el posminimalismo: el toque del artista, la artesanía enfatizada, la importancia de las referencias autobiográficas en la definición de

paper napkins. When the exhibition ends, the installation will be removed and discarded. The performative work is related to both *Resistance Exercises: Friction* of 2002, in which the artist depicted common kitchen utensils, and *Exercises in Strengthening the Body* (2002-2003), in which the artist performs domestic scenes.

The work is a study in counter-expectations. Although it is ephemeral, its production is labor-intensive. The work is visually elaborate, and, for its duration on the wall, it remains a traditional art object. When the exhibition ends, the work disappears, except for its photographic documentation. In creating her wall murals, the artist draws on elements associated with minimalism: repetition and the grid; and post-minimalism: the artist’s touch, emphasis on handcrafting, the importance of (auto)biographical references in defining a narrative. Most recently Bengoa has begun to reexplore the role of performance in her work. In the new series centering on the *Kitchen*, Bengoa’s starting point is a domestic action in which the artist is both the subject and object of the scene. Similar to many contemporary artists, Bengoa works in the liminal territory where elements of minimalism and post-minimalism are rethought.

From the late 1990s, Bengoa’s work has focused on mundane scenes of everyday life that she obsessively records (not unlike some of the life/art performances in video by Linda Montano, for instance). In *Vigilant IV* (2001-2002), for example, Bengoa photographed her children every day over a period of seven months while they washed up at the bathroom sink. The 640 photographs from that series reaffirmed the artist’s keen interest in the obsessive repetition of daily rituals as starting points for her art/life dialogue.

Similar concerns are evident in the projects of Sebastián Preece and Mario Navarro, notwithstanding their different objectives. Preece performed an eleven-month excavation in the form of an artistic intervention below and above ground at a historic hospital in Santiago, creating a kind of improbable, nonfunctioning architecture. In *Fábrica se declara en quiebra al ser inaugurada*, Preece built a series of passageways at ground level leading to an underground area with many utility lines in an unvisited, back area of the hospital. The artist’s underground excavations cleared new areas around the pipelines, revealing part of the hospital complex’s functional lifeline. Over the years the underground area, inaccessible from above, had become a dumping ground for dead leaves. As a kind of dada gesture, Preece created new passageways, offering access to the web of underground utilities, should someone wish to see them. To what end? The newly constructed area remains completely off the normal visiting route, so visitors will simply not happen upon it. In all probability, the hospital administration will not provide upkeep, and the custodial staff will again sweep dead leaves into the same area as it had previously done. Preece considered these contingencies before beginning his intervention, but they did not



la narrativa. Bengoa ha empezado a explorar recientemente el papel del “performance” en su obra. En la nueva serie, cuyo núcleo es *Cocina*, Bengoa toma como punto de partida un acto doméstico en el cual la artista es a la vez sujeto y objeto de la escena. Al igual que muchos artistas contemporáneos, Bengoa trabaja en el territorio liminal donde se recrean elementos del minimalismo y el posminimalismo.

Desde fines de los noventa, la obra de Bengoa se ha enfocado en escenas mundanas de la vida cotidiana, obsesivamente registradas por ella (no muy lejos de ciertos “performances” en vídeo de vida/arte de Linda Montano o Janine Antoni, por ejemplo). En *Vigilant IV* (2001-2002), fotografió durante siete meses a sus niños, todos los días, lavándose en el baño. Las 640 fotografías de esa serie reafirman el aguzado interés de la artista en la repetición obsesiva de rituales diarios, como punto de partida de su diálogo arte/vida.

En los proyectos de Sebastián Preece y Mario Navarro se advierten preocupaciones similares, no obstante la diferencia en sus objetivos. En *Fábrica se declara en quiebra al ser inaugurada*, Preece creó una suerte de arquitectura improbable y disfuncional en un hospital histórico de Santiago mediante una intervención —a ras como bajo tierra— que se prolongó por once meses, motivada por un propósito puramente artístico. En un área posterior,



deter him. He remained committed to performing a durational act intended to remain incomplete.

Mario Navarro’s ephemeral project is fueled by different imperatives. Similar to Bengoa, the artist will travel to several venues to do an erasable wall drawing of a Chevrolet Opala, a car used by the Chilean secret police during the military regime. The process of constant erasure symbolizes the fragile condition of human life as well as the hidden tactics of the secret police. In realizing his project, *The New Ideal Line (Opala)* (2004), Navarro traveled to cities such as Valparaíso, Caldera and Rancagua in Chile in order to find different models of those cars. He also visited websites, which provided the artist with names of people who owned Chevrolet Opalas. Navarro’s project seems to operate in the crossroads where strategies of advertising and politically engaged art connect. Inspired by popular culture, the artist also forefronts an iconic image from the military era, one that had become a symbol of a repressive military state, thus commenting critically on a former political system. After the mid-1980s the automobile continued to be manufactured, but ownership changed. It began to be purchased and driven by nonmilitary people, and as a result the car acquired an image different from the one it had formerly possessed. Today the car is just another vehicle on the road, a collector’s item for some who see in it an “invisible object” of the past.

In conversation with the artist, Navarro referred to several artists who were engaged with problems of everyday life and who at the same time expressed a political dimension in their work. Among those noted were the now deceased Brazilian artist Hélio Oiticica, the North American Jimmie Durham, and the Swiss artist Thomas Hirschorn. Although Navarro never mentioned Willie Doherty’s work as having a direct impact on him, the Irish artist’s focus on cars and other destroyed artifacts in wartorn



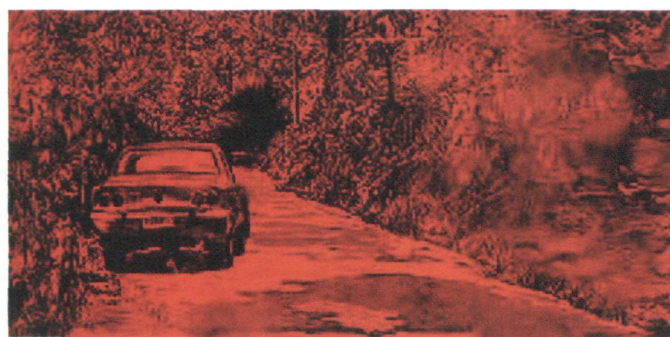
SEBASTIÁN PREECE. *Fábrica se declara en quiebra al ser inaugurada...*, 2002. (Detalles de) Montaje de fotografías a color y vídeo de una intervención subterránea durante once meses bajo las dependencias del Hospital Salvador, Santiago, Chile | (Details) Montage of color photographs, wall-mounted texts, and video of an underground intervention during eleven months below the facilities of Salvador Hospital, Santiago, Chile.



no frecuentada del hospital, construyó una serie de pasillos a ras del terreno, que conducían a una zona subterránea atravesada por cables de servicio público. Las excavaciones subterráneas del artista dejaron al descubierto nuevas áreas alrededor de las tuberías, revelando parte de la compleja vida útil del hospital. Con los años, el área subterránea, inaccesible desde la superficie, se había convertido en un botadero de hojas muertas. En un gesto dadaísta, Preece creó nuevos pasillos, ofreciendo acceso a la red de servicios subterráneos, en caso que alguien deseara verla. ¿Con qué propósito? La zona nueva, recién construida, y ajena al tránsito, evita que éstos se encuentren con ella por azar. Lo más probable es que la administración del hospital no proporcione un servicio de mantenimiento, y el personal a cargo de limpieza nuevamente barra las hojas muertas al mismo sitio, como lo hizo siempre. Preece tomó en cuenta estas contingencias antes de iniciar su intervención, pero no lo disuadieron de su propósito. Siguió comprometido en la ejecución de un acto de una duración determinada, cuya pretensión es permanecer incompleto.

Imperativos distintos motivan el efímero proyecto de Mario Navarro. Como Bengoa, el artista viajará a diversos sitios para hacer un mural deleble que represente un *Chevrolet Opala*, auto usado por la policía secreta chilena durante el régimen militar. El constante proceso de borrar simboliza lo efímero que es la vida humana, lo frágil de la memoria chilena. Para la realización del proyecto *The New Ideal Line (Opala)*, Navarro hizo un trabajo de campo que consistió en un registro fotográfico realizado en distintas ciudades (Santiago, Valparaíso, Caldera y Rancagua) en Chile con el objetivo de buscar diferentes modelos del *Chevrolet Opala*, tratando de incorporar la mayor variedad posible. También visitó diferentes sitios web dedicados al auto en cuestión. A través de estas direcciones él pudo establecer contacto con actuales dueños de *Opalas* en Chile con el objeto de obtener información técnica sobre el auto. El proyecto parece establecerse en esa encrucijada donde las estrategias publicitarias se cruzan con el arte políticamente comprometido. Navarro se inspiró en la cultura popular, y, al mismo tiempo, rescató una imagen representativa de la época militar. Respecto a esa encrucijada, el artista comentó que su obra es una crítica a la sociedad chilena a través de la política, mostrando formas de violencia encubiertas, como fue la utilización del *Chevrolet Opala* en actos de secuestro, desapariciones de personas y arrestos ilegales. Pero también, mostrando el nuevo carácter que tiene el vehículo hoy, donde ha cambiado su forma de presentarse a la gente desligándolo del carácter de objeto de terror, transformándose en un vehículo más, en una pieza para coleccionistas excéntricos o en lo que Navarro llamaría un "objeto invisible".

En conversación con el artista, él habló de un importante número de artistas que ha enfocado su actividad en la definición de problemas de la vida cotidiana y, paralelamente, en propuestas con un sustento político que en estos momentos les permiten en-



MARIO NAVARRO. *The New Ideal Line (Opala)*, 2002. Dibujos murales con carbón, impresiones digitales, lana, motor eléctrico, madera | Drawings on the wall with wool. Vista de la instalación | Installation view: Galería Gabriela Mistral, Santiago, marzo-abril 2002. Obra similar a la obra en la exposición | Similar to the work in the exhibition.

landscapes suggests they share an interest in exploring artifacts in a cultural landscape related to military operations.

Bengoa, Preece, and Navarro's ephemeral works are distinguished, among others in this exhibition, by the labor-intensive, repetitive activity required to realize the resulting art object.

Claudia del Fierro's three-channel video *Bits and Pieces to Be Whispered* (2002) takes as its starting point the historic earthquake and tidal wave that hit Valdivia, Chile, in May 1960. The video contains a running sequence of images that were intended as poetic reenactments of the natural disasters as they were recalled, in bits and pieces, some forty years later by survivors. The earthquake, which was the worst in recorded history (9.5 on the Richter scale), destroyed most of the buildings in the city and in the surrounding areas, but fortunately it did not claim a record number of lives.

Del Fierro worked with two anthropologists who traveled to Valdivia and the surrounding coastal areas for a period of three months. They interviewed approximately eighty people between the ages of forty-five and seventy-five. Among the stories recounted, three stood out, which in turn became recurring





CLAUDIA DEL FIERRO. *Piezas y partes para susurrar / Bits and Pieces to Be Whispered*, 2002. Vídeo de tres canales, sonido en estéreo, color: ciclos de 3 minutos continuos | Three-channel video, stereo sound, color: 3 minute loops.

contrar respuestas y preguntas en relación con su trabajo. Tres de ellos tienen importancia real para él, en cuanto a sus propuestas artísticas, pero, sobre todo, a su claridad política y de vida. Ellos son el brasileño Hélio Oiticica, ya fallecido, el norteamericano Jimmie Durham y el suizo Thomas Hirschorn. Sin embargo, Navarro nunca menciona la influencia que ejerció en él el artista irlandés Willie Doherty con su obra de carros y otros artefactos de destrucción, referentes de la guerra entre Inglaterra e Irlanda.

Con relación a las demás, las obras efímeras de Bengoa, Preece y Navarro merecen reconocimiento por la intensidad del trabajo y la actividad repetitiva que demanda el logro del objeto artístico.

*Piezas y partes para susurrar* (2002), el vídeo en tres canales de Claudia del Fierro, toma como punto de partida los hoy históricos terremoto y maremoto que devastaron Valdivia, Chile, en mayo del 1960. El vídeo contiene una secuencia de imágenes graneadas, la cual propone una representación poética de esos desastres naturales, como los recuerdan sus sobrevivientes, “en piezas y partes”, unos cuarenta años después. Ese terremoto, el peor registrado por la historia (9,5 en la escala Richter), destruyó la mayoría de los edificios de la ciudad y sus suburbios y, sin embargo, no produjo, por fortuna, ningún record de víctimas fatales.

Del Fierro trabajó con dos antropólogos en un viaje de tres meses por Valdivia y las áreas costeras de su alrededor. Entrevistaron a cerca de ochenta personas de 45 a 75 años de edad. Tres de los relatos registrados se destacaron especialmente, y, por lo tanto, aparecen como imágenes recurrentes en las secuencias no lineales adoptadas por la artista como un recurso estructural. Uno de los episodios, cuya imagen impresionó a muchos, fue el de “las calles tapizadas de zapatos” provenientes de dos grandes zapaterías. “El mar teñido de rojo” y “las calles cubiertas de pescado”



images in the nonlinear sequences the artist adopted as a structural device. One of the episodes many remembered was that the streets were filled with shoes from two large shoe factories. Many others recalled that the sea turned red and others that the streets were covered with fish. Del Fierro turned each of those three collective memories into recurring images in the videos.



están presentes aún en el recuerdo de numerosos valdivianos. Del Fierro convirtió estas tres remembranzas colectivas en imágenes recurrentes de los vídeos.

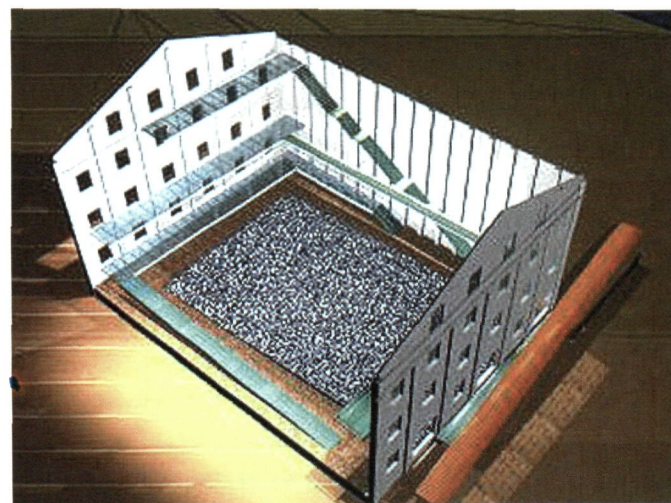
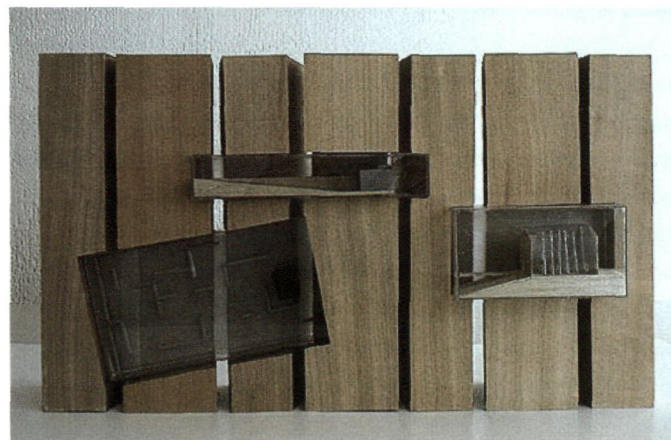
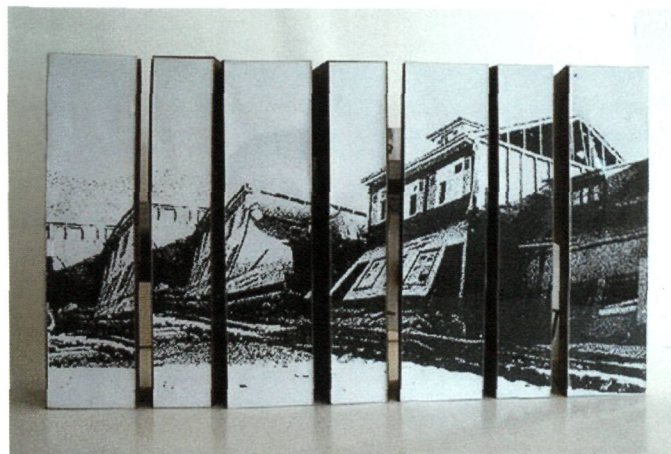
Para crear diversas escenas, la artista montó una serie de representaciones callejeras que luego incorporaría en el vídeo. En una de éstas, Del Fierro arrojó cientos de pescados a la calle inundada por recientes lluvias, para recrear la imagen —plasmada en la memoria colectiva del pueblo— de calles y playas plagadas de pescado. En otra intervención, la artista arrojó en un estanque globos llenos de una sustancia roja para simular el mar teñido de ese color. Al filmar las diferentes escenas, la artista recurrió a los habitantes de Valdivia. Y como en otros trabajos de “performance” que Claudia ha realizado desde 1998, la actuación de la gente, en contraposición a la de actores y actrices profesionales, resulta bastante convincente. La inclusión de estas personas a sus puestas en escena le permite infiltrar su trabajo en espacios cotidianos. [3]

*Valdivia 1960*, (2002-2003), es un proyecto en proceso concebido por un varios arquitectos de la Universidad de Chile, quienes recientemente formaron el Taller Marcoleta 250. Los que figuran en este proyecto son Jorge Lobos, Fernando Dowling, Rodrigo Toro, y Felipe Pérez. Por medio de una instalación, modelos y fotografías digitales, *Valdivia 1960* explora aspectos del terremoto y maremoto que ocurrieron el 22 de mayo de ese año. En la instalación, uno ve modelos y fotografías digitales de las reconstrucciones parciales de tres edificios que quedaron en ruinas—Astilleros Haverbeck, Fábrica de Calzados Rudloff y Fábrica de Velas Sonabella. Esos edificios estaban en las zonas más industrializadas de Valdivia y constituían parte importante del progreso que se vivía en la época. Para el proyecto final, a diferencia de la instalación, los arquitectos pretenden generar un circuito por el río Valdivia que, al poseer gran importancia dentro de la estructura urbana de la ciudad, permite relacionar estos edificios *parcialmente reconstruidos*.

Procede mencionar que el proyecto se originó como la tesis de Felipe Pérez en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, bajo la dirección del arquitecto Jorge Lobos y con los arquitectos asociados Fernando Dowling y Rodrigo Toro. Según Pérez, el origen del tema tiene como premisa abordar un “problema” social y no hacer de la arquitectura un acto impositivo. Esto motivó el análisis sobre una comunidad que, más que una carencia de infraestructura determinada, tuviera una necesidad arraigada en su historia, en que la arquitectura no fuera el objetivo sino el medio para satisfacerla. [4]

Los medios de comunicación masivos (televisión, diarios, revistas y cine) constituyen fuentes importantes para el desarrollo temático y conceptual de gran parte del trabajo de esta exposición. Las obras de Francisca García, Patrick Hamilton, Marcela Moraga, Iván Navarro y Mario Z se insertan, por afinidad, en los medios de comunicación masivos.

In creating the diverse scenes, the artist enacted a series of street performances, which she incorporated into the video. In one, del Fierro found a small body of water and placed hundreds of fish in it to re-create the image stored in people’s collective memory of the streets and beaches filled with fish. In another intervention, the artist threw balloons filled with a red substance into a pool of water to simulate the red water of the sea. In



**TALLER MARCOLETA 250:** Jorge Lobos, Fernando Dowling, Rodrigo Toro, y Felipe Pérez. *Valdivia 1960*, 2002-2003, proyecto en progreso. Instalación: Siete columnas de madera, diez fotografías digitales y tres maquetas | Installation: Seven wood columns, ten digital photographs, and three models.





FRANCISCA GARCÍA. *Exterior, el paseo / Outdoors, A Walk*, 2002. Tres impresiones digitales, sonido, tres reproductores de discos compactos con audifonos, tres discos compactos | Three digital prints, sound, three CD players with headphones, three CDs.

*Exterior, el paseo / Outdoors, A Walk* (2002) de Francisca García se caracteriza en principio por tres impresiones digitales de un paisaje. El título de la pieza va escrito como el encabezamiento de un guión cinematográfico. El trabajo de esta artista se produce a través de los intersticios entre la ficción y la realidad, el arte y el cine. Las perspectivas del paisaje chileno que García ofrece van acompañadas por una grabación de su narrativa ficticia basada en mitos, misterios o cuentos populares.

El intento de la artista por crear un artificio reconocible es un elemento evidentemente central de sus investigaciones. Aunque el paisaje tenga características topográficas familiares, se trata de un cuadro compuesto: el resultado de un proceso de múltiples cambios fotográficos y digitales. Estas fabricadas vistas de la tierra pueden calificarse como congeladas: son tomas largas y distantes, desnudas de cualquier actividad humana distinguible. La artista ha construido un paisaje que imparte un sentimiento de anticipación. Las escenas exteriores de García más bien se emparentan con escenografías en las cuales está a punto de exponerse la acción.

García explica así la relación entre las artes visuales (pintura y fotografía) y las artes escénicas (cine e interpretación): "En *Exterior, el paseo* se plantea una relación entre la imagen, propia de las artes visuales, y el texto, propio de la narrativa y el cine. La conexión que existe entre la imagen fotográfica y la narración es complementaria. La relación se produce sumando, por una parte, la fotografía propia de las artes visuales. Ésta representa una imagen que se sustenta sola, a través del color, de la composición, etc. Estas imágenes son tres paisajes resultado de tres maquetas realizadas con modelos a escala. Estos paisajes permanecen estáticos. La otra parte del trabajo, que es la narración, representa y crea imágenes a través de palabras y sonidos, aportando elementos que incorporan un factor fundamental en mi trabajo que es el transcurso del tiempo y el movimiento, propios de las artes audiovisuales. Tomo como materiales tanto el sonido de la voz como los ruidos, como materiales plásticos que se pueden manipular y cambiar, sin respeto por el documento fiel, el registro, destacando lo artificial, presente en todos mis trabajos. En la obra

videotaping the different scenes, the artist relied on "real" people living in Valdivia. And similar to other performance work the artist has done since 1998, those people—as opposed to professional actors and actresses—were very convincing.[3]

*Valdivia 1960*, 2002-2003, is a project in progress conceived by a group of four architects from the University of Chile who recently formed Studio Marcoleta 250: Jorge Lobos, Fernando Dowling, Rodrigo Toro, and Felipe Pérez. Within the context of the exhibition, the installation features seven tall wood columns with a full-scale fragmented photographic image documenting buildings damaged in the disastrous earthquake of May 1960. On the reverse side of the columns, three models of buildings are fit into and supported by the columns themselves, providing the spectator with a view of the proposed architectural project. On the opposite wall, across from the three models, there is an assemblage of ten large-scale digital photographs, which further elaborates the proposed reconstructions of the ruins of three buildings—Astilleros Haverbeck, Fábrica de Calzados Rudloff, and Fábrica de Velas Sonabella. These three buildings were in Valdivia's most industrialized areas, and as a result they were important signifiers of the progress of the period. For the final project, as opposed to the installation, the Studio proposes a partial reconstruction of the three buildings in Valdivia, some 590 miles south of the capital, and connects one to the other by river and land routes.

The project originated as Felipe Pérez's thesis project in the School of Architecture and Urbanism at the University of Chile under the direction of the architect Jorge Lobos and the assistant architects Fernando Dowling and Rodrigo Toro. According to Pérez, the project's thematic premise started out as an attempt to address a social "problem" rather than as an attempt to impose an architectural design. This concept motivated the former graduate student to analyze a community's historical needs instead of its infrastructural deficiencies. Rather than being an objective in and of itself, architecture would thus be a means to satisfy the needs of the community.[4]

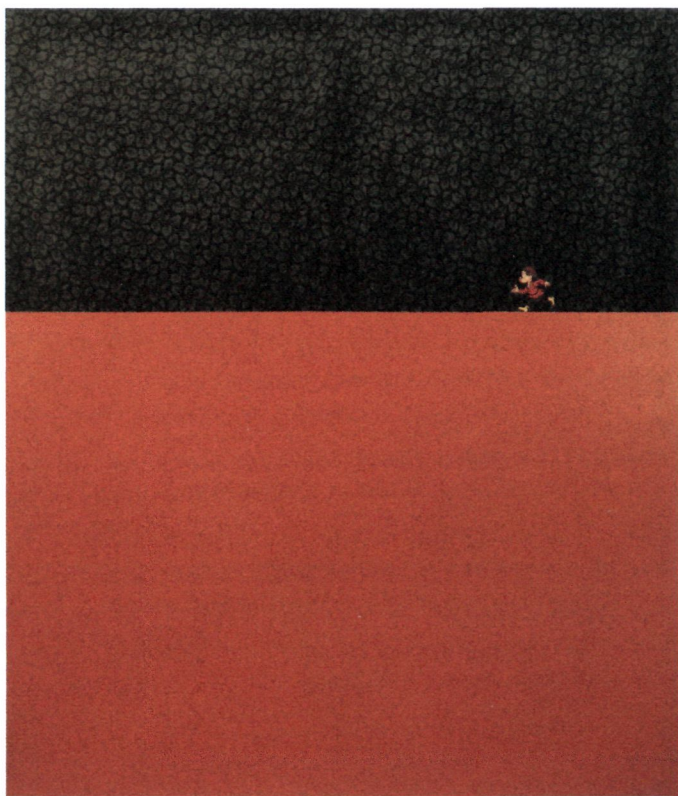
Popular media (television, newspapers, magazines, and



que realizo hago una especie de deconstrucción y desmantelamiento de la idea de ficción, incluyendo, por ejemplo, los equipos que permiten escuchar los sonidos o mostrando los cables.” [5]

En la relación que se establece, cada elemento se potencia al estar junto a otros, pero sin subordinarse entre ellos, las imágenes de los paisajes se confrontan con el sonido produciendo nuevas imágenes. Esta relación permite el cruce entre dos disciplinas en una sola obra.

*Magic Cover Paintings* (2001-2002), de Patrick Hamilton, es una serie de trabajos paradigmáticos del cometido del artista por redefinir la pintura como un medio viable en el arte contemporáneo. Apropriadose de aspectos del arte abstracto, así como de materiales e imágenes de la cultura popular, Hamilton hace un comentario sobre la estética de la vida cotidiana desde las perspectivas de su estudio y de su entorno.



PATRICK HAMILTON. *Magic Color Painting 028*, 2001- 2002. Esmalte sobre tela estampada | Enamel on printed fabric.

Las amplias áreas de coloración brillante en *Magic Cover Paintings* nos recuerdan en algo las vivazmente iluminadas pinturas *zip* de Barnett Newman, el artista norteamericano pionero de la escuela conocida como Expresionismo Abstracto. Para las áreas de tonalidades mate, Hamilton usa colores en esmalte sintético (Pantone) que vienen en tubos ordenados a través de catálogos. Este tipo de pintura, más apropiada para usarse en paredes domésticas que en bellas artes, es una de las varias referencias al

films) are significant sources for the thematic and conceptual development of much of the work discussed here, especially for artists such as Francisca García, Patrick Hamilton, Marcela Moraga, Iván Navarro y Mario Z.

Francisca García's *Outdoors, A Walk* (2002) features three digital prints of an outdoor landscape. The title is written as if it were the heading of a screenplay. The artist's work operates in the interstices of fiction and reality, art and film. García's views of the Chilean landscape are accompanied by a recording of her fictionalized narrative based on popular myths, stories, or mysteries.

The artist's attempt to create a recognizable artifice is very much at the center of her investigations. Although the landscape has familiar topographical features, it is a composite view resulting from multiple computer-generated changes. These constructed views of the land have a frozen quality; they are long, distant shots absent of any notable human activity. The artist has constructed a landscape that imparts a feeling of anticipation. García's outdoor scenes are more akin to stage sets in which the action is about to unfold.

Regarding the relationship between the visual arts (painting and photography) and the performing arts (film and acting), García related the following. "*Outdoors, A Walk* explores the relationship between the image, which belongs to visual arts, and the text, which belongs to narrative and film. There is a complementary connection between photography and narrative. When the image is sustained through color, composition, and so forth, photography becomes a visual art. These three images are landscapes made from scale models. In the photographs, these landscapes retain the static quality of the models. The narrative part of the work conveys images through words and sounds, introducing a sense of movement and time into the work—two fundamental elements in my art. For sound, I use both voices and noises. For materials, I use anything that I can shape and change without concern for their original purpose—highlighting the role of artifice in my artwork. In revealing the CD players, headphones, and cables, my intention is to deconstruct or dismantle further the notion of fiction.”[5]

When the media are combined, each one enhances the other. The landscape images mix with the audio to produce new images. This hybridism allows two disciplines to interact in one work.

Patrick Hamilton's series of *Magic Cover Paintings* (2001–2002) are paradigmatic expressions of his determination to redefine painting as a viable medium in contemporary art. In appropriating aspects of abstract art as well as materials and imagery from popular culture, the artist comments on the aesthetics of everyday life from the viewpoint of his studio as well as from his surroundings.

The large areas of bright color in the *Magic Cover Paintings*



mundo de la decoración y el diseño en la obra del artista. Los números que identifican los colores en los tubos sirven para titular cada lienzo, como en *Magic Color Painting 023*.

La segunda área del lienzo va cubierta con telas estampadas con temas florales, provenientes de una tienda de diseño doméstico (Home Center). El motivo figurativo en cada una de estas composiciones cuasi-abstractas, cuasi-barrocas, es una imagen en miniatura como las que se hallan en los libros infantiles para colorear.

El artista adopta una forma de bricolaje como proceso y a la vez como estrategia, y, recurriendo a su propia inventiva, hace que los ingredientes básicos de un procedimiento de recortar y pegar resulten algo más que la suma de sus partes. Para Hamilton el bricolaje ha permitido establecer múltiples diálogos en su trabajo. Es más que una operación de combinación y recombinación de significantes descentrados de su sentido o función. El artista ve el bricolaje como una actitud y como un modo en que se puede relacionar con los objetos y materialidades que nos rodean en un mundo sobreexcitado y sobrepoblado de signos. En particular, le interesa la constante confrontación con la historia del arte en términos amplios y con la historia de la pintura de manera particular, utilizando para ello códigos, retóricas y estrategias de seducción extraídos de la mecánica del consumo. [6]

*Naufragio PC*, de Marcela Moraga, está compuesto por cuatro fotografías pertenecientes a una serie de diez que presentan pequeños robots en diferentes playas del Pacífico. El robot, de 90 cm de altura y hecho de partes de computadoras, está situado en cada una de ellas de forma que proyecte claramente una sensación de pérdida o desequilibrio mientras parece desplazarse por las rocas, la arena y la costa.

Esta serie fotográfica fue originalmente concebida para la exposición "Arte y Catástrofe" ("Art and Catastrophe") del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, en diciembre de 2002, muestra que conmemoraba el terremoto y maremoto que dejó la mayor parte de la ciudad en ruinas en mayo de 1960. Para aquella exposición, la artista creó también una versión a gran escala de un robot y la instaló en la terraza del museo orientada hacia el río Calle-Calle, que también sufrió las consecuencias del maremoto como resultado de su conexión fluvial con el mar. En la narrativa imaginaria de Moraga, el robot, un humanoide que hace las veces de los ciudadanos de Valdivia, avanza desde el río tras haber sufrido un naufragio.

Evidentemente Moraga hizo ciertas conexiones entre el navegar por internet y el terremoto y maremoto de Valdivia en 1960. Ella explicó esta relación así: "Por un lado existe el temor a perder tu memoria informática a causa de un virus, por ejemplo. Y por otro, la conexión directa que realicé para "Naufragio PC" e internet: que el concepto que existe para viajar a través de internet es "navegar" en español y "surfing" en inglés, o sea, conceptos relacionados con el mar y, obviamente, cuando te pierdes en

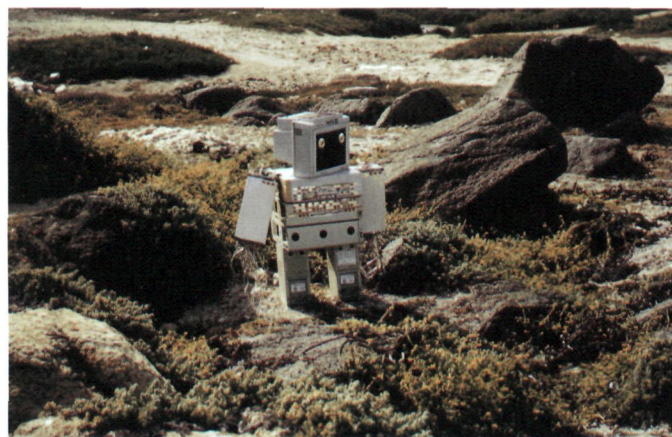
are somewhat reminiscent of the brightly colored zip paintings by Barnett Newman, the North American painter who was a pioneer of Abstract Expressionism. Hamilton uses synthetic enamel colors (Pantone) that come in tubes ordered from catalogues for the flat color areas. More appropriate to house painting than to fine arts painting, the paint itself is one of several references in the artist's work to the world of decoration and design. The numbers identifying the colors in the tubes are used in titling each canvas, such as *Magic Color Painting 023*.

The second large area of the canvas is covered in a floral designed fabric that comes from a home design store (Home Center), one of many that have cropped up in Santiago's commercial centers. The figural motif in each of these quasi-abstract, quasi-baroque compositions is a miniature figure found in children's coloring books.

*The artist adopts a form of bricolage both as a process and a strategy and relies on his own inventiveness to transform the basic ingredients of a cut-and-paste procedure into something greater than the sum of its parts. Bricolage has enabled Hamilton to establish multiple dialogues in his work. More than as a combination and recombination of meanings extracted from their usual context or function, the artist views bricolage as an attitude, a way in which to interrelate the objects and materials that surround us in a world overwhelmed and overpopulated with symbols.*

He is particularly interested in the continual confrontation between the general history of art and the particular history of painting, how they encounter each other through codes, rhetoric, and strategies for seduction when they are at a remove from consumer mechanisms. [6]

Marcela Moraga's *Naufragio PC* are four photographs from a series of ten featuring a small robot in different beaches along the Pacific coast. The robot, measuring 90 cm in height, made from computer parts, is distinctly positioned in each shot to project a sense of loss or displacement as it appears to move among the rocks, sand, and shoreline.



MARCELA MORAGA. *Naufragio PC*, No 6 (Playa Las Cruces) | Shipwreck PC, no. 6 (Las Cruces Beach), 2002. Impresiones digitales | Digital prints.





IVÁN NAVARRO. *Blade Runner*, 2003. Instalación: 112 lámparas, cable eléctrico, platos de aluminio, pantallas de lámpara de papel hechas a mano, bombillas, madera, calor y electricidad | Installation: 112 lamps, electric cable, aluminum plates, handmade paper shades, light bulbs, wood, heat, and electricity.

él, naufragas, la pérdida es total: naufragio, maremoto, terremoto, catástrofe...”.

Estas impresiones digitales se verán acompañadas de *Gateway*, una animación digital (de 1 minuto de duración) que complementa las fotografías al reforzar la sensación de juego y fantasía, ambas características señaladas en el conjunto del trabajo de la artista.

*Blade Runner II* (2003), de Iván Navarro, explora en profundidad una obra anterior, una instalación de pared y piso que realizó durante una residencia en Gasworks, en Londres. En contraste con la pieza de Londres, la nueva escultura de piso, en forma de anillos olímpicos, parece referir a una visión utópica de cinco continentes en movimiento. Navarro ha basado la estructura de la composición escultórica en los cinco aros de Pierre de Coubertin y los ha yuxtapuesto con el título “Blade Runner”, un exponente del cine de ciencia ficción que lidia con la alienación extrema y el pesimismo ante la posibilidad del control genético de la humanidad.

Es interesante ver cómo dos polos de la creatividad humana pueden estar tan sutilmente encapsulados en una escultura cínica hecha de materiales baratos encontrados en una ferretería cualquiera. Navarro hace esta propuesta al comienzo de un nue-

The photographic series was originally conceived for the exhibition “Art and Catastrophe” at the Museum of Contemporary Art in Valdivia in December 2002, an exhibition that commemorated the historic earthquake and tidal wave that left most of the city in ruins in May 1960. For that exhibition the artist also created a large-scale version of a robot and installed it on the museum’s terrace facing the river Calle-Calle, which suffered the aftermath of the tidal wave as a result of its fluvial connection to the sea. In Moraga’s imaginary narrative, the robot, a humanoid substitute for the citizenry of Valdivia, found its way from the river after having suffered a shipwreck.

Moraga was interested in making connections between surfing on the Internet and the 1960 earthquake and tidal wave of Valdivia. She explained the relationship in this way: “On the one hand, one fears losing information because of a virus; on the other hand, I tried to make a direct connection between *Naufragio PC* and the Internet by establishing a relationship between “navigating” (navegar) in Spanish and “surfing” in English. So that when you lose your information on the Internet or when you go off course at sea, you are lost—as in a shipwreck, earthquake and tidal wave.”

The digital prints will also be presented with *Gateway*, a



vo siglo, mientras Chile se incorpora como miembro asociado a la Unión Europea. El artista nos hace pensar sobre las posibilidades de un país relativamente pequeño, cada vez más conectado al anillo de movimientos globales que, en este trabajo, emanan en forma de energía con sus derivados de calor y luz.

La instalación contiene 112 lámparas, cada una con una pantalla de papel hecha a mano y una bombilla. En la parte superior de las pantallas, donde están los platos de aluminio, encontramos aspas metálicas recortadas con la forma de una hélice.

Como resultado del calor generado por la luz eléctrica, las pantallas rotan. Un efecto físico, creado por el calentamiento de las bombillas, hace que también se caliente el aire circundante. El aire comienza a circular entre las hélices hechas con los platos de aluminio, produciendo el movimiento.

Navarro fue muy cuidadoso, y metódico en la artesanía de cada pantalla y en cortar individualmente cada plato de aluminio. Al mismo tiempo, dejó las bases de madera caseras con el cable a la vista. Hay un contraste interesante entre los materiales que eligió y los métodos que desarrolló para poner en funcionamiento la escultura, tanto técnica como metafóricamente. Fue cansador realizar esta obra al tener que repetir 112 veces la misma forma. El trabajo fue bastante alienante. Sin embargo, a diferencia de la alienación que vive el trabajador de una fábrica, quien tiene un plan preestablecido de producción, Navarro fue variando su plan inicial: hubo elementos que descubrió cuando construía cada uno de sus componentes, especialmente al instalar la obra en un espacio determinado. El resultado final fue producto del proceso de experimentación del trabajo.

La obra se construyó a partir de habilidades manuales básicas. Cuando hizo este trabajo pensó en la artesanía como modelo de fabricación de objetos utilitarios. Buscaba algo estéticamente precario y ajustado a lo mínimo necesario para hacer funcionar el mecanismo producido por la energía termodinámica.

La fragilidad constructiva de la escultura, tanto manual como energética, alude, metafóricamente, a cómo percibe esta imagen inestable y efímera que representa el mundo.

*You Promise Me Poems o Crema de Belleza* (2001), de Mario Z, son tres pinturas que se basan en ilustraciones de moda de la revista femenina *MARGARITA*, semanario chileno publicado entre los años 1925 a 1935 aproximadamente.

Estas revistas, encontradas por el artista en su niñez, en un desván lleno de trastos, en su casa, constituían varios tomos que su abuela había coleccionado y hecho empastar, pero con el paso de los años habían sufrido un deterioro notable y en sus páginas se encontraban “apolilladas” reflexiones sobre cómo debía ser la mujer y la familia.

Siendo estudiante en la universidad, Mario Z descubrió en ellas una fuente de trabajo inagotable, tanto desde el punto de vista estético como por los temas que abarcaba. Después de varios años de trabajar con ese referente, realizó *You Promise Me*



MARIO Z. *You Promise Me Poems o Crema de Belleza*, 2001. Oleo sobre tela sin bastidor | Oil on unstretched canvas.

digital animation (1 minute) that complements the photographs by reinforcing a sense of playfulness and whimsy, notable characteristics in the artist's total body of work.

Ivan Navarro's *Blade Runner II* (2003) is a further exploration of an earlier wall and floor installation that the artist did during a residency at Gasworks in London. In contrast to the London piece, this floor sculpture in the form of the Olympic rings seems to reference a utopic vision of five continents in movement. Navarro has based the structure of the sculptural composition on Pierre de Coubertin's five rings and juxtaposed them with the title “Blade Runner,” a science fiction film that dealt with extreme alienation and pessimism as it proposed the possibility of genetic control over humankind.

Interesting how two existential poles of human creativity can be so subtly encapsulated in a kinetic floor sculpture composed of inexpensive materials found in any run-of-the-mill hardware store. So Navarro is proposing that now, with Chile as an associate member of the European Union, we think about the possibilities for a relatively small country that is becoming more connected to the rings of global movement emanating in this work in the form of energy with its by-products of heat and light.

The installation features 112 lamps, each with a handmade paper lampshade and light bulb. Aluminum plates cut into the shape of blades are secured at the tops of the shades. Handmade paper shades rotate as a result of the heat generated



*Poems*, centrando su interés en la imagen y el canon idealizado de la mujer (familia), su estética, las instrucciones de cómo debe comportarse en la sociedad del primer mundo de esa época y cómo todo esto era importado e impuesto en las mujeres de la sociedad chilena de principios del siglo veinte.

En este artista vemos una mirada crítica e irónica mezclada con el romanticismo ideal de la mujer de la época, que habla de la carencia de imágenes y referentes originales, dando paso a la necesidad de la copia y a su propio desgaste que se sigue manteniendo desde el modelo social al artístico en nuestros tiempos.

Los temas socioculturales cotidianos son la esencia del video de Guillermo Cifuentes y Claudia Aravena, así como de la instalación de Voluspa Jarpa. *Lugar común* (2001) es un video, parte de un proyecto colaborativo entre los artistas Cifuentes y Aravena, sobre la base de una correspondencia audiovisual que ellos mantenían entre las ciudades de Santiago y Berlín, donde viven respectivamente.

El proyecto explora las ideas de distancia, desplazamiento y dislocación (el ser extranjero) como formas de estar y vivir en la ciudad, al mismo tiempo que se construye como un diálogo: entre artistas, entre ciudades, entre espacios de tránsito y las personas que los recorren.

Las imágenes, sonidos y textos que lo componen representan fragmentos de la vida urbana en Santiago de Chile y Berlín, que van tejiendo un “lugar” subjetivo, que no es ninguna de las dos ciudades pero existe en el transitar de una a otra, en el recorrido entre aquí y allá, entonces y ahora, uno y otro.

El trabajo en colaboración que hacen sigue interrogando temas relacionados con los problemas de identidad surgidos del exilio que cada uno vivió. Por ejemplo: Guillermo Cifuentes nació

by the electric light. The light bulbs, which produce heat from their light, create a physical effect by heating the air around them. The air starts to circulate through holes and blades that are made in the aluminum plates, producing movement.

Iván Navarro has taken great pains to handcraft each light shade and cut each aluminum plate individually. At the same time, he has left the homemade wooden bases as is and electric wiring exposed. There is an interesting play between the materials you chose and the methods you developed to put the sculpture in motion—technically as well as metamorphically. It was very tiring to make this work, to repeat the same shape a hundred and twelve times. It was also an alienating kind of labor, not unlike the kind a factory worker may experience—although the artist never had a fixed preproduction plan. He figured out the final work as he went along. The work did not require anything beyond basic manual skills. When Navarro made the work, he thought about artisanal crafts as a model for constructing utilitarian objects because he wanted to make something that was aesthetically precarious and minimal, but that would still allow the mechanism to function by means of caloric heat. Thus the fragile and ephemeral nature of the sculpture alludes to the unstable conditions of the world.

*You Promise Me Poems o Crema de Belleza* (2001) is the title given by Mario Z to a series of three paintings based on illustrations of fashion designs from a Chilean weekly women’s magazine, *MARGARITA*, published between approximately 1925 and 1935. These magazines, which the artist found in a storeroom when he was young, were part of a collection of several volumes that his grandmother had taken the trouble to have bound. With the passage of time, however, the condition of the volumes deteriorated considerably, and the reflections on how a woman and her family should behave were damaged by moths.

While still a university student, Mario Z discovered in these magazines an endless source of artistic and topical material. Several years later he made *You Promise Me Poems*, concentrating his attention on both the images and the idealized prototypes of women and family, their esthetics, instructions on how to behave in the first world society of that period, and how all of these attitudes had been imported and imposed on the women who belonged to Chilean society in the 1920s and 30s.

Everyday subjects focused on sociocultural concerns are at the heart of Guillermo Cifuentes y Claudia Aravena’s video and Voluspa Jarpa’s installation. The video, *Common Place* (2001), is part of a larger collaborative project between Cifuentes and Aravena. Based on audiovisual material sent between Cifuentes in Santiago and Aravena in Berlin, the video explores questions of dislocation or displacement—alterity.

*The artists carried on a dialogue that dealt with their reactions to and feelings about living in different cities, coping with personal*



GUILLERMO CIFUENTES Y CLAUDIA ARAVENA. *Lugar común / Common Place*, 2001  
Video de tres canales, sonido, color: ciclos de 8 minutos continuos | Three-channel video, sound, color: 8 minute loops Vista de la instalación | Installation view: Metro Estación Bellas Artes, Santiago, noviembre 2001.



en Chile de padres chilenos que fueron exiliados en 1973. Desde los cinco y hasta los diecinueve años vivió en países diferentes. El destierro de su padre fue levantado en 1987, unas semanas antes de su muerte en un accidente automovilístico en Ecuador. Retornó para ser enterrado.

Cifuentes me comentó que ser hijo del exilio es pertenecer al territorio de la paradoja, donde cualquier identidad estable es imposible por defecto: no se puede anclar a nada concreto. Uno queda atrapado siempre entre referentes y marcadores de identidad contradictorios, ninguno de los cuales aparece como "naturalmente" suyo. Para Cifuentes uno pertenece más bien a un origen perdido, a un conjunto de imágenes heredadas, a una abstracción.

Claudia Aravena nació en Chile de padre chileno y de madre palestina. Ella nunca se cuestionó el hecho de "ser chilena", eso estaba dado; por otro, estaba la certeza de pertenecer a una comunidad cerrada, cuyos orígenes se encontraban en un lugar lejano, desconocido para ella, con normas propias, y en cierta medida igualmente cargado de exotismo como lo es para otros chilenos de origen no árabe. Aravena no vio esto como una invalidez, sino como un plus que le permitió gozar de un doble estatus que enriquecía su experiencia.

Respecto a los temas básicos, ¿decidieron explorar en este vídeo acerca de la identidad? ¿La memoria? Cifuentes respondió así: "Como extranjero, estás permanentemente a distancia tanto de tu lugar de origen como del lugar en que te encuentras. Estás siempre comparando, buscando lo distinto para definir lo propio, pero también tratando de encontrar lo familiar en lo extraño para poder apropiártelo."

Al preguntar a los artistas qué pretendían lograr al hacer un vídeo acerca de añoranzas, remembranzas lejanas, recuerdos borrados, sensaciones de pertenencia o reconciliación, Cifuentes me respondió así: "Vivir en el desplazamiento no puede reducirse a una sumatoria de pérdidas. La noción de lugar, a pesar de todo, sigue existiendo. Teníamos curiosidad por ver si nuestras exploraciones paralelas de estas contradicciones eran comparables. Así que decidimos intentar una extensión más performativa del diálogo sobre nuestros proyectos individuales, generando un proyecto compartido." Aravena me respondió así: "Pretendíamos construir, ilustrar de manera subjetiva ese 'tercer lugar' donde se habita, ese lugar de entremedio formado de retazos, pero sin pretender llenar una canasta con fragmentos y remembranzas, sino continuar con la idea del desplazamiento, llevándola al extremo para luego compararla otra vez; hacer, en el fondo, una extensión de esta experiencia que, por lo demás, lo es común ya a una cantidad inmensa de gente, pero sin hacer que esta experiencia de dislocación se torne negativa." [7]

*Un miedo inconcebible a la pobreza* (2003) de Voluspa Jarpa es una instalación de técnica mixta cuyos elementos característicos son la maqueta de una ciudad y una casita prefabricada

*transitions resulting from geographical and cultural changes. During the course of that extended dialogue, they described their observations of persons who seemed to have undergone similar experiences.*

*The images, sounds, and texts in the video present fragments of urban life in Santiago and Berlin, all of which are interwoven so that they form a subjective place, which is not a literal representation of either city, but rather a space, somewhere between here and there, now and then, one and the other.*

Their collaborative work continues to deal with issues of identity resulting from their exilic experiences. Although both artists were born in Chile, each has experienced exile or a sense of dislocation or displacement in different ways. For example, Cifuentes's parents left Chile in 1973 for political reasons, and he grew up in different countries from the age of five to nineteen, when he returned to Chile.

*Cifuentes expressed to me that being a child of exile is like belonging to a paradoxical territory where he never developed a stable identity because he always moved from place to place. Therefore, he had to learn that he never belonged to any one of them; basically, he came to realize that his place of origin was lost because he had not lived in Chile long enough to form a Chilean identity. His notion of being Chilean was inherited from his parents and, as it turned out, was merely an abstraction.*

Aravena was also born in Chile, but to a Chilean father and a Palestinian mother. The artist never questioned the validity of being Chilean; that notion was given. However, she also recognized that she belonged to a closed community whose origins were in a far-off place, one she never knew firsthand, but one that nevertheless maintained its own practices (norms) even in exile. In a certain way, that Palestinian identity in exile was as loaded with a sense of exoticism in her own eyes as it was for Chileans who were not from that community. Fortunately, Aravena never saw this dual identity as a handicap, but rather as an advantage, one that allowed her to enjoy a double status that enriched her experiences.

In exploring the themes of identity and memory in the video, Cifuentes commented: "As a foreigner you feel as removed from your place of origin as from the place you are now living in. Therefore, you are always attempting to define the characteristics that are different in order to define yourself, but you are also trying to find the familiar in the foreign so that you can make it your own."

*In discussing what the artists hoped to accomplish or express by doing a video that speaks to yearnings, imperfect recollections of earlier memories, states of belonging, or reconciliations, Aravena responded: "We have attempted to construct or to illustrate in a subjective manner a third place, the one which we inhabit. This in-between place is one full of remnants. We don't intend to fill the basket with negative fragments and memories, but to explore the idea of displacement, carrying it to an extreme so that later on we can*



U  
V  
20

VOLUSPA JARPA. *Un miedo inconcebible a la pobreza*, 2002. Vista de la instalación | Installation view: Centro Cultural de España, Santiago, abril 2002. Obra similar a la que se exhibe | Similar to the work in the exhibition.

hecha a mano. Estas casas, conocidas como *mediaguas*, se les otorgan o venden a los chilenos con recursos limitados, en situaciones de emergencia como inundaciones, incendios y terremotos. Este tipo de casa se caracteriza en parte por su techo en declive. Tipos similares de alojamiento “de emergencia” también se levantan en espacios intercalados en la ciudad, áreas derelictas, eriales y predios por ese estilo. En tales instancias es probable que el aposento, también conocido como una “mediagua”, sea edificado a partir de desechos. Este tipo de alojamiento temporal, a menudo se identifica por su techo plano e inclinado hacia uno de los costados, de forma que deje correr las aguas, y por ende el nombre de mediagua. Ya sea en forma de casas prefabricadas o de estructuras más inestables, ambos tipos de construcción vernácula expresan un sentido de precaria contingencia.

Los espectadores pueden entrar a la instalación de Jarpa y desde su interior contemplar, a través de una ventana, una maqueta de una próspera ciudad. Ese modelo destaca nuevos y altos edificios emblemáticos de los más recientes avances del desarrollo urbano en ciudades como Santiago, donde el movimiento global de capital ha afectado la expansión privatizadora de las corporaciones. El choque entre las dos presencias arquitectónicas

*continue to make comparisons. We hope that our experiences will resonate among the many people who have experienced exile and dislocation; but we do not want to present this as a negative journey.”*[7]

Voluspa Jarpa’s *An Inconceivable Fear of Poverty* (2003) is a mixed-media installation featuring a handcrafted prefabricated house and model of a city. The house, known in Chile as a *mediagua*, is given or sold to Chileans of little economic means in emergency conditions such as floods, fires, and earthquakes. This type of house is characterized in part by a pitched roof. Similar kinds of “emergency” housing also spring up in the cities’ in-between spaces—in derelict areas, abandoned lots, and the like. In those instances the dwelling, also known as a *mediagua*, is likely to be built from detritus. This kind of temporary dwelling is often characterized by a flat roof that is inclined so the water can run off, thus the name “half (roof to allow for the runoff) water.” Whether in the form of a prefabricated house or a less stable form, both kinds of vernacular structures denote a sense of precariousness or contingency.

In Jarpa’s installation, the spectator can walk inside the structure and view a model of a prosperous city through a



es un machacante recordatorio de los cursos paralelos que definen el desarrollo urbano por todo el planeta.

El título de su instalación viene de una canción popular chilena. La artista consideró la historia de esa canción apropiada porque habla de la precariedad y de la pobreza. Además fue símbolo de la nueva canción chilena y también fue símbolo de la canción protesta durante la dictadura de Pinochet debido a su tono "social". Le llamó la atención una frase del estribillo que me parece indecifrible. Dice:

*Porque no nació pobre y siempre tuve  
un miedo inconcebible a la pobreza*

Las últimas dos frases son las que me interesaron por su contradicción semántica y la última corresponde al título del trabajo. Dice en realidad "porque yo NO nació pobre PERO siempre tuve un MIEDO INCONCEBIBLE a la pobreza", es decir un miedo solamente al imaginarlo. Tal vez esto explique la fobia urbana que se expresa materialmente en la ciudad. La pobreza es un índice social objetivo pero también es un sentimiento individual subjetivo. El personaje de la canción dice que no nació pobre, pero podría serlo.

Las esculturas de Livia Marín son transformaciones de las cosas más comunes: vasos de plástico desechables, moldes de repostería o brochas. Durante los últimos tres años, la escultora ha trabajado con objetos domésticos totalmente ordinarios que pasarían normalmente inadvertidos salvo que se necesiten para un uso específico.

La sensibilidad pop de la artista destaca en su serie de esculturas de mandarinas (2000), así como en sus vasos de yeso de la serie *El objeto y su manifestación* (2002), parte de la cual está presente en esta exposición. En la instalación original, exhibida en la Galería Animal, el espacio estaba ocupado por 36 repisas dispuestas en las paredes que contenían más de 1.600 pequeñas piezas de yeso para las que se utilizó como molde un vaso desechable de plástico. Un examen detallado de cada una de ellas revelaba una ligera variación en la forma, dependiendo de cómo la artista había manipulado el vaso antes de utilizar su interior a modo de molde. Si nos remontamos a las obras de Warhol *Coca-Cola Bottles* (*Botellas de Coca-Cola*) o *One Hundred Cans* (*Cien botes*), (ambas de 1962), recordamos la aparente monotonía de la repetición de imágenes hasta que, observando cuidadosamente, nos damos cuenta de que la imagen de cada serigrafía presenta leves diferencias. Los elementos del legado de Warhol siguen inspirando a las generaciones de artistas posteriores, incluida Marín. Ella, sin embargo, ha optado por conservar un método laborioso en la manipulación y la realización final de la serie de formas escultóricas, especialmente en el caso de los vasos desechables.

Estimulada por las formas en que los objetos de producción masiva pueden ser transformados, la artista sugiere nuevas lecturas. En su transformación de objetos comunes, Marín nos recuer-

window. The model features tall, new buildings typifying the more recent advances in urban development in cities like Santiago, where the exchange of global capital has affected corporate and private expansion. The clash of the two architectonic presences is a nagging reminder of the parallel tracks defining urban development anywhere on the globe.

The title of Jarpa's installation comes from a popular Chilean song from the 70s about poverty and precariousness, subjects appropriate to her own work. The song is emblematic of a new kind of Chilean song that had a "social" tone and was therefore considered a form of protest during the Pinochet dictatorship. The somewhat indecipherable line in the refrain line caught her attention:

*Because I wasn't born poor and always  
had an inconceivable fear of poverty.*

Jarpa was drawn to the semantic contradiction in these two lines and used the latter for the title of the work. Really, it should say, "EVEN THOUGH I wasn't born poor, I always had an inconceivable fear of poverty." The refrain expresses a fear of imagining poverty. Perhaps this explains the urban phobia that manifests itself materially in a city. Poverty is an objective social index, but it is also a subjective feeling. In the song, the singer states "I wasn't born poor," but I could become so.

Livia Marín's sculptural objects are transformations of the most common things—plastic throwaway cups, confectionery molds, and house paintbrushes. For about the last three years, the sculptor has worked with the most ordinary of common household objects that would generally pass unnoticed except when called upon for specific use.

The artist's pop sensibility is noted in her series of sculptures of tangerines (2000) as well as in her more recent plaster cup molds from the series *The Object and Its Manifestation* (2002), part of which is in this exhibition. In the original sculptural installation at the Galería Animal, thirty-six modular wall units containing more than sixteen hundred small papercup molds made of plaster filled the entire space. Upon close viewing, each revealed a slightly different shape resulting from the way the artist squeezed the cup before making a mold of its interior. If we reflect on Warhol's *Coca-Cola Bottles* or *One Hundred Cans* (both of 1962), we recall the apparent sameness of the repetitive imagery until, looking closely, we realize that each silkscreen image displays slight differences. Elements of Warhol's legacy continue to inspire subsequent generations of artists, Marín included. She, however, has opted to retain a labor-intensive approach in the actual handling and final realization of the serial sculptural forms, especially the throwaway plastic cups. Challenged by the ways in which objects of mass production can be transformed, the artist suggests new readings. In Marín's transformation of common objects, we are reminded of the Chilean poet, Pablo Neruda, who discovered and articulated the



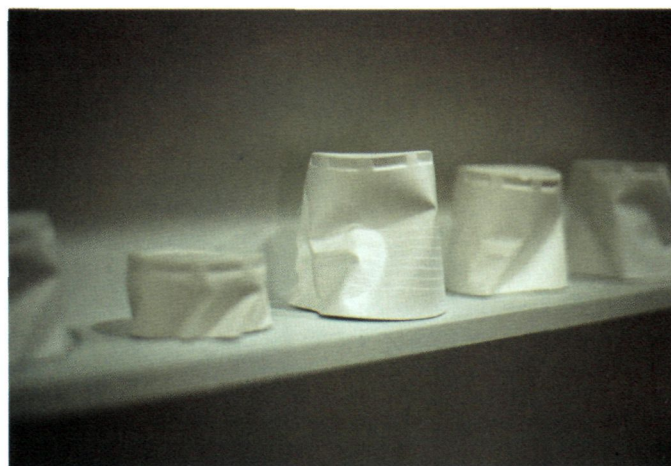


LIVIA MARÍN. *El Objeto y su manifestación / The Object and Its Manifestation*, 2002. Cinco módulos de madera con 250 moldes de vasos en yeso seleccionados de un total de treinta y seis módulos | Five wooden modular units with 250 plaster cup molds from the original thirty-six modular units. Vista general de la instalación (treinta y seis módulos con 1600 moldes de vasos en yeso) | Installation view (thirty-six modular units with plaster cup molds): Galería Animal, Santiago, agosto-septiembre, 2002.

da al poeta chileno Pablo Neruda, quien descubrió y articuló las cualidades excepcionales inherentes en las cosas comunes (*Odas elementales*).

La escultura original de Cristián Salineros seleccionada para esta exposición a fines de 2002, iba a haber sido parte de una serie de obras de gran formato planeadas para 2003. Las esculturas iban a realizarse a partir de fibras naturales vegetales provenientes de la isla de Chiloé, en la región meridional del país. Salineros trabaja con maestros artesanos para hacer sus esculturas, con expertos en cestería, una práctica que florece en comunidades indígenas de Chiloé como Boqui, Manila, Quilianeja y el Junco. Sus productos de cestería abarcan desde bellos objetos decorativos a sencillos útiles para el hogar y usos agrícolas.

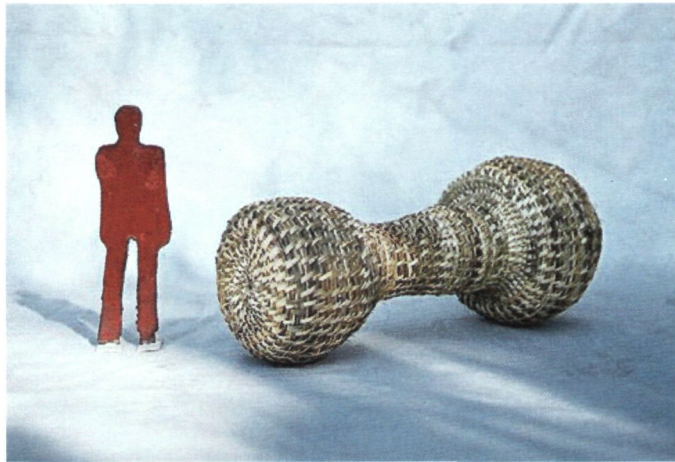
El proyecto de Salineros comenzó con la recolección de fibras vegetales hacia finales de 2002 y se prolongó varios meses, hasta que recogió material suficiente para la construcción de la



exceptional qualities inherent in common things (*Ode to Common Things*).

The original untitled sculpture by Cristián Salineros selected for this exhibition at the end of 2002 was to have been one of a series of large-scale sculptures to have been made during 2003. The sculpture was to have been made of natural vegetal fibers original to the island of Chiloé in the southern region of the country. In making his sculpture, Salineros works with master craftspeople who are expert in basketry weaving, a practice that flourishes among such indigenous communities in Chiloé as the Boqui, Manila, Quilianeja, and the Junco. Their woven products





CRISTIAN SALINEROS. *Sin título*, 2002-3. Serie Fibra vegetal constructiva. Fibras vegetales | Vegetable fibers.

escultura. En marzo, el artista empezó a colaborar con Paola Chodil, una reconocida artesana, famosa por su maestría en el terreno del trenzado y la cestería. Desafortunadamente, tras cinco meses de trabajo, la escultura de Salineros ardió al incendiarse el depósito de cestería. Como resultado de la pérdida material, sumada a las complicaciones relacionadas con la distancia y el tiempo, Salineros decidió construir otro trabajo similar al que ya había terminado. En su nueva obra, *Con-quiste el huevo* (2003), el escultor utiliza finas láminas de madera que le permiten emplear el mismo lenguaje constructivo de la cestería. Para captar mejor los planteamientos del artista, mantuvimos con él una conversación para profundizar en sus intereses y objetivos en su colaboración con artesanos para desarrollar su escultura, y algunas de las soluciones a las que llegó para mantener la integridad de su visión original. En la mezcla de arte y artesanía, el trabajo de Salineros se conecta con la obra de otros artistas representados en esta muestra quienes también subrayan el aspecto artesanal en la producción de su escultura de gran escala. El énfasis en los aspectos *manuales, arduos y repetitivos* de la creación artística, se advierte en los proyectos de Marín, Bengoa, Preece, Iván y Mario Navarro.

El énfasis en los aspectos manuales, arduos y repetitivos de la creación artística, se advierte en los proyectos de Marín, Bengoa, Preece e Iván Navarro.

*Butterflies*, de Francisco Valdés, intenta develar la posibilidad o la quimera de las imágenes, a través de una operación de muy escasa monta. Una serie de mariposas –proyectadas en vídeo sobre círculos suspendidos– parecen rebotar de un lugar a otro. A medida que transcurre la acción también se revela el truco con que se ha contruido la obra, un mecanismo hecho de elástico y papel replica el jadeo continuo de los insectos.

Este sistema tiene la abierta intención de subrayar el inútil afán de pensar en los medios de reproducción como en una se-

range from beautiful objects to plain utilitarian ones for household and agricultural use.

Salineros's project commenced with the collection of vegetable fibers toward the end of 2002 and lasted for several months until enough fibers were collected for the construction of the sculpture. In March the artist began collaborating with Paola Chodil, a very well-know craftsman who is known for her weaving expertise. Unfortunately, after five months of work, Salineros's sculpture burned due to a fire in the weaver's storehouse. As a result of this material loss, compounded by the complications of distance and time, Salineros decided to construct another work similar to one he had already finished. For the new work, *Con-quiste el huevo* (2003), the scúptor uses thin wood strips, thus allowing him to employ the same constructive language appropriate to weaving. The following discussion attempts to illuminate some of the interests and objectives the artist has had in working with craftspeople in the making of his contemporary sculpture and some of the solutions he arrived out in order to maintain the integrity of his original vision. In their conjoining of art and craft, the work of Salineros connects with that of several artists in this discussion, who also emphasize the handicraft aspect in the production of large-scale sculpture. Their emphasis on the manual, labor-intensive, and repetitive aspects of artmaking corresponds to the projects of Marín, Bengoa, Preece, and Iván and Mario Navarro.

Francisco Valdés's *Butterflies* (2002) proposes to reveal the possibility or the chimera of images through an operation carried out in a minimal way. A series of butterflies are projected in video on suspended circles and appear to flutter from one place to another. As the action develops, the trick used to construct the work is revealed: a mechanism, made of elastic and paper, that imitates the fluttering of insects. This system attempts to underscore the uselessness of thinking about methods of



FRANCISCO VALDÉS. *Butterflies*, 2002–2003. Instalación: Vídeo, sonido, color, 8 minutos; veintitres discos de aluminio pintados de blanco | Installation: Video, sound, color, 8 minutes; twenty-three aluminum disks painted white.



gunda naturaleza, la mimesis del mundo real. La temática de este trabajo es una metáfora sobre la fragilidad y la temporalidad.

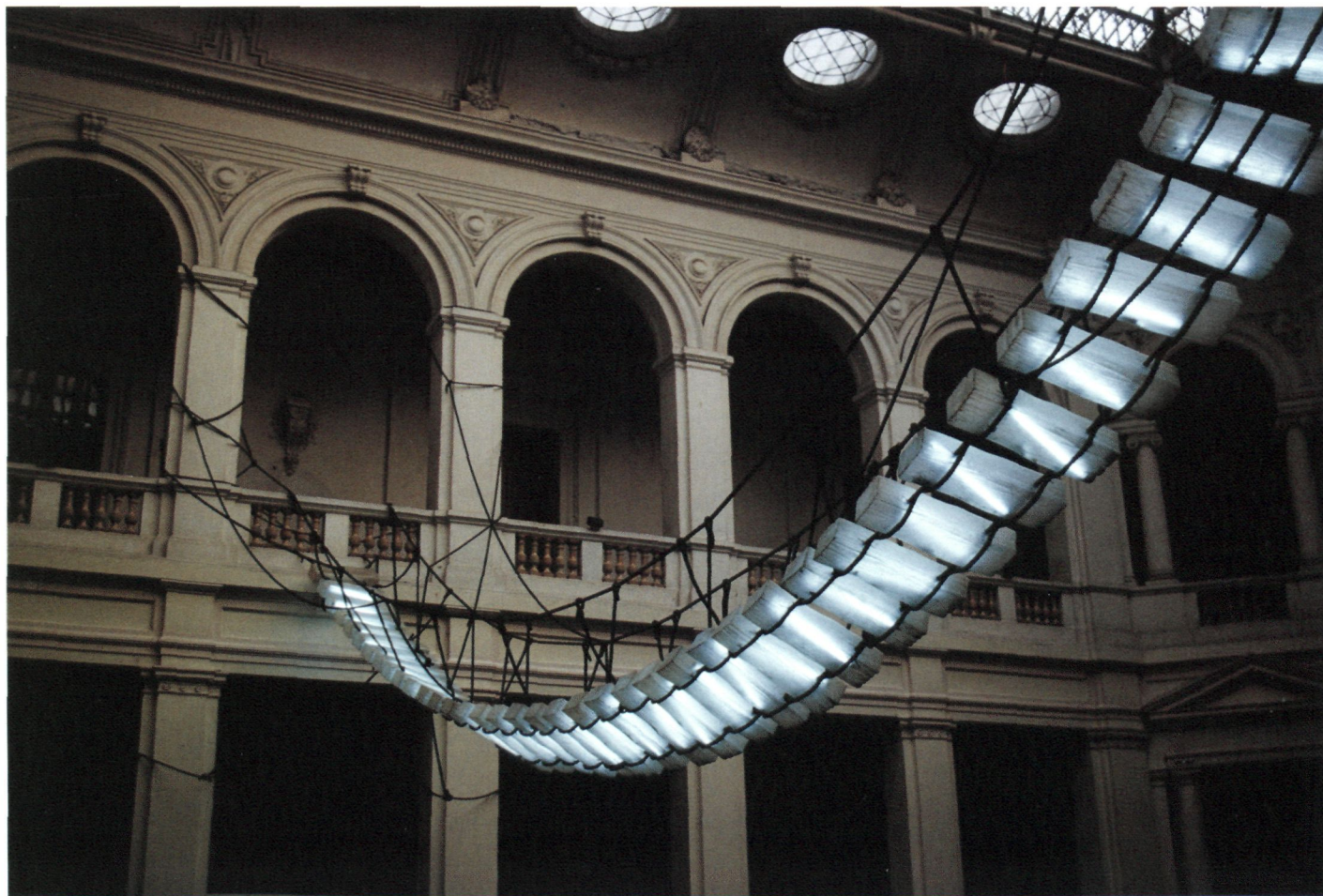
La instalación *Pendiente*, de Máximo Corvalán, presenta un puente colgante similar a los que se han construido durante siglos. El objeto escultórico se instalará en lo alto de un muro desde donde se deja caer al suelo. Cada una de las vigas está hecha en fibra de vidrio en forma de durmiente, iluminado por tubos fluorescentes, resultando en una obra muy dramática. El objetivo político de Corvalán consiste en situar el imaginario de los puentes colgantes (artefactos improvisados y construidos eventualmente para emerger ante la adversidad del lugar, solucionando precariamente su vivir) travistiéndolo con la noción escenográfica y tecnológica de espectáculo, lo que se realiza, principalmente, gracias a la iluminación que presentarán los durmientes.

El fundamento del proyecto opera críticamente con los conceptos de precariedad y de espectáculo: así pues, la precariedad tendría que ver con el imaginario común del puente colgante, esto es, con un espacio humano en estado de inestabilidad permanente, una escena insegura en la que el paisaje se articula estéticamente desde la eminencia del peligro. El espectáculo operará como la transformación irónica de este artefacto *-puente colgan-*

reproduction as if they were second nature; a mimesis of the real world. The subject of this work is a metaphor to fragility and fleetingness.

The installation *Pendiente* by Máximo Corvalán features a suspended footbridge similar to those that have been constructed for ages. The sculptural object will be installed high on a wall and will extend down to the floor. Each individual beam is made from fiberglass shaped like a railroad tie that is illuminated, producing a dramatic visual impact. The political purpose behind Máximo Corvalán's *Pendiente* aims at providing a context for the fiction of suspended footbridges (those improvised artifacts, usually built to cope with a circumstantial adversity, precariously resolving a problem of survival), by disguising them with a scenographic and technological conceptualization that is achieved through the illumination that spotlights the beams.

The project's critical foundations interact with the concepts of precariousness and performance. Thus, precariousness is related to the commonplace fiction of the suspended footbridge; that is to say, with a human space in a state of permanent instability, a hazardous setting in which the landscape is articulated esthetically by the imminence of danger. The concept



MÁXIMO CORVALÁN. *Pendiente*, / *Hanging*, 2002. Instalación sobre muro y piso: 30 maderos fabricados en fibra de vidrio, 30 tubos fluorescentes y cuerda de cáñamo | Wall and floor installation: 30 beams made from fiber glass, 30 florescent tubes, and rope made of hemp. *Instalación* | installation, Museo de Arte Contemporanea (MAC), Santiago.



te— en objeto transcodificado y transculturizado (publicitario); ironizando las fisuras y contradicciones de esta sociedad de consumo. Esto implanta la bifurcación entre acontecimiento y publicidad. El icono que se construye —la imagen del puente— deviene una alegoría del paso y de la unión de un lugar con otro; sin embargo, en este caso, el público asiste a una “transición” que no es tal, instalándolo sólo en su condición de espectador.

Los artistas mencionados aquí, así como los presentes en el video documental incluido en la exposición, forman parte de un grupo de artistas experimentales en Chile que abordan su trabajo desde una perspectiva personal que sienta sus bases en la historia del arte, la actualidad, los medios de comunicación, la política y los estudios culturales. Los temas en “A partir de cosas comunes: Rutas emergentes, Chile” son tan variados como los materiales utilizados y las ideas expresadas de forma ingeniosa, y la combinación de todos estos elementos permite tratar desde diversos aspectos los objetos, acontecimientos, lugares, conceptos y problemas cotidianos. Esta variedad de trabajos merece la atención y el aprecio de nuevas audiencias.

---

Julia P. Herzberg, Ph.D., es historiadora del arte y comisaria independiente, responsable de la organización de múltiples exposiciones que han itinerado por Estados Unidos y Sudamérica. La doctora Herzberg ha impartido clases y conferencias, así como publicado numerosos artículos sobre arte latino y latinoamericano en contextos globales.

- [1] La exposición fue concebida y patrocinada por la Dirección de Promoción de Exportaciones (ProChile), Ministerio de Relaciones Exteriores, Gobierno de Chile, y coorganizada con el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile. Debido a los recientes recortes de financiación, la Dirección de Promoción de Exportaciones (ProChile) decidió retirarse del proyecto. La exposición, en vez de realizar el recorrido por Europa previsto inicialmente, será presentada en el MAC en enero de 2005.
- [2] El video documental presenta el trabajo conceptual de veintiséis artistas emergentes, quienes han expuesto en los últimos años en la Galería Metropolitana, Hoffmann’s House, Galería Gabriela Mistral, Galería Balmaceda 1215, Murosur Artes Visuales y Galería BECH. Estas galerías, sin fines de lucro, han creado un dinámico escenario artístico alternativo, el cual ha alentado a una nueva generación de artistas a desarrollar conceptos creativos más allá de las consideraciones del mercado.
- [3] *Piezas y partes para susurrar* (2002) fue originalmente concebida para la muestra colectiva “Arte y Catástrofe”, curada por la artista para el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia en 2002.
- [4] *Basadas en conversaciones entre Felipe Pérez y la autora en abril y mayo 2003*.
- [5] *Basadas en conversaciones con Francisca García de la autora en abril y mayo 2003*.
- [6] *Basadas en conversaciones de Patrick Hamilton y la autora en enero 2003*.
- [7] *Basadas en conversaciones de Guillermo Cifuentes y la autora en mayo y junio 2003*.

of performance operates as an ironic transformation of this device — a suspended footbridge — into a transcodifiable and transculturated object (as in advertising), pinpointing the irony of the fissures and contradictions of the consumer society. This juxtaposition establishes the bifurcation between the event and advertising. The icon that has been constructed — an image of a bridge — becomes an allegory of passage and the union of one place with another. In this case, nevertheless, the public witnesses a “transition” that never occurs, situating it only in the condition of spectator.

The artists written about here, as well as those in the video documentation included in the larger exhibition, are part of a group of experimental artists in Chile who approach their subjects from a personal perspective informed by art histories, current events, media, politics, and cultural studies. The themes of “Departures from Common Things: Emerging Paths, Chile” are as varied as the materials employed and the imaginative ideas expressed, and all work together to address aspects of everyday objects, events, places, concepts, or issues. These varied works merit both critical attention and informed appreciation.

---

Julia Platt Herzberg is an independent curator and art historian who has organized many exhibitions that have traveled in the United States and South America. Dr. Herzberg has taught, lectured, and published extensively on Latin American and Latino art within global contexts.

- [1] The exhibition was initiated and sponsored by the Chilean Trade Commission (ProChile), Ministry of Foreign Affairs, and was co-organized by the Museum of Contemporary Art (MAC) of the University of Chile. Because of recent severe cutbacks, the Chilean Trade Commission ended its support. Instead of traveling to Europe, the exhibition will take place at MAC in January 2005.
- [2] The Video Documentation section features conceptual work by twenty-six emerging artists who have exhibited from 2001-2002 at some of the most important noncommercial galleries in Santiago. These include the Galería Metropolitana, Hoffmann’s House, and Galería Gabriela Mistral, Galería Balmaceda 1215, Muro Sur - Artes Visuales, and Galería BECH. Since the early-to-mid-1990s these galleries, among others, have formed a dynamic alternative art scene, which has encouraged a new generation of artists to develop creative concepts outside of market considerations.
- [3] *Bits and Pieces to Be Whispered* was originally conceived for the group exhibition “Arte y Catástrofe” (“Art and Catastrophe”), curated by the artist for the Museum of Contemporary Art in Valdivia in December 2002.
- [4] *Conversation with Felipe Pérez and the author in April and May 2003*.
- [5] *Conversation with Francisca García and the author in April and May 2003*.
- [6] *Conversations with Patrick Hamilton and the author in January 2003*.
- [7] *Conversations with Guillermo Cifuentes and Claudia Aravena in May and June 2003*.