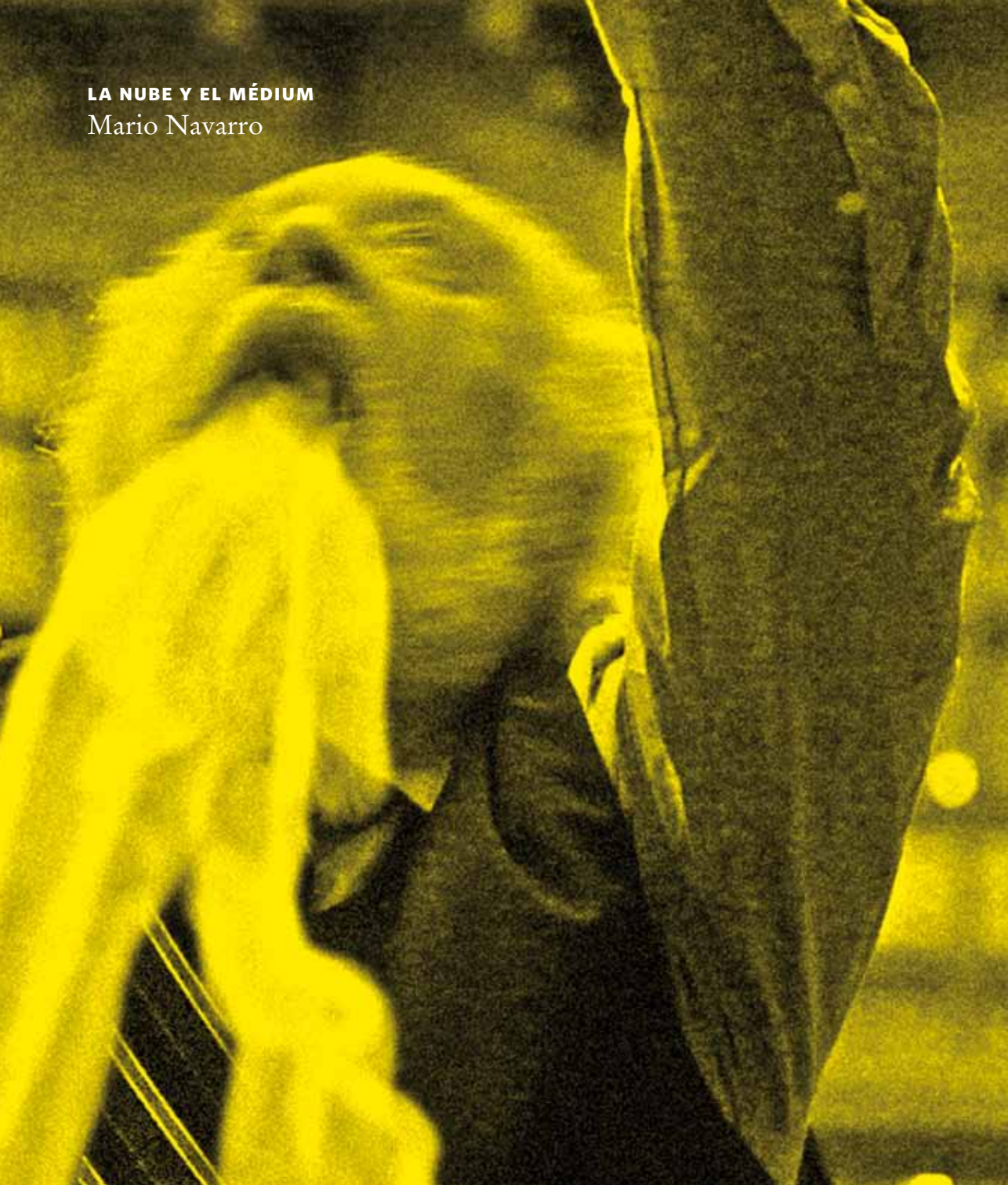


LA NUBE Y EL MÉDIUM

Mario Navarro



LA NUBE Y EL MÉDIUM

Mario Navarro



MAGNETISMO ANIMAL

2015

Tinta china y témpera sobre muro.
Dimensiones variables.

EL BURRO

2015

Acuarela y tinta sobre papel recortado.
53 x 25 cm.



MAGNETISMO ANIMAL (DETALLE)

2015

Tinta china y témpera sobre muro.

Dimensiones variables.





EL VAPOR

2015

Fotograma video canal 1.

Video HD / Doble canal / 05:53 min.



CONVERSACIÓN

2015

Fotograma video canal 2.

Video HD / Doble canal / 05:53 min.

ALGUNOS APUNTES SOBRE EL TRABAJO DE MARIO NAVARRO
EN GALERÍA GABRIELA MISTRAL, EN AGOSTO DEL 2015.

JUSTO PASTOR MELLADO

OCTUBRE 2015

EL PUNTO DE PARTIDA | El punto de partida de la exposición de Mario Navarro es la noción de descrédito absoluto. No se trata de pensar en la dimensión que puede adquirir la decepción política, sino experimentar y ser portador de una indolencia programada y programática. Es decir, que ya estaba diseñada en las condiciones iniciales de su obra, y que su estudio ha dado pie a la realización de un sin número de trabajos donde la des-acreditación revela el destino inevitable de procesos desajustados que promueven el sentimiento de aceptación del estado de cosas existente.

Mientras realizábamos la mesa redonda sobre la exposición, junto a Mario Navarro y Marcelo Sarovic, sentados en torno a una mesa y frente a una audiencia de un medio centenar de personas, afuera, en la calle, tenía lugar un acontecimiento que probablemente marcará un antes y un después en la política del actual gabinete que conduce el gobierno de la presidenta Bachelet. Seis camiones con acoplado transitaban por la Alameda y pasaban ante mis ojos mientras hablaba. Los podía ver a través del ventanal de la galería recién remodelada para celebrar sus veinticinco años de existencia. Nosotros mismos parecíamos unos figurines animados representando el ceremonial de pertenencia al sistema de arte local. Los transeúntes pasaban caminando rápido y miraban sonrientes la escena. Corrían apurados para no ser alcanzados por el chorro del guanaco y el efecto de las bombas lacrimógenas que dentro de un momento iban a ser puestos en acción. Los camioneros habían logrado obtener la autorización de la autoridad para ingresar al centro de la ciudad y desfilaban frente a La Moneda, desafiando las piedras y rejas de contención lanzadas en su contra por los manifestantes que los esperaban en el bandejón central.

Comentamos con Mario Navarro la incómoda e inadecuada asociación entre estas imágenes y la denominación de obra de arte encontrada. Esto corresponde a un chiste de mal gusto que siempre nos intercambiamos cuando encontramos en la realidad cotidiana situaciones performativas o materiales que podrían ser reconocidas como “obras”, previo ingreso acreditado al sistema de arte. Esta incomodidad e inadecuación tiene directa relación con el descrédito que Mario Navarro pone en escena en el conjunto de sus trabajos. Esto se debe a que reconozco en él a uno de los artistas más incómodos e inadecuados del arte chileno. Los camiones que en número de seis ingresaron a la plaza trasladaban en sus plataformas otros camiones, más pequeños, pero de tamaño considerable aún, que habían sido objetos de atentados incendiarios

en la Araucanía. De modo que eran camiones de gran tamaño, nuevos, que trasladaban a otros camiones, de menor tamaño, destruidos.

Eran camiones que traían en sus lomos los despojos de sus hermanos menores. La gente animaliza o humaniza a las máquinas para conjurar el temor que su presencia les produce.

Pero se trata de la visión de una estructura mecánica sobre otra estructura mecánica, que exhibe su condición de víctima de la violencia que el Estado no puede limitar en ese territorio, porque la existencia de sí mismo en ese lugar es el efecto de la violencia directa más inmediata de que se tenga memoria en la tradición corta de invención del paisaje. Sabiendo, de antemano, que no es posible hablar de víctima cuando lo que se exhibe es el cuerpo mecánico carente de animosidad. Porque, finalmente, de eso se trata: de ánima. ¿Y por qué no de “animita”?

EL ESCUELISMO | Anima es una palabra arcaica en las ciencias sociales sobre las que Mario Navarro porta todo descrédito. Todavía, ciertas prácticas de arte, sostienen el programa de las ciencias de los años setenta, cuando todavía eran sinónimo de crítica. Una de las hipótesis que he trabajado sostiene que ciertas prácticas de arte mantienen la función crítica que otrora registraban esas ciencias, sometidas hoy a la producción de insumos para la industria de la gobernabilidad. Insisto en el hecho de que se trata solamente de ciertas prácticas, y no de todas las prácticas. Dicho esto, no me queda más que abordar la fisicalidad de la exposición con el objeto de retener al máximo la metafORIZACIÓN.

La galería Gabriela Mistral tiene dos salas. En la primera (junto al acceso) hay dos videos y dos dibujos; en la otra, una maqueta y un dibujo. Eso es todo.

Hace diez años, en esta misma galería, en estos muros, Mario Navarro realizó una de las más significativas exposiciones que hayan tenido lugar en la escena: The New Ideal Line (Opala). Esta exposición de ahora, quisiera no ser más que la continuación de la anterior. Su cierre. Quizás, The New Ideal Line (Opala) haya sido la exposición más importante en los 25 años de existencia de la galería. Era un dibujo en carboncillo que cubría la totalidad, delante colgaba de los pies un “mono” fabricado con cuadrados regulares de lana tejida, de esos que se emplean en las “manualidades escolares” y que nuestras abuelas o nuestras madres comienzan a tejer para hacer colchas o cubrecamas a sus nietos. Hay que pensar en eso: manualidades escolares. Siempre, en Mario Navarro ha estado presente este “escuelismo”, que es una palabra que proviene de un texto de Martín Crossa, crítico argentino, con el cual se refería a trabajos en cuya manufactura intervenían materialidades diversas pertenecientes al “fondo objetivo” de la enseñanza escolar básica. Este modelo de referencia será empleado por Mario Navarro como un símil deformante y dislocado, correspondiente a las anomalías ya sistematizadas de

la enseñanza superior de arte, remitida a su condición de escolaridad básica como su novela de origen. La escena chilena jamás habría abandonado este “estadio” de la reproducción ampliada del objeto transicional de pacotilla.

Una escena de paisaje que se configuraba solo para acoger el despojo de un cuerpo mecánico ostentosamente varado.

LA MESA REDONDA | En la inmediatez de la mesa redonda del jueves 27 de agosto, en la calle, tenía lugar la invención de otro paisaje que se configuraba solo para acoger el movimiento de unos dispositivos rodantes que portaban sobre sus plataformas el despojo de un cuerpo mecánico ostentosamente arruinado. El Opala era el modelo de los coches de función empleados por los servicios del terrorismo de Estado, mientras que estos camiones actuales ponen de manifiesto el patrimonio afectado por acciones de sujetos que hacen manifiesto el fracaso del Estado. Teniendo que señalar, a estas alturas, que los camiones son la propiedad de unos “dueños de camiones”, que pasan a configurar la primera línea de una actividad económica reconocida como un despojo.

La denominación “dueños de camiones” reaparece como ofensa en un contexto léxico que pone de manifiesto la amenaza del fantasma golpista que los “dueños de camiones” de 1972 organiza contra el gobierno de Allende, porque consideraban que éste no cumplía con el mandato constitucional de asegurar el derecho a la propiedad. A cuarenta y tantos años, el incendio de camiones pasa a ser la realización de la respuesta que el movimiento social de 1972 no pudo expresar en su contra. Eso se llama “paso al acto”, como si fuera un après-coup que opera sobre los despojos de la memoria de unas luchas que fueron criminalmente reprimidas y cuyos efectos se prolongan como carga de materiales peligrosos.

Existe otra analogía que bordea la impertinencia y que consiste en considerar el Opala como un cuerpo mecánico destinado a trasladar los despojos de un cuerpo cívico, al que es preciso despojarlo de su “ser propio”. El caso es que un móvil traslada a un inerte. Los “dueños de camiones” de hoy enarbolan la amenaza de antaño para hacer cumplir la Ley que los acoge a todos, sin transición de roles, reproduciendo lo que ya sabemos; es decir, la conciencia del despojo que hace manifiesta su resistencia en contra de la conciencia de la usurpación legalizada.

La Galería Gabriela Mistral está ubicada a un costado del ingreso al Ministerio de Educación, cuyas grandes puertas son resguardadas por la fuerza pública. La galería de arte a merced de las variaciones de la calle y, por lo demás, no representa peligro alguno. Desde la calle, la mesa redonda que tenía lugar era por sí misma una representación de la circulación de una palabra generada a partir de unos objetos instalados en medio de la sala y de unas imágenes dibujadas (imagen fija) y “visionadas” (imagen en movimiento) sobre el muro.

Las imágenes puestas en movimiento por Mario Navarro son de un carácter pedagógico incierto y perturbador, ya que reproducen la emisión de un flujo ectoplasmático, reconstruido a fuerza de retoque y de trucaje, para dejar establecida la duda radical sobre la existencia de una superchería que se aproxima a la legalidad académica de las ciencias sociales de que hablaba, que pasaron a ser –efectivamente– CIENCIAS ECTOPLASMÁTICAS. Es decir, funcionales al registro del traslado, desde el mundo de los vivos hacia el mundo de los muertos, de unas señales que traen de regreso a quienes han partido y que sin embargo se resisten a dejar de activar las mentes de los vivos. Esa es –propriadamente– la función del fantasma, para lo cual se requiere disponer de unas espectralidades de función, para vivir una realidad que es descrita mediante el uso de un léxico inapropiado; es decir, de conjuntos de palabras que corresponden a la estructura de una ficción que reproduce los deseos de quienes formularon el Programa de Transformaciones contra el que se levantaron los “dueños de camiones” de 1972, financiados por la CIA.

Sin embargo, en ese Programa, los mapuches eran asimilados por la categoría de “campesinos pobres”; lo que quiere decir que la teoría revolucionaria esgrimida por los Agentes Orgánicos que se especializaban en estas cosas, sancionaba un nuevo tipo de Reducción Conceptual, definiendo a su vez el estatuto de los Pueblos Originarios en el seno de un marxismo insuficiente, sofocado por la literalidad vaporosa del ectoplasma que correspondía a ese estado de desarrollo de las fuerzas productivas. ¡A cada época le corresponde el ectoplasma que se merece!

Sin ir más lejos: ¿a qué corresponde la necesidad del ectoplasma en la obra de Mario Navarro, sino a la persistencia de situaciones similares, como cuando ha tenido que recurrir al magnetismo como ideología de fondo, desde la cual podía exponer la crisis de la atracción social del arte? Es así como le señalé a propósito de los usos de modelos de trabajo recogidos de la “ciencia popular”, como es el caso del Árbol Magnético o las teorías de Mesmer. En este último caso siempre se ha tenido la duda de si era un precursor de la psicología o un charlatán; o las dos cosas. Todo para sugerir que los psicólogos son unos charlatanes y que los charlatanes son –en cierta medida– unos psicólogos. Lo que importa es que curaba con la imposición de las manos y el empleo de imanes.

Mesmer sostuvo que las personas actuaban como si fueran imanes y que la enfermedad era el resultado de un desequilibrio entre los dos polos; dado lo cual había que exponerse a una influencia magnética para restablecer la homeostasis perdida. Aplicaba dos imanes a su paciente para que el fluido atravesara en circuito cerrado a todo el cuerpo. Por eso, la idea de fluido en la obra de Mario Navarro proviene de estos relatos de magnetización de personas y objetos, con el propósito de expandir sus virtudes curativas.

Sin embargo, de donde Mario Navarro ha sacado mayor provecho ha sido de la “cuba de Mesmer”, que contenía agua magnetizada, en torno a la cual sentaba a los pacientes y los hacía agarrarse de las manos para que se transmitieran otros a otros su magnetismo. Pero esta es la posición más cercana a una sesión de espiritismo, que es la etapa siguiente en el uso de “teorías chantas” para recuperar la estabilidad social. Porque de todos modos, las ciencias sociales trabajan para lograr esta condición y su práctica académica reproduce los flujos de pensamiento y control que convierte la charlatanería de sus agentes en ciencia oficial.

ÉTER ESTÉTICO | Todo esto conduce a la lectura del libro que publica Yves Michaud en el 2003 en francés, y en el 2007 en español, bajo el título “El arte en estado gaseoso (Ensayo sobre el triunfo de la estética)”. Para eso era necesario buscar un sucedáneo banalizador que redujera las proyecciones del arte y obligara a los jóvenes egresados de las peores escuelas que hay en la plaza, a leer a los clásicos; o sea, a los autores marxistas. Todo lo que hace Mario Navarro no tiene nada que ver con la belleza. Es que la cita que he encontrado es magnífica: “tanta belleza (...) se consume (...) en un mundo cada vez más carente de obras de arte (...) Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en éter estético, recordando que el éter fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton como medio sutil que impregna todos los cuerpos”.

Michaud habla de “éter estético”, en el 2003! Mario Navarro no lo necesita. Le basta con remitirse a la existencia de un gel vaporoso que emana de los médiums cuando están en trance durante las sesiones espiritistas. De todos modos hay que mencionar que la práctica de esta “ciencia” estaba suficientemente expandida en sectores de una cierta élite liberal de la oligarquía chilena, hacia fines del siglo XIX, y que coincidía con lo que podríamos denominar en léxico de hoy, con un cierto “progresismo”. Aunque este no es el elemento decisivo. Lo que sí, me hace pensar en el texto que la revista Art Press le publicó a Dittborn en 1980, época en la que Mario Navarro estaba en el colegio de los Padres Franceses (Alameda). En ese texto, Dittborn oponía a la teoría semiótica los modelos implícitos de procedimientos de sobrevivencia local, como si formaran parte de la ilustración de la “ciencia de lo concreto”. Mario Navarro, en la década siguiente refuerza el uso procedimental de los modelos implícitos que nos ofrecen determinadas situaciones de reproducción de una vida cotidiana traumatizada por los efectos residuales interminables de la dictadura.

Es así que desde el momento en que deja la escuela de arte como estudiante comienza a recuperar el diagrama de procesos de conocimiento y procesos de ejecución, que abordan tanto las imposturas de la institución del arte local como las defeciones de la representación política. Estas son cuestiones iniciales que han sido abordadas en el libro sobre su obra, que bajo el título de “Sale el sol por la derecha y se pone por la izquierda” fue publicado en el 2013. Sin embargo, en el texto de la propia exposición Opala hice referencia a los modelos y diagramas que sostienen la obra y que se remiten a la descripción de las relaciones de fuerza que la constituyen, poniendo en evidencia la “topología de los pliegues” que permite el contacto entre un Fuera y un Dentro de la Institución Política del Arte.

En este contexto, la vaporización de las obras y el acceso a la Belleza de los Años Venideros corresponde a quienes hacen negocio con la “estética de los precarizados”, logrando, mal que mal, determinar el carácter de la Formación Artística chilena. Entonces, lo que está diciendo es que la vaporización del arte chileno es consecuente con la belleza del sistema instalado para reproducir la mediocridad profusa de procedimientos “pillines” que funcionan como obras.

LÍNEA DE FUGA Y LÍNEA DE FLUJO | Mario Navarro trabajó, primero, el diagrama de la Línea de Fuga. Luego, el modelo de la Línea de Flujo. La primera proyecta un Plan de Acción desde el Plano hacia el Cuerpo y es confeccionada con grafito, porque sucumbe a la economía de medios en el espacio carcelario. Pues bien: de todo ese período Mario Navarro se quisiera despegar para facilitar el acceso a otros problemas, que a su juicio definen el carácter de su obra actual. Sin embargo, ante sus reclamos, me niego a no dejar de relacionar las obras actuales con esta imagen que instala en un comienzo, la “línea de fuga”, tomada de un chiste académico encontrado en una “revista de consultorio”.

Recuerdo muy bien el dibujo: un señor circunspecto dibujaba-se a si mismo sobre el muro que era sostenido por la consistencia de su voluntarioso trazo. Luego vendrían los otros dibujos encontrados sobre unas dinámicas de fuga efectiva, desde una cárcel, realizado por un grupo de condenados por actividades de subversión. Mientras que la subversión gráfica de Mario Navarro reconducía la voluntad de representación en la corporalidad de una imagen de encierro, los “subversivos” excavaban el túnel de acceso a la “libertad de crítica”, tanto en la Teoría como en la Práctica del dibujo, entendido como versión de intensidades y reversión de singularidades. Entiéndase bien; intensidades de flujo y singularidades obstructivas. Movilidad y puntos de regularización de intensificaciones, como es el caso de la gráfica popular sometida a la fijación de una fisiognómica denotativamente alineada en la galería de los héroes.

Desde temprana edad, Mario Navarro aprendió a distinguir entre “guerra de posiciones” y “guerra de movimientos”; por debajo de la distinción infraestructural del Flujo y Re-Flujo del Movimientos de Masas. El léxico del arte estuvo precedido por el léxico de la distribución de roles en la lucha por la recomposición del movimiento obrero y popular, durante la dictadura. Siendo, el descrédito del “socialismo real” y la descomposición del “imperialismo americano” lo que motivó el empleo de Dean Reed como la figura de una reconversión autoritaria de la

historia. Para entender estas relaciones es preciso remitirse a la exposición en el MAVI, en el 2013. Para eso estamos: para relacionar singularidades en un conjunto heterogéneo de elementos documentales, entre los cuáles el método narrativo de las “tejedoras” y la autoreferencialidad mórbida de la línea de trazado mecánico (dibujos en espiral) se articulan como segmentos esquizoides que acarrear consigo sus fracciones de código y hacen estallar la tolerancia de los campos que inicialmente los acogen. En esto consiste “la ciencia sin nombre” a la que se refiere Sarat Maharaj, citando a Warburg, promoviendo la articulación programática con los principios de la “auto-organización”.

En cambio, en los dibujos que solicita realizar sobre el muro de la Galería Gabriela Mistral, lo que aparece como concreción dinámica es el flujo deseante de una representación perturbada, delatando la existencia del arte como un fenómeno para-normal; es decir, que no puede ser explicado por la “ciencia”. ¿Pero cuál ciencia? La que ya he señalado: la ciencia del recurso. Límite exigido para dar cuenta de una densidad analítica en la Historia Apropiada de las Líneas de Ficción.

Los videos de esta muestra reproducen un flujo animado, como si fuese el sinónimo ilustrable del “dibujo animado”, que es la noción para designar (también) la “historieta dibujada”.

Hay que medir las palabras y poner atención en los detalles. El gel vaporizado se reproduce como truco fotográfico y se amplifica ideológicamente para deno(s)tar la disciplina de la historia del arte y obligar a considerar al menos dos condiciones: la lucha de clases y la multiplicidad de temporalidades. El hombre del primer video busca en la biblioteca un libro sobre caballos. La biblioteca es magnífica. Estantes y libros. Eso se llama infraestructura. El mismo hombre, con aspecto de Inspector General, en el segundo video, se conecta a través del ectoplasma con el cuerpo del animal. En el primero, lo que prima es la conexión con una reproducción (estampa) que lo anticipa. Primero, la imagen; luego, el cuerpo como estructura de recepción. Lo que sobresale es la fisicalidad gaseosa de la conexión misma, en el trucaje que la fija como procedimiento de traslado, entre el universo-de-los-vivos y el mundo-de-los-muertos. Lo digo de otro modo: entre el universo del arte y el mundo de la cultura. Solo hay cultura si está precedida por el rito funerario que la habilita como necesidad política.

En la segunda sala de la galería Mario Navarro hizo construir la maqueta de uno de los emblemas de la arquitectura moderna en Chile; a saber, el edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC), de los arquitectos Juan Borchers, Jesús Bermejo e Isidro Suárez, construida entre 1962 y 1965. Aquí, la maqueta es un soporte de investigación territorial, porque promueve el acceso a una hipótesis acerca de la modernización de la agricultura en la zona limítrofe del valle central, donde una edificación como la que terminó siendo, infracta la continuidad de la representación regional de lo moderno. Para entender esta obra hay que remitirse a la Guerra Fría chilena y a este pequeño detalle, según el cual la construcción del edificio tiene lugar en el momento en que se comienza a “implementar” la reforma agraria en el país, bajo diseño kennediano-social-cristiano. Todo calza: el edificio de la CEPAL y los

Benedictinos son conceptualizados en la misma coyuntura arquitectónica. Otro detalle: cuando se construye el edificio de COPELEC, ¿alguien imagina qué era el espacio plástico chileno? Tarea para la casa. La respuesta merece un coloquio destinado solo a eso. En la misma galería. Para que mientras discutamos podamos ver a través del ventanal lo que ocurre en la calle.

Hay que decir lo siguiente: esta exposición de Mario Navarro será presentada en Valdivia y en Concepción. No será posible trasladar la maqueta para cada ocasión y algunas partes de la exposición en Galería Gabriela Mistral será dispuesta en el MAM-Valdivia y en la Sala Universitaria de Concepción. Es en esta última sala que montamos, en 1994, la exposición colectiva Ejercicios de Enlace. Que vendría a ser casi la primera exposición en la que participa Mario Navarro.

Todo esto, visto en perspectiva, respecto de la singularidad de Mario Navarro, señala el polo inicial de una producción de –a lo menos– veinticinco años. Y una de las cosas que hicimos en Concepción, en esa ocasión, fue visitar la Pinacoteca, en la que se levanta el mural de González Camarena, realizado en 1962. Que primero había sido ofrecido a la Universidad Austral y cuyo rector se negó a recibir semejante donación porque la encontró “demasiado comunista”. De inmediato, el rector de la Universidad de Concepción la recogió, porque el postulado de dicha universidad, no es que fuera “comunista”, sino americanista. Es decir, mientras en Chillán se iniciaba la construcción del edificio de Juan Borchers y de sus colegas, en Concepción, en un proyecto arquitectónico liderado por Osvaldo Cáceres y Maco Gutiérrez se levantaba el lugar en que sería emplazado este mural, que jugaría un rol cultural decisivo en la representación que la propia ciudad se hace de la modernización de sus instituciones universitarias.

En la ficción que se puede sostener y proyectar, el edificio COPELEC hubiese sido inmediatamente acogido por la Universidad Austral; sin embargo, no había oferta para una operación que satisficiera los deseos de pulcritud de su rector. Solo que no estuvo en el lugar ni en el momento adecuado. De este modo, el edificio sería la expresión misma de otro tipo de inadecuación, que es el de la recuperación social-cristiana de la Divina Providencia, deslocalizando el debate sobre la propiedad y los sistemas de tenencia de la tierra. El edificio era la manera más “concreta” de intervenir en la cultura del don programado convertible en gobierno, en una zona que fuera el campo de experimentación para el Punto Cuarto. Lo cual permite pensar que su construcción previene y desmonta la posibilidad de que la electricidad llegase a conectarse

con el “soviet”, representado –para algunos– en el futuro inmediato forjado por los funcionarios de la CORA (Corporación de la Reforma Agraria).

Respecto del campo plástico santiaguino, es preciso decir que 1962 es el momento del “comienzo” de la Reforma (mítica) Universitaria. Es decir, la izquierda comunista y socialista pasa a ejercer de manera efectiva el poder en la Facultad de “la Chile”, porque ya lo tenía desde hacía tiempo. Entonces, en 1962 se arma el (otro) mito del Grupo Signo y en 1965 Balmes pinta la serie de Santo Domingo en contra del imperialismo norteamericano. Digamos, era la época en que los artistas hacían cosas así. El caso es que esos profesores ya verificaban el poder académico en una Facultad en que el poder de los post-impresionistas –por llamarlos de manera elegante– se diluyó como un residuo sin mayor consistencia. Los geométricos, los pobres, nunca pudieron. Es así que si se compara el campo de la arquitectura y el campo plástico, la modernidad tenía lugar en el primero, mientras la tardo-modernidad irresoluta era el carácter distintivo del segundo.

MODELO DE PENSAMIENTO | A comienzos de los años sesenta, Balmes hizo que la contemporaneidad se instalara en la Facultad, sin mediación. Pero casi sin violencia. Más allá de la violencia administrativa que redistribuiría el poder en las oficinas en ese edificio francés de 1910. Digamos, entonces, que el edificio de la cooperativa en Chillán es un modelo de pensamiento, levantado cincuenta años después del edificio del Palacio de Bellas Artes y Academia de Pintura. Pero en Chillán. En una ciudad en que la construcción del Teatro Municipal había quedado inconclusa.

El Estado se mostraba, de algún modo, inconcluso, en Chillán. Y la cooperativa eléctrica era una respuesta privada a dicha inconclusión. Pero entre medio, lo que hacen Borchers y sus amigos significa ir más allá de la tolerancia discursiva y espectral del directorio de la cooperativa, que no está en medida de asumir la proyectividad de la obra, ya que esta supera con creces el modelo beauxartiano de la conmemoración oligarca. Aunque realizada desde una pulcritud atravesada por la lectura de Maritain. En el sentido que sectores progresistas de la oligarquía entendieron que la modernización del campo suponía desplazar del poder simbólico a quienes lo habían detentado hasta entonces. En la zona de Chillán tendrán lugar los más duros enfrentamientos entre fuerzas del orden y hacendados que se resistían a la reforma agraria.

El museo del Parque Forestal fue construido para celebrar el centenario como un paseo cubierto; un jardín de invierno para acoger a quienes se paseaban por el parque. El edificio de la cooperativa eléctrica está inserto en un programa de desarrollo local que implica fortalecer la electrificación del campo chileno. Es decir, la efectuación de la trama implícita de la novela de José Donoso, “El lugar sin límites”.

Estos detalles no son menores para la comprensión del concepto de obra de Mario Navarro. Lo que tenemos por delante es la operatividad de la maqueta reproducida en un tamaño incómodo, para erigirse como un “objeto escultórico” en medio de la sala remodelada, que contempla el

gran ventanal al que ya he hecho alusión y que convierte a la propia galería en una especie de relicario grandeur nature que ofrece a los transeúntes un interior en permanente exhibición.

La maqueta viene a ser un modelo reducido que se hace portador de un programa de trabajo. En este caso, se trata del trabajo de pasar de un estado a otro de ejecución. Pero sobre todo, de un espacio de productividad a otro estado de productividad. En tal caso, juega en la obra un rol análogo al que Mario Navarro hace cumplir a los dibujos preparatorios de la fuga desde la cárcel pública de Santiago de 49 frentistas. Los cuáles, para cerciorarse del éxito de su misión, realizan el dibujo ceremonial que anticipa la fuga, por el solo hecho de ser transcrito.

Para terminar, debo instalar un efecto teórico para la Línea de Flujo. Mario Navarro pone énfasis en el flujo por temor a que (este) se corte. Al final, podemos interpretar su obra como si estuviese armada desde la amenaza de interrupción de flujo. Asegurar la liquidez implica delatar la posibilidad de un cálculo; el dibujo es el flujo de lo “artístico”, mientras que la maqueta sintoniza la obstrucción de lo “cultural”. De todos modos, hay que pensar que el gel ectoplasmático reemplaza de manera visible la sonoridad de la voz, invadiendo el campo en que se delimita la noción misma de rostro. Aquí hay que recordar sus trabajos en fotografía: auto-retratos con pasamontaña. Y luego conectarlos con las acumulaciones de “armas hechizas”, como la pieza que expuso en el MNBA en el 2000, en la curatoría Historias de transferencia y densidad.

Al mismo tiempo, la electricidad, en su modalidad de transmisión básica, porta consigo el progreso del siglo y realiza el proyecto de modernización montado sobre una corporalidad arcaica. ¡Obvio! En la sobredeterminación ROJA de Mario Navarro, la frase de Lenin, “soviet: socialismo más electricidad”, no es un simple (d)efecto paródico de la construcción del socialismo, sino la (re)versión de su imposible devenir. De lo que Mario Navarro está hablando, por cierto, es del socialismo chileno como factor de progreso. COPELEC fue comenzada a construir durante el gobierno de Alessandri y la obra se terminó en el gobierno de Frei Montalva. Sin embargo,

en la obra de Mario Navarro, la maqueta de COPELEC solo puede ser abordada desde la presión metodológica del board del Proyecto Synco, que tiene lugar durante el gobierno de Allende. Siendo, este proyecto, otro de los modelos generativos de su obra y que ha concitado una gran atención crítica.

Ambas maquetas reconstruidas no hacen más que señalar la localización del poder reconfigurado por el dinamismo de lo heterogéneo. De este modo, la obra que produce para la Bienal de Liverpool recoge los elementos residuales de la producción de conocimiento, poniendo en crisis la transmisibilidad de las conexiones neuronales en sujetos que han sufrido lesiones cerebrales producto de severos traumas originados por accidentes de tránsito. La solicitud que les hace, de fabricar o intervenir una silla con elementos similares a sala de dirección de un sistema de conexiones macro-sociales los sitúa en una polémica por la articulación de dimensiones molares y moleculares, en sentido guattariano. Sobre todo porque existen iniciativas molares que tienen un efecto molecular, así como acciones moleculares producen intervenciones en el ámbito molar, siguiendo tácticas que favorecen la incrustación de elementos de una obra específica en la dinámica de otra obra específica. De este modo, los hilvanes que se ponen de manifiesto entre una obra y otra son reveladores de un método de producción de conocimiento que se edifica desde la visualidad como una práctica crítica; que es uno de los aspectos que más se ha deseado olvidar en la escena contemporánea.

EL LIBRO ROJO | En lo que he denominado, medio en broma, medio en serio, **EL LIBRO ROJO** de Mario Navarro, Sarat Maharaj sostiene unas “notas provisionales sobre (su) método”. El recurso a la maqueta de arquitectura es una reivindicación del método de la incrustación en la historia del arte local de un emblema propio de una práctica –la arquitectura– sobre la que se sostiene la visualidad chilena contemporánea. Es decir, aquella que se valida fuera del campo de las artes visuales, porque éste ya dejó de configurarse como un lugar de producción de conocimiento. Es más. La maqueta se parece (demasiado) a una “mediagua” instalada de manera equívoca en la Galería Gabriela Mistral, para denostar el modelo de producción implícita que domina el campo y lo mantiene en condiciones de regresión pactada.

Pero al mismo tiempo, se retrae del triunfalismo actual que acarrea consigo la práctica de una arquitectura de segunda residencia, para validar la memoria traumática de la vivienda social, cuyo inicio como epopeya ministerial coincide exactamente con el comienzo de la construcción de edificio de COPELEC. Todo lo cual supone estar muy atento al tenor de la polémica actual sobre el derrumbe del método en la escena del arte local.

La propia obra de Mario Navarro se resiste a la reducción de la academia, manteniendo la posición problemática del “profesor indicativo”; es decir, aquel cuyo diagrama ofrece un método auto-configurado donde la reconstrucción de los procedimientos señala los fragmentos encadenados de un sistema que combina tres elementos claves, que el propio Sarat Maharaj recupera como un aspecto distintivo: ver-pensar-conocer. La maqueta es, entonces, un pensamiento objetualizado que tiene por función hacer manifiesta la arquetipicidad puesta en ejecución, que hace evidente la modernización como borradura necesaria pero imposible, puesto que expone sus condición de recompostura social –teológicamente fundamentada– en el momento mismo en que se instala en Chile el procedimiento de la “auto-construcción”, que somete a todo modernismo posible al imperativo de resolver la política de acceso a la vivienda. Porque una cosa que no se debe dejar pasar es la base católica de la distribución de la luz, en el edificio de COPELEC, como expedición contemporánea de un viejo mito recompositivo, donde la bondad natural del hombre ha sido puesta en desgracia por la voracidad de una oligarquía que debe aprender a leer –a pesar suyo– las encíclicas sociales y someterse al principio de la caridad delegada.

Las decisiones de Mario Navarro en el empleo de estos objetos complejos de la cultura contemporánea tienen por objeto demostrar y denotar las necesarias imposturas que los sostienen, como proyectos que han sido imposibles, inviabilizados, por una factura que invierte las modelaciones de su transparencia. ¿Por qué no pensar que el edificio de COPELEC no es más que un intento de re-sacralizar –con las herramientas de la arquitectura contemporánea– un espacio público de distribución de energía? Re-sacralizar espacios públicos en una época ya marcada por la inminencia de los efectos del Concilio Vaticano, en la reorganización de las demandas de un movimiento popular que disuelve la categoría de conflicto en provecho de la categoría de la caridad.

Sin embargo, lo que siempre está en el propósito de Mario Navarro es la pregunta interminable por las condiciones de edificación de la “casa del arte”. De ahí las constantes menciones a la “casa de cartas”, a lo menos en cuatro versiones, donde queda en evidencia la parodia infra-estructural de la institución artística, ya señalada como deseo gráfico en la casa dibujada en la exposición del CAYC de Buenos Aires en 1993.

EL PROYECTO PARA LA BIENAL DE VENECIA | En el archivo de artistas significativos en la escena, como es el caso de Mario Navarro, es importante hacer notar la importancia de los proyectos

no realizados, rechazados, postergados, no acreditables, etc., que quedan como testigos mudos de un esfuerzo no recogido. Pasan entonces a formar parte de los archivos personales. Y pienso que debiéramos considerar el valor de estos textos, cuando los artistas escriben sus proyectos y completan los formularios del rigor para satisfacer la cobertura de fondos concursables. En el caso de la propuesta para la 56a Bienal de Venecia el asunto es tanto o más importante, por cuanto el texto de la propuesta forma parte como un momento decisivo en la formulación de este trabajo para Galería Gabriela Mistral.

El proyecto, que compromete la curatoría de Camilo Yáñez, plantea el recurso al espiritismo como una práctica sustituta y paródica de contacto con lo sobrenatural, en su articulación con el chamanismo, que es pensado como un espacio omitido y sepultado por las modernizaciones católicas del discurso social. La referencia erudita a la práctica espírita de connotadas personalidades liberales, anticlericales, de fines del siglo XIX, se justifica por el deseo de formular una alianza entre dos prácticas de “comunicación con los muertos”. Es así que me permito citar un párrafo ilustrativo que fija el propósito del proyecto: “Los muertos como archivos de la historia, a veces difusa, a veces borrada violentamente, a veces simplemente olvidada, que solo el ejercicio del arte recompone en un tejido metódico y subjetivo”.

La instalación contempla, de este modo, objetos que provienen del Museo Chileno de Arte Precolombino, entre los que es preciso reconocer, entre tantos otros, unos chemamull, que son “esculturas” destinada a funciones rituales, que favorecen la conexión con lo sobrenatural. Sin embargo, el proyecto está precedido por un epígrafe que corresponde a unas declaraciones de Chris Marker: “Cuando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte, es lo que nosotros llamamos la cultura”.

En verdad, es el texto que se lee en off en el documental que éste realiza junto a Alain Resnais en 1952-1953, Las estatuas también mueren. Ciertamente, hay que pensar que este documental fue realizado en un momento en que se anticipaba una reflexión sobre el rol del art nègre en las luchas anticoloniales. Desde ya, y este dato no es menor en nuestro debate de hoy, el documental había sido solicitado por un colectivo –Presencia Africana– a partir de la siguiente

pregunta: “¿Por qué el arte negro se encuentra en el museo del hombre mientras el arte egipcio o el arte griego se encuentran en el Louvre?”. Lo que hay que saber es que este documental es censurado y su exhibición prohibida, pero que sobre todo, precede a la Conferencia de Bandung, en 1955. En fin: ¿que es lo que hacen Resnais y Marker? Denunciar los mecanismos de la opresión colonial, de la aculturación y de la museificación del mundo. ¿Que es lo que hace Mario Navarro con este proyecto para Venecia? Denunciar la autocolonización chilena a través del encubrimiento de su propia aculturación, participando en la Feria de Milán, en el mismo momento en que se discute el envío a Venecia. Milán significa montar a ficción de una “imagen-país”; Venecia da la posibilidad –imposible– de revertir dicha ficción.

En el documental de Marker/Resnais, lo que queda en evidencia es la pregunta por el arte negro, de una manera análoga a cómo hoy día nos preguntamos por el arte mapuche, por ejemplo, sabiendo que en el Fondart, un proyecto de recomposición de un espacio ceremonial se adjudica un fondo especial, consistente en tallar un conjunto de chemamull destrinados a ser instalados en la zona de Tirúa. Lo radical de esta situación de compleja y contradictoria recuperación, es que se apoya en una documentación perteneciente a un fondo fotográfico patrimonial que ha pasado a adquirir un rol curiosamente canónico.

Habiendo sido parte del comité que discutió esta adjudicación, habilité la pertinencia del grupo de artesanos que sostenía el proyecto, cuya propuesta me parecía disponer de un efecto estético más consistente que todos los proyectos de escultura presentados en el mencionado concurso. Hubo que pasar un segundo escollo. La realización/recuperación de un espacio ceremonial podía ser tomado como un equívoco apoyo institucional al movimiento mapuche. Sin embargo, los evaluadores de los proyectos para Venecia no leyeron el epígrafe, si bien, entre ellos se encontraba al menos uno que había leído a Franz Fanon. Pero no bastó. La decisión para Venecia coincidió con la publicación de los resultados de la consulta nacional indígena y de este modo era muy poco probable que la “episteme” del servicio permitiera o tolerara la expansión chilena de la declaración inicial de Chris Marker.

En este contexto Mario Navarro se movió y movilizó sus argumentos visuales para continuar, por otros medios, la (in)flexión realizada en el proyecto para Venecia. De este modo, la exposición actual en la Galería Gabriela Mistral, que se prepara para declinar su montaje en la sala de Concepción y el museo de Valdivia, definir la sustitución de la objetualidad mapuche por la maqueta del edificio de la cooperativa eléctrica como una respuesta a la derrota de Venecia. Si “las estatuas también mueren”, quiere decir que la maqueta del emblema moderno actúa como una “instalación” forzada (arte de la disposición) que indica la imposibilidad de musealizar unos procesos de re-colonización y aculturación, mediante los cuales el Estado pretende desactivar la memoria activa de los muertos.



ECTOPLASMA AMARILLO

2015

Dibujo mural tinta china, madera y arcilla.

Dimensiones variables.



(izq.) Vista de la instalación
ECTOPLASMA AMARILLO
2015

(der.)
EN EL CAMPO DE LA ELECTRICIDAD
2015

EN EL CAMPO DE LA ELECTRICIDAD

2015

Cholguán y madera.
600 x 300 x 200 cm.











BIOGRAFÍAS

MARIO NAVARRO | (1970, Santiago-Chile). Vive y trabaja en Santiago de Chile. Licenciado en Arte de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde 1999 es profesor de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2009 y 2010 participó como profesor invitado en Higher Institute for Fine Arts, (HISK), Gent, Bélgica.

Entre sus proyectos personales destacan:

La nube y el médium, Galería Gabriela Mistral, Santiago (2015). *El materialista invisible*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (2015). *Camino a la Cueva*, Sala Universitaria, Universidad de Concepción (2015). *Laboratorio Rojo*, Museo de Artes Visuales, Santiago (2013); *El Pabellón del Árbol Magnético*, Centro de Extensión Consejo de la Cultura y las Artes, Valparaíso (2008); *La Ciudad de Carbón*, Galería Florencia Loewenthal (2008); Santiago; *Red Diamond*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago (2007); *Así no, así sí*, Kunstraum Lakeside, Klagenfurt, Austria (2006); *30 days with nothing*, en colaboración con Mairie de París y Centre Récollets, París (2003); *Radio Ideal*, Galería Metropolitana, Santiago (2003). Ha participado recientemente en las exposiciones colectivas: *En tránsito/in transit*, Galería Macchina. Escuela de Arte UC, Santiago - Jewett Art Gallery, Wellesley College, (2014); *Archivo vivo*, Paço das Artes, Sao Paulo (2013); *Radiaciones de Fondo*,

Galería Gabriela Mistral, Santiago (2013); *Historias desde la Bruma, ficciones de una Desaparición*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2012); Santiago (2012); *Cut & Mix: Apropiación cultural y afirmación artística*, IFA Galerie, Berlín - Stuttgart (2011); *Epílogo*, Museo de Arte de Zapopán, México (2010); *Dislocación*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago (2010); *La Isla Absoluta*, Galería D21, Santiago (2009); y *Chili, l'envers du décor*, Space Culturel Louis Vuitton, París (2009); X Bienal de La Habana, Cuba (2008); *Les Rencontres Internacionales*. Centre George Pompidou, París y Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2006); XXVII Bienal de São Paulo, Brasil. IV Bienal de Liverpool, Inglaterra (2006). Como curador ha organizado los proyectos: *Doméstico*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile (1999); *Transformer*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile (2005); *Daniel López Show*, White Box y Roebbling Hall Gallery, New York, Estados Unidos (2007). Fue curador adjunto de la VII Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil. (2009). Curador del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2011-2012).

JUSTO PASTOR MELLADO | (1949). Estudió Licenciatura en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Posteriormente, se trasladó a Francia, entre 1974 y 1979, donde obtiene un Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía en la Universidad de Provenza. De regreso a Chile, bajo la dictadura, no accede a cargo alguno en el espacio laboral de las ciencias

humanas y se dedica a hacer clases de diversas materias en todo tipo de institutos de formación. Entabla relaciones con artistas y críticos que en los años ochenta redefinen las coordenadas del arte chileno y destina sus esfuerzos a la tarea crítica, iniciando un trabajo independiente que lo conduce a escribir ensayos sobre los artistas chilenos más relevantes (José Balmes, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Arturo Duclos, Patricia Israel, Gracia Barrios, entre otros). En dos ocasiones dirige escuelas de enseñanza superior de arte y es miembro durante cuatro años del Consejo Metropolitano de Cultura (Santiago).

Ha sido responsable de envíos chilenos a las bienales de Lima, Cuenca, Mercosur, Sao Paulo y Venecia. Ha recorrido la Argentina y Chile realizando clínicas y seminarios, llegando a elaborar pequeñas estrategias diferenciadas para el desarrollo de escenas locales. En el último tiempo, ha publicado el libro de crítica, *Textos de batalla* (Metales Pesados) y mantiene la página web www.justopastormellado.cl destinada al análisis de problemas de transferencia y filiación en la zona de reparación del arte y de la política.

A fines del 2013 publicó el libro *Escritura funcionaria*, que resume su experiencia a cargo de la dirección general del Parque Cultural de Valparaíso, que ejerció hasta el 31 de diciembre del 2014. Acaba de publicar un nuevo libro, bajo el título *Escenas locales*, que aborda la necesidad de condiciones mínimas para configurar espacios de arte en zonas institucionalmente deficitarias.

SOME NOTES ON THE WORK OF
MARIO NAVARRO AT GALERÍA
GABRIELA MISTRAL IN AUGUST,
2015

JUSTO PASTOR MELLADO
OCTOBER, 2015

THE STARTING POINT | The starting point of Mario Navarro's exhibition is the notion of absolute discredit. It is not about pondering the level to which people's political disillusionment may plunge; it is about experiencing and being the bearer of a planned, programmatic indifference. In other words, this notion was already woven into the initial fabric of his work, and the study of this work has given rise to countless others in which dis-credit reveals the inevitable fate of maladjusted processes that promote the idea of accepting of the existing state of things.

As Mario Navarro, Marcelo Sarovic and I participated in a round table discussion about the exhibition, sitting around a table in front of an audience of around fifty people, something else was happening outside on the street. It was an event that would probably define a *before* and an *after* in the political decisions of the cabinet that is presently at the helm of President Bachelet's government. As I spoke, six tractor-trailers rumbled down the Alameda, right in front of us. I could see them through the picture window of the gallery, which had recently been remodeled to celebrate its twenty-fifth anniversary. Our

group seemed almost like a set of animated figures representing the ritual of belonging to the local art system. Outside, the pedestrians walked quickly at first, amused by the scene they were witnessing, but then began running to avoid getting pelted by the water jets and tear bombs that the police would surely set into motion a few moments later. The truckers had secured the government's authorization to enter the city center, and now they were marching in front of the La Moneda palace, defying the rocks and barriers being thrown at them by counter-protesters who awaited them on the traffic island in the middle of the boulevard.

With Mario Navarro, we discussed the uncomfortable and incongruous connection between these images and what has been termed "found art." This is something of a bad joke we always make whenever everyday reality presents us with performative or material situations that could be defined as art, with a kind of instant seal of approval by the art system. This discomfort and incongruousness is directly related to the discredit that Mario Navarro exposes throughout his work. I say this because I see him as one of the most uncomfortable, incongruous of Chilean artists. Atop the trailer beds of the six trucks that entered the plaza, was another set of trucks, much smaller but still quite large, that had been the object of violent attacks in Chile's Araucanía region. So what we had now was a group of large, new semi trucks transporting

other, smaller trucks, that had been destroyed.

They were trucks that carried on their backs the wreckage of their younger brothers. People animalize or humanize machines as a way of evoking the fear that their presence elicits. But this is the vision of one mechanical structure atop another mechanical structure, exhibiting its status as a victim of the violence that the State cannot control in that region of Chile, because its very existence there is the effect of the most immediate and direct violence that we may recall in the short history of the invention of landscape. Knowing, moreover, that one cannot speak of victims when what is being exhibited is a mechanical body entirely without animosity. Because, in the end, that is what this is about: animus. And why not *animita*?

SCHOOLISM | *Animus* is an archaic word in the social sciences, which Mario Navarro believes to have lost their legitimacy. Certain artistic practices continue to pursue the objectives of the social sciences of the 1970s, when they were still synonymous with the notion of critique. One of my own working hypotheses is that certain practices of art maintain the critical function that was once the domain of those sciences, which by now have been reduced to manufacturing supplies for the industry of governability. I should underscore that I am referring only to certain practices, not *all* practices. That said, I must turn to the *physicality* of the exhibition with the objective of retaining

metaphorization as much as possible.

Galería Gabriela Mistral has two exhibition rooms. In the first, right next to the entrance, there are two videos and two drawings. In the second, a maquette and a drawing. That's it.

Ten years ago, in this same gallery and on these same walls, Mario Navarro was the featured artist of one of the most significant exhibitions ever held here: OPALA. The present exhibition wishes only to be the continuation of that previous show, its closure. In fact, OPALA may well be the most important show ever exhibited in the twenty-five years of this gallery's existence. It consisted of a charcoal drawing that covered an entire wall, in front of which hung, from its feet, a kind of rag doll made with regular squares of woven wool, the kind children use in school arts and crafts activities, and that our grandmothers or mothers knit together to make bedspreads or quilts for their grandchildren. Mario Navarro's work has always had something of this "schoolism," a word that comes from an essay by the Argentine critic Martín Crossa, who used the word to talk about those works whose fabrication involved diverse materials from the "objectual repository" of primary school learning. Mario Navarro uses this model of reference like a deforming and dislocated comparison, analogous to the now systematized anomalies of university art education, referred back to its primary school

condition as its "original narrative." The Chilean scene would never have abandoned this "stage" of the magnified reproduction of an inferior transitional object.

A landscape scene that came together only to embrace the wreckage of a dramatically stranded mechanical body.

THE ROUND TABLE | In the immediacy of the round table of 27 August, on the street the invention of another landscape was taking place, solely to embrace the movement of a series of rolling devices that transported on their beds the wreckage of a dramatically ruined mechanical body. The Opala was the model of the official government cars employed by the State terrorist services, while these present-day trucks expose the reality of the property affected by actions undertaken by subjects who expose the failure of the government. It must be pointed out, moreover, that the trucks are the property of people referred to as "truck owners," who have come to configure the front lines of an economic activity recognized as a wreckage, a castoff.

The designation of "truck owners" reappears as an offense in a lexical context that expresses the ghost of threatened overthrow by referring to those "truck owners" who, in 1972, staged a protest of the Allende government, which they believed was not fulfilling its constitutional mandate to ensure the right to private property. Forty some-odd years later,

the truck-burning incident is the materialization of the response that the 1972 social movement was unable to formulate against the truckers of their day. This is a kind of acting out, a kind of *après-coup* that works upon the wreckage of the memory of a series of struggles that were criminally suppressed, the effects of which are still felt, like a truckload of dangerous cargo.

There is another analogy, which verges on the impertinent and consists of regarding the Opala as a mechanical body whose purpose was to transport the wreckage of a civic body, which must be stripped of its individual existence. In any event, what is happening is that a moving vehicle transports something inert. The "truck owners" of today brandish the threat of yesteryear to force the fulfillment of a law that embraces everyone, with no transition of roles, reproducing what we already know: in other words, the awareness of the wreckage that expresses their resistance against the consciousness of a legalized usurpation.

The Galería Gabriela Mistral is located just to the side of the entrance to the Ministry of Education, whose tall gates are guarded by officers of the law. The art gallery that faces the street with all its myriad activity, however, represents no danger at all. From the street, the round table taking place was itself a representation of the circulation of a word generated by a set of objects installed in the middle of the gallery space and of images that were drawn (fixed

image) and “visioned” (image in movement) upon the wall.

The images that Mario Navarro has placed in movement are of an uncertain and disturbing pedagogical character, given that they reproduce the emission of an ectoplasmatic flow, rebuilt through retouching and artifice, to establish the radical doubt regarding the existence of a fraud that touches the academic legality of the social sciences mentioned before, which have become, for all intents and purposes, ectoplasmatic sciences. In other words, they are sciences that function at the service of the documentation of transport, from the world of the living to the world of the dead, from a series of signs that bring back those who have departed and who nonetheless refuse to stop activating the minds of the living. That is, strictly speaking, the function of the ghost, for which certain functional ghostlinesses are needed, in order to experience a reality that is described through the use of an inappropriate lexicon; in other words, of clusters of words that correspond to the structure of a fiction that reproduces the desires of those who formulated the Program of Transformations against which the “truck owners” rose up in 1972, financed by the CIA.

However, in that Program, the Mapuche people were assimilated through the category of “poor peasants,” which means that the revolutionary theory brandished by the Organic Agents who specialized in

these things, sanctioned a new kind of Conceptual Reduction, defining along with it the statute of Indigenous Communities in the heart of a deficient form of Marxism, suffocated by the diaphanous literalism of an ectoplasm that belonged to that state of development of the forces of production. Every era gets the ectoplasm it deserves!

But to get to the point: the need for ectoplasm in the work of Mario Navarro is the persistence of similar situations, as when he turned to magnetism as an essential ideology from which to expose the crisis of social attraction in art? It was in this context that I told him about the uses of certain working models borrowed from the world of “popular science,” as in the case of the Magnetic Tree or Mesmer’s theories. In this latter case, there was always a doubt about whether he was a precursor of psychology or just a charlatan, or both. All of this, of course, suggests that psychologists are charlatans and charlatans are, to some degree, psychologists. The important thing is that they cure with the laying of hands and the use of magnets.

Mesmer maintained that people acted as magnets do, and that sickness was the result of an imbalance between the two poles. Because of this, sick patients needed to expose themselves to a magnetic influence in order to re-establish their lost homeostasis. And so he would apply two magnets to a sick patient, so that the fluid would pass through the

entire body in a kind of closed circuit. For this reason the idea of fluid in the work of Mario Navarro comes from these tales of magnetization of people and objects, with the objective of expanding their curative virtues.

However, it is Mesmer’s baquet that Mario Navarro has taken most advantage of: a vat of magnetized water, around which he would seat his patients, whom he would instruct to hold hands in a circle, so they might transmit their magnetism to one another. This is the closest we get to a spirit session or séance, which is the next phase in the use of ersatz theories for re-establishing social stability. Because social sciences most certainly work to achieve this condition and their academic practice reproduces the flows of thought and control that transform the chicanery of its agents into official science.

AESTHETIC ETHER | All of this leads us to the book published, in French, by Yves Michaud in 2003, *L’art à l’état gazeux* (Art in a Gaseous State). This required the identification of a banalizing imitation that could reduce the projections of art and oblige young people graduating from the worst schools in the village square, to read the classics; in other words, the Marxist writers. Everything that Mario Navarro does has nothing to do with beauty. You see, the quote I found is magnificent: “so much beauty ... is consumed... in a world where works of art are increasingly scarce...as if more beauty meant fewer works of art,

or as if art becomes scarce, the artistic spirit expands and colors everything, somehow transforming into a state of gas or vapor, and covering everything in a kind of frost.” Art became volatile in the *aesthetic ether*, with ether being defined by physicists and philosophers after Newton as a “subtle medium that impregnates all bodies.

Michaud spoke of “aesthetic ether” in 2003! But Mario Navarro didn’t need it. It was enough for him to refer to the existence of a steamy gel that emanates from mediums in trance during séances. In any event it must be said that the practice of this “science” was quite common among certain liberal elite sectors of the Chilean oligarchy of the 19th century; it was embraced with what in our modern lexicon we might call a kind of “progressivism.” Although this is not the critical element, it does make me think of an essay that Dittborn wrote for the magazine *Art Press* in 1980, a period in which Mario Navarro was still a student at the Padres Franceses (Alameda) school. In the essay Dittborn contrasted semiotic theory with the implicit models of procedures of local survival, as if they were part of the illustration of the “science of the concrete.” Mario Navarro, in the decade that followed, would underscore the procedural use of implicit models that present (and are presented by) certain situations of reproduction of an everyday existence traumatized by the dictatorship and its never-ending collateral damage.

And so, from the moment he left art school as a student, he began to recover the diagram of processes of knowledge and processes of execution, which deal with both the impositions of the institution of local art as well as the defections of political representation. These are the first issues that are undertaken in the book on his work, published in 2013 under the title of *Sale el sol por la derecha y se pone por la izquierda* (The sun rises to the right and sets to the left). However, in the text that accompanied the exhibition *Opala*, I referred to the models and diagrams that support the work and that refer to the description of the relations of force that comprise it, revealing the “topology of the folds” that creates a space of contact between an Outside and an Inside of the Political Institution of Art.

In this context, the vaporization of works and the access to the Beauty of the Years to Come corresponds to those who do business with the “aesthetic of the precarious,” determining, for better or for worse, the character of Chilean Art Education. And so what is being said is that the vaporization of Chilean art is coherent with the beauty of the system set in place to reproduce the profuse mediocrity of the disingenuous procedures that function as works of art.

VANISHING POINT AND FLUX POINT | Mario Navarro worked, first, on the diagram of *Linea de Fuga* (Vanishing Point). Then on the model of the *Linea de flujo* (Flux point). The former projects a Plan of Action from the Plane toward the Body and was created with

graphite pencil, having succumbed to the economy of means in the space of the prison. I know that Mario Navarro would like to break away from this period in order to facilitate access to other issues that, in his view, define the nature of his current work. Yet despite his protests, I refuse to not relate his present work to this image that he installed in the early days, the “line of escape” or vanishing point taken from an academic joke found in the type of magazines one finds in the dentist office.

I remember the drawing quite well: a circumspect gentleman drawing himself upon the wall that was held up by the consistence of his very determined hand movement. This was followed by other *found drawings* on some dynamics of real-life escape, from a prison, carried out by a group of prisoners incarcerated because of subversive activities.

While Mario Navarro’s graphic subversion redirected the quest for representation in the corporeality of an image of enclosure, the “subversives” excavated the tunnel that would give them access to the “freedom to criticize,” both in the Theory as in the Practice of the drawing, understood as *version* of intensities and *reversion* of singularities. This means obstructive singularities and intensities of flux. Mobility and points of regularization of intensifications, as in the case of the popular animated drawings subjected to the identification of a denotatively aligned physiognomics in the pantheon of heroes.

From an early age, Mario Navarro learned to distinguish between a “war of positions” and a “war of movements” beneath the infrastructural distinction of the Flux and Re-Flux of the Movement of Masses. The lexicon of art was preceded by the lexicon of the distribution of roles in the struggle for the recomposition of the workers’ movement, during the dictatorship. And so the discredit of “real socialism” and the decomposition of “American imperialism” were what motivated the use of Dean Reed as the figure of an authoritarian reconversion of this history. To understand these relationships, an understanding of the 2012 MAVI exhibition is essential. That is what we are here for: to connect singularities in a heterogeneous collection of documentary elements, among which the narrative method of the “weavers” and the morbid self-referentiality of the mechanically traced line (drawings of spirals) are articulated as schizoid segments that carry the baggage of their fractions of code and exasperate the tolerance of the fields that initially embraced them. This is the “nameless science” that Sarat Maharaj spoke of, citing Warburg, promoting programmatic articulation with the principles of “self-organization.”

In contrast, in the drawings that he had another artist create on the wall of the Gabriela Mistral space, what appears as dynamic concretion is the yearning flux of a perturbed representation, exposing the existence of *art as a para-normal phenomenon*; in other

words, one that cannot be explained by “science.” But what science? The one I spoke of earlier: *the science of resources*. This is the limit required in order to acknowledge an analytic density in the Appropriated History of Lines of Fiction.

The videos in this exhibition reproduce an animated flux, almost like the illustratable synonym of the *dibujo animado*, or animated drawing, which is the notion used for designating the animated cartoon, as well.

One must measure one’s words and pay attention to detail. The vaporized gel is reproduced like a photographic trick and is ideologically amplified to designate (and denigrate) the discipline of art history and force us to consider at least two conditions: the class struggle and the multiplicity of temporalities. The man in the first video searches for a book about horses in a library. The library is magnificent: books and bookshelves. That’s infrastructure. The same man, with an Inspector General look about him, in the second video, connects with the body of the animal via the ectoplasm. The essence of the first video is the connection with a reproduction (color plate) that anticipates the real thing. First, the image; then the body as a structure of reception. What stands out is the gaseous physicality of the connection, in the retouching job that makes it a procedure of transfer, between the *universe-of-the-living* and the *world-of-the-dead*. In other words, between the universe of art and the world of

culture. Culture can only exist if it is preceded by the funeral rite that enables it to be a political necessity.

In the second room of the gallery, Mario Navarro had a maquette built in the likeness of one of the most emblematic works of modern architecture in Chile: the building of the Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC, Chillán Electricity Cooperative), built by the architects Juan Borchers, Jesús Bermejo and Isidro Suárez, between 1962 and 1965. Here, the maquette acts as a support for territorial research, because it promotes access to a hypothesis about the modernization of agriculture in the border zone of Chile’s central valley, where an edification like the one this building became violates the continuity of the regional representation of the modern. To understand this work one must look back to the Chilean Cold War, and this small detail, according to which the construction of the building took place at a moment in which the implementation of the agrarian reform had begun to take place, under a *social-Christian-Kennedyan* design. It all fits: the CEPAL building and the Benedictinos are conceptualized in the same architectural synergy. Another detail: when the COPELEC building was built, can anyone imagine what the Chilean visual art space was like? That’s homework for you. The response merits a round table discussion of its own. In the same gallery. So that, while we debate, we can look through the picture window to see what’s going on out in the street.

It must be made clear that this exhibition of Mario Navarro will be shown in Valdivia and Concepción. It will not be possible to transport the maquette each time, and some parts of the exhibition at Galería Gabriela Mistral will be exhibited at MAM-Valdivia and at the Sala Universitaria in Concepción. It is in the latter space where we organized and held, in 1994, the group show *Ejercicios de Enlace* (Exercises in Connection), which was practically the very first exhibition Mario Navarro ever participated in.

All of this, seen in perspective, and thinking of the singularity of Mario Navarro, reveals the starting point of an artistic oeuvre that spans at least twenty-five years. And one of the things we did in Concepción, that time, was visit the art gallery in which the 1962 mural by González Camarena rises up. The mural was first offered to the Universidad Austral, but the rector refused to accept the donation because he found it “too Communist.” Immediately, the rector of the Universidad de Concepción picked it up because the working hypothesis of that university, though certainly not Communist, was *Americanist*. So, while in Chillán construction was underway on the building by Juan Borchers and his colleagues, in Concepción an architectural project led by Osvaldo Cáceres and Maco Gutiérrez was erected in the spot where this mural would be placed and which would play a decisive devotional and ritual role in the city’s representation of the modernization of its university institutions.

In the fiction that can be sustained and projected, the COPELEC building would have been immediately embraced by the Universidad Austral, but there was no such offer for an operation that could satisfy its rector’s desires for pulchritude. It just wasn’t in the right place at the right time. In this sense, the building would ultimately be the expression of another type of inappropriateness, which is that of the social-Christian recovery of Divine Providence, delocalizing the debate on property and the systems of land ownership. The building was the most “concrete” way of intervening in the culture of the programmed gift convertible into governance, in a zone that was the field of experimentation for the Point Four program. Which allows us to consider that its construction prevented and deactivated the possibility of electricity being connected to anything “Soviet,” representing for some the immediate future forged by the office workers of the Corporación de la Reforma Agraria (CORA, Corporation for Agrarian Reform).

Regarding the visual arts in Santiago, it is important to note that 1962 marked the starting point of the (mythical) University Reform. In other words, the Communist and Socialist left came to exercise power in the art department of “La Chile” because it had already been doing so for quite some time. And so in 1962 the (other) myth of the Grupo Signo was formed, and in 1965 Balmes painted the Santo Domingo

series in protest of North American imperialism. Let’s just say that this was the age when *artists did things like that*. Those professors verified academic power in an art school in which the power of the post-Impressionists—to call them by a very elegant name—dissipated like a kind of weightless residue. The geometrics, the poor, never had a chance. And this is why, if you compare the field of architecture with the field of visual art, modernity could be found in the former, while irresolute late-modernity was the distinctive trait of the latter.

MODEL OF THINKING | In the early 1960s, Balmes brought contemporaneity into the department, with no mediation. But with almost no violence—beyond the administrative violence that redistributed power in the offices of that French building erected in 1910. Let’s say, then, that the building of the cooperative in Chillán is a *model of thinking*, built fifty years after the building of the Palacio Bellas Artes and Painting Academy. But in Chillán. In a city in which construction of the Municipal Theater was never completed.

In Chillán the State had shown itself to be, in some sense, unfinished. And the electrical cooperative was a private response to this unfinished quality. But in the middle of it all, what Borchers and his friends did went beyond the discursive and spectatorial tolerance of the board of directors of the cooperative, which was not prepared to absorb the projectivity

of the work, given that it went far beyond the Beaux Arts model of oligarchic commemoration. Despite being carried out from a pulchritude informed by the reading of Maritain. In the sense that progressive sectors of the oligarchy understood that the modernization of the countryside implied displacing the symbolic power of those who had always held it. The area around Chillán would later be the site of some of the most violent clashes between government forces and the landowners who opposed the agrarian reform.

The museum in Parque Forestal was built to celebrate the centenary as a covered walkway, a winter garden to embrace everyone out for a walk in the park. The electricity cooperative's building was inserted into a local development program that implied strengthening the electrical network in the Chilean countryside. In other words, the materialization of the implicit theme of José Donoso's novel *El lugar sin límites* (published in English as *Hell Has no Limits*).

These are not minor details for anyone wishing to understand Mario Navarro's *concept of work*. What we have before us is the operationalization of the maquette, reproduced in an uncomfortable size, so that it may rise up as a "sculptural object" in the middle of the remodeled exhibition space which faces the picture window I spoke of before, and which transforms the gallery into a kind of *grandeur nature* shrine that offers passersby an interior on permanent display.

The maquette is, ultimately, a reduced model that becomes the bearer of an artistic proposition. In this case, the artistic work it involves is about moving from one state of execution to another. More specifically, it is about moving from one state of productivity to another. In this sense and in the work itself this proposition plays a role analogous to the role Mario Navarro forced upon the preparatory drawings that the 49 *frentistas*, members of the Frente Patriótico Manuel Rodríguez, had drawn in anticipation of their escape from the Santiago jail. To ensure the success of their mission, the prisoners created a ceremonial drawing that anticipated their escape just by virtue of being something *transcribed*.

To close, I should establish a *theoretical effect* for the Flux Point. Mario Navarro emphasizes this idea of flow for fear of (it) being cut off. In the end, we may interpret his work as if it were assembled *from* the threat of an interruption to the flow. Insuring liquidity implies exposing the possibility of a calculation; the drawing is the "artistic" flow, while the maquette tempers the obstruction of the "cultural." And certainly, we should realize that the ectoplasmic gel is the visible replacement of the voice's sonority, invading the field in which the very notion of *face* is defined. Here, it is worth recalling his photographic work: self-portraits with ski masks. And then connect them to the *accumulations* of "reconstituted weapons," like

the piece exhibited in the Museo Nacional de Bellas Artes in 2000, in the exhibition *Historias de transferencia y densidad* (Stories of transference and density).

At the same time, electricity, in its modality of basic transmission, carries with it the progress of a century and executes the modernization project mounted upon an archaic corporeality. Obviously! In Mario Navarro's RED overdetermination, Lenin's phrase of "Soviet: socialism plus electricity" is not just a simple parodic effect/defect of the construction of socialism, but the (re)version of its impossible future. What Mario Navarro is talking about, by the way, is Chilean socialism as a factor for progress. Construction began on COPELEC during the Alessandri presidency and was completed under Frei Montalva. Nevertheless, in the work of Mario Navarro, the COPELEC maquette can only be approached from the methodological pressure of the Proyecto Synco board, which existed during the Allende government. This project is another of the generative models of his work and has received considerable critical attention.

Both reconstructed maquettes do nothing more than point out the localization of power reconfigured by the dynamism of the heterogeneous. In this sense the work that Navarro created for the Liverpool Biennial reclaimed the residual elements of the production of knowledge, provoking a crisis

in the transmissibility of neural connections in people who have suffered brain injuries as the result of severe trauma caused by car accidents. What he asks of them, to draw a scene depicting the control room of a system of macro-social connections, places them in a controversy around the articulation of molar and molecular dimensions, in the Guattarian sense. Most of all because molar initiatives can have a molecular effect, and likewise, molecular actions produce interventions in the molar realm, through tactics that facilitate the process in which elements from one specific work are grafted onto the dynamic of another specific work. In this sense, the threads connecting one work and another are exposed, revealing a knowledge production method that is built from *visuality* as a critical practice; and this is one aspect that has been most willfully overlooked in the contemporary realm.

THE RED BOOK | In what I have called —half-joking, half-seriously— Mario Navarro's Red Book, Sarat Maharaj includes some "provisional notes on (his) method." The device of the architectural maquette is a celebration of the method through which an emblem belonging to a practice —architecture— upon which contemporary Chilean *visuality* rests is grafted onto local art history. In other words, something that is validated from outside the field of visual arts, because the visual arts have long since ceased to be a place of knowledge production. And not

just that. The maquette seems (too much) like a temporary shelter wrongly installed in the Galería Gabriela Mistral, to criticize the implicit production model that predominates in the countryside and maintains the pact of keeping it in a state of regression.

But at the same time, it recoils from the present-day triumphalism that brings with it the practices of a second-residence type of architecture as a way of validating the traumatic memory of subsidized housing, which got its start as a ministerial epic that coincided precisely with the initial construction phase of the COPELEC building. All of this requires being extremely aware of the tenor of the current controversy regarding the *collapse of method* in the local art scene.

The work of Mario Navarro resists the reductions of the academy, maintaining the problematic position of the "indicative professor;" the professor whose diagram offers a self-configured method in which the reconstruction of procedures underscores the interconnected fragments of a system that combines three key elements that Sarat Maharaj points out as distinctive: *see-think-know*. The maquette is, then, an objectualized thought whose purpose is to make manifest the *archetypicality* staged and executed, which in turn reveals modernization as a necessary but impossible erasure, given that it exposes its conditions of —theologically asserted— social recomposition at precisely the

moment when the procedure of "self-construction" takes hold in Chile, subjecting all possible modernism to the imperative of resolving the politics of access to housing. Because one thing that must not be overlooked is the Catholic basis for the distribution of light, in the COPELEC building, as the contemporary expression of an old recompositional myth, in which the natural goodness of man has been exposed and disgraced by the voracity of an oligarchy that must, in spite of itself, learn to read social encyclicals and subject itself to the principle of delegated charity.

Mario Navarro's decisions surrounding the use of these complex objects of contemporary culture have the objective of revealing and reviling the necessary artifices that sustain them, as projects that have been declared and made impossible, unviable, by a type of production that inverts the modeling of their transparency. Why not think of the COPELEC building, simply, as an attempt to re-sacralize a public space for the distribution of energy through the tools of contemporary architecture? Re-sacralizing public spaces in an age already marked by the imminence of the effects of the Second Vatican Council, amid the reorganization of the demands of a popular movement that dissolves the category of conflict in favor of the category of charity.

However, what is always at the fore in Mario Navarro's work is the endless question about the conditions of the edification of the

“house of art.” This is the source of all the mentions of the “house of cards,” at least in four versions, which exposes the infrastructural parody of the artistic institution, already alluded to as a graphic desire in the drawn house in the show held at CAYC in Buenos Aires in 1994.

THE PROJECT OF THE VENICE BIENNALE | In the archive of significant local artists, as is the case of Mario Navarro, it is important to underscore the importance of projects not carried out, rejected, postponed, not validated, etc., that still stand as silent witnesses of efforts that never found a home. They become part of an artist’s personal archives. And I think that we should consider the value of these texts, when the artists write up their projects and fill out the obligatory forms in order to satisfy the demands of public competitions. In the case of the proposal for the 56th Venice Biennale this issue is as important, if not more, because the text of the proposal was part of a decisive moment in the formulation of this project for Galería Gabriela Mistral.

The project, curated by Camilo Yáñez, proposes the device of spiritualism as a parodic, replacement practice for achieving contact with the supernatural world, its articulation with shamanism, which is conceived as an omitted, buried space by the Catholic modernizations of the social discourse. The erudite reference to the spiritualist practice of the distinguished liberal and anticlerical personalities in the late 19th century

is justified by the desire to formulate an alliance between two practices of “communication with the dead.” With this information I would like to quote an illustrative paragraph that establishes the purpose of the project: “The dead as archives of history, sometimes diffuse, sometimes violently erased, sometimes simply forgotten, that only the exercise of art recomposes in a methodical, subjective fabric.”

The installation, in this sense, features objects from the Museo Precolombino, including in particular several *chemamull*, sculptures used in ritual functions that facilitate the connection with the supernatural. However, the project is preceded by an epigraph consisting of the words of Chris Marker: “When men die, they enter into history. When statues die, they enter into art. This botany of death is what we call culture.”

In reality, this is part of the voice-over in the documentary by Chris Marker and Alain Resnais, *Statues also die*, of 1952-53. Of course, it should be acknowledged that this documentary was conceived and filmed at a time that was anticipating to some degree an reflection on the role of art nègre in anticolonial struggles. It is important to note, for it is not a minor point, that the film was commissioned by a collective, *Présence Africaine*, which posed the following question: Why, they asked, is black art found in the museum of the common man and Egyptian Art or Greek Art in the Louvre? This

documentary was censored and its screening prohibited; it is relevant to note that it preceded the 1955 Bandung Conference. So, what did Resnais and Marker really do? They denounced the mechanism of colonial oppression, of the acculturation and the museification of the world. What did Mario Navarro do with this project for Venice? He denounced Chilean self-colonization through the concealment of its own acculturation, participating in the Milan Fair precisely at the moment when the Venice proposals were being debated. Milan is and was about creating the fiction of a “country image.” Venice offered the —impossible— possibility of reverting this fiction.

What is most evidently exposed in the Marker/Resnais documentary is the question about art nègre, in a way that is analogous to our questions, today, about Mapuche art, for example, knowing that in Fondart, a project involving the recomposition of a ceremonial space will be supported through a special fund. The project consisted of sculpting a number of *chemamull* that would be installed in the area of Tirúa. The radical quality of this difficult and contradictory circumstance resides in the fact that it is supported by documentation belonging to a patrimonial photography fund that has come to acquire a curiously canonical role.

Having been part of the committee that debated supporting this project, I defended the appropriateness of the group of

artisans that had presented it, because I believed their proposal possessed a more consistent aesthetic effect than the other sculpture projects presented in the same competition. There was, however, a second obstacle to overcome. The execution/recovery of a ceremonial space might be misinterpreted as a misplaced institutional support of the Mapuche movement. Nevertheless the evaluators of the projects for Venice did not read the epigraph, even though among them there was at least one person who had read Franz Fanon. This was not

enough. The decision for Venice coincided with the publication of the results of the national indigenous consulting forum, and in this light it was quite improbable that the “episteme” of service would allow or tolerate the Chilean expansion of Chris Marker’s initial declaration.

In this context Mario Navarro moved and mobilized his visual arguments to continue, *through other means*, the (in)flexion undertaken in the Venice proposal. In this way the present exhibition at Galería Gabriela Mistral, which

will travel to Concepción and the museum at Valdivia before coming to a close, defines the substitution of the Mapuche objectuality with the maquette of the building of the electricity cooperative as a response to the defeat of Venice. If “statues also die.” it means that the maquette of the modern emblem acts as a forced “installation” (art of arrangement) that demonstrates the impossibility of museifying processes of re-colonialization and acculturation, through which the State would like to deactivate the active memory of the dead.

LA NUBE Y EL MÉDIUM |
MARIO NAVARRO

Publicación a cargo de

Florencia Loewenthal

Texto

Justo Pastor Mellado

Diseño Colección
y Dirección de Arte

Pozo Marcic Ensemble

Fotografías

Rodrigo Maulen

Traducción

Kristina Cordero

Impresión

Ograma

Tiraje 800 ejemplares

Cámara y edición video

Francisca García

Actor

Luis Salinas

Investigación arquitectónica y
modelado 3D

Nadja Villarroel

Construcción

Nadja Villarroel, Joaquín Henríquez

Dibujo mural

César Gabler

Asistente de proyecto

Fernanda López

Agradecimientos

Francisca García, Galo Navarro, Lucy

y Mario, Iván Navarro, César Gabler,

Justo Pastor Mellado, Marcelo Sarovic,

Nadja Villarroel, Joaquín Henríquez,

Espacio H, Rodrigo Vergara,

Carolina Hoemann, Roberta Dabed,

Rodrigo Cordero, Colegio SSCC

Alameda, Luis Salinas, Pablo Langlois,

Centro Ecuestre Equilibre

GALERIA GABRIELA MISTRAL

Directora

Florencia Loewenthal

Encargada Colección

Ximena Pezoa

Producción y Montaje
de la Exposición

Alonso Duarte

© Consejo Nacional
de la Cultura y las Artes
Registro de Propiedad Intelectual
Nº 262240

ISBN 978-956-352-158-0

www.cultura.gob.cl

2015 — Impreso en Chile

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.

Los textos contenidos en el presente
catálogo no representan necesariamente
la opinión de esta institución.

**CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA
Y LAS ARTES**

Ministro Presidente del Consejo
Nacional de la Cultura y las Artes

Ernesto Ottone

Subdirectora Nacional del Consejo
Nacional de la Cultura y las Artes

Lilia Concha

Jefe de Departamento
de Fomento de las Artes
e Industrias Creativas

Ignacio Aliaga



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO