

FOB

Galería Cultural Miraflores

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura | Ministerio de Educación

Jefe División de Cultura
Claudio di Girolamo Carlini

Jefe Depto. de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral
Luisa Ulibarri Lorenzini

Galería Gabriela Mistral
Alameda Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 698 33 51 anexo 1119
Fax 665 08 15 Santiago - Chile

Depto. de Programas Culturales
División de Cultura
Ministerio de Educación

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las artes visuales del país. Su proyecto incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes de cada muestra. En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos del arte, críticos y escritores allegados por los artistas expresar sus opiniones a través de textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.



Del 17 de Noviembre al 11 de Diciembre de 1998.

FOB

Patrick Hamilton Francisco Ramírez Cristián Silva Avaria

Texto de Guillermo Machuca

Entre la Forma y la Fórmula

Guillermo Machuca

I

¿Cuál sería el valor –en la actualidad- de una exposición colectiva? Se trata de una pregunta necesaria al momento de analizar aquellas obras susceptibles de ser leídas desde una perspectiva vanguardista. Es fácil –en este sentido- reconocer, en el espacio chileno más reciente, las propuestas de obra calificadas –desde un discurso progresista o conservador- como vanguardistas o, apelando a un cliché recurrente en ciertos círculos académicos, incluso periodísticos, de herméticas o simplemente “difíciles de entender”. Es un hecho que no existe nada más irritante para el público que los discursos crípticos, intransitivos, difíciles de entender. Nuestra memoria histórica en esto es ejemplar: basta con revisar los documentos que atestiguan los “malentendidos” respecto a lo que despectivamente se ha calificado aquí como “arte moderno”. Este público –que en Chile, en particular, representa un sector importante- puede sentirse cómodo frente a una exposición de cuadros, de esculturas, de grabados, siempre a condición que dicha mirada no altere la constitución de un “gusto” admitido. ¿Sería necesario interrogar dicho gusto? Más aun: ¿Tenemos siquiera un gusto, un conocimiento del llamado arte clásico, tradicional?

2

El arte chileno padece de dos malentendidos: de la historia del arte y, ligado a lo mismo, de la historia del arte moderno. Esta conclusión no es pueril; afecta la misma noción de “crítica de arte”. En este sentido, es necesario volver a la pregunta anterior: ¿qué valor tendría una muestra colectiva? Si esta exposición –como la mayoría de las muestras de esta galería- plantea una mirada crítica respecto del arte académico, ¿cómo este supuesto arte crítico haría frente al peligro que implica su asimilación al gusto imperante? ¿Es posible hablar de un gusto imperante en relación al arte vanguardista? Si la operación de la vanguardia supone la antecendencia de un proyecto, un programa, ¿cuáles serían entonces los proyectos o los programas que subyacen la producción del arte joven y también consagrado en estos últimos años?

3 Existe una hipótesis para iniciar un diagnóstico del arte crítico en Chile: ésta tomaría en consideración una crisis que afecta a los proyectos o programas que legitiman una determinada producción de obra. Exceptuando aquellos artistas provenientes del vanguardismo criollo, cuya propuesta de obra remite a un contexto histórico muy específico en el devenir histórico de Chile, la producción más interesante del arte joven se ubica en un contexto relativamente fácil de identificar: algunos de estos artistas –cuyas influencias formales y expresivas continuarían, de cierta forma, el discurso de los maestros –optarían por una especie de integracionismo a las redes que traman el sistema de arte tal como ocurre en el circuito internacional. En esta clase de concepción de la actividad artística, el problema de las mediaciones (el hecho de mediatizar los contenidos externos con una realidad local) no constituye ya un asunto político interesante o, para emplear una lógica más comprometida, necesario en la conformación de un imaginario local o nacional. Toda perspectiva romántica o política ha sido, en esta concepción, enviada al inventario de la historia. Cualquier referencia que provenga del debate local –siempre precario, marginal en relación con el poder verdadero, fáctico –es considerado aquí poco interesante para el *público* internacional; lo latinoamericano como problema es, de acuerdo a la lógica del mercado teórico, una moneda transable en relación al interés, la moda o la especulación financiera proveniente de los centros del primer mundo. Esta óptica quisiera sustraerse de la pesada carga que implica arrastrar la memoria política del arte chileno de los últimos treinta años. Lo que ha quedado de esta borradura –no sólo de los contenidos del arte comprometido sino también del arte crítico durante la dictadura- es la levedad de la forma. ¿Forma o fórmula? La respuesta no es fácil, sobre todo si se consideran los contenidos todavía en maduración que distingue la mayoría de las obras de los artistas surgidos en la presente década.

4

La crisis de los contenidos socio-políticos y la primacía de la forma son coherentes con una concepción renovada del espacio. Esto supone una segunda opción en relación a los proyectos colectivos: concebir las obras individuales de acuerdo a los espacios de muestra. Se trata de una concepción de lugar que ofrece un rostro doble: narrativo (las connotaciones institucionales de los espacios culturales) o formalista (las connotaciones espaciales y arquitectónicas de los lugares intervenidos u ocupados). Estas dos modalidades no son excluyentes, basta con revisar la historia del arte crítico con posterioridad al golpe del 73, como para comprobar toda una serie de correspondencias entre el discurso político (y su crítica a las instituciones) y el discurso del arte en su acepción modernista o vanguardista (cuestionando, como se sabe, el arte como institución). Resulta necesario, en este punto, distinguir las obras de los artistas provenientes del vanguardismo de los 70 y 80 –y cuya influencia es incuestionable para los artistas jóvenes aquí aludidos –respecto a la producción más reciente. Las motivaciones no son obviamente las mismas. Esto se refleja en la dimensión ética y civil del artista y, por lo mismo, en los niveles narrativos de las obras (lo que obliga también a considerar los cambios histórico-político ocurridos en Chile en las últimas décadas).

Vuelvo a las exposiciones colectivas: una segunda opción -como lo sugerí más atrás- concibe la comparecencia de una serie de proyectos individuales en relación a una matriz común: el espacio arquitectónico. Son, en este sentido, obras proyectadas para ser resueltas -de manera colectiva- in situ. Los proyectos artísticos de Hamilton, Ramírez y Silva conciben el lugar como soporte de obra. Aquí es posible hacer una descripción primaria atendiendo a la naturaleza arquitectónica de cada trabajo: proyectiva (Silva), derramada (Ramírez) y dispuesta (Hamilton). La extravagancia de estas conclusiones, tiene que ver con una carencia de contenidos narrativos en la elaboración y posterior ejecución de cada trabajo. ¿No sería este vaciamiento de sentido necesario para la conformación del género denominado instalación? Partiendo de esta premisa: ¿existe -o ha existido- instalación en el arte chileno? Las obras emparentadas con esta tendencia, ¿son instalaciones -arquitectónicas, objetuales- o espacios narrativos, es decir, reflexiones o pensamientos espacializados?

La preocupación por los aspectos formales y arquitectónicos de estos trabajos pareciera tomar una discreta distancia respecto a ciertos valores temáticos que identifica una parte del arte moderno de inspiración sociológica. La sociología del arte -que a pesar de su descrédito es una influencia imposible de soslayar para la vanguardia más lúcida y consciente- ha cedido paso, en estos últimos años, a una especie de obra reporteril, de inspiración periodística. Esto se verifica en las operaciones formales y, sobre todo, promocionales del artista profesional, perfectamente integrado. Hablamos aquí de la caída del sujeto civil, ilustrado, incluso romántico en beneficio del sujeto informado, transparente, ansioso por reducir la temporalidad de la obra hacia los dominios de la instantaneidad (de naturaleza informática, mediática, etc.)

Existen algunas conclusiones -más desencantadas que pesimistas- encaminadas a establecer un diagnóstico del arte de fin de siglo: se habla de un estado de desfondamiento que aquejaría el núcleo ético del arte en su estadio actual; se habla, a su vez, de un vaciamiento de sentido, análogo a la lógica desublimadora del mercado. Hay que recordar que el vaciamiento del arte moderno fue saludado como una conquista positiva en relación con los contenidos simbólico-religiosos del arte tradicional ¿Este vaciamiento fue un descubrimiento del arte o, a la inversa, los artistas lo encontraron ya instalado en el espacio público, social, de la cultura llamada moderna?

8 Las conclusiones de una postura pesimista respecto del arte de fin de siglo son relativamente fáciles de enumerar: una preponderancia del valor de cambio de la obra-fetiché, una cosificación -emblemática, alegórica- de ciertos clichés visuales de diversa índole y una despreocupación por los lugares de muestra. Es posible que todo esto corresponda con el estado actual del arte del primer mundo. Y es posible que esta situación sea también extendible al mismo pensamiento (llamado, por convención, postmoderno). Un discurso débil supone una obra débil, con independencia de si ésta pretenda reconocerse en el vanguardismo o en el arte denominado crítico. La conclusión aludida podría, de acuerdo a lo anterior, establecer una sentencia incontrovertible: la *necesidad* de la obra ha sido desplazada por su *circulación*. Es posible que esta situación -más allá de una postura comprometida con una moral ético-política en relación al peligro que supone la concepción del arte como mera circulación- sea susceptible de ofrecer una serie de rasgos interesantes para la formulación de una poética *nueva* del arte chileno.

IX

Las obras de Hamilton, Ramírez y Silva ostentan un rigor, una limpieza plástica inconfundible con toda intención tanto hedonista como posesiva. Impiden, por lo mismo, una comunicación de carácter funcional; se ubican así a distancia de los contenidos agresivos de determinada concepción del arte, evitando de paso el peligro de la complacencia. Son obras que se ubican, en relación con la historia del arte, en la tradición formalista iniciada en el arte antiguo (religioso-decorativo) y prolongada al interior de ciertas vanguardias durante la primera mitad del siglo XX. Sus ecos más recientes culminan con el denominado "arte de ambiente" o con el género de la instalación. Hablamos aquí de una noción "constructiva" del arte, en el entendido que le otorga al proceso de construcción de la obra una importancia similar -a veces superior- a su existencia objetiva, material. En esto hay que emplear los matices, las medias tintas: es preciso evitar los conceptos fetiches, las ideas admitidas

que describen -sobre todo en el ámbito periodístico y académico- determinados procesos del arte moderno. Uno de estos prejuicios se refiere a la crítica vanguardista en contra del objeto artístico. Este ataque pretende eliminar el carácter fetichista y posesivo del objeto de arte tradicional, a la vez que aboga por una autonomía de los procesos reflexivos en la elaboración del lenguaje estético. Todo este proceso no ha eliminado, sin embargo, el producto artístico; más bien, lo ha disgregado, multiplicando, con ello, el universo de las imágenes; la división del proceso (la obra -una totalidad dispersa, transitoria, parcializada- es coherente con las partes que componen el sistema cultural -el circuito de difusión y circulación del objeto artístico- en el cual esta se inscribe.

X El sistema del arte -artistas, obras, críticos, galerías, catálogos, revistas, etc.- podría constituir, en la actualidad, un núcleo hermeneútico decisivo para el análisis de la producción artística en estos últimos años. Hamilton, Ramírez y Silva tienen plena conciencia de este hecho. Esto no significa que tengamos que reconocer una actitud optimista respecto a la disolución de la experiencia estética de naturaleza romántico-simbólica. En Chile, por lo menos, esta actitud supondría otra modernización: hacer *tabula rasa* de aquellos contenidos que ligaban el arte local con los procesos histórico-políticos. El peligro aquí es convertir el integracionismo modernista en un dogma, en una fórmula. En estos artistas la adquisición de un sistema como base para la elaboración y posterior concreción del proyecto de obra verifica el hecho que la actividad artística no representa un campo o una zona cultural autónoma, autosuficiente. Nunca ha sido así; la utopía más abstrusa lo constituye el mito romántico de la independencia del artista y del arte. En Chile, por lo menos, el campo plástico ha perdido entre las instituciones del estado y un mercado informal, emergente...

El sistema del arte implica un dominio de las etapas que componen el recorrido o la circulación de la obra. Su forma, su estructura, excede el mero objeto artístico; éste es descompuesto en las mediaciones necesarias como para que el producto pueda ser leído o interpretado por un espectador abstracto (tan variado como el producto que se le ofrece). Por ello, una gran cantidad de obras concebidas de este modo, sólo parecieran tener cabida al interior del ámbito de las mediaciones: obras para ser fotografiadas, inventariadas, incluso producidas artificialmente en un catálogo.

XII

¿En qué lugar se encontraría la obra? Pero ¿es posible todavía concebir la obra en términos de singularidad? Y lo más importante ¿es posible concebir la obra en términos de experimentalidad? Singularidad, experimentalidad ¿no han sido las buenas formas en que se ha expresado el arte clásico, por un lado, y las vanguardias más críticas, por el otro?

XIII

La singularidad de la obra –su coherencia interna, su unidad, su articulación formal y material- es, en este caso, una mala forma: congela un proceso estético que se quiere dinámico, en constante mutación, suspensivo. La experimentación es, por otra parte, interesante en un contexto donde los signos (materiales, técnicos) puedan ofrecer una reserva de sentido, fomentando -por ello- un descubrimiento de sus posibilidades expresivas o, de manera inversa, denunciando y superando una utilización puramente funcional -es decir, pobre- por parte del diseño, la arquitectura, el video. ¿No ha sido, en este sentido, la ocupación de ciertas formas y materias impulsadas por el arte moderno un claro intento por superar la sequedad, la falta de imaginación, la pobreza formal del diseño publicitario, industrial y arquitectónico durante el modernismo? Y por otro lado ¿no ha supuesto dicha actitud una invitación a superar los modelos gastados del arte clásico, renovando el repertorio formal y material del artista y, de paso, haciendo posible un acercamiento entre el espacio del arte y el espacio público?

XIV

La crisis del experimentalismo en el arte moderno se debe –en parte- a que los modelos ocupados por el artista ya no implican ninguna clase de *detenimiento*; no suponen una experiencia, en el sentido táctil del término, en la elaboración del producto artístico. Entramos en la esfera de los “efectos calculados”. Esto supone una actividad puramente combinatoria de modelos ya producidos, la mayoría de origen mediático. Dicho de otro modo: la experiencia de la obra se ha dividido en su proceso de producción; el resultado -el objeto expuesto- se ha convertido en la manifestación de un proyecto, de un diagrama, cuyas claves podrían ser encontradas en los documentos que constituyen lo que los artistas más jóvenes definen como “investigación de obra”. Se trata de un intento por profesionalizar la praxis artística, otorgándole a la misma la seriedad del pensamiento científico. ¿Qué quiere decir esto? ¿Vergüenza profesional? ¿Inferioridad de la estética frente a la lógica?

XV

¿Cuáles serían las diferencias que harían imposible una contaminación entre el pensamiento científico y el estético? Las premisas, las hipótesis, las investigaciones en terreno, pueden perfectamente trasladarse de una esfera a otra; incluso es necesario que así ocurra: un rigor en el arte, una imaginación en la ciencia. La diferencia está en los resultados. ¿Cuál sería el resultado en la búsqueda artística? ¿No implicaría esto un peligro fatal: convertir el resultado estético en una comprobación de una que otra premisa espuria?

La propuesta de Hamilton, Ramírez y Silva pareciera querer *estetizar* un modelo extremadamente rígido en su articulación formal, temática y expositiva. En este sentido, existe aquí una conciencia que los modelos provenientes de otras formas de pensamiento, una vez que han sido trasladados a los dominios difusos del arte, exhiben su carácter ilusorio, incluso estético.

Estas obras no constituyen cuadros ni esculturas; son, en rigor, proyectos de obras. El proyecto supone una nivelación de los géneros de la pintura, la escultura, la instalación y, ligado a esta última, el arte denominado de ambiente. Todas estas formas artísticas plantean, en cada uno de los trabajos aquí expuestos (en la galería, en este catálogo), una reflexión estética que gira en torno a las relaciones entre las imágenes y su dependencia con la matriz arquitectónica. Se trata de una relación histórica, cifrada en la subordinación de los géneros clásicos a una sustancia común, de origen arquitectónico. ¿No ha sido, en este sentido, la arquitectura la base para la construcción de las categorías espaciales y temporales que han definido la noción de lugar en Occidente? ¿No ha sido el volumen de aire junto a la preeminencia del muro las coordenadas en donde es posible percibir un determinado espacio, una cierta escena? ¿No ha sido el espacio arquitectónico una metáfora del teatro, es decir, del lugar privilegiado de todas las representaciones?

Los tres artistas de esta muestra, han venido desarrollando su propuesta de obra a partir de los límites que rodean los espacios arquitectónicos de muestra. Estos límites invocan, por así decirlo, una doble demanda: histórico-narrativo y formal-sintáctico. En este caso –y exceptuando el trabajo previo de Hamilton- las opciones en relación a la ocupación del espacio parecieran sustraerse de los niveles narrativos y temáticos; en esto son intervenciones formalistas, mas no carentes de sentido (las formas y los objetos poseen un nivel de sentido distinto de las fábulas y de las narraciones). Esta despreocupación respecto de los contenidos histórico-narrativos ha generado toda una serie de prescripciones en ciertos artistas reacios a someter sus obras a la lógica imprevisible del circuito artístico. En Hamilton, Ramírez y Silva no existe tal impedimento. Ellos saben que los espacios pueden, en la actualidad, adoptar una fisonomía mucho más compleja que el simple acto de instalar algo en algún lugar. Ya no existe el espacio sino una diversidad de lugares. En este sentido, estas instalaciones pueden perfectamente ser reconocidas al interior del proyecto que les sirve de matriz o de morada. Habría que considerar, en este punto, la existencia de este mismo catálogo como un ejemplo que certifica el grado de desdoblamiento operado sobre el producto artístico: todo catálogo, bajo esta perspectiva, se concibe como una exposición ambulante, en el entendido que en dicho cuerpo se registran la mayoría de los procesos –ilustraciones, diagramas, bocetos, simulaciones, biografías, reflexiones- que articulan una obra suspensiva, episódica, en constante transformación mediática.

Si toda instalación es una especie de suma de los géneros de la visualidad, es comprensible que la comparecencia de los medios de origen gráfico sean parte de la totalidad impuesta por ésta. Instalar, en este sentido, implica diagramar, medir, calcular, simular y maquetear la totalidad del producto con anterioridad a su puesta en escena. El espacio intervenido es importante en la medida en que escenifique una serie de sentidos preexistentes; todo espacio a ocupar está, en cierta forma, significado, marcado: no hay espacio virgen, vacío, neutro, incluso la arquitectura -y también la naturaleza- más desnuda posee un sentido previo, de acuerdo a su función, su simbolismo, su utilidad. Esto se comprueba por la demanda de sentido invocada por todo espectador frente a una escena modificada, trasformada, alterada o desconstruida; restituir el espacio a su origen, a su disposición natural. El peligro de toda instalación es la recuperación de cierta concepción teológica del espacio. Esto implica la antecendencia de un logos, de un texto primero: la fundamentación teleológica, al estar sustentada en un discurso originario ¿no supondría una anulación del espacio en su dimensión más concreta? -No hay instalación desde una teoría del conocimiento...

20

Experimentar el espacio es una tarea difícil; supera -como se indicó recién- una teoría del conocimiento. Y todo conocimiento impone la presencia de una planicie, de una base, de un cimiento sólido, en definitiva, de unos pies bien puestos en el suelo, en donde por costumbre se afirmaría un concepto de la dignidad humana perfectamente estable y compuesta. El punto de tensión, en este caso estaría gobernado por la regularidad del ojo, siempre dispuesto a respetar la omnipresencia de su mirada. Toda arquitectura clásica, teológica, es tectónica... representación del espacio. Contra esta noción del espacio han debido luchar las vanguardias: el teatro artaudiano, la obra de Schwitters, el minimal, la escultura y la arquitectura desconstructivista son aquí los ejemplos más notorios: descontando sus diferencias -tal vez más visibles que sus afinidades- todas estas expresiones del arte y de la literatura modernos ¿no han intentado -cada cual a su modo- liberar el espacio de su función representativa? Desde Artaud, hablamos de espaciamiento, desde el minimal, de virtualidad y presencia. El arte chileno correspondiente ha debido luchar con otros fantasmas representativos; en este sentido, la instalación como género no ha sido un medio instrumental, susceptible de fomentar -en Chile- determinados contenidos narrativos.

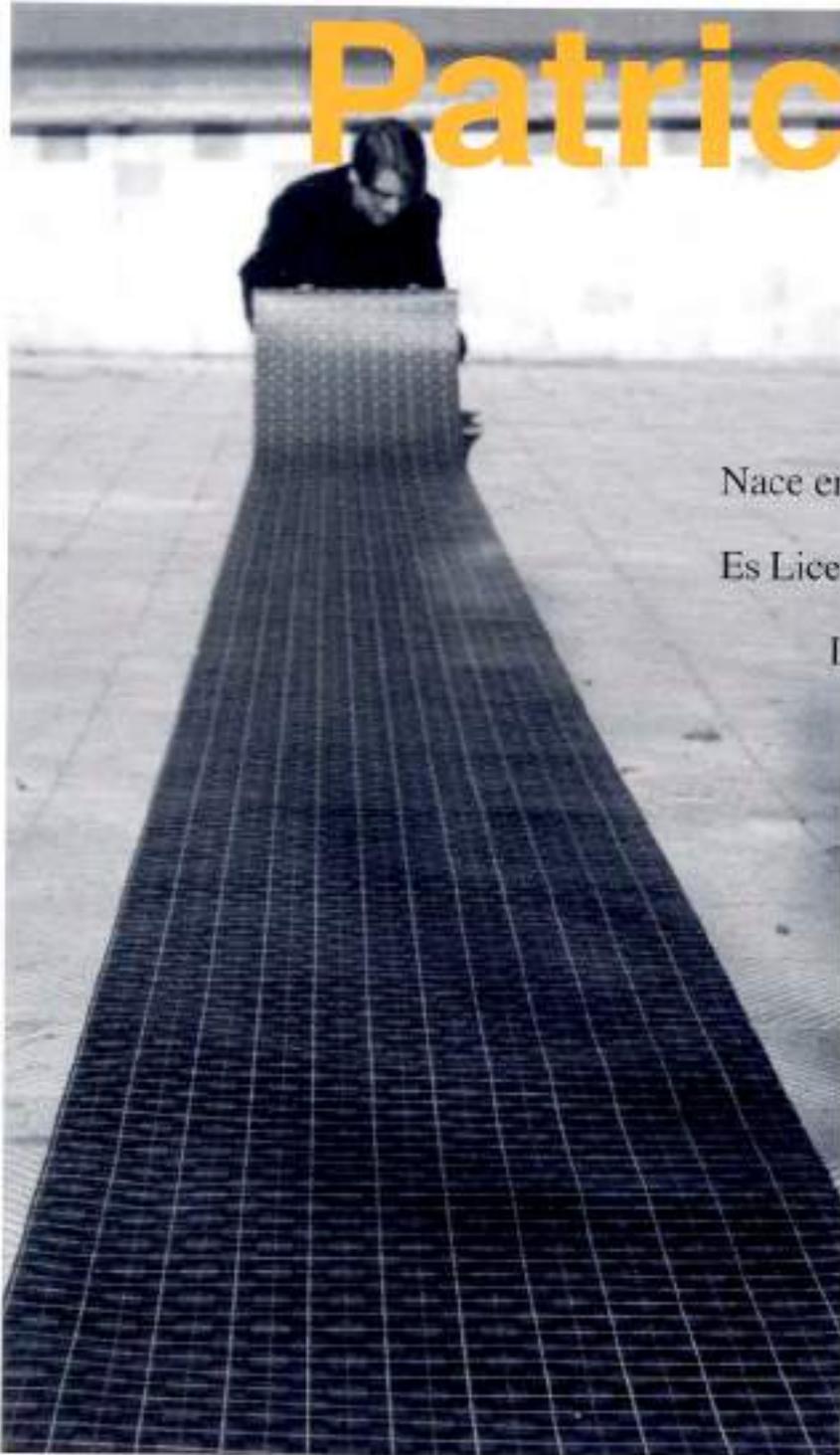
Las formas espaciales intervenidas, por medio de estas obras, tienen en Chile su tradición, su historia. La tradición del arte formalista aquí es precaria; se subordina a un sentimentalismo, a un expresionismo de naturaleza humanista. Incluso algo de esto se filtra en el arte crítico-vanguardista. ¿Tradición formalista en Chile? ¿El grupo Montparnasse, Rectángulo, Forma y Espacio, algo de la Escena de Avanzada? Poner en duda dicha tradición, es coherente con la escasa relación surgida en Chile entre el espacio artístico y el arquitectónico (me refiero a una contaminación y no a una subordinación de un género a otro, como ha ocurrido con la escultura respecto a la arquitectura criolla de fin de siglo). Aquí –con todo lo promisorios que estos artistas puedan ser- se da una reflexión en torno a los límites entre el arte y el espacio arquitectónico. La forma elegida es una variante moderna de la pintura mural, extendida hacia el cielo y el piso de la sala escogida. Es cierto que sólo en el caso de Silva se da una pintura en el sentido más legible del término (cercana a las soluciones virtuales –wall drawings- de Sandback y Sol le Witt). La referencia de una pintura mural tiene que ver con una idea colectiva del trabajo artístico. Por otra parte, después de Picasso sabemos que la jerarquía de los pigmentos y los colores ha sobrepasado la imagen de la pintura tradicional (muro y bastidor, acuarela y óleo), incorporando a la matriz pictórica (la sala en este caso) una serie de procedimientos y materialidades inéditos, a veces insólitos (barniz cristal en Ramírez, papel mural sobre objetos-herramientas, en Hamilton).

X X I I

Los trabajos de Hamilton, Ramírez y Silva exhiben finalmente una preocupación por desarrollar –de manera paciente y prolija- una obra, en el entendido que una categoría como ésta supone un desarrollo estético en el tiempo: es una temporalidad cuyas fases, al ser expuestas, pueden ser desplazadas al espacio: este espacio –temporalizado- es, de una forma alternativa a su función, heterogéneo: una multiplicidad de lugares; no espacio, sino *espaciamiento*.

Patrick Hamilton

Nace en 1974 en Lovaina, Bélgica. Vive y trabaja en Santiago de Chile.
Es Licenciado en Arte por la Universidad de Chile y actualmente estudia
Licenciatura en Filosofía en la P. Universidad Católica de Chile.







Serie de objetos para colgar (serruchos), 1998, 31 x 60 cms.



Revestimiento A1, 1997-98, fotomontaje. Intervención con papel mirri de las columnas soportando el tímpano del Palacio de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile



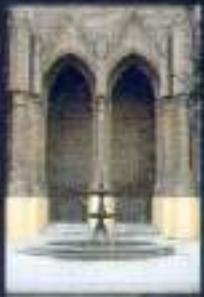
1



2



3



4

1

Serie de objetos para colgar (planas), 1998. Papel autoadhesivo y herramientas, dimensiones variables. Selección de figuras realizadas a partir de la disposición y redistribución de 9 planas sobre el muro.

2

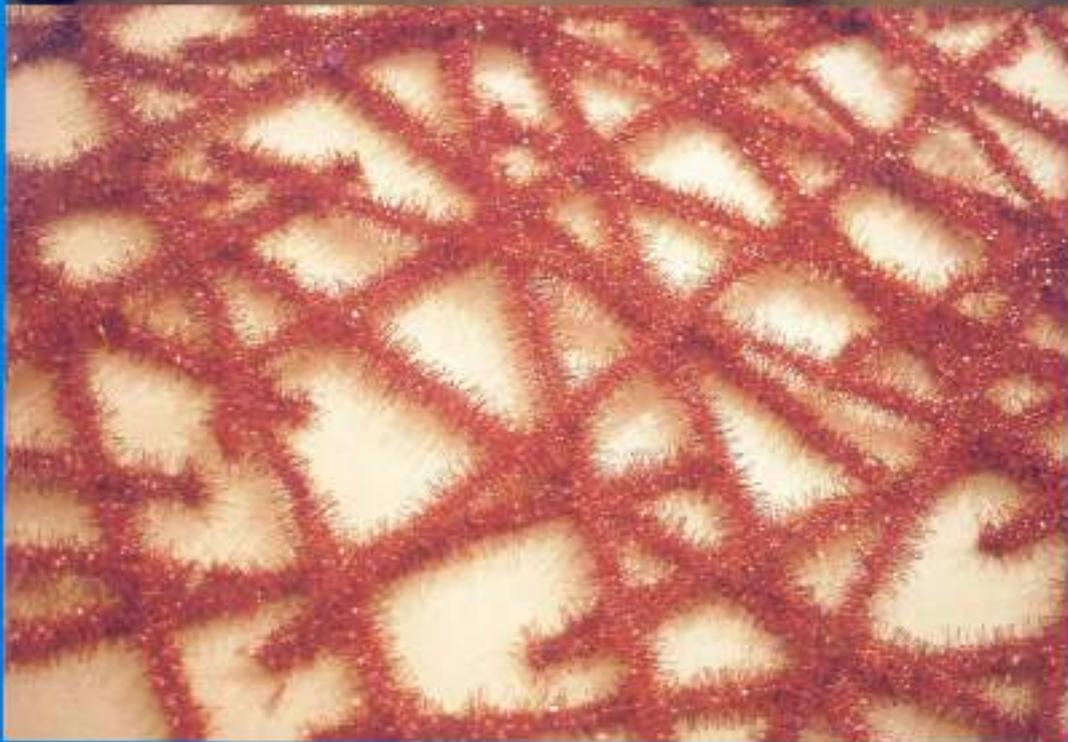
Revestimiento II, junio de 1997, intervención con papel mural y luz halógena de la estructura de fierros ubicada en el patio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

3

Escenas de batalla, 1998, papel mural, tipografía autoadhesiva, focos halógenos dispuestos sobre el muro, 270-1000 cms, Sala Juan Egenau, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

4

Revestimiento I, septiembre de 1996, intervención con papel mural, Basílica del Salvador, Santiago de Chile.



Maralle Festival, julio de 1998, guirnalda
dispuestas sobre el muro, 150-700 cms,
de la exposición "TWO"; Museo de Arte
Contemporáneo.

Serie de objetos para colgar (mascara)
1998, 40 x 28 x 15 cms



Serie de objetos para colgar (el palo)
1998, 15 x 50 x 15 cms



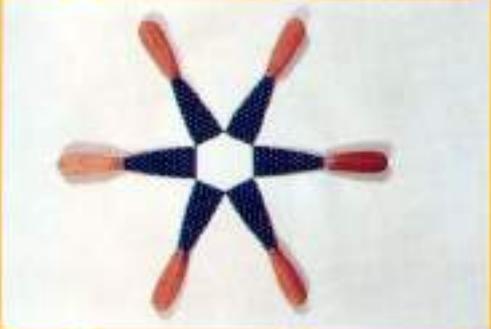
Serie de objetos para colgar (banera)
1998, 40 x 100 x 15 cms



Serie de objetos para colgar (serucho cordero)
1998, 24 x 30 cms



Serie de objetos para colgar (cervata)
1998, 46 x 45 cms



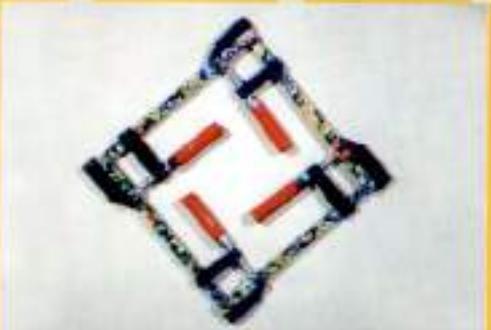
Serie de objetos para colgar (scarpeta)
1998, 12 x 45 cms



Serie de objetos para colgar (mascara)
1998, 60 x 60 cms



Serie de objetos para colgar (lunada)
1998, 30 x 30 cms



Serie de objetos para colgar (lana)
1998, 28 x 14 x 10 cms



Francisco Ramírez

Nace en 1974 en Santiago, Chile. Actualmente vive y trabaja en Santiago, Chile. Estudia Licenciatura en Artes Plásticas, mención pintura en la Universidad de Chile.



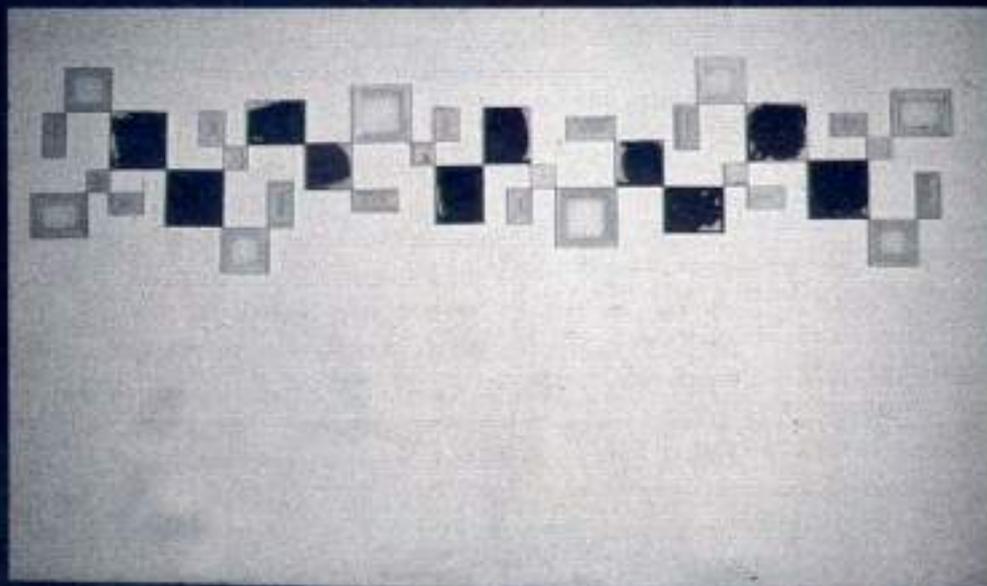
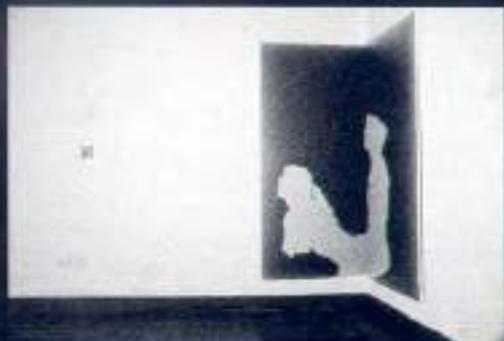


Convulsión ciega, 1997. Acrílico sobre tela, 220 x 420 cm.. Montaje en el segundo piso de la Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile. Foto: F.R.

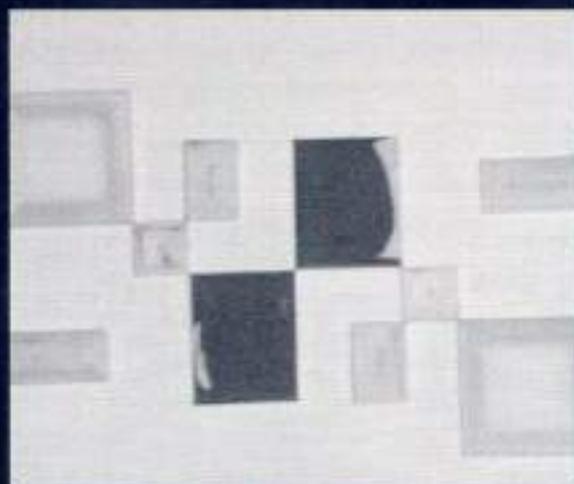


Movimiento Sostenido, Pose Uno, 1998. Acrílico, Esmalte Sintético y Envase de Helado Pingü sobre Tela, Alambre y Cáncamos. 220 x 280 cm. Foto: F.R.

Convulsión Ciega (Pose Dos), 1997, Acrílico sobre Tela, 200 x 200 cm., Montaje en el segundo piso de la Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile. Foto Raoul H. Pinno, F.R.

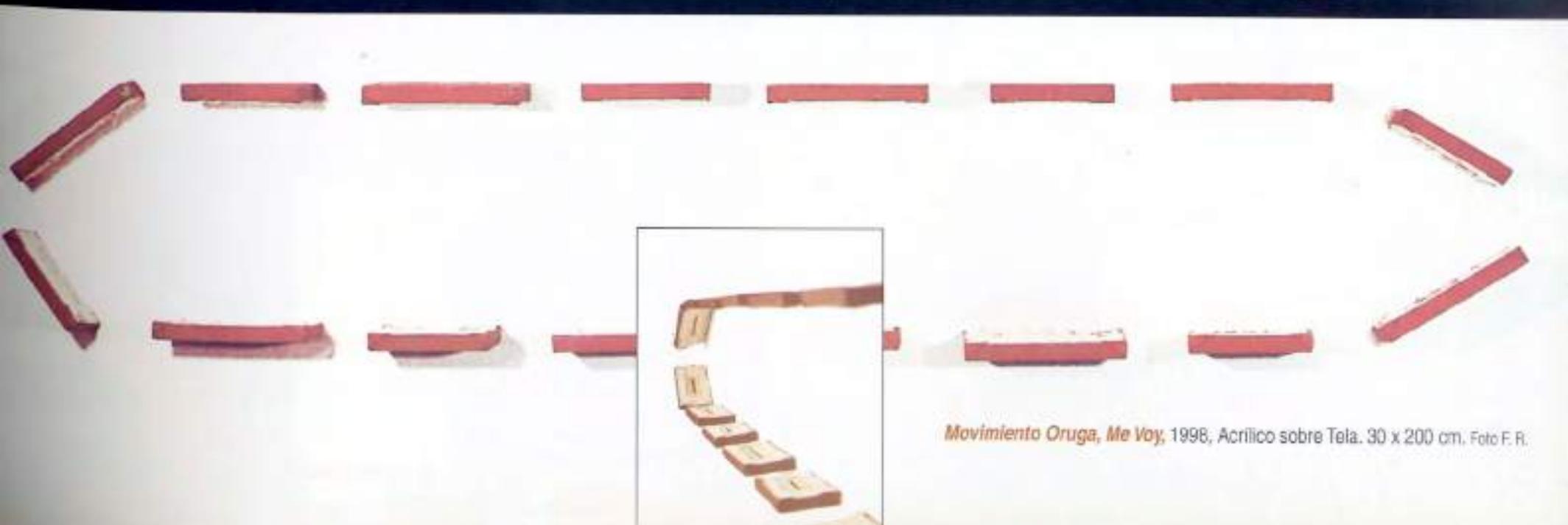


Convulsión Ciega (6x6 = 36), 1997. Bastidores de Madera, Papel Poliéster y Derrames de Acrílico en el reverso, 87.5 x 395 cm., Montaje en el segundo piso de la Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile. Foto Raoul H. Pinno, F.R.





Alineante, 1997, Acrílico en el reverso, Esmalte Sintético, Pintura de Pizarón, Tiza y Molduras sobre tela, 400 x 800 cm., Montaje en el torreón norte del Teatro Municipal de Talca, Talca, Chile. Foto Reinaldo Villar.



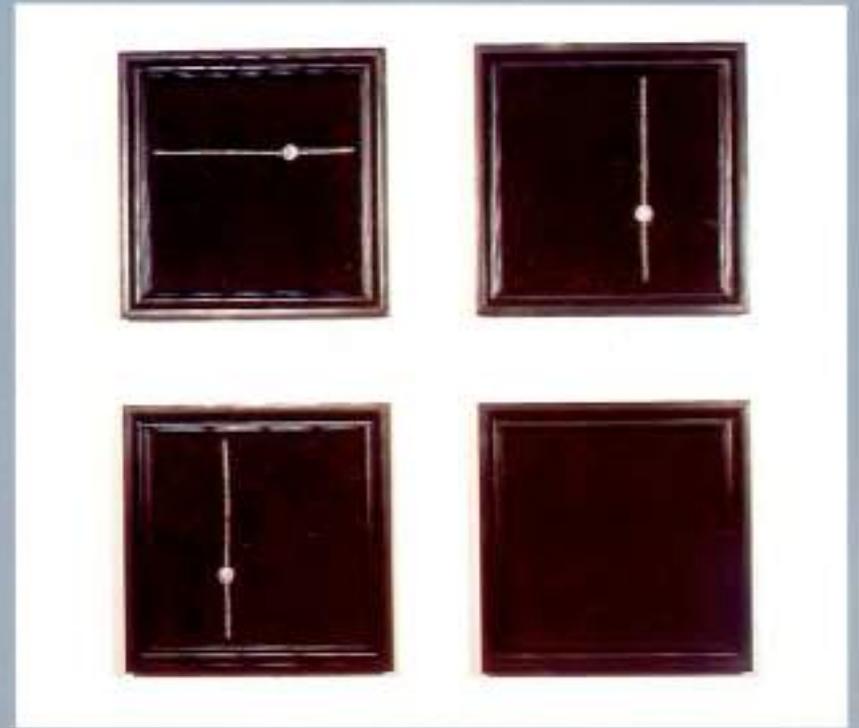
Movimiento Oruga, Me Voy, 1998, Acrílico sobre Tela. 30 x 200 cm. Foto F. R.



Flip-Flap, 1998. Catorce Bastidores de Madera con Papel Poliéster y Derrames de Ac
en el reverso. Látex sobre muro, Esmalte Sintético. Pintura de Pizarrón, Acrílico y Tiza
tela, 420 x 285 cm., Montaje en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
Foto Loreto González, F.R.



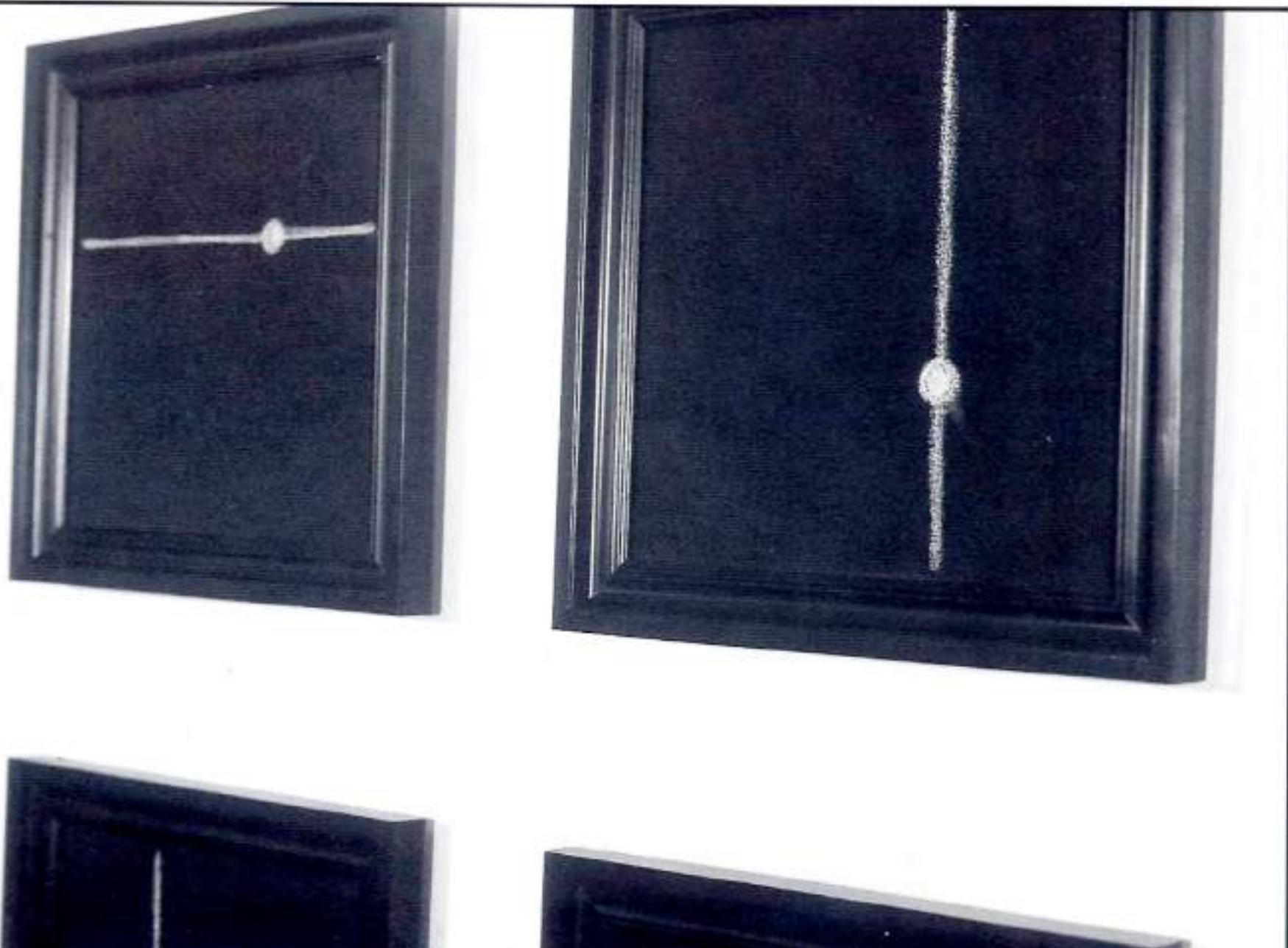
Tres Giros y Una Cruz. 1998,
Pintura de Pizarrón, Tiza y Molduras
sobre Tela, 72 x 72 cm. Foto: F. R.



Movimiento Sostenido, Paisaje Nocturno. 1998, Esmalte Sintético sobre Tela, Alambres y Cancamos. 120 x 90 cm. Foto: F. R.



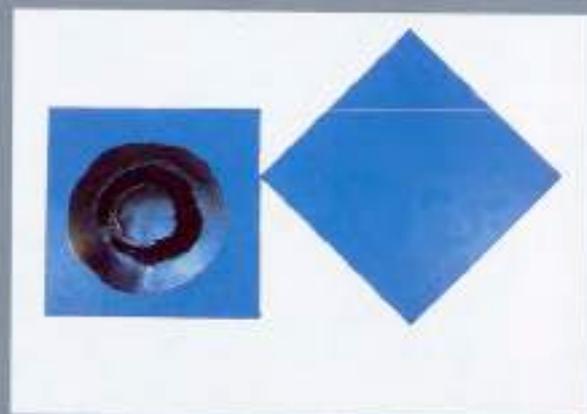
Tres Giros y Una Cruz. 1998, Pintura de Pizarrón, Tiza y Molduras sobre Tela, 72 x 72 cm. Foto: F. R.



Ruido de Fuego, Dimensiones Variables. 1998. Acrílico y Esmalte Sintético sobre Tela, Pintura de Pizarrón sobre Muro, 50 x 50 cm. Foto: F. R.



Tazón de Leche Materna. 1998. Esmalte Sintético sobre Tela y Bastidor con Papel Poliéster, 60 x 85 cm. Foto: F. R.



Tres Giras y Una Joyita. 1998. Acrílico, Esmalte Sintético y Pintura de Pizarrón sobre Tela, 82 x 140 cm. Foto: F. R.



Cristián Silva Avaria



Nace en 1975 en Santiago, Chile. Es Licenciado en Arte por la Universidad de Chile. Actualmente estudia la carrera de Licenciatura en Filosofía en la Universidad Católica de Chile.

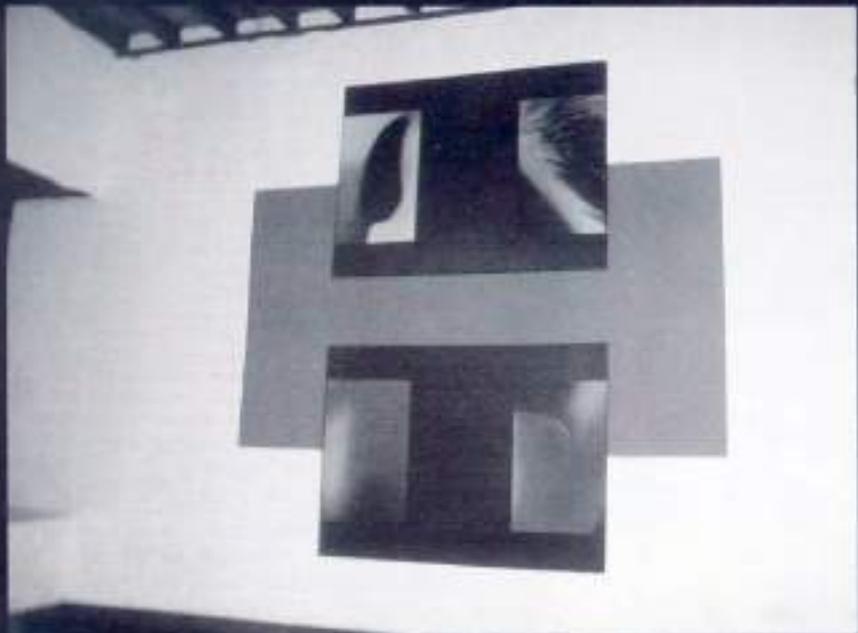
Primera Declinación, 5 Septiembre 1988.

papel PVC sobre escala.

Parque Balmaceda, Santiago.

ST (Triangulado), 1997, látex sobre muro.



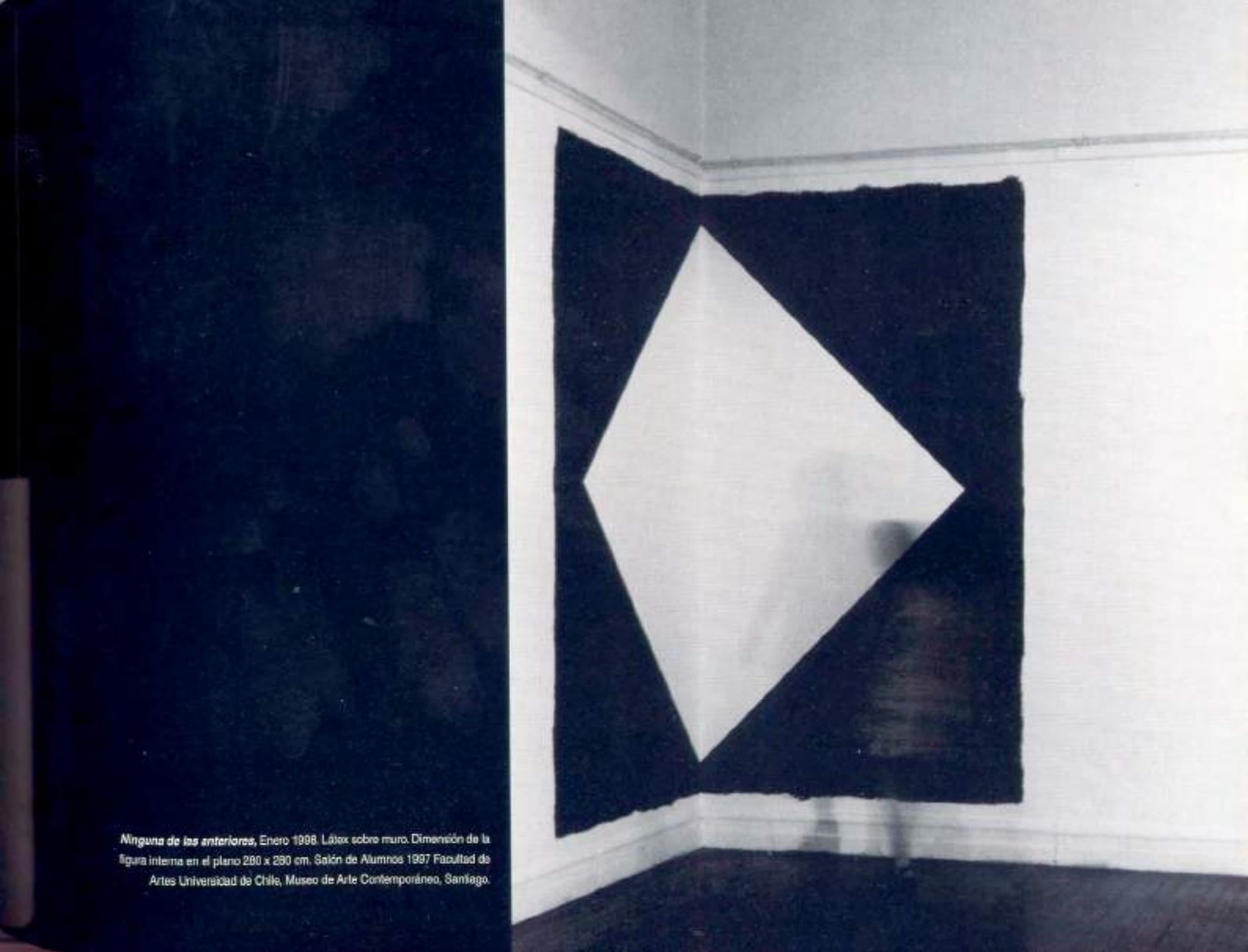


Cuatro Cuartos, Junio 1997. Óleo sobre tela y lótex sobre muro.
Dimensión por sala 280 x 280 cm. Galería Posada del Corregidor, Santiago.



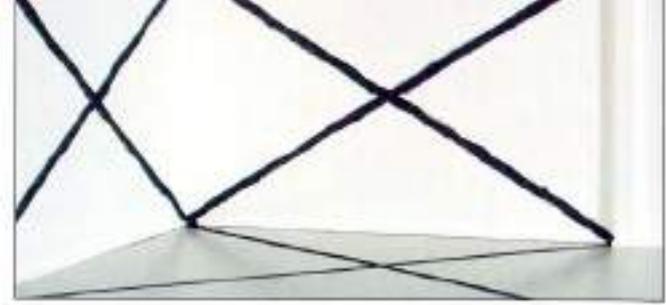
El Soldado Desconocido.

1996. Fotocopia, fotocopia láser y molduras. Dimensión total: 108,5 x 82,5 cm.

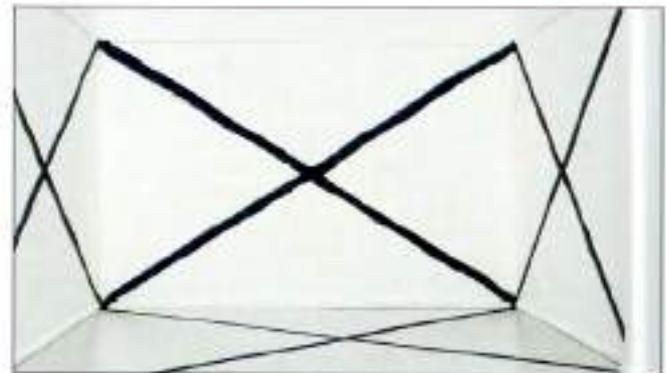


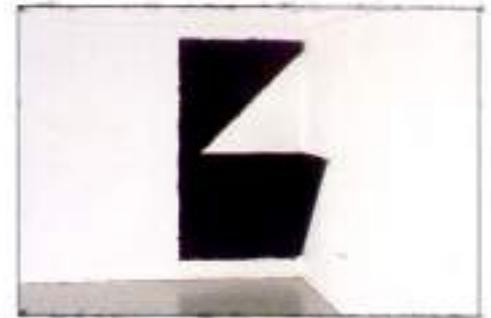
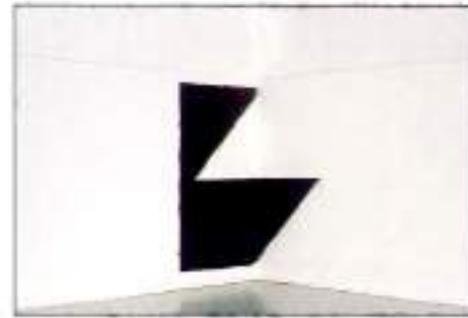
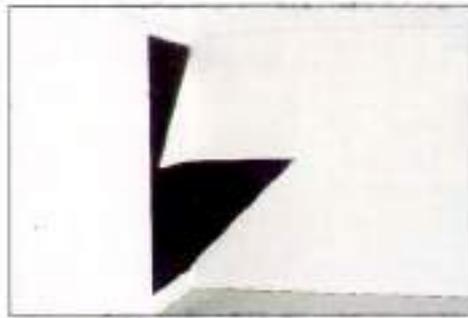
Ninguna de las anteriores, Enero 1988. Látex sobre muro. Dimensión de la figura interna en el plano 280 x 280 cm. Salón de Alumnos 1997 Facultad de Artes Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

In Line, 1998. Óleo sobre hiedra. Dimensión 150 x 150 cm



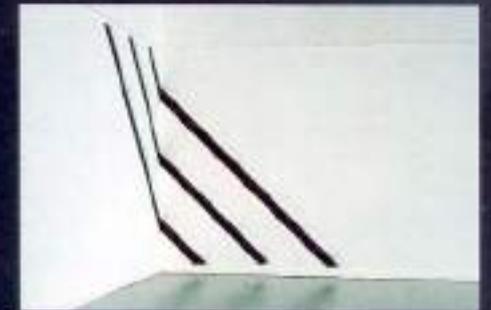
S/N (equis), 1998
Látex sobre muro y piso. Galería Vivar*, Santiago.



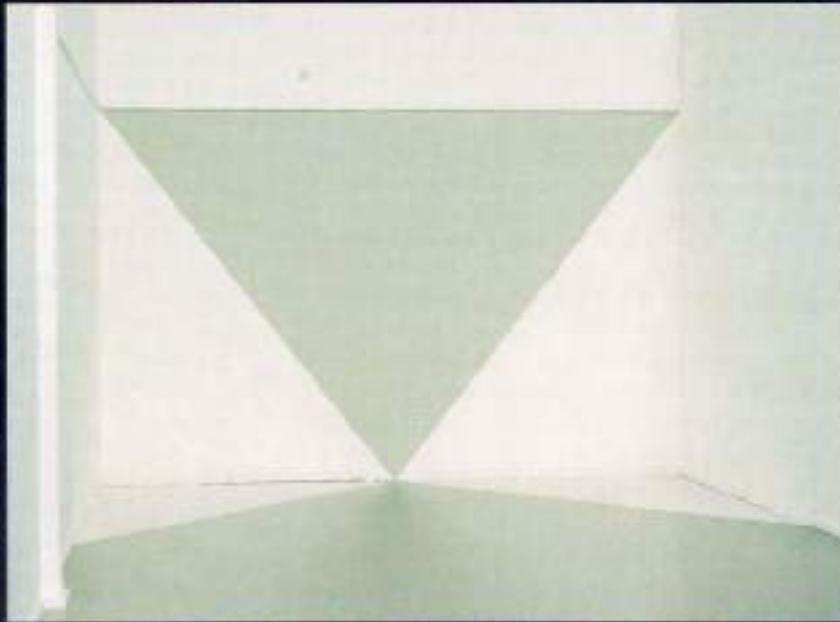


S/N (Entrecruce), 1998
Látex sobre muro, Galería Vivar*, Santiago.

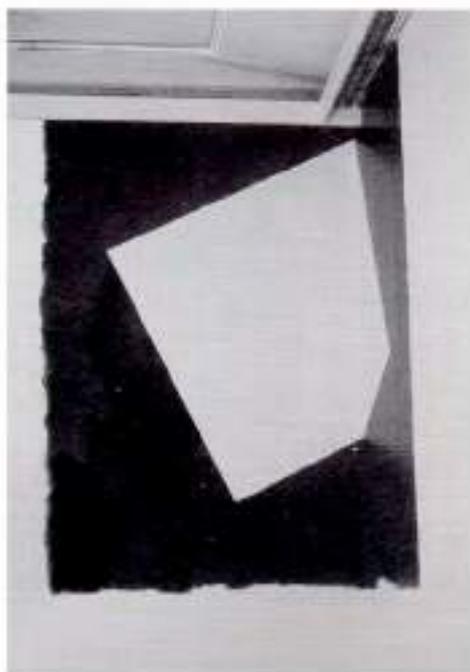
*Galería Vivar es una maqueta; un espacio simulado de muestra, construido especialmente para obtener registros fotográficos de una serie de trabajos desarrollados entre mayo y septiembre de 1998.



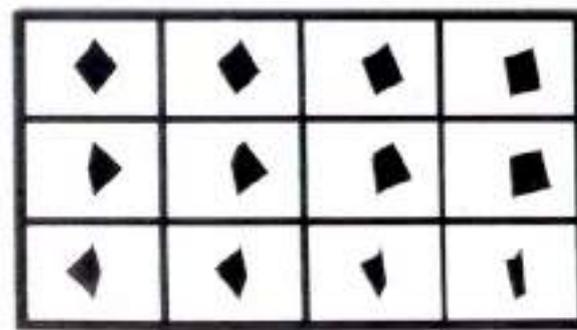
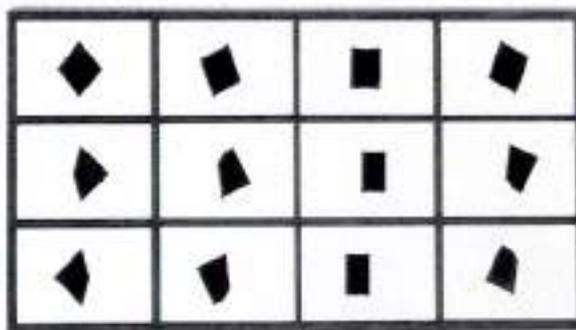
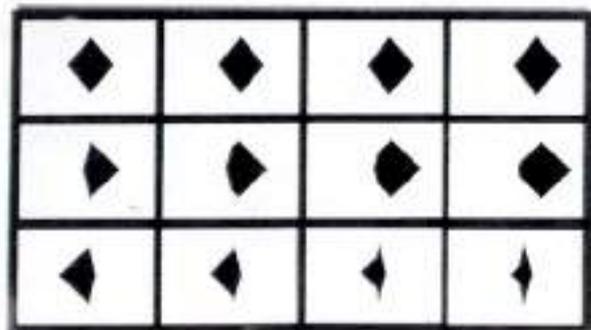
S/N (Entre lo uno y lo otro), 1998
Pintura PVC sobre muro y látex sobre piso,
Galería Vivar*, Santiago.



S/N (Entre líneas), 1998
Látex sobre muro, Galería Vivar*, Santiago.



Seta. Enero 1998. Oleo industrial sobre muro. Dimensión de cada figura en el plano 150 x 150 cm; Sala Juan Egenau, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.



Todas Las Anteriores (Traslación, Rotación, Pendulación) 1998. Registro fotográfico de tres ángulos de 20 posiciones de un cuadrado de papel autoadhesivo negro en una esquina.



Serie La Otra Mitad (Telescopio A - 1) 1997. óleo opaco sobre 56 trozos de cartón negro, obtenidos de sub divisiones de cuatro plegos de 110 x 77 cm. Dimensión total 268 x 268 cm. Montaje en la Exposición Two, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, junio de 1998.

FOB

Copyright © 1998

Texto

Guillermo Machuca

Diseño Catálogo

Patrick Hamilton

Francisco Ramírez

Cristián Silva Avaria

Fotografía

Loreto González

Patrick Hamilton

Raoul Pinno

Francisco Ramírez

Raúl Ramírez F.

Cristián Silva Avaria

Reinaldo Villar

Digitalización de imágenes

Carlos Aguirre

Impresión

Offset Bellavista

A g r a d e c i m i e n t o s

J.J. Acevedo - Carlos Aguirre - Manuel Antonio Aguirre - Natalia Amenábar - Paulina Avaria - Martin Becker - Paul Beuchat - Verónica Carvajal - Alejandra Chacoff - Gonzalo Díaz - Eugenio Dittborn - Arturo Duclos - M. Cecilia Ferrada - Loreto González - Carolina Hamilton - Patrick Hamilton D. - Patrick Hamilton P. - Pedro Pablo Iglesias - Julio Kaltwasser - Carlos Kater - Susanne Köster - Doris Krumpl - Martín López - Guillermo Machuca - Catalina Mena - Reinaldo Moya - Raoul Pinno - Maria Angélica Planet - Raul Ramírez F. - Raul Ramírez M. - Alejandra Silva - Bárbara Silva - Beltrán Silva - Felipe Sotta - Luisa Ulibarri y equipo - Reinaldo Villar - Rodrigo Zúñiga.

Las digitalizaciones de las imágenes de este catálogo se realizaron, en parte, gracias al aporte de AGUIRRE & Cía.

Este catálogo fue editado y producido gracias al apoyo del Departamento de Programas Culturales del Ministerio de Educación con motivo de la muestra FOB, realizada en Galería Gabriela Mistral, entre el 17 de noviembre y el 11 de diciembre de 1998 en Santiago de Chile.
De esta edición se imprimieron 1000 ejemplares.

1 9 8 8