

Decorando a dúo

Maritxu Otondo Patrick Hamilton

Textos
Constanza Acuña
Guillermo Machuca

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales · División de Cultura · Ministerio de Educación

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de la plástica nacional. 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 en 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 de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas, expresar sus opiniones a través de textos que NO NECESARIAMENTE reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.

Decorando a dúo

Maritxu Otondo Patrick Hamilton

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1996

Textos
Constanza Acuña
Guillermo Machuca

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales · División de Cultura · Ministerio de Educación

APUNTES SOBRE LOS TRABAJOS PICTORICOS DE MARITXU OTONDO Y PATRICK HAMILTON

Guillermo Machuca

Luego de la crisis del arte crítico y del neo-expresionismo de la década pasada, el desarrollo actual del arte chileno ofrece una cantidad importante de manifestaciones artísticas que merecen ser consignadas por el análisis de la crítica local. Dicha crítica- como es natural- aguarda la consolidación y madurez de una apreciable, pero todavía incipiente, producción estética surgida, preferentemente, de las últimas promociones de las escuelas de arte de Santiago. Es aún prematuro arriesgar juicios respecto a qué propuestas plantearían una renovación con relación al discurso de sus "maestros" o, por el contrario, cuáles mantendrían una sumisión de naturaleza reproductiva con las obras de aquellos artistas pertenecientes al sector más respetable del vanguardismo criollo. De acuerdo con esto, pareciera que la renovación que insinúa algunos artistas jóvenes tuviese que pasar primero por el aprendizaje de todo un cúmulo de experiencias preestablecidas. La mayoría de dichos artistas- salvo excepciones -evidencian una concepción del arte como una especie de "receptáculo" de las influencias más disímiles; en sus obras se mezclan la tradición con determinado repertorio de la realidad actual; debido a esto, el

historicismo, el eclecticismo y el pluralismo parecieran erigirse como las figuras más resaltantes del discurso plástico de final de siglo. La misma enseñanza de arte es un claro ejemplo de la inadecuación entre los planes curriculares y programáticos y las prácticas concretas impartidas al interior de los talleres. En este marco, la influencia determinante de aquellos talleres más sólidos y coherentes (más cohesionados en su implementación teórica y práctica) va marcando el perfil de las preferencias tanto teóricas como prácticas de los futuros artistas visuales de Chile. En este sentido, el criterio para establecer un diagnóstico (todavía provisorio, por cierto) que permita reconocer el potencial que encierran aquellas propuestas más promisorias, debería provenir, al parecer, del compromiso con el cual los artistas jóvenes asumen la Historia del Arte tanto internacional como principalmente la acaecida en Chile. Los trabajos de Maritxu Otondo y Patrick Hamilton son susceptibles de ser incorporados junto a aquellas propuestas visuales que, de acuerdo a su consistencia temática y formal, plantean una renovación del lenguaje plástico precedente. Es cierto, por otra parte, que se trata de una inclusión

algo forzada; la obra (si cabe dicha expresión aquí) de ambos ha sido el resultado de un trabajo precoz, todavía en proceso de maduración; son, por ello, trabajos que esconden el signo de la promesa y la expectación respecto del futuro. De hecho, es la primera exposición importante para 2 artistas que apenas sobrepasan los 20 años de edad. Sin embargo, el rigor y la solvencia que se percibe en cada una de sus obras sugiere hacer caso omiso de cualquier consideración de tipo consagradorio o promocional. Por otra parte, dichos trabajos permiten y estimulan la activación de una serie de conceptos (todavía provisorios, obviamente) y, por lo mismo, necesarios para la emergencia de ciertas categorías tanto históricas como formales destinadas a interpretar una cantidad nada despreciable de propuestas visuales carentes, hasta el momento, de un discurso histórico específico. La crítica de arte es deudora, la mayoría de las veces, del espesor analítico de las obras (lo que no se debe confundir con la escasez puritana o con el rechazo frente al despliegue de la subjetividad).

Respecto lo último, es necesario relacionar dicho rigor de manera más o menos parecida al sentido de la interpretación del desarrollo de la historia del arte propuesto por Gombrich: como una tensión dialéctica entre las nociones de fórmula y rectificación. Me parece que los trabajos de Maritxu Otondo y Patrick Hamilton son susceptibles de ser leídos a partir de dichas categorías. Y también el ejercicio crítico, en la medida que pretende interpretar un objeto paradójico, inmune a los conceptos fijos,



Patrick Hamilton, "El Encuentro", 1996. Acrílico, esmalte sobre tela. 110x125 cm.

normativos y disciplinarios. Siguiendo este ejemplo, se puede sostener que el arte (en su acepción más que histórica y tradicional)- y por consecuencia el pensamiento ligado a él- posee en una primera etapa una base extremadamente simple, económica, de escasa movilidad; la reducción que supone tiene como frontera la precisión de los contornos y como soporte las estructuras expresadas en las geometrías regulares y concéntricas. Esto es válido para las experiencias estéticas primarias como también para las derivadas. En términos ideológicos, corresponde con la idea de los principios sólidos, equilibrados. Pero también con el espacio de las sublimaciones (las imágenes recortadas, carentes de expresión y textura) y con los procesos de autonomía formal (como es reconocible en el clasicismo o en aquellas tendencias más puristas de la vanguardia). El modelo de esta clase de noción se encuentra determinada por la transferencia, a veces impositiva, de las imágenes y de los conceptos;

por ello, la exigencia de "claridad" (abstracta o figurativa) que reproducen los discursos altamente formulizados es condescendiente con determinados principios éticos y morales cuya más palpable evidencia la constituye el imperativo de la **legibilidad** (los conceptos de identidad, reconocimiento, coherencia de sentido son sus síntomas más evidentes).

En segundo lugar, y en contradicción con lo anterior es posible introducir una diseminación **calculada** de todo sistema. En el arte -y en el pensamiento- las figuras de la perversión -el excedente de sentido- se nutren de la mueca de la deformación y de la máscara de la ironía para revelar, merced a un necesario distanciamiento con la realidad de la obra, un estado de inestabilidad y oscilación que envuelve el tejido del universo tanto humano como social. Ironía, deformación, inestabilidad, movilidad, oscilación son figuras que sólo se hacen reconocibles forzando la lógica, en apariencia invariante, de las leyes y los sistemas (de ahí que la transgresión de la ley suponga un diálogo con la ley: el gesto de Duchamp demuestra la eficacia de la estrategia). Así

Maritxu Otondo, "EI", 1996. Aceite, esmalte, papel transfer sobre madera, 49x50 cm.



la expresión formal de esta clase de diseminación no excluye necesariamente una vocación analítica, sistemática (no existe paradójicamente un arte más mecanizado que el expresionismo de estos últimos años); más bien, las figuras aquí tendrían que ver con las desfiguraciones y las inestabilidades que reproducen las dicontinuidades de la existencia; las evaporaciones, las nebulosas, las manchas y las secreciones ("el inconsciente óptico") permitirán comunicar los contenidos del cuerpo con los fantasmas irrepresentados de la visualidad. Una mezcla de torpeza y delicadeza, de geometría y desdibujo, de profundidad y expansión, de historia y memoria, de escasez iconográfica y opulencia barroca identifican -en mi opinión- el repertorio visual de un sector -tal vez el más interesante- del arte chileno más reciente.

II

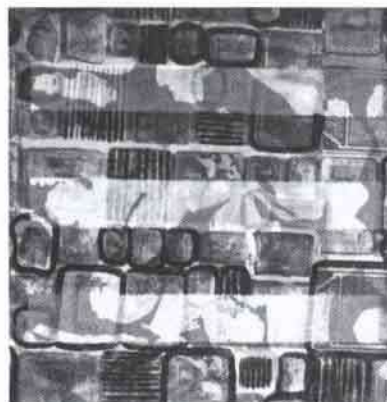
En un sentido más amplio, los trabajos pictóricos tanto de Maritxu Otondo como de Patrick Hamilton, pueden ser leídos de acuerdo a las relaciones entabladas entre el sistema -una manifiesta voluntad de lucidez- y la abertura de éste -una creciente variación de un modelo determinado. Son obras que abren el sistema que, de manera escueta y rigurosa, las constituyen; se mueven, por así decirlo, hacia adelante, en un recorrido incesante, tan abierto como caculado; su horizonte, su meta es, a la

larga, estar "fuera del sistema" (Hermann Broch). Es una oscilación necesaria, y que tiene -en mi opinión- el saludable objetivo de ubicarse a una cierta distancia respecto de los peligros de la imitación, del conceptualismo estereotipado, de la liviandad (el arte light) o de la gratitud expresionista o puramente cosmética. Por otra parte, estos trabajos acercan la pintura con la gráfica, permitiendo así la activación de una gama importante de recursos expresivos que los ubican, por ello, junto a otras propuestas análogas surgidas en estos últimos años en el arte local. Me refiero al trabajo con la **decoración** (en su acepción tanto abstracta como figurativa). En ambos la materia prima es -mayoritariamente- de proveniencia industrial (de índole decorativa y doméstica). El desafío - en términos políticos- es sobrepasar la sospecha de una creciente pérdida de un cierto espesor crítico o ético que caracteriza al arte de final de siglo. Tal vez la salida (o la esperanza) provenga del tono o el énfasis con los cuales se valoran el racionalismo y la afectividad. Racionalidad y afectividad



Jackson Pollock pintando en su estudio de East Hampton, 1950

parecieran ser las facultades que comparecen en estas obras. Es decir, el gran racionalismo del arte (en la medida que constituye todavía una práctica "elevada" de la cultura) y el sentimentalismo (degradante y barato) que invade la cultura de una época gobernada por el gusto de los "valores medios" (reconocible en el llamado



Maritxu Otondo, "D4", 1995. Aceite, esmalte, papel transfer sobre madera. 49x50 cm.

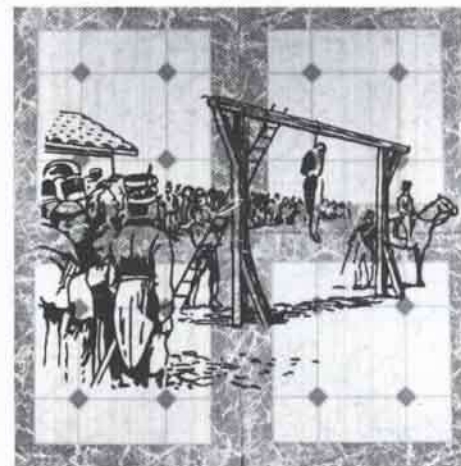
Kitsch). O dicho de otra forma, el monumento de la cultura -su profundidad y pesantez- y el nimio e imperceptible -pero agradable- universo de lo decorativo y ornamental.

Sin embargo, la referencia a lo decorativo y lo ornamental es tomada aquí sólo como pretexto y no como finalidad. Dicha actitud marca la distancia necesaria como para pensar el universo de lo decorativo -ornamental como **modelo pictórico** (abandonando, de esta forma, la concepción del modelo como mimesis o -como en el caso de la vanguardia más ortodoxa- bajo la noción de autorreferencialidad). En Otondo dicha distancia tiene que ver con determinada **delicadeza** y en Hamilton con cierta **agresividad**: la delicadeza del primero en relación con la noción del inconsciente óptico o con una "sensación surrealista" (en el sentido asignado por Moles); y la agresividad del segundo, a una intromisión del cuerpo en la **imagen** de la historia (expresada aquí bajo la dispersión **controlada**- ¿censurada?- de las manchas y las secreciones). Esta distancia respecto a lo decorativo -ornamental, se verifica en el rigor que caracteriza el **proyecto** de la obra de ambos; es un esquema

de base que posibilita la repetición **de un programa continuo**: en Otondo gracias a un severo diagrama, el cual contiene, por anticipado, el registro de los procedimientos y las formas (exceptuando lo inesperado del resultado); y en Hamilton, merced a una meticulosa selección de imágenes (ilustraciones extraídas de láminas escolares) y procedimientos de transferencias y proyecciones (dibujos, calcos, inventarios de manchas, etc.).

Pero lo central de la propuesta de Otondo y Hamilton, consiste en la distancia entre el proyecto y el resultado. Es una disociación que se genera por el hecho de tratarse de obras compuestas por una serie de capas sucesivas: la diferencia -el grado de incertidumbre necesario- se produce en los hiatos y discontinuidades entre un estrato y otro (guardando dicho procedimiento una determinada analogía con la técnica de la **prensa plana** de Rauschenberg). Esto es visible en la complejidad de pasos y procedimientos que articulan la pintura de Otondo (aunque a diferencia del ejemplo anterior aquí lo resaltante es la paradójica expansión del relieve): un trazado reticular (realizado gracias a la aplicación de una espátula caliente sobre la superficie del plumavit) origina una serie de zonas interiores, sobre las cuales es posible adherir una cantidad heteróclita de papeles impresos, permitiendo realizar luego -sobre los papeles- una operación de naturaleza pictórica gracias a la aplicación de un aceite industrial (dejando algunas zonas intactas) de modo análogo a como el pintor **tradicional** trabaja con la técnica de la veladura y la mancha. Se

podría hablar aquí de una forma renovada de **hacer** pintura. Y de **realizarla** gracias a una materia prima conónica: el aceite. El resultado -tan previsible como incontrolado- depende, en última instancia, de la lógica interna de un universo visual fluctuante (figural) que contrarresta la impresión de ser una obra tramada a partir de una serie de **efectos calculados**. La misma flexibilidad del resultado, se percibe en el procedimiento técnico -formal realizado por Hamilton. Sólo que aquí los aspectos formales se combinan con una preocupación de índole temática: la historia. Tanto la historia oficial (el sentido fuerte, impositivo) y la privada (la doméstica, cotidiana) se funden en el vaho de la evanescencia;

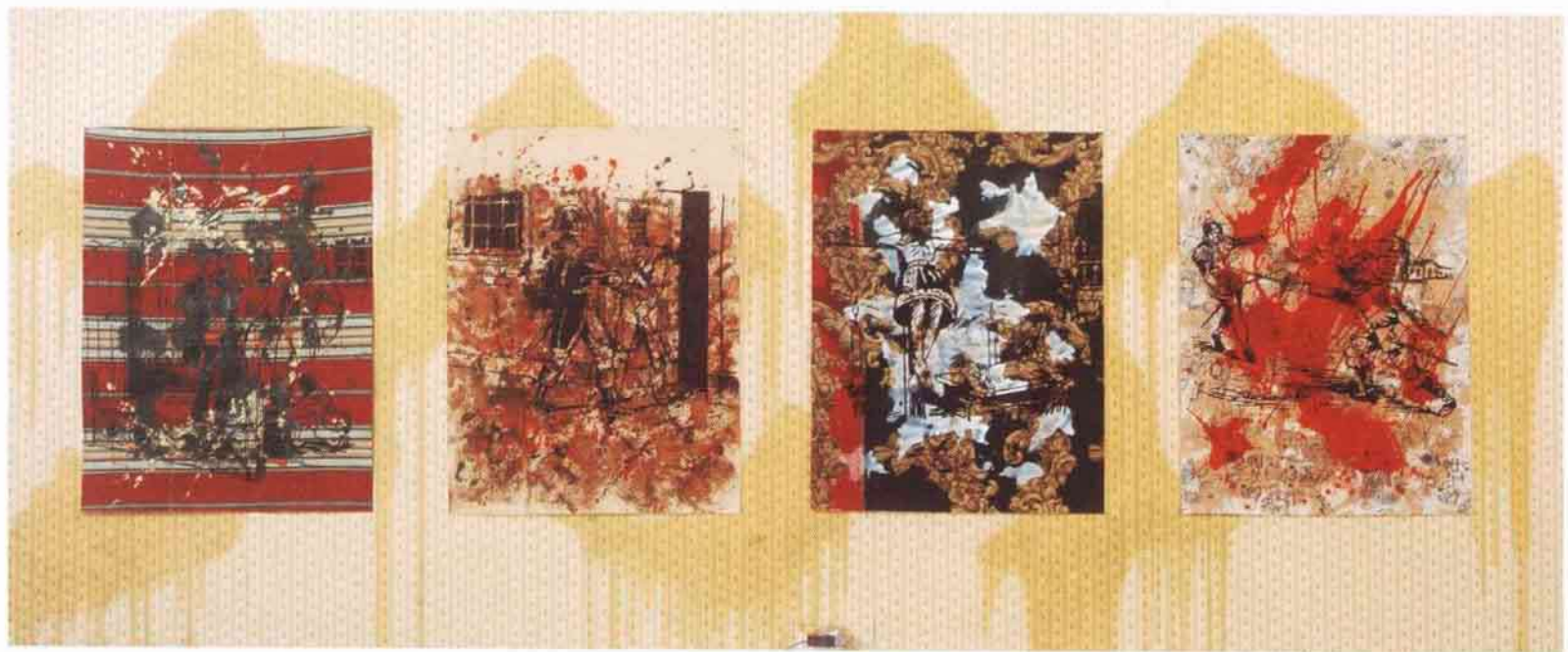


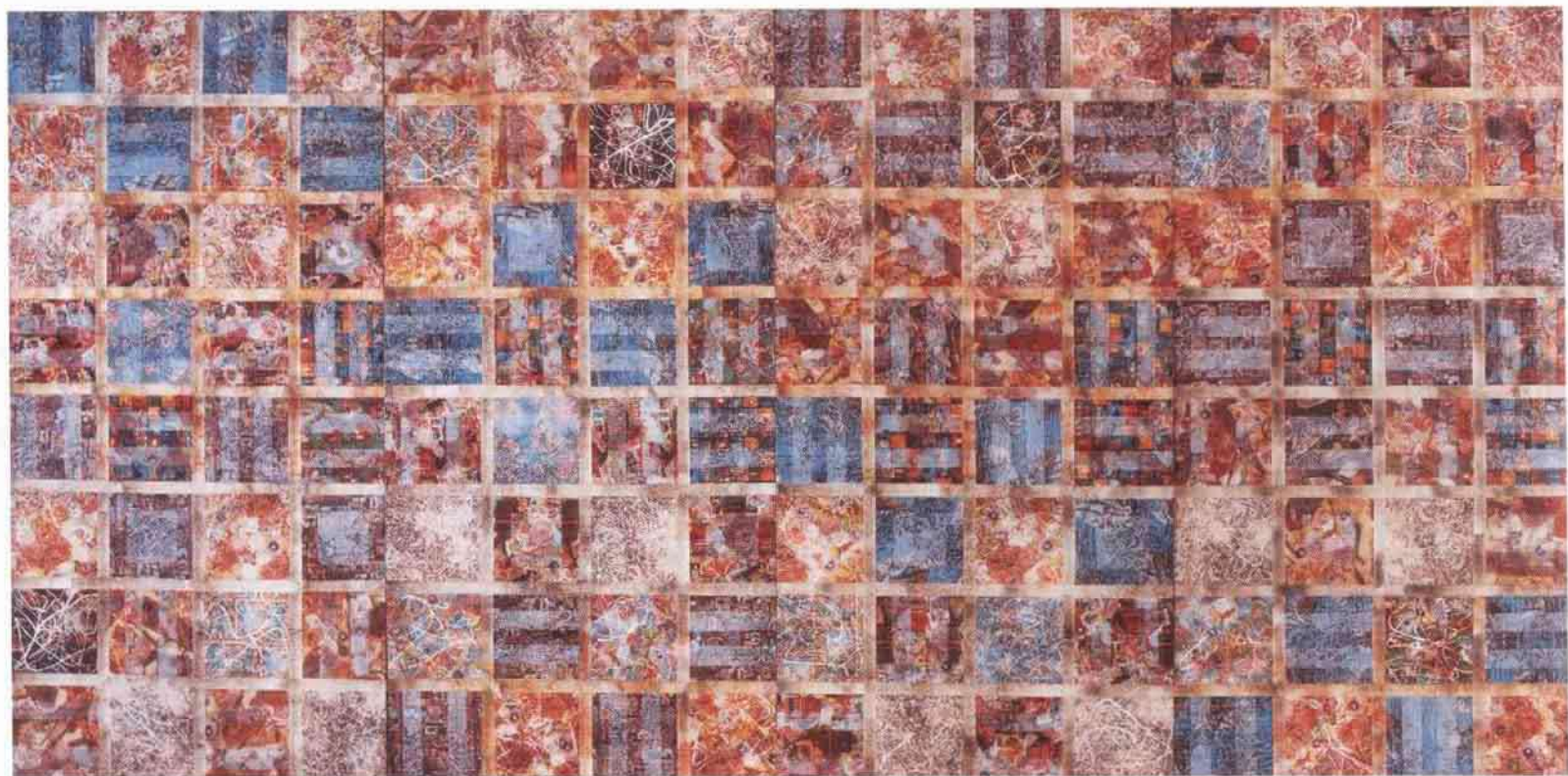
Patrick Hamilton, "El montonero Benavides",
1996 esmalte sobre palmetas vinílicas.
60x60 cm.

la caída del sentido grandilocuente de la historia -certificada por la crítica moderna-no emite ruido alguno en estas obras; lo que se verifica, por lo contrario, es un tenue rumor, una ontología demasiado debilitada como para representar las figuras de la tragedia.

PATRICK HAMILTON D.

Paisaje, 1996. Aceite, esmalte, acrílico, tapiz
sobre papel mural. 480x200 cm.





MARITXU OTONDO

"Serie de 128", 1996. Aceite, esmalte, papel
transfer sobre plumavit. 400x200 cm.

LA VOLUNTAD DE MIRAR

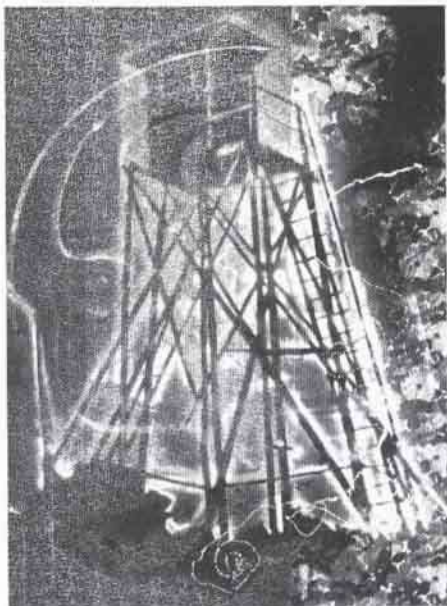
Constanza Acuña

Sin duda, las imágenes más espectaculares son aquellas que nos acechan desde la pantalla de un televisor. Bajo sus señales podemos contemplar al mundo-real como un recuerdo, un simultáneo presente o una escena de ficción. Las cámaras no fallan, no perdonan en su tarea de precisar hasta el límite la agudeza de sus lentes. Visiones irresistibles y fugaces cruzan desparramadas por nuestra conciencia, litros de petróleo quemándose en mitad del desierto, una oscura nube tiñe el cielo del Golfo Pérsico, frente a la cámara de TV un tipo da un discurso y luego se da un tiro, en Tiananmen un ciudadano intenta obstaculizar el paso de un tanque pero es arrollado. Estas imágenes vagan torpemente hasta ser suplantadas velozmente por otras que gatillan cada vez menos nuestra perplejidad y cada vez más nuestra excitación.

Frente al sensacional despliegue de eficacia demostrado por los medios masivos de comunicación, uno se podría preguntar si aún es posible la intervención crítica de las imágenes-mudas de la pintura en el imaginario social; o si al menos existe en el panorama de la plástica nacional la actitud de abordarlo como problema.

Tratando de ensayar algún tipo de respuesta "a vuelo de pájaro" me arriesgaría a afirmar que se divisa una situación adversa a la de instalar una zona de acción entre espacio público y obras plásticas. Estas últimas se han ido replegando cada vez más en los recintos privados: bancos, empresas, modernas galerías, o llenando los vacíos muros de una casa aislada. Algunos ven en el aumento de estas demandas privadas un índice auspicioso, un esperado repunte de las artes. Me parece que existe una confusión en este tipo de diagnóstico, ya que una cosa es el valor de la obra, su sentido profundo, y otra muy distinta es el valor comercial que le asigna el mercado, como producto que obviamente está sujeto a las especulaciones y necesidades que el mismo establece.

Tengo la ingenua y tal vez tozuda idea de pensar que la legalidad del arte pasa por otro lugar, es decir, que escapa a su mera contingencia de objeto útil-transportable, compañía incidental de ciertas formas autorizadas de entender el contexto. Tampoco me parece justo recluirla al desolado campo de la autocontemplación, esta suele arrastrar un riesgo mayor: la indiferencia.



Sigmar Polke, **Torre de vigilancia**, 1984.
Recina artificial y acrílico sobre tela.
300x223 cm.

Tal vez la única salida a estos hábitos ciegos de la lectura esté en la invención de un lugar, una especie de hueco mental entre las cosas que observamos y nuestra voluntad de mirar. Otorgarle a la obra un poder, un propósito, sacudirnos por un instante de la incredulidad y

abandonarnos al simple ejercicio de jugar con sus ocultos significados, activar un movimiento, un retorno.

1.-

Las viejas obras tienen la cualidad de dejar ciertas cosas en suspenso, las nuevas gozan como favor ese punto de partida.

Los siguientes trabajos de Maritxu Otondo y Patrick Hamilton son asertivos en ese sentido al intentar hacerse cargo de problemas heredados de la tradición. Estudian aplicadamente la coherencia entre materialidades, contextos, figuras, temáticas y resonancias; tratan de

entender las necesidades que las originaron, las mediatizan y releen desde la distancia de los significados que dicta el presente. No son obras maduras o resueltas, en muchos aspectos conservan el carácter-y la frescura- de ejercicios preliminares. Sin embargo portan dos cualidades fundamentales a cualquier obra que merezca nuestra reflexión, el rigor y el encanto. La materia prima de estos trabajos se sale a buscar a la calle, se encuentra específicamente en los grandes y pequeños depósitos comerciales de papel. Para hallar singulares diseños de papel mural, distintas series de papel regalo, o algún tipo de papel para estampar telas, es necesario realizar innumerables viajes. Es precisamente en

medio de estos trayectos, arriba de una micro, matando el tiempo entre las estaciones del metro, o simplemente caminando por una céntrica avenida, donde se van tramando estas obras.

El adorno es distinto a la naturaleza, no es accidental, se

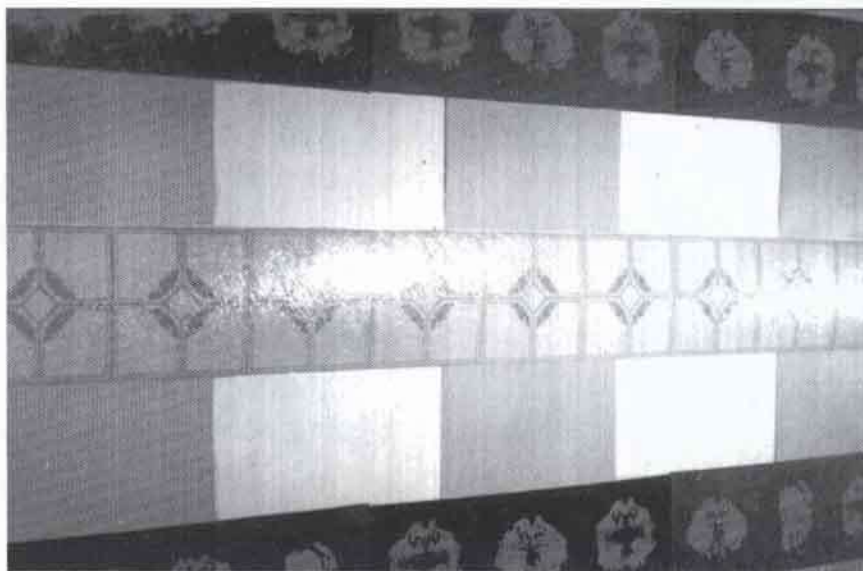


Walterio Millar, *Historia de Chile*, 1957.

organiza artificialmente en torno a una función previa: la de embellecer y realzar la gracia oculta de otro objeto, desapercibido, nunca antes retenido. El ornamento no economiza esfuerzos con tal de provocar un deleite, precipitar una suerte de fiesta visual; es este deseo el que lo liga al entorno, el que lo obliga a re-crear un ambiente.

Las obras de Otondo y Hamilton reflexionan a partir del viejo problema entre obras de arte y ornamento, claro que lo hacen desde ópticas distintas.

Patrick Hamilton está bien emparentado con las virtudes del adorno, se mueve con soltura atrapando telas de lujo, sugerentes diseños de papel mural o baldosas de flexit, para sus fondos. Diestramente utiliza los artilugios del maquillaje en sus jugadas estratégicas. Como buen encubridor entiende que "todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y el cálculo". Entre seductores follajes de flores, dibujos de mapas y líneas geométricas aparecen



Patrick Hamilton, *El Orden*, 1996. Fotoserigrafía, tapiz, palmetas vinílicas, papel mural dispuestos sobre el muro. 275x150 cm. (detalle).

las figuras de estas pinturas. Los protagonistas han salido del libro de "Historia de Chile" de Walterio Millar. La obra (sancionada como autodidacta y auxiliar) se toma ciertas libertades en relación a textos más serios, mezcla la historia oficial con las anécdotas que se desprenden de la trayectoria oral, y para darle aún mayor atractivo,

Millar las ilustra con sus propios dibujos. Son figuras de prófugos, asesinas, ladrones e insurrectas, las que elige Hamilton para sus obras, la idea es producir una fuerza de atracción, una trampa que obligue a la detención. Pero también con ellas se pretende establecer una cierta unidad narrativa, evitar la dispersión recurriendo a una fuente histórica única que la delinee, también es un recurso de limpieza para darle mayores posibilidades al acceso, una suerte de amabilidad con la interpretación.

El discurso transparente del adorno es



Maritxu Otondo, "D2", 1995.
Aceite, esmalte, papel transfer sobre madera. 49x50 cm.

interrumpido por la aparición de diversas manchas: la Monja Alférez recibe la fatal estocada de una mancha escarlata, gotas blancas salpican los pies de Manuel Rodríguez, las plegarias de la Quintrala también son cubiertas.

Las caídas de estas sustancias (aceite para lubricar autos, pintura acrílica, tinta serigráfica que reproduce el rostro o los pies del propio artista) en los distintos soportes instalados, poseen un carácter diverso. Algunas son descargas involuntarias, gestos automáticos. Otras en cambio, son mediatizadas y controladas. Es justamente en esta tensión irresuelta, entre lo efímero y lo estable, lo serio y lo paródico, lo

figurativo y lo abstracto, donde se encuentra señalada la fuerza y también la tragedia de estas obras.

2.-

La mayoría de los espacios que habitamos comparten una forma rectangular, también las cosas que se encuentran allí dentro: muros, puertas, ventanas, libros, camas. Basta proyectar esta observación al espacio más abierto de la ciudad y comenzaremos a ver que estamos plagados de materias (ladrillos, pastelones, mosaicos, baldosas) que se ordenan bajo este formato, es decir, nuestros itinerarios cotidianos están previamente diseñados bajo ese trazado. Los proyectos de Maritxu Otondo se inician con una meditación plástica en torno a esa realidad concreta, elemental, universal. Sólo desde ahí se justifica una pregunta por la necesidad del arte, por el sentido de las obras.

Se comienza por el sitio que ha de ocupar la obra, se busca armar una relación, establecer un nexo coherente entre obra y contexto, continente y contenido, explorar la densidad del espacio, su profundidad. Ampliar las posibilidades de construcción plástica a los sitios menos pensados, producir nuevas reglas, nuevas formas de comportamiento.

El soporte básico usado por Otondo es la superficie del muro, los demás elementos se componen tratando de romper la integridad del plano. Los materiales elegidos para la

investigación deben estar en relación al sentido de composición total, evitar los significados denotativos, subjetivos, ser neutros, esenciales, puros.

Aparecen el cholguán, planchas de plumavit, pliegos de papel regalo, papel para estampar telas, kraft, aceite de linaza, esmalte, brochas y plantillas.

En la primera serie de cuadros (con soportes de cholguán) se trabaja a partir de conceptos plásticos que permitan dar unidad a la producción. Estos son: el fondo, la mancha y el marco. Sobre distintos tipos de papel regalo (éste se usa a cambio del color puro) se experimentan las soluciones y combinaciones sugeridas por los conceptos ya fijados.

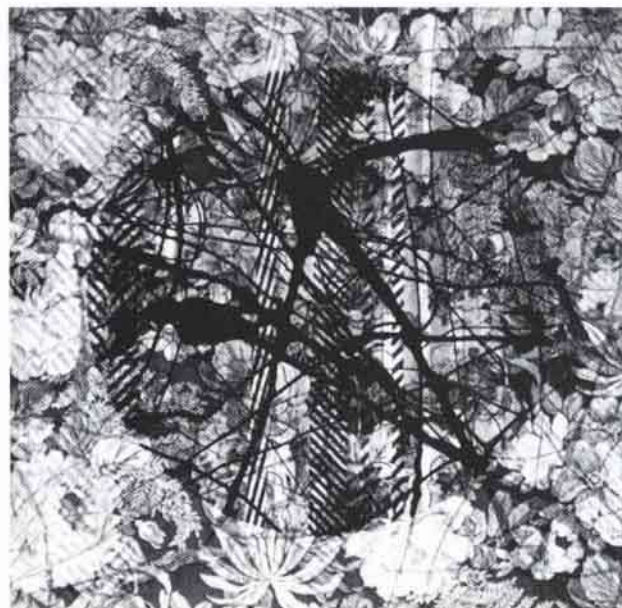
El segundo trabajo se hace sobre planchas de plumavit, donde se superponen rectángulos de papel regalo por medio de veladuras de aceite, se arman a partir de la unidad de base o retícula. Entre cada cuadro se realizan perforaciones horizontales y verticales: estos huecos permiten añadir un nuevo elemento, el trabajo en negativo. Aparece la transparencia que aumenta las posibilidades ópticas, las figuras se perciben como completas o incompletas alternativamente lo que genera una mayor riqueza en la percepción de acentos, pausas o intervalos. Se produce finalmente la sensación de un conjunto dinámico, un ritmo visual que es capaz de construir un orden temporal.

Es indudable la referencia de los trabajos de

Otondo a los proyectos urbanos de las vanguardias modernistas del arte abstracto de la primera mitad del siglo, especialmente su idea común de entender que el arte sólo produce cambios efectivos en la sociedad si es capaz de inventar y construir un sistema de dependencias internas. La relectura de estas obras modernas, no se inicia en el conocimiento de programas y manifiestos; se produce, más bien, tras la quietud de contemplar las versiones locales. Mirar las torres de San Borja, retener el dibujo de un mosaico del metro, o simplemente observar los ornamentos de un paso bajo nivel.

Maritxu Otondo. "F5", 1996.

Aceite, esmalte, papel transfer sobre madera. 49x50 cm.



C O N S T A N Z A A C U Ñ A

Nace en Santiago de Chile, en 1970. Entre 1989 - 1992 estudia Licenciatura en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Entre 1993 - 1995 hace clases de Historia del Arte en el colegio Saint George`s. Actualmente imparte el curso de Historia del Arte en la carrera de Diseño de la Universidad Arcis.

P A T R I C K H A M I L T O N D .

Nace en 1974 en Lovaina, Bélgica. En 1993 estudia publicidad en el Instituto Profesional del Pacífico, y actualmente cursa el sexto semestre de Licenciatura en Bellas Artes con mención en pintura en la Universidad ARCIS.

Ha participado en algunas exposiciones colectivas dentro de las que se cuentan: "Pinturas", Facultad de Arquitectura Usach 1994, "III Bienal de Pintura premio Gunter" Museo Nacional de Bellas Artes 1995 y en la exposición itinerante Tercera muestra de Artes Visuales integración del Cono Sur "Vento Sul", Cascabel, Brasilia, Río de Janeiro, 1996.

GUILLERMO MACHUCA

Nace 1962 en Punta Arenas. En 1987 termina sus estudios de Teoría del Arte en la Universidad de Chile. Ha realizado diversos estudios y publicaciones sobre artistas nacionales como Pablo Langlois, Carlos Montes de Oca y Arturo Duclos. Ha colaborado en las revistas Art Nexus y Estilo. Actualmente imparte las cátedras de Teoría e Historia del Arte en las universidades Arcis y Central de Santiago de Chile.

MARITXU OTONDO

Nace en 1973, en Santiago de Chile. Actualmente cursa el décimo semestre de Licenciatura en Artes Plásticas mención Pintura en la Universidad Católica de Chile.

Desde 1994 ha participado en algunas exposiciones colectivas dentro de las que se cuentan: "Imagen Procesada" Galería Bucci 1995, Concurso "Bienal de París" Galería Carroza 1995, Concurso "Bienal de Temuco" Municipalidad de Temuco 1996.

En Junio de 1995 realizó la instalación "Emplasto" dentro del contexto del taller "Puesta en escena" dirigido por Eugenio Dittborn.

Este catálogo ha sido editado con ocasión de la exposición Decorando a dúo de los artistas Maritxu Otondo y Patrick Hamilton.

AGRADECIMIENTOS:

Carolina Abalos, Constanza Acuña, Arturo Duclos, Paulo Flores, Rodrigo Flores, Margot Horzella, Guillermo Machuca, Nicolás Mujica, Patricia Novoa, Betsy Quiroz, Claudio Torres, Christian Torres.

FOTOGRAFIA:

Patrick Hamilton, Patricia Novoa, Maritxu Otondo, Rodrigo Sánchez.

DISEÑO:

Paulo Flores Castro.

IMPRESION:

LOM Editores.

Jefe División Extensión Cultural (S)

RICARDO MORENO GONZALEZ

Jefa Departamento de Programas Culturales y

Directora Galería Gabriela Mistral

LUISA ULIBARRI LORENZINI

Galería Gabriela Mistral

Alameda Bernardo O`Higgins 1381

Teléfono: 698 3351 anexo 1119, Fax: 696 3252

Santiago de Chile.

Departamento de Programas Culturales

División de Cultura

MINISTERIO DE EDUCACION

Galería Gabriela Mistral

1996