

**ÉPICO**

Ministro Presidente  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes  
*José Weinstein Cayuela*

Jefe Departamento de Creación y Difusión Artística  
*Ignacio Aliaga Riquelme*

Directora Galería Gabriela Mistral  
*Claudia Zaldívar Hurtado*

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral  
*María José Rojas Bollo*

## EPICO: de Liliput a Brobdingnag

Jorge Cabieses / Pablo Ferrer

25 de marzo al 8 de mayo de 2004

Diseño  
*Irene Pardow*

Traducción  
*Paul Beuchat*

Agradecimientos  
*Paz Aburto, Pablo Lagnois, Gonzalo Díaz, Gonzalo Barahona, Voluspa Jarpa, Alonso Duarte, Irene Pardow, Javiera Nieto, Jorge Ferrer, Claudia Zaldivar.*

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral Area de Artes Visuales, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión del Area de Artes Visuales ni del Consejo.

La presente edición contempló un tiraje de 1500 ejemplares.  
Galería Gabriela Mistral  
© Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción parcial o total.

Santiago Chile, marzo de 2004

# de Liliput a Brobdingnag

**Jorge Cabieses / Pablo Ferrer**





## INTERRUPCIONES AL REALISMO

### INTERRUPTIONS TO REALISM

**Paz Aburto**

Docente del Departamento de Literatura,  
Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad de Chile.

Teacher at the Department of Literature,  
Faculty of Philosophy and Humanities,  
University of Chile.

Iniciemos este texto siguiendo un protocolo de las matemáticas. Partamos por despejar el paréntesis y hacernos cargo de esos elementos suspendidos.

El paréntesis del título de esta exposición (de *Liliput a Brobdingnag*) no alude sólo a un asunto de escala. Si bien las miniaturas de Jorge Cabieses y las grandes piezas de Pablo Ferrer citan a las operaciones transformativas de los países de Gulliver -Liliput donde se disminuyen las formas y Brobdingnag donde se agigantan, respectivamente- también *abren* y *cierran* una interrupción, (un paréntesis), del realismo en pintura.

El gran formato de las telas de Ferrer reitera con exactitud las medidas de la *gran* pintura histórica; mientras que el pequeño formato de las pinturas de Cabieses lo son del género *menor* de la fotografía periodística. Dimensiones que simbolizan las posiciones institucionales de la pintura y la fotografía en el campo del arte.



A partir del montaje de maquetas Ferrer reitera composiciones clásicas. Pequeños juguetes plásticos retoman las posturas de consagradas figuras de David, Rubens, Tiépolo y Tiziano.

Let us first begin this text by following a protocol from mathematics. Let us begin by clearing the parenthesis and dealing with its elements in suspension.

The parenthesis in the title to this exhibition (From *Lilliput to Brobdingnag*) is not merely a reference to scale. Although the miniatures of Jorge Cabieses and the large pieces by Pablo Ferrer cite the transformative operations of countries of Gulliver's Travels—Lilliput, with its diminutive forms and Brobdingnag where they reach gigantic proportions respectively—they also *open* and *close* an interruption (parentheses) of realism in painting.

The large format of Ferrer's canvases replicates exactly the measurements of the *great* historical painting; whereas the small format of the paintings of Cabieses replicates the *minor* genre of journalistic photography. Dimensions that symbolize the institutional hierarchies of painting and photography in the field of the arts.



Using architectural mock-ups, Ferrer revisits classic compositions. Small plastic toys adopt the postures of consecrated figures of art history: David, Rubens, Tiepolo, and Titian. Although these

Y si bien estos muñecos bélicos cumplen con el ademán de los originales, sustituyen la articulación orgánica de la carne por la pose esquemática y el pliegue cerámico del plástico.

El aspecto mecánico de estos nuevos héroes provenientes de la industria, desbarata la naturalidad de los modelos del neoclasicismo, manierismo y barroco al exhibir por medio del artificio toda la rigidez de su ley. Las fórmulas compositivas, la caída específica de la luz, los pliegues de los paños, las técnicas del óleo (aguadas, veladuras, pastas) y los temas de cada periodo son remedados por las telas de Ferrer, para exaltar la retórica constructiva de estos modos ejemplares del arte. Con esta operación interrumpe el ilusionismo, desfondándolo de sus contenidos de verdad y realidad por la exhibición decodificada de la superficie pictórica como un sistema ensamblado de efectos.

El tema épico, político o mitológico, que arrastran las citas artísticas – *El Juramento de los Horacios* y *Napoleón cruzando los Alpes* de David y *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens, respectivamente- es tensionado por el género de la naturaleza muerta. La condición de “cosa” de las figuritas plásticas provoca el vaciamiento del tema elevado y posibilitan el aprecio por la materia. De ahí que este conjunto de obras se titule como *Still Life* (naturaleza muerta) desplegando una ironía por la pérdida del sentido, pues como “cosas” les queda poco por hacer.

A diferencia del pop, Ferrer no convoca exclusivamente objetos del mercado popular. Desplaza los militares de juguete coleccionables de G.I. JOE al territorio de la historia del arte europea, cuyo patrimonio –sabemos por Déotte- se ha establecido también por las colecciones del saqueo militar de guerra. Incluso nuestra primera casa local de las musas,

war toys replicate the gestures of the originals, they substitute the organic articulation substitute the organic articulation of the flesh for the schematic pose and stiff folds of plastic.

The mechanical aspect of these new heroes drawn from industry, dismantles the natural aspect of the poses of Neoclassicism, Mannerism, and Baroque, exhibiting through artifice the full rigidity of its governing law. The compositional formulas, the specific way the light hits the objects, the folds of the cloths, the oil painting techniques (washes, glazing, impasto) and the subject matter of each period are mimicked by Ferrer's canvases in order to exalt the constructive rhetoric of these exemplary models drawn from art history. This operation disrupts illusionism, depriving them of their content of truth and reality via a decodified exposure of the pictorial surface as an assembled system of effects.

The epic, political or mythological subject matter that the art-historical quotations convey –*The Oath of the Horatii* and *Napoleon Crossing the Alps* by David and the *Abduction of the Daughters of Leucippus* by Rubens respectively engages in a tense relationship with the genre of the still life.

The condition of being a “thing” of the little plastic figurines empties of content the elevated subject matter and allows for a new appreciation of matter. This is why this group of works is titled *Still Life* ironically commenting on the loss of sense, given that, as things, there is little left for them to do.

Unlike Pop Art, Ferrer does not use only objects drawn from markets. He deploys the collectible toy soldiers of G.I. Joe, the territory of European art history whose patrimony—we know from Deotte – has been established on the basis of military looting. Even our primary local home of the muses,

fundada en 1880, recibe parte de la colección del Coronel Marcos Maturana quien integró, por decreto estatal, la comisión para la organización del primer Museo chileno junto con el escultor José Miguel Blanco y Giovanni Mochi, director de la Academia. De esta manera, percibimos este eterno retorno de lo igual como un golpe siniestro.



A partir de fotografías de prensa con un contenido extremo, de guerra y desastres, Jorge Cabieses realiza un traspaso a pintura bajo las leyes del preciosismo rococó. Mantiene el formato del medio periodístico —extraído de la revista *Newsweek*— que, en contraste con los cubos blancos de la galería y las grandes telas de Ferrer, acentúa la dimensión diminuta de su escala, la miniatura.

El espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares despierta la percepción de lo *siniestro* (Freud) en la selección del material fotográfico. Susan Sontag señalaba en su último libro sobre fotografías de guerra, *Ante el dolor de los demás*, que “Hace falta estoicismo en provisión suficiente cada mañana para llegar al final de *The New York Times*, dada la probabilidad de ver fotos que podrían provocar el llanto”.

Sin embargo, las técnicas preciosistas del traspaso —tomadas de la retórica de la pintura galante de Fragonard, Boucher y Watteau— maquillan el contenido trágico por la seducción de la riqueza decorativa del significant. La extrema exquisitez de su materialidad pervierte el orden dramático y suspende el carácter documental de la fotografía al desviar la atención al medio mismo de la reproducción. Esta interrupción de la realidad representada y del código realista, a través de una relectura del rococó, extrema la “erosión al *sentido* de realidad”—que Sontag atribuía a las fotografías periodísticas— a un vaciamiento.

6

founded in 1880, received part of the collection of Colonel Marcos Maturana, who by Government Decree was a member of the commission appointed to organize the first Chilean museum, together with the sculptor Jose Miguel Blanco and Giovanni Mochi, Director of the Academy. Thus, we perceive this eternal return of the same as a sinister blow.



Based on photographs of extreme content, of wars and disasters, Jorge Cabieses carries out a transference into the field of painting under the terms dictated by Rococo preciousness. He maintains the format of the journalistic medium—downloaded from the Internet or taken from *Newsweek* magazine which—unlike the white cubes of the galleries and Ferrer’s large canvases, accent their diminutive scale, miniature.

The horror of the familiar and the well-known awakens the perception of the *sinister* (Freud) in his selection of the photographic material. Susan Sontag, in her last book on war photography, *In face of the pain of others*, pointed out that “what is needed is a sufficient provision of stoicism every morning to get to the end of *The New York Times*, given the likelihood of seeing photos there that could cause us to shed tears.”

However, the preciousness of the transfer techniques—drawn from the rhetoric of the gallant painting of Fragonard, Boucher and Watteau—provide a makeover for the tragic content through the seduction of the decorative richness of the significant. The extreme exquisiteness of their material condition subverts the dramatic order and suspends the documentary character of the photographs by diverting the attention to the medium of the reproduction itself. This interruption of represented reality and the realist code through a re-reading of rococo pushes to the extreme the “erosion of the *sense* of reality” that Sontag attributed to journalist.



De ahí que los títulos de las obras no aludan al hecho –como lo haría el pie de foto- sino que se desvían al placer de estereotipo francés: “*Lulú sur un champ de fleurs*” como nombre aéreo para una niña herida, cubierta de sangre.

La belleza artificial de estas miniaturas corresponde a una labor de superficie. En obras anteriores Cabieses ha trabajado pictóricamente la plastalina. A través de una acumulación de elementos decorativos: la mancha puntillista, los colores apastelados y espesos, y los matices de la sangre consigue la belleza del accidente. Las obras de esta muestra consisten en pinturas al óleo que juegan con el fino encanto de lo espectacular. Con glamour pinta las cáscaras de los paisajes del desastre y la devastación.



El problema de los contenidos en fuga de estas obras es también una investigación de la mediación. Tanto Ferrer como Cabieses trabajan con fotografías digitales. El primero para el registro de sus maquetas y el segundo por la extracción de ellas de los *mass-media*. A diferencia de la ambición digital de la máxima resolución y realismo, Ferrer y Cabieses toman los errores visuales de este medio y exaltan en sus pinturas a las zonas de blancos reventados, los brillos gráficos y su carga brusca hacia la coloración.

De esta manera lo *Épico* del título –que del griego *epos*, significa palabra, narración o noticia de hechos heroicos- interrumpe su transitividad y al suspender el clásico comercio de significados intenta *hacer ver* las mediaciones históricas –de la historia del arte y de la industria de la información- que construyen lo real.

The fact that the titles of the works do not allude to the fact—as would the footnotes of the photos—but rather deviate to the pleasure of the French stereotype: *Lulu sur un champ de fleurs* as the airy name for a wounded little girl, covered in blood.

7

The artificial beauty of these miniatures is the result of a surface labor. Cabieses uses modeling paste on wood pictorially. Through an accumulation of decorative elements such as the pointilliste stain, the thick pastel colors and the nuances of the color of blood, he achieves the beauty of chance. A second group of oil paintings plays with the discrete finesse of the spectacular. He glamorously paints the outer shell of the landscapes of disaster and devastation.



The problem of the fugue of contents in these works is also an investigation into the problem of mediation. Both Ferrer and Cabieses use digital photography. The first to record his *mock-ups* and the second through their extraction from the flow of the *mass-media*. Unlike the digital ambition of maximum resolution and realism, Ferrer and Cabieses use the visual errors of this medium and exalt in their paintings the areas of burst whites, the graphic sparkles and their brusque move to color.

Thus, the *Epic* referred to in the title—which derives of the Greek work *epos*, meaning word or news of heroic events—interrupts its transitivity and, by suspending the classical commerce of meanings, attempts to cause to *see* the historical mediations—of art history and of the industry of information—which comprise the real.

**Pablo Langlois**

Artista Visual  
Visual Artist

*A fines de enero nos juntamos en el taller con Pablo Langlois para tener una conversación a propósito de la exposición. Fueron los tres días previos a la entrega del material general antes de pasar a imprenta.*

Late in January we met with Pablo Langlois at the studio to discuss the exhibition. These were the last three days before handing in the final material for the exhibition before going into printing.



## Tercer día Third day

**Langlois:** ¿Cómo ven ustedes su pasada por la escuela?, no tanto en términos de la enseñanza que les dieron, sino en qué tipo de discusiones tenían entre ustedes, qué se discutía o se conversaba en la Escuela de Artes de la Facultad...

**Cabieses:** Yo estuve primero en el taller de Díaz, que corresponde a un taller de especialidad. Recuerdo que era un taller muy íntimo, éramos no más de siete u ocho alumnos y formábamos una especie de “cofradía” en torno a lo pictórico. Era efectivamente una confluencia en torno a la superficie que pasaba por una historia de la pintura y toda la cultura de masas, la televisión, los medios gráficos...

*Langlois: How do you view your passing through art school? Not so much in terms of the teaching you received but rather in the type of discussions that you had amongst yourselves, what was being discussed or talked about at the Faculty's school of art?*

**Cabieses:** I initially signed up for the workshop with Gonzalo Diaz, which was a course for painting students only. I remember that it was a very intimate studio environment; we were no more than seven or eight students forming a kind of “brotherhood” in connection to painting. This was truly a confluence of reflections about surface that dealt with issues associated with the history of painting, mass culture, television, and the graphic media...

**Ferrer:** Estábamos todos trabajando en común con relación a la pintura, partimos con el problema de las carnaciones y de ahí fueron ingresando imágenes de otros medios, como el comic y la TV. También recuerdo el intercambio de libros de arte contemporáneo...

*Langlois:* Había un deseo de ponerse al día...

**Ferrer:** Sí, un entusiasmo general por lo que estaba pasando afuera. Me pasaba que cuando entré a la Universidad de Chile venía con la sensación de que ya no se podía pintar, llegué entonces muy receptivo.

**Cabieses:** La pintura se presentaba como un lugar que permitía el ingreso de todos los

intereses. Yo estuve un año en el taller de Díaz y luego tomé con Brugnoli... en ese momento esos dos talleres acaparaban la atención...

*Langlois:* Y los ramos teóricos, ¿tenían algún grado de sintonía con lo que a ustedes les interesaba?

**Cabieses:** Sí, recuerdo por ejemplo que en los cursos de estética se hacía mucho hincapié en lo barroco como constante histórica, e inevitablemente, eso fue desarrollando un gusto y un interés.

**Ferrer:** Me interesaban también mucho los cursos de historia, empecé a detectar temas

que eran motivadores, me acuerdo de las clases de manierismo, de neoclasicismo. Me interesaban las lecturas que se hacían.

*Langlois:* Pero en otras escuelas de arte está siempre la demanda por lo contemporáneo, que es permanente, y está presente casi como un fantasma en todas las conversaciones y correcciones...

**Cabieses:** Existía ese fantasma, pero era atravesado por la tradición...

*Langlois:* Una cosa no excluye a la otra...

**Cabieses:** Sí, se exigía que uno tuviera que pasar por ciertas cuestiones básicas, dibujo,

**Ferrer:** We were all working around the notion of painting, starting with the problem of the flesh tints and then incorporating images from other mediums such as comics and TV. I also remember the exchange of contemporary art books...

*Langlois:* There was a desire to keep up-to-date with artistic developments...

**Ferrer:** Yes, there was a general enthusiasm for what was going on outside. Upon entering the University of Chile I brought with me the feeling that it was no longer possible to paint and therefore I arrived in a very receptive frame of mind.

**Cabieses:** Painting came across as a place that allowed for the incorporation of all kinds of

interests. I remained in Diaz's workshop for a year and then moved to Brugnoli's workshop...at the time these were the workshops that attracted most attention among the student body...

*Langlois:* What about the theoretical courses, were they in synch with what you were interested in at the time?

**Cabieses:** Yes. I remember for example that in the aesthetics courses there was a strong emphasis on the Baroque as a historical constant and inevitably this developed a taste and an interest.

**Ferrer:** I was also interested in the history courses. I began to identify themes that excited

me. I remember the classes on Mannerism and Neo Classicism. I was interested in the readings of these subjects.

*Langlois:* But in other art schools there is always an ongoing demand for the contemporary, it is practically a ghostly presence in all conversations and tutorials...

**Cabieses:** There was that ghostly presence, but it was influenced by tradition...

*Langlois:* But they are not exclusive of each other.

**Cabieses:** Yes. One had to engage in certain basic practices such as drawing, the representation

la representación del modelo, la carnación, por ejemplo.

*Langlois: Eso sería la exigencia de pasar por la Academia.*

Ferrer: Claro, pero yo sentía una ansiedad, y esa era que no creía que eso fuera suficiente. Que no bastaba la tarea bien hecha.

Cabieses: Era fuerte el asunto de especialidades como la pintura. Aunque uno hiciera video, el referente era ese. La pintura como construcción, más allá de su literalidad.

Ferrer: A veces se discutía con relación a la crisis de la pintura, y decíamos ¡pero si la pintura nunca ha dejado de estar en crisis!

of the model, or the flesh tints, for example.

*Langlois: That would be one of the requirements for passing through Academia.*

Ferrer: Sure, but I felt anxiety and this was because I believed that this was not enough. That doing your homework properly was not sufficient.

Cabieses: The fact that there were areas of specialization such as painting for example, was a very strong environmental factor. Even if one produced video work, the referent was that. Painting as construction, beyond its literal reference.

Ferrer: Occasionally there were discussions in relation to the crisis of painting, and we used to say, "but painting has never stopped being in crisis!"

## Primer día

*Langlois: ¿Por qué esta exposición?*

Cabieses: La pensamos como estrategia, en el sentido de pensar a qué circuito quiere uno ingresar, sabiendo que es muy reducido y que, aún así, se puede hablar de distintos circuitos. Pensamos entonces en el espacio que a nosotros nos parece más pertinente de acuerdo a nuestros intereses. Por otro lado, consideramos exponer juntos porque tenemos inquietudes comunes.

*Langlois: Pero si uno revisa eso desde algún punto de vista, el deseo de inscripción tiene*

*que ver con la definición de una interlocución. En una galería comercial el interlocutor sería un posible comprador, en una galería como la Mistral el interlocutor sería diferente conociendo la escena...*

Ferrer: Sí, es curioso, es como producir obras para otros artistas...

Cabieses: Además, la Mistral también trabaja con artistas jóvenes. Se espera por lo tanto obras espontáneas, en cierto sentido en desarrollo. El interlocutor entra en el juego y está expectante. Su mirada no atraviesa la posibilidad de compra.

El interés es poder ingresar a una escena en la que estamos más interesados, de

## First Day

*definition of an interlocution. In a commercial gallery, the counterpart might be a potential buyer; in a gallery such as Gabriela Mistral the counterpart would be different knowing the scene...*

*Langlois: Why this exhibition?*

Cabieses: We conceive it in terms of a strategy in the sense of thinking into what circuit one wishes to enter, knowing that it is very small and that, even so, it is possible to speak of different circuits. Therefore, we think about the space that to us is most pertinent according to our own interests. On the other hand, we want to exhibit together because we have shared concerns.

*Langlois: But if one examines this from any point of view the desire for inscription has to do with the*

Ferrer: Yes, it's funny. It's like producing works for other artists.

Cabieses: Also, Gabriela Mistral Gallery works with young artists, therefore, one expects a kind of spontaneous work, in a sense, work still in development stages. The counterpart participates in the game and has expectations. His gaze does not include the possible purchase.

The prevailing interest is entering a scene in which we have a greater interest; in fact, we

hecho enviamos el proyecto sólo ahí, pensando que los interlocutores que nos interesan están ahí. También es una galería que apuesta a que artistas más jóvenes expongan, considerando nuestra condición de recién egresados.

*Langlois: Sí, entonces la Galería Gabriela Mistral es una galería que efectivamente ha trabajado con artistas jóvenes y, en su propia convocatoria, con obras relacionadas a lo experimental y contemporáneo. Entonces, ¿cómo se ven ustedes en ese registro?*

**Ferrer:** Estas pinturas, que están realizadas en un lenguaje pictórico ultra tradicional,

se presentan en este lugar problemáticamente. Hay hacia estos lenguajes una actitud media suicida, en el sentido de que es pintura hablando de pintura y, de alguna forma, vaciándola y delatándola desde la misma tradición.

*Langlois: ¿Habría que preguntarse si la tradición de la pintura no ha sido ya suficientemente interrogada?, ¿O si, de hecho, no serían todas esas cuestiones experimentales precisamente una respuesta a la salida del cuadro, o por lo menos una necesidad de salir del cuadro, ya que el cuadro no soportaría?*

**Cabieses:** Siempre he tenido la idea de hacer una obra y tener la capacidad de

poder desplazarla a todas las técnicas o disciplinas posibles, considerando siempre el riesgo que eso implica, es distinta la ganancia en la pintura o en el video. En realidad no tengo una fascinación particular por la pintura como proce-dimiento, pero sí me acomoda como lugar desde el cual generar obra. Por eso, cuando se presentó la oportunidad de hacer esta exposición dijimos, OK, que sea de pintura. Como una especie de capricho.

12

submitted the exhibition project to this gallery only, thinking that the interlocutors we are interested in are there. Also, because the gallery's policy seems to be to exhibit the work of younger artists, given the fact that we have graduated only recently.

*Langlois: Yes. Gabriela Mistral Gallery has worked with young artists and even in its call for proposals it asks for experimental, contemporary works. Given this, how do you see yourselves in this context?*

**Ferrer:** These paintings, which have been executed in an ultra traditional pictorial language, are presented in this place with a problematic intent. There is towards these

languages a semi-suicidal attitude, in the sense that it is painting about painting, and in a sense, emptying it and betraying it from within its very tradition.

*Langlois: One would have to ask oneself whether painterly tradition has not been questioned enough already. Or whether all these experimental questions are not precisely a reply to the abandonment of the picture plane or at least a need to abandon the picture plane, as the picture itself would not support it?*

**Cabieses:** I have always had the idea of producing a certain work and have the capacity to displace it to all possible techniques and disciplines, given the risk this always implies,

the outcome is different in painting or video. Actually, I don't have a particular fascination with painting as a visual procedure, but it is comfortable to me as a place from which to generate a body of work. This is why when the opportunity to do this exhibition came up, we said, OK, let this be a painting exhibition, as a caprice.



**Ferrer:** No tengo claro si el cuadro ya no soporta, pienso que ciertos problemas que están presentes en estos trabajos tienen que ver con algunas cuestiones locales que se remontan a una historia de la pintura que aquí está totalmente dada vuelta. Habiendo sido formado en la Chile de alguna forma está presente primero el hecho de que es una universidad que tiene una cierta historia de la pintura. Por otro lado, esta historia es muy rara, primero está este neoclasicismo medio atrasado, y después la emergencia de un impresionismo local también atrasado. Me da la impresión de que ese asunto puede ser problema para uno, pues ha existido en Chile una apuesta por la pureza que para mí es extrañísima. Es local y es rara porque tiene que ver con nuestra recepción de un modelo externo que ha llegado trastocado.

*Ferrer: I don't know whether the picture plane no longer supports painting. I think that certain issues dealt with in these works have to do with certain local issues that go back to a local history of painting that has been completely overturned here. Having studied at the University of Chile, there is first of all the fact that as a University it has a certain painterly tradition. On the other hand, this is a very strange history. First of all, there is this kind of outdated neo-classicism and then the emergence of a local impressionism that is also outdated. It seems to me that this might be problematic for us, as in Chile there has been a desire for programmatic purity that seems very strange to me. It is local and it is strange because it has to do with our reception of a foreign model that has arrived already flawed.*



**Cabieses:** Eso desde un punto de vista más local, pero además está el tema de que todo el material sobre arte está disponible y uno puede hacer uso de eso libremente, porque evidentemente hablar de Rococó en Chile no tiene ningún sentido. Desde esta perspectiva, mi uso del Rococó es absolutamente personal y se traduce en una estética específica, que se independiza del contexto histórico original.

**Ferrer:** Sí, yo tengo una fascinación con respecto al modelo europeo de la historia de la pintura que tiene que ver, creo, con la disponibilidad que tuve en algún minuto de acceder a esto a través

**Cabieses:** That's from a more local point of view, but there is also the fact that information about art is freely available, because evidently to discuss Rococo in Chile makes no sense. From this perspective, my use of Rococo is absolutely personal and translates into a specific aesthetics that is independent of the original historical context.

**Ferrer:** Yes, I am fascinated by the European model of history of painting that has to do, I believe, with its availability to me through reproductions and which is undoubtedly a precarious link to the original models.

de reproducciones y que, sin duda, es una relación precaria con respecto a los modelos originales.

*Langlois: Examinando tus bocetos, Pablo, en las propias fotografías que tomas, pareciera ser que el problema en el que estás pensando, la cita a la historia de la pintura, está resuelto al interior de las fotografías que usas como modelo. Uno podría instalarse frente a ese patrimonio – la cita a la historia- como una suerte de subterfugio para poder permanecer en una “cuestión en la que yo quiero permanecer”, el amor del pintor, que tiene que inventar una cantidad infinita de tejidos, reivindicaciones y reposiciones para finalmente poder pintar.*

*Langlois: Examining your sketches, Pablo, in the photographs you take, it appears to be that the problem that you are working on, the quote of the history of painting is resolved within the photographs you use as a model. One could install oneself facing that patrimony—the quote of history—as a kind of subterfuge in order to be able to remain within “an issue that I want to remain in”, the love of painting of a painter who tends to invent an infinite number of tissues, vindications and repositions just to be able to paint.*



Ferrer: No puedo negar mi fascinación por la exquisitez de la pintura en cuanto material, ahora, a mí siempre me ha parecido complicado eso, que tiene tanta historia y que está siempre en crisis, que es el problema de la representación, pero tengo la idea de que los montajes, que en sí mismos podrían presentarse como obra, al ser intervenidos por esa carga de la tradición y la “nobleza” de la pintura, contrastando con la mediación de la fotografía y lo vulgar del plástico, producen una tensión. En general creo que no se puede pasar por alto el significativo material del óleo en el rendimiento de estos trabajos.

Ferrer: I cannot deny my fascination with the exquisiteness of painting as a material. Having said this, I have always felt a bit complicated by that which has such a long history and which seems to be in permanent crisis. I refer to the problem of representation, but I have the idea that the montages, which in themselves could be submitted as valid independent works, upon being intervened by the weight of the historical tradition of art and the “nobility” of painting, contrasting with the mediation of photography and the vulgarity of plastic, generate some form of tension. Generally speaking, I think it is not possible to ignore the material significance of oil paint in these work’s yield.

Yo creo que tengo una relación con la pintura que es una mezcla de fascinación y desilusión. Tengo una desilusión porque la pintura sancionada por la historia se transforma en un método retórico. Se transforma en una puesta en escena de recursos y poner al autor en el lugar de un combinador de elementos, ingenioso, resulta decepcionante, triste. El problema para mí es dónde sitúas al autor. O sea, el autor es este combinador de cosas, o el autor se puede validar como un sujeto que pone ahí algo “especial”. Para mí estos dos extremos son problemáticos. Lo que me pasó con estas pinturas es que el sujeto queda en un lugar extraño.

I think I have a relationship with painting that is a mixture of fascination and disillusionment. I am disillusioned because the painting that is sanctioned by history becomes a rhetorical method. It becomes the enactment of resources and places the author in the role of clever combiner of elements, which seems to me disappointing and sad. For me, the problem is where you position the author. That is, the author is this combiner of things or, alternatively, the author can be validated as a subject that places something “special” out there. For me, these two extremes are problematic. What happened to me while making these paintings is that the subject was left in a strange place.



Si yo descontextualizo estas imágenes y les saco el sentido original dejando esta cáscara escenográfica, igual queda algo después de despejar ese territorio del valor expresivo, de lo personal. Lo que queda como propio es un problema.

*Langlois: Pero tomémoslo desde otra perspectiva. Roland Barthes tiene un texto donde habla sobre el Pop y ahí dice que los artistas Pop finalmente logran romper o movilizar la vara de esa línea imaginaria que dividía la alta cultura de la baja cultura. De alguna manera, en el trabajo de ustedes estaría esa cuestión contenida por los muñequitos plásticos y los modelos de la revista. Se puede ver una clave Pop en esta*

If I remove these images from their proper context and I divest them of their original meaning, leaving only this scenographic shell, there still remains something after clearing this territory of all expressive value, of the personal, what remains, as one's own is a problem.

*Langlois: Let's look at this from another point of view. Roland Barthes wrote a text about Pop and there he says that Pop artists finally manage to break or move the imaginary line that separated high culture from low culture. Somehow, in your work this issue would be referred to through the deployment by the little plastic characters and the magazine models. One can see a Pop encoding in this*

*exposición sobre todo volviendo a lo que mencionaste recién a propósito tu relación con las reproducciones, con las láminas de pintura de los libros...*

Ferrer: Esta lectura que estás haciendo a partir de las pinturas es una lectura que no pensé en el momento en que las produje, y es un tema del que yo me he hecho conciente porque llevo algún tiempo haciendo esto, con mayor distancia empiezas a ver mejor el asunto. Uno puso esas cosas ahí pero no se dio cuenta. A mí esto se me ha hecho productivo.

*Langlois: Retomando lo que hemos conversado es impresionante el hecho de*

exhibition, particularly if we go back to what you mentioned recently a propos of your relationship with the reproductions, the illustrations of books on painting...

Ferrer: This reading of yours on the basis of the paintings is something I did not think about at the time I produced them, and it is a matter I have become aware of recently because I have been doing this for some time now. Hindsight lends clarity to these matters. One placed these things there but was not aware of it. This has become a productive aspect for me.

*Langlois: Reviewing what we have discussed I am amazed by the fact that all plates are*

*que todas las láminas sean leídas como pintura, todas las instalaciones, todas esas imágenes de las revistas, de los libros, son leídas así y son poco analizadas "desde el offset", la cultura Taschen...*

Ferrer: Ese problema lo he abordado representando en pintura las fallas de las fotografías digitales de manera que aparezca la mediación...

*Langlois: Sí, pero la falla va a aparecer de cualquier forma, la falla inevitable de la distancia. Por ejemplo, tus trabajos Pablo, están referidos a una pintura que está por "allá", excepto en tu trabajo con el cuadro de la fundación de Santiago en el cerro*

read as painting, all installations, all those images drawn from magazines, from books are read this way and are not analyzed very deeply "from offset," the Taschen culture...

Ferrer: I have dealt with this issue representing in the paintings the flaws of the digital photographs in order to render visible the mediation process...

*Langlois: Yes, but the flaw is going to appear in any case, the inevitable flaw of distance. For example, Pablo, your works remit us to a painting that is "over there" with the exception of the painting showing the foundation of Santiago on Cerro*

Santa Lucía. Pareciera que la lámina te garantiza ponerlo lejos.

Ferrer: La elección de las pinturas con las que he trabajado tiene motivos específicos en cada caso y no me he planteado que siempre sean de un exterior.

*Langlois: Pero esta distancia garantizaría que la falla aparece, esa sería una operación estratégica.*

Ferrer: No sólo están lejos, también están sancionadas, son pinturas que están leídas, entonces de alguna forma cargan con un montón de lecturas que me interesan.

Santa Lucia. It seems as if the plate is a guarantee of its distant placement.

Ferrer: The choice of the paintings I have worked with responds to specific reasons in each case and I never consciously sought out images of exteriors.

*Langlois: But this distance would guarantee the flaw, this would be a strategic operation.*

Ferrer: They are not only distant, they are also sanctioned works; these are paintings that have been read and therefore, they carry within them a series of readings that are interesting to me.

Cuando estaba haciendo la pintura de *El rapto de las hijas de Leucipo* tenía el taller cerca de una iglesia en Recoleta y un día pase a verla por dentro, estaba repleta de pinturas religiosas enormes y en un momento tuve la sensación terrible de que todas esas obras habían sido producidas en fábricas italianas o francesas, "bien hechas", utilizando modelos y estructuras establecidas. Ahí el problema es que "no hay fallas".

*Langlois: En ambas obras está la cuestión de la representación y tienen además en común que ambas son tributarias ya sea de la lámina de reproducciones de libro, o*

When I was painting *The Abduction of the daughters of Leucippus*, my studio was near a church in Recoleta and one day went in to see it on the inside. It was full of enormous religious paintings and for a moment I had this terrible feeling that all these works had been produced in Italian or French factories, "well done," using established models and structures. In this case I am referring to, the problem is that "there are no flaws."

*Langlois: In both art works there is the issue of representation and both have in common, also, the fact that they are both derivative, whether of the book illustration place or Newsweek, from where you drew*

*de la revista Newsweek, de donde extraes todas las imágenes de las miniaturas. Hay en ambos casos un patrimonio circulando que llegan a sus manos desde la distancia. En tu caso Jorge son imágenes de desastres, ¿qué te interesa del desastre?*

Cabienes: Al principio nacen por un interés totalmente espontáneo, una especie de valor estético. Recuerdo, por ejemplo, el debate en torno a las torres gemelas y que se hablaba de la belleza del gesto de la caída. Me acuerdo además que había una gringa ahí que se puso a llorar mientras nosotros analizábamos lo sublime del acto.

*all the images for the miniatures. There is in both cases a flow of information that reaches you from the distance. In your case, Jorge, these are images of disasters. What interests you in disasters?*

Cabienes: At the beginning it was a totally spontaneous interest, a kind of aesthetic value. I remember for example the debate around the twin towers and the discussions about the beauty of the gesture of the fall. I remember, also, that there was an American there that started to cry while we were analyzing the sublimity of the act.

Por ejemplo, en la pintura del piano, hago una relación con el cine *gore*, el cine clase B de maquillaje excesivo en el que al final lo único que se pone en evidencia es lo falso del recurso del maquillaje. Un ejemplo muy típico es cuando se simula un corte en el estómago y este es vaciado violentamente. Es el exceso por vaciamiento, que en el caso del orden contenido del palacio, tras su destrucción, queda expulsado cual intestino. También me interesa como todo se homogeneiza en el desastre.

Me parece que de nuevo tiene que ver con el ejemplo de las torres gemelas y

In the painting of the piano, for example, I establish a relationship between *gore* movies, the B-Movie cinematography and its excessive maquillage where in the end the only thing that is evident is the falsehood of makeup. A typical example is the simulation of a slash across the stomach after which it is violently emptied. It is excess through the act of emptying which, in the case of the order contained by the palace, after its destruction, is expelled like the intestines of a person. I am also interested in the equalizing qualities of disasters.

It seems to me that once again this has to do with the example of the twin towers and inevitably

pasa, inevitablemente, por los medios. Todas estas fotografías son tomadas con cámaras digitales de alta calidad. Al mismo tiempo, está en juego la mirada estética del fotógrafo de turno.

*Langlois: ¿Cuando hablas de la mirada estética del fotógrafo, te refieres a la composición administrando la representación?*

Cabieses: Absolutamente, sea cual sea la imagen capturada. También hay que considerar el procedimiento, realmente hay un disfrute en cada pincelada...

*Langlois: En tu disfrute hay algo como del tipo que hace estampillas, como el blasón*

has to do, also, with the media. All these photographs are taken with high quality digital cameras. At the same time, the aesthetic gaze of the photographer is also involved.

*Langlois: When you refer to the aesthetic gaze of the photographer do you refer to the administration of representation through composition?*

Cabieses: Absolutely, whatever the image captured may depict. Also, one must take into consideration the process. There is enjoyment in every brushstroke...

*Langlois: In your enjoyment of painting there is something similar to the guy who makes*

*del retrato de Bernardo O'Higgins de Gil de Castro repleto de detalles...*

Cabieses: Pero en el *gore*, el sentido evidentemente no es embellecer en el aspecto tradicional, sino hacer el gesto del maquillaje, por ello también es excesivo.

*Langlois: Es interesante lo que hablabas del maquillaje. Uno podría decir que en toda esa serie de las fotografías de guerra se cumple una función de maquillaje. Lo que hay en estos registros es que se ha fotografiado una capacidad: el imperio es capaz de poner en imágenes su capacidad de ataque y control. Lo que la fotografía hace*

*stamps, like the blazon in the painting of Bernardo O'Higgins by Gil de Castro, which is replete of minute details...*

Cabieses: But in *gore* aesthetics, the purpose is evidently not to embellish in the traditional sense, but rather to perform the gesture of maquillage, but that is also excessive.

*Langlois: What you mention about maquillage is interesting. One could say that in that whole series of war photographs there is a function akin to maquillage. What these records show is the photographing of a capacity: the empire can put into images its*

es exhibir la capacidad de destrucción del otro. Se trata de crear la imagen a la medida de lo que queremos mostrarle al otro para que tenga un efecto de propaganda. Como el tipo que maquilla a la modelo: la quiere bella y que tenga rendimiento respecto a un producto.

*Cabieses:* Claro, además por otro lado tanto la fotografía como la pintura sirven como recurso de maquillaje, pero hay diferencias inevitablemente. En la fotografía la impresión es más fuerte, uno dice "esto fue tomado del real".

*Langlois:* *Supone un hecho, es índice de algo.*

capacity to attack and control. What the photograph does is exhibit the capacity for destruction of the other. The idea is to create an image of the characteristics that we want to show the other for propaganda purposes. Just like the make-up guy and the model: he wants her beautiful and with a certain performance with respect to a given product.

*Cabieses:* Sure, also, both photography and painting serve as maquillage, but inevitably there will be differences. In photography the impression is stronger, one thinks, "This was taken from the real."

*Langlois:* *It presupposes a fact, it is indicative of something.*

*Cabieses:* Sí, en cambio la pintura es mucho más maquillable.

*Ferrer:* Lo que a mí me pasa con la fotografía es que ya existen los recursos a mano como para poder armar una fotografía, ya no es prueba de nada.

*Langlois:* *Digámoslo de otra manera, para que una fotografía sirva de prueba jurídicamente supondría un paso previo, y es que se confirme que no ha sido trucada. La pintura en ese aspecto no es prueba de nada.*

*Cabieses:* Yes. Painting, on the other hand, is easier to make up.

*Ferrer:* The problem I have with photography is that the resources to construct a photographic image are already available, and therefore it is no longer evidence of anything.

*Langlois:* *Lets put it another way, for a photograph to serve as legal proof it would be necessary first to establish and certify that it has not been altered. In this sense, painting proves nothing.*



## Segundo día

*Langlois: Ayer, después de lo que conversamos, me quedé dando vueltas la referencia a los períodos de la historia del arte, el Rococó o el Neoclásico por ejemplo...*

*Cabieses:...* el Rococó en cierta medida se transforma casi en una excusa. Estoy seguro que un experto en historia del arte francés diría que mi lectura no tiene nada que ver con la realidad histórica. Tiene que ver con cómo uno se inventa y se arma una trinchera y puede llegar a ser útil. Está, por ejemplo, la relectura que uno puede hacer del maquillaje.

*Ferrer:* Yo también pensaba que, de alguna manera, agarrar estos modelos de pintura, que ya están muy leídos, implicaría una distancia, o más bien una lectura post histórica tal como la define Danto.

*Cabieses:* También produce una especie de placer culpable el hecho de que me interesen tipos del Rococó o manieristas casi despreciados por la historia. La fascinación por la pintura amanerada. Es interesante darle un giro a estos.

*Langlois: La cuestión de "las maneras" entendidas como una categoría son muy particulares de la escena local, de alguna*

*forma están súper instaladas. Uno se pregunta si al estar en todos no está en ninguno. ¿Cómo hacer signo de que efectivamente el énfasis está centrado en revelar "la manera"?*

*Ferrer:* Específicamente en la pintura *La gotera*, por ejemplo, traté de buscar el tema más idiota posible a partir del cual, invirtiendo recursos, lograr una escena vacía de narración o más bien, sostenida sólo por poses. Y que con las figuras cumple el rol del engaño y el desengaño inmediato. En un momento la pintura es una especie de apoteosis y después es una vulgar maqueta.

## Second Day

*Langlois: Yesterday, after our conversation, I continued to reflect on the reference to periods of art history, such as Rococo or Neo-Classicism, for example...*

*Cabieses:* ...In a way, Rococo becomes practically an excuse here. I am quite sure that an expert in French Art History would say that my reading of it bears no relation with historical fact. It has to do with how one invents and builds a trench, which may become useful. There is, for example, the re-reading that one may do of make up.

*Ferrer:* I was also thinking that somehow the fact of using models of painting that have already been over-analyzed would imply a distance or rather a post-historic reading as defined by Danto.

*Cabieses:* There is also a kind of guilty pleasure in the fact that I am interested in Rococo and Mannerist artists that have been neglected by history, fascinated by effete painting. I find it interesting to give a new twist to these sources.

*Langlois: The issue of "manners" as a category is a very particular issue in the local scene. In a way, they are firmly installed.*

*One wonders whether by being everywhere one is nowhere. How can one signify that the emphasis is precisely centered on revealing "the manner"?*

*Ferrer:* For example, specifically in the painting *The leak* I tried to look for the dumbest subject matter possible through which, investing resources, to achieve a scene empty of narrative content or rather sustained exclusively through poses. And which together with the poses fulfills the role of deception and immediate disenchantment. At one moment the painting is a kind of apoteosis and the next it is a vulgar mock-up.

Cabieses: La primera llegada que se hace sobre estas miniaturas es desde la manera en que están realizadas, independiente de lo que hay ahí representado. Entonces lo importante es hacernos cargo del “qué” está representado desde el “cómo”.

*Langlois: ¿Cómo ven ustedes la escena, el estado de la pintura aquí, para que esas cosas tengan un grado de efecto?*

Cabieses: Hemos comentado con Pablo que existe cierto retorno no tanto a la pintura como a lo pictórico, que tiene que ver con la superficie.

Cabieses: The first approach to these miniatures has to do with the way they have been produced, independently of what is represented there. Therefore, the important thing is to assume responsibility over “what” is represented from the standpoint of “how” this is done.

*Langlois: How do you see the scene, the state of painting here for these works to have any effect?*

Cabieses: We have commented with Pablo that there is a sense of return not so much to painting as to the pictorial, which has to do with surface.

*Langlois: Sí, pero la superficie ha sido tema en la pintura moderna. ¿Te refieres a eso con superficie?*

Cabieses: No. En mi caso la pintura no es el punto sino la mirada pictórica que uno pueda tener en relación a estas imágenes. Estas miniaturas son puro calco y copia...

*Langlois: Esa operación me recuerda al niño que calca, recorta, que pinta y le devuelve una carne y desdramatiza.*

Cabieses: Sí, la duda que tengo es si efectivamente se desdramatiza o se amplifica. En definitiva hay una separación.

*Langlois: Yes, but the surface has been the subject matter of modern painting. Are you referring to that when you say, “surface”?*

Cabieses: No. In my case, painting is not only the point but also the pictorial gaze that one might have in connection with these images. These miniatures are nothing but tracing and copying...

*Langlois: This operation reminds me of the child that traces, cuts out, paints and returns to its flesh and removes its dramatic content.*

Cabieses: Yes, I am uncertain as to whether the content is divested of dramatism or this is amplified. In any case, there is a separation.

*Langlois: Es una fascinación orgánica, resaltando los brillos, devolviéndole la materialidad de los cuerpecitos.*

Cabieses: Y también una fascinación por la mecánica y los artículos del procedimiento, pinceles ultra finos, barnices... Una encantamiento absolutamente material.

*Langlois: En ambos casos uno podría pensar que no hay un interés en la pregunta por la pintura como material de superficie en el sentido moderno del término. Pareciera ser que lo de ustedes no parte de ahí.*

*Langlois: This is an organic fascination, highlighting the reflections, reinstating the materiality of the diminutive bodies.*

Cabieses: As well as a fascination for the mechanics and elements associated with the process: ultra fine brushes, varnishes...an absolutely material enchantment.

*Langlois: I In both cases, one might think that there is no interest in the question of painting as surfacing in the modern sense of the term. It seems that your work does not come from there.*



Ferrer: Tengo la impresión de que la historia de la pintura, si continuara en rigor el proyecto moderno, tendría que terminar en una especie de mutismo. Desde Malevitch hasta una pintura ultra formalista contemporánea en que vemos una placa de acero inoxidable pintada de forma homogénea de un color "X".

Las pinturas que he hecho no se enganchan con esta tradición.

*Langlois: Sí, me parece que para ustedes los procedimientos no alcanzan ese grado de significación.*

Ferrer: Tengo la idea de que las resoluciones materiales en pintura, cargan con un contenido como significativo. En ese sentido, las pinturas las he hecho materialmente de una forma que yo relaciono con una tradición de la pintura, que le da importancia a la economía de medios y a la traducción que asocio a eso que llamo con sospecha "nobleza" y que también se podría relacionar a lo académico. Creo que pasa algo significativo entre los modelos que he utilizado y estos procedimientos porque en trabajos anteriores ha habido un hacer más gestual.



Ferrer: I believe that art history, if the Modern project should continue to be applied in full would end in a kind of muteness. From Malevitch to brands of ultra-formalist contemporary painting where we see a stainless steel plate painted homogenously with an "x" color.

The paintings I have done are not linked to this tradition.

*Langlois: Yes, it seems to me that for you, the painterly processes do not achieve that degree of significance.*

Ferrer: I believe that material solutions in painting involve a certain charge as signifier. In this sense, the paintings have been produced in a way that I associate with a tradition of painting that places a premium on the economy of means and the translation associated with that which I call with some suspicion "nobility" and which could also be linked to the academic. I believe there is something of significance going on between the models I have used and these processes because my earlier works were more gesture-based.



*Langlois: Me acordé de lo que hablábamos sobre la tristeza de la cita y se me ocurre que habría que introducir el tema de la ironía. Pensando a lo que nos ha llevado la conversación inevitablemente aparece el asunto de la parodia, hay humor que también está en el título: Épico, y con ese subtítulo.*

Cabieses: Pienso más en un humor triste, el Gilles de Watteau...Cierta humor patético también, casi de mal gusto. Además, está lo doble de la cita que hacemos a Swift de *Los Viajes de Gulliver*. Tener que tomar metros frente a las figuras de Pablo que saturan el espacio, y por otro lado tener que acercarse centímetros a estas miniaturas.

*Langlois: I recall what we were discussing about the sadness of the quote and it occurs to me that we should discuss irony. Thinking about what the conversation has led us to, the notion of parody inevitably emerges. Also, there is humor, which is in the title: Epic (Epic) and that subtitle.*

Cabieses: I think more of a melanchol humor, that of Watteau's Gilles...A certain pathetic brand of humor as well, almost in bad taste. Also, there is the duplicity of the quote of Swift's *Gulliver's Travels*. Having to stand back a few meters when in presence of Pablo's figures that saturate space and, alternatively, approach to a distance of centimeters to gaze at these miniatures.

Ferrer: Si, *Épico* por qué hay una relación a contrapelo con este título...

*Langlois: Como primera impresión hay una cierta ironía.*

Cabieses: Sí, en ambas obras se apela a lo épico pero desde un punto de vista más paradójico, casi como una mirada sesgada.

Ferrer: Además es un título medio raro para una exposición contemporánea. Si uno se encuentra con una muestra con este título en el museo se preguntaría qué puede ser épico hoy en día.

Ferrer: Yes, *Epic*, why is it that there is a forced relationship with this title.

*Langlois: At first sight there seems to be a certain irony.*

Cabieses: Yes, both works appeal to the epic, but from a paradoxical point of view, almost as an oblique glance.

Ferrer: Also, it is a bit strange as a title for an exhibition of contemporary art. If one should come across an exhibition with this title in a museum one would wonder what could possibly be epic these days.



Cabieses: Hablar de épico es como hablar del *Mío Cid*...

*Langlois: Pero lo épico igual se puede relacionar a lo Pop, como en el caso del Señor de los Anillos...*



Cabieses: Y ese sería el caso de lo épico en el "buen sentido" de la palabra, heroico, el bien contra el mal.

*Langlois: Lo que pasa es que sólo sería posible como espectáculo.*

Cabieses: Y el *Viaje de Gulliver* tiene esa cosa de lo épico, lo monumental de cruzar los mares, el tipo es una especie de héroe pero con la mirada del siglo

dieciocho que ya está llena de ironía, reclama a los vicios de la época. Está la cuestión trastocada de lo épico. Poner el título épico sólo, sería un poco pretencioso...

*Langlois: Pero está la cuestión de cómo choca la ironía con la pretensión. Cuando uno asume la ironía de alguna forma inhibe lo pretencioso. Aquí la épica es una parodia.*

Ferrer: Y no es la parodia tanto a las pinturas elegidas que para mí no tendría mucho sentido. Pero me han interesado estas imágenes porque tienen desde el punto de vista de su organización una construcción que se hace más visible.

Cabieses: To speak of epic is like speaking of *Mío Cid*...

*Langlois: But in any case, the epic can be associated with Pop, as in the case of The Lord of the Rings...*

Cabieses: And that would be the epic in the "good sense" of the term, heroico, good against evil.

*Langlois: What happens is that it would only be possible as a spectacle.*

Cabieses: And *Gulliver's Travels* has this epic quality, the monumental task of crossing the seas.

This guy is a kind of hero but with the eyes of the eighteenth century, which is already full of irony, he criticizes the vices of his time. There is the flawed issue of the epic. To put Epic as a title by itself would seem a bit pretentious...

*Langlois: But there is the issue of how irony clashes with pretension. When one takes on board irony, one somehow inhibits the pretentious. Here, the epic is a parody.*

Ferrer: And it is not so much a parody of the paintings chosen, which in my case would not make much sense, but the fact that these images have interested me because from the point of view

La pintura *El Juramento de los Horacios* casi se delata sola. Se auto-parodia. Eso me ha interesado, el sistema mostrándose que de alguna manera provoca este efecto de seducción y expulsión a la vez. Pero también está el caso de los dibujos animados, ahí también hay auto-parodia. Los monitos que he ocupado para hacer estas escenografías son los mismos con los que jugué.

*Langlois: Cuando hablas del sistema mostrándose te refieres a una convergencia entre los muñequitos, las pinturas que tú citas y el fondo que les pones.*

of their organization they have a construction that becomes more visible. The Painting *The Oath of the Horatii* practically betrays itself. It self-parodies. This interests me; the system revealing itself that somehow has this simultaneous double effect of seduction and expulsion. But there is also the case of the animated drawings. Here, there is self-parody as well. The play characters that I have used to construct these scenarios are the same with which I used to play.

*Langlois: When you speak of the system revealing itself are you referring to a convergence between the little cartoons, the paintings you quote and the background in which you place them?*

Ferrer: Sí, es la escena transformándose en una escenografía y la expresión del cuerpo en pose. Además no hay que olvidarse del formato. Las pinturas que presento en esta exposición parten de la pequeña reproducción de libro para transformarse en una también reducida maqueta. Es el registro digital de ésta lo que utilizo como modelo para pintar grandes formatos que coinciden exactamente con el de las pinturas citadas. Entonces un muñeco plástico de tamaño humano se vuelve algo mucho más inestable entre lo animado e inanimado. Pasa también en lo grandes formatos (como en la pintura que hago a partir de *El rapto de las hijas de Leucipo*)

Ferrer: Yes, it is the scene becoming a scenario and bodily expression becoming pose. Also, one must not forget the format. The paintings that I show in this exhibition derive from the small-scale reproduction of the book in order to become—also—a small mock-up. It is the digital recording of this mock-up that I use as a model to paint large paintings whose formats coincide exactly with that of the paintings quoted. Therefore, a life-size plastic doll is rendered unstable, inhabiting a place between the animated and the inanimate. In the large formats (such as the paintings I did based on *The Abduction of the Daughters of Leucypus*) the gesture of

que el gesto de la propia manualidad se pierde en el total, el trabajo es más impersonal.

*Langlois: Me gustaría que habláramos un poco más del arte local, cuando uno visita las galerías se reconoce en los artistas más jóvenes cierta voluntad de tener un diálogo más internacional, de estar a tono con lo que está pasando, ser más cosmopolita. Algo así como que “la escena local estaría agotada y el mundo se amplía”. Un sujeto “conectado” para usar terminología de Internet.*

Ferrer: Lo que pasa también es que esa disponibilidad total es para perderse.

the hand is lost in the totality, and therefore the work is more impersonal.

*Langlois: I would like to talk a bit more about local art. When one visits galleries one sees in the younger generations of artists a certain desire to have an increasingly international dialogue, of being up to date with what is going on, to be more cosmopolitan. Something like “the local scene is exhausted and the world becomes a wider place”. A “wired” subject, to use Internet terminology.*

Ferrer: What happens also is one may become lost in that total

*Langlois: Lo que uniría los grupos sería simplemente el estar conectados.*

Cabieses: Y tiene algo de inevitable...

Ferrer: Igual no se puede negar que esta relación con lo externo es media precaria, ya que la información llega filtrada, hay cosas que "uno tiene que ver".

*Langlois: ¿Cómo ven ese filtro?*

Ferrer: Primero, uno podría pensarlo desde el catálogo, que es una curatoria que nos llega.

*Langlois: Y depende siempre de quien la trae.*

Ferrer: Esto también se da en la teoría. A quién hay que leer, qué maquinaria de análisis hay que conocer, sin embargo uno nunca maneja a cabalidad estos sistemas, pero no creo que haya que manejarlos perfectamente.

*Langlois: No podrían hacerlo y quizás no deberían hacerlo. Ahora todas estas pinturas son al óleo. ¿Cuál sería aquí la ventaja del óleo frente al acrílico?*

Cabieses: Me interesa el óleo exclusivamente por la carga tradicional que tiene. El hecho de que estamos frente a "óleo sobre tabla".

*Langlois: Pero el acrílico en términos de imagen podría cumplir la misma función, verse exactamente así.*

Cabieses: Pero el hecho de que sea óleo sobre tabla y tenga estas representaciones también es más paradójico. El acrílico le restaría potencia.

26

*Langlois: What would unite the groups would be simply the fact of being "wired".*

Cabieses: And this is to a certain extent inevitable...

Ferrer: In any case one cannot deny that this relationship with what is happening abroad is precarious as the information reaches us filtered, there are things "one must see."

*Langlois: How do you see this filter?*

Ferrer: First of all, one could see this from the point of view of the catalogue, which is a curatorship available to us.

*Langlois: And always depends on who brings it.*

Ferrer: That is also in theory. Who one should read, what analytical machinery one must be aware of and yet one never is fully conversant with these systems, even though I personally believe it is not necessary to achieve full command of them.

*Langlois: You could not and perhaps should not do it. All these paintings, are in oil. What would be the advantage of using oil as opposed to acrylics?*

Cabieses: I am interested in oils exclusively due to its long tradition. The fact that we are looking at an "oil on board."

*Langlois: But in terms of the image, acrylics could fulfill the same role, they could look exactly the same.*

Cabieses: But the fact that it is oil on board and bears these representations is also more of a paradox. Using acrylics would diminish their potency.

*Langlois: El óleo implica un tiempo de trabajo distinto, tú tienes que esperar que la cosa se seque, en fin. Te obliga a la distancia del día después, cosa que el acrílico resuelve en un día.*

Cabieses: Claro, está la relación que uno establece con el objeto pintado, la necesaria distancia objetiva con lo que hay ahí, que permite el tiempo y que te independiza de la imagen en sí.

*Langlois: Estaba pensando en el tiempo en que se consumen esas revistas, como la Newsweek.*

Cabieses: Sí, uno las mira, o sólo las hojear y se van a la basura...

*Langlois: Oil paints imply working at a different speed. You have to wait for the thing to dry, etc. It forces you to assume the distance of the day after, something that acrylics resolve in a single day.*

Cabieses: Of course, there is the relationship one establishes with the painted object, the necessary objective distance with what there is there, which time allows for and which distances you from the image itself.

*Langlois: I was thinking in the consumption time of magazines such as Newsweek.*

Cabieses: Yes, one glances at them or leafs

*Langlois: Pero la pintura al óleo te obliga a mantenerte frente a esa imagen más tiempo.*

Cabieses: Para que se produzca esa fascinación tiene que haber un distanciamiento...

*Langlois: Una desvinculación del hecho...*

Cabieses: Y como viene en esta revista desechable, en cierta medida la imagen también se vuelve banal. Además está la miniatura, pareciera que mientras más reducido es el formato, más indiferencia hay frente al modelo.

*Langlois: La idea de la miniatura ahí es pintar una imagen repleta de "pequeños detalles".*

*Langlois: But oil paints force you to remain facing that image for a longer period of time.*

Cabieses: For that fascination to happen there must be a sense of distancing...

*Langlois: A "once removed" connection with facts...*

Cabieses: And because it comes in this disposable magazine, the image in a way also becomes banal. Also, there is the fact of the miniature, it seems that the smaller the format the greater the indifference to the model.

*Langlois: The idea that the miniature there is to*

Cabieses: De escombros en definitiva... Yo lo relaciono a la estética rococó, en el sentido de que no puedes ingresar visualmente. Pienso por ejemplo en la decoración, donde se agota el ojo y lo único que queda es dejarse llevar por la voluta. La única forma de abordar el exceso es agotando el sistema, incluso el procedimiento. Pintar una piedra ínfima debe ser realizado con el máximo rendimiento, aunque sea un detalle. Además la condición de la catástrofe es excesiva en sí. Ser atravesada por esto de la página desechable la vuelve hueca. Lo desechable también es mantenerse al día...

Cabieses: Of rubble, finally...I associate this with Rococo aesthetics in the sense that you cannot enter visually. I think for example in decorations where the eye exhausts itself and all that remains is to be led by the volutes. The only way to take on the excess is to exhaust the system, even the process. To paint a small stone requires a maximum investment, even if it is only a detail. Moreover, the catastrophic condition is excessive in itself. The fact of being traversed by the notion of a disposable page renders it hollow. The disposable is also a way of keeping up to date.

*Langlois: El óleo implica un tiempo de trabajo distinto, tú tienes que esperar que la cosa se seque, en fin. Te obliga a la distancia del día después, cosa que el acrílico resuelve en un día.*

Cabieses: Claro, está la relación que uno establece con el objeto pintado, la necesaria distancia objetiva con lo que hay ahí, que permite el tiempo y que te independiza de la imagen en sí.

*Langlois: Estaba pensando en el tiempo en que se consumen esas revistas, como la Newsweek.*

Cabieses: Sí, uno las mira, o sólo las hojea y se van a la basura...

*Langlois: Oil paints imply working at a different speed. You have to wait for the thing to dry, etc. It forces you to assume the distance of the day after, something that acrylics resolve in a single day.*

Cabieses: Of course, there is the relationship one establishes with the painted object, the necessary objective distance with what there is there, which time allows for and which distances you from the image itself.

*Langlois: I was thinking in the consumption time of magazines such as Newsweek.*

Cabieses: Yes, one glances at them or leafs

*Langlois: Pero la pintura al óleo te obliga a mantenerte frente a esa imagen más tiempo.*

Cabieses: Para que se produzca esa fascinación tiene que haber un distanciamiento...

*Langlois: Una desvinculación del hecho...*

Cabieses: Y como viene en esta revista desechable, en cierta medida la imagen también se vuelve banal. Además está la miniatura, pareciera que mientras más reducido es el formato, más indiferencia hay frente al modelo.

*Langlois: La idea de la miniatura ahí es pintar una imagen repleta de "pequeños detalles".*

*Langlois: But oil paints force you to remain facing that image for a longer period of time.*

Cabieses: For that fascination to happen there must be a sense of distancing...

*Langlois: A "once removed" connection with facts...*

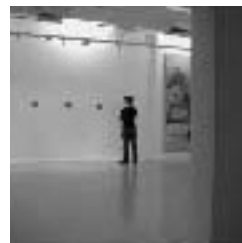
Cabieses: And because it comes in this disposable magazine, the image in a way also becomes banal. Also, there is the fact of the miniature, it seems that the smaller the format the greater the indifference to the model.

*Langlois: The idea that the miniature there is to*

Cabieses: De escombros en definitiva... Yo lo relaciono a la estética rococó, en el sentido de que no puedes ingresar visualmente. Pienso por ejemplo en la decoración, donde se agota el ojo y lo único que queda es dejarse llevar por la voluta. La única forma de abordar el exceso es agotando el sistema, incluso el procedimiento. Pintar una piedra ínfima debe ser realizado con el máximo rendimiento, aunque sea un detalle. Además la condición de la catástrofe es excesiva en sí. Ser atravesada por esto de la página desechable la vuelve hueca. Lo desechable también es mantenerse al día...

Cabieses: Of rubble, finally...I associate this with Rococo aesthetics in the sense that you cannot enter visually. I think for example in decorations where the eye exhausts itself and all that remains is to be led by the volutes. The only way to take on the excess is to exhaust the system, even the process. To paint a small stone requires a maximum investment, even if it is only a detail. Moreover, the catastrophic condition is excessive in itself. The fact of being traversed by the notion of a disposable page renders it hollow. The disposable is also a way of keeping up to date.

Jorge Cabieses (1978)



Vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Artes Visuales mención pintura de la Universidad de Chile y actualmente cursa el segundo año del Magíster en Artes Visuales, impartido por la misma institución. Se desempeña como ayudante de Color y Composición con Nury González en la Universidad Vicente Pérez Rosales y profesor del Taller de Pintura del Colegio San Gabriel.

### Exposiciones

- 2001 Exposición alumnos, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 2002 *Sala 28*, Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
*Lugares*, Intervención a Casa del Coro, Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
*Carnicería*, Galpón San Diego 710, Santiago, Chile.
- 2003 *Escenográfica*, Muro Sur, Santiago, Chile.  
*Mi maldito yo*, Ensamble Estudio Teatro, Santiago, Chile.  
*Ricos y Famosos*, Muestra de videos. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.  
*Fondo*, Galería B.O.A, Mendoza, Argentina.
- 2004 *Épico: de Liliput a Brobdingnag*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

### Premios

Convocatoria de proyectos 2004, Galería Gabriela Mistral.

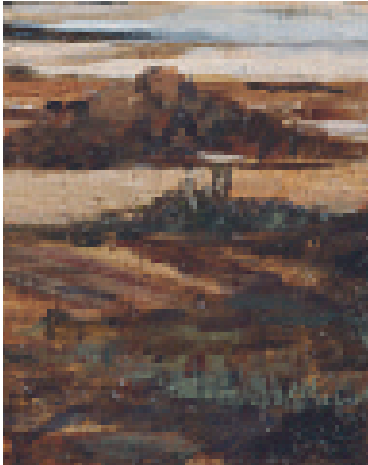


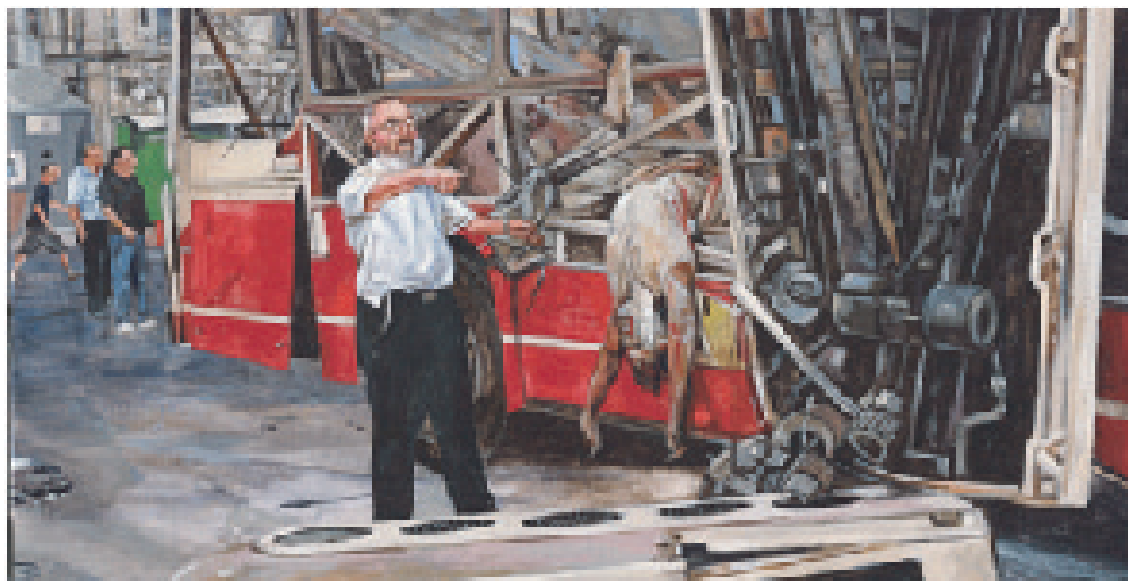






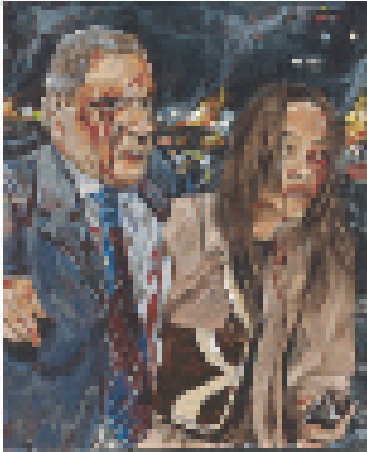














Pablo Ferrer (1977)



Vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Artes Visuales mención pintura de la Universidad de Chile y actualmente cursa el segundo año del Magíster en Artes Visuales, impartido por la misma institución. Se desempeña como ayudante de pintura con Gonzalo Díaz y Enrique Matthey en la Universidad de Chile y de dibujo con Voluspa Jarpa en la Universidad Vicente Pérez Rosales.

### Exposiciones

- 2001 Exposición alumnos, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 2002 *Sala 28*, Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
*Muestra lo que tienes*, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
*Muestra lo que tienes*, Galería Glifos, Iquique, Chile.  
*Cartografías del deseo*, Matucana 100, Santiago, Chile.
- 2003 *Escenográfica*, Muro Sur, Santiago, Chile.  
*Mi maldito yo*, Ensamble Estudio Teatro, Santiago, Chile.  
*Fondo*, Galería B.O.A, Mendoza, Argentina.
- 2004 *Épico: de Liliput a Brobdingnag*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

### Premios

- Proyecto Fondart, "Reflexión Pictórica sobre dos intenciones en la representación figurativa", 2002.
- Convocatoria de proyectos 2004, Galería Gabriela Mistral.





















## Obras de Jorge Cabieses en Catálogo:

### *Intercaladas en entrevista:*

- Página 14 **Carnicería** Video Digital 8mm. 2002  
Página 19 **Boîte à musique** Video Digital 8mm. 2003  
Página 22 **Lulú sur un champú de fleurs** Plasticina sobre yeso. Medidas variables, 173 X 167cms. Aprox.

### *En exposición:*

- Página 29 Oleo sobre tabla / 9 x 15.7 cm.  
Página 30 Oleo sobre tabla / 11.1 X 7.4 cm.  
Página 31 Oleo sobre tabla / 13.2 X 9.4 cm.  
Página 32 Oleo sobre tabla / 20.4 X 15.3 cm.  
Página 33 Oleo sobre tabla / 20.1 X 12.2 cm.  
Página 34 Oleo sobre tabla / 20.4 X 10.1 cm.  
Página 35 Oleo sobre tabla / 15.7 x 10.5 cm.  
Página 36 Oleo sobre tabla / 8.9 x 11.8 cm.  
Página 37 Oleo sobre tabla / 5 x 5.9 cm. (izq.)  
Oleo sobre tabla / 7.4 x 8.7 cm. (der.)

## Obras de Pablo Ferrer en Catálogo:

### *Intercaladas en entrevista:*

- Página 15 Serie **Anatomía**, óleo sobre tela, 35 x 25 cm. cada una, 2001  
Página 15 Serie **Cabezas**, óleo sobre tela, 35 x 25 cm. cada una, 2002  
Página 23 **Bodegón**, 70 x 50 cm., óleo sobre tela, 2002

### *En exposición:*

- Página 39 **La gotera**, óleo sobre tela, 250 x 170 cm., 2003  
Página 41 **Still Life Nº 3**, óleo sobre tela, 425 x 330 cm., 2003  
(Juramento de los Horacios - J.L.David)  
Página 43 **Still Life Nº4**, óleo sobre tela, 250 x 210 cm., 2003  
(Napoleón Cruzando los Alpes - J.L.David)  
Página 45 (La Última Cena - Académico Español)  
**Still Life Nº 2**, óleo sobre tela, 304 x 256 cm., 2002  
Página 47 **Still Life Nº 1**, óleo sobre tela, 250 x 130 cm., 2002  
(El Rapto de las hijas de Leucipo - Rubens)



GOBIERNO DE CHILE  
CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES



Galería Gabriela Mistral  
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381 - Santiago  
562-731 9880 / 3904108 fax 562-6650797 - galeria@mineduc.cl  
[www.artesvisuales.cl](http://www.artesvisuales.cl)