



---

**PLEGADO ARTIFICIAL**

Pamela Cavieres Sebastián Preece

**PLEGADO ARTIFICIAL**

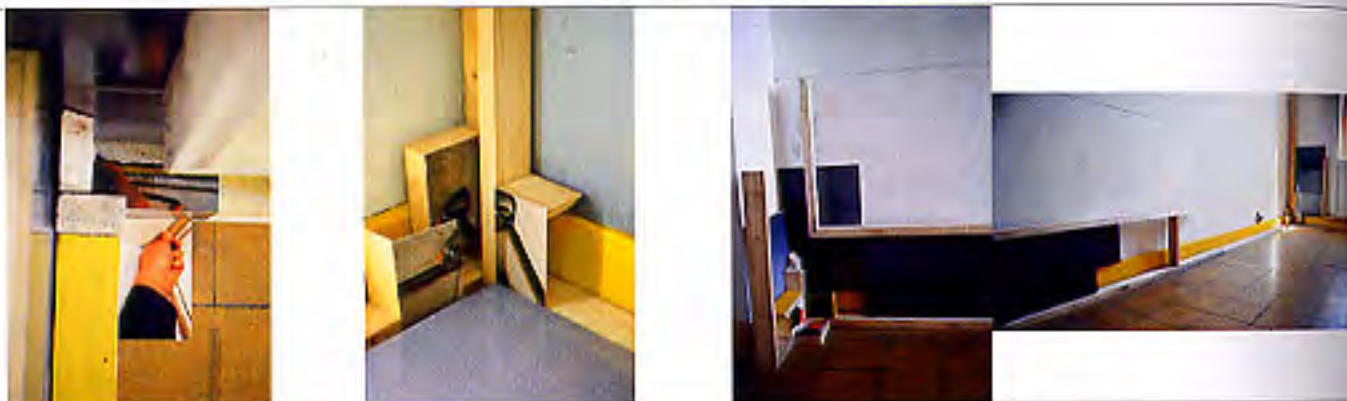
Pamela Cavieres Sebastián Preece

**Texto** Guillermo Machuca

## SEBASTIAN PREECE RIOSECO

Nace en Santiago de Chile en 1972. Es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Arcis. En 1998 y 1999 realiza Magister de Artes Visuales en la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como ayudante en Universidad Arcis.

### UNA MEDIDA



### EL DISFRAZ DEL OBJETO



## Exposiciones Individuales:

1999, UNO:UNO, Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile, Galería Bech. 1998, El Distraz del Objeto, Forestal Galería de Arte. 1998, Una Medida, Curso Magister, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago

Ha participado en exposiciones colectivas y concursos de los cuales se destacan: 1994, Arte en Vivo, Museo de Bellas Artes. 1995, El Rompecabezas, Centro Cultural de España. 1997, XIX Arte Joven Valparaíso. 1999, Johnnie Walker en las Artes, Museo de Bellas Artes. 1999, Cosapi Chile, Galería Tomás Andreu. 2000, Plegado Artificial, Galería Gabriela Mistral

Una medida es la instalación de la misma. Se presenta a través de la acción del reconocimiento de terreno que se produce antes del montaje de una supuesta exposición. Construida en base a fotografías y estructuras de madera adozadas a la superficie de la misma sala.

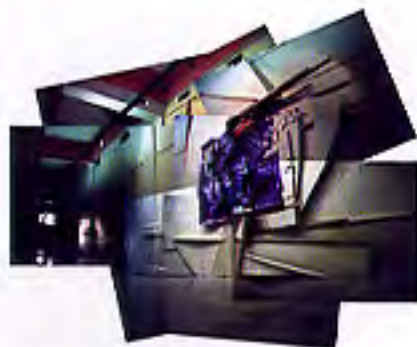


El Distraz del objeto es la instalación de la imagen fragmentada, producida a través de múltiples disparos fotográficos del interior de un baño. Con estas fotografías ampliadas digitalmente a escala tamaño real se reviste un espacio elaborado en base a tabiques y empalizadas construido al interior de un subterráneo creando un instante permeable en el proceso constructivo de una nueva idea de lugar. La fotografía como imagen reemplaza al objeto, disfrazando espacios y enfrentando otros.



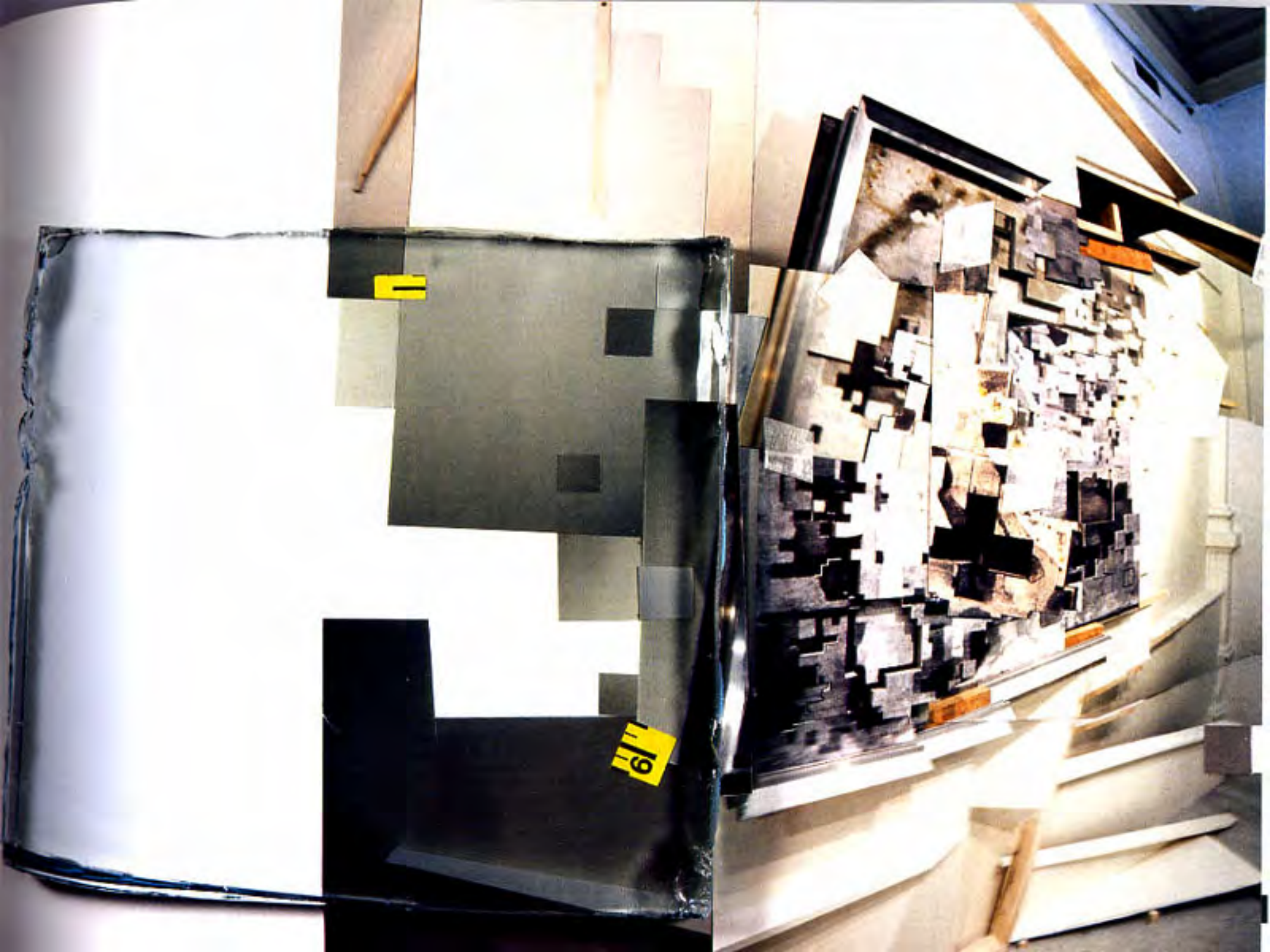
Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile. Galería Bech.

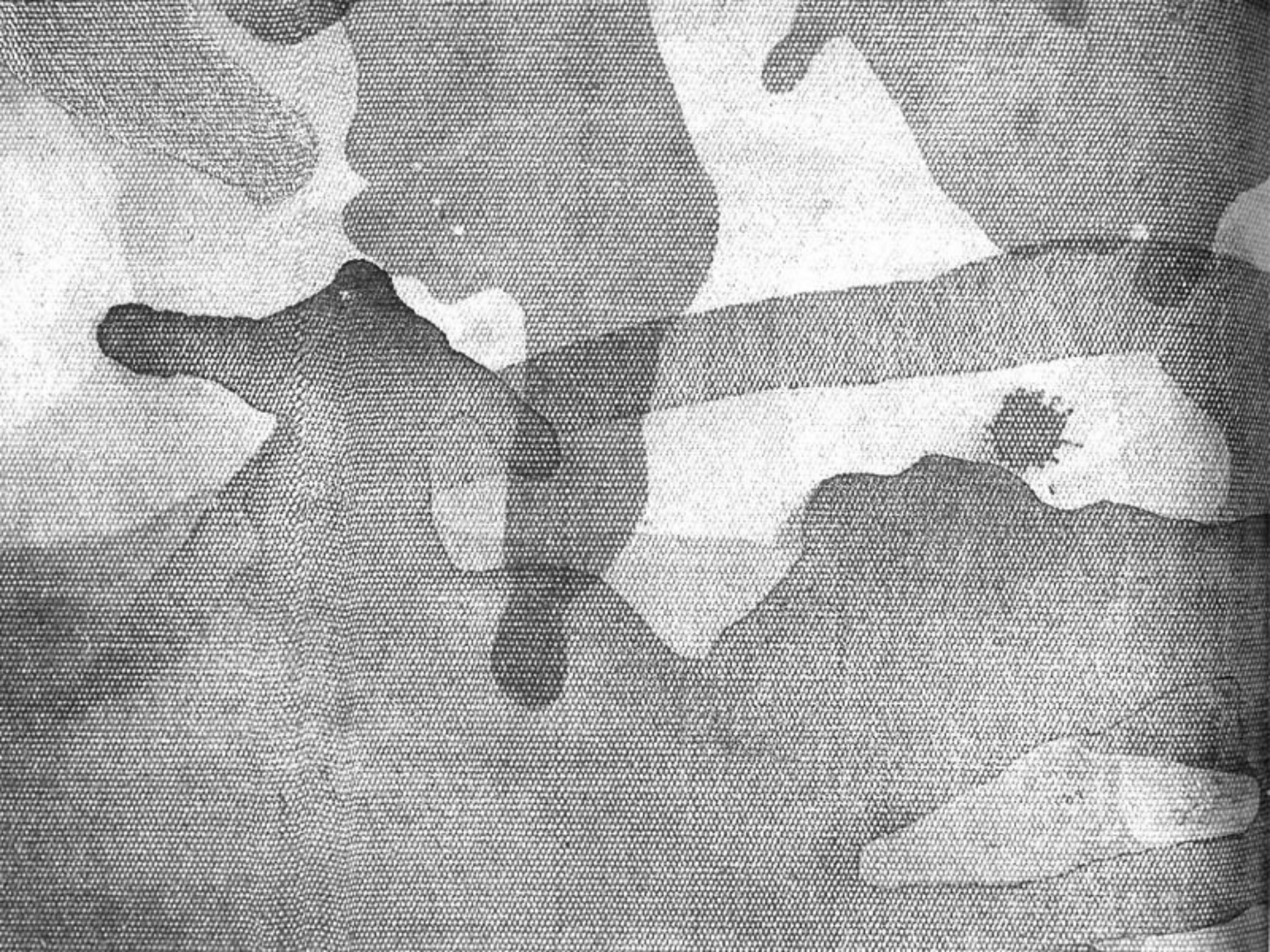
Acrílico sobre tela. 60x56cms.



La galería Bech es el resultado de una remodelación que se superpone, como una nueva articulación, en el edificio del Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile quedando situada parasitariamente como un pseudo espacio que recompone la espacialidad originaria del edificio y soporta la obra propuesta.

UNO:UNO es un emplazamiento constructivo que se desprende y origina acompañado a las leyes o reglas propias reconstructivas predadas por este lugar. Un pseudo muro proyectado (insinuado) que se construye, contiene y descompone la pintura y a sí mismo en su expansión. La pintura, como tal en su proceso de abstracción, lleva el campo espacial al plano bidimensional. A raíz de la representación tridimensional del espacio que hace la pintura como imagen, intento rematerializar la ilusión espacial que ésta propone, la construcción (idea) espacial de la pintura y la construcción de un nuevo cuerpo espacial en el edificio.







Imágenes del proceso constructivo de la Instalación **PINTURA PARA REMODELAR**, de la exposición **PLEGADO ARTIFICIAL**  
Esta Instalación realizada en la Sala Oriente de la Galería se origina y estructura a partir del desprendimiento de un tabique—muro falso—que cubría el umbral divisorio existente entre la Galería Gabriela Mistral y la Librería del Ministerio, contigua a ésta.



## PAMELA CAVIERES PINILLA

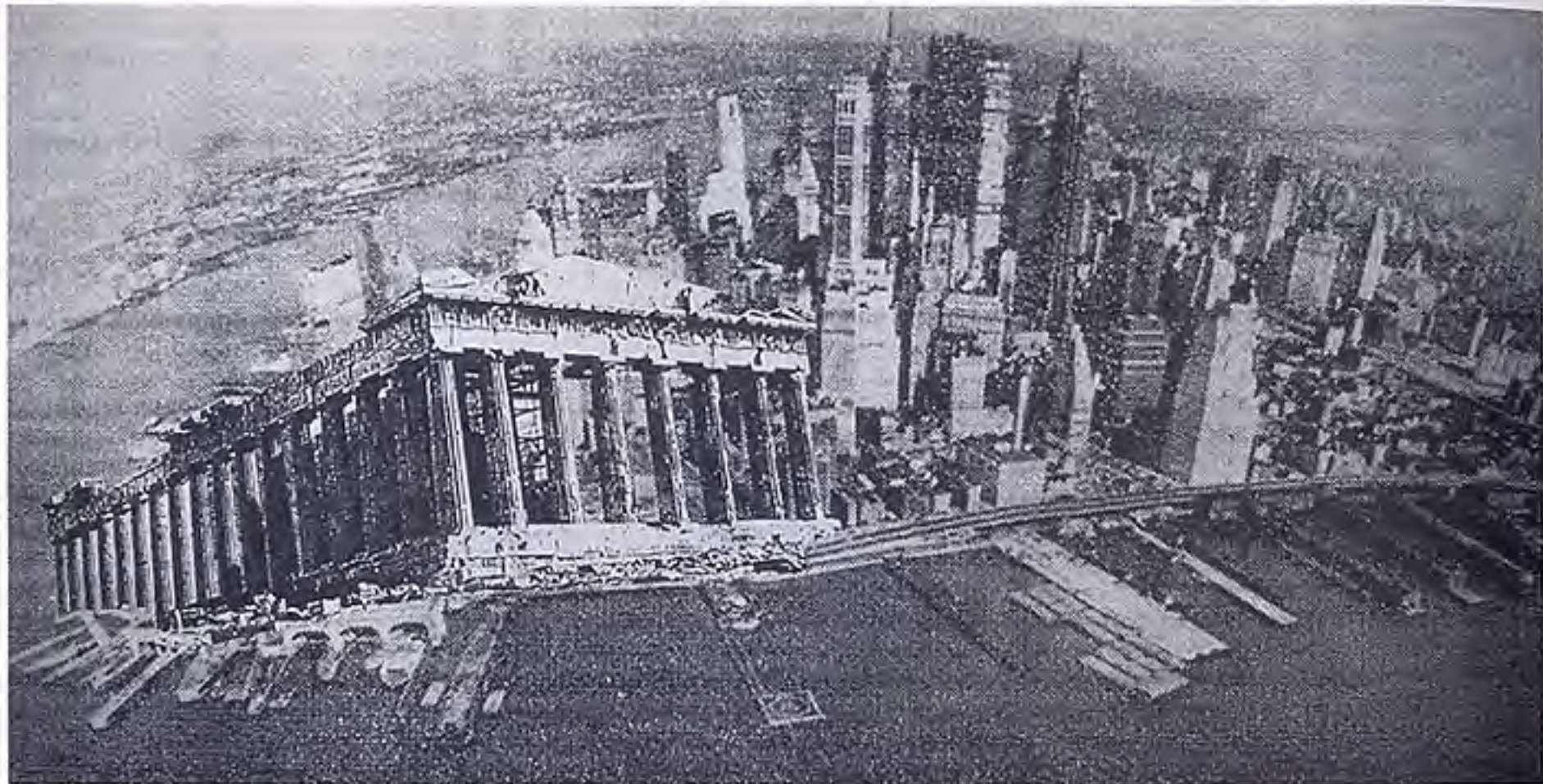
Nace en 1966 en Santiago de Chile. Estudia Artes Plásticas en la Universidad Estatal de Londrina - PR - Brasil. Es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Arcis.

### INSTALACION: "FELIZ CUMPLEAÑOS CAPITAN AMERICA"- GALERIA GABRIELA MISTRAL.1993

Registro en video y plano instalación:

Circunferencia  $\varnothing$  3m; yeso espatulado; 14 racimos de rosas plásticas pintadas con esmalte sintético brillante.  
8 baldosas imitación mármol, 31 X 31 cm c/u con imagen aerografiada de la parte inferior del héroe Capitán América.  
mapa América del Sur en tierra de color negro, bordeado por escarcha azul metálica; cuadrado de vidrio con impresión  
laser de mi cuerpo fragmentado por caleidoscopia; volumen de cemento 216 X 62 X 15cm. construido in situ





INSTALACION "TODO ESTO TE DARE SI TE POSTRAS Y ME ADORAS. MI. 4.9."  
EXPOSICION INTERNACIONAL DE GRAFICA FABER CASTELL - MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO - SANTIAGO DE CHILE - MAYO 1995

Nueva York + Parthenon = imagen referente

Baldosas: 1º grupo = 50 unidades de yeso, 20 x 20 x 1 cm, con imagen impresa en xerotraspaso de 50 fragmentos Nueva York + Parthenon.

2º grupo = 36 unidades de yeso, 20 x 20 x 1 cm / inclinación -11º de imagen impresa xerotraspaso de 36 fragmentos Nueva York + Parthenon.

\* en el tratamiento de las baldosas se empleó: acuarela, carboncillo, barniz, piroxilina, gubias, lija, bisturí, etc.

Volumen de cemento: fragmento en ruinas de la instalación "Feliz cumpleaños Capitán América", 216 x 62 x 15 cm.

12 cajas: interior - cuerpos en yeso del héroe C América sumergidos en resina polyester con textos simulando griego.

exterior - aluminio con remaches pop, 20 x 20 x 6 cm.

12 cajas de aluminio para proteger baldosas con barniz, 20 x 20 x 3 cm.

12 litografías intervenidas: papel Guarro Biblos, papel hecho a mano, aluminio y acrílico, 105 x 29 cm.

Técnicas de intervención: xerotraspaso vía piroxilina, vía transfer, cortes, dibujos, calados, etc.







Sala A

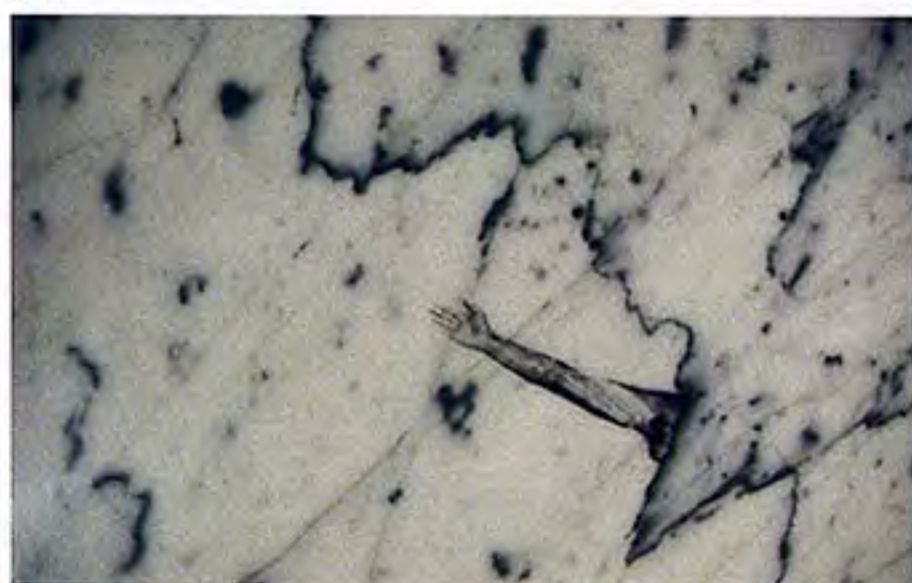


Sala C



**INSTALACION \* TODO ESTO PODEIS COLGAR EN LA LINEA DEL HORIZONTE\* - GALERIA POSADA DEL CORREGIDOR - SANTIAGO DE CHILE - MAYO 1996.**

129 fragmentos de yeso con transfer de imagen fotográfica de mi brazo. Aprox. 47 x 3 cm c / u.  
 7 litografías con xeroxtraspaso de mi brazo, montaje en cajas de aluminio. 29 x 29 x 2 cm.  
 Caja de aluminio con tierra de color negra + esmeril + fragmentos de yeso. 100 x 100 x 2 cm.



9 litografías intervenidas, parte de la instalación "Todo esto te daré si te postras y me adoras, M49"  
 Volumen de cemento: fragmento en ruinas de la instalación "Feliz cumpleaños Capitán América"  
 Mármol de Carrara con imágenes impresas en transfer de mi brazo. 100 x 100 x 2 cm.  
 Dibujo de proyección entre volumen de cemento y cuadrado de mármol en PVC adhesivo blanco y plateado.

I

Respecto de las obras aquí expuestas, no sería del todo inapropiado aludir a la noción de "instalación" para designar aquella expresión híbrida (¿se trataría de un sub-género?) que, en sus analogías y sobre todo en sus diferencias, tanto el trabajo de Pamela Cavieres como el de Sebastián Preece parecieran escenificar al interior del espacio arquitectónico de la Galería Gabriela Mistral. El carácter condicional de esta designación no es caprichosa. La reserva se justifica, en la medida en que los criterios taxonómicos encargados de definir dicha noción parecieran no ser ya prioritarios. Las clasificaciones, las prescripciones y todo aquello que guarde una relación con ciertas categorías normativas, canónicas, heredadas de la tradición de las "Bellas Artes"(1), aparecerían, frente a esta particular manifestación del arte contemporáneo, desafiadas de raíz. En efecto, aquí la diversidad de procedimientos o, para emplear una expresión más técnica, de "operaciones" excedería la rigidez de los conceptos; la mezcla de expresiones lo acolado de los géneros. Desde el punto de vista ontológico, nos encontraríamos ante una expresión débil. En este sentido, la instalación no se definiría por lo que es sino por lo que provisoriamente podría llegar a ser. Su naturaleza siempre provisoria, siempre proyectiva, implicaría un pensamiento elaborado en contra de la historia: no remitiría a una historia del ser (del sentido) sino a una historia del acontecer (del evento). Más que un proceso y un producto, se trataría aquí de la manifestación de un arte que "sólo puede ser pensable como operación y sólo designable como evento" (P. Oyarzún).

(1). La historia de la "instalación" del arte moderno en Chile no puede ser pensada sin hacer referencia a un débil aspecto: en primer lugar, a una actualización del discurso específico del arte, entendido en su dimensión lingüística o simplemente formal; y en segundo lugar, a una necesidad de naturaleza ético-social, en el sentido de sintetizar una modernización estética con las demandas socio-políticas desarrolladas en el ámbito social. Como se sabe, esta doble relación alcanza su máxima correspondencia - no exenta de tensiones y contradicciones - en los años '60 hasta culminar con el golpe del año '73. Como herencia de este período, se pueden destacar los primeros signos de ruptura respecto de los límites genéricos de la pintura y la escultura. La importancia adquirida aquí por las técnicas de collage y las expresiones ligadas con el arte - objetual son significativas en relación con las sucesivas transformaciones y desplazamientos concretados por el arte chileno en las siguientes décadas. Tanto el arte de los '60 como el desarrollo en los difíciles años de la dictadura militar, concibieron la visibilidad de la manera inequívocamente política: en el caso de los artistas comprometidos con los procesos utópicos de origen revolucionario, el tema de la representación política debía ir acompañado de una "narración" acorde con una crítica impulsada en contra de un concepto más decorativo del arte (representada, en este contexto, por el arte académico); y en el caso de los artistas aliados al arte crítico - experimental, cuyas obras más importantes fueron producidas - durante el período dictatorial - en medio de una crisis tanto del arte académico - oficial como de los discursos más ortodoxos desde el punto de vista ideológico, el tema de la representación política, en cambio, se inscribió en un concepto más deconstructivo que reproductivo de los procesos culturales que intervinieron en la producción de los lenguajes. La crisis de los lenguajes (experimentada como consecuencia del quiebre abrupto que significó el golpe militar) no podía, en este contexto, ser abordada por las formas más canónicas del arte tradicional: la crítica a la representación política implicaba una crítica de la "representación pictórica". Esta se tradujo además por una sospecha dirigida en contra de los relatos y de las narraciones humanistas, incluyendo - dentro de esta crítica - las de naturaleza contestatarias y comprometidas.

Pero este carácter provisorio y proyectivo, no podría omitir del todo la historia del arte (de la arquitectura, de la pintura, de la escultura). Una parte significativa del arte inspirado en esta modalidad así lo atestigua (sobre todo aquel referido a la neo y posvanguardia). La dificultad señalada respecto de la denominación de esta expresión puede perfectamente ser producto de una tradición mucho más presente de lo que se podría suponer. La voluntad ingenuamente rupturista de las vanguardias clásicas ha sido sustituida por el desvío, la ramificación y el desmontaje de un lenguaje atravesado por la historia. La obra de Duchamp, Malevich y después Kiefer o Bouys, por nombrar solo algunos ejemplos, ¿no podrían ser concebidas no sólo como grandes gestos de ruptura respecto del pasado sino también como una relectura de éste? Sin continuidad no existe verdadera ruptura. Y esto no significa un sometimiento a cierto historicismo. Más que representar un asidero apropiado para los grandes ademanes conmemorativos, la tradición aparece ahora como un espacio disponible, como un campo de ruinas ya cosificadas o bien medializadas o, de manera menos inquietante, como un escenario inelable, hermético, como una verdadera reserva posible para la generación de todo arte...(2).

(2). La crítica del vanguardismo desarrollada con posterioridad al golpe militar respecto del arte académico - oficial y de las narraciones humanistas, se vio reflejada en una radical transformación de los medios y soportes artísticos. Esta verdadera "revolución del imaginario" significó el despegue en Chile de una serie de procedimientos y operaciones presentes en el arte internacional desde la aparición de las "vanguardias históricas" hasta las tendencias y movimientos críticos - experimentales o conceptuales de los años '60. Pero esta "modernización" no se "instaló" atendiendo exclusivamente la superestructura formal y técnica del arte internacional: tanto el uso de la fotografía, la ocupación de los espacios públicos, la utilización del cuerpo como soporte artístico y la experimentación de las mecánicas del desplazamiento y la mezcla de géneros, por mencionar algunos de los rasgos más significativos desarrollados por el vanguardismo local, debían ser incorporados a partir de un concepto productivo más que reproductivo, filtrado más que instantáneo. Esta actitud no marcaba una diferencia radical con las posturas y programas del arte comprometido de los '60. En ambos casos se trataba de una búsqueda de lo propio, de lo local, aunque la idea de lo latinoamericano y lo periférico difiera sustancialmente respecto a los discursos y los lineamientos ideológicos abordados por cada uno de ellos. El paso de lo autóctono a lo periférico, implica una política de traducción y mediación de los discursos externos, supone un pensamiento de lo local (una reflexión acerca "del espacio de acá").

Como espacio disponible o como espacio inefable, la historia del arte pareciera disiparse en la instalación. Se trata de un dispendio que afecta a su misma denominación. "Lo que tiene historia no puede tener definición" (3). Enunciado paradójico (y necesariamente turbador en contextos como el nuestro, estigmatizados por una carencia de tradición estética), en la medida que pareciera desafiar toda definición (lo que hablaría acerca de la radical actualidad del medio), todo acuerdo entre lenguaje y objeto, entre enunciado y visibilidad, pero que, de manera simultánea, no podría dejar de lado los dominios - en apariencia clausurados - de la historia ¿Cuál historia? ¿La universal? ¿La nuestra? Más allá de las diferencias culturales (cada vez más difusas producto del llamado fenómeno de la "globalización"), evidentemente no se trataría de aquella legitimada, susceptible de ser preterizada, recuperada para la mirada museística...

(3). Si aquello que tiene historia no puede tener definición ¿qué ocurriría, por el contrario, con aquello que no teniendo historia sería - aunque resulte contradictorio - más sencillo de definir, de denominar? La carencia de historia puede fomentar, en aquellos contextos culturales sin una sólida tradición estética, las apropiaciones formales y de sentido más indiscriminadas. La norma aquí es la ruptura constante, en el entendido de que esta - en la mayoría de los casos - no ha necesitado, ni menos esperada, la consolidación de un estilo previo susceptible de ser desafiado o transgredido. El vanguardismo criollo de los últimos 30 años aparece como una excepción a dicha regla. Pero este vanguardismo se "instaló" en el reconocimiento de una historia (nada desde la impostura, la copia y la carencia. A falta de historia, la única actitud honesta era la modernización efectiva; a falta de monumentos, la asimilación rápida de las imágenes y los discursos circulantes en la esfera de una transferencia generalizada, transcontinental. Es cierto, por otra parte, y para ser justos con el vanguardismo local, en particular el de los 70 y comienzos de los 80, que esta asimilación demandaba - por razones políticas muy precisas - una traducción o una mediación con los sentidos surgidos en el ámbito local. Había que evitar la fatalidad de la copia por medio de una política estética basada en la diferencia. La pintura y la escultura, en estas condiciones se encontraban desautorizadas por principio: sin una "historia" propia (en el sentido de estar cimentada en un "corpus" teórico especializado) y, de forma más política, sin una fragmentación y reproducción de su existencia objetiva (la ya consignada puntualidad espacio-tiempo de la obra en su esfera "clásica"), estos géneros sólo podían servir de pretexto para legitimar toda una política de desplazamientos y experimentaciones, hasta desembocar, en el arte más reciente, en la preeminencia de las señaladas "operaciones" ¿Pero estas últimas tienen historia? ¿Pueden ser pensadas sin la referencia a la historia?

Dejando de lado las diferencias entre lo que se entendería por "arte objetual" respecto de aquella expresión más compleja y plural y, por lo mismo, más reacia a las definiciones normativas, como la ya comentada vaguedad taxonómica proyectada por la "instalación", no deja de ser un hecho incuestionable que nos encontramos - en ambos casos - ante una de las manifestaciones estéticas más recurrentes en el arte chileno de estos últimos años. Su presencia aparece, en la escena local de filiación vanguardista, mucho más destacada que los géneros de la pintura, la escultura, incluso de aquellas experiencias deconstructivas de inspiración gráfica. Sin embargo, desde el punto de vista de la producción crítico-teórica, todavía es posible percibir una razonable duda respecto de las consecuencias provocadas por el "vanguardismo clásico" (y en particular con la inapelable herencia crítica dejada por este en relación con el discurso de las "Bellas Artes"). En este sentido, ¿sería todavía productivo a nivel teórico referir el carácter corrosivo presente en la "instalación" o en el "arte de los objetos" a una simple ruptura de los límites canónicos de la pintura y, en menor medida, del grabado? ¿No habría que incorporar el género pendiente - y sólo recientemente avistado por la crítica local - de la escultura? Pero más allá de la comparación con el vanguardismo precedente, resulta un hecho evidente que las prácticas más recientes (en su mayoría desarrolladas por una cantidad nada despreciables de artistas - provenientes de los sectores - si se me permite esta dudosa denominación - más jóvenes) del arte objetual y del ámbito de la instalación exhiben un grado importante de autonomía más formal que de sentido. El problema de los sentidos y de las narraciones parecieran - salvo excepciones - encontrarse, en la actualidad, subordinados a las operaciones meramente técnicas. Esto manierismo plantea una distancia inquietante en comparación con las motivaciones narrativas de los artistas críticos de la escena precedente.(4).

(4). El carácter transdisciplinario del arte crítico - experimental, específicamente el desarrollado bajo la "dictadura militar", caracterizado por el cruce del arte moderno con los discursos provenientes del campo literario, del psicoanálisis y de las ciencias sociales, pareciera ahora mitigado en beneficio de un cierto ensimismamiento paradójicamente engañoso, a saber: el de constituirse de manera exógena, desmonetizada, de manera permeable al devenir instantáneo del arte internacional. Este traspaso congelado, sincrónico, percibido sobre todo en la "actualidad" de las referencias incorporadas al léxico local, permite - por otra parte - una relectura de ciertos presupuestos teóricos - prácticas estigmatizados como anacrónicos: la parodia, la cita, el pastiche, el plagio, el robo, la copia, la traducción y la diferencia...



Se podrían reconocer - por encima de los matices entre ambas - dos formas prioritarias al momento de afrontar el problema de la instalación: una formalista (no referida exclusivamente a la tradición abstracta del arte contemporáneo, como la asignable al constructivismo, al suprematismo, al neo-plasticismo o aquellas tendencias no-objetivas y minimalistas) y otra de naturaleza narrativa, asociada a una recuperación de una determinada reserva histórica. La línea formalista (ligada a un cierto manierismo de los procedimientos, operaciones y técnicas), se encontraría ligada a un proceso de autonomía colindante con el desarrollo del arte entendido como "especialización" (más profesionalizada que programática) de la praxis y la labor estética; esta autonomía, más que distanciarse de los procesos que distinguen el arte como fenómeno comunicacional y mediático (de hecho, su carácter operativo es homólogo a la base endoxal en la cual se mueve y circula) se encontraría fundamentada en un desinterés por aquellas fábulas y narraciones (especialmente las literarias: símbolos y emblemas políticos, históricos, religiosos, incluso artísticos) que le habían otorgado sentido al arte. Pero sería injusto rescatar de esta vertiente sólo sus proyecciones herméticas e introvertidas desde el punto de vista conceptual. El ejemplo más categórico de dicha sospecha lo encontramos contradicho al consignar el carácter teóricamente compacto y solvente que ha distinguido el gesto estético de artistas como Seurat, Cézanne, los cubistas, los constructivistas, Duchamp y, un poco más adelante, ciertos minimalismos y conceptualismos. En todos ellos, el vaciamiento, el gesto límite (la celebrada idea del "grado cero") tenía como horizonte una proyección de índole social o revolucionaria o una opción de carácter analítico destinado a recalcar la condición lingüística del arte (y su consiguiente crítica a los mitos naturalistas de la cultura). La evolución de este formalismo, susceptible de ser proyectada hacia los dominios del diseño y los funcionalismos más desinteresados respecto de una responsabilidad político-social, ha devenido en una simple administración de determinadas fórmulas y maneras; sin narraciones esta clase de arte deviene en una administración de sus "operaciones visuales" más concretas y específicas; sin historia, en una presencia de un cuerpo mediato, fáctico y eventual, siempre provisorio, opaco (a nivel conceptual) y a la vez transparente ( desde el punto de vista visual ).

(5). El espesor analítico proyectado por la instalación elaborada y construida en correspondencia con la memoria histórica del arte (y que la distingue del mero emplazamiento, de la simple disposición de objetos en un espacio dado), debe su consistencia estética al hecho de encontrarse constituida por una especie de reserva simbólica activada a partir de un trato, un tanto y un cuidado al momento de elaborar ciertos signos provenientes de ese verdadero "fondo" representado por la tradición genérica del arte. Esta reserva, este resguardo se encuentra garantizada por aquello que se entendería por "experiencia"; nos encontraríamos, en este punto, frente a una labor tentativa, provisoria, aunque no exclusivamente fáctica o eventual. La experiencia - y la reserva corporal que entraña - le garantiza al arte una saludable dosis de paciencia y erotismo. Esta reserva supone un compromiso corporal, colindante con la misma noción de estilo. El estilo aquí se verificaría en el uso, la impronta de la experiencia estética al momento de entrar en contacto con los sedimentos inominados del arte; esto es independiente a las épocas, las tendencias, las modas... el estigma es la huella de la experiencia; y esta marca sólo puede ser activada en conformidad con un concertado tanto (tratado) con los signos y las cosas...

Este formalismo débil (y no por ello ausente de "seducción") puede ser confrontado con la línea narrativa. Pero es preciso entender este concepto de forma divergente a aquel proveniente del discurso clásico: las fábulas, en su versión contemporánea, ya no admiten una articulación lineal o episódica en relación a los sentidos que la antecedén. Una conciencia de sus múltiples significados por parte del artista visual sería, por principio, tan imposible como inverosímil. Pero esta situación no dejaría de lado las resonancias y reservas inconscientes que las imágenes portarían y que excederían el control consciente del artista visual. En este punto, el hecho de que este universo de referencias no sea concordante con nuestra "realidad" local no es aquí relevante, y esto por una razón muy precisa: lo local dependería de una fatalidad geográfica; por otra parte, ¿quién o quiénes se podrían adjudicar un estilo, una obra, una determinada visión estética del mundo? La Historia del Arte, como una disciplina y como una reserva inagotable de sentidos, concebida desde el ámbito de las comunicaciones, puede perfectamente ser concebida más allá de los localismos y de las convenciones territoriales. ¿Supondría esto que los artistas sólo estarían en condiciones de repetir el pasado, descuidando, de paso, el ethos específico de su pertenencia a una cultura determinada?

(6). Por otra parte, la misma escultura ¿puede ser pensada históricamente de forma independiente a la arquitectura? Aquí tomamos con un aspecto ejemplar: el tema del volumen de aire determinado por los límites internos y externos del espacio arquitectónico. En este sentido, habría que considerar la importancia de la célebre cúpula de Brunelleschi para la conformación del espacio perspectivo de la pintura desde el renacimiento hasta la reforma cezanniana. Esta importancia, en el contexto de la escultura pos-moderna, tiene su correspondencia con la frontalidad espacial determinada, como ocurre con el relieve, por el plano arquitectónico. La pintura, en este marco, puede adquirir su autonomía, gracias a su liberación del muro y del plano edilicio. Pero el cuadro no puede ser concebido sin el plano arquitectónico; su independencia no alcanza a traicionar su origen, su filiación referida al vano, al vacío, al recorte espacial destinado al uso de los vidriados. La metáfora del "cuadro ventana" (figura para definir tanto la pintura perspectiva como el formato regular del cuadro) significa una relación estrecha entre pintura y arquitectura. Define un determinado "modo de ver" ("ver a través de", decía Durero para definir la perspectiva). En efecto, habría que ver "a través de" ¿De qué? de un vidrio. La transparencia, en el contexto del renacimiento, asegura la proyección del espacio hacia los dominios más abstractos y extensos del paisaje y también del mundo. Supone la soberanía de un centro, de un punto privilegiado desde el cual es posible un proyecto y un dominio del mundo. Pero esta mirada sería impensable sin la garantía del espacio arquitectónico; esto asegura el resguardo frente a la heterogeneidad del mundo empírico y sensible, permite el consuelo de disponer de un espacio homólogo a la condición bipeda y vertical del hombre (mirar "a través de" supone ver bajo las coordenadas de una planta y de un alzado). El sujeto mira porque dispone de una verticalidad. Por lo menos esto sería así hasta la reforma de Cézanne ( en donde la mirada se multiplicaría, obligando al espectador a moverse entre los cantos y aristas más dislocadas del espacio, los volúmenes y las cosas).

Las instalaciones (colindantes con las modalidades del "sitio específico" en Preece y con la "disposición" gráfica y objetual en Cavieres) presentadas en esta ocasión, ofrecen una perspectiva bastante completa de los matices que esta peculiar expresión de las (pos) vanguardias más recientes pueden llegar a sugerir; exhiben, cada cual a su manera, un determinado diálogo con la historia tanto de la modalidad (la tradición de las vanguardias) como la del propio arte (la pintura, la escultura) (5). La "novedad" constitutiva de esta expresión no se encontraría necesariamente en contradicción con la tradición; la dieciochesca querrela entre los antiguos y los modernos ha sido superada por la entablada entre "la regla y la excepción" (R.Barthes) Las reglas son siempre producto de la repetición (no solamente del pasado más remoto sino también de los movimientos inmediatamente precedentes); las excepciones suponen, por el contrario, "un paso hacia delante", a condición de tener conciencia de las huellas que van quedando impresas a lo largo del camino (¿No resulta una idea estimulante el que el arte pueda aún ofrecer un espacio posible para la constitución de lo nuevo, de lo inédito, - que no debiera ser confundido con lo mediato, lo actual o la moda- sin renunciar, por ello, a una noción productiva del pasado, de la tradición?).

## VII

Las instalaciones de Cavieres y Preece exhiben una indelible paciencia; cada parte y su conjunto dan cuenta de un trato y una afición en inversa proporción a cierto efecto de desapego que distingue determinada producción relacionada con el arte - objetual. La "frialdad" de esta última se fundamenta en el valor restrictivo que conlleva la simple elección, el desplazamiento y la disposición de signos y objetos sobre un espacio muchas veces plano, sin profundidad ni volumen. La instantaneidad y la "tacticidad" de las "operaciones" sobre los objetos es, a la larga, sospechosamente transitiva; se fundamenta en el espectáculo, en el shock festivo de lo banal. La reserva, en cambio, suspende, aplaza y retarda el juicio, "lo deja para más tarde"; obliga a percibir los efectos en las cosas mismas (en sus intersticios, en sus hiatos, en sus remanentes de sentido).

(7). La referencia al Barroco activada por la instalación de Cavieres proviene de la cita a Bemini - por medio del traspaso, mecánico y distocado - de la Santa Teresa y la cita al Barroco americano, reconocible en la planta de la catedral de México. La sensualidad originariamente técnica y retórica del Barroco romano es enriada aquí al momento de ser mediatizada con la cita al montaje del cuadrado negro de Malevich, quien dispuso dicho cuadro - en el vértice de la sala - del mismo modo que los compositores rusos lo hacían tradicionalmente al ubicar los íconos religiosos al interior de sus viviendas; y la referencia al modelo de la pintura y su relación con la arquitectura en Preece es retrotraída al instante en el cual dichas relaciones - partiendo por Cézanne y culminando con Schwitters y Matisse - adquirieron su máximo rendimiento teórico - práctico. El problema del citado "cuadro - ventana", símbolo de la autonomía de la pintura y del cuadro respecto del diseño arquitectónico (el cuadro no reproduciría el espacio propio del arquitecto sino que produciría su espacio propio), ha sido desde los constructivistas recuperado, en cierto sentido, para la arquitectura (pero esta arquitectura ya no sería aquella ideada por la tradición greco-romana, y la pintura - exceptuando la más tradicional - tampoco sería aquella producida desde Masaccio hasta Picasso).

Ahora bien, ¿en qué radicaría este mayor espesor, esta reservada paciencia, este retardo percceptivo? Resulta evidente que la reserva histórica sólo puede ser activada por medio de un trabajo paciente con los signos y los objetos; pero esta circunstancia no la desmarcaría de toda experiencia visual corriente. Se requiere de algo más: de la comparecencia - al interior de dicho trabajo - de la memoria (siempre parcial) de los géneros y las prácticas de la visualidad. Este trabajo, y esta relación con determinadas evocaciones provenientes de la memoria histórica del arte, distingue la propuesta de Cavieres y Preece del peligro que caracteriza el facilismo formal excesivamente puesto y dispuesto del arte de comienzo de siglo. ¿Se trataría, de acuerdo a lo anterior, de proponer una simple y recargada mezcla de formas, objetos e imágenes al instante de elaborar una instalación? Si se acepta el hecho de que la instalación no se definiría por lo que es sino por aquello que no sería (ni escultura, ni pintura), entonces no quedaría otra opción que el mutismo y la más pura de las contemplaciones. Pero ¿se podría - a su vez - definir con exactitud lo que se entendería por pintura y escultura, incluso arquitectura? Partiendo por el denominado género de la pintura, ¿habría que considerar solamente la historia del cuadro o, de modo más general, la memoria de todas las deposiciones de materias y pigmentos, tanto naturales como sintéticos y mecánicos, realizadas sobre la variada y extensa lista de soportes y recipientes encontrables desde el paleolítico hasta el arte actual? La pintura, más allá de lo restrictivo que implica su reducción a la tradición del cuadro, ¿podría también ser trasladada (si la consideramos desde la perspectiva de lo estrictamente pictórico) a la tradición de la escultura, en particular a los reflejos, manchas y sombras depositadas sobre sus soportes y materiales, o también a los propios cuerpos humanos, en sus camuflajes, maquillajes o tatuajes, o también a las manchas y efectos surgidos - como sugería Leonardo respecto de la contemplación de las formas de las nubes - del ámbito de la naturaleza? ¿Se podría incorporar también la comparación entre pintura y culinaria, en el sentido Barthesiano de que en ambos casos - pintura y cocina - se dejaría caer un pigmento, un aceite o una materia sobre algún soporte o recipiente? Y en otro sentido, más acorde con el imaginario contemporáneo, ¿no se podría proyectar lo pictórico en la química de lo mecánico, en las evanescencias de ciertas tramas o, para emplear un ejemplo más corpóreo y pulsional, en las secreciones y deposiciones del cuerpo sobre los más diversos soportes: las sábanas, los pañuelos, la ropa, las huellas sobre el barro, la arena, etcétera? Lo pictórico (cuestión de mancha y de huella) atraviesa toda visualidad; lo mismo - de modo reversible - se podría decir del volumen y el espacio. ¿No serían, en resumen, inequívocamente pictóricas, escultóricas y arquitectónicas las instalaciones de Cavieres y Preece? (6).

Las instalaciones de Cavieres y Preece, desde la reflexión (estética) en torno a las evocaciones de los géneros de la pintura, la escultura y la arquitectura (tematizadas en la referencia al Barroco, en la primera, y en una alusión a los modelos - dislocados - del "cuadro ventana", en el segundo) (7) plantean una distancia respecto de la mera disposición, de la mera intervención; en esto son instalaciones que, en comparación con cierto "arte - objetual" más reciente, manifiestan un determinado anacronismo. Aquí lo importante no consistiría exclusivamente en la utilización de la capacidad efectiva del artista; es posible que esta capacidad, inaugurada por Duchamp, ya no posea el valor transgresivo que tuvo a comienzos del siglo recién terminado, en el sentido de ofrecer una transformación semántica de los objetos; y esto porque la distancia entre lo útil y lo estético ya no parece ahora tan clara. El rendimiento lingüístico ha sido sustituido por una serie de operaciones y disposiciones ¿No sería del todo equivocado insistir acerca de una especie de manierismo de las operaciones y de las técnicas, enteramente disponibles para su infinita combinación? Las instalaciones de Cavieres y Preece más que efectivas son constructivas, erigidas o fabricadas; oponen a la simple elección una determinada factura, a la simple disposición una experiencia y una laboriosidad en el trato con los signos, los objetos y el espacio. Esto sugiere una reivindicación de los clásicos conceptos de proceso y producto (acordes con una estética proun).

Si a nivel simbólico la instalación manifiesta una disgregación, una pérdida y un vaciamiento de los lenguajes, su necesario complemento (su relevo) debiera provenir de una política estética centrada en una recuperación de una cierta "sensibilidad" y de una cierta "erótica" [¿del gusto? ¿del derroche?] ligada con la fruición estética. El espacio de esta erótica se encuentra atravesado por una comunicación de carácter afectivo, invoca una estética del efecto, de marcada procedencia Barroca ¿Qué es el efecto? El modo en que los lenguajes seducen y afectan al espectador. Una "teoría del conocimiento" es aquí insuficiente: los discursos más analíticos no han hecho otra cosa que comprobar principios y reglas ya conocidas. El arte no es cosa de conocimiento sino de pensamiento; no hay nada que conocer sino sólo la experiencia inútil de pensar desde los bordes, los espectros, las figuras y las sombras ("el arte da para pensar, aunque no se sepa con claridad en qué", decía Kant). ¿La instalación como un simple espectáculo óptico-visual?, o, por el contrario, ¿cómo un pensamiento espacializado? Habría que contestar que algo de ambos; algo de pensamiento, algo de seducción visual. En todo caso, una cosa aquí es segura:

Como alternativa a lo denominado, lo recortado y lo eventualmente ficticio - que caracterizan ciertas opciones ligadas con el arte - objetual de comienzo de siglo, las propuestas de Cavieres y Preece ofrecen una vocación animada por el trabajo (factura) desarrollado en torno a un cierto "inconsciente", a una cierta reserva histórico-simbólica, y que se manifestaría aquí de forma contrapuesta: sería, en este punto, demasiado cómodo desde el punto de vista teórico resaltar solamente la diferencia "sexista" proyectada por ambas instalaciones. Por ejemplo: la sensibilidad femenina (su refinamiento y delicadeza) reconocible en la obra de Cavieres en contraposición con el rigor (su acritud y aspereza conceptual) exhibido por Preece. Sin embargo, si esta diferencia tiene algo de verosímil, algo de sentido, es porque el mismo (sub) género de la instalación (en la medida que desalía toda normativa, toda prescripción sometida a reglas) se erigiría como un lenguaje reactivo a los géneros y a las identidades. La instalación carecería de identidad sexual, del mismo modo que el arte de jerarquías disciplinarias. Ni masculino, ni femenino: sólo los pasajes y las sombras entre los cuerpos y los conceptos. Lo unívoco en materia de lenguajes es frívolo en el orden sexual; lo híbrido, en cambio, tiene que ver con una erótica del movimiento, de lo que se resiste a ser denominado. Por otra parte, las mismas referencias a la Historia del Arte - y la erótica que esta mirada comporta - reconocibles aquí en el Renacimiento, el Barroco, Malevich, Schwitters, Duchamp, Matta Clark, etcétera, en la medida que implican un asidero histórico y simbólico disponible para la mirada actual, ¿no supondrían precisamente un grado necesario de libertad, más allá de las posiciones, políticamente correctas, acerca de lo que debiera ser un arte de lo masculino y lo femenino? El arte no tiene sexo; no es patrimonio biológico - biográfico de un sujeto específico. Del mismo modo que la ambigüedad conceptual presente en la instalación, en el arte sólo podríamos reconocer "sensibilidades" (siempre reversibles) de lo femenino o lo masculino.

un arte que obligue a pensar, y que, a su vez, seduzca al cuerpo y al ojo, no sintoniza con las reducciones holísticas así como tampoco con la fijeza de los estereotipos. En ambas encontramos la mala forma (como decía Barthes) de la repetición. El refinamiento y la delicadeza de Cavieres es, por principio, discordante con las repeticiones y permutaciones de los esquemas previamente calculados; la delicadeza es pictórica, fugaz, dispersa y diseminada; oscila entre el pensamiento más puro y las representaciones y los universos figurales de naturaleza pictórica. La crudeza pictórica-arquitectónica de Preece es, a su vez, reacia con un principio espacial lógicamente estatuido; altera la todavía persistente soberanía del sujeto por medio de una percepción dislocada y desmembrada. Pese a las diferencias entre ambas (la señalada entre el refinamiento y la crudeza, sólo acercables aquí en relación a una determinada opulencia formal exhibida por cada una de ellas) existe - sin embargo - un aspecto común: un mismo tono, una misma atmósfera pictórica; la elocuencia monocroma de los blancos, negros y grises. Si la "reserva" es espesa ¿no se identificaría con la genealogía? - Toda genealogía es gris, diría Foucault.

En la instalación de Cavieres, la referencia al Barroco – y a su consiguiente retórica de los efectos – adquiere cuerpo a partir de una atmósfera monocroma, símbolo visible de una determinada pérdida; despojada de la potencia energética del color, las evocaciones a las cosas, objetos e imágenes presentes en esta instalación (y que – como se dijo antes – remiten al Barroco histórico) pueden desplegar toda su carga residual, tan incorpórea como dispersa, tan pictórica como sensorial; esto sería perfectamente visible en las figuras suspendidas, en estado de éxtasis, y que resumen el erotismo trascendente del Barroco religioso (el de las escenas de muerte, el de los rostros malizados de dolor y placer, el de los pliegues, las metamorfosis y los contrastes solemnes y graves de los tonos, las atmósferas y los colores) y de aquella vanguardia positiva, el suprematismo, en especial la fase negra de Malevich y todas sus ambigüedades manifestadas a la hora de querer sintonizar el arte (“la religión y el arte son mentiras”, sostenía por aquellos años un constructivista) con las demandas revolucionarias (por lo menos las más afines con los proyectos artísticos de origen tecno-industrial). ¿Bernini y Malevich? En rigor Cavieres haría con Malevich un desplazamiento: lo completaría con el segundo cuadrado, el blanco sobre el blanco (metáfora del silencio absoluto), expuesto por el pintor ruso en medio del vértigo de la revolución bolchevique. Incluso iría un poco más adelante: uniría a Malevich con la fotografía, sirviéndose como modelo de base el rostro y los pliegues cubistas de la santa de Bernini. Este verdadero “ensamblaje” manierista, ubicado en los muros y vértices de la sala, suspendido y desperdigado en las esquinas y en los muros de la galería, descansa sobre las ruinas marmóreas de la historia. (Más que la evocación a la “Balsa de la Medusa” de Géricault habría que privilegiar aquí “El Naufragio de la Esperanza” de Friedrich).

La referencia al “paisaje” de Friedrich (concebido como símbolo de la inestabilidad de todo soporte y de toda base) es, en cierto modo, desplazado por Preece hacia los límites prefijados de la galería. Sin el recurso de la cita (en el sentido icónico y figurativo del término), las relaciones entre pintura y espacio remiten a las experimentaciones abiertas por la línea del arte y la arquitectura de inspiración deconstructiva. Preece construye un verdadero palimpsesto gráfico, pictórico y espacial; sin embargo, la referencia al deconstructivismo se mantiene aquí alejada de la riqueza tecnológica que distinguen los materiales del arte y la arquitectura de los países más desarrollados; esta distancia, inconcluyente con la “frialdad metálica” de los objetos tecnológicos, se hace coherente con la incorporación – al interior del montaje – de una intencionada pobreza, de una velada precariedad (sólo atemperada por la transparencia – quebrada – de los vidrios) ¿Cómo se expresaría esta velada precariedad?; habría que detenerse en las manchas, en la crudeza de los materiales y en lo precariamente expuesto de la estructura general (organizada a partir del uso de la tabiquería “a la vista”). Pero es posible que estas concosiones al imaginario tradicional (el cuadro, la mancha, el vidrio, incluso las dislocaciones del cubismo y del constructivismo), sólo sirvan para resaltar la condición fragmentada del conjunto. Partiendo por el innegable – aunque precario – despliegue técnico, por lo alambicado que esta clase de obras puedan llegar a ser (debido a su gusto por los esquinamientos, inclinaciones y, sobre todo, por ofrecer una reivindicación del estilo en su acepción más pura, de la forma despojada de sentido), ¿existiría aquí algo más oculto que leer, descifrar? Nada de “adulación antropológica” (por tanto, nada de utopías, o de sentidos ocultos); solamente la evidencia más rotunda de la preponderancia del “manierismo” como estilo, actitud, y como posible reserva. Nos referimos aquí al manierismo en su acepción más pura, más clásica: aquel anticipado por Miguel Ángel, quien, en plena crisis del discurso clásico durante la reforma, intentaba suplir el vacío de sentido por medio de una redención de naturaleza simplemente técnica, manual, llevada a la base material de todo ejercicio estético ( El arte es un asunto difícil y es el artista el encargado de superar esta dificultad esencialmente técnica... esto indicaría toda poética manierista ).



Interior Catedral de Ciudad de México en estado de hundimiento



Detalle "La Beata Ludovica Albertoni" Lorenzo Bernini



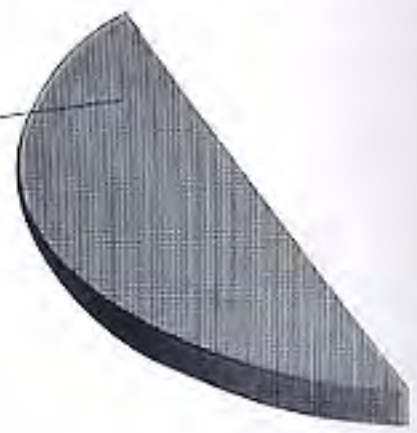
Fragmento de mi cuerpo



Detalle "Éxtasis de Santa Teresa" Lorenzo Bernini



Origen volumen de cemento. Año de construcción 1993



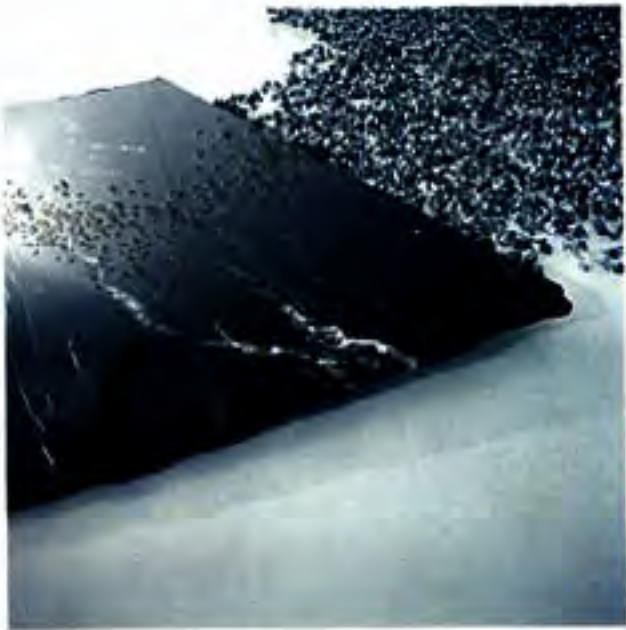
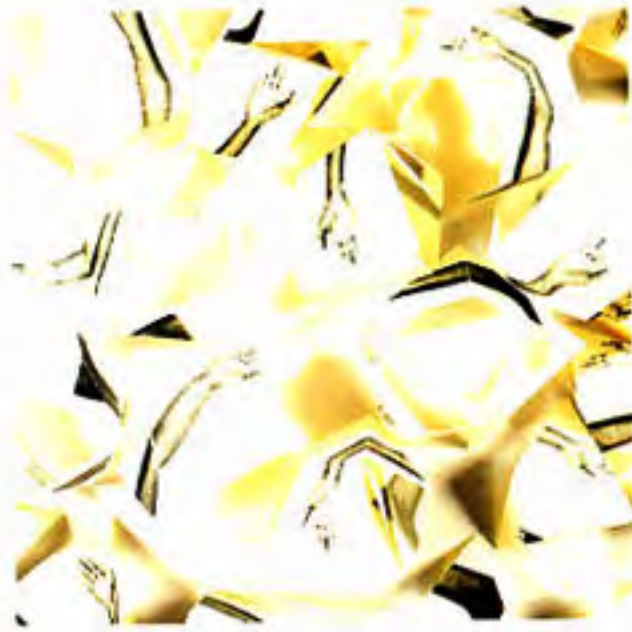
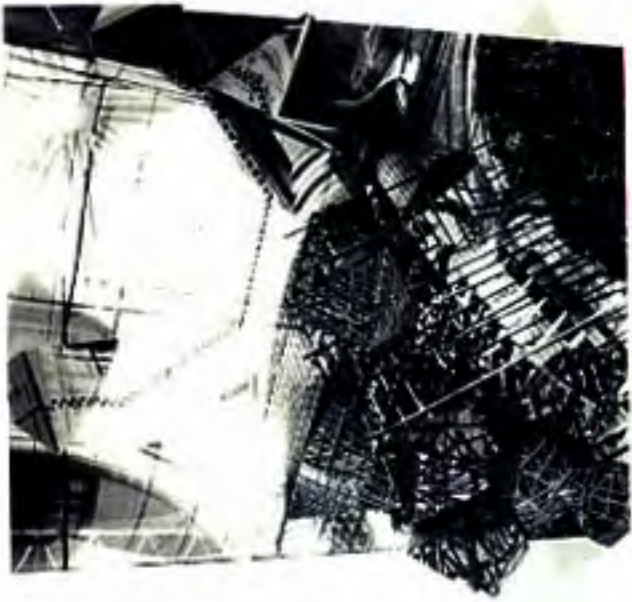


WZTUŁY KOPCZYŃSKI, 2000, "WZTUŁY KOPCZYŃSKI" (2000), "WZTUŁY KOPCZYŃSKI" (2000), "WZTUŁY KOPCZYŃSKI" (2000)



LONGO DI CUIE ENYA L'ENALGIA





# FICHA TÉCNICA INSTALACION \* 17.949 \* PAMELA CAVIERES

Construcción del objeto hexaedro (cuerpo de filados) en papel plegado, desde el mes de Junio de 1998, la cantidad de 31 hexaedros por día hasta el 30 de Julio del 2000. Los hexaedros se dividen en 3 grupos distintos según el desarrollo de su construcción:

- 1 • 10.447 (días en blanco) hexaedros plegados en papel vegetal sin imagen; son los días en que la construcción se realizó sin intervenciones. Blanco: "Fueco o intermedio entre dos cosas; Ausencia; Luz."
- 2 • 7.468 (días ausentes) hexaedros plegados en papel vegetal con fragmentos de fotografías tomadas al interior de la Catedral de Ciudad de México en restauración por su estado de hundimiento; son los días en que no se realizó la construcción. Ausente: "Hacer que alguien parta o se aleje de un lugar; Hacer desaparecer alguna cosa." Hundimiento: "Destruir, anular; Anularse un edificio, sumergirse una cosa. Esconderse y desaparecer una cosa, de forma que no se sepa dónde está ni se pueda dar con ella."
- 3 • 33 (brazos) hexaedros plegados en papel vegetal con fragmento de mi cuerpo- un brazo; imagen usada en la instalación "Todo esto podéis colgar en al línea del horizonte". Analogía con la distancia entre el cuerpo y las cosas. Distancia: "Alejamiento; Lejanía."

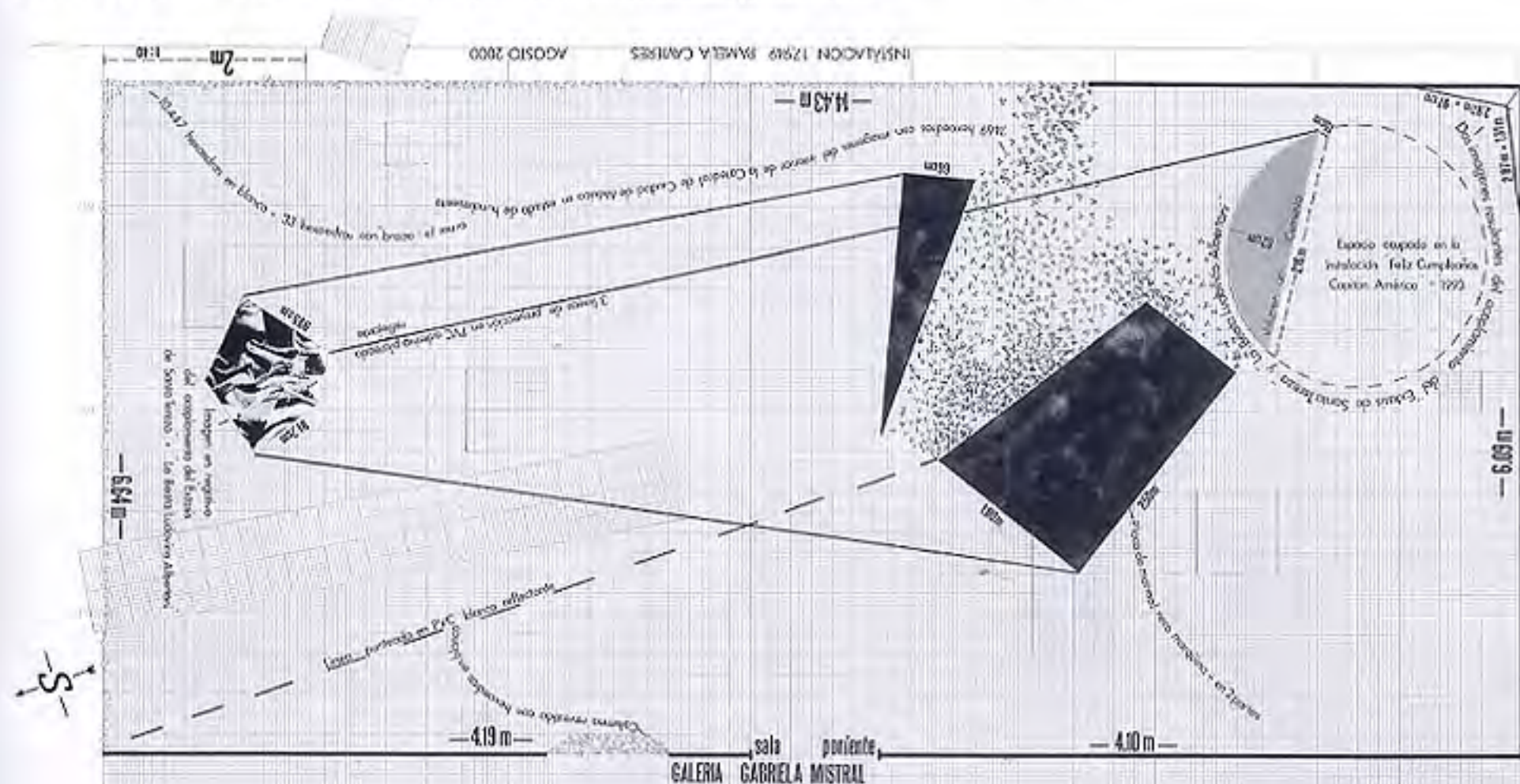
Formato hexaedro = 31 X 2.9 X 4.4 cm / Total hexaedros = 17949

4 • 3 imágenes resultantes del acoplamiento entre el "Eixaxis de Santa Teresa" + "La Beata Ludovica Albertoni" (Lorenzo Bernini) 1ª etapa collage manual 2ª etapa retoque photoshop. Impresión gigalografía, inyección tinta sobre PVC, medidas = 287 X 97 cm / 287 X 131 cm / 99.3 X 113 cm. Montaje en perfil de aluminio.

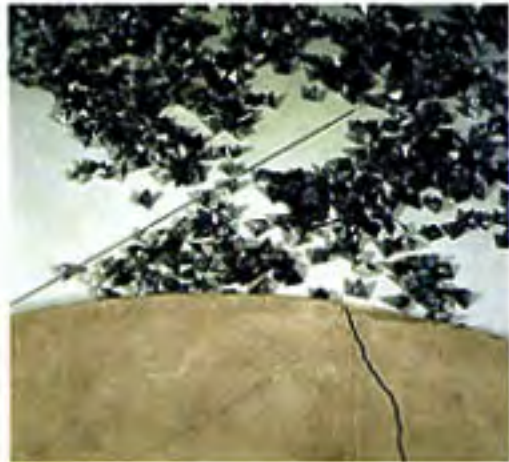
5 • Placa de mármol Negro Marquina + 2 partes, medidas = 250 X 180 cm. Sombra: "Proyección oscura que un cuerpo lanza en el espacio en dirección opuesta a aquella por donde viene la luz; Lugar a la que, por una u otra causa, no llegan las imágenes... Oscuridad; mácula; defecto."

6 • Volumen de cemento (fragmento de la instalación "feliz cumpleaños Capitán América"), medidas = 216 X 62 X 15 cm. Traer a la memoria recuerdo en ruinas.

7 • Dibujo de proyección entre volumen de cemento, mármol y planta hexaedra, en PVC autoadhesivo plateado reflectante.









VISTA SALA PONIENTE  
Pamela Capriles





VISTA SALA ORIENTE  
Sebastián Preece





**Lo invisible:** El objeto, el positivo ahí en frente, pierde su estatus. La contemplación que supone presencia -o como en el teatro la re-presencia- se hace imposible: la obra de arte cae en la transparencia. La obra es el obrar, el trabajo tiene aquí, como único objetivo, perpetuarse infinitamente a sí mismo; un movimiento sin delimitación temporal: pura actividad.

**El vestigio:** ¿Qué entonces si no objeto? Una y otra vez el qué persigue a la obra, a la pura actividad. La interpelación a la obra para que se presente, para que comparezca ante los sentidos, se nos muestra aquí como la atimafia para convertir la actividad del llamado artista en producto, en mercancía. Como alternativa surge la ingenuidad y la simpleza material que oculta una transparencia develada a través de la interpretación intuitiva. ¿Cuándo?, es la pregunta pertinente. En vez de objetoparacontemplar se erige un vestigio, un vestigio que permite, desde su transparencia, al tiempo cotidiano. En efecto, la imposibilidad de ver en su positividad lo que aquí se propone es estructural: se propone un vestigio como estructura invisible del pasado. Lo que aquí intuimos es una manifestación que comparece para ocultarse y, en ese ocultamiento, permitir el recuerdo, la conversación sobre un pasado común, el retorno de lo abandonado y del abandono. Lo que aquí se muestra -en su ocultamiento- es justamente lo invisible pero condicionante: el Punto Ciego de nuestra memoria.





Libreria

**La transfiguración:** Del espacio público a la pura actividad hay un camino directo. Es un encuentro casual con un interior que las más veces se nos presenta como puro tiempo matemático, fragmentable, contable: pero aquí el incauto paseante llega más allá. Cruzando a través del espacio constituido para la actividad burocratizada, -para la palabra de otro desconocido- hacia otro lugar constituido para la oficialización de una estética, el inocente paseante tope con la trivialización del tiempo como continente, para encontrarse cara a cara con la pura interpretación que lo lleva directo al vestigio que lo supone. Nuevamente: lo aquí propuesto no está hecho para ser contemplado; la intención de juzgar la obra de arte se desvanece al verse -el juez- dentro de la actividad que llevó a ser, en vez de frente a lo que es.



**Más Allá:** El vestigio como estructura no es sólo condicionante de la memoria y la cotidianeidad del tiempo que ahora experimentamos, va más allá. Rompe la función del cuarto, de las cuatro paredes como límite de lo cotidiano, como frontera de la subjetividad. Somos invitados a superar el temor a la fragmentación del espacio, y a encontrar, en la promiscuidad de los lugares, la posibilidad única de transfigurar un mundo ordenado de manera invariable hace ya mucho tiempo.





**Irrecordable:** Podemos conversar de la materialidad, de lo que nos obliga, lo que se interpone. Como observadores podremos ver a otro observando. Pero la imposibilidad de recordar esto es la condena que aquí se cumple; es la condena de la memoria convicta en el lenguaje. La descripción se torna impotente, lo que aparece está en función de sí mismo.



Desde el interior de la Galería el umbral pasa a ser una herida en su piel, por donde se fuga la función galerística hacia el nuevo espacio abierto y visible de la Librería; y viceversa. Desde la librería a través del vidrio instalado en el umbral se puede observar la espacialidad de la Galería así como su función; lo que se expone desde ahí es la Galería Gabriela Mistral y esta instancia de exposición. Crear así una relación entre el espacio ilusorio del proceder de la pintura y el espacio concreto, el espacio habitable original dado por el edificio, un espacio común y posible de ser habitado o alterado por ella en un tiempo, como procedimiento o insinuación.



Vistas opuestas del umbral

**Pamela Cavieres agradece a:**

Mis padres, Blanca Luz y Patricio  
Andrea Hauyon  
Alejandro Gutierrez  
Diego Jimeno  
Alonso Duarte  
Andrés Braiza  
Saintard - Tognarelli  
Pablo Langlois  
Fondart  
Y especialmente a Jacques Saintard

**Dedico a:**  
Nuestro hijo(a)

**DISEÑO**  
Andrea Hauyon  
Carola Underraga

**FOTOGRAFIA**  
Jacques Saintard

**IMPRESION**  
OCRAMA S. A.

**Sebastián Preece agradece a:**

Carola Underraga  
A mis padres y hermanos  
A los que me ayudaron en el montaje,  
especialmente a Armando Ibarra  
All-co  
A Edmundo Kronmüller, por la  
discusión  
y creación de los textos  
Jacques Saintard  
Alonso Duarte  
Andrea Hauyon

**GALERIA GABRIELA MISTRAL**

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



GOBIERNO DE CHILE  
FONDAART