



orden y correspondencia

SALA GASCO
ARTE CONTEMPORÁNEO

orden y correspondencia

FREDERICO CAMARA / RODRIGO CANALA
KARINA EL AZEM / PABLO JANSANA
CONSUELO LEWIN / FRANCISCO SMYTHE / ANDRES VIO

Curador: CARLOS NAVARRETE

17 de marzo al 27 de mayo de 2005



www.salagasco.cl

Sala Gasco Arte Contemporáneo

Santo Domingo 1061 - Santiago

Para iniciar la nutrida temporada expositiva que este año 2005 ofrecerá la **Sala Gasco Arte Contemporáneo**, se ha invitado a un destacado curador nacional a proponer una visión particular del arte actual. Seleccionando un grupo de siete artistas -cinco chilenos y dos extranjeros-, **Carlos Navarrete** nos adentra en su distintiva mirada sobre el orden y la correspondencia del cotidiano a través de la obra de **Andrés Vio, Consuelo Lewin, Pablo Jansana, Rodrigo Canala**, el ya fallecido **Francisco Smythe**, la argentina **Karina El Azem** y el brasileño **Frederico Camara**.

Aun cuando comparecen en esta oportunidad trabajos que, si bien parten de la disciplina pictórica, se desplazan hacia otros territorios expresivos como el video, los objetos y las técnicas mixtas, la iniciativa que reúne hoy a estos importantes artistas emerge, de cierto modo, de la necesidad de explicitar de qué modos la humanidad entiende el ordenamiento y el caos del entorno y también de qué maneras le da sentido o coherencia a este constante ir y venir por el que transcurre la vida, todo desde la complejidad de sus más íntimas sensibilidades y preocupaciones. Ese es el espíritu, ésa la intención.

Paralelamente, el optar por una muestra colectiva permite abrir el abanico de posibilidades en que esta problemática es abordada por distintos creadores, posibilitando asimismo un revitalizador ejercicio de comparación entre las obras exhibidas, basándose en el posible diálogo que surja de su interrelación al compartir un mismo espacio expositivo. La propuesta no deja de ser interesante, dinamizando la percepción del espectador y a su vez enriqueciendo sus significados como si fuera un rayo de luz cruzando un prisma.

La invitación queda hecha nuevamente para que el espectador se adentre y también se fascine con lo que **“Orden y Correspondencia”** promete. Siempre privilegiando la calidad, la seriedad y el compromiso de todos los involucrados en este gran proyecto, nos atrevemos a asegurar que las exploraciones artísticas aquí presentadas, contribuirán a abrir nuevos rumbos al desarrollo de la plástica contemporánea.

Daniela Rosenfeld

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo

ALGUNOS MODOS DE INTERPRETAR EL COTIDIANO

I. Una cuestión preliminar.

El cotidiano para nosotros es algo natural, es casi imposible abstraerse a este concepto aparentemente sin principio ni fin, ya que al intentar evocar una posible definición, ésta se quedaría en apenas una aproximación al fenómeno. Sin embargo, no se puede negar que un aspecto importante de aquello que lo rodea es el universo de objetos que confluyen en él, al punto de llegar a constituirlo casi como un universo dentro de otro universo. Más aún, si pensamos en uno de los rasgos que distinguen nuestra vida contemporánea, esta asociación del reino de los objetos al entorno de lo diario, perfectamente nos puede llevar a pensar que la supremacía de los primeros está por sobre la acepción frente a la cual buscamos un argumento capaz de hacernos entrar en un conocimiento permanente.

Desde hace algunos años a la fecha, un cierto grupo de artistas contemporáneos se han sentido fascinados por tratar de explicar a través de sus trabajos plásticos, las relaciones que existen entre el mundo de los objetos y el cotidiano. Ellos, sin constituir un grupo o movimiento de corte vanguardista, han pasado a ocupar la atención de un cierto sector de la crítica especializada, porque al exponer una posible definición o acercamiento a esta idea, lo han hecho a través de obras visuales que se han transformado en “*modelos de pensamiento visual*”. En otras palabras, estas obras, más que regirse por las reglas de la tradición en las Bellas Artes, han tomado como punto de partida una suerte de oficio por un género en particular, y desde ahí han comenzado una certera investigación en donde se entrecruzan aspectos propios de lo que podríamos llamar la práctica del objeto como respuesta a un cierto comportamiento del entorno inmediato latinoamericano en el concierto de la sociedad global.

Uno de los artistas pioneros en este tipo de comportamientos que desbordan la noción de obra plástica hacia el modelo de pensamiento visual es Luis Fernando Bénédit, dado que desde los años sesenta ha venido estudiando las relaciones entre “*Arte y Ciencia*” o “*Natural y Artificial*”, por citar dos polos en los que su creación se ha desarrollado. Tal vez, como presagiando la pérdida de fronteras en que las artes visuales se desarrollan en el mundo de hoy, o como una vía posible para indagar en una construcción de identidad sud americana.

LA CONQUISTA DE AMÉRICA PROVOCA EL ENCUENTRO DE DOS MANERAS DISTINTAS DE CLASIFICAR EL UNIVERSO QUE HASTA ESE MOMENTO FUNCIONABAN EN LA CERTEZA DE SU MUTUA IGNORANCIA.
EN UNA ACTITUD INTROSPECTIVA, BENEDIT BUSCA INDICIOS QUE SIRVAN COMO POSIBLES ANCLAJES EN LA CONFORMACIÓN DE UNA CULTURA PROPIA ⁽¹⁾

Lo anterior permite hablar y delimitar un “*orden*” en el modo de hacer y pensar la obra para un espacio determinado de exhibición, pero además, determina una “*correspondencia*” con la proveniencia de los elementos



1. LAURA BATKIS,
Luis F. Bénédit.
Relatos de Fin del mundo.
Catálogo La Cita Transcultural.
Sydney, 1993

que la constituyen e incluso con las relaciones que el trabajo en cuestión establece al comparecer junto a otras obras en dicho ámbito. Paralelo a ello se debe tomar en cuenta el sentido que puede tener para una u otra cultura, grupo social o universo de personas, el uso de ciertas materialidades, imágenes e incluso patrones de trabajo.

Si retomamos la noción de orden, descubriremos que éste sólo puede ser entendido al observar su mundo opuesto y por ende la correspondencia estará determinada por el espacio de las polaridades extremas, las que a simple vista podemos visualizar en: orden y desorden, cosmos y caos, micro y macro.

2. II. Del cotidiano al campo de exhibición.

GABRIEL KURY,

Gabriel Orozco:

A Manera de presentación.

Catálogo Gabriel Orozco.

Los Ángeles CA. 2000

El marco de reflexión usado para esta exposición es el género de la pintura; la que pasa a constituirse como la piedra angular del proyecto en su condición de oficio, práctica y desplazamiento. Esta delimitación asigna una forma de pensar y por ende busca, al tiempo que encuentra, las posibles correlaciones en otros desplazamientos o ideaciones plásticas. Por ende, la disposición de las obras en la Sala Gasco propone una re-lectura al “*Taller del Artista*” como espacio de intercambio, debido a que los trabajos se contaminan unos a otros, producto de un montaje que asigna un orden expositivo a partir de la continuidad visual y la saturación o agotamiento del muro en estricta oposición a la clasificación museal, torciendo de cierta manera la idea de un taller o lugar ideal para la obra de arte, o si se quiere, borrando las fronteras entre lo público y lo privado.

HAY UNA IMAGEN DEL VIDEO De recipiente a no caminar QUE RECUERDO CON CLARIDAD: DOS VASOS DE PAPEL DE UN CERCANO RESTAURANTE DE COMIDA RÁPIDA, UNO PEQUEÑO Y BLANCO, EL OTRO GRANDE Y ROJO COLOCADOS UNO AL LADO DEL OTRO SOBRE UN LLAMATIVO FONDO NEGRO - UNA VISTA CAUTIVADORA A LA MANERA DE UN BODEGÓN CONTEMPORÁNEO-. ÉSTE Y CUATRO VIDEOS MÁS, REALIZADOS PARA LA EXPOSICIÓN DE 1997 EN EL MUSEO STEDELIJK, ENCIERRAN ALGUNAS DE LAS CARACTERÍSTICAS MÁS SOBRESALIENTES DE LA OBRA DE OROZCO: SU GUSTO POR REGISTRAR LA VIDA COTIDIANA, LA RELACIÓN DE LOS OBJETOS CON SU PROPIO CUERPO Y SU CONSTANTE INTERÉS EN EL MOVIMIENTO. ⁽²⁾

A partir de ese análisis, una de las primeras imágenes que me llevaron a concebir el proyecto “*Orden y Correspondencia*”, fueron las aparecidas en diversos periódicos alemanes en el invierno boreal del 2003 referidas al virus del SARS. Con el paso del tiempo, me llevaron a tomar particular atención a todas aquellas fotografías o diagramas referidas a las formas de mortales virus que de una parte a la fecha han pasado a poner en jaque la supervivencia humana.

El uso de la imagen del “*Virus EBOLA*” para la elaboración del material gráfico de esta exposición, tiene el sentido de reflejar ante una audiencia masiva, las relaciones que pueden existir entre el “*Arte & Ciencia*”, pero también, entre los trabajos y la sala de exposición como metáfora de un gran laboratorio de ideas visuales, enmarcado en la idea del tránsito energético que la Sala Gasco determina como espacio arquitectónico e histórico. Por consiguiente, este es un

ámbito en que las obras, al margen de ser modelos explicativos de las fascinaciones propias de cada artista, también exudan un carácter de experimento o cura ante un cotidiano saturado de imágenes contaminadas.

Las notas que siguen a este examen, tienen el propósito de proponer una posible mirada a las realizaciones que se exhiben en esta muestra, al tiempo de indicar asociaciones que posibiliten nuevas maneras de re-examinar el cotidiano inmediato.

1. El gran desorden doméstico.

“Pienso que el espectador debe revivir, a su modo, el mismo proceso de representación a través del cual se compone la imagen de un cuadro. No debería encontrar delante de sus ojos un objeto cerrado, inmóvil, sino que por el contrario debería verse implicado en algo que está todavía, sucediendo”. Valerio Adami, “Diario del desorden” (fragmento)

A mediados del 2004 Andrés Vio realizó una muestra con sus trabajos más recientes en Galería ArtEspacio. Lo que más llamó mi atención en esa bien dispuesta selección de pinturas, objetos, cerámicas y obras con medios mixtos, fue precisamente la variedad de técnicas y soportes, todos concentrados en el mismo punto de interés visual y teórico.

A mi modo de ver dicho foco de trabajo tenía una estrecha relación con la obsesiva fascinación de Andrés por medir el tiempo contenido en la mirada distraída del espectador, a través de obras que son fruto de una larga inversión de tiempo en el espacio taller. En otras palabras, la obra de Vio es un constante ir y venir de la información contenida en cada hoja de periódico que él recicla, no para hacernos saber la importancia de tal mensaje, sino más bien, para revivir, a su modo, el mismo proceso de representación a través del cual se compone la imagen de un cuadro. Sin emparentar su obra a la de Valerio Adami, lo acerca a esa necesidad de construir desde un orden caótico, azaroso e incluso efímero del soporte a trabajar, a una manera renovadora de comprender la imagen impresa.

Según recuerdo, en aquella exposición hubo una obra no exhibida por razones de espacio, su título: *“El Estado Chileno”*. Tuve la oportunidad de observarla cuando visité aquella muestra por tercera vez y el artista me invitó a conversar en la trastienda de la galería sin un tema preciso, lo que incidió para que derivara nuestro diálogo en torno a ese collage, que exponía de manera lúcida las relaciones entre arte, arquitectura, estado y ciudadanía. Este pequeño trabajo desde la torsión circular de la imagen, invierte las nociones de lo público y lo privado en un claro afán de evidenciar cómo observa un ciudadano común esta institución desde la fotografía impresa en portada de un diario de gran circulación nacional.

2. La pequeña memoria del caos.

“La retórica de los sucesos reviste la forma de lo insólito”. Ronald Kay

Pablo Jansana ha venido trabajando las nuevas posibilidades de la pintura desde hace unos dos años a la fecha. A diferencia de Andrés Vio, el trabajo en este género lo realiza a partir del binomio tiempo/velocidad, alianza



que le permite articular una sistemática deconstrucción del modelo, tomado del espacio doméstico, íntimo e incluso completamente independiente de la ciudad como territorio de operaciones. Me atrevo a señalar que las relaciones entre forma y color estarían dadas por el interés del artista en tratar de comprender cómo un jarrón con flores o la hoja de un calendario, pueden ser llevados al espacio de la representación pictórica en el cotidiano actual. Este hecho significativamente lo obliga a fragmentar el posible tema a pintar, en favor de la comprensión que éste debe tener en el marco de la pintura aparentemente no figurativa y que, una vez más, nos hace pensar en el tiempo invertido en tal actividad, como sinónimo de las diversas mediaciones a las que nos vemos expuestos en el cotidiano contemporáneo.



La intervención cromática con objetos y elementos lumínicos diversos que Jansana ha decidido instalar en la Sala Gasco, es una extensión de su búsqueda visual que lo acerca a los trabajos del artista alemán Blinky Palermo, quien en los años sesenta desarrolló una radical aproximación a la abstracción geométrica por medio de una pintura plana y monocroma, cuyos límites eran la arquitectura del espacio de exposición.

EN PALERMO, EN CAMBIO, ES DIFÍCIL DETECTAR UNA HUELLA VISUAL O MATERIAL QUE TENGA QUE VER CON DESORDEN O EL AZAR, PUES TODO PARECE PACIENTEMENTE CALCULADO Y MEDIDO. ESTO ES ASÍ PORQUE LOS TUVO EN CUENTA A UN NIVEL MÁS PREVIO Y MÁS INDIRECTAMENTE A LA HORA DE CONCEBIR SUS TRABAJOS. EN VEZ DE APLICAR UN DEVENIR CAÓTICO A SUS FORMALIZACIONES, DECIDIÓ CENTRARSE EN LA CARACTERÍSTICA INTERDEPENDIENTE DEL CONTEXTO EN DONDE SUS OBRAS IBAN A SER APRECIADAS. ⁽³⁾

3. GLORIA MOURE,
Blinky Palermo o la
vitalidad de la abstracción.
Barcelona, 2002

Otro aspecto que llama la atención en esta obra de límites arquitectónicos es su relación con la intervención cromática de Consuelo Lewin o las obras gráficas y pictóricas de Francisco Smythe, en términos de ofrecer diferentes miradas a un mismo cuerpo signado en la geografía de Chile, aquélla que declama por la exhuberancia de sus mares, ríos, campos, desiertos y montañas.

3. La mirada del orden.

“Cuando la ciudad de cartón estuvo terminada (durante su construcción Anselmo exigió varias modificaciones), ordenó colocarla en el patio trasero frente a la ventana de una bodega. En su interior, cómodamente sentado, se ubicó el pequeño como un emperador romano dispuesto a observar el incendio”. Adolfo Couve, “El Tren de cuerda” (fragmento)

Durante la segunda mitad del año 2004, Consuelo Lewin dedicó gran parte de su trabajo en el taller a elaborar una maqueta de tamaño mediano de lo que sería un presente para su sobrina. El modelo en cuestión era un castillo medieval con una serie de particularidades cromáticas y de la arquitectura propia de los juguetes infantiles, que hacían presagiar un destino contrario al del personaje descrito por Adolfo Couve. En las cuatro o cinco ocasiones en que visité a

Consuelo en su taller, pude tener el tiempo suficiente para reparar en las bondades visuales de este castillo para su sobrina, pero además, en las extensiones inconscientes que la artista había llevado de su trabajo pictórico al modelo arquitectónico.

Al observar la extensión de su trabajo monumental determinado por el fondo en azul (BLEU SW1759, Látex Opaco de Sherwin Williams), me seduce la relación que ella establece con el interés de explorar y registrar el paisaje de un Chile a diario observado, ya que al igual que el trabajo de Pablo Jansana, ambas realizaciones recitan una necesidad de establecer en el muro, los límites de sus realizaciones, como si se tratase de una extensa cordillera de ladrillo y cemento que indistintamente contiene la diversidad de elementos que componen estos trabajos. Para la obra de Lewin, no son otra cosa que textos en resina pigmentada, fotografías a color con las diversas exploraciones por el litoral central de Chile, ordenados sobre un fondo preciso que delimita el lugar natural reorganizado.

EN EL TRABAJO DE LOS ÚLTIMOS CUATRO AÑOS HE INTENTADO ELABORAR UN PUEBLO ENTRE LA FIGURACIÓN Y EL ENTORNO QUE A ÉSTE LE COMPETE. ELLO LO HE LOGRADO GENERAR A PARTIR DEL DESPLAZAMIENTO DE LOS PROCESOS TRADICIONALES DE HACER PINTURA, HACIA OTROS DE CORTE INDUSTRIAL O TECNOLÓGICO, PARA A FIN DE CUENTAS ENCONTRAR EL VERDADERO CROMATISMO QUE LE COMPETE A LA PINTURA DE CABALLETE. ⁽⁴⁾

Si en el castillo -como tarea doméstica paralela- para su sobrina, Consuelo dedicó largas y pacientes horas de corte, ensamblaje y armado de la construcción en madera, para esta obra ha desplazado esos conceptos en el sentido de ordenar, clasificar y estratificar comparativamente el color entre un pantón industrial de pinturas y los verdaderos cromatismos de la tierra y vegetación de Chile. Esto me lleva a entender que en el ordenamiento de cada uno de estos elementos subyace la deriva constante por el territorio nacional para dar con las piezas que componen el accidentado paisaje expuesto, haciendo las veces de un viaje fuera de esa fortaleza que es su taller en Santiago, en el sentido metafórico del castillo como marca en el territorio y desde donde se pueden establecer los puntos de idas y venidas en la búsqueda de un paisaje verdadero.

Otro frente de trabajo que asume el paisaje como campo de operaciones es el que propone la obra de Francisco Smythe, entendiendo este fenómeno desde la perspectiva de la geografía fantástica e imaginaria, producto de una larga estadía en Florencia, Italia, desde fines de la década de los setenta. Ese efecto de viaje (noción ampliamente trabajada por el crítico y curador Justo Pastor Mellado), provoca que la obra gráfica de Smythe comience a experimentar una serie de radicales virajes hacia la "pintura / pintura", como se entendía en esas latitudes a comienzos de los años ochenta. Sin adherir a la *Transvanguardia* italiana o a la visualidad de Mario Schifano, Smythe se posiciona en el intervalo de ambos idearios plásticos, entendiendo que el gesto pastoso, los cromatismos saturados y la narratividad de la obra en referencia a la viñeta del cómic o el recuadro cinematográfico, permiten evocar el paisaje del sur de Chile con la proporción y medida geométrica de la Toscana italiana.



4.
CONSUELO LEWIN,
Declaración de la artista.
Santiago, 2004



EN LA ESTRUCTURACIÓN DEL IMAGINARIO, DESDE NIÑO, FUE MUY IMPORTANTE LO CINEMATOGRAFICO. POR ESO LO RETOMO CONTINUAMENTE. ESTÁ LA IDEA DE LA SECUENCIA, DEL ZOOM, DEL MOVIMIENTO. PORQUE UN CUADRO MÍO PUEDE SER LEÍDO COMO UNA ACUMULACIÓN DE TELEVISORES ENCENDIDOS EN CANALES DIFERENTES, CUYAS IMÁGENES SIMULTÁNEAS DAN UN CIERTO MENSAJE EN PARTICULAR. ⁽⁵⁾

5. La pregunta que surge frente a ello es ¿Cómo opera el orden caótico en la mirada que evoca el paisaje? Me atrevo a sostener que desde el momento en que este artista se reconoce como un operador visual de base conceptual, la noción de evocación estaría íntimamente ligada al interés por desplazar los mecanismos usados en su obra gráfica –particularmente el trabajo con el foto collage– hacia un género en donde ello pudiese confrontarse en un mismo plano.

FRANCISCO SMYTHE,
Entrevistado por
Cecilia Valdés Urrutia,
Santiago, 1989

SE ME HA IDO SINTETIZANDO MUCHO EL LENGUAJE, ACERANDO, EN CAMPOS MUY PRECISOS. LA ABSTRACCIÓN COMO UN MOMENTO TOTALIZANTE DEL VIAJE, COMO ETAPA FINAL, DESPUÉS DEL DESCUBRIMIENTO, EL ESTUPOR, LA MARAVILLA Y EL INICIO DE LA CREACIÓN DE UN UNIVERSO NUEVO, DIFERENTE. BUSCO LA ESCENCIALIDAD DEL SIGNO Y LA TOTALIDAD DEL COLOR. LA REFLEXIÓN Y EL ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS DEL HACER PINTURA. ⁽⁶⁾

6. A ese respecto habría que recordar el itinerario del artista en Chile a mediados de los años setenta, en donde la ciudad es el eje temático para la elaboración de una serie de obras sobre papel en las que es posible advertir la necesidad de reconocer y reconocerse en ese ámbito embebido por el blanco del soporte. Posteriormente, en sus primeros años en Florencia, la confrontación de la urbe latinoamericana a la renacentista, perfectamente le hace reexaminar su aproximación a este tema, lo que bien se advierte en los dibujos para esta muestra, obras cuya gran protagonista es la postal –como marca de viaje– que señala el fragmento de una urbe completada por el gesto del artista, entendido como una evocación, libre, espontánea e incluso gestual del trayecto real e imaginario que la mirada del espectador hace de la obra.

FRANCISCO
SMYTHE, Ibid.



Estos trabajos de Francisco Smythe son un puente para indagar en las relaciones del viaje como armonía de la geografía local. Pero también de las prácticas conceptuales chilenas a mediados de los años setenta en el concierto del arte internacional y por consiguiente de la continuidad de ello en las nuevas generaciones de artistas locales.

4. El silencio infinito.

“Yo trabajo por el tiempo, y el tiempo trabaja para mí”. Michelangelo Pistoletto

El efecto de viaje en la obra de Frederico Camara es particularmente disímil al de Francisco Smythe, básicamente porque este artista de origen brasileño ha reemplazado la noción de evocación por la pronunciación –a ratos poética– de un cierto estado actual de la figura del artista e inmigrante en la sociedad global.

MI VIDA COMO ARTISTA E INMIGRANTE HA ESTADO FUERTEMENTE LIGADA AL TRABAJO QUE DESARROLLO HOY. ESTA PRODUCCIÓN SE BASA EN LA UTILIZACIÓN ECONÓMICA DE CIERTOS RECURSOS, EL ARCHIVO DE ESOS RESULTADOS Y LA MEZCLA DE LA REALIDAD CON LA FICCIÓN, REFLEJANDO MI ROL COMO ARTISTA EN RELACIÓN A LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y SOCIALES. ⁽⁷⁾

Desde comienzos de los años noventa Camara ha fijado su residencia en Londres, para desde ahí explorar diversas ciudades europeas y sudamericanas con la reiterativa necesidad de confrontar los resultados parciales de su idea sobre la vida doméstica en la era contemporánea, y de cómo confluyen las acepciones de artista-persona-obra en el difuso territorio de la experiencia efímera.

CAMINANDO LOS 265 ESCALONES HASTA ALCANZAR LA CIMA DE UNA MONTAÑA, AL TIEMPO DE IR PRONUNCIANDO POR CADA ESCALÓN, EL NOMBRE DE UN ARTISTA INTERNACIONAL, ES UNA MANERA DE EQUILIBRARME A MÍ MISMO CON EL SENTIDO DEL ASCENSO COMO UNA SUERTE DE TRASCENDENCIA. ⁽⁸⁾

En ese orden de cosas, su trabajo se debate entre la mirada del fotógrafo distraído y el artista de la performance a mediados de los años setenta. Sin embargo, el espacio diario en que el artista desarrolla esta serie de experiencias destruye cualquier consideración absolutista sobre sus acciones en la urbe.

Michelangelo Pistoletto, al inicio de esta nota, ora alrededor del tiempo como en un juego simbiótico que permite establecer los dos hemisferios en que su propuesta visual se debate. Francisco Smythe y Frederico Camara asumen el viaje como un trayecto no exento de marcas, traducidas a obras que testimonian las partidas y llegadas, del centro a la periferia o viceversa.

PINTURAS AEROPOSTALES LLEVAN A CUESTAS LAS PERIFERIAS QUE ATRAVIESAN.
PERIFERIAS QUE ATRAVIESAN MARCADAS EN EL SOBRE.
MARCADAS EN EL SOBRE A CAMBIO DE UN MÍSERO FRANQUEO.
A CAMBIO DE UN MÍSERO FRANQUEO LAS AEROPOSTALES
RETORNAN AL DESTINO CUANDO PARTEN AL ORIGEN. ⁽⁹⁾

La necesidad de viajar en el mundo de hoy no comparece como un mero signo de los tiempos en que vivimos. Sino más bien, es la consecuencia de un largo proceso de intercambio entre los diversos grupos humanos. Por tanto, hacer del viaje un modelo de pensamiento visual no es algo desventurado en un mundo dinámico y en constante cambio. El artista visual Eugenio Dittborn es otro de los referentes pioneros en este marco de pensamiento y su influencia puede ser advertida en un gran número de los artistas contemporáneos en el Chile de los noventa.

Rodrigo Canala fue uno de los nombres que más captó la atención en la agenda expositiva de Santiago en el pasado 2004, con una serie de obras que basaban su punto de reflexión en las relaciones prácticas que el

7.
FREDERICO CAMARA,
Declaración del artista.
Londres, 2004

8.
FREDERICO CAMARA,
Ibid.

9.
EUGENIO DITTBORN,
Correcaminos.
Santiago, 1988

artista tiene en el espacio de la casa-taller, ya que a simple vista su visión sobre el retrato, la naturaleza muerta o el paisaje, estaba mediada por el forzamiento del soporte a trabajar, el cual pasaba a ser el rudo testimonio del tema a tratar. Por ejemplo, el artista elabora la silueta de una empleada doméstica en el acto de barrer. Sin embargo, la figura está constituida por las miles de partículas de polvo doméstico que pacientemente han sido reorganizadas en este estarcido que prefigura una figura humana como signo en la escala social.

10. GREGORY CHAITIN,
En una entrevista que
explica la comprensión
del universo.
Santiago, 2005

En otras realizaciones Canala toma imágenes de las historietas o diarios locales para arquear el sentido del mensaje, haciendo que ellas, sobre un soporte insólito (esponja, fieltro, etc.), expongan un origen y destino por el diálogo con el absurdo. Sin embargo, el orden caótico del que está compuesto su modo de trabajo, seduce por la dirección expansiva de sus planteamientos visuales. Por ejemplo, en la silueta de la asalariada barriendo, las partículas de polvo han sido puestas en el orden que delimita el cuerpo. Ello nos hace reparar que esas cientos de miles de partículas tienen un modo caótico al comparecer en el espacio doméstico.

BUENO ESO CREEN LOS FÍSICOS . ELLOS CREEN EN UNA TEORÍA DE TODO, UNA SERIE DE ECUACIONES QUE CABRÍAN, COMO LAS ECUACIONES DE MAXWELL, EN UNA POLERA Y LO EXPLICARÍAN TODO. ⁽¹⁰⁾



Frente a los antecedentes expuestos, ¿cuál es el universo para observar las obras de Rodrigo Canala? En una primera instancia se podría decir que es la casa, como zona de interrelaciones domésticas y artísticas, a lo que se debe considerar la calle como el lugar de tránsito y dinamismo capaz de poner a prueba tales realizaciones. Por tanto, la Sala Gasco se ubicaría en el territorio intermedio del campo o marco de pruebas, debido a que por una parte sus amplios ventanales dan a la céntrica calle Santo Domingo, y por otro lado la arquitectura patrimonial que la constituye pertenece al orden habitacional de Chile en el siglo XIX. El desafío que se plantea Canala al instalar sus trabajos de orden gráfico y objetual, es ver cómo el dinamismo externo de la calle irrumpe en el hacer casero, pero también, en cómo este marco arquitectónico transforma ese origen.

5. La saturación del todo.

“Bien, esto es sólo la tradición. Cuando los objetos son aceptados, ellos mismos devienen las reglas en como fueron hechos; entonces tu trabajo se hace parte de una academia. En ese sentido tú no tienes el control sobre ello. Así es como la cultura asimila el conflicto”. Mike Kelley (fragmento de una conversación con Thomas Kellein)

Las preocupaciones de Karina El Azem vienen desde la relación que se establece entre la pintura abstracta geométrica del Buenos Aires en los años treinta y las relaciones que se pueden extraer en el marco de la crítica social, producto del femenino y su observación a la tradición modernista en el lado atlántico.

EL ARTE DECORATIVO NACIÓ MUCHOS SIGLOS ANTES QUE EL ARTE REPRESENTATIVO Y EL ARTE DECORATIVO MEDIANTE EL RITMO, LA SIMETRÍA Y EL PATRÓN SE COMUNICA-

RON MIRADAS MORALES, SOCIALES Y RELIGIOSAS. LA ESTÉTICA FUNCIONALISTA RETOMÓ UN LARGO DEBATE EN TORNO AL ORNAMENTO COMO ARTIFICIO Y ALCANZÓ UNO DE SUS PUNTOS MÁS EXTREMOS COMO LAS AFIRMACIONES DE ADOLF LOOS QUE QUEDARON DESTILADAS EN EL LEMA: "EL ORNAMENTO ES DELITO".⁽¹¹⁾

Podría decirse que en esta visión de mundo que la rodea -Buenos Aires en particular y el Cono Sur en general-, el objeto, la arquitectura y especialmente los decorados, ocupan un rol primordial en la serie de trabajos en formato bidimensional y objetual. Ellos rescatan parte de la tradición modernista desde lo geométrico, pero con una factura que está en íntima relación a la agitación social del Buenos Aires post 2001.

EN 1927 SIGFRIED KRACAUER ACUÑÓ EL TÉRMINO "MASS ORNAMENT" AL REFLEXIONAR SOBRE LA ENTONCES INCIPIENTE INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO Y LAS COREOGRAFÍAS EN LAS QUE LAS BAILARINAS NO SE RECONOCÍAN COMO INDIVIDUOS, SINO FORMANDO UN TODO COMO FIGURA. SE PREGUNTÓ SI ACASO LA VIDA HUMANA EN SÍ MISMA NO ESTABA TOMANDO LOS RASGOS DE LA ORNAMENTACIÓN Y ESTABLECIÓ ASÍ ANALOGÍAS EN EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN CAPITALISTA.⁽¹²⁾

Vainas de municiones, cápsulas, balas de plomo; todo un arsenal para la defensa personal o social (dependiendo de la cantidad o recurrencia) delimitan estas figuras humanas que, haciendo las veces de policías, pertenecen a una urbe moderna. De ahí el título "*Roller Policías*", el que a partir de la ironía de su concepción, nos traslada a esa necesidad de pensar a favor de la sustitución de las labores domésticas (bordado, crochet, tejido, etc.) por el diseño industrial decorativo, el cual comenta el rol de la mujer en esta ciudad violenta.

Karina El Azem parte del registro fotográfico para configurar una imagen digital, la que luego es intervenida por estas tareas de tipo doméstico, trasladando el todo de la imagen a una suerte de signo o pictograma que, haciendo referencia a las imágenes de señalética urbana, permiten reexaminar el gran teatro de operaciones en que la ciudad se ha transformado en el día de hoy. Lugar en donde lo falso da paso a lo verdadero e indistintamente las mutaciones o transformaciones de esta urbe pasan a diario imperceptibles ante la mirada del transeúnte.

El artista norteamericano Mike Kelley entiende a la obra de arte como una suerte de conflicto, algo de ello subyace en cada una de las notas que construyen el esquema expositivo desde esta escritura. Pero también es la disposición de todos estos conflictos visuales en el marco expositivo lo que nos permite iniciar un no fácil proceso de asimilación, para en el mejor de los casos hacerlos parte de nuestra precaria tradición cultural.



11.
KARINA EL AZEM,
Declaración de la artista.
Buenos Aires, 2004

12.
KARINA EL AZEM,
Ibid.

Carlos Navarrete, *Curador*
Santiago de Chile, febrero de 2005



Frederico Camara:
Stills de sus videos editados en DVD;
"Faith", "Fear no art" y "Fate",
Londres, Inglaterra, 2001.



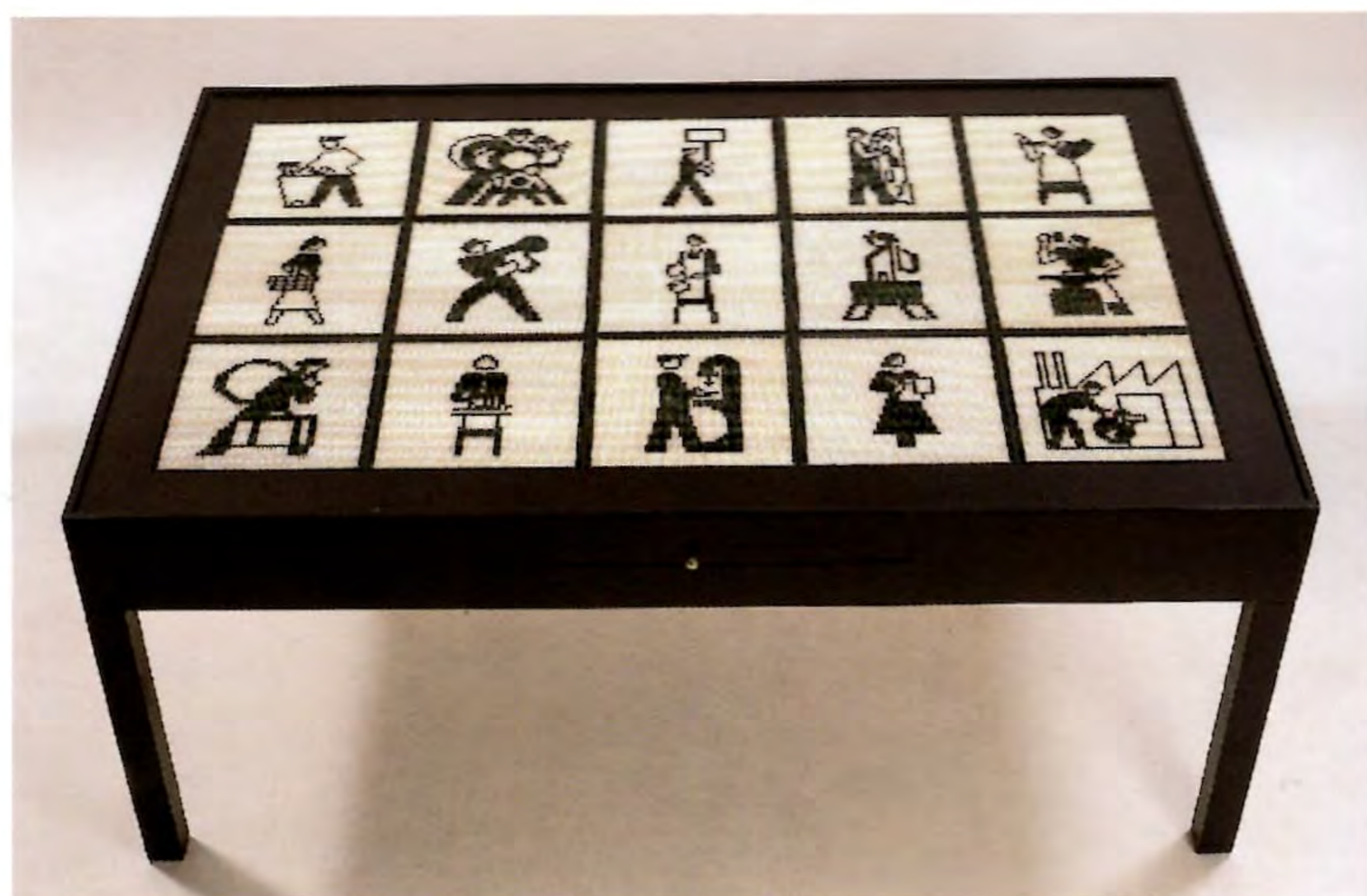


Carlos Navarrete en
una visita a la casa-taller
de Rodrigo Canala,
Enero del 2005,
Santiago, Chile





Karina El Azem:
"Agobiado", 2003,
cartón y papel de diario,
37 x 29 cms.



Karina El Azem:
"Mesa oficios", 2003,
perlas de plástico N°4,
madera y vidrio,
52 x 118 x 76 cms.



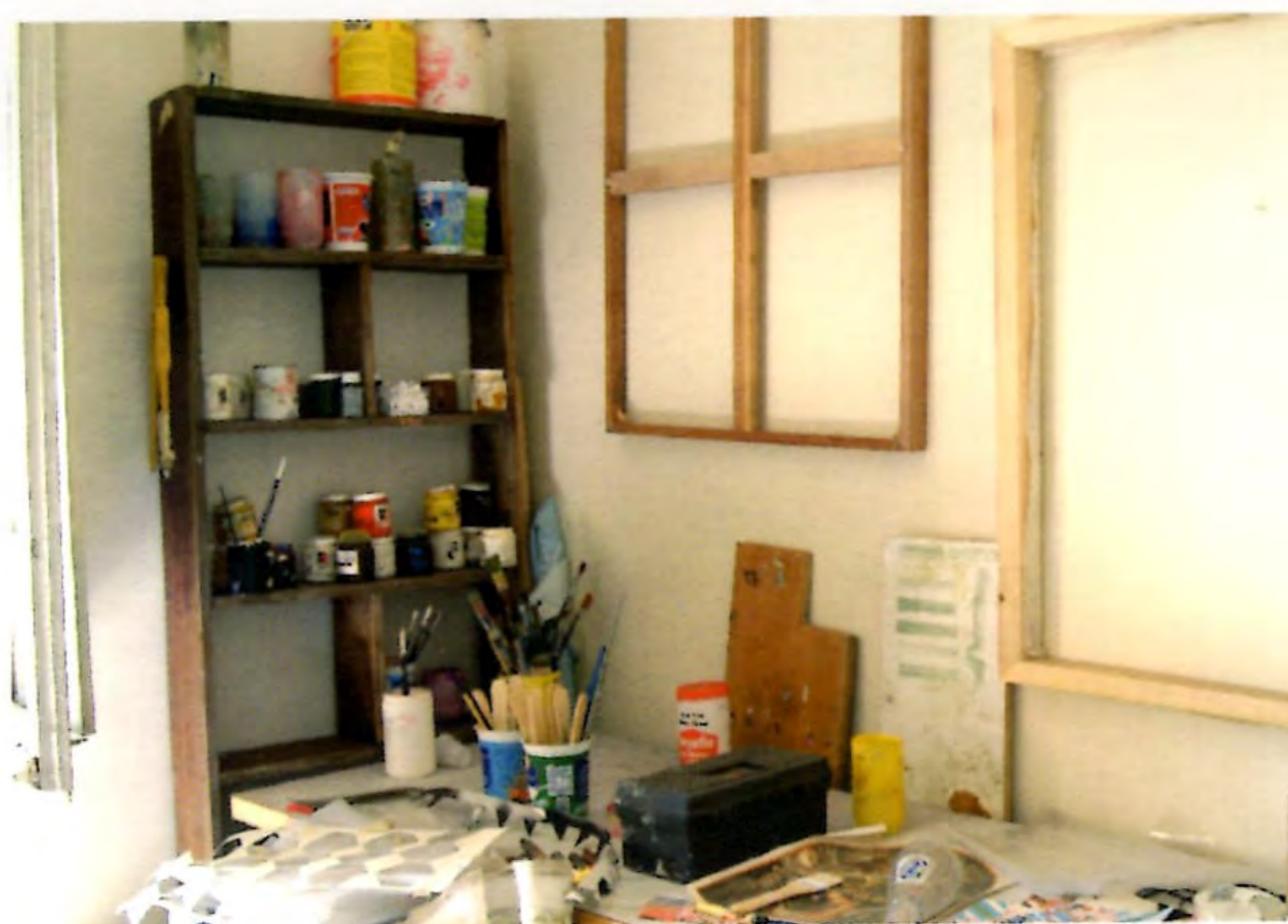
Karina El Azem:
"Poli-Rollers", 2004,
7 figuras, municiones N°3,
impresión digital, madera y acrílico,
65 x 60 cms. cada una.

Karina El Azem:
"Razas, delito, trabajo y salud", 2001-2002,
impresión digital y objetos revestidos de mostacillas,
0.70 x 25 mts.





Vista al taller de **Pablo Jansana**, en donde es posible observar algunas obras de la exhibición Magnolia. Santiago de Chile, enero del 2005.





Consuelo Lewin:
izquierda, "Seascape", 2003,
fotografía, papel y cera pigmentada,
13 x 18 cms.

Consuelo Lewin:
derecha, "Colorsample", 2003,
ampliación, papel sobre hojalata,
40 x 60 cms.



Vista parcial del
Taller de **Consuelo Lewin**,
Santiago de Chile,
enero del 2005.



Vista parcial del Taller de **Consuelo Lewin**, Santiago de Chile, enero del 2005.

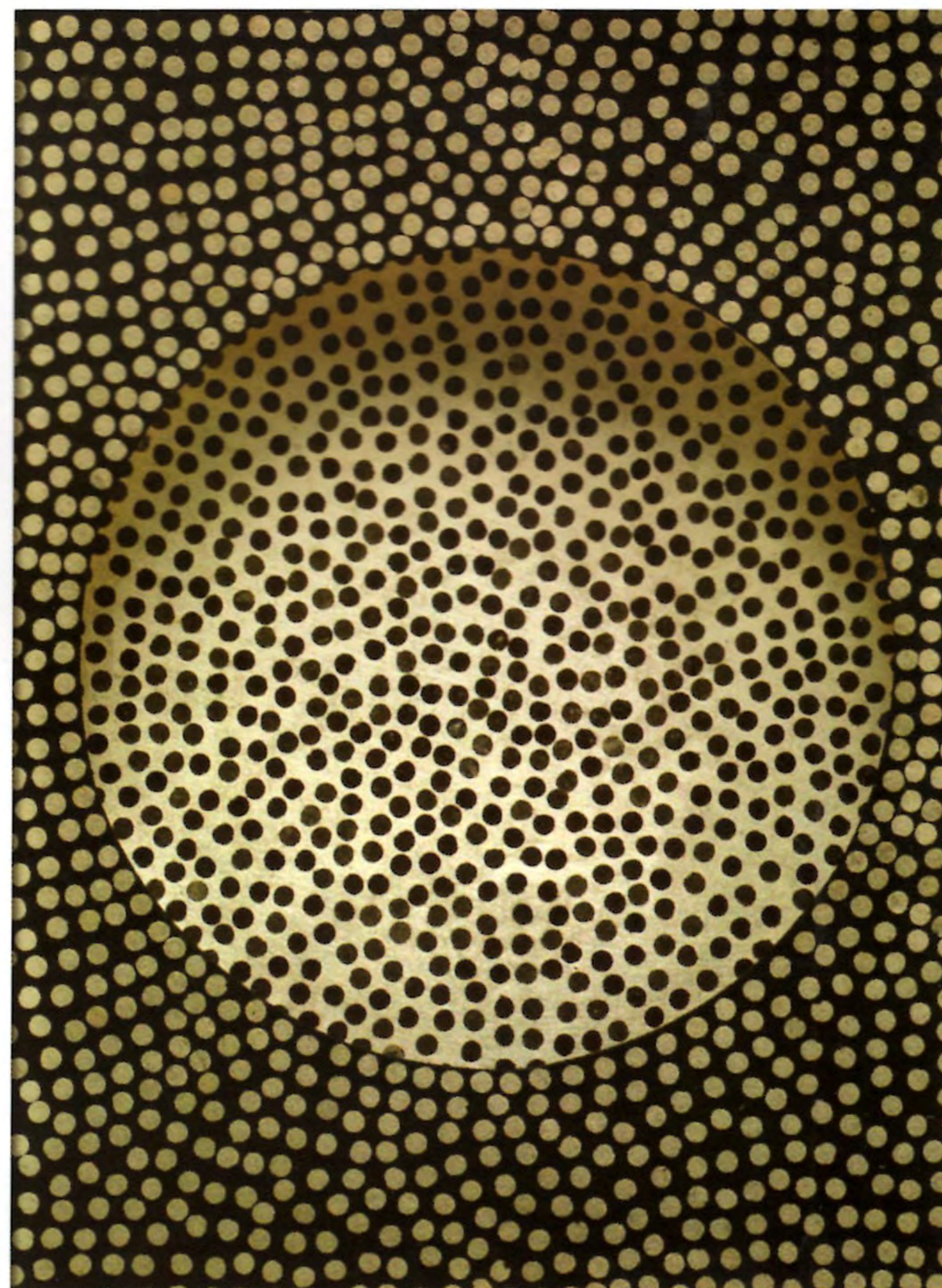
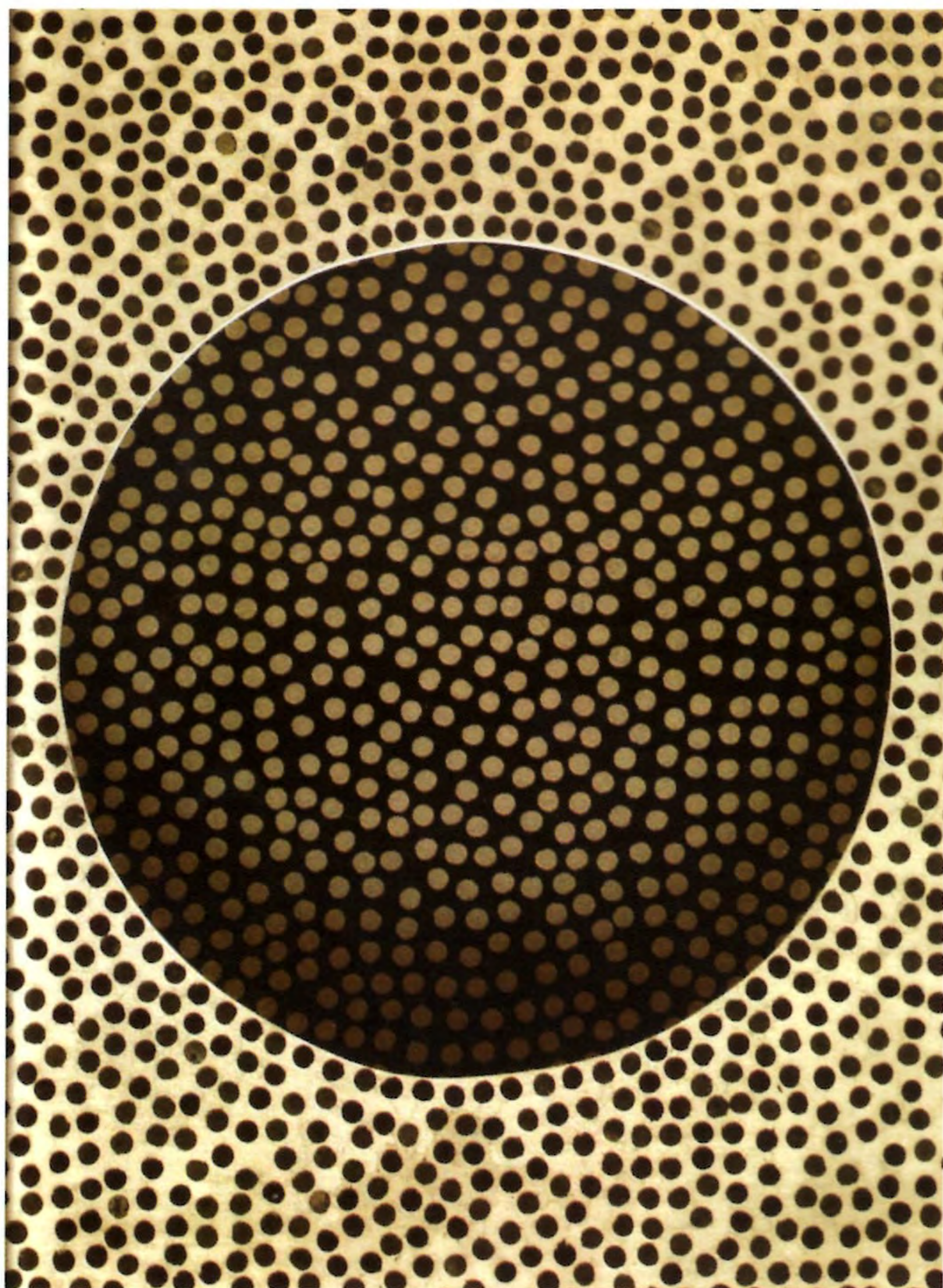




Francisco Smythe,
de la serie :
Geografía Fantástica e Imaginaria,
aproximadamente 1988-1990,
Pinturas sobre papel,
50 x 70 cms.



Francisco Smythe,
de la serie :
Geografía Fantástica e Imaginaria,
aproximadamente 1988-1990,
Pinturas sobre papel,
50 x 70 cms.



Andrés Vio: de la serie "Cotidiano", 2003, ensambles de madera y papel de diario.

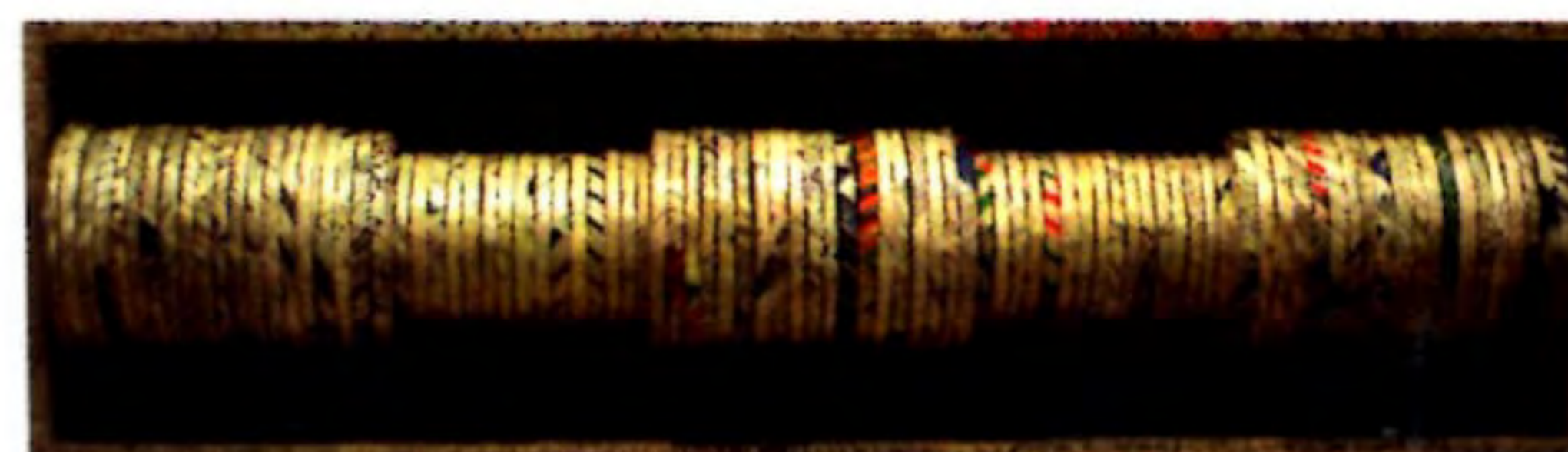


Andrés Vio:
"Objetos y ensambles" 2003,
cartón y papel de diario,
37 x 29 cms.

Andrés Vio:
"Objetos y ensambles" 2003,
madera y papel de diario,
44 x 24 x 17 cms.



Andrés Vio:
"Objetos y ensambles" 2003,
madera y papel de diario,
43 x 150 x 17 cms.



Frederico Camara

Gobernador Valadares, Belo Horizonte, Brasil, 1971. Entre sus exposiciones individuales destacan: 2005; *Fotografías*, Leo Bahía Arte Contemporánea, Belo Horizonte, Brasil. 2001; *Trip*, The Banff Centre for the Arts, Banff, Alberta, Canadá. 2000; *Trip*, Vermont Studio Center, Johnston, Vermont, EE.UU. Algunas de sus exposiciones colectivas son: 2004; *Phantasmen*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Alemania. 2003; Salao da Bahía. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. 2002; 19 Kasseler Documentary Film and Video Festival, Kassel, Alemania. Actualmente reside y trabaja en Londres, Inglaterra, y prepara un proyecto para el Nordic Art Centre Dale, Sunnfjord en Noruega, gracias a una beca de residencia de esa institución.

Rodrigo Canala

Santiago de Chile, 1972. Algunas de sus exposiciones individuales son: 2004; *Edén*, Galería ArtEspacio, Santiago. Entre sus muestras de grupo destacan: 2004; *Falso*, Centro Cultural de España, Santiago. 2003; *III Concurso Artistas Siglo XXI*, Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Santiago. 2002; *Frutos del País*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. 2001; *Pintura Joven*, Fundación Telefónica, Santiago. 2000; *En Torno al Cuadro*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia. Ha obtenido varias becas, entre ellas el FONDART, en los años 2004 y 2003. Actualmente reside y trabaja en Santiago de Chile.

Karina El Azem.

Buenos Aires, Argentina, 1970. Algunas exposiciones individuales a considerar son: 2004; *Razas, Delito, Trabajo y Salud*, Galería Nara Roesler, San Pablo, Brasil. 2003; *Delito, Orden y Ornamento*, Galería Daniel Maman, Buenos Aires. *Razas, Delito, Trabajo y Salud*, Centro Cultural Sao Paulo, San Pablo, Brasil. 2002; *Razas, Delito, Trabajo y Salud*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. 2001; Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. Entre sus exposiciones colectivas sobresalen: 2004; *Contemporáneo 11: La-Recolección*, Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. *Fotografía Argentina*. El Azem-Del Giudice, De Zuviría, Pastorino. Galería Ruta Correa, Friburgo, Alemania. 2003; *Resonancias*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. *Artistas Argentinos de los '90*, ArteBa, Buenos Aires. Entre sus premios destacan: 2002 Braziers International Artists Workshop, Oxfordshire, Inglaterra. 2001; Pollock-Krasner Foundation Grant, Nueva York, Estados Unidos. Actualmente reside y trabaja en Buenos Aires.

Pablo Jansana

Santiago de Chile, 1976. Entre sus exhibiciones individuales destacan: 2004; *Magnolia*, Galería ArtEspacio, Santiago. 2002; POLITE CULTURE, Galería La Sala, Santiago. Algunas exposiciones colectivas a considerar son: 2004; *IV Concurso Artistas Siglo XXI*, Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Santiago. 2003; *La Mirada Austera, Síntesis Formal de las Artes Visuales Chilenas*, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago. *Tramas*, Galería ArtEspacio, Santiago. Entre los premios que ha obtenido se deben mencionar: 2004; *El Cilindro como Soporte*, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago. 2002; *Mención Especial Arte Joven*, Sala El Farol, Valparaíso. 1999; *Primer Lugar Arte en Vivo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. *Primer Lugar Salón de Alumnos*, Universidad Finis Terrae, Santiago. Actualmente reside y trabaja en Santiago de Chile.

Consuelo Lewin

Santiago de Chile, 1970. Entre sus exposiciones individuales destacan: 2003; *Seascape*, Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Santiago. 2000; *Solo Color Show*, Museo de Santiago, Casa Colorada, Santiago. 1998; *Doble Fondo*, Galería BECH, Santiago. 1996; *Sobre Líneas y Puntos*, Sala Amigos del Arte, Santiago. 1993; *Pinturas*, Sala Amigos del Arte, Santiago. Entre sus exposiciones colectivas sobresalen: 2004; Proyecto CUBO, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina. *Estética Integral (dibujo)*, Centro Cultural de España, Santiago. 2003; *Cambio de Aceite*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. 2002; *Pizana Mágica*, Galería Metropolitana, Santiago. 2001; *Cierre Suave*, Hoffman's House, Galería Metropolitana, Santiago. Entre sus becas destacan los FONDART, en los años 1998, 1999, 2000, 2002 y 2004. Actualmente reside y trabaja en Santiago de Chile.

Francisco J. Smythe

Nació en Puerto Montt, Chile, en 1952. Falleció en Santiago de Chile en 1998. Entre 1971 y 1978 participó continuamente en exposiciones colectivas, individuales, bienales y concursos internacionales en las principales galerías y museos de Chile, siendo parte integrante de la vanguardia nacional y activo miembro de la llamada "Escena de Avanzada". Desde 1978 obtuvo diferentes becas de arte, entre ellas la Beca del Gobierno Italiano, la del Instituto Ítalo Latinoamericano en Roma, la Beca Internacional de la Fundación BHC para las artes en Santiago y la Beca para la Creación Artística y Desarrollo Científico de la Universidad de Chile. En su trabajo en la década de los ochenta destaca el año 1986, en donde participa en la Bienal de Venecia y expone en la Fundación Galouste Goulbekian, en Lisboa, Portugal, además de diversas exposiciones en Sudamérica y Europa. Durante la década de los noventa, paralelo a su actividad como artista visual, funda la Escuela de Arte de la Universidad UNIACC en Santiago. Realiza la escenografía para diversos eventos y programas de televisión y desarrolla su serie de exhibiciones individuales de carácter itinerante llamadas *Diario de Viaje*, siendo la cuarta parte de esta saga, la que de manera póstuma Fundación Telefónica inauguró a fines de 1998 en Santiago de Chile.

Andrés Vio

Santiago de Chile, 1973. Entre sus muestras individuales destacan: 2004; *Diario Vivir*, Galería ArtEspacio, Santiago. 2003; *Cruz Diaria*, Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. 2002; *Laberinto Diario*, Galería Animal. 2000; *Ralenti*, Galería ArtEspacio, Santiago. Entre sus exposiciones colectivas sobresalen: 2004; Museo Millenium, Beijing, China. 2003; *La Mirada Austera, Síntesis Formal de las Artes Visuales Chilenas*, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago. 2002; *Fantasmatic*, National Art Gallery de Kuala Lumpur, Malasia. 2001; *VII Bienal Internacional*, Cuenca, Ecuador. Entre sus premios se debe considerar: 2004; *Premio ALCATEL*, Santiago. 2002; *Mención de Honor V Salón Sur*, Concepción, Chile. 2001; FONDART, Santiago. Actualmente reside y trabaja en Santiago de Chile.

FUNDACIÓN GASCO

Presidente: Matías Pérez Cruz

Directora Ejecutiva: Josefina Tocornal

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo: Daniela Rosenfeld

ORDEN Y CORRESPONDENCIA

Curador: Carlos Navarrete

Fotografía: Vinka Quintana

Concepto Visual Catálogo: Rodrigo Andrade

La producción de la obra de Consuelo Lewin ha sido posible gracias a FONDART 2004, y en su montaje colaboró Karim Peter.

Agradecemos a los coleccionistas que cedieron en préstamo obras para esta muestra:

Hernán Garfías, José Zalaquett, Clínica Gaudium.

Impresión: Gráfica Escorpio

Edición Limitada de 500 ejemplares, Marzo de 2005

©2005 FUNDACIÓN GASCO



AUSPICIAN:

LEY DE DONACIONES
CULTURALES

GASCO



SAMSUNG

