

MUCHO QUE APRENDER - Ximena Zomosa | Sala Gasco Arte Contemporáneo | Agosto - Septiembre 2005



SALA GASCO
ARTE CONTEMPORÁNEO

mucho que aprender

X I M E N A Z O M O S A

mucho que aprender

X I M E N A Z O M O S A

10 DE AGOSTO AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 2005



www.salagasco.cl

Sala Gasco Arte Contemporáneo

Santo Domingo 1061 - Santiago - Chile - Fono (56-2) 694 4386

Una destacada artista nacional, de cuya obra emana una gran potencia y fuerza visual, protagoniza la tercera muestra del año 2005 en la **Sala Gasco Arte Contemporáneo**. Se trata de **Ximena Zomosa**, quien ha demostrado una meritoria solidez y elocuencia en su quehacer, con un extensa trayectoria de exposiciones y reconocimientos tanto en Chile como en el extranjero.

Potenciando como quizás ninguna otra muestra anterior el carácter de vitrina de nuestro espacio y bajo el título *Mucho que aprender*, la artista realiza un singular montaje en ambas salas, donde intenta recrear, por medio de la disposición de cuatro jumpers escolares sobredimensionados, una suerte de comentario social. Toda la carga conceptual aunque también poética de esta prenda de vestir se ve simbolizada en aspectos de tan amplia lectura como, por ejemplo, la formación de la identidad. Asimismo, estas vestiduras gigantescas, que caen en cascadas inertes al suelo pero que remecen nuestra memoria, enfatizan diversas operaciones reflexivas en torno al género, a lo doméstico y a lo cotidiano por una parte, al concepto de manualidad en el arte por otra y a una apuesta por desenmascarar ciertos cánones que rigen, estereotipan y homogenizan nuestra educación.

Mucho que aprender se constituye en **Sala Gasco Arte Contemporáneo** como una instalación, esta rama híbrida de las artes visuales en la que se permite la articulación y escenificación artística de cualquier tipo de elementos objetuales que sostengan una idea, una obsesión, un mensaje, una reflexión. Es así como, en ocasiones, los resultados aparecen insólitos y pueden sorprender a más de alguien. Sin embargo, eso es parte precisamente de nuestra apuesta: remover la conciencia y hacer meditar a nuestros espectadores, abrir una ventana a la imaginación y favorecer el impulso de nuevos lenguajes visuales. Esto ha constituido una de las bases del gran giro que ha experimentado el arte contemporáneo y, por consiguiente, lo que nosotros queremos también reflejar en cada una de nuestras exposiciones.

Daniela Rosenfeld
Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo



Extrañas domesticidades

*La escuela pública, durante todo el siglo recién pasado fue, mal o bien, la forjadora de las identidades nacionales, el defectuoso instrumento de la aspiración de la igualdad. Leer y escribir, lo básico del ciudadano; gobernar es educar; las aspiraciones democráticas pasaban antiguamente por la escuela. Y por los libros. Basta saber de nuestro ícono nacional, Gabriela Mistral la maestra, para entrar en toda la ambigüedad pero también en la riqueza de aspiraciones contenida en ese planteamiento. Aún hoy, cuando la educación es evidentemente otra, y las condiciones de ejercicio de la ciudadanía también, la ilusión de integrarse a la sociedad en condiciones igualitarias pasa -en los discursos oficiales- por la educación de la escuela pública.*¹

Cuatro jumpers exhibe Ximena Zomosa en los dos espacios que conforman Sala Gasco. Según sus propias palabras, un jumper normal, un jumper de gasa (azul+blanco) y botones forrados en gasa, un jumper de arpillera y botones de mimbre, un jumper floreado.

En cada sala, estos vestidos escolares, escapados a todo control en sus dimensiones, están acompañados de sendos listados de palabras:

sudar
sangrar
llorar
desear
soñar
delirar
recordar
dudar
callar
amar

(para los jumper tradicionales)

sangre
sudor
lágrimas
deseo
sueño
delirio
memoria
duda
silencio
asombro

(para los jumper floreado y de arpillera)

La incorporación de estas palabras responde a una operación material -y significante- que Ximena Zomosa viene desarrollando desde el momento en que exhibe por primera vez su producción artística -como tal-, sujeta al escrutinio sancionador de una comisión académica que, tras su examen de grado, la dotará con el título de Licenciada en Artes.

Operación similar sucede con los vestidos enormes, que se instalan a partir de 1997.

Ximena Zomosa trabaja a partir de lo que ella denomina *banco de materiales*, una serie más o menos limitada, más o menos identificable con ella misma, de elementos y técnicas de disposición que se reutilizan, despliegan, pliegan o repliegan en los distintos momentos expositivos a través de los que su obra se va configurando.

Tal como en ocasiones anteriores la costura se hilaba al pelo, o el pelo a las molduras de chocolate, o las palabras aparecían bordadas en las telas que las molduras de chocolate encerraban, ahora conviven palabra y vestidos para articular nuevos sentidos. Tal vez los mismos.

¹ Adriana Valdés, Sobre la escuela imaginaria en Alicia Villarreal, *La escuela imaginaria*, cat. exp. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago 1998, p. 37-38.

I. Banco de materiales: la calle Rosas y sus alrededores

*Telas por Kilo Importadora Central, Bandera 693. Artículos de cumpleaños, Rosas 981. Cordonería Botonera Carlos Ramos, Rosas 979. Liquiplast, Rosas 971. Paquetería Mike, Galería Las Rosas loc. 1 y 2. Paquetería Paty, loc. 4. Importadora Wind, loc. 6. Distribuidora el Ocho, loc. 8. Comercial Mini, loc. 12. Dulces art. de cumpleaños, juguetes, Disfraces Caperucita, San Pablo 958. Casa Telias, Rosas 930. Cordonería Palmira, Rosas 949. Cordonería Galaxia, Rosas 945. Casa de la Modista, Rosas 926. Art. de Cumpleaños el Gato con Botas, Rosas 921. Encintados adornos de tortas, cotillón, Casa Costa, 21 de Mayo 738.*²

El *junper* como parte del uniforme escolar se establece en nuestro país a partir de la reforma a la educación promulgada en 1965 y, desde ese momento, se constituye en una imagen claramente asociada a la idea de *mujer en proceso educativo*. Imagen que, en el escenario público de la calle -el exterior a la escuela- identifica (como escolar), y demanda un cierto orden (pulcritud en la *presentación personal*).

Sería interesante imaginar cómo ha sido entendida la educación de la mujer en nuestro proceso de consolidación republicano, desde los decretos que fijaban la obligatoriedad de la educación para niños y niñas o la idea de progreso nacional forjado a través de la educación (*gobernar es educar*), contrastándolo con el imaginario educativo al que las niñas han estado sometidas en este proceso, desde las características que responderían al ideal de la *buena educación*, hasta la ilusión de hacerse un lugar posible en la sociedad a través del proceso educativo.

Por otro lado, como parte de su *banco de materiales*, el vestido en Ximena Zomosa ha oscilado desde lo diminuto a lo monumental³, desde el dorado religioso hasta toscas materialidades de corte artesanal. Sin embargo, todos estos vestidos nos han hablado de la categorización a través de un rol: en esta ocasión, los *jumpers* de colegio, que se vienen a unir a los ya trabajados delantales de ama de casa -significativamente denominados *pintora* en nuestra habla cotidiana - y el de la sirvienta, la *nana*.

La costura, escenificada en estos vestidos, bien podría hablarnos de una recuperación de las labores de género, pero, en este caso, esta recuperación no se haría cargo necesariamente de un afán reivindicativo, sino que operaría un giro irónico a partir de la desmesura y la monumentalidad, la costura por encargo y la noción de *manualidad* del artista.

II. La casa/ la creación/ la locura

Sin embargo, más allá de cualquier precisión estatutaria o reglamentaria, la obra de Ximena Zomosa nos traslada súbitamente a un mundo al que, a mi juicio acertada y poéticamente, Adriana Valdés ha asociado la idea de lo *unheimlich*, lo siniestro u ominoso freudiano, en el texto escrito para la exposición *Colección de la artista*⁴.

En *Colección de la artista* lo siniestro, que se define a partir de una aparente inocencia -un caminito de chocolate y casitas de dulce- se nos revelaba en toda su potencia perturbadora a partir de una simple palabra bordada en una tela enmarcada por el apetitoso y tentador universo infantil de las golosinas azucaradas y chocolatadas⁵.

Ahora, lo terrorífico se nos aparece a través del descalce con la realidad a partir de la hipertrofia de los vestidos.

² *Taxonomías (Textos de artista)*, editado por Jemmy Button Inc., Santiago 1995, p. 15.

³ Desde los diminutos vestidos dorados y barrocos de *El grito en el cielo* (Centro Cultural de España, Santiago, 1994), hasta los enormes aparecidos por primera vez en *Cotidiana* (Galería Posada del Corregidor, diciembre 1997). No es acaso el viaje de Gulliver, entre Lilibut y Brobdingnag, también un viaje de (auto)conocimiento?

⁴ Galería Gabriela Mistral, marzo 2003.

⁵ Recordamos a propósito de ello la *agresión* sufrida por una de estas piezas durante su exhibición en la ciudad de La Serena como parte de la itinerancia de la Colección de Arte Contemporáneo de Galería Gabriela Mistral: incontentos dientes infantiles dejan su huella mordisqueadora en la obra titulada *Miedo*. O en la ciudad de Talca, durante la exhibición de *Colección de la artista*, lugar donde paletas azucaradas son abrupta y soterradamente arrancadas de la obra por un escolar.

Así dos mundos, el doméstico y el infantil, se nos cruzan permanentemente en el trabajo de Ximena Zomosa, con toda la carga numínica que ambos estados comportan: universos extraños, desconocidos, incomprensibles, pero a la vez atractivos, aparentemente factibles de ser dominados, sojuzgados, domesticados.

Esta idea de lo siniestro, lo extraño y dislocado se hace patente también en los textos escritos por la propia artista para explicar -desde una sutil ironía imposible de pasar por alto- sus procesos de creación o la relación con sus obras. En estos textos, un lugar/elemento que se repite esclarecedoramente es el de lo *compulsivo*: la artista parece trabajar bajo un hipnótico (histérico?) estado de compulsividad (por ejemplo, al confeccionar vestidos de tamaños inusuales⁶), similar al que podríamos imaginar, domina a los infantiles agresores de sus obras.

Es interesante señalar que en su artículo de 1919, Freud inicie su explicación sobre lo *ominoso* relacionándolo con lo *estético*, oponiendo lo *ominoso* como angustioso, contrastante, repulsivo, penoso, a lo *bello*, como grandioso, atractivo, positivo. *Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?*⁷, se pregunta Freud.

Asimismo, es interesante constatar que, a lo que *unheimlich* se opone es, en alemán, lo *heimlich*, concepto que se refiere a lo que pertenece a la casa, pero también, en el caso de los animales, a lo doméstico: *si estos animalitos son criados con los hombres desde pequeños, se vuelven totalmente heimlich, amistosos*, según el ejemplo aportado por Freud. Por otro lado, y continuando su análisis semántico, otros ejemplos señalados con el fin de explicar el sentido de esta palabra (*heimlich*) apuntan a la idea de *lo confiable, propio de la entrañabilidad del terruño; el bienestar de una satisfacción sosegada, una calma placentera y una protección segura, como la que produce la casa, el recinto cerrado donde se mora*⁸.

Lo familiar que deviene terrorífico es asociado, en el análisis de Freud, a esa *compulsión interior de repetición*⁹. Me detengo en la idea de compulsividad y su vínculo con lo terrorífico.

Cuando Ximena Zomosa describe su proceso de creación de obra en el texto *Cotidiana* ya citado, éste aparece dominado por la compulsividad y el descontrol: *súbitamente, decididamente, impulso irresistible, compulsivamente, abrupto corte de cabello*, son palabras utilizadas por la artista.

En la tradición grecolatina, las figuras más terribles de la mitología, asociadas a los misterios de la vida y el hogar, han sido figuras femeninas: las Furias o Euménidas, diosas de la venganza que vigilaban el cumplimiento de las leyes de la familia, y que eran representadas altas, de vestidos largos, con una serpiente y una flor en cada mano, descritas como odiosas y repulsivas, de aspecto siniestro y culebras enrolladas en la cabeza.

Las Bacantes, sumidas en estados de locura ciega (el *furor orgiástico*), que celebraban las fiestas de liberación y desenfreno en honor a Baco cada dos años.

Pandora, adornada con gracias y con dotes intelectuales, que sin embargo, al intentar satisfacer sus ansias de conocimiento, desata los males sobre la Tierra.

¿Cuál sería el poder de lo femenino? Aparentemente, siempre un poder amenazante, desestabilizante, difícil de controlar, incluyendo en este ámbito el poder creativo. Pareciera ser que los momentos de creatividad femenina siempre devinieran de raptos de locura, similares a los que las Bacantes desencadenan cada dos años en el Parnaso, en clara oposición a las Musas, inspiradoras de la creatividad masculina aparentemente derivada de estados de reposo o iluminación.

⁶ *Cotidiana*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, 9 diciembre 1997- 4 enero 1998.

Sigmund Freud, Lo ominoso en *Obras Completas* tomo XVII, Amorrortu Ediciones, Buenos Aires, 1994, p. 220.

⁷ *Ibid*, p. 222. El trabajo de Ximena Zomosa ya nos ha hablado de que *ningún lugar es el hogar y que todo lugar se convierte en hogar* (ver catálogo *Proyecto de borde*, MAC Valdivia 1999 y catálogo *Colección de la artista*, Galería Gabriela Mistral, marzo 2003).

⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 238.

En la obra de Ximena Zomosa lo descontrolado aparece también asociado al mundo de la infancia, la que el propio Freud nos revelara como el reino de lo traumático, lo oculto, lo *por develar* en sus mecanismos, fantasías y operatorias síquicas.

III. Las palabras

Las palabras se repiten constantemente en el trabajo de Ximena Zomosa, ya desde el año 1991 contenidas en su *Museo imaginario*. Palabras y adjetivos que aparecen bordados, palabras y adjetivos que aparecen escritos en el muro, palabras y adjetivos que responden a procesos o a posibilidades en el marco de una feminidad convencional marcada por la pasividad social. En definitiva, entonces, palabras y adjetivos que escenifican el espacio *íntimo*, *palabras de desahogo -de alcance poético-* como señala la propia artista¹⁰.

Sin embargo, estos listados de palabras se constituyen en los verbos y los sustantivos a repetir, hablándonos de una posible construcción de identidad, una identidad que se mueve entre la pasividad del sustantivo y la actividad del verbo, una constitución de identidad que se mueve entre el ser objeto (del habla, de la mirada, del deseo, del proceso educativo) o sujeto.

Algunas de estas palabras dan cuenta de estados del alma -soñar, recordar, dudar, amar-; otras, de estados del cuerpo -sangrar, sudar, llorar-. Sin embargo, todas ellas aluden a ese desahogo referido por la artista, el desahogo que limpia y libera, que expurga el cuerpo (sangre, sudor y lágrimas) pero también el alma (sueño, delirio, deseo): *El texto me sustituye a mí. El cuerpo es sustituido por el vestido que lo lleva*, afirma Zomosa.

Es imposible no recordar en este punto que, desde los mitos más recónditos de la antigüedad, el cuerpo femenino ha sido descrito por la razón dominante como un misterio (la concepción), como lo contaminante (la sangre), como lo pecaminoso (el placer sexual); ha estado siempre asociado a los misterios del nacimiento (la madre), el sexo (la amante) y la muerte.

En una entrevista publicada en el catálogo de la exposición *Rites of Passage* titulada *De palabra y carne*, Julia Kristeva señala: *si uno va más allá, como los antropólogos, no es sólo el asesinato, el excremento, la sangre menstrual lo que es sucio, sino cualquier cosa que ponga en peligro una estructura. Cuando tienes un sistema coherente, un elemento que escapa de este sistema es sucio y comienza con algo bastante anodino. Las lágrimas, por ejemplo, son consideradas sucias porque ellas escapan el límite del cuerpo*¹¹.

IV. El lugar

La Sala Gasco se encuentra emplazada en un sector de la ciudad que es extremadamente familiar para Zomosa, a pocas cuadras de la calle Rosas, suerte de almacén de aprovisionamiento para la artista, y que en algún momento fuera descrito como patio trasero del centro de Santiago, lugar de comercialización para las manualidades domésticas.

El año 1995 un incendio destruyó gran parte de los locales en que Zomosa compraba la mayoría de sus materiales. Ese mismo año y al poco tiempo del incendio, Zomosa exorciza el lugar mediante una intervención consistente en colgar en el interior de una tienda destruida, primorosos vestidos de fiesta para muñecas. Tras un primer momento de conmoción ante la pérdida, la artista reflexiona sobre el agotamiento que le había producido el uso

¹⁰ Catálogo exposición *Cotidiana*, Galería Posada del Corregidor, 1997.

¹¹ Julia Kristeva, *Of word and flesh* en *Rites of Passage. Art for the End of the Century*, Tate Gallery, Londres, 15 junio - 3 septiembre 1995, p. 24. (La traducción es mía).

reiterado hasta ese momento de los elementos adquiridos en este sector. El incendio la libera, casi, de la sujeción a estos materiales.

Diez años después, la artista que se sentía agotada con los materiales que este sector le había provisto, vuelve sobre esos elementos, esos recuerdos y esas zonas de la ciudad trastocando el uniforme de fiesta por el uniforme escolar, el que compite desde su propia y magnífica vitrina con las tiendas de ropa en la calle Santo Domingo, muchas de las cuales ofrecen uniformes de trabajo (delantales, cofias, pecheras), vestidos de primera comunión, vestidos de novia, ramos y otros complementos.

V. Aprender (de) lo doméstico

¿Cuál es el espacio de lo doméstico en la obra de Ximena Zomosa? ¿Cuál es el espacio de creación en Ximena Zomosa?

Las circunstancias sociales y personales, que no se reniegan ni se rechazan, son -a mi juicio- productivizadas por Ximena Zomosa y, diría también, por un grupo cada vez mayor de artistas que, entre otras cosas, se caracterizan por no tener taller y por trabajar con aquellos medios materiales y elementos que les son más próximos en su habitar cotidiano. En estos casos, la obra no existe materialmente antes de su exhibición, sino que toma cuerpo -y razón de ser- en el despliegue expositivo.

El espacio de lo doméstico al que Zomosa circunscribe sus posibilidades creativas constituye un espacio posible del aprender y del hacer. Este punto ha sido ya largamente explicitado y analizado, fundamentalmente desde la literatura, y ejemplificado con el confinamiento de Sor Juana Inés de la Cruz a la cocina del convento como forma de castigo.¹²

La cocina o la escuela, el espacio íntimo del hogar o el espacio público, social, del sistema educativo, apuntan finalmente al traspaso de unos saberes que permitan la formación de una identidad, que busquemos se constituya más allá de los posibles estereotipos que el propio jumper resume.

El *jumper* se nos aparece como imagen del anhelo de la libertad que daría la educación a la mujer, pero a la vez, como imagen castradora de un sistema que constantemente busca el sometimiento de ella a los estereotipos que forman nuestra identidad en lo cotidiano.

*Cada noche leo al menos dos cuentos. Entonces, mi hija se pierde en un bosque. Aparecen casas con luces prendidas. La mayoría son trampas: una bruja, un ogro, una jaula, un lobo, la esperan adentro. Sin embargo, cada una de estas trampas lleva también oculta la llave de la liberación. Como si antes de pasar por esta visita, ella fuera una niña ingenua y luego, algo hubiera aprendido de la vida y de la habilidad necesaria para sobrevivir en ella.*¹³

Así, *Mucho que aprender*, título que Ximena Zomosa ha escogido para esta muestra, nos remite a un tono nostálgico, a un todavía tener mucho que aprender de la propia artista frente a la propia obra, frente a la comparecencia pública de ésta. Pero este título también puede ser conjugado en otro tiempo y en otro tono, tiempo y tono proyectivo, aunque a veces también nostálgico, de una niña en edad escolar que aún tiene *mucho que aprender*.

Soledad Novoa Donoso, mayo 2005

¹² *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* titula Octavio Paz su estudio sobre la monja poetisa mexicana del siglo XVII.
¹³ Catálogo *Proyecto de borde*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, septiembre - noviembre 1999, pág. 23.

sudar
sangrar
llorar
desear
soñar
delirar
recordar
dudar
callar
amar







sangre

sudor

lágrimas

deseo

sueño

delirio

memoria

duda

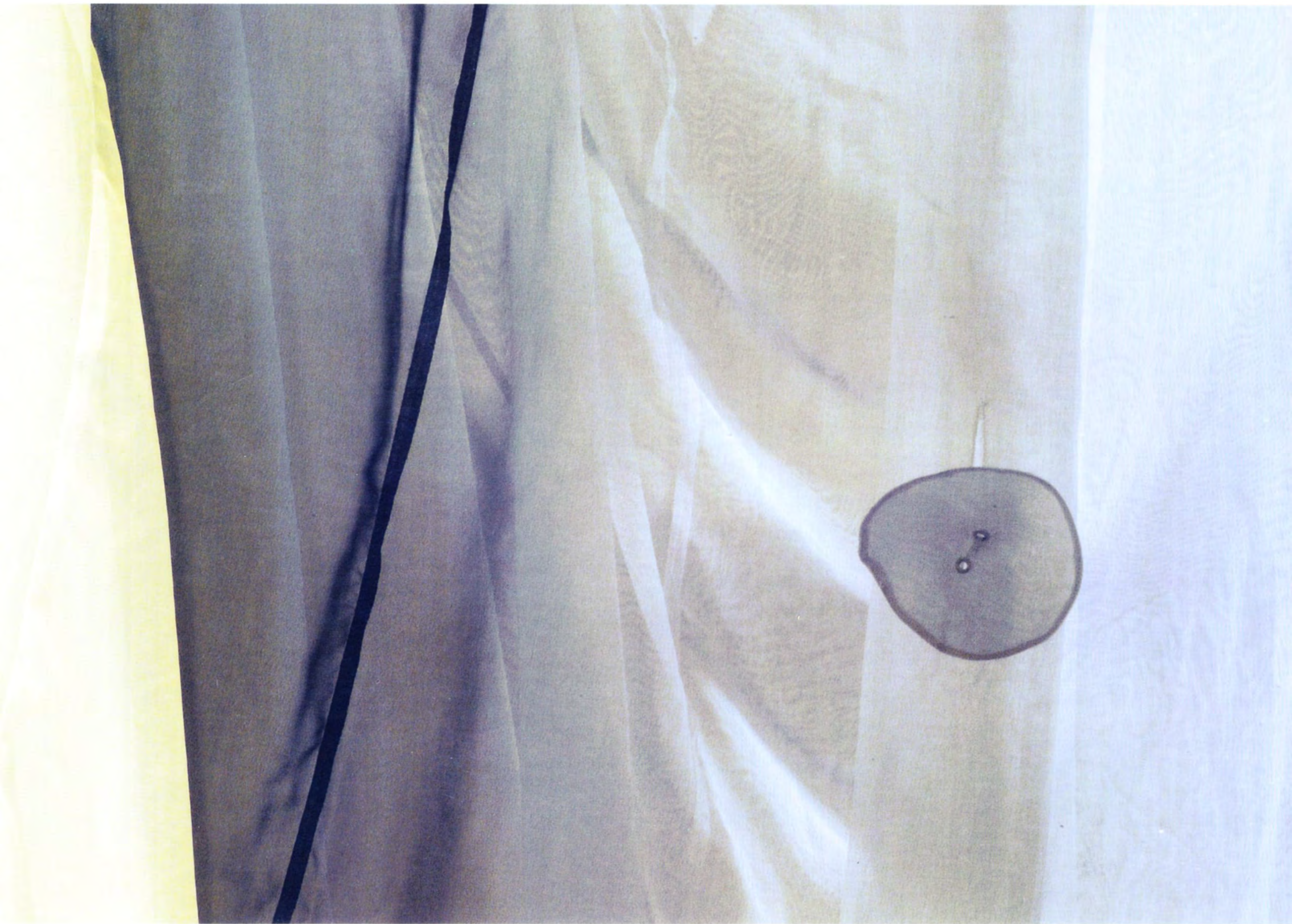
silencio

asombro









Strange Domesticities

Public school was, for all of last century, for better or worse, the forge of national identities, the defective instrument of the aspiration towards justice. To read and write, the basics of being a citizen; to govern is to educate, and democratic aspirations went through school in the old times. And through books. Be it enough to look at our national icon, Gabriela Mistral, the teacher, to enter that whole ambiguity, but also the richness of the aspirations contained in said statement. Still today, when education is evidently other and the conditions of exercising citizenship are too, the illusion of integrating oneself into society in equalitarian conditions passes - in official speeches - through public school education.¹

Ximena Zomosa exhibits four jumpers in both spaces that conform the Sala Gasco gallery. In her own words, a normal jumper, a (blue + white) gauze jumper with gauze lining buttons, a sack-cloth jumper with wicker buttons and a flower-pattern jumper:

In each hall, these school dresses beyond any control of their dimensions, are joined by various word listings:

to sweat
to bleed
to cry
to want
to dream
to be delirious
to remember
to doubt
to keep quiet
to love

(for the traditional jumpers)

sweat
blood
tears
desire
dream
delirium
memory
doubt
silence
amazement

(for the flower-pattern and sack-cloth jumpers)

The incorporation of these words responds to a material -and signifying- operation that Ximena Zomosa has been developing since exhibiting her artistic production -as such- for the first time, bound to the sanctioning scrutiny of an academic commission which, after her grade exam, will extend her the Fine Arts degree.

Similar operation happens with the enormous dresses, instituted from 1997 on.

Ximena Zomosa works from what she herself denominates *Material Bank*, a more or less limited, more or less identifiable with herself series of dispositional elements and techniques that are reused, folded or unfolded in different exhibition moments through which her work keeps configuring itself.

As when on prior occasions the needlework was spun into hair, hair onto chocolate molds or words appearing embroidered on the cloths the chocolate molds caged, now words and dresses coexist to articulate new meanings...maybe the same ones.

¹ Adriana Valdés, On The Imaginary School in Alicia Villareal, *La escuela imaginaria/The Imaginary School*. Exhibition cat. Museo Nacional de Bellas Artes/National Fine Arts Museum, Santiago 2002 (pg. 37-38).

I. Material Bank: Rosas street and its surroundings

By the kilo cloths Central Importer, Bandera 693. Birthday articles, Rosas 981. Carlos Ramos cord supplies, button market Rosas 979. Liquiplast, Rosas 971. Mike packaging supplies, Las Rosas Gallery locations 1 and 2. Paty packaging supplies loc. 4. Wind Importer, loc. 6. El Ocho distributor, loc. 8. Mini Commercial, loc. 12. Caperucita sweets birthday arts., toys, disguises, San Pablo 958. Casa Telias, Rosas 930. Palmira cord supplies, Rosas 949. Galaxia cord supplies, Rosas 945. Casa de la costurera, Rosas 926. El Gato con Botas birthday arts., Rosas 921. Tape supplies cake decorations party arts. Casa Costa, 21 de Mayo 738.²

The *jumper* as part of the school uniform is established in our country following the education reform proclaimed in 1965, and from there on is constituted into an image clearly associated to the idea of a *woman in educative process*. Image that, in the public street scenery -outside school- identifies (*as such*) and demands a certain order (*neat personal presentation*).

It would be interesting to imagine how women's education has been understood in our process of republican consolidation, since the decrees establishing obligatory children's education or the idea of national progress made through education (*to govern is to educate*), contrasting it with the educative imagery to which girls have been submitted in this process, from the characteristics responding to the ideal of a *good education*, to the illusion of making a possible place for oneself in society through the educative process.

On another hand, as part of her *Material Bank*, Ximena Zomosa has oscillated the dress from the minuscule to the monumental³, from religious shades of gold to coarse handcraft material qualities. Nonetheless all of these dresses have spoken to us about categorization through a role: on this occasion, the school *jumpers*, which come to join the already worked with housewife and maid (nana) aprons significantly denominated *pintora* (woman painter translated from Spanish) in our everyday talk.

Needlework, staged in these dresses, could well speak to us about a recuperation of gender labors, but in this case said recuperation would not necessarily take charge of a claiming desire but would operate an ironic turn from the disproportion and the monumentality, commissioned sewing and the notion of an artist's *manual labor*.

II. House / creation / madness

Nonetheless, beyond any statuary or normative precision, Ximena Zomosa's work suddenly takes us to a world which, in my judgment assertive and poetically, Adriana Valdés has associated to the idea of what is *unheimlich*, the Freudian sinister or ominous in the text for the *Colección de la artista/Collection Of The Artist* exhibition⁴.

In *Colección de la artista/Collection Of The Artist* that which is sinister, defines itself from an apparent innocence -a little chocolate road and candy houses- revealed itself to us in its perturbing power starting from a simple word embroidered on a cloth framed by an appetizing and tempting infant universe of sugary and chocolate sweets⁵.

Now, what is horrific appears in front of us through the fallout with reality starting with the dresses' hypertrophy.

² Taxonomías (Textos de artista)/Taxonomies (Artist Texts), published by Jemmy Button Inc., Santiago, 1995 (pg. 15)

³ The minuscule golden and baroque dresses from *El grito en el cielo/Scream In The Sky* (Centro Cultural España/Spanish Cultural Center, Santiago, 1994), to the enormous ones shown for the first time as part of *Cotidiana/Everyday* (Posada del Corregidor Gallery, December 1997). Is Gulliver's journey between Lilliput and Brobdingnag not also one of (self)knowledge?

⁴ Gabriela Mistral Gallery, 2003

⁵ Speaking of which we remember the *aggression* suffered by one of these works during their exhibition in La Serena as part of the Contemporary Art Collection of the Gabriela Mistral Gallery itinerancy: uncontained infant teeth leave their biting mark on the piece entitled *Miedo/Fear*. Or in Talca, where during the *Collection Of The Artist* exhibition the sugared caramel sticks are abrupt and swiftly torn off the work by a school child.

This way two worlds, the domestic and the infant one, permanently cross each other before our eyes in Ximena Zomosa's work, with the entire numinous burden that both states behave: strange, unknown, incomprehensible, but at the same time attractive, apparently feasible to be dominated, subdued, domesticated universes.

This idea of what is sinister, strange and dislocated also becomes evident in the texts written by the artist herself to explain -from a subtle irony impossible to pass by- her creative processes or the relation with her works. In these texts, a recurring place/element which tellingly repeats itself is compulsiveness: the artist seems to work under a hypnotic (hysteric?) *compulsive* state (manufacturing unusual size dresses, for example ⁶), similar to the one, we could imagine, dominating her works' infant aggressors.

Interesting pointing out that in his 1919 article Freud initiates his explanation on what is *ominous* relating it with *what is aesthetic*, opposing what is *ominous* as distressed, contrasting, repulsive, arduous, to what is *beautiful*, as grandiose, attractive, positive. *What is ominous is that variety of what is horrific that goes back to what is accepted as aged and longtime familiar. How is it possible that what is familiar becomes ominous, horrific, and under which conditions does it happen?* ⁷, Freud asks himself.

It is also interesting noting that what *the unheimlich* opposes to is, in German, what is *heimlich*, concept referring to what belongs to the household, but also, like with animals, to what is domestic: *if these little animals are raised with people from the beginning, they become totally heimlich, friendly*, according to the example Freud contributes. In another aspect, and continuing his semantic analysis, other examples pointed out to explain the sense of this word (*heimlich*) aim at the idea of *what is trustworthy, proper of the intimacy of the native soil: the well-being of a quiet satisfaction, a pleasant calmness and a safe protection, like the one the house, the closed space where one lives produces* ⁸.

That which is familiar becoming horrific is, in Freud's analysis, associated to *that inner repeating compulsion* ⁹. I hold on to the idea of compulsivity and its link with what is horrific.

When Ximena Zomosa describes her *creative process of the work* in the above cited *Cotidiana/Everyday* text, it appears as dominated by the compulsivity and decontrol: *suddenly, decidedly, irresistible impulse, compulsively, abrupt haircut*, are words used by the artist.

In the Greek-Latin tradition, the most terrible figures of mythology, associated to the mysteries of life and the home, have been female ones: the Furies or Eumenides, goddesses of vengeance that watched family laws being complied with, and were represented as being tall, wearing long dresses, with a serpent and a flower in each hand and described as hateful and repulsive, of sinister aspect and with snakes curled up around the head.

The Bacchantes, drowned in states of blind madness (*the orgiastic rage*), celebrated the liberation and self-control loss feasts in honor of Bacchus every two years.

Pandora, adorned with graces and intellectual dowries, nonetheless lets evils loose on earth when trying to satisfy her hunger for knowledge.

Which would be the power of what is feminine? Apparently an ever threatening, destabilizing, hard to control one, in this aspect including creative power. It would seem that the moments of feminine creativity always come down

⁶ *Cotidiana/Everyday*, Posada del Corregidor gallery, Santiago (December 9, 1997 to January 4, 1998)

Sigmund Freud, *The Ominous* in Complete Works, vol. 17, Amorrortu publishers, Buenos Aires 1994 (pg. 220)

⁷ Op. cit. pg. 222. Ximena Zomosa's work has already talked to us of how *no place is home* and that *every place becomes home* (see *Proyecto de Borde/Project of a Boundary* catalog, Valdivia MAC/Contemporary Arts Museum, 1999 and *Colección de la artista/Collection Of The Artist* catalog, Gabriela Mistral Gallery, March 2003)

⁸ Sigmund Freud, op. cit. (pg. 238)

in fits of madness, similar to the ones the Bacchantes would unleash every two years at the Parnassus, in clear opposition to the Muses, inspiring masculine creativity apparently derived of states of calmness or illumination.

In Ximena Zomosa's work that which is decontrolled also appears associated to the childhood world, the one Freud himself revealed us as the kingdom of what is traumatic, occult, the *about to be unveiled* in its mechanisms, fantasies and psychic operations.

III. Words

Words constantly repeat themselves in the work of Ximena Zomosa, already from 1991 on, contained in her *Imaginary Museum*. Words and adjectives appearing embroidered, words and adjectives appearing written on the wall, words and adjectives responding to processes or possibilities in the frame of a conventional femininity marked by social passiveness. Ultimately then, words and adjectives that stage the *intimate space, words of relief -of poetic extent-* as signaled by the artist herself¹⁰.

Nonetheless these word listings are constituted in the verbs and nouns to be repeated, telling us of a possible identity construction, one moving between the noun's passivity and the attitude of the verb, an identity constitution moving from the object-being (of speech, sight, desire, the educative process) or subject.

Some of these words give account of states of the soul -to dream, to remember, to doubt, to love-; others of states of the body -to bleed, to sweat, to cry-. Nonetheless all of them allude to that relief referred to by the artist, the cleansing and liberating relief expurgating the body (blood, sweat and tears) but also the soul (dream, delirium, desire): *The text substitutes me / The body is substituted by the dress it wears*. Zomosa affirms.

Impossible to at this point not remembering that from the most secret myths of antiquity the female body has always been described by the dominating reason as a mystery (conception), as what contaminates (blood), as what is sinful (sexual pleasure); it has always been associated with the mysteries of birth (mother), sex (lover) and death.

In an interview published in the *Rites Of Passage* exhibition catalog titled *Of Word And Flesh*, Julia Kristeva points out: "If one goes a step further, as anthropologists have, it is not only murder, excrement, menstrual blood that are dirty, but anything which endangers a structure. When you have a coherent system, an element which escapes from this system is dirty. It begins with something fairly anodyne. Tears, for example, are considered dirty because they escape the limit of the body."¹¹

IV. Place

The *Sala Gasco* is located in a city sector extremely familiar for Zomosa, a few blocks from Rosas street, a kind of provisions market for the artist, which at some time was described as *downtown Santiago's backyard*, place of domestic handcrafts commercialization.

In 1995 a fire destroyed a great number of the stores at which Zomosa bought the majority of her materials. That same year, shortly after the fire, Zomosa exorcises the place through an intervention consisting of hanging delicate doll party dresses in a destroyed store. Following a first moment of commotion facing the loss, the artist reflects on the straining produced on her by the until that moment reiterative use of the elements purchased in said sector. The fire sets her almost free from the subjugation to these materials.

¹⁰ Cotidiana/Everyday exhibition catalog, Posada del Corregidor Gallery, 1997

¹¹ Julia Kristeva, *Of Word And Flesh* in *Rites of Passage. Art for the End of the Century*, Cat. Exp. Tate Gallery, London, June 15 to September 3, 1995 (pg. 24).

Ten years later, the artist feeling exhausted with the materials said sector provided her with, returns on the aforementioned elements, memories and parts of the city overturning the party dress by the school uniform, competing from its own and magnificent display window with the clothes stores on Santo Domingo street, many of whom offer work uniforms (aprons, nose caps, coats), first communion dresses, wedding dresses, bouquets and other complements.

V. To Learn (From) What Is Domestic

Which is the space of what is domestic in Ximena Zomosa's work? Which is the space for creation in Ximena Zomosa?

The social and personal circumstances, neither denied nor rejected, are -in my judgment- made productive by Ximena Zomosa and I would also say, by an ever growing group of artists characterized by not having a studio and working with those media and materials nearest in their everyday habiting space. In these cases the work does not exist materially before its exhibition, but comes into body -and reason to be- in the exhibition display.

The space of what is domestic, to which Zomosa circumscribes her creative possibilities, constitutes a possible space of learning and doing. This point has already been largely made explicit and analyzed, fundamentally from literature and exemplified by the confinement of Sor Juana Inés de la Cruz to the convent kitchen as a form of punishment.¹²

The kitchen or the school, the intimate home space or the public, social one of the educative system finally point at shifting a certain knowledge to allow the formation of an identity which we seek to constitute beyond stereotypes summarized by the very *jumper*.

The *jumper* appears before us as an image for the longing for the freedom education would give women, but also as the castrating image of a system which constantly seeks their submission to the stereotypes forming our day to day identity.

*Every night I read at least two tales. Then my daughter gets lost in a forest. Houses with turned on lights appear. Most of them are traps: a witch, an ogre, a cage and a wolf await her inside. But each of these traps also hides the key of liberation. Like if before passing through this visit she was a naïve girl and then like she had learned something from life and the necessary ability to survive in it.*¹³

So, *Mucho que aprender/A Lot To Learn*, the title Ximena Zomosa has chosen for this exhibition remits us to a nostalgic tone, to still having a lot to learn about the very artist facing her own work, in front of its public appearance.

But this title also can be conjugated in a different tense and tone, tense and projective tone, even if sometimes also nostalgic, of a girl in school who still has a *lot to learn*.

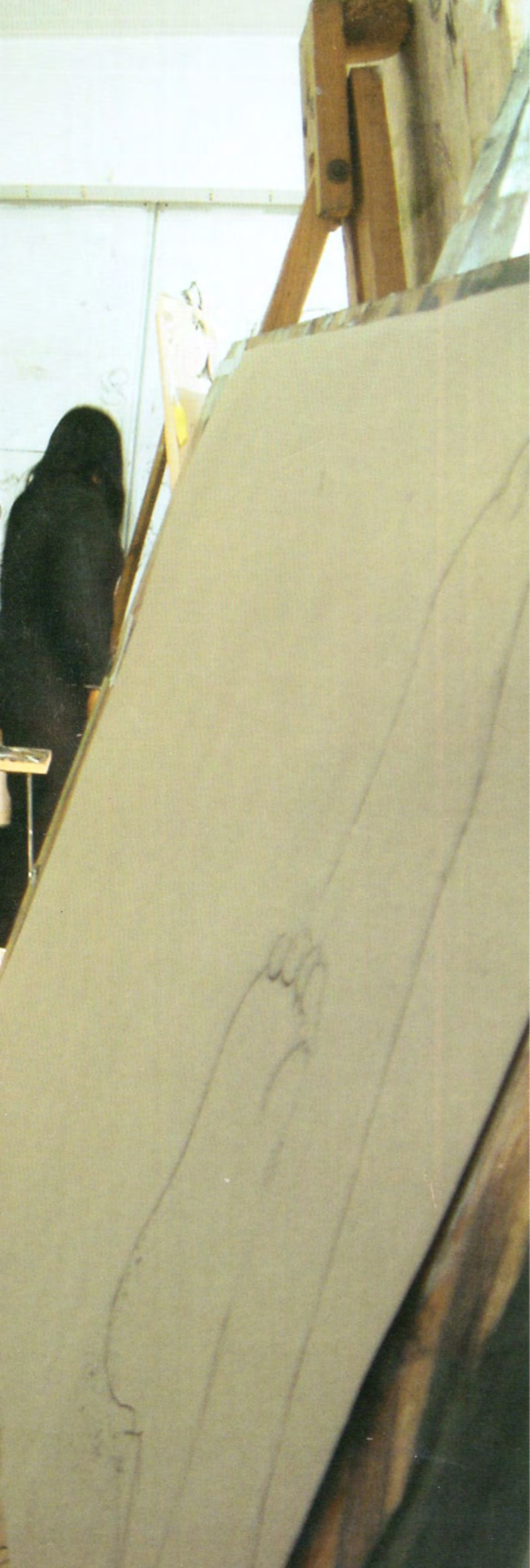
Soledad Novoa Donoso, May 2005

¹² Octavio Paz titled his study on the seventeenth century Mexican poet nun, "*Sor Juana Inés de la Cruz or the traps of faith*".

¹³ Proyecto de Borde/Project Of a Boundary catalog, Valdivia Contemporary Art Museum, September - November 1999 (pg. 23).

to sweat
to bleed
to cry
to want
to dream
to be delirious
to remember
to doubt
to keep quiet
to love





sweat

blood

tears

desire

dream

delirium

memory

doubt

silence

amazement





Ximena Zomosa

Santiago, Chile 1966

sitio web: www.visualartchile.com

ESTUDIOS

- 1985-1990 Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- 1991 Título de Licenciatura en Arte, mención grabado. Distinción Máxima, Universidad Católica de Chile.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2005 *Mucho que aprender*, Sala Gasco Arte Contemporáneo Santiago, Chile. 2004 *Pacífica*, Galería Puntángelos, Valparaíso, Chile. 2003 *Colección de la artista*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. Galería de Arte Contemporáneo Universidad de Talca, Chile. 1999 *El Lugar dentro. el lugar fuera*, Casa Colorada Museo de Santiago, Chile. 1997 *Cotidiana*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile. 1994 *El grito en el cielo*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile. 1993 *La dulce trampa*, Instituto Chileno Alemán, Santiago, Chile.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2005 *Portable Affairs*, Proyecto de Borde en Artspace Sydney, Australia.
- 2004 *Project N°11*, Muro Sur Artes Visuales, Bienal de Shangai, China.
- 2003 *The Backyard*, Muro Sur en America's Society, Nueva York, Estados Unidos.
- 2002 *Play*, Galería Artco, Lima Perú.
- 2002 *Project of a Boundary (fold)*, Latincollector Art Center. Nueva York, Estados Unidos.
- 2001 *Project of a Boundary (unfold)*, Fuller Museum of Art, Brockton MA., Estados Unidos.
- 2001 *Desigualdad*, Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- 2000 *El objeto y su par*, Muro Sur Artes Visuales, Santiago, Chile.
- 1999 *El lugar sin límites*, muestra itinerante de Arte Contemporáneo Chileno. (México, Costa Rica, Perú, Paraguay, Uruguay).
- 1999 *Proyecto de borde*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile.
- 1998 *Everyday*, Art Gallery of New South Wales, Bienal Internacional de Sydney, Australia. En otro lugar, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.
- 1993 *La estética de la dificultad*, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentina.

PRINCIPALES BECAS Y PREMIOS

- 2005 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes Gobierno de Chile. Proyecto de Borde, Artspace Sydney Australia.
- DIRAC, concurso de proyectos Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile, Proyecto de Borde, Artspace, Sydney Australia.
- 2004 Fundación Andes, Beca de Creación e Investigación Artística, Santiago Chile.
- 2004 Premio Altazor Mejor Instalación año 2004, otorgado por los artistas colegiados en las sociedades de derechos de autor, Chile.
- 2002 DIRAC, concurso de proyectos Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile, Proyecto de Borde, Fuller Museum, Brockton, MA Estados Unidos.
- 2001 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes Gobierno de Chile. Proyecto Fuller Museum, exposición colectiva en Brockton M.A. Estados Unidos.
- 1999 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes Gobierno de Chile. Proyecto exposición colectiva Proyecto de Borde. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile.



AUSPICIAN:

LEY DE DONACIONES
CULTURALES

GASCO

