

OBJETOS EN TRÁNSITO

Sala Gasco Arte Contemporáneo

agosto - septiembre 2006

**PATRICK HAMILTON
& DARÍO ESCOBAR**
Sala Gasco Arte Contemporáneo

OBJETOS EN TRÁNSITO

OBJETOS EN TRÁNSITO

**PATRICK HAMILTON
& DARÍO ESCOBAR**

2 de agosto al 29 de septiembre de 2006



www.salagasco.cl

Sala Gasco Arte Contemporáneo

Santo Domingo 1061 - Santiago. Tel: (56-2) 694 43 86

FUNDACIÓN GASCO

Presidente

Matías Pérez Cruz

Directora Ejecutiva

Josefina Tocornal

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo

Daniela Rosenfeld

Este catálogo fue publicado con motivo de la exposición "Objetos en Tránsito" de los artistas Darío Escobar y Patrick Hamilton, realizada en Sala Gasco Arte Contemporáneo, en Santiago de Chile, entre el 2 de agosto y el 29 de septiembre del 2006.

Esta muestra y la presente edición forman parte de un proyecto organizado por la Fundación Gasco y patrocinado por la LEY DE DONACIONES CON FINES CULTURALES.

CONTENIDOS / CONTENTS

Presentación	6
<i>Presentation</i>	7
Víctor Zamudio Taylor	
Objetos Relacionales: Darío Escobar & Patrick Hamilton	10
<i>Relational Objects: Dario Escobar & Patrick Hamilton</i>	14
Isolde Brielmaier	
Doble mirada: El arte de Darío Escobar & Patrick Hamilton	20
<i>Double Take: The Art of Dario Escobar & Patrick Hamilton</i>	24
Dossier Darío Escobar	28
Dossier Patrick Hamilton	52
Curriculum de Autores	76
<i>Authors Biographies</i>	77

Presentación

Una vez más, Sala Gasco Arte Contemporáneo invita a la comunidad a hacerse partícipe de una propuesta expositiva que trasciende nuestras fronteras, al reunir a dos talentosos artistas latinoamericanos: el guatemalteco Darío Escobar y el chileno Patrick Hamilton.

Ambos creadores comparten varias facetas, como por ejemplo la pertenencia a una misma generación, a una identidad latinoamericana y a una forma de "hacer arte". Es así como sus temáticas suelen dejar traslucir ciertos aspectos adormecidos en la conciencia colectiva y no muy reflexionados, los que devuelven transformados con sugerentes "vueltas de tuerca", que hacen despertar segundas lecturas.

Particularmente en esta exhibición, titulada "Objetos en tránsito", los artistas se valen de las nuevas estéticas que han ido surgiendo con la globalización –como la importación de códigos, gustos y estilos foráneos–, para exacerbar ese procedimiento un tanto forzado, artificial y desraizado de apropiación. Por medio de un amplio abanico de medios visuales ponen más francamente en evidencia los diferentes contrastes que el fenómeno mencionado suscita.

Esta retórica un tanto híbrida, aunque siempre suspicaz, que une en una sola plataforma elementos de contextos y procedencias disímiles, viene a instaurarse como un comentario de actualidad, una mirada que profundiza en su descubrimiento y patentiza su verdad.

Las dos grandes instalaciones que hoy presentan llaman de algún modo a un estado de alerta. Pero por otro lado, también convocan a un momento de reflexión, en el que bien podemos vacilar entre una aceptación pasiva de las nuevas morfologías, concepciones y visiones de mundo que van apareciendo –aunque esperando no se desmoronen por tener pies de barro–, y una actitud crítica.

De este modo, Sala Gasco Arte Contemporáneo se complace en poder ser vitrina y tribuna para los grandes temas contemporáneos que nos rodean a todos, más aún si estos quedan materializados en la fuerza y potencia de la propuesta de dos de los artistas jóvenes más interesantes de Sudamérica.

Daniela Rosenfeld

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo

Presentation

Once again, Sala Gasco Arte Contemporáneo invites the community to become part of a show that transcends our frontiers bringing together two talented Latin American artists: Guatemalan Dario Escobar and Chilean Patrick Hamilton.

Both authors share various features such as belonging to the same generation, to the same Latin American identity and their way of "making art". A process by which their subject matters tends to expose certain aspects that are usually dormant in the collective consciousness and not very often thought about. They return transformed with suggestions of "turns of the screw" that arouse new readings.

Particularly in this show, titled "Objects in Transit", the artists make use of the new aesthetics that have become available with globalization –such as importation of foreign codes, tastes and styles– so as to exacerbate this somehow forced, artificial and de-rooted procedure of appropriation. Using a wide range of visual means, they draw attention even more evidently to the different contrasts that the mentioned phenomenon originates.

This rhetoric, somehow hybrid but always distrustful, that unites in a single platform elements of far removed contexts and sources, comes to establish itself as a commentary on current events, a point of view that goes deep in its discovery and makes its truth obvious. The two great installations they show today call for a state of alert. But, on the other hand, they also call for a moment of consideration, in which one could easily hesitate between a passive approval of the new morphologies, conceptions and visions that appear –nonetheless hoping they do not crumble for having feet of clay- and a critical attitude.

Therefore, Sala Gasco Arte Contemporáneo is pleased to be able to become a showcase and a tribune for the important contemporary issues that surround us, furthermore if these become materialized through the force and power of the artistic proposal of two of the most interesting young artists in South America.

Daniela Rosenfeld

Dírector Sala Gasco Arte Contemporáneo

Víctor Zamudio-Taylor

Objetos Relacionales: Darío Escobar & Patrick Hamilton

Relational Objects: Dario Escobar & Patrick Hamilton

Las obras escultóricas e instalaciones de Darío Escobar y Patrick Hamilton son emblemáticas dentro de las nuevas tendencias del arte de América Latina en relación con propuestas de la arena del arte contemporáneo internacional. Si bien en la Sala Gasco se presentan como obras en diálogo y a la vez autónomas, estas se pueden considerar como puntos de una constelación de nuestro momento *-jeztzeit-* a través de los cuales se trazan aspectos claves formal y estéticamente.

La fotografía, el video y más recientemente la pintura, han recibido su merecida atención. Se han revisado teóricamente, en particular en cuanto a su interacción disciplinaria y como lenguajes de zonas autónomas de actividad. Las disciplinas o géneros que sí requieren atención *-de manera imperativa-* son la escultura y la instalación. Demasiado son los lugares comunes con los cuales se abordan aspectos formales y teóricos de ellas; se han vuelto formularias las aproximaciones, suspiros de una *lingua franca* caduca que busca en el arte ejemplos de su narcisismo teórico y proyectos ideológicos.

Se propone abordar temas clave generados o sugeridos por las pautas marcadas por la propia producción artística y sus contextos expositivos. Por ende, se entiende la producción artística como una forma de investigación y cuerpo de conocimiento, así mismo como un estado temporal y espacial de encuentro y también de juego (Marcel Duchamp: "el arte es un juego entre toda la gente de todos los periodos").

Las propuestas de Escobar y Hamilton *-dos artistas cuyas trayectorias maduran a finales de los años 90-* requieren aproximaciones críticas y estéticas que sitúen las obras e impulsos que las informan de manera nueva, reconociendo contextos de especificidades así como afinidades globales. El diálogo establecido en la Sala Gasco subraya áreas y preocupaciones en común desde diversos lugares de enunciación y producción. Lo que sí comparten es como manejan ambos una *estética relacional* en sus propuestas escultóricas. Tal como lo sentenciará Nicolas Bourriaud (1), ya no es posible atravesar una obra de arte o sólo transitar un espacio expositivo; hoy hay encuentros con la obras y exposiciones. Y a medida que se articulan temas e ideas de manera persuasiva, se dialoga y se generan posturas inter-sujetivas con la obra y su contexto. Es como abrir espacios en una conversación que no tiene límites, que no está circunscrita, en la cual el horizonte es ancho y cada vez más expandible.

El campo de significación y dinamismo con el público no se da solamente a través de propuestas formalistas auto-referenciales que giran en torno al campo expandido de la escultura (Rosalind Krauss), como podría ser el caso de Richard Serra, en cuya obra se enfatizan las propiedades de la materia en espacios autónomos. Si bien tanto por parte de Escobar como de Hamilton existe el respeto por el formalismo clásico, sus posturas son más amplias y expanden propuestas conceptuales, incorporan formas, materiales y temas o ideas en una matriz irreducible. Combinan ambos el clasicismo con la actual *estética relacional*, operación que exige rigor para dinamizar los públicos, para que activen y complementen la obra, con una sutil labor *in situ* que involucra los espacios de modo crítico, de manera que la investigación del contexto no determina sino que juega con el público. En este sentido, la labor de artistas como Escobar y Hamilton no es la de crear realidades utópicas de índole privada en sus propuestas, sino más bien de actualizar formas de vida y modelos de acción dentro de lo real, lo que Maurizio Cattelan llama la "dolce utopia", o bien las relaciones generadas por las obras de Rirkrit Tiravanija que inter-conectan a personas a través de la obra.

Afin a la trayectoria de Cildo Meireles, hay en la obra de Escobar un énfasis en lo matérico y la carga simbólica de los materiales usados (2). En su presente serie, producida con caucho industrial de llantas de bicicletas, la configuración escultórica, si bien respeta la memoria de los materiales y las arquitecturas que estos sugieren, el valor simbólico del caucho, ya sea en culturas prehispánicas o la nuestra, genera significados tan ondulantes como la pieza misma. Otras posibles fuentes serían el uso anárquico de materiales en la obra post-minimalista de Eva Heese, y desde luego Lygia Clark, artista clave para Escobar en su serie de *patinetas constructivistas*.

El barroco y su pertinencia hoy en día sería el lazo conductor entre generaciones anteriores en América Latina –Meireles y Clark– y la generación actual de Escobar que trabaja principalmente en escultura –pensemos en José Damasceno, Rivane Neuenschwander y Damián Ortega–(3). En ambas el barroco no es signo ni tema obvio, es más obtuso, tan ofuscado como su inspiración, serpentino y caótico, acumulador de fragmentos y limpio, así como austero cuando desea ser económico. Junto con la evocación del tema histórico y su eco contemporáneo como paradigma del mestizaje, hay una apóstrofe nada melancólica a lo impuro, más bien sería un encuentro con las posibilidades del proyecto moderno en un presente impuro.

Si la obra de Escobar se caracteriza por el uso de materiales con carga simbólica e histórica articulada en lenguajes que abordan el post-minimalismo, la de Hamilton se distingue por utilizar estrategias de apropiación a través del uso del fotomontaje y del *readymade* alterado para articular temas pertinentes al simulacro y lo real. Su obra se nutre y se inserta en una larga historia del fotomontaje que incluye desde los dadaístas políticos John Heartfield y Hannah Höch a artistas postmodernos como Martha Rosler, Richard Prince y Bárbara Kruger. Lo que distingue a Hamilton de sus antecesores es la agilidad del uso de imágenes y repertorios. Ladrón de signos –como diría Roland Barthes– Hamilton se puede calificar como un DJ o cirujano visual de variados *samplers* culturales.

Al igual que John Baldassari, Hamilton utiliza el recurso brechtiano del efecto de *extrañamiento* o *enajenamiento* (*Verfremdung Effekte*) para crear una distancia crítica entre la imagen citada y el contexto visual de la misma: a la vez que se reconoce la imagen, parece extraña (4). Tal efecto magnifica lo real de la imagen, desfamiliariza imágenes que circulan como imágenes familiares, naturales y estereotípicas, develando las ideologías prevalecientes que las sustentan y generan. A través de la repetición, serialización y acumulación, la imagen apropiada –en el caso de la Sala Gasco es singular, recordemos el dictamen de Barthes, “ninguna imagen singular es aburrida”– junto con el *readymade* alterado le da una fuerza vitalista a la obra (5), generando deseo y seducción.

Tanto la obra de Escobar como la de Hamilton significan una ruptura con propuestas conceptuales de generaciones anteriores. Una diferencia clave es que ninguno recurre a la estética de la adversidad o pobreza, tentación que se evita por la rigurosa selección de una economía formal sin pretensiones políticas obvias y literales, más bien se decide por lo poético y por dejar al lado el control del significado de la obra, optando por un espectador que complementa y activa las obras. Si bien la idea informa la materialización estética, el proceso es vital, el arte es un medio de investigación, vehículo cognoscitivo y pensamiento visual, herramienta en un sentido no instrumentalista sino más bien como una serie de opciones abiertas al artista. En este sentido, tiene razón Bourriaud al denominar la historia del arte “una caja de herramientas”, metáfora que destaca la diferencia de las propuestas de Escobar y de Hamilton con las de otras generaciones anteriores en América Latina; no tiene ya el peso de la historia que tenía antes, que determinaba y que cerraba horizontes a artistas, que resultaba agobiante.

Escobar y Hamilton, ¿un mano a mano? Más bien diría una cadena de encuentros, una serie de impulsos anarquizantes en torno a la heterogeneidad de significados y lecturas de las obras, estilos individuales que se definen por optar por la diversidad de lenguajes que articulan la idea o el tema en cuestión, la materialización y visualización de relaciones dinámicas, espacios vitales ocupados por propuestas nómadas que, no obstante, perciben y palpan nociones de la historia como entidad porosa que se visita, como “caja de herramientas” que se usa y se descarta según la propuesta.

Víctor Zamudio-Taylor

Budapest, Julio 2006

NOTAS

(1) Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics* (Paris: Les presses du réel), 2002.

(2) Ver mi ensayo sobre Cildo Meireles para el catálogo, *Seduções*, (Zurich: Daros Latinoamérica), 2006.

(3) Ver el catálogo de la exposición que co-curé, con Liz Armstrong, *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art* (San Diego: MCA), 2000.

(4) Ver el ensayo de Adam Budak, *Baldessari's Perfect moments. Towards Pleasure and Instruction*, en John Baldessari, *Life's Balance*, (Graz: Kunsthaus), 2004.

(5) Ver el catálogo de exhibición curada por Helen Molesworth, *Part Object, Part Sculpture* (University Park: Penn State University Press), 2005, en el cual se sugiere una lectura nueva en torno a lo erótico de los *readymades* tardíos y hechos a mano de Marcel Duchamp.

The sculptures and installations of Dario Escobar and Patrick Hamilton are emblematic of new trends in Latin American art in dialogue with proposals of the international contemporary art scene. At Sala Gasco they are displayed as autonomous works yet they converse; they may be considered as points in a constellation of our *-jeztzeit-*, through which key aspects may be traced formally and aesthetically.

Photography, video and more recently painting, have received their well deserved attention. They have been theoretically revised, particularly regarding their disciplinary interaction, and as languages of autonomous zones of activity. The disciplines or genres that do require attention -imperatively- are sculpture and installation. Far too many formal and theoretical approaches have become commonplaces; formulaic, they are moans of an expired *lingua franca* that seeks in art examples of its theoretical narcissism and ideological stances.

I propose an approach and inquiry of key subjects generated or suggested by the research of the artistic production and its display context. Consequently, Artistic production is understood as a form of investigation and body of knowledge, a temporal and spatial state of encounter, and more so, a game (Marcel Duchamp: "art is a game between all people of all periods").

Escobar and Hamilton's proposals –two artists whose careers began in the late 1990's– require critical and aesthetic approaches that situate the works and the impulses that inform them in a new way, and one which recognizes contexts of specificity as well as global affinities. The dialogue established at the Sala Gasco highlights common endeavors and concerns albeit from different sites of enunciation and production. What they both share is how they deal with a *relational aesthetic* in their sculptural proposals. As Nicolas Bourriaud (1) has underlined, it is no longer possible to only transit through an exhibition and view art as such; today one encounters works in their exhibition contexts; themes and ideas that are articulated persuasively create a dialogue with the viewer, and inter-subjective relations are generated by means of the encounter with the work and its context. It is akin to opening spaces in a limitless conversation that is not circumscribed that opens and widens the horizon.

The field of signification and dynamism with the public results not only from formalist self-referential proposals that pertain to the expanded field of sculpture (Rosalind Krauss), as

could be the case in Richard Serra, whose *oeuvre* emphasizes properties of materiality in autonomous spaces. Although in Escobar as well as in Hamilton's work there is a respect for classic formalism, their position is more open, their conceptual proposals are wider; they incorporate forms, materials and themes in an irreducible matrix. They both combine classicism with current *relational aesthetics*, an operation that requires rigor in order to produce an engaging dynamism with a public -who may then activate and complement the work. Conceptualized *in situ* in a subtle manner, both artists engage the space and public critically and playfully. In this sense, the task of artists such as Escobar and Hamilton is not to create private utopian realities in their proposals but rather to realize forms of life and models of activity within what is real, what Maurizio Cattelan has coined as the "dolce utopia" or the relationships generated by the *oeuvre* of such artists as Rirkrit Tiravanija that inter-connect persons.

Analogous to Cildo Meireles' *oeuvre*, Escobar's work emphasizes the material and the symbolic charge inherent in the materials used (2). In his present series, produced with industrial rubber from bicycle tires, the sculptural configuration, while respecting the memory of the materials and the architectures they suggest, the symbolic value of rubber --be it in pre-Colombian or contemporary sculptures-- generates such undulating meanings as the piece itself. Other possible sources that come to mind are the anarchical use of materials in Eva Heese's post-minimalist-work and for sure, Lygia Clark's works-- a key artist for Escobar in his *constructivists skates* series.

The Baroque and its pertinence today is the link between previous generations in Latin America --Meireles and Clark-- and Escobar's current generation that primarily works in sculpture --think of José Damasceno, Rivane Neuenschwander and Damián Ortega-(3). In both, the Baroque is not a sign or an obvious theme, it is more obtuse, as obfuscated as its inspiration, serpentine and chaotic, an accumulator of fragments yet succinct as well as austere when it desires to be economical. Along with evoking the historical theme and its contemporary echo as a paradigm of mestizaje or hybridity, there is a non-melancholic apostrophe to the impure, or rather an encounter with the possibilities the modern project in an impure present.

If Escobar's work is characterized by the use of materials charged with symbolic and historic meanings and articulated in languages that reference post-minimalism, Hamilton's is distinguished by the use of appropriation strategies which utilize the photomontage and the

altered readymade to articulate themes pertaining to the simulacrum and to what is real. His work is informed by and inserted in a long history of photomontage that includes the political Dadaists –John Heartfield and Hannah Höch– to such post-modern artists such as Martha Rosler, Richard Prince and Barbara Kruger. What distinguishes Hamilton from his predecessors is the agile use of images and repertoires. A thief of signs –as Roland Barthes would say–, Hamilton may be characterized as a visual DJ drawing from an wide gamut of cultural *samplers*.

Just as John Baldassari, Hamilton uses the Brechtian device of the *estrangement* or *alienation effect* (*Verfremdung Effekte*) to create a critical distance between the quoted image and its visual context, though recognized or familiar, the image seems strange (4). This effect magnifies what is real in the image, de-familiarizing images that circulate as familiar, natural and stereotypical, revealing the prevailing ideologies that support and generate them. Through repetition, serialization and accumulation, the appropriated image –in the case of Sala Gasco it is the same, let us remember Barthes' dictum, "no unique image is boring"– together with the altered readymade, gives the work a vital force (5), generating desire and seduction.

Escobar's as well as Hamilton's work is emblematic of a rupture with conceptual proposals from previous generations in Latin America. A key difference is that neither of them recurs to the aesthetics of adversity or poverty, a temptation that is avoided by the rigorous selection of a formal economy without political pretensions. Instead, they opt for the poetic and to surrender the control over the meaning of the work, preferring a viewer that complements and activates the work. Although the idea informs the aesthetic materialization, the process is vital. Art is indeed a form of research, a cognitive vehicle and a visual thought, a tool in a non-instrumentalist sense in so far as it a series of options open to the artist. In this sense, Bourriaud is correct when he denotes art history as "a tool box", a metaphor that highlights the difference between Escobar and Hamilton's proposals with that of other previous generations in Latin America, in contrast, they do not carry the stifling weight of history that determined and closed horizons to artists.

Escobar and Hamilton: are they a match? Actually, I would say their work is more a chain of encounters, a series of anarchic impulses surrounding heterogeneity of meanings and readings of the works, and individual styles that are defined by the selection of a diversity of languages to articulate the idea or subject in question. Their work is the materialization and visualization of

dynamic relationships, a series of vital spaces occupied by nomadic proposals that are nonetheless perceived and palpable, they engage notions of history as a porous entity that is revisited, as a sort of “tool box” that is used and discarded according to the proposal.

Victor Zamudio-Taylor

Budapest, July 2006

NOTES

(1) Nicolas Bourriaud, “Relational Aesthetics”, (Paris: Les presses du réel), 2002.

(2) See my Essay on Cildo Meireles for the Catalogue “Seduções”, (Zurich: Daros Latinoamérica), 2006.

(3) See the Catalogue of the show that I co-curated with Liz Armstrong, “Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art”, (San Diego: MCA), 2000.

(4) See Adam Budak’s Essay “Baldessari’s Perfect Moments. Towards Pleasure and Instruction”, in John Baldessari, *Life’s Balance*, (Graz: Kunsthaus), 2004.

(5) See the catalogue of the show curated by Helen Molesworth “Part Object, Part Sculpture”, (University Park: Penn State University Press), 2005, The curatorial premise involves a new and erotic reading of the Late and Hand- Made Ready-mades of Marcel Duchamp.

Isolde Brielmaier

Doble mirada: El arte de Darío Escobar & Patrick Hamilton

Double Take: The Art of Dario Escobar & Patrick Hamilton

Toma uno: una pelota de fútbol solitaria con logotipos de *FILA* distribuidos en toda su superficie. Toma dos: una panorámica brillante de una metrópolis atestada sobrepuesta en hojas mellizas de un cuchillo de metal. Ambas parecen bastante simples. Sin embargo, nos sentimos compelidos a dar otra mirada. Esta vez nos enfocamos en la pelota de Darío Escobar, haciendo que nuestros ojos recorran su diámetro. Observamos que está laxa y desinflada, confinada a una posición sedentaria que le impide servir su propósito. Al mirar más de cerca, sentimos la tensión en la instalación mural de Patrick Hamilton con imágenes de rascacielos que parecen estar precariamente contenidas en la angosta superficie de las dos hojas de cuchillo colocadas lado a lado. Las escenas en espejo revelan rascacielos gigantes que casi revientan por los bordes de la imagen. Esta "doble mirada" nos permite absorber el trabajo completo de Darío Escobar y Patrick Hamilton, al menos a nivel superficial. Sin embargo, es la visión adicional y el detenerse en los detalles lo que aclara la información crucial que yace bajo la superficie de su arte, al igual que la innegable y dinámica relación entre sus prácticas artísticas.

Curiosamente, casi esperamos encontrar la pelota de Escobar situada dentro del espacio ciudadano de Hamilton. Él dibuja sobre los objetos como si fueran una escultura para articular y referenciar ideas sobre el arte, la cultura y la sociedad, mientras que suele, en forma simultánea, crear una experiencia ambiental. Patrick Hamilton emplea imágenes fotográficas e instalaciones enmarcadas por temas arquitectónicos para señalar el artificio de los ambientes urbanos y su relación con las construcciones de poder y "desarrollo" económico.

Las múltiples "miradas" proveen pistas sobre los elementos y códigos abstractos con los que ambos artistas imbuyen su trabajo. Está claro que comprometen en forma innovadora los objetos mundanos y cotidianos, transformándolos en provocativas experiencias visuales cargadas de potentes significados. Sus alteraciones a una pelota de fútbol o a un paisaje urbano son sutiles y poéticas y al mismo tiempo contundentes y estremecedoras. Y tal vez por sobre todo, sus trabajos necesitan una contemplación e interpretación más profunda tanto de su forma como de su contexto, urgiéndonos a retornar múltiples veces al proceso visual.

La pelota de fútbol de Escobar es mucho más que una pelota. Pero también, el juego del fútbol es más que un mero pasatiempo deportivo. Escobar se concentra en objetos aparentemente simples y solitarios que manipula graciosamente. Su trabajo sobre esos objetos ya trabajados destaca la maleabilidad de los productos producidos en masa que, a su vez, sirven de metáforas para ideas políticas y sociales más amplias. Como su instalación de ruedas ensambladas y colgantes de bicicletas montañosas, su pelota de fútbol desinflada llena de logos corporativos comenta directamente sobre la condición del objeto mismo. Algo está "fuera de lugar". La pelota no está del todo "bien". No puede rodar y, más aún, no puede cumplir con su verdadero propósito y potencial. En este estado, constituye una referencia a varios conceptos más amplios. No puede avanzar hacia una meta y esto, como sugiere Escobar, puede ser visto como un reflejo del fracaso sostenido de la sociedad hacia el progreso. Además, la sobresaturación de logos comerciales que presenta la pelota se ve sobrecargada y, de cierta manera, apunta a los sofocantes

efectos mercantiles en torno al juego de fútbol y lo esencial que este espectáculo posee para los objetivos comerciales de sus auspiciadores. Es una experiencia que ya no se juega simplemente “para ver el lanzamiento” por amor al deporte, más bien es consumida figurativa y literalmente. Las pelotas de fútbol, los estadios, los jugadores y los fervientes fanáticos son transformados en carteleras itinerantes -que promocionan poleras, zapatos, signos, afiches, etc.- sobre los cuales las entidades comerciales globales colocan sus mejores apuestas. En este contexto, la acción de “lanzar” es irrelevante. El movimiento hacia adelante del juego ya no es necesario ni posible.

Mientras que la panorámica del nuevo centro financiero de Santiago en Hamilton, que denomina jocosamente “Sanhattan”, es el eco de las que uno encuentra en las postales turísticas, la perspectiva particular que él ofrece y la manera en que la presenta entrega mucho más que una escena sanitizada y estéticamente agradable. Su contención visual de dos paisajes urbanos -rascacielos enmarcados por un fondo con la Cordillera de los Andes en formato de mural- dentro de un objeto tal como un cuchillo, resalta la relación entre el ambiente urbano y el natural, la historia del arte (y específicamente los murales) y el simbolismo del cuchillo. Los edificios, montados contra un fondo montañoso y depuradamente simbólico de lo chileno, hacen sobresalir las nociones de “desarrollo” económico que se perciben como si acompañaran la creciente presencia de las corporaciones internacionales en la ciudad. Sin embargo, la contención de esta imagen de Hamilton subraya la misma imposición de la arquitectura externa, estructuras culturales y económicas que de cierta manera impiden el “progreso” y fuertemente cuestionan su propia

definición. Como la contención de la pelota de fútbol de Escobar por medio de su deflación, Hamilton emplea la idea de contención dentro de un objeto/cuchillo para formular interrogantes (dentro del contexto de la historia de Chile y acontecimientos actuales) sobre violencia, “desarrollo” y la fragilidad del “éxito” económico.

La noción y la crítica del “movimiento hacia el desarrollo” y las dinámicas del poder son temas centrales y unificantes tanto en el arte de Escobar como en el de Hamilton. Ellos recurren a estas ideas por medio de enfoques similares de alteración, manipulación y transformación, para revelar las ideas críticas que yacen dentro y debajo de la superficie de su trabajo, estimulándonos a nosotros como observadores a re-visitar y re-considerar lo que creemos que vemos una y otra vez.

Isolde Brielmaier

Nueva York, julio 2006

Take one: a lone, soccer ball with *FILA* logos splashed across its surface. Take two: a glossy view of a teeming metropolis superimposed on twin silver knife blades. Both seem simple enough. However, we are compelled to back track for another look. This time, we hone in on Dario Escobar's ball, running our eyes across its diameter. We notice that it is limp and deflated; confined to a sedentary position which prevents it from serving its intended purpose. In our second viewing, we sense the tension in Patrick Hamilton's mural installation of skyline images that seem precariously contained on the narrow surface of two knife blades placed side by side. The mirrored scenes reveal towering skyscrapers that almost burst from the edges of the image. This "double take" allows us to absorb the complete work of Dario Escobar and Patrick Hamilton, at least on a superficial level. Yet, it is the repeated viewing and lingering over details that make clear the crucial information that lies below the surface of their art as well as the undeniable, dynamic relationship between their artistic practice.

In a strange way, we almost expect to find Escobar's ball situated within the realm of Hamilton's cityscape. He draws on objects as sculpture to articulate and reference ideas about art, culture and society while often simultaneously creating experiential environments. Hamilton uses photographic images and installations framed by architectural themes to point to the artifice of urban environments and their relationship to constructs of power and economic "development." Multiple "takes" or viewings provide clues on the abstract elements and codes with which both artists imbue their work. And they do so by innovatively engaging everyday mundane objects

and transforming them into provocative visual experiences that are loaded with potent meanings. Their alterations of a soccer ball or cityscape are subtle and poetic as well as confusing and jarring. Above all, their work necessitates deeper contemplation and interpretation of both form and content, urging us to return to the viewing process many times.

Escobar's soccer ball is far more than a ball. But then, the game of soccer is far more than a mere athletic past time. Escobar focuses on seemingly simple, lone objects which he gracefully manipulates. His re-working and re-defining of these objects highlights the malleability of mass-produced items that in turn serve as metaphors for broader social and political ideas. Like his installation of spliced, hanging mountain bike wheels, his deflated soccer ball splattered with corporate logos comments directly on the condition of the object itself. Something is "off." The ball is not quite "right." It cannot roll or for that matter live up to its true purpose and potential. In this state it is a reference to several larger concepts. It cannot advance toward a goal and this, as Escobar hints, can be seen as a reflection of society's on-going failure at progress. The ball's over saturation in commercial logos appear heavy and, in a way, point to the stifling effects of commodification of the game of soccer and the essentiality of its spectacle to the commercial objectives of its corporate sponsors. It is an experience that is no longer simply played on the pitch—rather it is also consumed figuratively and literally. Soccer balls, stadiums, players and eager fans are transformed into itinerant billboards—featuring t-shirts, shoes, posters, signs, etc—upon which global commercial entities place their highest bets. In this context,

action on the pitch is irrelevant. Forward movement within the game is no longer necessary nor possible.

While Hamilton's city view of downtown Santiago which he refers jokingly to as "Sanhattan" echoes those which one finds on tourist postcards, the particular perspective he offers and the manner in which he presents his work convey much more than a sanitized and aesthetically pleasing scene. His visual containment of two cityscapes—sky scrappers framed by a backdrop of the Andes and laid out in a mural formation—within an object such as a knife highlight the relationship between the urban and the natural environment, the history of art (and specifically, murals) and the symbolism of the knife itself. The buildings, set against a mountainous and quintessentially symbolic Chilean backdrop present notions of the economic "development" that are perceived to accompany the growing presence of international corporations in the city. Yet, Hamilton's containment of this picture on the knives underscores the very imposition of external architectural, cultural and economic structures that in some way impedes "progress" and strongly calls its very definition into question. Like Escobar's containment of the soccer ball through its deflation, Hamilton uses the idea of containment within the object of a knife to pose questions (within the context of Chilean history and current events) about divisiveness, equality, violence, "development," and the fragility of economic "success."

The notion and critiquing of "forward movement" and the dynamics of power are central and

uniting themes in the art of both Escobar and Hamilton. They address these ideas through their similar approaches of alteration, manipulation and transformation to reveal the critical ideas that lie within and below the surface their work. This in turn, encourages us as viewers, to re-visit and re-consider what we think we see again and again.

Isolde Brielmaier

New York, july 2006

Darío Escobar



Quetzalcoatl, 2005, Lantas de bicicleta, pesos de bronce y cable metálico, 19 x 11 x 3.50 m.
Cortesía, La Colección Jumex, México DF.

Striking objects

Emiliano Valdés

I

[...] ¿En qué otras formas de relación con objetos e imágenes podría reencausarse la producción escultórica para comunicarse con sus posibles espectadores?, se pregunta Benjamin H. D. Buchloh en el texto sobre la obra de Gabriel Orozco "La escultura de la vida diaria". Darío Escobar ha delineado incisiva y, quizás hasta cierto punto, ingenuamente la naturaleza de algunas de estas nuevas relaciones. Relaciones desafiantes porque establecen un nexo tal entre la cultura de producción de masas y las bellas artes, que pone en crisis nuestras expectativas tradicionales de ambos sectores.

Cuando Escobar empezó a trabajar objetos, hace alrededor de una década, solía tomar elementos de su entorno inmediato. Por tanto, no es sorprendente que sus primeras intervenciones hayan sido aplicadas sobre íconos del legado de la Guatemala colonialista en la cultura contemporánea. Imaginería religiosa alterada y modificada, el uso de técnicas coloniales barrocas -como el pan de oro y la plata repujada-, y el choque entre signos del contexto tradicional y reaccionario, con las expectativas de progreso, fueron algunas de sus primeras estrategias de trans-contextualización.

Sin embargo, este acercamiento cultural al objeto, rápidamente, se reveló limitado y el artista empezó a ver más allá de sus fronteras -cotidianas, geográficas, intelectuales-. Entendió que para poder explorar las vastas posibilidades semióticas del objeto, habría de desplazarse hacia lo que Buchloh llama "las dimensiones más poderosamente reales de la cultura de la industria y el entretenimiento, el mundo de 'objetos' y 'signos' producidos industrialmente", en contraposición a la esfera pública burguesa de un objeto, tanto en un museo como en el mítico dominio del espacio público. De esta manera, es interesante que una de las líneas de investigación más prominentes en la producción reciente de Darío Escobar se remonte, precisamente, al dominio público: la cancha deportiva. En este trabajo el artista reta el mismo reino del que surgió la renovación de su primera propuesta plástica.

II

Los ready-mades de Marcel Duchamp, y otros, ya habían convertido el objeto en un signo meta-discursivo. Sin embargo, estas prácticas se dieron en un contexto en el que la reconstrucción semiótica no era una consecuencia de una operación "creativa", sino un fin en sí mismo. La diferencia, entonces, entre el trabajo de Escobar y las experiencias previas relacionadas con las cosas, es que en este caso el objeto es asimilado como una forma más de materia prima, cuyas propiedades se ven alteradas casi por casualidad. La ilusión se apodera de la alteración como estrategia primordial del trabajo escultórico del artista.

Confiscados, manipulados y reinsertados, íconos del deporte son impregnados con la idiosincrasia de los paradigmas modernos. De esta manera, las piezas dejan de ser parte de estructuras identificables, para convertirse en símbolos impertinentes que cuestionan y desafían, tanto los deseos internos y más profundos

del fruidor, como sus ambiciones conscientes y racionales. Durante este proceso, los nuevos objetos extirpan cuestionamientos profundos sobre la complaciente cultura del "véase bien, sea feliz".

Partiendo de una interpretación de la complejidad de la construcción cultural específica, el trabajo de Darío Escobar establece una relación de amor y odio con los paradigmas del modernismo en adelante: confort, imagen, lujo y éxito. A través de la descontextualización y la proliferación de objetos triviales, el artista (re) crea un nuevo espacio –vital, estético, real– en el que los objetos adquieren un nuevo significado frívolo de los valores de la contemporaneidad. Sus piezas conquistan un valor de intercambio que dibuja nuevos desplazamientos y que genera situaciones insólitas en el territorio del significado.

Como se había dicho, las esculturas de Darío Escobar apelan a la ilusión como parte intrínseca de la creación. Es precisamente a través de ella que adquieren su fuerza semiótica, pues para que una imagen cuestione las estructuras internas es necesario que lo haga a través de remociones, encubrimientos o modificaciones que delaten conductas, precisamente, a través de su naturaleza distorsionada. Me atrevería a afirmar que la estética es uno de estos encubrimientos, pues siendo la ilusión parte fundamental del proceso creador, como se dijo antes, el aspecto formal no es algo conferido, es una cualidad que nace con la pieza misma, que puede ser construida (y de-construida) aunque dicha construcción se lleve a cabo, fundamentalmente, a través de la poesía, y en la subjetividad del espectador. En cualquier caso, la articulación de estos discursos en el ámbito de la interpretación produce espacios más amplios, que ensanchan el aspecto connotativo de los objetos así como los sentidos, las ideas y, finalmente, nuestro propio entendimiento de la existencia y de la imaginación. El tema de los deportes hace referencia a un campo conceptual particular en el que valores, como la competitividad, la victoria y el éxito se apropian de los espacios más íntimos del ser humano. El uso de materiales preciados, como la plata y el oro, subrayan, a la vez que ponen en tela de juicio, el concepto contemporáneo de calidad basado en el éxito –un signo idiosincrásico actual–, mientras que el uso de elementos y técnicas del reino industrial hace que sus mensajes parezcan banales.

En efecto, las canchas deportivas parecen haberse convertido en el perfecto escenario para la discusión de la ilusión y el éxito. El deporte es un campo en el que los objetos migran entre los dos ámbitos de articulación en los que Buchloh afirma que yace la escultura contemporánea, y que permiten la permeabilidad de significados y connotaciones: inquiriendo, cuestionando, proponiendo, relacionando.

"La vida como un partido, los objetos como un medio"

Las esculturas de Escobar son *strikes* que rebasan al individuo convirtiéndolo en el *referee* de su propia existencia. Quienquiera que se acerque a su obra se reta a sí mismo y a su(s) ambiente(s), a través de fragmentos de un reino visual y conceptual que el artista arrebató de canchas de baloncesto y béisbol, y en donde la ampliación discursiva se mueve más allá de certezas racionales.



Sin Título, 1998, Laminilla de oro y pigmentos sobre cartón, 16 x 10 cm de radio.



Sin Título, 2000, Plata repujada sobre patineta, 78 x 36 x 15 cm.
Colección: Diana y Moisés Berezdivin, Puerto Rico.

Striking objects

Emiliano Valdés

I

[...] In what other forms of object- and image-relations could sculptural production take recourse in order to communicate with its presumed spectators?" asks Benjamin H.D. Buchloh in his article "Gabriel Orozco, The Sculpture of Everyday Life". It seems to me that Darío Escobar has sharply, and perhaps to some extent naively, contoured the nature of some of these new relations. Challenging relations because they establish a link between mass-production culture and fine arts in a way that it puts our traditional expectations of both fields in crisis.

When Escobar started working with objects about a decade ago, he took elements from his immediate context. Thus, it is not a surprise that his first object interventions were on icons of the contemporary legacy of Guatemalan colonialism. Altered and modified religious imagery, use of traditional baroque colonial techniques such as gold foil and silver repoussé, and the clash between signs from conservative and traditional environment with progress expectations, were some of his first trans-contextualizing techniques.

However, soon enough this universe culture based approach object ran short and Darío started seeing beyond his own walls. He understood that in order to explore the semiotic possibilities of the object he had to move into what Buchloh calls "the more powerfully real dimensions of the culture industry and of spectacle, the world of industrially produced *objects* and *signs*", as opposed to the bourgeois public sphere as an object either in the museum or in the mythical domain of public space. Interesting enough, one of the most prominent lines of investigation in the artist's recent work goes back to that public domain: the sports field. It defies the very same realm from which it arose.

II

Marcel Duchamp's ready-mades had already turned the object into a sign, though in a context in which semiotic reconstruction was not a consequence but an end in itself. What makes the difference between Escobar's works and former object-related experiences is that the object is taken as just another form of raw material. Illusion takes over alteration as the utmost strategy of the artist's work.

Confiscated, manipulated and re inserted, sports icons are impregnated with the idiosyncrasy of modern paradigms. This way the pieces stop being part of identifiable structures to become non-pertinent symbols that question and challenge the spectator's inner wishes and conscious ambitions. In the end, the pieces elicit deep questionings about the pleasing culture of 'look good - be happy'.

From what had been an interpretation of the complexity of specific cultural construction, the work of Escobar enters in a love-hate relationship with the paradigms of modernism: comfort, image, luxury,

and success. Through the de-contextualization and proliferation of trivial objects, the artist creates a new space –vital, aesthetic, real- where the objects acquire a new frivolous meaning of the values of contemporaneity. His pieces acquire an exchange value that draws out new displacements and generates new situations within the realm of meaning.

The sculptures by Escobar appeal to illusion as an intrinsic part of artistic creation. It is precisely through it that they acquire most of their semiotic power. For an image to question your inner structure can only be achieved through certain specific removals or concealments. I would dare say that aesthetics in Escobar's work is one of them. Illusion is an intrinsic part of the artist's creative process. It is not thrust upon the piece, it is born with the work itself, it might be constructed, but that construction takes place through poetics and mainly in the subjectivity of the spectator. Articulating discourses in the field of interpretation, of a wider form of interpretation, yields in more generous spaces that widen the objects, the senses, the ideas, and finally, our own understanding of existence.

The sports subject makes reference to a particular conceptual field, where values such as competition, victory and success, take possession of the individual's inner spaces. The use of highly cherished materials such as engraved silver, gold plate, underline and bring the desire for contemporaneous concept of quality based on success (a current idiosyncrasy sign) into crisis , while the use of industrial elements and techniques make their messages look commonplace.

Indeed, the sports arena seems to have become the perfect ground for the discussion of illusion and success. A ground in which objects shift from the two registers of articulation where Buchloh claims contemporary sculpture is placed and permeate meanings and connotations from one to the other. Inquiring, questioning, proposing, relating.

"Life as a game, objects as a medium"

Dario's sculptures are strikes that overflow the standard individual turning him into the umpire of his own existence. Whoever approaches his work races himself and his environment(s) through fragments of a visual and conceptual realm that the artist snatches from basketball courts or baseball fields and where discursive broadening move beyond rational certainties.



Carpa de campamento, 2000, pinturas al óleo montadas sobre una carpa de campamento, 2 x 2 m de base, 1.87 cm de altura. Colección: Diana y Moisés Berexdivin, Puerto Rico.

Sin título, 2000, laminilla de oro y pigmentos sobre zapatilla, 40 x 19 x 12 cm.





Sin Título, 2006, patinetas cortadas y unidas con bisagras, dimensiones variables. Cortesía Galería KBK, México DF.



Charla entre Darío Escobar y Emiliano Valdés

Ciudad de Guatemala, junio de 2005

Emiliano Valdés: Una de las primeras nociones que me vienen a la mente al enfrentar tus piezas es la de apropiación. Apropiación de ideas, conceptos, historias, ideologías y paradigmas, llevada cabo a través de la manipulación de objetos cotidianos, triviales e industriales. Ya el *objet-trouvè* y el *detournement* planteado por la Internacional Situacionista, habían, de alguna manera, utilizado esta técnica como *leit motiv* de sus producciones artísticas: la des/re contextualización y la desviación de elementos prefabricados -en el sentido de ya existentes-. ¿Cómo entiendes el hecho de construir tus piezas a partir de elementos con una carga semiótica ya establecida? Y, por consecuencia, qué rol juega la apropiación -sí la hay- en el proceso de creación de tus obras?

Darío Escobar: La producción escultórica, de por lo menos los últimos treinta años, es un espacio indiscriminado para la sobre-significación. Podemos partir de este punto y reflexionar acerca de los dominios en donde toma forma la tradición de la escultura contemporánea. Según Benjamín H.D. Buchloh, esta tradición reside, concretamente, en dos claros puntos de articulación: por un lado encontramos la escultura enmarcada en una esfera pública burguesa, depositaria del imaginario colectivo en función de -entre otras cosas- ejercicios específicos de conmemoración estética e histórica; y, por el otro, tenemos el registro de la producción objetual/industrial -que se origina en el siglo XVIII-, y que el mismo Buchloh denomina "más real" debido a su enorme capacidad de "dominar" la escena cotidiana e insertarse en nuestro contexto individual, desplegándose, prácticamente, sin ser percibida, aunque los resultados están más que a la vista. En este último espacio es en donde se desarrollan mis ideas e intereses actuales. De hecho, tu pregunta en función con la relación entre apropiación y producción es un punto muy recurrente al abordar la práctica objetual contemporánea y, en general, percibo ésta más como una consecuencia, que como un fin específico.

Por lo tanto, prefiero desviar el interés hacia efectos más complejos que enmarcan este término, como la posibilidad de extender los límites estéticos, funcionales, semióticos y antropológicos de los objetos, y, por consecuencia, de la imagen, que es, al parecer, el punto donde centramos nuestras expectativas. El *objet-trouvè*, que parte de la tradición del ready-made, específicamente, determina todo un espacio de reedificación semiótica y -al contrario- no como una consecuencia, sino, más bien, es su fin en sí mismo. Esta sencilla operación ensancha el "comportamiento" de la forma.

La alteración en la experiencia del objeto ha tomado notoriedad desde hace más de una década, y las mutaciones del *objet-trouvè* se acomodan más a nuestras necesidades formales actuales: donde este "comportamiento" objetual forma parte en la construcción del espacio físico del mismo proyecto escultórico que arranca, quizá, en los sesentas, e inicia -consciente o inconscientemente- un episodio en donde la idea de "creación" no solo entra en crisis, porque se cuestiona él -a partir de- sino la idea de "escultura" dentro de los parámetros en donde se ha generado la tradición escultórica occidental, sobre todo moderna. Hay que revisar la necesidad actual de procesar afanosamente ideas que enmarcan sus únicas posibilidades en el reciclaje. De hecho, las operaciones de demanda-oferta-consumo-desecho-reuso son espacios muy cuestionados desde los ochentas, a partir de una necesidad real de elaborar transacciones antropológicas/estéticas, y, sobretodo, cuestionar su relativo orden dentro de nuestra economía intelectual.

EV: Dada la naturaleza de tus piezas, de su génesis a partir de objetos industriales y ya existentes en el imaginario colectivo, y de una referencia estética al ready-made, el análisis de tus piezas resultaría incompleto si las consideráramos como un fenómeno autónomo y desligado de la sombra de la funcionalidad pragmática que los envolvía antes de ser elaborados, así como parte de ese ciclo demanda-oferta-consumo-desecho-reuso del que hablabas. Me parece que se genera una manipulación muy violenta en la que tú, quizás, vas más allá de la sobre-significación. ¿No es, en el fondo, llevar las posibilidades de significación al punto de aniquilarlas, o sea, a una negación de la naturaleza misma de los objetos -y las piezas-?

DE: La significación y la no significación son dos registros que de ninguna manera pueden ser comparados, como la idea del bien o el mal, lo masculino y lo femenino; en fin, son espacios cuyos valores no se oponen ni compiten entre sí, sino se encadenan, le sigue el uno al otro.

Es fácil confundir la no significación con la negación del signo, en términos de un "aniquilamiento" discursivo formal -siguiendo tus palabras-. Pienso más en un "valor de cambio" que dibuja nuevos desplazamientos y genera nuevas situaciones dentro del terreno de la significación. Además, el propósito de toda creación no es guardar el valor innato del proceso formal. De hecho, en la escultura es desplazar la identidad del objeto, ampliar las posibilidades semióticas y tomarlo, simplemente, como un punto de partida. Que, de hecho, en nuestro tema, tendría que ser los objetos con los que se construyen estas piezas.

El "objeto absoluto", que podría ser la obra de arte como tal, es construido con mercancías que son "objetos relativos". En esta superación del valor de cambio se destruye la mercancía como producto, mas no el objeto en sí, este sigue íntegro.

EV: Siendo así, tengo la impresión de que tus esculturas no están cargadas de una intención social, política, biográfica, en fin, auto referencial. ¿Hacia qué terrenos semánticos, entonces, se desplazan esos objetos cuando han sido elaborados?

DE: Partiendo de que el arte jamás podrá convertirse en un reflejo mecánico de la vida del artista ni del mundo, podríamos contemplar la posibilidad de adoptar la ilusión como una alternativa más concreta y más compleja dentro del proceso de creación. Pues la simulación es el terreno común en donde "aterrizan" las intenciones de las obras de arte que apelan a situaciones sociales, políticas, y autobiográficas. Regularmente estas piezas se convierten en genuinos simulacros: ya no es el sujeto el que representa, es el objeto el que refracta al sujeto, que es un efecto absolutamente opuesto a la creación. Y creo oportuno situarnos en el terreno de nuestro propósito: el del arte.

EV: Entiendo que tus obras se sitúan en un marco referencial ilusorio en el que los significados son mutables y que el arte -tu arte- no se puede contemplar como un reflejo mecánico de la vida. También hablas de la simulación. Esto me hace suponer que el método que utilizas para referirte a esos aspectos de la vida y del contexto del artista es, precisamente, la ilusión. Me gustaría indagar sobre ¿cómo

se construye un discurso -no necesariamente narrativo o descriptivo, puede ser semiótico, conceptual, estético- a partir de la ilusión?

DE: La ilusión no es algo que se "construye" como se edifica la alta tecnología. Es, más bien, algo que se inventa, que nace con la obra misma, que quizá se "construya" pero a través de la poética, pues ésta es un valor primario en el proceso de la creación. Además, al articular su función en el terreno de la interpretación, da espacios más generosos para ampliar los sentidos, las ideas, y, bueno, nuestra capacidad de entender el fenómeno de la existencia desde una perspectiva con escala. Quizá, también parte de la necesidad misma de reinventar situaciones, abrir los sentidos, y de derramarse dentro de sí misma.

Mis ideas entran en crisis al encontrarme heredero de una generación que destituye el sentido ilusorio y lo derroca al sustituir dichos valores de interpretación por valores tecnológicos. Tal vez como una prueba fácil de sofisticación o un sinsentido dentro de un "sentido" de construir la realidad con la realidad misma, de anteponer imágenes aleatorias en primeros planos, generando una transestética, que es parte de una desilusión que acompaña hoy a las artes visuales y las reduce, lamentablemente, a obras plagadas de "efectos especiales", y que en el fondo y en la superficie sólo son eso: simplemente efectos.

En mi trabajo actual, la ilusión toma un papel básico, no sólo como el pretexto de imagen, sino como la imagen de sí misma, como el verdadero componente.

EV: Me parece un verdadero retorno a valores estéticos que, como tú bien dijiste, se han esfumado en pos de artimañas sustitutivas. Me gustaría pensar, más que en la revisita de cualquier estética, en la revisión de la estética misma dentro de la construcción del arte.

Para concluir, me gustaría aclarar cómo la reelaboración y la modificación de los objetos originarios de tus esculturas se re-estetizan a partir de las intervenciones que realizas sobre ellos. ¿Cómo la imagen -modificada, alterada, negada- del objeto puede ampliar las posibilidades estéticas -y por qué no, ilusorias- del objeto mismo?

DE: Pienso que más que visitar un pasado en donde la creación actual pareciera deleitarse en su historia, en su conducta y en sus signos, la creación contemporánea debe abordar una manera diferente de reinventar las relaciones con el objeto artístico, y claro, con el sujeto. La experiencia artística, de alguna forma, sigue vigente en todos nosotros como creadores o como consumidores. Las grandes obsesiones del hombre siguen allí, el pasado sigue allí, y el futuro también sigue allí... ahora veremos qué pasa, o qué sigue pasando.



Canasta Roja. 2004-2005. Tejido de hilo plástico y aro de basketball, 4 m como medida máxima.
Cortesía, La Colección Jumex, México DF.

Conversation between Darío Escobar and Emiliano Valdés

Guatemala City, June 2005

Emiliano Valdés: One of the first notions that come to my mind when facing your pieces is that of appropriation. Appropriation of ideas, concepts, histories, ideologies and paradigms, carried out through the manipulation of mundane, trivial, and industrial objects. The *objet-trouvé* and the *détournement* as proposed by the Situationist International had already, to some extent, used this technique as the leit motiv of their artistic productions: the un/re-contextualization and the deviation of prefabricated -in the sense of already existing- elements. How do you understand the construction of your pieces taking as a starting point elements with an already established semiotic charge? And, in consequence, what role does that confiscation formula play, if there is, in the creative process of your work?

Darío Escobar: The sculpture production of, at least, the last thirty years is an indiscriminated space for over-signification. We can take off from this point and explore the domains where the tradition of contemporary sculpture takes form. According to Benjamin H.D. Buchloh, this traditions lies, concretely, in two clear point of articulation: on one hand we find sculpture framed in a public bourgeois sphere that contains the collective imaginary according to -amongst other things- specific exercises of aesthetic and historical commemoration (i.e. the monument). On the other, there is the registry of the object/industrial production (that triggers in the XVIII century) and that the same Buchloh claims to be "more real" due to its huge ability to "dominate" the daily scene and break through our individual context, unveiling practically without being perceived, and whose results are far more evident. It is in this space where my current ideas and interest develop. In fact your question regarding the relationship between appropriation and creation is a recurring one when dealing with contemporary object-oriented practices, I, personally, perceive it more as a consequence than a specific end. Thus, I rather focus on more complex effects that surround that term, the possibility of extending the aesthetic, functional, semiotic, and anthropological limits of the object and consequently of the image, for instance. The spot where we focus our expectations.

The *objet-trouvé*, which comes from the *ready-made* tradition, determines a whole new space of semiotic reconstruction not as a consequence, but as an end to itself. This simple operation widens the "behavior" of the form.

The alteration in the experience of objects has been gaining notoriety since more than a decade ago, and the mutations of the *objet-trouvé* accommodate ever more to our current formal needs. Namely, the "behavior" of the objects becomes part of the construction of the physical space of the sculptural project that initiates, perhaps, in the sixties and consciously or unconsciously launches an episode where not only the idea of creation stumbles because it questions the -to start with-, but also the concept of "sculpture" within the parameters on which the Western tradition has developed, primarily the modern one.

We need to examine the need to process ideas that find their only possibilities in recycling. In fact, the demand-offer-consume-waste-recycling cycle is a space that has been questioned since the eighties which rises from a real need to elaborate aesthetic and anthropological transactions, and to questions its order within our intellectual economy.

EV: Given the nature of your pieces, of their genesis from existing industrial objects, their open presence in the collective imaginary, and of an aesthetic reference to the *ready-made*, an analysis of your work might turn out incomplete if we consider them as an autonomous phenomenon disentailed from the shadow of pragmatic functionality that wrapped them before being re-elaborated. As much as part of that demand-offer-consume-waste-recycling cycle that you mentioned. It seems to me that an awfully violent manipulation takes place, in which you, perhaps, go beyond "over-signification". Isn't it, in the end, taking the possibilities of meaning to the point of annihilating them? In other words, a denial of the very same nature of the objects -and the pieces-?

DE: Signification and un-signification are only two registers that by no means can be compared, like the concepts of good and evil, masculine and feminine. They are notions whose values do not oppose or compete against each other; they rather blend and follow one another. It is easy to confuse un-signification with the denial of the sign in terms of a formal discursive annihilation. I think more of an "exchange value" that draws out new displacements and generates new situations within the field of meaning. Besides, the purpose of every creation is not to keep the innate value of the formal process but to change it. When it comes to sculpture, the aim is to displace the identity of the object, widen its semiotic possibilities and simply take it as a starting point. In this case, the objects with which the pieces are built. The "absolute object" that could be the work of art as such, is constructed with goods that are "relative objects". In this overcoming of the "exchange value" the merchandise is destroyed as a product, but not the object *per se*.

EV: I get the feeling that your sculptures are not granted with social, political or biographical (auto-referential) intentions. Toward which semantic domains, then, does these objects move to once they have been intervened?

DE: Taking for granted that art will never become a mechanical reflection of the artist's life, or the world, we could ponder the possibility of adopting illusion as a more concrete and complex alternative as part of the creative process. Simulation is the common field where the intentions of works of art that appeal to social, political, and autobiographical situations land. Recurrently, these pieces turn into authentic imitations: the subject does not represent anymore, it is the object to refract the subject, and that is an effect I consider completely contrasting with creation. So I consider it relevant to place the discussion in the field of our purpose: that of art.

EV: I understand that your pieces are located in an illusion-based referential frame in which meanings are mutable and art -your art- cannot be contemplated as a involuntary reflection of life. You also mention simulation. That makes me think that the method you use to appeal to those aspects of existence and the artist's context is, precisely, illusion. I would like to inquire what it is like to build a discourse -not necessarily narrative or descriptive, it could be conceptual or aesthetic- taking illusion as a starting point.

DE: Illusion is not something you build as you do high-tech. It is rather something you “invent”, that is born with the work of art and that perhaps can be “constructed” but through poetics, for this is a primary value in the process of creation. To express its function in the field of interpretation yields into more generous spaces to widen the senses, the ideas and, well, our ability to understand the phenomenon of existence from a man-made perspective. Perhaps it sprouts from the need to reinvent situations, open the senses and to spill meaning inside life itself.

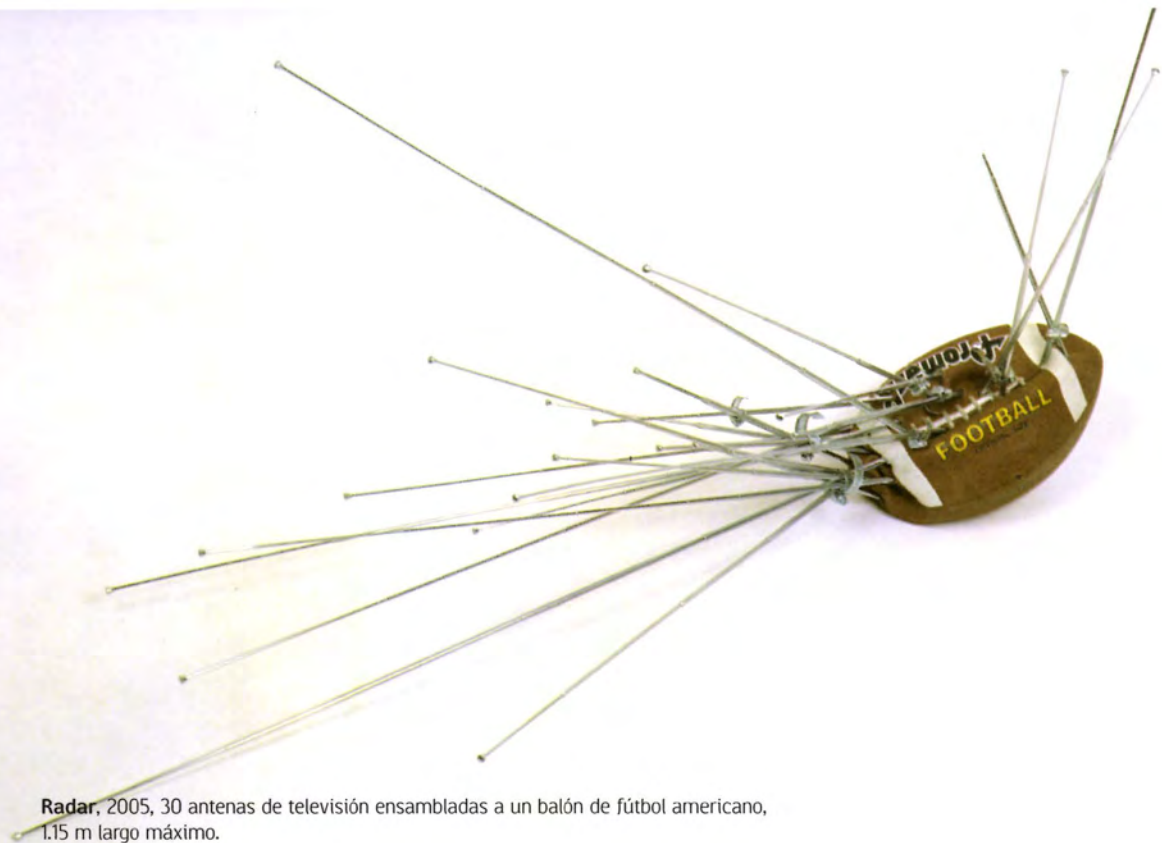
My ideas stumble when I find myself heir of a generation that dismisses and deposes the sense of illusion substituting those interpretative values for technological ones. Maybe as an easy sophistication practice or a preference for random images in first planes generating a transaesthetic that escorts visual arts today and which unfortunately reduces them to pieces infested with special effects that are, in and out, no more than that: special effects.

In my current work, illusions take up a chief role, not only as an excuse for the image but also as the component of the image itself. As the real component.

EV: It seems like a real return to aesthetic values that, as you well said, have vanished in favor of substitutive tricks. I would like to think, more than in the revalidation of any particular aesthetic, in the revision of aesthetics within the construction of art. And that is only to mention one of the fields that concern creation.

To conclude, I would like to clear out how the process of modification and reelaboration of the original objects in your sculptures re-aesthetize with the interventions you operate on them. How does the -modified, altered, denied- image of the object can widen the aesthetic -and why not, the illusionary- possibilities of the same object?

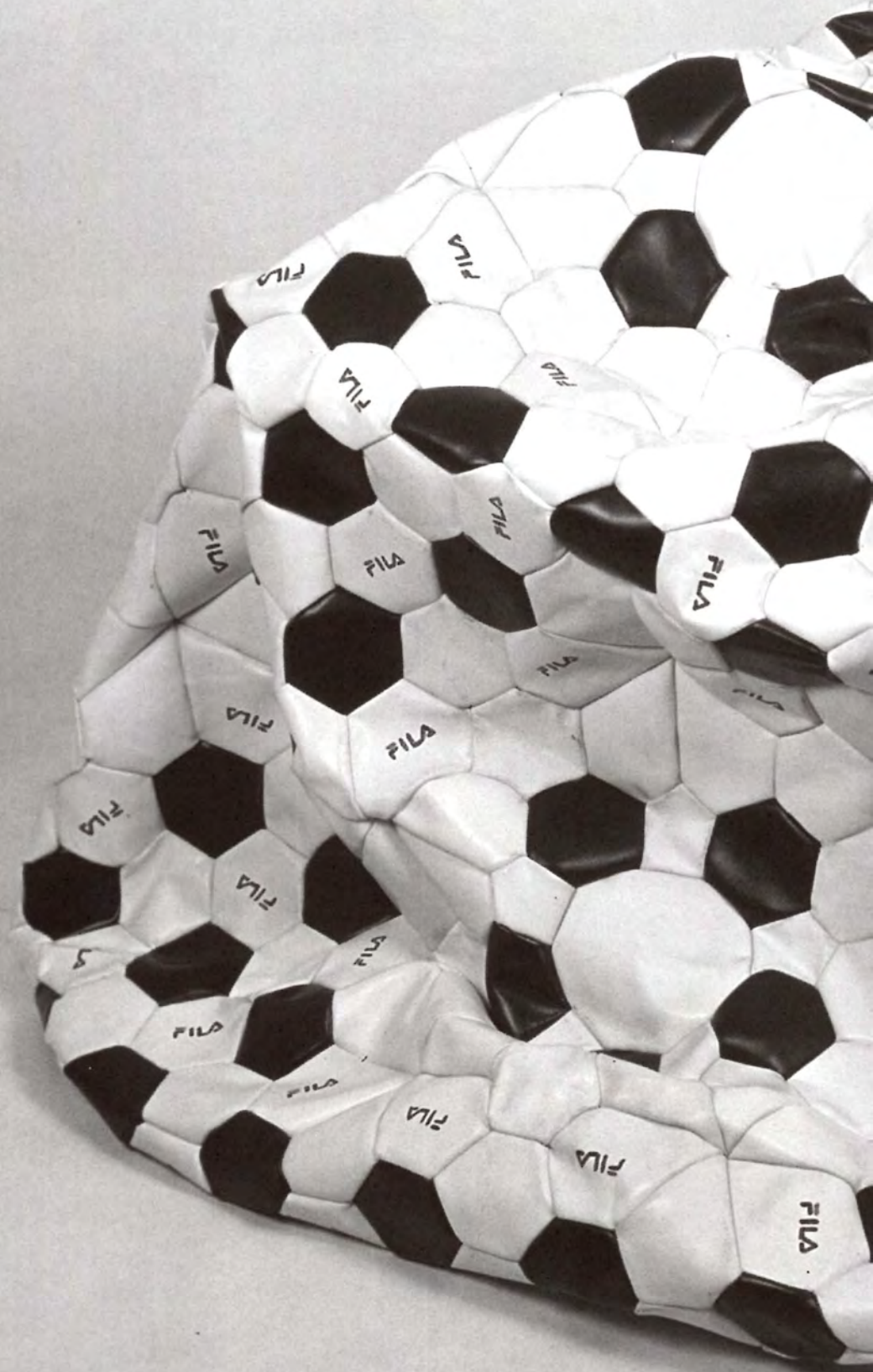
DE: I think that more than revising a past in whose history, conduct and signs current creations seems to delight, contemporary creation should approach a different way of reinventing the relationships with the artistic object, and sure thing, with the subject. The experience of art, in a way, is still valid in all of us as creators or consumers. The life-size obsessions of the human being are still there, and the future is still there, now we are to see what happens, or what is still happening.



Radar, 2005, 30 antenas de televisión ensambladas a un balón de fútbol americano, 1.15 m largo máximo.



Almejas, 2005, ensamblaje de pelotas de tenis, Medidas variables, Colección privada, Costa Rica.







Vista de la exhibición: **Espacios Provisionales**, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica, 2003.

Crítica de la Razón de Kant, Tomos I y II, 2004, Libros cortados, Medidas Variables.





Árboles, 2005, madera y acero, 4 x 2 m (como medidas máximas). Cortesía Galería KBK, México DF.

Darío Escobar

- 1971 Nace en Guatemala / *Born in Guatemala.*
Vive y trabaja en Guatemala / *Lives and works in Guatemala.*

Exposiciones Individuales Seleccionadas / *Selected Solo Exhibitions*

- 2006 **Objetos en Tránsito** (con Patrick Hamilton), Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
2005 **Objetos Suspendidos**, Galería KBK, México DF.
Serpentario, Centro Cultural de España Guatemala (CCEG), Guatemala.
2004 **Trabajo reciente**, Galería Jacobo Karpio, Miami, EEUU.
2003 **Espacios provisionales**, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) San José, Costa Rica.
Visual Entertainments, Museo de Arte Moderno, Mérida, México.
2002 **Dibujos**, Galería Sol del Río Arte Contemporánea, Guatemala.
2001 **Art is my Business**, Galería Jacobo Karpio, San José, Costa Rica.

Exposiciones Colectivas Seleccionadas / *Selected Group Exhibitions*

- 2006 **Poetics of the Handmade**, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, EEUU.
Stil Biuti, Centro de Arte Contemporáneo Zamek Ujazdowski, Varsovia, Polonia.
The Beautiful Game: Contemporary Art and Fútbol, Roebbling Hall Gallery, New York, EEUU.
Constant Disturbance, The Spanish Cultural Center, Miami, EEUU.
2005 **The Hours**, Visual Arts of Contemporary Latin America, Irish Museum of Contemporary Art, Irlanda.
Living for the city, Jack Shainman Gallery, New York; Centre International d'Expositions de Larouche (CIEL) Toronto, Canada.
2004 **Newpapers**, Josee Bienvenu Gallery, New York, EEUU.
2003 **VIII Habana Biennial**, Centro Wifredo Lam, Habana, Cuba.
Intangible, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), San José, Costa Rica.
LA Freewaves: Latin America, The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles; America's Society, New York (2004), EEUU.
RAIN Project, Pabellón Cuba, Habana, Cuba.
Stretch, The Power Plant, Toronto, Canada.
TransEAT, Food Culture Museum, Miami, EEUU.
2002 **ARTitsmo**, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.
Contaminados, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.
Del centro a la isla, Casa de las Américas, Habana, Cuba.
Intimate/Universal, Ateneo de Caracas, Caracas, Venezuela.
Mesoamérica: Oscilaciones y Artificios, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Islas Canarias, España.
Zones in Tension, de GANG Gallery, Haarlem, Holanda.

- 2001 **Continuous Connection**, Felissimo Project, New York, EEUU.
Short Stories, La Fabbrica del Vapore, Milán, Italia
Spaces/Bodies/Identities, Centro Cultural de España, San José, Costa Rica.
13 Hours, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
I Tirana Biennial, National Gallery & Chinese Pavilion, Tirana, Albania.
IV Caribbean Biennial, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana.
IV Biennial Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- 2000 **II Biennial of Lima**, Lima, Perú.
Zeme. Biennale du Design 2000, Ecole des Beaux Arts de Saint-Etienne, Francia.
L'art Dans le Monde, Les Musées de la Ville de Paris, Paris, Francia.
- 1999 **Guatemalan Art**, Sala Oficial Juan Ismael del Cabildo de Fuerteventura, Islas Canarias, España.
II Latin American Biennial of Lima, Lima, Perú.
- 1998 **Fotojornada'98**, Museo Nacional de Arte Moderno, Ciudad de Guatemala, Guatemala.
Without Title, Plaza G&T; Ciudad de Guatemala, Guatemala.
I Central American Biennale, Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, Guatemala; Duke University Museum of Art (DUMA), Carolina del Norte, EEUU.
VI Cuenca Biennial, Cuenca, Ecuador.
- 1997 **La Joven Estampa**, Casa de las Américas, Habana, Cuba.

Patrick Hamilton



Vista de la exhibición **Objetos en Tránsito**, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2006.



Triciclos. 2006, c-print, 40 x 30 cm c/u. Selección de registros de triciclos repartidores que circulan por el centro de Santiago.





Sanhattan, 2006, duratrans, 92 x 66 cm.



Cuchillos, 2006, impresión offset
sobre papel hilado, 62,5 x 50 cm.



Vista de la exhibición **Objetos en Tránsito**, Sala Gasco Arte Contemporáneo, 2006. Al fondo, **Mural #1**, 2006, 147 afiches de 62,5 x 50 cm. Adelante, **Triciclos**, 2006, triciclo, caja de luz, duratrans, 180 x 90 x 110 cm cada uno.



Consumo, violencia y espectáculo en el contexto del Chile de la post dictadura son los temas centrales abordados por la obra de Patrick Hamilton. Cruzando elementos del diseño, el arte y la publicidad y utilizando para ello los más diversos recursos visuales (desde la pintura a la intervención urbana, pasando por la fotografía, el objeto y la instalación), ha centrado sus reflexiones en el análisis de las difusas relaciones que se producen entre publicidad y violencia, trabajo y ocio, cosmética y poder, en correspondencia con ciertos procesos de “cosmetización cultural” característicos de las sociedades de consumo en general, y de la sociedad chilena actual en particular.

Utilizando metafóricamente el *collage* como un dispositivo de maquillaje, Hamilton ha desarrollado trabajos en los que materiales de decoración, de revestimiento y diversas imágenes encontradas en revistas de actualidad tales como conflictos bélicos, signos en torno a la cultura del entretenimiento, del turismo y estereotipos culturales tanto locales como globales, ironizan sobre la estetización generalizada de nuestra época por efectos de la publicidad y los *mass media*. Así, a través del encubrimiento, el simulacro y otros variados recursos ligados a las estéticas de seducción, le interesa exhibir el *horror vacui* como caracterización de una cultura que importa y se reviste de signos foráneos en constante circulación.

El Chile de la post dictadura se ha caracterizado por un gran crecimiento económico sustentado en un fuerte afán integracionista con respecto al mundo, ejemplificado por un sinfín de tratados de libre comercio y una circulación indiscriminada de signos y códigos de la cultura internacional. Su modelo de crecimiento ha sido muy similar al de los países asiáticos y culturalmente se observa, en su planificación urbana y costumbres, un asimilado *kitsch* de estilo internacional. Considerando lo anterior, el trabajo de Hamilton se plantea como una reflexión estética en torno a la cultura del consumo al interior de una sociedad como la chilena, que se ha visto súbitamente expuesta a las fuerzas arrolladoras que rigen la cultura global. Sin embargo, más que absorber *antropofágicamente* los códigos y temas de la cultura internacional, le ha interesado el crear y producir versiones locales de dicha cultura.

En esta dirección, ha desarrollado en el último tiempo una serie de trabajos de *apropiación* de objetos que ha intervenido con fotografías, los que buscan contrastar y tensionar ciertos signos importados de la cultura global, como son las nuevas arquitecturas del barrio financiero de Santiago conocido como *Sanhattan*, con ciertos elementos ligados al precario mundo del trabajo (baldes para cemento, máscaras de soldar, etc.), estableciendo lecturas que hablan de desigualdad, injusticia y desilusión.

Así, en Sala Gasco, un gran mural compuesto por *pósters* sirve de telón de fondo al montaje en la galería/vitrina donde se exhiben dos triciclos repartidores, de esos que circulan en gran cantidad por el centro de Santiago, lugar donde vive, transportando todo tipo de cosas y transformado de muchas maneras. En su interior, Hamilton ha dispuesto una caja de luz que exhibe cosméticas y turísticas vistas del World Trade Center de Santiago y sus alrededores. De este modo, se materializa, mediante el registro y el objeto, un complejo trabajo que plantea diversas preguntas sobre la experiencia individual y la identidad nacional y social del llamado *Chile de la transición*.

Consumption, violence and spectacle in the context of the post-dictatorship Chile are the central issues of the work of Patrick Hamilton. Crossing elements of design, art and publicity and using for this the most varied visual resources (from painting to urban intervention, photography, objects and installation), he has centered his interests in the analysis of the diffuse relationships that occur between publicity and violence, work and leisure, cosmetics and power, in correspondence to certain processes of "cultural cosmetization" characteristic of societies of consumption in general and of the Chilean society in particular.

Using collage metaphorically as a make-up device, Hamilton has developed works where the decoration and lining materials as well as diverse images found in current-events magazines such as war conflicts, sings surrounding the culture of entertainment, tourism and local as well as global cultural stereotypes ironize on the generalized "aesthetization" of our time by the effects of publicity and the mass media. Thus, through covering-up, sham and other varied resources linked to seduction aesthetics, he is interested in exhibiting the *horror vacui* as a characterization of a culture that imports and is lined with foreign signs in constant circulation.

Post-dictatorship Chile has been characterized by a mayor economical growth sustained by a strong integrationist emphasis with respect to the rest of the world, exemplified by non-ending free commerce treaties and an indiscriminate circulation of signs and codes of the international culture. Its growth model has been very similar to that of Asian countries and culturally it can be seen in its urban planning and customs, a *kitsch* assimilation of international style. Considering the afore said, Hamilton's work is posed as an aesthetical reflection surrounding the consumption culture within a society such as the Chilean, that has seen itself suddenly exposed to the crushing forces that manage global culture. Nonetheless, more than *anthropophagically* absorbing the codes and subjects of the international culture, he has been interested in creating and producing local versions of said culture.

In recent times and following this direction, a series of object *appropriation* works have been developed which he has intervened with photographs that seek to contrast and tension certain imported signs of the global culture such as the new architecture of the financial neighborhoods of Santiago known as *Sanhattan*, with certain elements linked to the precarious world of labor (pails for cement, welding masks, etc), establishing readings that talk of inequality, injustice and disillusion.

In this way, at Sala Gasco, a large mural made up by posters is the background screen for the display in the gallery / window-shop where two delivery tricycles are exhibited, the kind that amply circulate in down-town Santiago, where he lives, transporting all sorts of things and transformed in many ways. In their interior, Hamilton has placed a light box that exhibits cosmetic and tourist views of the Santiago World Trade Center and its surroundings. Thus, by registration and object, a complex work that presents diverse questions about the individual experience and the national and social identity of the so called *Transition Chile* is materialized.

Carretilla (Sunset), 2004/2006, carretilla, duratrans, 55 x 125 x 66 cm.



Carretilla (Sanhattan), 2004/2006, carretilla, duratrans, 55 x 125 x 66 cm.



Proyecto de arquitecturas revestidas
para la ciudad de Santiago, 2006,
fotografía B/N, revestimiento
autoadhesivo, 54 x 40 cm. cada una.

Tráfico de Imágenes *

“Al igual que muchos de sus coetáneos chilenos, la obra de Hamilton ha asumido críticamente determinados resabios idealistas del género (de la pintura), privilegiando una lectura analítica o lingüística del mismo. Este temple de raíz crítico experimental ha permitido una expansión desprejuiciada del discurso tradicional de la pintura proyectándola hacia los ámbitos de la fotografía, el arte objetual y el difuso campo de las instalaciones”.

“Esta renovada distancia frente al purismo modernista de tipo adorniano o greenbergiano, constituye el punto de partida que permite conectar su pintura con sus preocupaciones estéticas más recientes, vinculadas con el empleo de ciertas retóricas de la fotografía de prensa y publicitaria.

Se trata, en este sentido, de una expansión (de la pintura a la fotografía) que no sólo garantiza una evolución a nivel genérico, sino que también permite investir su obra de un invaluable rendimiento político, en la medida que dicho desplazamiento favorece una relación más fluida entre el discurso del arte y las condiciones objetivas que traman el contexto o los contextos de consumo en el marco de una sociedad – como la nuestra- expuesta a las fuerzas arrolladoras que rigen la cultura global. En este proceso, la mirada de Hamilton no opera por sustracción o repliegue; funciona a contrapelo de todo ensimismamiento narcisista. Su obra, en este sentido, es necesaria entenderla como una especie de poética de la “exterioridad”, en consonancia con la ubicación geográfica de un artista chileno que trabaja de manera exógena y frontal (dos atributos insoslayables del código fotográfico) en relación con los signos sociales y culturales que atestiguan una dilución de lo que por convención asociamos con lo local o lo vernáculo, pero que –por otro lado- no suscribe de forma arribista, optimista o ingenua a la histeria integracionista que asola a quienes suscriben de manera dogmática una identificación respecto de las presuntas bondades proporcionadas por las formas culturales y tecnologías importadas del llamado primer mundo.

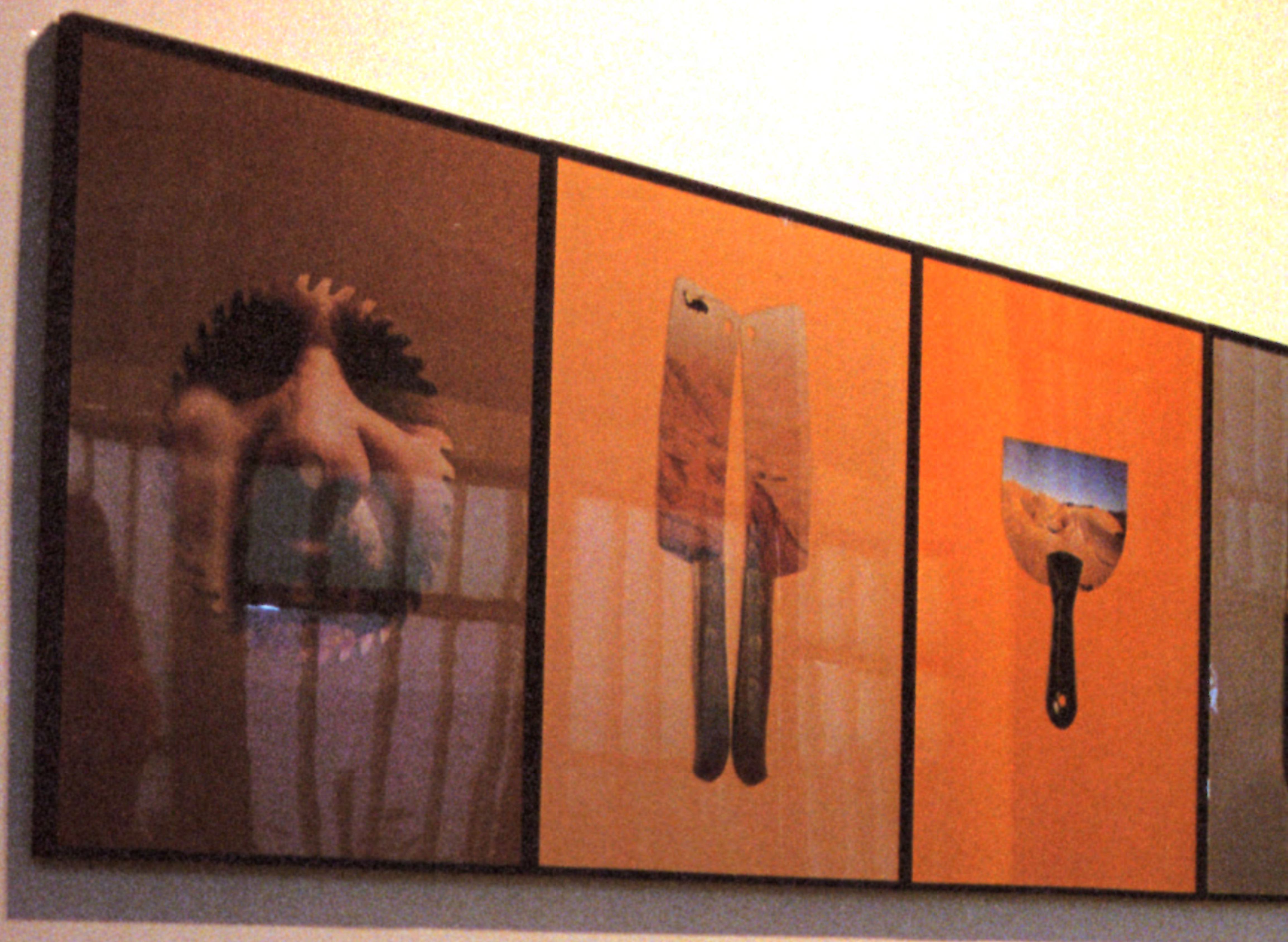
Esta distancia respecto de una actitud optimista frente a las supuestas bondades del discurso integracionista, se ve avalada en su obra reciente al reparar en el carácter premeditadamente convencional que articulan las operaciones formales y materiales que identifican su imaginario visual. En este punto, “Perfect & imperfect tools” constituye un ejemplo elocuente que indica una cierta ironía proferida en contra de aquellos discursos de moda que alientan el uso indiscriminado de las técnicas “de punta”. Basta, para ser coherente esta afirmación, con detenerse en los procedimientos técnicos utilizados en la confección de sus últimas fotografías: canónicamente, estas remitirían a la tradición formal del collage y del fotomontaje; se encontrarían más cercanas a línea abierta por Heartfield, Dix, Hausmann y proseguida por el neodadaísmo de Rauschenberg, Vostell o la “refotografía” de Prince y Demand, por ejemplo, que a la concepción fotográfica – colindante con la poética de la posproducción- de un Gursky, Ruff, Mori o el último Bill Viola.

En términos laborales, su producción estética abarcaría tanto los procesos de fabricación primarios (la recolección de herramientas y su posterior revestimiento con imágenes fotográficas extraídas de medios de información impresos) como los secundarios (una toma fotográfica general

captada sobre cada una de las herramientas y sus correspondientes intervenciones); este doble proceso “refotográfico” –fotografías sobre fotografías- habla, por así decirlo, de un cierto retardo entablado entre el arribo de la información visual foránea y su implementación –capa a capa, nunca de forma instantánea- en contextos precarios y dependientes como los nuestros. En este punto, habría que destacar positivamente la existencia en estas obras de ciertos imperceptibles errores de factura que ironizan la aparente filiación publicitaria de las mismas. Esto le otorga a sus fotografías un régimen homólogo a la incertidumbre presente en todo proceso pictórico; se trata, en este caso, de una mirada que no excluye un temple de tipo arqueológico, incluso necrológico, a pesar de la aparente actualidad y frialdad de las imágenes escogidas.

Para terminar, la literatura acerca del tema ha destacado insistentemente el carácter necrológico que envuelve el simbolismo proyectado por la técnica fotográfica. Fiel a este espesor escatológico, las fotografías de Hamilton se nos presentan como un paisaje serial, congelado y satinado, compuesto por una sucesión de mediatizadas naturalezas muertas; comparten con el simbolismo mortuorio del género tanto la violencia reconocible en la mayoría de las formas de las herramientas utilizadas (los serruchos, los cuchillos, las sierras y las máscaras anti gas) como también en el uso que hace de éstas al exacerbar sus connotaciones macabras (las heridas, los cortes y las decapitaciones).”

* Fragmentos del texto “Tráfico de Imágenes” escrito por Guillermo Machuca y publicado en la revista Nuevo Diseño 14, en junio 2005, en Santiago, Chile.



Perfect & Imperfect Tools, 2004, lambda print, 150 x 2000 cm. Vista de la instalación en la 26 Bienal de Sao Paulo.



The Image Trade *

“Like many of his Chilean contemporaries, Hamilton’s work has critically assumed certain idealistic viciousness of the genre (painting), privileging an analytic or linguistic reading of it. This critical and experimental nature of his work has allowed a non-judgemental expansion of painting’s traditional discourse, projecting it towards the fields of photography, objects and the diffuse sphere of installations”.

“This renewed distance from the Purist Modernist Movement –the type of Adorno’s or Greenberg’s- constitutes a point of departure that connects his painting with his most recent aesthetic concerns, linked to the use of certain rhetoric associated with the press and the publicity branches of photography.

In this sense, he deals with an expansion (from painting to photography) that not only guarantees an evolution on a generic level, but also conveys an inestimable political performance to his work, to the extent that the mentioned procedure favours a smoother relationship between the art discourse and the objective conditions that plot the context or contexts dealing with consumption in a society –like ours- exposed to the overwhelming forces of the global culture. Through this course of action, Hamilton’s point of view does not operate due to extraction or withdrawal; it functions against all narcissistic absorptions. In this sense, we must understand his work as a sort of poetics of what is “exterior”, in keeping with the geographical location of a Chilean artist that works in an exogenous and frontal manner (two insoluble attributes of the photographic code) in relation to the social and cultural signs that testify a dilution of what we conventionally associate to what is local or vernacular. However, from another perspective, he adheres to forms of social climbing that are optimistic or naïve towards the global hysteria. This hysteria devastates those who dogmatically endorse identification regarding the alleged kindness given by the cultural forms and imported technologies of the so-called First World.

This distance, with respect to an optimistic attitude towards the hypothetical goodness of the global discourse, is guaranteed in his most recent work as it deals with the presumed conventional character that articulates the formal operations and the materials that identify its visual imaginary. Based on this point, “Perfect & Imperfect Tools” serves as an eloquent example, indicating a certain professed irony against those fashionable discourses that encourage the indiscriminate use of “state of the art” techniques. For this affirmation to be coherent, it is enough to observe the technical proceedings utilized in the creation of his latest photographs: in a canonizing manner, these would refer to the formal tradition of collage and photomontage. They would find themselves closer to a domain launched already by Heartfield, Dix, Hausman and continued by the neodadaism of Rauschenberg, Vostell or the “re-photography” of Prince and Demand for example, than to the photographic conception (linked to the post-production poetics) in the work of Gursky, Ruff, Mori or the latest Bill Viola.

Regarding working procedures, his aesthetic production would embrace primary production processes (recollection of tools and their subsequent coating with photographic images extracted from printed

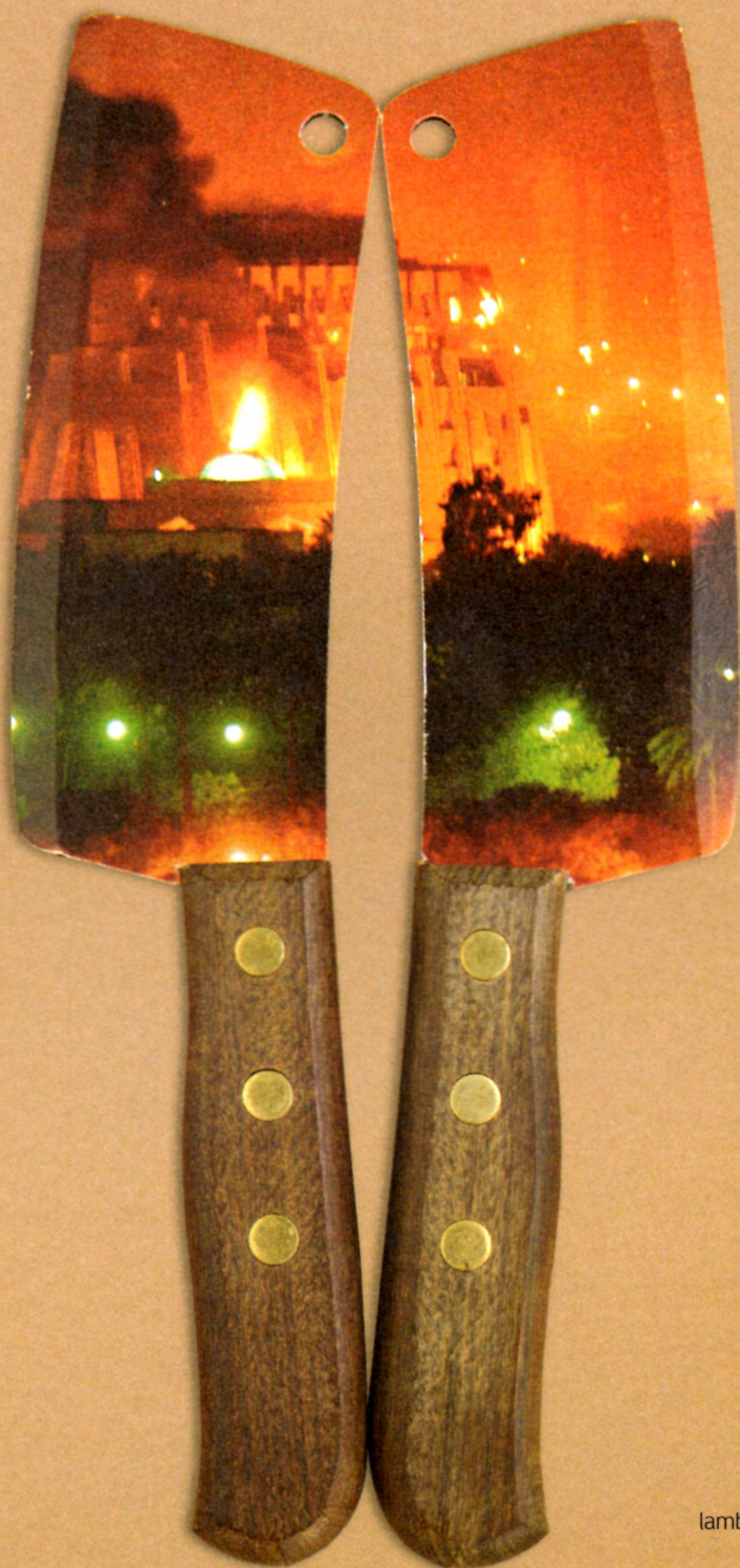
media) just as much as secondary ones (a general photographic shot captured over each one of these tools and their corresponding interventions). In other words, this double “re-photographic” process –photographs on top of other photographs– address a certain delay initiated between the arrival of foreign visual information and its implementation –layer by layer, never instantly– in precarious and dependant contexts like ours. At this point, one would have to positively emphasize the existence of certain imperceptible manufacture errors in these works that bring irony to their apparent advertising features. This gives his photographs a comparable regimen to the uncertainty that exists in every painting process. In this case, it deals with an overview that does not exclude an archaeological nature, even a necrological one, despite the apparent actuality and coldness of the chosen images.

To conclude, the literature related to this issue has relentlessly emphasized a necrological character that covers the symbolism projected by the photographic technique. Consistent with this eschatological density, Hamilton’s photographs appear as serial landscapes, frozen and glossy, composed of a succession of mediatised still lifes. They share with the deathlike symbolism of the genre the recognizable violence in the majority of the forms of the utilized tools (handsaws, knives, saws and gas masks) just as much as the application of these as a means of exacerbating their macabre connotations (bruises, cuts and beheadings”).

*** Fragments of the text “The Image Trade” written by Guillermo Machuca and published in Nuevo Diseño Magazine Issue #14. June, 2005, Santiago, Chile.**



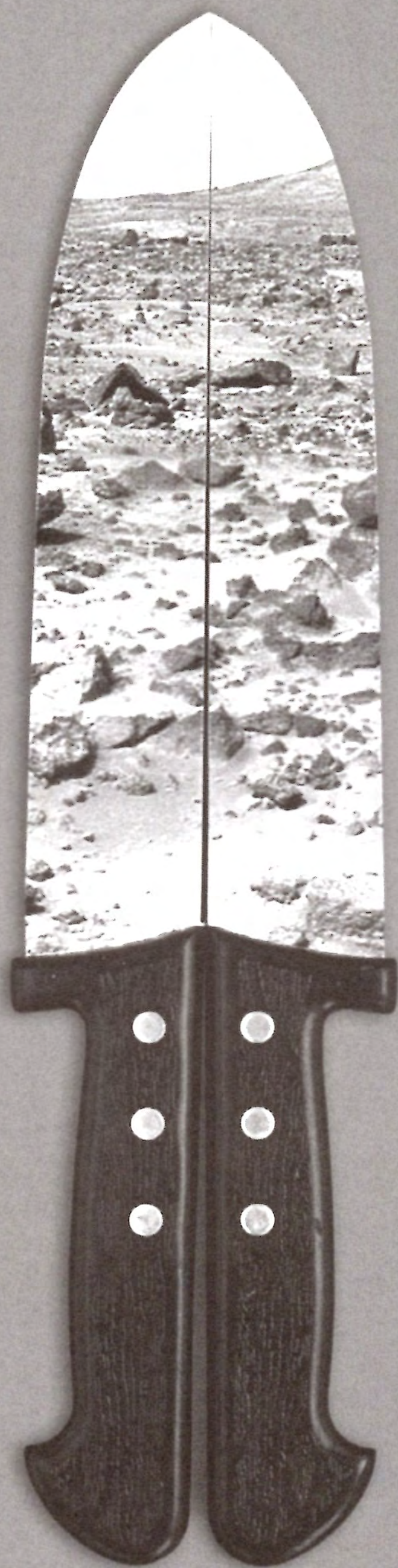
Vista de la instalación en White Project Arte Contemporánea, 2005.
Al fondo, **Cuchillos**, 2005, lambda print, 100 x 320 cm. Adelante, **Baldes**, 2005,
baldes para cemento, duratrans, dimensiones variables.



Bombardeo, 2005,
lambda print, 100 x 80 cm.



Espátula, 2005, espátula, tarjeta postal, 25 x 15 x 12 cm.



Desierto, 2005, lambda print, 100 x 80 cm.



Baldes, 2005, baldes para cemento, duratrans, dimensiones variables.



Pinguinos, 2004, lambda print,
150 x 120 cm.



Petrolera, 2006, lambda print,
100 x 80 cm.



Patrick Hamilton

1974 Nace en Lovaina, Bélgica / *Born in Louvain, Belgium.*
Vive y trabaja en Santiago / *Lives and works in Santiago.*

Educación / Education

1994-1998 Lic. en Arte, Universidad de Chile, Santiago, Chile / *BFA, University of Chile, Santiago, Chile.*

Becas y Proyectos / Grants and Projects

2006 International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York, EEUU.
2005 Beca FONDART, Ministerio de Cultura, Santiago, Chile.
2004 Beca FONDART, Ministerio de Cultura, Santiago, Chile.
2003 Beca FONDART, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
2002 Beca FONDART, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
2001 Beca FONDART, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
2000 Beca FONDART, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
1999 Beca FONDART, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales / Solo Exhibitions

2006 **Objetos en Tránsito** (con Darío Escobar) Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
2005 **Paradise Alley**, White Project Arte Contemporanea, Pescara, Italia.
Perfect & Imperfect Tools, Galería Nina Menocal, México DF.
2004 **Magic Cover Paintings**, Galería DPM, Guayaquil, Ecuador.
Cosmetic Landscapes, Galería Bellas Artes, Santiago, Chile.
2003 **Queer Tools**, Museo de Arte Moderno, Chiloé, Chile.
2002 **Magic Cover Paintings**, Galería Animal, Santiago, Chile.
Patrick Hamilton, Paintings and Objects, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile.
1999 **Tools**, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

Exposiciones Colectivas Seleccionadas / Selected Group Exhibitions

2006 **Light / Art: Mystic Crystal Revelation**, Santa Barbara Contemporary Art Forum, Santa Barbara, CA, EEUU. (Curado por Víctor Zamudio Taylor)
III Biennale Adriatica, San Benedetto del Tronto, Italia (Curado por Antonio Arévalo).
Wearproof, Galleria Antonio Colombo, Milano, Italia (Curado por Raffaele Gavarro)
From the other site/side, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
Present / Perfect, Young Latin American Art, Volitant Gallery, Austin, Texas, EEUU. (Curado por Juan Puentes)
Apropiaciones, Galería KBK, México DF.
La necessità di un'isola, Isola Art Center, Milano, Italia.
Open Studio, International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York, EEUU.

- 2005 **From the other site/side**, National Museum of Contemporary Art, Seúl, Corea.
Living for the city, Jack Shainman Gallery, New York; Centre International d'Expositions de Larouche (CIEL), Toronto, CAN. (Curado por Isolde Brielmaier y Trevor Schoonmaker)
II Prague Biennale, *Acción directa*, República Checa (Curado por Marco Scotini)
Points of View, Photography in El Museo del Barrio's Permanent Collection, El Barrio Museum, New York, EEUU.
Contrabandistas de Imágenes: Selección de la 26 Bienal de Sao Paulo, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (Curado por Alfons Hug)
ARCO - New Territories, Nina Menocal Projects, Madrid, España (Curado por Victor Zamudio Taylor)
- 2004 **26 Sao Paulo Biennial**, Sao Paulo, Brasil.
Produciendo Realidad, Prometeo Arte Contemporanea, Lucca, Italia (Curado por Marco Scotini)
II Biennale Adriatica, San Benedetto del Tronto, Italia.
Postcards from Cuba – A Selection from the 8th Havana Biennial, Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo, Noruega (Curado por Selene Wendt)
IV Bienal, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2003 **VIII Havana Biennial**, Habana, Cuba.
Italia & Chile, Italian Latinamerican Institute, Rome, Italia (Curado por Antonio Arévalo)
- 2002 **Fantasmatic**, 9 Chilean Artists, National Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia; Explanade, Singapur, República de Singapur; Millenium Museum, Beijing, China.
- 2001 **VII Cuenca Biennial**, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.
- 2000 **L'Art dans le monde**, Les Musées de la Ville de París, Francia.
Expecta 2000, Galería Animal, Santiago, Chile (Curado por Arturo Duclos)
Borde Sur, Galería DPM, Guayaquil, Ecuador.
Reino, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 1999 **II Mercosur Biennial**, Porto Alegre, Brasil. (Curado por Justo Mellado)
Magnética, Sala Fundación Telefónica, Santiago, Chile.
Laboratorio 5, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.
- 1998 **FOB**, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
Two, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Autores

Víctor Zamudio-Taylor es Lic. en Estudios Latinoamericanos, Artes Visuales y Letras Hispánicas por la Universidad de California, San Diego y Master en Letras Hispánicas, Artes Visuales y Estudios del Renacimiento y Barroco en la Universidad de Princeton, institución de la cual es candidato al Doctorado. Ha recibido las becas de la Fundación Rockefeller, Fundación Ford y FRAME, Helsinki, Finlandia.

Trabajó como investigador y conferencista en Programas Públicos y Educación en el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Ha curado numerosas exposiciones dentro de las que se destacan: *Iñigo Manglano-Ovalle*, 2003, (con Pedro Alonzo), MARCO, Monterrey & Museo Rufino Tamayo, México DF; *Ultrabaroque: aspects of Post-Latin American Art* (con Liz Armstrong), 2000, Museum of Contemporary Art, San Diego, California. Así mismo, ha sido curador de la colección de Arte Contemporáneo de Televisa, México y de ARCO, Madrid, para varias secciones de la feria y de los Project Rooms.

Es miembro del consejo editorial de *ArtNexus*, publicación para la cual ha escrito sobre José Bedia, Eugenio Dittborn, Cildo Meireles, Ernesto Neto, entre otros. Publica en variadas revistas internacionales de arte. Ha dictado conferencias y participado en simposios en la Tate Modern; Museo del Louvre; Jornadas Latinoamericanas de Valencia; Museo Arte Contemporáneo Rufino Tamayo y Museo Guggenheim, entre otras prestigiosas instituciones.

Actualmente se desempeña como Asesor de Adquisiciones para la Colección de Arte Contemporáneo Jumex, México DF, y prepara importantes proyectos curatoriales como la exposición sobre la luz que realizará a fines de este año en el Santa Bárbara Contemporary Art Forum, California, EE.UU y la exposición del colectivo danés SUPERFLEX, para el Laboratorio de Arte Alameda, Ciudad de México.

Isolde Brielmaier es profesora visitante de arte en el Vassar College y co-fundadora de The Brooklyn Institute of Contemporary Art (BICA). Actualmente se desempeña como curadora en jefe en The Rotunda Gallery de Brooklyn, EE.UU. Es Doctorada en Historia del Arte por la Universidad de Columbia en Nueva York.

Brielmaier ha curado numerosas exhibiciones dentro de las que se incluyen, *Off Beat*, (Santa Fe Contemporary Art Center, New Mexico); *Lee Q on Basquiat* (2006, Puerto Rico); *Andrew Dosunmu: The African Game* (2006, Brooklyn) y co curado, *Living Room* para Art Basel Miami (Dec 2005); *CityScapes* para ARCO (Madrid, España, 2006), *Living for the City* (2005, NYC & Quebec, Canada); y *Salad Days*, muestra grupal en ArtistsSpace (2004, NYC), entre otras.

Ha escrito artículos sobre arte internacional y fotografía para numerosas revistas e instituciones como las revistas *PARKETT*, *Aperture*, *Phaidon Press*, *Nka: diario de Arte Contemporáneo Africano* y dictado conferencias en el Museum of Contemporary Art Los Angeles, The Solomon R. Guggenheim Museum, The Brooklyn Art Museum, The Studio Museum in Harlem, Atlanta College of Art Gallery, The New School University, Harvard University, Howard University, New York University, y el NYC Department of Cultural Affairs.

Brielmaier ha recibido numerosos premios y becas dentro de los que se incluyen la beca Fundación Ford, de la Fundación Mellon y de Social Science Research Council. Ha desempeñado cargos administrativos en el Museo Solomon R. Guggenheim. Actualmente es panelista revisora para becas del Visual Arts for New York State Council on the Arts (NYSCA); miembro del Programa del Consejo Asesor para el Headlands Center for the Arts, y miembro de PopandPolitics.com. Brielmaier nació en Seattle en el seno de una familia ugandesa-austríaca y ha pasado gran parte de su vida en el extranjero.

Emiliano Valdés nació en Guatemala en 1980. Es arquitecto, escritor y curador independiente.

Colabora regularmente con revistas nacionales e internacionales como la londinense *Contemporary* de la que colabora como editor y la colombiana *ArtNexus*. Sus ensayos han sido publicados en distintos medios desde el año 2004 en Latinoamérica y Europa.

Authors

Víctor Zamudio-Taylor BFA in Latin-American studies, Art and Hispanic letters, California University in San Diego, USA; Master in Hispanic Letters, Art and Studies on Renaissance and Baroque at Princeton University, institution for which he is a candidate to a Doctorate. He has received numerous grants and fellowships from institutions including the Rockefeller Foundation, Ford Foundation and FRAME, Helsinki, Finland.

He has worked as researcher and lecturer at Public and Educational Programs at the Museum of Modern Art (Moma), New York. Zamudio has been curator of several exhibitions including: *Iñigo Manglano-Ovalle*, 2003, (with Pedro Alonzo), MARCO, Monterrey & Museo Rufino Tamayo, Mexico DF; *Ultrabaroque: aspects of Post-Latin American Art* (with Liz Armstrong), 2000, Museum of Contemporary Art, San Diego, California. He has also been curator of the Contemporary Art Collection of Televisa, Mexico and ARCO, Madrid, of several sections of the Fair and Project Rooms. He is a member of the editorial council of *ArtNexus*, a publication for which he has written articles on José Bedia, Eugenio Dittborn, Cildo Meireles, Ernesto Neto, among others. He has also written for several art magazines. He has lectured and participated at symposiums in the Tate Modern; Louvre Museum; Latin-American Meetings at Valencia; Rufino Tamayo Contemporary Art Museum and Guggenheim Museum, among other institutions.

He is currently adviser of procurement for the Jumex Contemporary Art collection in Mexico and is working on important curatorial projects as the light exhibitions he will develop ending this year at the Santa Bárbara Contemporary Art Forum, California, USA and the SUPERFLEX show for the Laboratorio de Arte Alameda, in Mexico City.

Isolde Brielmaier is Visiting Assistant Professor of Art at Vassar College and co-Founder of The Brooklyn Institute of Contemporary Art (BICA). In April 2006, she was appointed Director and Chief Curator of The Rotunda Gallery in Brooklyn in charge of bringing the vision of BICA to the gallery's exhibitions and programs. She holds a Ph.D. in Art History from Columbia University.

Brielmaier's curatorial endeavors include *Off Beat*, (Santa Fe Contemporary Art Center, New Mexico); *Lee Q on Basquiat* (2006, Puerto Rico); *Andrew Dosunmu: The African Game* (2006, Brooklyn) and co-curator of *Co-Dependent* at the Living Room for Art Basel Miami (Dec. 2005); the *CityScapes* Exhibition Program at ARCO (Madrid, Spain, 2006); *Living for the City* (2005, NYC & Quebec, Canada); and *Salad Days*, a group exhibition at Artists Space (July 2004, NYC), among others. She has written and lectured on international art and photography for several publications and institutions including *PARKETT* Series with Contemporary Artists, *Aperture* Magazine, *Phaidon Press*, *Nka: Journal for Contemporary African Art*, Museum of Contemporary Art Los Angeles, The Solomon R. Guggenheim Museum, The Brooklyn Art Museum, The Studio Museum in Harlem, Atlanta College of Art Gallery, The New School University, Harvard University, Howard University, New York University, and the NYC Department of Cultural Affairs.

Brielmaier has received numerous grants and fellowships from institutions including the Ford Foundation, the Mellon Foundation and the Social Science Research Council. She has held managerial positions at the Solomon R. Guggenheim Museum. She is currently a Grant Review Panelist for the Visual Arts for New York State Council on the Arts (NYSCA); a member of the Advisory Council Program for the Headlands Center for the Arts, and a board member of PopandPolitics.com. Brielmaier was born in Seattle into a ugandan-austrian family and has spent much of her life abroad.

Emiliano Valdés was born in Guatemala in 1980. Architect, writer and independent curator, he writes for several art magazines like the Colombian *ArtNexus* and is contributing editor of *Contemporary*, London. His essays have been published in many medias in Latin-America and Europe since 2004.

OBJETOS EN TRÁNSITO

Edición catálogo: Patrick Hamilton

Diseño catálogo: Esteban Murúa & Patrick Hamilton

Textos catálogo: Isolde Brielmaier, Emiliano Valdés,
Víctor Zamudio Taylor

Traducción: Gail Grossman

Fotografías catálogo: Cristián Silva-Avaria,
Darío Escobar, Patrick Hamilton

Impresión catálogo: Imprenta Salesianos

Edición de 1000 ejemplares, agosto 2006

Copyright © Fundación Gasco

Patrick Hamilton y Darío Escobar agradecen a las siguientes personas
e instituciones:

Daniella González

Daniela Rosenfeld

Josefina Tocornal

Soledad Santolaya

Víctor Zamudio Taylor

Isolde Brielmaier

Emiliano Valdés

Ubaldo Kramer

Guillermo Machuca

Hernán Garfías

Cristián Silva-Avaria

Esteban Murúa

Antonio Arévalo

Christian Orozco

Mauricio Lillo

Marcela Cuevas

KBK Arte Contemporáneo

White Project Arte Contemporánea

Escuela de Bellas Artes, Universidad Diego Portales

Acriluz

Hotel Galerías



AUSPICIAN:
Ley de Donaciones Culturales

GASCO!



METRO.
DE SANTIAGO

PENTA security
SEGUROS GENERALES



METRO
cultura

CORPORACION CULTURAL METROARTE

 **udp**
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

facultad de
arquitectura
arte y diseño

LUMINOSOS
ACRILUZ CTA


HOTEL
GALERIAS

