

el lugar sin límites

Arte Contemporáneo de Chile

el lugar sin límites


Arte Contemporáneo de Chile



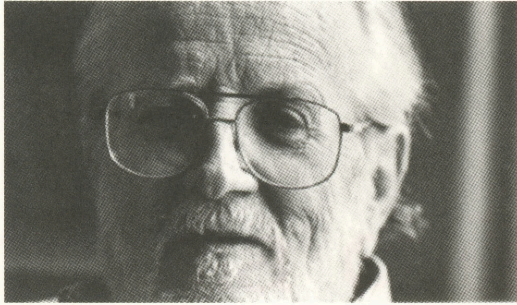
Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile
Dirección de Asuntos Culturales

la novela chilena de la autonomía plástica

Justo Pastor Mellado



UNO. La discursividad de la plástica chilena de la última treintena se ha instalado en el curso de una lucha sin cuartel contra la amenaza del fantasma literario. En épocas anteriores, la poesía de Neruda actuaba como soporte simbólico de la subordinación del espacio plástico respecto del espacio político-literario. En definitiva, la configuración del paisaje chileno provenía de la gran cuenca semántica de la poesía. A tal punto, que un grupo de pintores de mediados de este siglo, no encontraron otra función más que ilustrar el verbo de *Residencia en la Tierra*. Muralistas y surrealizantes se afanaron en administrar la garantía externa que les era ofrecida, a fines de los años cincuenta, dando curso a una figuración narrativa que, si bien persiste hasta



José Donoso
foto: Gustavo Pueller

nuestros días, pudo ser enfrentada y vencida, hacia fines de los años sesenta, por la autonomía política de artistas sígnicos que afirmaban una cierta filiación informalista. Esta autonomía política se refiere a la conquista de condiciones formales, en el seno de la estructura universitaria de ese entonces, conducentes a afirmar en el espacio del cuadro, una literalidad caligráfica y objetual que exigía el término de la subordinación discursiva nerudiana. Sin embargo, la plena autonomía discursiva no se alcanzó sino después de ocurrido el golpe militar de 1973, como una respuesta historiográfica que apuntaba a reconstruir las condiciones de configuración de la modernidad pictórica chilena, recién a comienzos de la década del sesenta. Dicha modernidad es efecto y

vehículo de la autonomía discursiva de un espacio plástico, que busca retraerse de la hidrografía seminal mattiano-nerudiana dominante en la primera mitad del siglo.

El diagrama de esta muestra de artistas chilenos emergentes se asienta sobre la trama de relaciones discursivas constituída a partir de la retracción ilustrativa. Al respecto, la clase política de la transición democrática, en un afán por establecer una solución de continuidad con el imaginario social anterior a 1973, se ha excedido en su petición ilustrativa, logrando disponer para su cometido a las viejas glorias de la narrativa pictórica a que ya he hecho mención. Mi hipótesis de trabajo, durante estas dos últimas décadas, ha permitido



establecer ampliamente la lógica de la subordinación plástica chilena hasta los años setenta: la pintura chilena no había hecho otra cosa que ilustrar el discurso de la historia. Así planteadas las cosas, era muy importante retrazar el camino que había seguido la conquista de la autonomía.

Este camino, desde fines de los años sesenta en adelante, ha podido ser indicado por ciertas obras claves: José Balmes (Santo Domingo, 1965); Eugenio Dittborn (Final de Pista, 1976); Carlos Leppe (Sala de Espera, 1980) y Gonzalo Díaz (¿Qué hacer?, 1984). En obras que hacen intervenir el documento fotográfico en el espacio del cuadro, Balmes trabaja el efecto semiótico de la intervención estadounidense en Santo Domingo; en

(página opuesta)





(arriba y página opuesta)

Natalia Babarovic. *Cautiverio Feliz* 1995. Instalación. Pinturas y objetos. Dimensiones variables.



obras dominadas por la recolección de fotografías policiales y familiares, Dittborn instala una reflexión radical sobre los efectos epistémicos de la reproducción tecnológica de la obra de arte; en obras que ponen en escena la noción de acumulación y de simulación representacional, Leppe señala un escepticismo perentorio ante el nuevo emblematismo de la instalación; en obras que problematizan la noción de monumento, Díaz edita una poética edificatoria que indaga las condiciones de escritura de las legislaciones sobre propiedad y tenencia de la tierra.

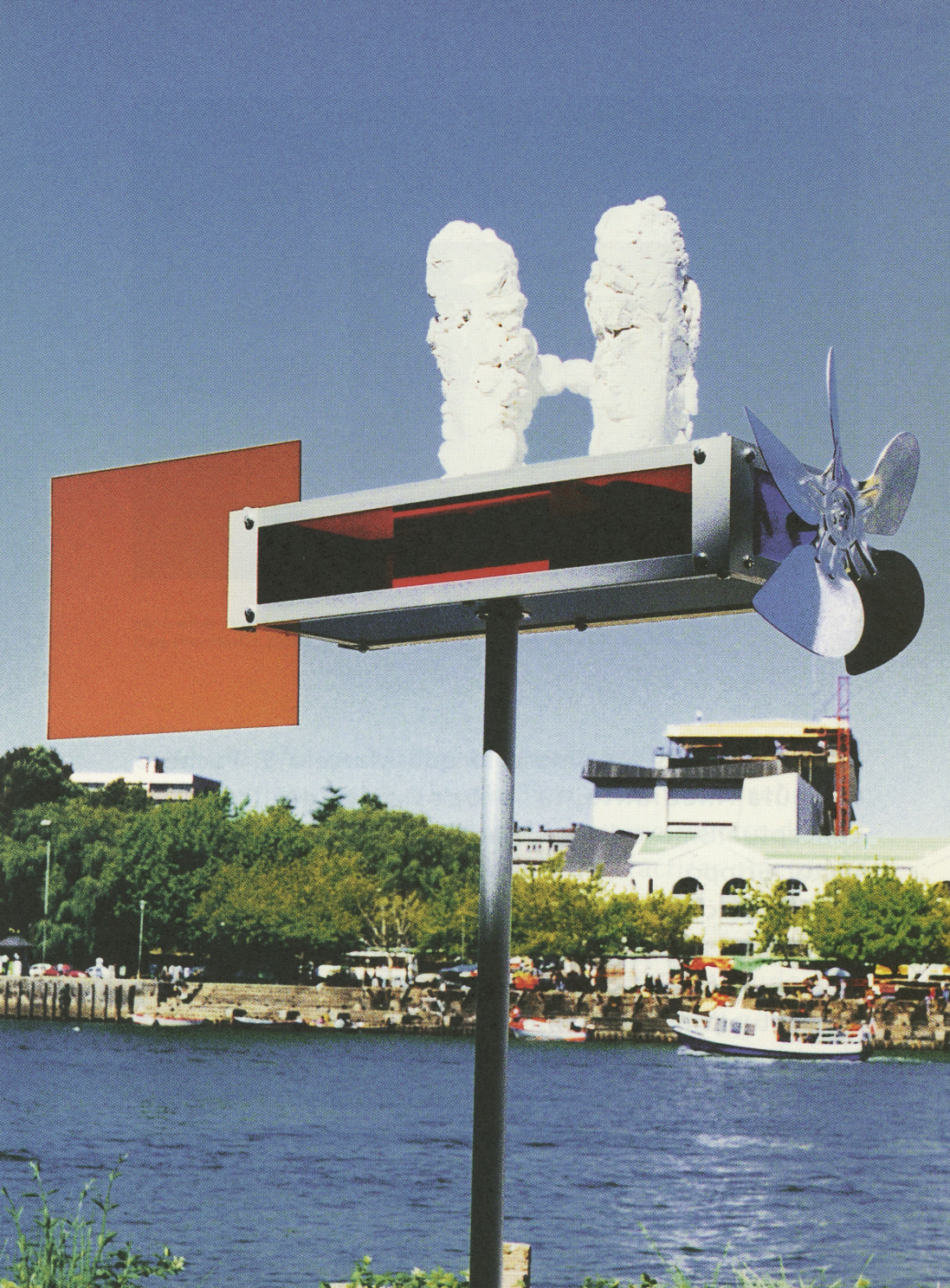
Es a partir de esta secuencia de obras que la discursividad de la autonomía plástica ha podido instalarse en Chile, en el curso de una lucha sin cuartel

(página opuesta)

Diego Fernández. Garten (*guardianes*) 1999. Escultura eólica, sobre pedestal.
Acrílico, aluminio, espuma de poliuretano. 100 x 30 x 50 cms.

contra la espectralidad de la alianza político-literaria dominante en la primera mitad de este siglo.

Hoy día, las obras de los artistas emergentes pueden contar con una zona de protección analítica de inestimable valor para el desarrollo de un nuevo campo de problemas formales, ligados a la naturaleza de la disposición objetual. Más aún si, junto a estos esfuerzos interpretativos locales, ha habido dos manifestaciones curatoriales que no han hecho más que ratificar este trabajo. Me refiero a la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur (Porto Alegre, 1997) y a la XXIV Bienal Internacional de Sao Paulo (1998). Ambas, desde sus particularidades y proporciones, permiten reformular la ficción de relectura de "las artes latinoamericanas", en





un sentido más próximo a lo que Marcelo E. Pacheco formula mediante la proposición del término conceptualismo caliente, para referirse a las obras de Victor Grippo.

En efecto: las obras de Dittborn, Leppe y Díaz, para mencionar simplemente obras emergentes después del golpe militar, pueden ser asimiladas a este conceptualismo cuyos rasgos habilitan la hipótesis sobre la existencia de un conceptualismo transversal específico, del cono sur, totalmente diferenciado de la definición originalizante anglosajona. Esto impide seguir



(página opuesta y arriba)

Diego Fernández. *Digital* 1999.10 Pinturas. Esmalte sobre tela, 200 x 150 cms., cada una.

escribiendo la historia de acuerdo a un patrón comparativo desfalleciente. Pero sobre todo, señala la especificidad de la parodia política como reverso de una autonomía formal que se asienta en prácticas objetuales vernaculares.

¿Cuál podría ser el elemento articulador de este conceptualismo transversal?. Sin lugar a dudas, su carácter paródico y metonímico; es decir, paródico, porque metonímico. Ya que toma por materia prima de su trabajo el soporte de la ineptitud de las instituciones museales en nuestra zona.

(página opuesta)

Nury González. *El Mercado Negro del Jabón* 1999. Instalación.

Texto en punto cruz traspasado al muro; 10 cuadros 28 x 22 cms. cada uno.
7 placas de jabón 90 x 45 x 5 cms. (17 kilos cada una). Sobre mesa de trabajo;
baúl de mimbre y bolsa de cuero. Dimensiones variables

DOS. La búsqueda de autonomía discursiva para la plástica chilena me ha conducido a establecer alianzas de lectura con materiales provenientes del espacio literario. Paradojal desvío táctico, justificado por la elección del autor cuya obra favorece la inilustratividad de las obras que reivindico. Se trata de José Donoso, escritor chileno, autor de una novela corta titulada *El lugar sin límites*. Una novela que fue escrita mientras estaba escribiendo otra, más larga, más compleja, más arriesgada desde el punto de vista formal. Se sabe que redactó *El lugar sin límites* en muy poco tiempo, du-

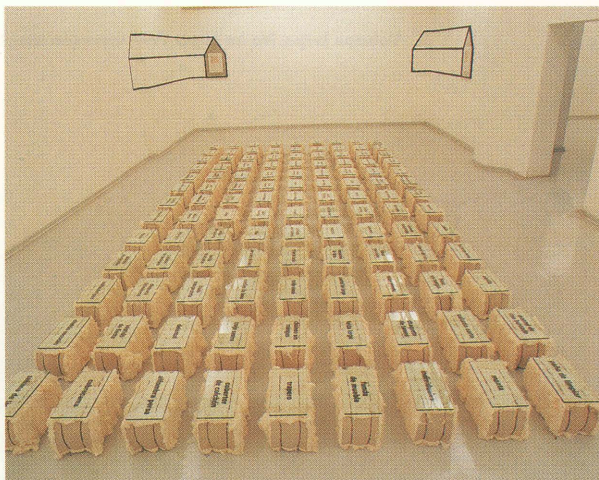
LA CASA DELLA MIA





Nury González. *Fragmento de obra para acumular* 1999. Serigrafía, bordado y pintura sobre tela embalado, enzunchado y clasificado. Bandeja de metal. Cera virgen, pintura y serigrafía. Dimensiones variables.

rante un período de "sequía". Es decir, lo habría hecho para recuperar el hilo del deseo, en la estrategia de escritura de *El obsceno pájaro de la noche*. Desde ya, desde el espacio plástico, resulta extremadamente curiosa la referencia a la "sequía", propia del léxico literario en lo referente a la "creación". Se entiende que la pluma conduce el flujo de una humedad inscriptiva cuya incisividad está ontológicamente garantizada. Respecto del fantasma literario sobre la amenaza de la sequía, esta última es una condición de la autonomía plástica. La desertificación sígnica ha sido una plataforma

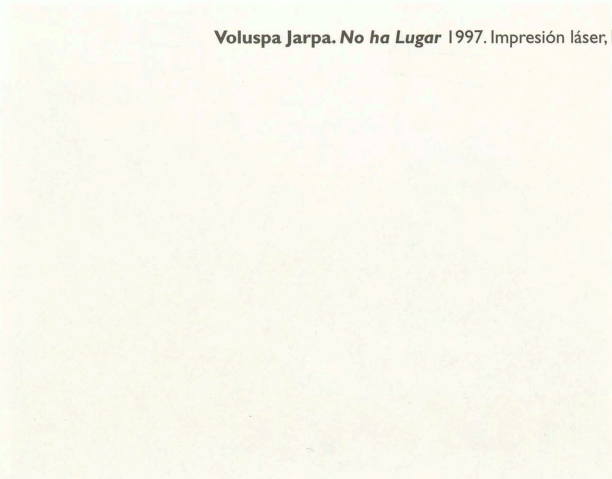


Nury González. *Historia de Cenizas* 1999. Instalación, 117 fardos de huaipe, vidrio, 4 marcos con bordado y dibujo en el muro. Texto bordado en el muro. Dimensiones variables.

de afirmación de la insubordinación de las artes visuales. El espacio literario se vigila a si mismo en la subordinación razonable respecto del poder político que legitima y lo legitima. El Verbo Chileno se hace costra en la representación de su coagulación. Sólo desde las obras plásticas se verifica su *caput mortuum*.

Pues bien: las dos novelas ya mencionadas diseñan un diagrama de la desterritorialización oligarca en el aparato simbólico chileno. Es decir, aquel aparato que retiene el desmoronamiento de la unidad de clase de la oligarquía; pero lo retiene de manera ineficaz. Dicha

Voluspa Jarpa. No ha Lugar 1997. Impresión láser, barniz, óleo, tinta.



ineficacia desfalleciente es la que José Donoso pone magistralmente en escena. Por esta razón, cuando me he enfrascado en la lucha -compartida con otros- por asegurar la autonomía discursiva de la crítica chilena, respecto de la hegemonía mattiano-nerudiana de la primera mitad del siglo, recupero la narratividad donosiana para redibujar las fisuras diagramáticas del quiebre clasístico ya mencionado.

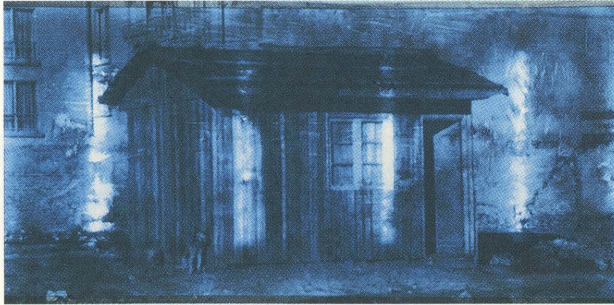
Me he resuelto considerar la estructura narrativa de una novela para dar cuenta de una fisura simbólica que afecta una unidad de clase. Lo hago a título anticipatorio. Esta novela ha resultado más "útil" que los "papers" normalizados de las ciencias sociales en el





Voluspa Jarpa. *Homenaje a Rodrigo Merino* 1999. Casa de madera, tubos fluorescentes, óleo sobre tela.

último período. De hecho, ha reproducido el impulso crítico avant-la-lettre que ya manifestara la novela realista chilena del año treinta y ocho. Las ciencias sociales han logrado, no sin esfuerzo, convertirse en productora de insumos para la ingeniería política de la gobernabilidad. Pero Donoso escribe a fines de los años cincuenta, cuando las ciencias sociales recién comienzan a adquirir el peso académico político que las presentaría como descriptoras de los índices de ingobernabilidad de esos tiempos. Finalmente, la "utilidad" de esta novela en particular -*El lugar sin límites*- anticipa la fisuralidad



Voluspa Jarpa. *La Casa y Sus adjetivos* 1998. Impresión serigráfica, caja de luz.

de la conciencia oligarca de antes-de-la-reforma-agraria. Aquí no hay lugar para las limitaciones de las metáforas nerudianas; metáforas ascendentes, telúricas, genitales, ígneas, pre-ontológicas. Sólo hay personajes que satisfacen a medias los diagramas de las estructuras elementales del parentesco.

En una sociedad hacendal donde la patronalidad seminal garantiza la propiedad de la tierra y la reproductibilidad del nombre, apelar a personajes transexuales significa poner en duda la virilidad de las garantizaciones aristocráticas del poder. El patrón se

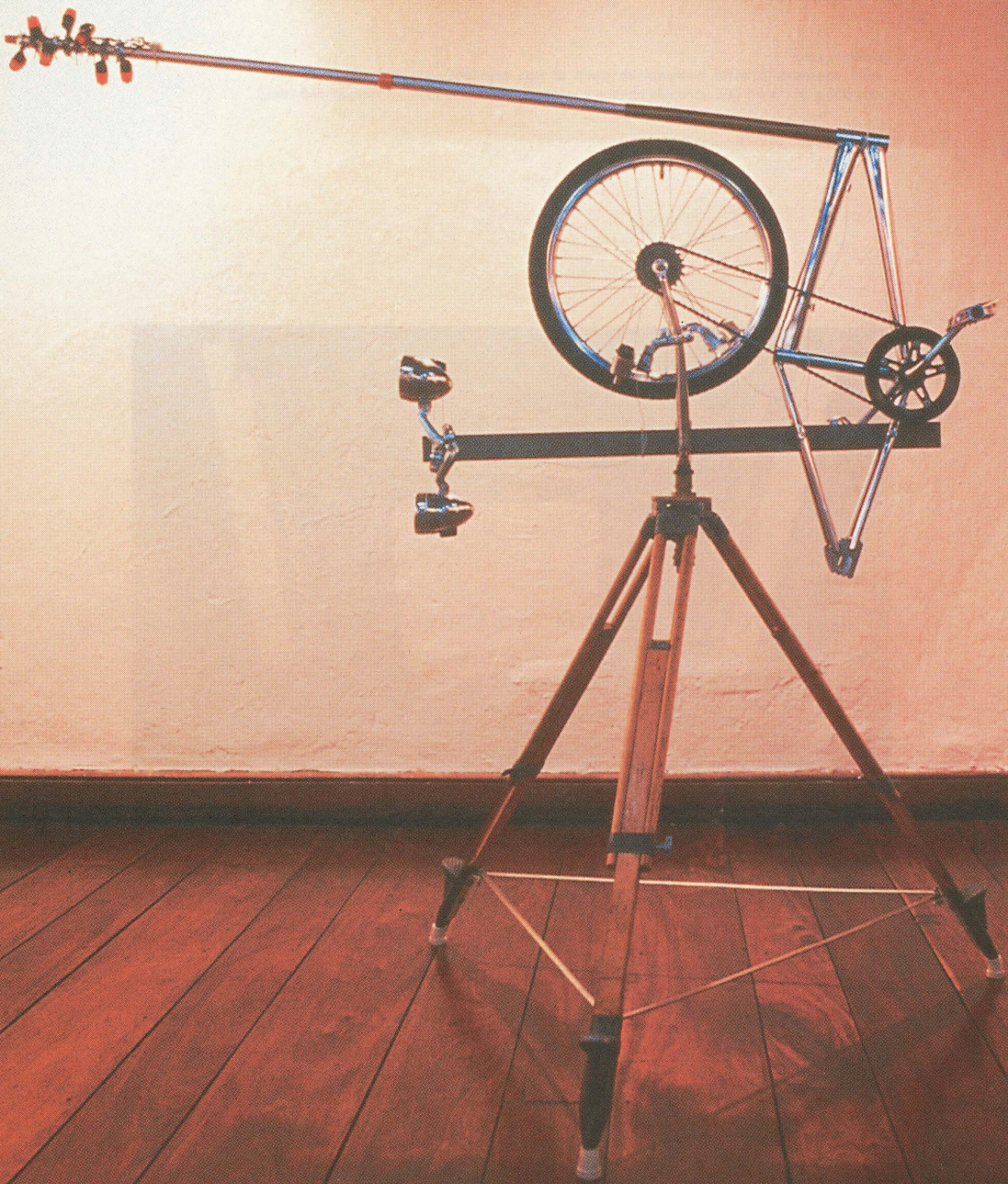
Iván Navarro. *Trabajos con la línea de longitud Infinita, Hamaca* 1999.

Tubos fluorescentes, cables eléctricos, enchufes y energía eléctrica. 300 (h) x 120 x 300 cms.



pasea, siempre, rodeados por sus perros: figuras de la amenaza ante todo levantamiento e insubordinación. Figuras demoníacas, anuncian el castigo que merecen aquellos que transgreden las leyes de la filiación. Donoso anuncia a fines de los cincuenta lo que les ocurrirá a campesinos durante la dictadura, a fines de los setenta, por haber desafiado las leyes de tenencia y propiedad de la tierra. Tierra cuya nominación proviene de la declinación de nombres de familia ligadas a la explotación vitivinícola. El patrón, en la novela, permite la eruptividad de un burdel campesino, en un descanso espacial, en medio de un paisaje de viñas. El castigo consistirá, más tarde, en arrasar el poblado dislocado, volviendo a arar encima y plantar viña. La política de







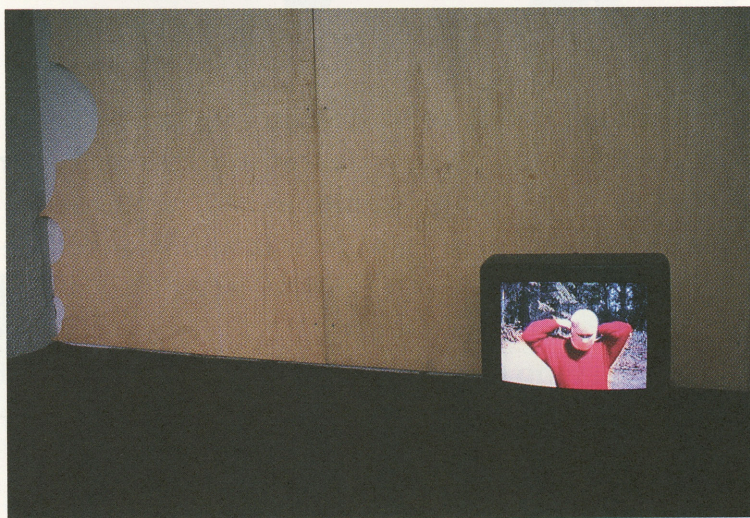
Iván Navarro. 2007 (Red) 1999. Tubos fluorescentes, cable eléctrico, enchufes y energía eléctrica. 555 x 1006 cms.

hacer surco allí donde se ha dejado caer la otra semilla, es sintomática del deseo de regularizar el control orgánico de sus últimos bastiones. Por esta razón, la novela de Donoso, al presentificar la anuncialidad de la reforma agraria, clama por la concreción signica de los gestos de anticipación transgresiva que siempre tuvieron su lugar en el seno de la cosmoseminalidad aristocrática chilena.

TRES. La figura de un travesti que hace alianza con la cabrona del burdel se instala para verificar la translimitación del artista en una formación social en que la pintura, como en *La obra maestra desconocida de Balzac*, es también -sobretudo subordinada al espacio

(página opuesta)

Iván Navarro. 2007 (Satélite) 1999. Rueda, marco y horquilla de bicicleta, trípode de madera, grifería de bronce, barra de hierro, tubo de aluminio, dinamos y focos eléctricos. 200 (h) x 200 x 100 cms.

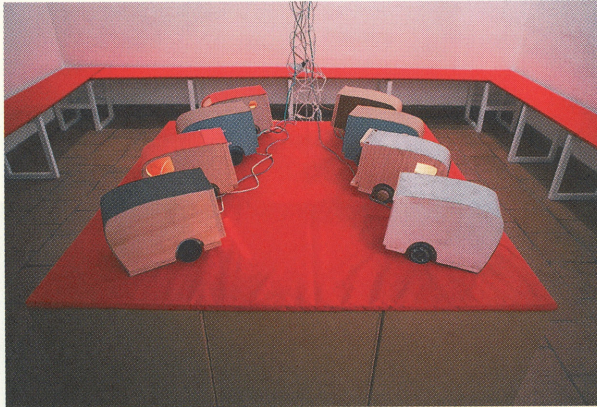


(arriba y abajo)
Mario Navarro. *The New Ideal Line (Stereo)* 1998. Cajas de cartón, madera, monitor, reproductor vhs, video.

literario-, una estrategia de ascenso social. Esta es la razón que permite formular el título de la novela de Donoso como una plataforma rotatoria, que redistribuye el rol de las funciones intelectuales en una sociedad trabada por la industria de la gobernabilidad.

La escena de referencia de la novela se sitúa en el período anterior a la electrificación de las principales zonas rurales del país. Zonas cuyos límites de propiedad coinciden con la capacidad de clase para nominar el paisaje, en el entendido que dicha nominación supone una política articulada de representación. En este terreno, sin embargo, la pintura chilena de la década del 20-30 no estuvo a la altura de la demanda



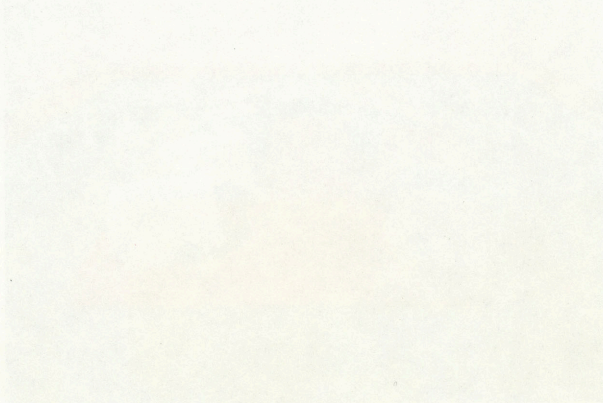


Mario Navarro. 2007. 1999. 8 modelos de casa rodante escala 1/50. Madera, tela impermeable, cables eléctricos, ampolletas y plástico sobre cajas de cartón. Dimensiones variables.

aristocrática. Fue el momento en que el arte chileno se pondría más que nunca fuera de las modernizaciones sociales ascendentes, practicando una pintura plebeya depresiva que vivenciaba el malestar del derrumbe aristocrático. Se trataba de una pintura clasemediana forzada a proclamar una inscriptividad que le venía por añadidura. De hecho, la autonomía inscriptiva de la pintura chilena de los años 60's es lo que la distingue de la pintura anterior, caracterizada por el malestar sintomático de una orfandad referencial. La pintura de los 60's se hace portadora de un deseo de inscriptividad artística que se combina con el ascenso de los movimientos de masas que serán un factor de aceleración y calentamiento de la formación social chilena.

(página opuesta)

Mario Navarro. 2007. 1999. Modelo de casa rodante escala 1/1. Madera y alfombra. Dimensiones variables.

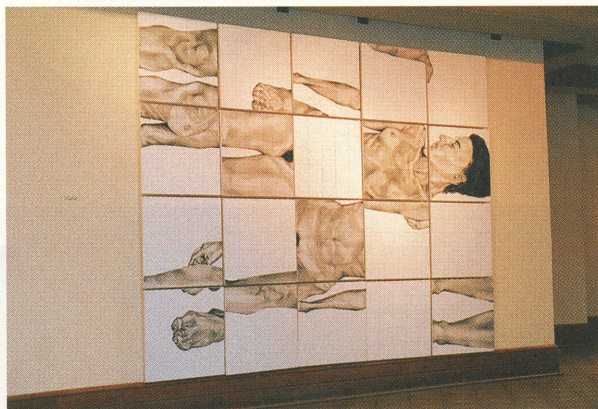


El lugar sin límites, de pronto, aparecía en el horizonte imaginario como una nueva conquista, que significaba la remoción de la noción misma de lugar, en el arte y en la sociedad.

Desde ese momento, la transferencia artística establece los nuevos límites de reproductibilidad de los referentes artísticos internacionales. Si la pintura plebeya clasemediana de los años 40's buscaba su garantización en la transferencia post-cezanniana, la pintura plebeya de los 60's busca sus garantizaciones en el materismo y la informalización. Estas dos últimas denominaciones son empleadas aquí para sustraer la mirada de la dependencia informalista con la que los historiadores hacen calzar su política de analogías tendenciales. Materismo e



Daniella Rivera. *Vitrina* 1999. Óleo sobre tela. 120 x 225 (h) cms.



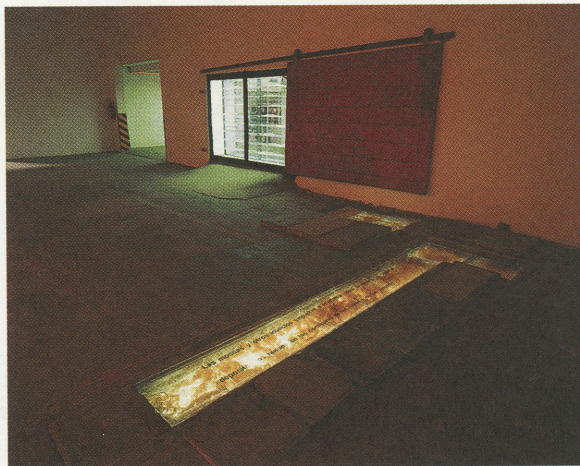
Daniella Rivera. *Fragmentos* 1999. Óleo sobre tela 250 x 200 (h) cms.

informalización remiten, en la escena chilena, a la apertura de un período de autonomía e independencia que permite disolver las relaciones de subordinación respecto del espacio literario. En este ajuste de la metáfora referida a *El lugar sin límites*, novela de José Donoso, se inicia la re-escritura de la novela del arte chileno; o, más bien, la novela chilena del arte, buscando su límite a partir de las primeras inscripciones que hacen referencia a la autonomía reproductiva de su lugar, en la formación social chilena. Esta coyuntura coincide con aceleraciones políticas e industriales que conducirán a un empate catastrófico de fuerzas que se disputarán

(página opuesta)

Daniella Rivera. *Martirologio Número 2* 1999. Óleo sobre tela. 250 x 350 (h) cms.

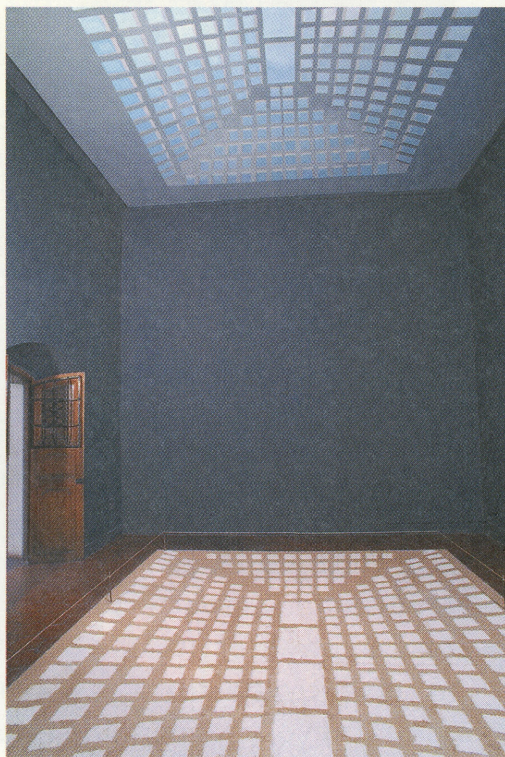




Rosa Velasco. *La Ruta de la Sal* 1997. Instalación. Vitrina - Bacalao. Cajas en el suelo - tripas de res. 1500 x 700 x 1200 (h) cms.

infructuosamente el poder de nominar los límites de sus apropiaciones y desapropiaciones simbólicas.

Si hubiera que poner un título al período anteriormente mencionado, este sería el de Artes de la Huella; siendo su carácter, el impulso inscriptivo, verificable principalmente en la obra de José Balmes. Este título que delimita el lugar del arte chileno permite en los años inmediatamente siguientes al golpe militar, formular una consecuencia -las Artes de la Excavación-, caracterizada por la pulsión del registro. En este caso, la principal obra verificadora será la de Eugenio Dittborn, cuya diagramaticidad permite comprender la magnitud del corte efectuado por la autonomización formal del



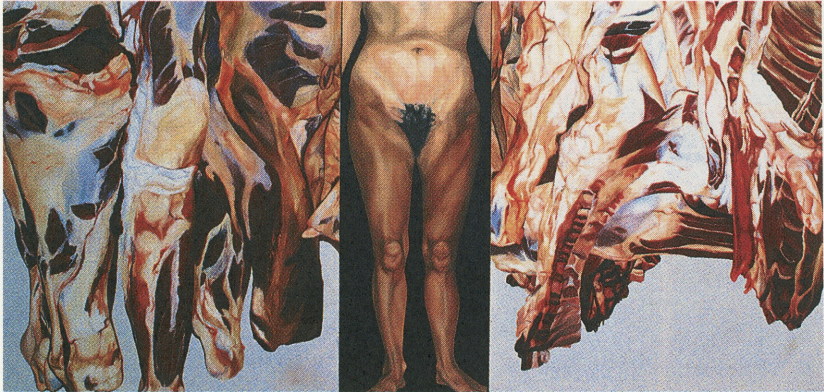
Rosa Velasco. Proyecto Concluso 1999. Cielo (trampa al ojo) pintura látex. Suelo hecho con polvos de caolín y feldespató (componentes de la arcilla). Paredes oscurecidas con látex. Cuerda de algodón tensado con estacas (demarcación de territorio-arqueológico). 600 x 500 x 280 (h) cms.



espacio pictórico chileno, en lo que respecta a un período anterior a los años 60's. Es decir, prácticamente, al período en que se concreta la disolución de la pintura aristocrática (1930-1940). Respecto de esta última, la reacción de los jóvenes artistas de entonces es sintomática: en ausencia de fortaleza institucional, crearon una organización que les permitió establecer vías de conexión transversal con el espacio literario y de las ciencias humanas en constitución, alcanzando a fines de los años 60's la conquista del poder académico y político de la Facultad de Bellas Artes; que era, orgánicamente, la instancia definitoria del arte chileno. Mejor dicho, es por la actividad originada una década antes en el Grupo

(arriba y página opuesta)
Rosa Velasco. Cuadro de la Vegetación Chilena 1996. Estante metálico con dos puertas, libros de la flora nativa uruguaya, acrílico con texto de Claudio Gay. 180 (h) x 140 x 80 cms.

de Estudiantes Plásticos, que la Facultad pasa a definir las coordenadas del campo plástico chileno. No es el mercado, no es el museo, no es el coleccionismo; sino la universidad, quien delimita el lugar del arte, en la misma década que José Donoso escribe *El lugar sin límites*. Esto permite comprender el alcance del desmantelamiento del aparato universitario en lo que a artes visuales se refiera, realizado durante la dictadura. Al cabo de dos décadas de desmantelamiento, la universidad se ve despojada del poder de nominación anterior, siendo marginada del circuito decisonal. Hoy día, una musealidad agredida por la política del espectáculo, una prensa que carece de vigilancia epistemológica, un



Alejandra Wolff. *La Madre* 1998. Óleo sobre tela. 200 x 386 cms.

mercado de galerías que busca a duras penas ingresar a las “primeras ligas”, un coleccionismo incipiente y sobredimensionado, junto a la aparición de la gestión cultural como categoría de intermediación institucional, se disputan en una lucha sorda y no menos sórdida, el poder de nominación del arte chileno.

Hoy día, ¿cómo luchar, desde las obras, contra la “fatalidad” de la espectacularización del espacio plástico?. Por cierto, afirmando el único espacio editorial y de productividad de obra que diseña las polémicas y sistematiza las problemáticas operacionales del campo plástico; es decir, aquel que, filtrándose por los intersticios que se abren en las fricciones de los agentes

NO LE P...
EL MUERT...
TOMAS...D



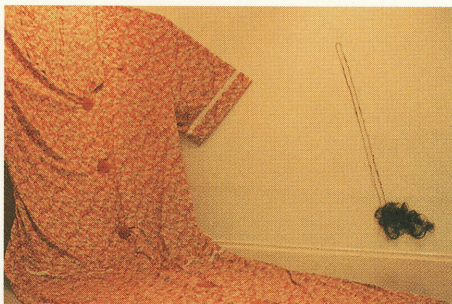
Alejandra Wolff. *Sin título* 1999. Mármol tallado. 40 x 200 cms

antes mencionados, apunta, anota, registra, clasifica y proyecta, las intensidades simbólicas de unas obras que al afirmar el lugar del arte, lo hacen poniendo en escena las propias condiciones de afirmación topográfica. Se trata de las Artes de la Disposición, nacidas de la profundización problemática de las Artes de la Huella y de las Artes de la Excavación.

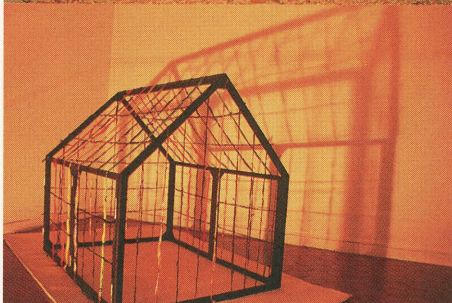
Las tres denominaciones anteriores permiten periodizar simbólicamente la producción artística chilena de la última cuarentena. Y decir "cuarentena" no está de más. La autonomización del espacio plástico ha significado su puesta en "cuarentena" permanente, por parte de la clase política durante la totalidad de los

(página opuesta)

Alejandra Wolff. *Sin título* 1999. Mármol tallado. 60 x 40 cms.



Ximena Zomosa
Todo lugar se convierte en hogar 1998.
Tela, pelo humano y clavos.



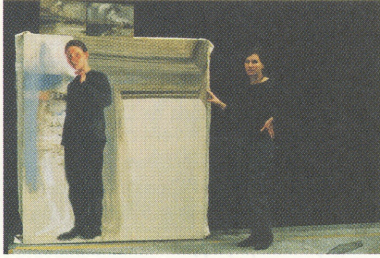
Ximena Zomosa
El Lugar dentro, el lugar fuera 1999.
Madera, tela, pelo artificial y foco de iluminación.

períodos mencionados. La garantía de la modernidad artística chilena en artes visuales ha residido en la disolución de su subordinación literaria. Las conquistas formales a partir de entonces han consolidado un espacio institucional forjado en un escéptico optimismo, dispuesto a practicar paródicas y retorcidas estrategias de inscripción, pudiendo instalar anticipadamente los problemas metodológicos necesarios para la delimitación del lugar del arte en la sociedad chilena de este fin de siglo.

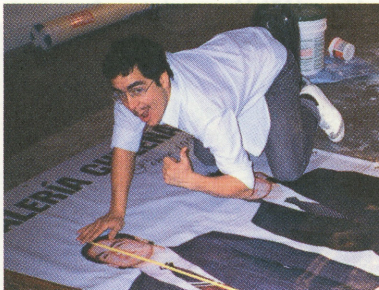
(página opuesta)

Ximena Zomosa. *Luz en el Bosque* (detalle) 1999. Tela bordada.

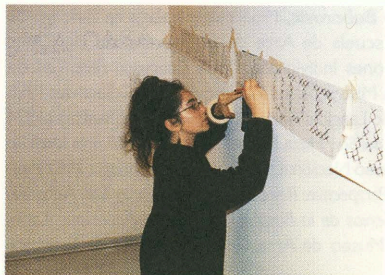
encendida



Natalia Babarovic, 1966. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte de la Universidad de Chile. Exposiciones Individuales: 1995 *Cautiverio Felíz*, Galería Gabriela Mistral, Santiago. Exposiciones Colectivas: 1998 Babarovic-Langlois, Galería Gabriela Mistral, Santiago. 1994 *Híbridos del Sur*, Meza Fine Arts, Miami. 1996 *Arte Joven en Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. 1997 *Prospect & Perspective: Recent Art from Chile*, San Antonio, Texas. *Genios de la Bastilla*, Maison d'la Amerique Latin, París y Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.



Diego Fernández, 1973. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Exposiciones Individuales: 1997 *Nice Portafolio ¿Por qué no puedo dejar de fumar?* Galería Christian Nagel, Colonia. 1999 *Digital* Galería Chilena, Santiago. Exposiciones Colectivas: 1998 *Galería Chilena en Galería de Arte Posada del Corregidor*, Galería de Arte Posada del Corregidor, Santiago. *Especies d'Espaces*, Swiss Institute, Nueva York. 1999 *Doméstico*, MAC, Valdivia.



Nury González 1960. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte Universidad de Chile. Exposiciones Individuales: 1997 *Historias de Hilo*, Galería ArtEspacio, Santiago. 1999 *Fragmento de obra para acumular*, Museo Casa Colorada, Santiago. *Historia de Cenizas*, Galería Gabriela Mistral, Santiago. Exposiciones Colectivas: 1997 *Prospect & Perspective: Recent Art from Chile*, Museo de Arte Moderno de San Antonio, Texas. *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre. 1998 *En otro Lugar, Notas al margen II*, Galería Balmaceda 1215, Santiago. 1999 Chile/ Austria, Lanegalerie, Linz.



Voluspa Jarpa 1971. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte Universidad de Chile. Exposiciones Individuales: 1997 *Voluspa Jarpa-Pintura y objetos ("La Silla de Kosuth")*, Galería de Arte Posada del Corregidor, Santiago. *Out of Frame*, Gate Fundation, Amsterdam. Exposiciones Colectivas: 1998 *Prospect & Perspective: Recent Art from Chile*, San Atonio, Texas. *Jarpa-Merino-Bengoa*, Galería Balmaceda 1215. *Chile/Austria*, Landdesgalerie, Linz.



Iván Navarro 1972. Vive y trabaja en Santiago de Chile y Nueva York. Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Exposiciones Individuales: 1996 *Un día de camping*, Universidad Católica, Santiago. Exposiciones Colectivas: 1997 *Arte Joven en Chile (Campos de Hielo)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. 1998 *Archill Gallery*, Auckland. 1999 *Doméstico*, MAC, Valdivia. *Chile/ Austria*, Landesgalerie, Linz. *The selected files*, Museo del Barrio, Nueva York. 2007, Galería de Arte Posada del Corregidor, Santiago.



Mario Navarro 1970. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica. Exposiciones Individuales: 1998 *The New Ideal Line (Stereo)* Santiago. Exposiciones Colectivas. 1997 *Arte Joven en Chile (Campos de Hielo)*, Santiago. *Prospect & Perspective: Recent Art from Chile*, San Antonio, Texas. 1998 *Seguridad Social*, Santiago. 1999 2007, Galería Posada del Corregidor, Santiago. *II Bienal Iberoamericana de Lima*, Lima. *II Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre.



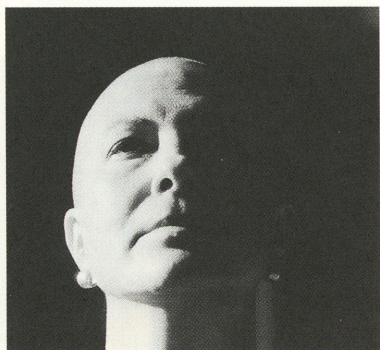
Alejandra Wolff 1971. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Exposiciones Individuales: 1998 *Cuerpos de corte*, MAC, Valdivia. 1999 *Familia*, Galería Municipal, Temuco. Exposiciones Colectivas: 1997 *I Bienal de Arte UC*, Santiago. *Bienal Universitaria Francia- Brasil-Chile*, Porto Alegre. *Tres cuerpos*, Municipalidad de Concepción. 1999 *Vitrina*, Santiago. *Bellavista 0501*, Santiago. *Colección de cuerpos*, *I Salón Internacional de Arte Joven*, Cuenca. *II Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre.



Ximena Zomosa 1966. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Exposiciones Individuales: 1997 *Cotidiana*, Galería de Arte Posada del Corregidor, Santiago. 1999 *El Lugar dentro, el lugar fuera*, Casa Colorada, Museo de Santiago. Exposiciones Colectivas: *Bodega II* Venta de Arte en casa desmantelada, Santiago. 1998 *Every Day*, *Bienal Internacional de Sydney*. Art Gallery of New South Wales, Sydney. *En otro Lugar*, Galería Balmaceda 1215, Santiago. *El Generador*, Instalación en Casa de Arte y Diseño, Santiago. 1999 *Proyecto de Borde*, MAC ,Valdivia. *Punto G*, Casa de Arte y Diseño, Santiago.



Daniella Rivera 1973. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. Exposiciones Individuales: 1999 *Martirologio Número 2*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. Exposiciones Colectivas: 1998 *Tres Cuerpos*, Galería Municipal, Concepción. 1999 *Vitrina*, Barrio Bellavista, Santiago. *Fragmentos*, Galería Municipal, Temuco. *Selección Concurso de Pintura*, Galería Tomás Andreu, Santiago.



Rosa Velasco 1951. Vive y Trabaja en Santiago de Chile. Exposiciones Individuales: 1999 *Proyecto Concluso*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago. Exposiciones Colectivas: 1996 *Rosa Plástica*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro y Galería Aníbal Pinto, Municipalidad de Temuco, Temuco. *Rosario de Acero Inolvidable*, Galería de Arte Posada del Corregidor, Santiago. *Segundo Encuentro Regional de Arte* organizado por el Museo Blanes (Museo del Jardín Botánico), Montevideo. 1997 *Prospect & Perspective: Recent Art from Chile*, San Antonio, Texas. *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre.

Este catálogo ha sido publicado simultáneamente con la exposición **el lugar sin límites**, organizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

Curador de la Exposición

Justo Pastor Mellado

Diseño y Producción del catálogo

Francisca García

Mario Navarro

Impresión

Ograma S.A.



Las obras de Iván y Mario Navarro fueron financiadas con el aporte FONDART, Fondo para el Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación de Chile, 1999.





Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile Dirección de Asuntos Culturales

Santiago de Chile 1999

Natalia Babarovic

Diego Fernández

Nury González

Voluspa Jarpa

Iván Navarro

Mario Navarro

Daniella Rivera

Rosa Velasco

Alejandra Wolff

Ximena Zomosa

Curador: Justo Pastor Mellado

Dirección de Asuntos Culturales
Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile