

F | R | O | N | T | A | L

d i e z a r t i s t a s c h i l e n a s c o n t e m p o r á n e a s

FRONTAL

| Magdalena Atria | Mónica Bengoa | Nury González | Josefina Guilisasti | Voluspa Jarpa | Livia Marín | Ángela Ramírez | Paloma Villalobos | Alicia Villarreal | Alejandra Wolff |

Índice | 3 Presentación Exposición FRONTAL | 6 Magdalena Atria | 8 Mónica Bengoa | 10 Nury González | 12 Josefina Guilisasti | 14 Voluspa Jarpa | 16 Livia Marín
| 18 Ángela Ramírez | 20 Paloma Villalobos | 22 Alicia Villarreal | 24 Alejandra Wolff | 26 Conversaciones | 65 Currículo

En Fundación BankBoston, con el programa **arteabierto**, hemos construido durante estos años un espacio en la vida de nuestra ciudad, que permite producir el encuentro entre distintas expresiones de las artes visuales y el ciudadano común.

Este espacio expositivo lo hemos diseñado de tal manera que el público se encuentre con la expresión artística de manera amigable y cotidiana, emplazando incluso algunas de las obras más allá del espacio tradicional de exposiciones, abarcando el hall y el espacio de tránsito de veredas del frontis de nuestro edificio Corporativo.

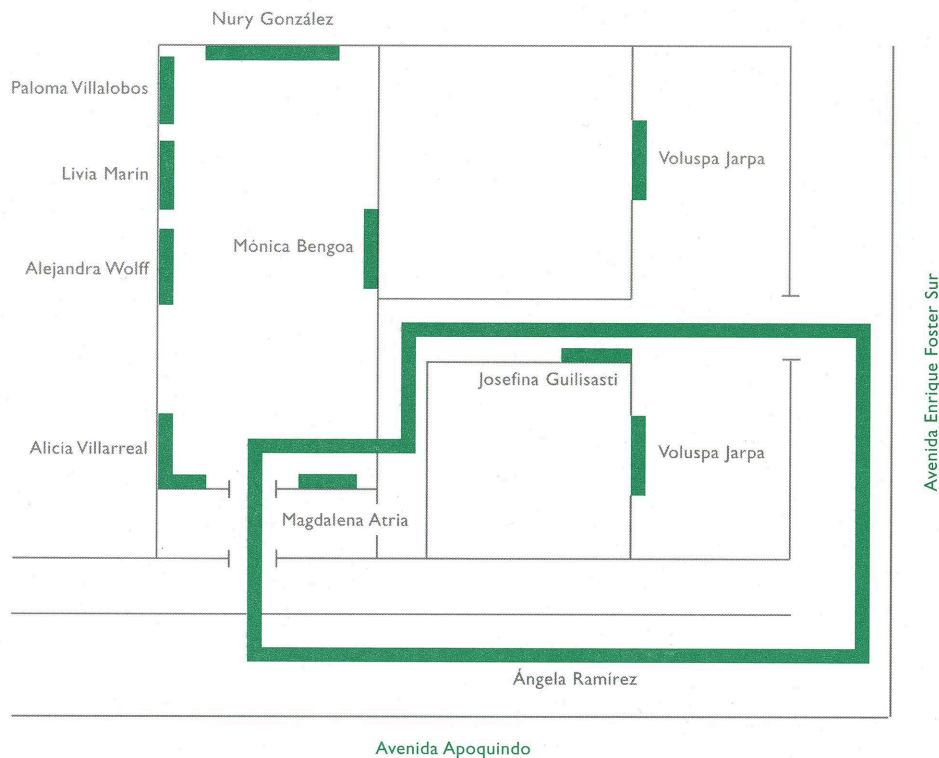
Sumamos hoy a nuestra trayectoria expositiva esta nueva e importante muestra, cuyo mérito es destacar a diez importantes mujeres chilenas, representantes de las artes visuales contemporáneas de nivel internacional.

A través de esta muestra ustedes podrán conocer el trabajo de las artistas Magdalena Atria, Mónica Bengoa, Livia Marín, Nury González, Josefina Guillisasti, Voluspa Jarpa, Ángela Ramírez, Paloma Villalobos, Alicia Villarreal y Alejandra Wolff, cuyas temáticas nos hablan de experiencias de vida hoy, en el siglo XXI.

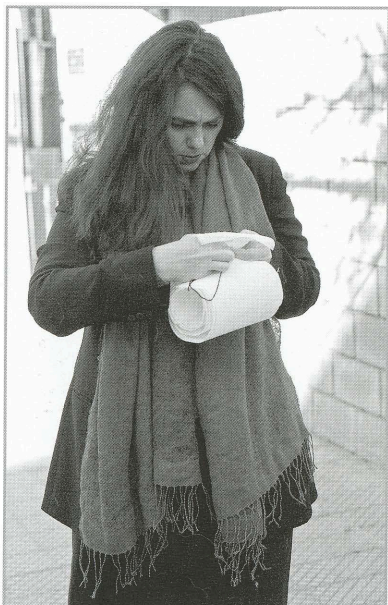
Utilizando un lenguaje plástico directo y cercano, nos recuerdan que en nuestros días el quehacer artístico incorpora la realidad cotidiana y las preocupaciones domésticas.

Agradecemos la generosidad de cada una de las artistas expositoras. Su irrenunciable compromiso con el trabajo, prolijidad y perseverancia, son el fundamento para una muestra de excelencia.

Boris Buvinic Guerovich | Presidente Fundación BankBoston



Plano de montaje de la exposición FRONTAL en edificio BankBoston



Mi trabajo de arte pretende establecer cruces entre el espacio femenino y particularizado de lo privado y aquel espacio político e histórico de lo público. La manera cómo resuelvo este tránsito es a través del tejido y sus metáforas materiales y escriturales.

Yo no aprendí a bordar para bordar en el arte, esa fue una enseñanza tediosa de cada verano e invierno de toda mi infancia. En el año 1989 ese oficio adquirido para otras necesidades me permitió dibujar sutilmente sobre una sábana vieja, hacer manchas con telas y trazar líneas con la máquina de coser.

Las telas sobre telas de diferentes transparencias y rugosidades, más los múltiples sistemas de costuras, han sido la manera que yo he tenido de pintar y dibujar en el arte. Nunca he remedado el bordado, lo que he hecho es hacer manchas, formas y líneas sobre diferentes soportes hasta llegar a bordar los muros.

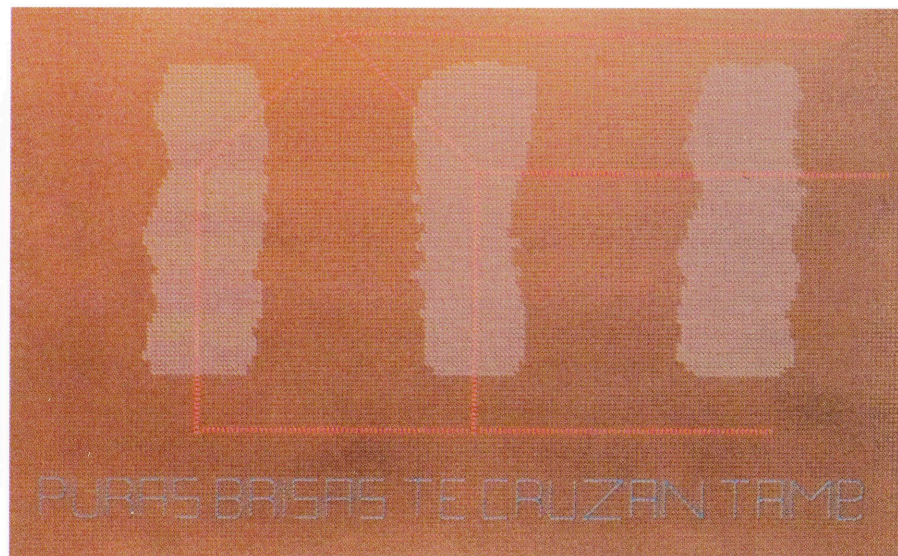
Al Hilo del Pensamiento es un díptico que utiliza el material más "vulgar" de un sistema de clasificación hogareño: el cholguán con hoyitos, soporte generalmente usado en los espacios de almacenamiento de una casa o una bodega de abuelo. En este trabajo se transforma en la matriz y trama matemática para tejer un gobelino rígido. El hilo de seda de un perfecto espesor y brillo contrastan con la tosca opacidad del soporte.

Los íconos clásicos del imaginario infantil, como es el esquema de la casa y el modelo recurrente en pintura: la flor de lis, citan al dibujo y la pintura. Entonces, el escudo con la flor de lis inacabada para esa casa fosforescente, entre los decires del territorio chileno.

Este trabajo suponía un otro que recibiera el hilo al lado contrario, y a través de los hoyos se escribía una historia.

Los versos escritos de la canción nacional anulan muchas veces la imagen y otras veces la resignifican.

En este trabajo la matriz del punto cruz me permite metaforizar sobre el paisaje chileno.



Al Hilo del Pensamiento, 2002. Dibujo, 152 x 498 cm (152 x 244 cm c/panel)

CONVERSACIONES una editora y diez artistas chilenas contemporáneas

Los textos de este catálogo están extraídos de conversaciones que hemos sostenido con las expositoras durante cuatro días. En este tiempo surgieron temas diversos en torno a problemáticas cercanas y distantes, pero no por ello menos influyentes en la realización de obra de cada una de estas diez artistas chilenas contemporáneas. En definitiva es una forma de decir dónde y cómo estamos parados, por qué y para qué.

En orden alfabético las participantes son:

Magdalena Atria (M.A.)

Mónica Bengoa (M.B.)

Nury González (N.G.)

Josefina Guilisasti (J.G.)

Carolina Herrera (C.H., editora de la muestra)

Voluspa Jarpa (V.J.)

Livia Marín (L.M.)

Paloma Villalobos (P.V.)

Ángela Ramírez (A.R.)

Alicia Villarreal (A.V.)

Alejandra Wolff (A.W.)

► EL HALLAZGO como origen de obra

Carolina Herrera: Una de las premisas que podríamos señalar que unen los trabajos de ustedes es el hallazgo, esta suerte de azar premeditado por la intención de denuncia. Entonces, Alicia, ¿cómo se constituye este hallazgo, desde qué lugar surge?

Alicia Villarreal: Sucede que estamos trabajando con el Museo Pedagógico en un Proyecto Fondart que hicimos en la Universidad Arcis, el cual tiene como intención revelar las memorias del Museo Pedagógico.

Josefina Guilisasti: ¿Y dónde queda?

A.V.: Queda atrás del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Chacabuco esquina Compañía...

J.G.: ¿Y por qué está cerrado?...

A.V.: Ha sido muy lento el proceso de conservación, restauración y habilitación de esos espacios. Por otro lado, durante muchos años nunca hubo voluntad, en el fondo, de hacer algo por ese museo.

Voluspa Jarpa: ¿Y a quién pertenece?, ¿Al Ministerio de Educación?

C.H.: Pertenece a la DIBAM, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

A.V.: Pero en este minuto se está restaurando y lo van a abrir el próximo año.

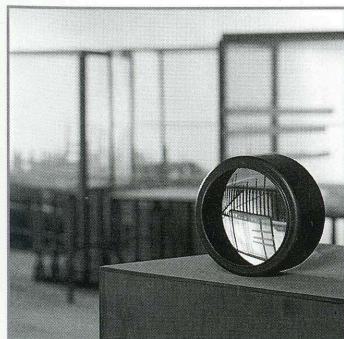
Ha sido muy difícil acceder a sus colecciones: al principio no me dejaban entrar, no se podían abrir los paquetes, porque no estaban organizados como para plantearse una investigación paralela, vinculada a una obra; ha sido complicado.

V.J.: ¿Y entonces ustedes hicieron un proyecto para...?

A.V.: Hice un proyecto con la Universidad Arcis, que me da el apoyo institucional, que trata fundamentalmente de revelar las memorias del museo, y así abrirlo a través de un cuerpo gráfico, anterior a la apertura formal del Museo Pedagógico. Entonces, entramos al museo, después de mucho tiempo de intentarlo.

V.J.: ¿Y está todo embalado? En la conservación, ¿cómo es?

A.V.: Están en este momento trabajando en la restauración y conservación, después de muchos años de abandono.



Museo Pedagógico
Fotografía Alicia Villarreal

otro que no es pobre, que es racialmente distinto. Esa diferencia es algo que no manejamos. Ahí hay otra cosa que es muy propia de nuestra realidad, y que hace que seamos muy poco tolerantes con la diferencia. No como el discurso del que viene de otro sistema.

J.G.: Y le exiges al teórico que viene que haga nuestra lectura personal, que es absurdo.

C.H.: ...la regional, provincial...

V.J.: Cierto. Por ejemplo, Lipovetsky dice que la postmodernidad no existe, sino que existe esta hipermodernidad, que es esta modernidad que se ha instalado en cada uno de los individuos. Decía que cada uno tenía su proyecto individual que sacar adelante y que ya los proyectos no eran colectivos, sino que la modernidad se había instalado en cada ser y que cada ser llevaba al extremo esa modernidad. Por lo tanto, hay puras individualidades y cada día las conductas eran menos homogéneas.

Entonces, era muy contradictorio, porque uno también vive como persona cultural más sensibilizada con el tema, también a uno le toca vivir y darse cuenta del individualismo, y no moralmente, sino de ver que la cuestión es así. Esas descripciones sociológicas que hacía podrían perfectamente estar describiendo a un artista. Esto de llevar a cabo un proyecto que busca diferenciarse de otro es como describir el proceso de obra de un artista también.

Uno vive las dos cosas, en una sociedad que se atemoriza de la diversidad, como dices tú (a Magdalena Atria), pero al mismo tiempo, también vive en una sociedad que tiene características de sociedad individualista. A cada uno le toca vivir contradictoriamente, como esa especie de dos mundos, yo creo que esa es la característica de lo latinoamericano.

L.M.: Pero desde el punto de vista del arte, yo creo que hay una diferencia en la tecnología, en el proceso de la construcción. Pensando, ya sumergidos en el contexto del arte, por lo menos como

yo lo veo. Yo voy construyendo mis vasos, necesito un tornero, y me tengo que recorrer toda Avenida Matta, y el aserradero del caballerito tal...

V.J.: Es lo que me ocurrió al construir la mediagua, porque no hay maestros expertos en policarbonato, tampoco es un objeto industrial. Entonces me ha costado mucho hacerla.

L.M.: Pero incluso los pasos que tuviste que hacer para poder construirla.

C.H.: Y a partir del material y tu deseo, comienzas a probar qué sucede con el policarbonato, por tanto, terminas especializándote.

V.J.: También somos maestros chasquillas, porque tenemos que resolver muchas cosas.

► COLECCIONAR IMÁGENES para crear ficciones

C.H.: Nury, ¿qué representa para ti coleccionar? Y te lo pregunto en los términos que cuando Walter Benjamin (filósofo alemán 1892 / 1940) habla del hecho de coleccionar imágenes u objetos. Dice que es una forma de memoria práctica, el coleccionar imágenes determinadas, el llevarlas y trasladarlas como hacen los artistas al realizar su obra. Por otro lado, entre las manifestaciones profanas, dice Benjamin, es la más próxima y convincente, porque se termina de construir cuando este espectador relaciona esas imágenes con las que contiene su propia memoria. Esta lectura me parece no tan sólo lo más propicio ni lo más conveniente a los textos de ustedes. Pero lo exquisito es notar las diferencias que existen, por ejemplo, el coleccionar que hace Alicia es distinto al tuyo, porque no es subjetivo. Constantemente Alicia intenta vaciar de subjetividad su acto coleccionista, llevar este objeto que es parte de una memoria o de una ficción que luego reconstruye. En cambio, en tu coleccionar, Nury, siempre hay esta proximidad a tu biografía, que luego se sale, se extrapo-

la y se hace más objetiva, pero su origen es tu memoria, tu historia...

Nury González: Sí... Sí, porque hay ciertas cosas que a mí me interesan muy precisamente, que en un tiempo tuvieron que ver con todas las herramientas que la tecnología iba dejando de lado, con aquellas que permitían ciertas cuestiones con la manualidad. Por otro lado, está el origen propio, esa cosa extraña que sucede cuando uno es hijo de emigrantes, que vive permanentemente en el destierro; pero uno no lo vive, entonces a uno siempre le falta algo, le falta una parte de la historia privada. A mí siempre me pasó eso, siempre me faltó una parte de mi historia, entonces lo que yo intentaba hacer era armarme una historia, hacerme de una historia. Curiosamente mi hermana es arqueóloga, ella también busca historias de otra manera... De ahí viene que hay una serie de objetualidades que tenían que ver con lo que yo creía que era esa historia. También está la educación que influye en cómo se va armando tu memoria. Yo estudié grabado y el grabado es la copia de una imagen, la serialización. Eso para mí siempre ha tenido que ver con coleccionar imágenes, como serializar objetos, el grabado permite serializar imágenes. Para mí el coleccionar es el mismo gesto que hace el grabado, lo estructuro así. Ahora lo que pasa es que después la obra, el trabajo tiene un tejido y una lectura... Eso que dicen que soy benjaminiana o levinasiana (Emmanuel Lévinas, filósofo lituano, 1905 / 1995), nunca he sabido mucho cómo aplicarlo, porque yo sólo busco frases, no los leo tampoco. Y, aparentemente, tienen que ver con el relato, con el cruce...

C.H.: El armar un texto, el realizar una obra, es construir una ficción que es un relato...

Alejandra Wolff.: Pero, también coleccionas esas mismas frases...

N.G.: Lo que sucede es que no leo, sino que busco frases. Leo buscando frases, y lo que hago es que cuando encuentro frases y las uso, compongo, tomo de un lado y de otro, busco hasta que encuentro una frase que me hace sentido con las imágenes, o con lo que estoy haciendo.

A.W.: ¿Y cuál es el campo donde buscas?

Paloma Villalobos: Sí... ¿puede ser una novela?

N.G.: No, busco generalmente en teoría. Busqué en Kafka también, y encontré una frase, pero todo partió porque Willy (Willy Thayer, filósofo y académico chileno) siempre había citado a Kafka y Borges. Encuentro mucho en Lévinas, lo leo constantemente.

C.H.: ¿Por qué Lévinas es un hallazgo tuyo, propio?

N.G.: Porque un día Pablo Oyarzún (filósofo y académico chileno) escribió un texto, donde hacía una cita a Lévinas, que la encontré increíble, ¿me entiendes? Y todo eso viene de la relación que hago con un trabajo en galería Gabriela Mistral.

A.W.: Sabes, no puedo dejar de ver todo lo que estás diciendo en relación con la superficie de las cosas, cómo esa superficie es penetrada por el mismo texto, que aparentemente también es una superficie... hay un texto que tú encuentras, que además encuentras en un campo referencial, como muy...

A.V.: Valorizado...

P.V.: Con peso...

A.W.: ¡Claro! Con cierta consistencia teórica. Pero finalmente una frase descontextualizada es como la superficie del texto, y esa misma superficie hace también que sea más incisivo, si tu quieres... porque es sospechoso también, ¿no? Porque uno podría decir: 'ya, cuál es la característica del texto filosófico profundo', ¿entiendes?

A.V.: Encuentro que lo interesante justamente es que esa cita, sacada de contexto y puesta en relación, en un trabajo, puede llenarse de un sentido mucho más profundo que el texto dentro del texto...

N.G.: Se resignifica, al mismo tiempo que se resignifica la imagen...

A.W.: Bueno, pero eso pasa con todo texto. Cada vez que tú pones un texto junto a una imagen, o incluso, pones una imagen con otra, también se produce un texto.

N.G.: Pero... claro, los textos tienen que ver siempre con un algo preciso. A partir de un punto determinado ya no hay retroceso posible. Tiene que ver con una cuestión histórica, cuando suceden los hechos históricos ya no hay retroceso posible, hay fechas que determinan nuestros destinos.

C.H.: Sí, pero eso lo puedo llevar a un relato privado como a un relato histórico, es demasiado amplio el campo de relaciones posibles.

N.G.: ¡Claro!

A.W.: ...puedes hacer un gran discurso, el discurso de la modernidad por decirlo...

N.G.: Por cierto...

A.W.: Entonces, ¿cuál es el gran sentido? Al parecer es gigantesco, es social, es cultural...Y ese discurso político, además, es como algo evangelizador, incluso, paradigmático...

N.G.: Lo que sucede es que ese texto extraído está en dependencia con una imagen. Es muy diferente la lectura si pongo mi imagen después de una operación estética, inmediatamente se va el texto hacia otro lugar, a si pongo... una maleta, que tiene que ver con la partida...

A.W.: Que es lo que tú haces...

N.G.: No, a mí me interesan las fronteras, me interesan los cruces, porque tiene que ver con el abandono, con el dejar...

C.H.: Pero es un discurso privado... tú lo acotas a esa historia que es peculiar y particular tuya. Ahora, cada uno de nosotros lo puede leer en forma global y en sentido político, histórico, en aquellos significados plurales.

A.W.: Pero también se puede leer de manera total y general, no está sólo hablando de su domesticidad originaria, sino que está señalando todos los desterrados también, coincide con otros.

N.G.: Bueno, porque yo creo que las biografías son un pretexto. Mi biografía no tiene por qué importarle a nadie, no es tema para nadie, pero sí ciertos sucesos que permiten trabajar con las fronteras, ciertas cosas que suceden en las biografías tienen que ver con una generalidad, con un imaginario...

C.H.: ¿Y qué sucede Alicia con tu colección de significantes y de signos?

A.V.: Es azarosa. Al principio era voluntariamente inconsciente, entonces la lógica es la del azar y después que hay un sistema, el sistema está por sobre los objetos, sobre la colección...

A.W.: ¿Pero el sistema de qué?

A.V.: Cualquier sistema, por ejemplo, cómo recolectarlo. En la primera colección tengo distintas recolecciones: una es de mis recuerdos, otra es de mis objetos personales o de otras personas, de lo que mandaban, lo que llegaba; hay otra que era la fotocopidora, que daba un objeto con resultados. Después el signo se reproduce de tal manera, que se multiplica. Entonces, es absolutamente no planificado cuál es el resultado, pero una vez que está, sí se pueden producir conexiones entre ellas...

A.W.: Siempre he tenido la duda, los montajes tienen que ver o pueden develar esa cuestión, el sistema de la recolección...

A.V.: A veces sí y a veces no.

N.G.: Pero lo que yo creo, es que hay una cosa que es muy clara en tu trabajo (a Alicia Villarreal). A partir de las primeras recolecciones, con los objetos que trabajas de un tiempo a esta parte tienen que ver, no me gusta decir enseñanza, como con el traspaso de información, con el saber, con el educar...

C.H.: Con la labor docente...

P.V.: Pero llegó a eso, no lo tenía predefinido, no partió de ahí originalmente.

A.V.: No partió de ahí, fue una recolección también azarosa, que se sumó a esta colección de elementos a partir de "El Almacén de Educación" (Proyección rotativa de diapositivas, foco bajo puerta entreabierta de subterráneo de la galería, placas de bronce grabadas con descripciones de material educativo, ampolletas de luz lineales, 1996), en la galería Gabriela Mistral. De esta puesta en escena salió en el fondo toda esta relación.

A.W.: ¡Aaah, en el marco de la exposición "Zona Fantasma"!

C.H.: ...y de ahí salió este discurso contestatario, que estaba respondiendo a evidenciar una situación de carencia.

A.V.: Yo tenía solamente un alfabeto, que eran signos que no estaban ligados al tema de la educación, pero con esta otra recolección esos signos tomaron sentido.

A.W.: Y frente al lugar también...

A.V.: Sí, frente al lugar. Una vez que estos elementos pasan a formar parte de esta otra relación increíble, con los alfabetos y con la enseñanza que era lógico, ¿te fijas? Al final llego a la última exposición del museo (Nacional de Bellas Artes), donde planteo la colección imposible en el fondo. Ese cubo transparente, donde la gente pisaba y tenía una posibilidad de interactuar con esa colección que era tam-

bién un corte totalmente arbitrario entre esa cantidad de signos que se multiplicaron así. Entonces, imposibilidad de coleccionar, porque en el minuto que tú digitalizas, no hay colección que resista, desaparecen los objetos, desaparece la medida real, es la ilusión de una colección. Es imposible coleccionar...

C.H.: Es la ilusión de aquella colección privada, pero luego sucede que cada uno va haciendo su propio orden, su propia ecuación, su propia sintaxis en cada uno de los espacios.

A.V.: La colección es algo que no tiene límites fijos, como que de repente tú le das una forma y se te desarma, lo agrupas y se vuelve a desarmar y lo vuelves a agrupar...

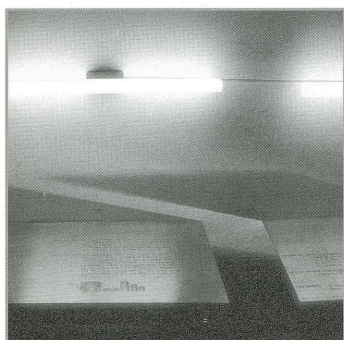
N.G.: Uno puede inventarse cualquier sistema de clasificación: una biblioteca en la cual no vas a tener más de mil libros, entonces cuando compras uno vas a botar el otro, o de la A a la Z... Dependiendo de qué tomes, puedes tener múltiples posibilidades. Pero, lo que yo quería decir en el fondo, es que curiosamente después de 20 años, ¿hay una lectura? Porque recuerdo los primeros objetos –me acuerdo del Liceo Francés-, y después siempre ha sido una cuestión que tiene que ver, a mi modo, más bien con el leer, no tanto con la pedagogía, sino con la palabra y con la letra que está en los libros, los libros borrados, los libros troquelados.

A.W.: O sea, más que con la educación, con el saber.

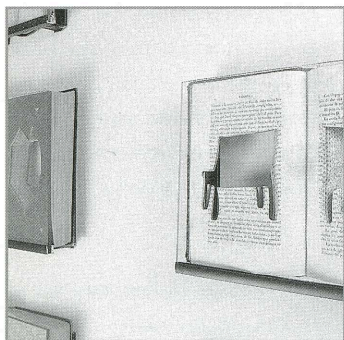
N.G.: Con el saber, pero con el leer, con la lectura...

C.H.: Nury lo relaciona directamente con el texto, en términos de la capacidad de ser leído, el encuentro con el libro...

N.G.: ...con la lectura, con el artista, sí, con ese soporte libro, como de haber tomado toda esa parte, porque tú también podrías haber sido la artista para dibujar, pero siempre está el libro, están los cuadernos que se timbraban y la gente escribía...



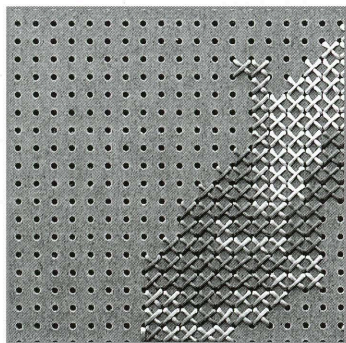
Alicia Villarreal
El almacén de educación, 1996



Alicia Villarreal
La biblioteca, 1997

P.V.: ... y la goma de borrar también...

N.G.: Claro, que todo tiene que ver con el texto de un libro, que es un hilo conductor muy claro y preciso. Que se puede abrir, cerrar, pero tiene que ver con la palabra escrita en un objeto. Esos diccionarios borrados, por ejemplo, los libros troquelados, los libros que escribía la gente en la galería Gabriela Mistral con los tampones.



Nury González
Detalle Al hilo del pensamiento, 2002

C.H.: Pensando en los libros troquelados, no puedo dejar de hacer la analogía a lo que sucede con los objetos y construcciones sacadas de contexto que hace Pablo Rivera. Entonces, tú, Alicia, troqueles esta imagen en el muro escuela y, por cierto, en ese contexto yo señalo que es tal objeto, pero luego en el museo puede ser tal otro, lo has sacado de su pertenencia y queda exactamente ese hueco, queda hueco el significante. Esa estrategia de sobrevivencia de los signos me parece propia de la visualidad actual, esto de rodear al significante por el significante, en sí mismo.

Pero, ¿qué sucede en Frontal con tu hallazgo de la caja de libros mutilados? Porque en esta puesta en escena hay premeditación.

A.V.: Sí, pero también es un azar, porque entro al Museo Pedagógico, después de buscarlo todo, y me encuentro con esa caja que dice libros mutilados y hace sentido con los libros que estaba troquelando, que estaba partiendo. En el fondo encuentro parte de mi colección dentro del museo, solamente por nombrarlo. No me interesa revelar la historia del Museo Pedagógico, sí me provoca construir esta ficción a partir de mi colección y este hallazgo.

P.V.: Claro pero es un azar que conviene...

A.V.: Un azar que parte de un deseo que está desde hace mucho tiempo sobre ese museo.

A.W.: Porque tú deseas en un momento ser directora de ese museo.

A.V.: Eso también es azaroso, si es que es la misma combinatoria, porque te dicen: 'oye, mira este llamado a cubrir la vacante de la dirección del museo, por si te interesa'. Entonces digo: 'pero si nunca he podido entrar, ahora voy a poder hacer lo que quiero'.

C.H.: Claro, un gesto que se traducía en obra.

A.W.: Pero no tiene nada de azaroso que a ti te interese ese museo en especial.

N.G.: No, para nada. Por eso que te digo que, recordando y recorriendo tu historia de obra, las cosas se van encaminando hacia un lado. Yo también era una recolectora y sigo siendo una recolectora: recojo piedras, recojo conchas, las recojo pensando siempre que van a ser un signo gráfico, por ejemplo, que algún día voy a usar. Y me sucede, por ejemplo, que para mí lo que muestro ahora es un gobelino rígido. El soporte del trabajo que está acá en Frontal es el Cholguán que se usa en los desvanes o en los garajes para colgar cosas, esa es su utilidad: para ordenar y clasificar.

C.H.: La colección de herramientas.

A.V.: Claro, sobre ese soporte uno puede imaginar que puede haber miles de bordados posibles, porque está la trama...

N.G.: ...es la trama y es como una tela francesa para bordar, al mismo tiempo que tiene una cierta característica medieval: el trabajo no lo puedes hacer sola, tienes que tener a alguien al otro lado. Yo dibujaba por atrás los colores, y por delante tenía que haber alguien que me devolviera el hilo. Entonces, era una silla a cada lado, y la escena era propia de un confesionario.

C.H.: Por otro lado, está el origen del soporte: el cholguán es un material bastardo.

N.G.: Bueno, por eso está bordado con hilo de seda.

► **LA IMAGEN TRUCADA por el revelado**

C.H.: Paloma, hablando de lo que hablaba al principio Nury a propósito del grabado, de esta serialización, que sin lugar a dudas tiene relación con tu trabajo, ¿no?

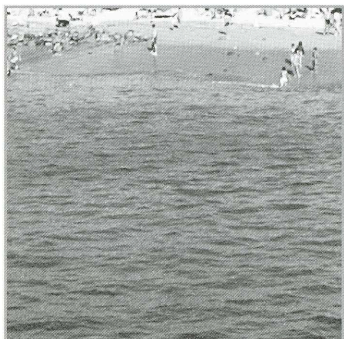
P.V.: Bueno, eso a mí me interesa, como la reproducción a partir de un original que debiera ser idéntico, pero que, sin embargo, se deforma el producto del medio. Al fin y al cabo el medio fotográfico es lo que determina la imagen. El trabajo que presento ahora —a mí no me gusta mencionarlo— es casi un trabajo de luz. A mí nunca me interesó esto, sin embargo, me lo han comentado. Es decir, yo igual descubrí que en los laboratorios no existe control de calidad, así como no existen muchas otras cosas, entonces esto generaba una cantidad de diferencias a partir de un mismo negativo, asombrosas. Y yo no daba ninguna indicación. Sin embargo, las copias mientras más raras eran, más me provocaban, porque eran pésimas. Hay unas diferencias asombrosas y no solamente del color, sino que también en el encuadre..., siendo el mismo cuadro negativo revelado en distintos laboratorios.

C.H.: Ahora el resultado es tremendamente pictórico.

A.W.: Absolutamente.

P.V.: Lo que sucede es que en este montaje trabajé más el color. Sin embargo, había otro trabajo que era un paisaje, un horizonte con dos barcos tensados para los lados. ¿Tú viste eso, no? Y ahí se revelaba el proceso de reproducción, que los operadores, en los centros de revelado, recortan y encuadran al centro, no observan la fotografía, sino que llegan y la meten a la máquina y la reproducen, resultando imágenes arbitrarias, todas distintas.

N.G.: No hay un objetivo de deseo... ¿las imágenes son siempre de paisajes?



Paloma Villalobos
Detalle, Anomalías de laboratorio, 2003

P.V.: Lo que me interesa no es el paisaje en sí, sino un modelo cotidiano: aquella persona que iba a ver el trabajo iba a observar un mar de distintos colores, había como un referente vivo. No era una foto que yo había sacado en mi estudio y había controlado los colores o los objetos, no era un modelo dirigido, sino que era un modelo que a todos nos pertenecía, digamos, que era esta misma escena, inclusive que se relacionaba con las imágenes de las vacaciones también, cuando los aficionados sacan una foto de sus vacaciones. Sin embargo, recibe copias que son deplorables, que son pésimas. Ahí se produce que, en definitiva, la gente guarda mal esos recuerdos, o sea, la idea de la fotografía como...

A.W.: Verosímil.

P.V.: Verosimilitud, pero a su vez la obtención del pasado, digamos.

C.H.: Pero qué es lo verosímil, ¿o no?

P.V.: He ahí la pregunta. Cada copia tiene su propia habla, cada obra tiene su aquí y ahora. Lo cual desarma inclusive aquella teoría de Benjamin. Porque en ese coleccionar entran otros que inciden absolutamente en aquella imagen que yo deseaba: el laboratorio, los químicos, los problemas técnicos...

C.H.: Cada una es un error. Este gran cúmulo de errores hace que se validen.

A.V.: ¿Pero es un error en qué sentido? Porque no es un error en el mismo sentido del medio. Porque esas eventualmente son todas las posibilidades infinitas del mismo medio.

P.V.: De hecho también lo he analizado. Por ejemplo, a un laboratorio iba tres veces distintas, esas tres veces me salían copias distintas, es decir, cada vez que yo realizaba una copia ejercía una diferencia. Cada color era una copia distinta, producto del momento que revelaba, era esa imperfección que nunca acaba.

A.V.: ...no existe manejo de color en el fondo.

A.W.: No, porque yo creo que para hablar de error, uno tendría que definir el rango en el que se mueve la certidumbre.

P.V.: Pero yo tenía un patrón verosímil. Hice copias correctas, precisas, construyendo una constante cómo había tratado ese negativo y cómo se positivaba correctamente, con la densidad y con los colores correctos, entonces, yo tenía un patrón.

C.H.: Ya, esa es una base de una fórmula determinada de lo correcto, pero lo que dice Alejandra me parece pertinente. Puede ser otro patrón que involucre otra verosimilitud, y está correcto también.

P.V.: Bueno, es más, ellos entregan las copias como si fuesen correctas. Ese mar que era azul, me lo entregaban verde agua pálido, y esa era la copia correcta con la cual me tenía que ir contenta para la casa a colocarla en el cuadrado. Pero ese era el patrón de ellos, que, a su vez, está ligado a una imperfección, porque no cambian los químicos, no los botan durante cinco meses. Creo que el problema son las propiedades del mismo medio, porque la calidad la dan los medios; al mes te da un color, a los dos meses te da otro y a los doce meses te da otro color.

A.V.: ...lo que Alejandra dijo es degradarse en el tiempo, no es una copia mala, es una copia cierta a los cinco meses.

P.V.: No, porque a lo que voy también es a denunciar que aquí no existe control tampoco. Si tu vas a Alemania esto no te sucede...

C.H.: Pero cuando empezaste a hablar de esta obra peculiar y particular, dijiste: 'yo no quise caer en el discurso de los laboratorios y todo...'

P.V.: En un comienzo, pero termina aconteciendo.

C.H.: Sí, es que allí hay un asunto nada menor en tu trabajo, porque la verdad que en el resultado visual poco importa si en el laboratorio

X y en el laboratorio Z, digamos, tengan buenos materiales y en el otro, otros malos.

N.G.: Es que lo que hace acá Paloma es productivizar eso, porque a lo mejor si tu fueras una fotógrafa que trabajas con el color y tienes que dar exactamente con el color, te produciría un problema grave.

C.H.: Pero acá hay un trabajo hecho con mil cien imágenes iguales pero distintas, mil cien errores, que luego visualmente construyen un trabajo pictórico que le presta servicio a estos equívocos, a estas incorrecciones, pero es un trabajo pictórico.

N.G.: Pictórico absolutamente... tu fotografía es totalmente pictórica, o sea, tu trabajo no es fotográfico es justamente anti-fotográfico.

P.V.: Sí, yo creo que es pictórico, pero, sin embargo, igual cuestiona el lenguaje fotográfico. Los fotógrafos me decían: 'pero para qué estás haciendo eso, qué "cochiná" vas a exponer'.

A.W.: Es el cuestionamiento en realidad —puede ser pictórico también—, pero dentro del medio fotográfico, de hecho es un trabajo fotográfico precisamente, porque trabaja con el medio y con las infinitas posibilidades no académicas del medio.

N.G.: Es como una clasificación, otra clasificación. Porque tú podrías haber dicho: 'esta foto fue del laboratorio tanto', imagínate que hubieras puesto eso, y 'los líquidos tenían tales tiempos'. Es un trabajo de clasificación del medio; el arte parece que es un trabajo de clasificación, finalmente.

► LA GRAN PINTURA de origen doméstico en pequeño formato

C.H.: Tú, Alejandra, coleccionas episodios, episodios domésticos, cuyos formatos pequeños (9 x 12 cm) citan la fotografía familiar, todo

esto tiene por resultado pinturas pequeñas y tremendamente perversas.

A.W.: Es tamaño fotografía de los años '60.

P.V.: ...siempre son del mismo tamaño, y haces un traslado a escala, ¿no?

A.W.: Sí... más o menos

A.V.: ¿Son fotos tuyas o son fotos encontradas?

A.W.: No, son todas fotos mías; en realidad eran de mi papá, familiares, y algunas que he sacado yo. Estoy ahora ocupando algunas fotos que he sacado, pero es porque el trabajo específico de esta muestra tiene que ver con una ficción de coleccionar imágenes. Es decir, pinto una imagen en forma aleatoria, que en realidad tampoco es tan aleatoria, pero escojo una imagen que de algún modo me parece rara, principalmente porque me parece un poco ridícula la posición de los personajes.

A.V.: ¿Pero no hay una colección de época? ¿Necesariamente son antiguas o pueden haber fotos actuales?

P.V.: ...porque igual tienen como una cosa medio antigua.

N.G.: Pero tienen que ver con la postura del personaje.

A.W.: Sí, con la postura del personaje, porque ¿a quién se le ocurrió sacar una foto en la cocina, a los platos? Esa como idea de registrar momentos que no son registrables en el fondo...

A.V.: Pero son memorables...

A.W.: Son memorables, pero en la domesticidad familiar, el orgullo del papá sacándole la foto a la niña cuando se sacó el premio...

C.H.: Pero son memorables, porque tienen que ver con guardarlas en la memoria.

A.W.: Por supuesto... las imágenes en este trabajo estaban escogidas, porque me parecían un poco ridículas. La forma cómo estaban encuadradas, cómo estaban fotografiadas, cortándole la cabeza al personaje... Entonces, partí en este otro trabajo con una imagen que me pareciera de ese nudo. Pero la imagen que sigue es una imagen contraria a esa o lo más opuesta. Así empecé haciendo duplas; pero las monto todas juntas, de tal manera que en realidad siempre va a haber una constante de ese estilo. Por ejemplo, que sea la contraria al hecho deportivo. Contraria, estoy hablando como de una distancia que uno podría poner en el contexto en que la foto fue sacada. Es decir, hecho deportivo contrastaría entre comillas con otro hecho deportivo. Finalmente, empecé a darme cuenta que daba lo mismo, que cualquier imagen que tú escogieras podías hacer una relación con la otra, de cualquier modo por muy distante que uno quisiera que el relato fuera.

P.V.: Pero a estos relatos se les suma el valor de la pintura, entonces quedan revelados...

A.W.: No, claro. Porque uno las ve y dice: 'pero qué quiere decir'; yo creo que cuando uno las ve todas juntas dice: 'si en realidad me está contando una historia, me está contando un cuento', y ya no se produce 'qué tiene que ver una imagen de una niña al lado de unos tipos recibiendo un premio deportivo'.

P.V.: Pero es como la idea del relato cronológico, por algo se produce eso, aparece la imagen de la guagua y comienza la historia...

A.W.: Es absolutamente cronológico...

A.V.: Pero es la pintura la que exagera, la pintura permite ver la mirada.

A.W.: Claro, es que, además, se produce algo curioso. Normalmente cuando uno trabaja en miniatura, siempre te dicen académicamente cuando tú trabajas en chico que pasa algo, y es que el trabajo como

resultado se vuelve más gráfico, pero a mí no me pasa eso.

P.V.: Pero te interesa que sea del mismo tamaño que la fotografía, y que, por ejemplo, de lejos pareciera una fotografía, porque igual es un formato fotográfico.

A.W.: Es que no parece una fotografía, parece un cuadro de color pegado. Se pierde la imagen, porque es pintura.

P.V.: ¿Y ese aspecto te interesa también?

A.W.: Es que yo creo que ese no es más que un efecto propio de la pintura.

P.V.: ¿Pero de lejos no se reconoce nada?

A.W.: Sí, tú ves que pasa algo, pero como un manchón...

P.V.: No, pero te lo pregunto por el formato, porque 9 x 12 es un formato que no es tradicional en la pintura, digamos.

A.W.: No, porque lo que normalmente se te dice es que la pintura es grande. Lo que yo trato de decir es que la pintura es grande, aunque sea chica.

N.G.: A diferencia de Jorge Cabieses, que pinta miniaturas, pero las miniaturas son perfectas, son gráficas. En el caso de Alejandra se ve esa cosa azulada de la pintura, la mancha, lo que pasa con la pintura.

A.W.: Lo curioso es que hay un punto en el que se arma, tiene un punto medio de distancia y si tú te acercas mucho se te desarma —porque ves la trama de la tela, ves el pincelazo, ves la manchita una con otra—, y si te alejas mucho la cosa se aplanan y se transforma en un cuadrado de color, pero hay un minuto en el que la escena aparece...

A.V.: Es interesante que tú pases la fotografía por la pintura para volver a ver la fotografía...

C.H.: Y al pasarla a pintura le estás dando una condición de valor...

P.V.: O sea, de objeto único.

N.G.: Que tiene una mirada, es imposible de ver...

C.H.: ...es insoportable... (risas) ...cuando te pasan el álbum del sobrino y pasas la página y haces gestos complacientes, y sírvame el café luego, porque me voy...

P.V.: ...los recuerdos del otro...

C.H.: Pero en estos trabajos, Alejandra, tú abor das un problema que tiene la pintura. En la elección de este formato servilletero, formato fotografía básica cotidiana, la más doméstica, te sirve para evidenciar el problema que tiene la pintura.

A.W.: Sí, claro, y también que solamente es posible mirar esa fotografía, porque ves la pintura, y porque ves la pintura ves la fotografía y puedes volver a ver ambas en realidad.

► LAS COLECCIONES AJENAS

P.V.: A mí me encanta mirar las fotografías ajenas, de hecho en los laboratorios donde pasé tantos meses recolectando fotos, me encantaba mirar las fotos que le entregaban a la gente...

A.V.: ...como cuando vas en la micro y miras para las casas...

P.V.: ...sí, o cuando miras el departamento frente al tuyo...

A.W.: No, si hay algo que veo que yo sé que no debo ver me da "lata" verlo.

P.V.: Pero es simplemente observar, más que averiguar.

C.H.: Tiene que ver con la mirada actual que hablaba Adriana Valdés (teórica y académica chilena), en el catálogo "La Escuela Imaginaria" de Alicia, respecto del significante referido sobre sí mismo, que es un asunto contemporáneo. Ya no es el voyerista que desea ver y saber qué pasó en esa acción lejana, buscando sorprenderse.

A.W.: Es que para poder volver a ver la fotografía, hay que pasarla por otro filtro. Hay que aclararla, porque ya es imposible sorprenderte.

C.H.: Frente al hecho de la captura de una acción determinada, en un segundo determinado.

A.W.: Claro...

N.G.: Pero siempre entrar a una casa en la playa a husmear puede ser algo fascinante.

C.H.: Por eso Frontal parte con el muro frente al acceso principal, donde está el trabajo de Nury, y en los muros laterales están las ficciones actuales, porque tu mirada aborda la historia y los recuerdos dándoles una cierta visión post-romántica,...

N.G.: Es que nosotras cuando chicas hacíamos eso. Entrábamos a las casas en invierno, en Las Cruces, donde nosotras teníamos una casa. Veraneé mucho tiempo, casi nací en Las Cruces, porque mi papá estaba muy aburrido de que yo no naciera y decidió irse a la playa, era 18 de Septiembre, iba cruzando la puerta y decidí yo venir.

C.H.: ¿Y naciste el 18 de Septiembre?

N.G.: No el 20, durante la primavera. Entonces mi mamá compró esta casa, que era de una familia en decadencia, estaba lleno de estas casas con los fundos para atrás, y en invierno tú ibas, te metías a los jardines y mirabas para adentro, y si estaba abierto, entrabas y recorrías. Pero no era con el ánimo de robar ni nada, sino de mirar y mirar esas camas y los muebles...

A.W.: ¿Y qué edad tenías?

N.G.: Debo haber tenido 10, 11, 12 años, y esa cosa de entrar a los jardines y tratar de entrar a una casa para mirar. Entonces es esa cosa fascinante, eso que el ojo puede atrapar. Hace poco fui a Maitencillo, y abajo hay una playa que era igual a Las Cruces hace 30 años, llena de conchitas. Ahí me acordé que durante muchos años en Las Cruces recolectaba conchitas, comencé a seleccionar, limpiar, guardar y clasificar conchas. Tenía cajas con las conchas de mar, y un día llega no sé quién a mi taller y me dice: ¿'tú sabes que los caracoles traen mala suerte?, cualquier concha que haya contenido algo vivo', y de la misma forma como las coleccioné, en unas cajas de madera, las boté...

A.W.: ...era una movida muy setentera también, porque yo recuerdo que mi papá pasaba tardes enteras recolectando conchitas. Su fantasía era llegar a cubrir un muro.

N.G.: ...es un clásico...

C.H.: Pero más bien tiene que ver con lo que tú estabas diciendo recién, con el lugar, con la historia del lugar y que en ese lugar ocurrió no sé qué o está ocurriendo, y entonces me llevo el fetiche, la colección.

A.W.: Yo no colecciono nada...

N.G.: La primera función del hombre es ser recolector. Hay ciertas cosas que te llaman la atención, yo veo una espina y...

A.W.: En el fondo, ¿qué haces con eso?

N.G.: Para mí las espinas se transforman en un signo gráfico que también es una aguja, también es un palillo; se trata de un azar que luego relacionas y construyes. ¿Sabes por qué no estudié pintura? Estaba en la Chile y cuando pintaba mi problema era que cuando ponía la veladura se me iba por el blanco y me ensuciaba, entonces era tan frustrante y decía: 'no puedo hacerlo'. Entonces yo no sé pintar.

P.V.: Pero es interesante, porque así como tú desde la pintura regresas a la fotografía, (a Alejandra Wolff) tú desde el grabado regresas a la pintura, las capas, los géneros, una capa sobre capa, un género sobre género.

A.W.: ...y que son historias sobre historias.

N.G.: Pero es que siempre las capas eran como el pintor pinta, y ahora hago veladura con tela, y la aguja para mí es el lápiz. Todos los trabajos en el fondo son ficciones, relatos que uno se cuenta...

C.H.: Y que tiene mucho que ver con el origen editorial de esta muestra, con cómo armar, con distantes y distintas ficciones otra sintaxis...

► **EL CUERPO DEL DELITO:**
Frontal, diez artistas chilenas contemporáneas

A.V.: Te puedo hacer una pregunta: ¿por qué son mujeres?

C.H.: No tiene que ver con una decisión de género, la verdad que comencé con trabajos determinados, a partir de sobreexponer nive-

les de fragilidad, pero en trabajos definidos, acabados, y así se comenzó a construir un trabajo editorial que concluyó con esta selección que está ahora en Frontal. También tiene que ver con el espacio que nos permite editar esta muestra, yo no editaba una muestra hace años, hace muchísimo rato. Me pareció coherente armar esta ficción en este minuto y en este lugar. Frontal tiene que ver con una contingencia, lo mismo que sentarnos a conversar sobre el trabajo de cada una, en definitiva es una instancia de aglutinamiento de fuerzas, e intentar darle algún sentido a la ecuación para que sea funcional. Pero no es una muestra de género.

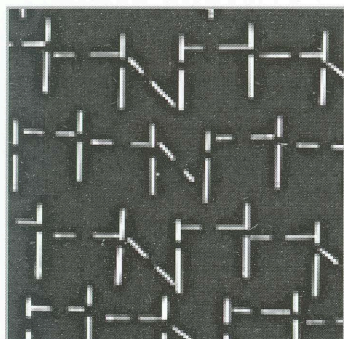
A.V.: Te pregunto, porque pensé que en algún minuto podías tener problemas. Porque una muestra de diez hombres nadie se la cuestionaría, pero Frontal seguro que se la van a cuestionar, porque somos todas mujeres.

C.H.: Pero la selección no se origina en cuáles son las artistas frontales en Chile ni en Latinoamérica ni nada. Es lo que hablábamos al principio respecto al azar y los hallazgos que luego, premeditadamente, se transforman en un discurso, en un texto. La Fundación BankBoston tiene un espacio de exposición que son diez muros frontales a la actividad bancaria. Luego llego a este espacio laboral y me dan la posibilidad de realizar una muestra. Luego, la lectura de un par de textos me hace sentido con mi deseo editorial, y comienzo a construir esta muestra, intentando elegir obras a dedo, con lo cual hago un gesto evidente en este caso, que es el gesto de los mal llamados curadores aquí en Chile. Ahora lo que vean luego ustedes y lo que vea el resto va a ser distinto.

A.V.: Pero sí, hay gente que es muy anti producción femenina.

C.H.: ¿Si? Nunca he hecho esa lectura, yo creo que escapo de esa lectura.

A.V.: No en todo el mundo, yo no soy muy sensible a ese tipo de



Nury González
Correspondencia Privada, 2002

cosas, pero me ha sorprendido cierta aversión hacia la producción femenina.

C.H.: Bueno, pero en todo caso no es una muestra de género. Lo que sí me parece interesante es el espacio. Por ejemplo, el trabajo de Ángela Ramírez señala, indica el espacio de exposición, al mismo tiempo que lo pondera al instalar esta alfombra roja, de pelo cortado, haciendo el trayecto de la muestra.

A.V.: Sí. Lo que encuentro más interesante es justamente eso, hacer un gesto de ocupación de un lugar que no es. Es decir, un gesto de ocupación en el buen sentido de la palabra, de hacerse de un espacio que no es el apropiado...

P.V.: Pero es porque tú armas esta ficción que es posible, entonces en el fondo es como el poder de inventar los espacios.

C.H.: Claro, pero da lo mismo quién convoca, si es XX o ZZ.

N.G.: No, creo que no da lo mismo, porque todas las personas que te dicen que sí es por algo y porque confían en ti. Es necesario delimitar y poner las cosas en su lugar.

C.H.: Pero algunas de ustedes no me conocían, y de verdad no es por falsa modestia, yo creo que ustedes se avalan a sí mismas. Es decir, si yo siendo Juan Pérez invito a Nury González a una muestra colectiva, donde están Alicia Villarreal, Alejandra Wolff, Livia Marín, Magdalena Atria, entre otras, Nury González también va a participar de esa muestra. A lo que voy es que no hay un asunto personal, sólo profesional.

A.W.: Bueno, claro, pero uno quizás hubiera dicho: '¡pero cómo en un banco...!

P.V.: Eso es lo que encuentro más interesante, porque uno tiene de público un espectador que no va habitualmente a la galería.

A.W.: También tiene que ver con las necesidades de los tiempos, ¿por qué tienes que exponer en una galería?

C.H.: No necesariamente; los lugares así como algunas situaciones sirven de excusas para poder realizar ciertos deseos. Y al no ser los espacios que estamos acostumbrados a habitar, resultan aún más provocadores. Es como ponerte en jaque desde que entras, no es lo habitual. Entonces se reorganizan los trabajos individuales intentando realizar una puesta en escena coherente, consecuente, y es aquí cuando el espacio se valida en otro sentido, al permitir estos encuentros de ejercicios, trabajos y obras.

NURY GONZÁLEZ

Santiago, Chile, 1960

Licenciada en Artes, Universidad de Chile
Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile

1992, 1994 y 2002 FONDART

- 1998 Beca J.S. Guggenheim.
- 2001 Beca Senior Fundación Rockefeller
- 2001 MURAL TEXTIL AEROPUERTO de SANTIAGO, MOP
Docente Universidades Vicente Pérez Rosales y Universidad de Chile

Exposiciones individuales

- 2002 **CRUZ & GRAMA**, Museo del Barro, Asunción, Paraguay
La Ley de la Casa, Sala Universitaria, Concepción
- 2001 **Cuaderno**, Galería ArtEspacio
- 2000 **Cuerpo hay ahí**, Galería Torreão, Porto Alegre, Brasil
- 1999 **Historia de Cenizas**, Galería Gabriela Mistral
- 1997 **Historia de Hilo**, Galería ArtEspacio, Santiago
Fragmentos para Acumular, Galería Aníbal Pinto, Temuco
- 1996 **Tránsitos Cosidos**, Galería Gabriela Mistral
Monografía Botánica, Galería ICI, Buenos Aires
- 1993 **De Pies y de Manos**, Galería Gabriela Mistral, Santiago

Exposiciones colectivas

- 2004 **Bienal de Shanghai**
Frontal, Fundación BankBoston. Santiago, Chile
- 2003 **Del Uno al Otro**, Galería Murosur
Backyard, Americas Society, New York
- 2002 **Habitud**, Cultural de España, Santiago
Hechos de la Historia de Chile, Galería Murosur
Fantasmatic, Galería Nacional Kuala Lumpur, Malasia
- 2001 **Tierra de Nadie**, Galería. Posada del Corregidor
Variaciones sobre Pollock, Centro Extensión UC, Santiago
Paisaje Chileno, intervención pública
- 2000 **Chile-Austria**, Museo Nacional, Santiago
El lugar sin límites, Teorética, San José, Costa Rica / Museo de Arte Lima / Museo del Barro, Asunción / Museo Juan M. Blanes, Montevideo
- 1999 **Chile-Austria**, Landesgalerie, Linz y Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt, Austria
El Mercado Negro del Jabón, MAC, Santiago
El lugar sin límite, Museo de las Artes Guadalajara, México
- 1998 **VII Símbolos del Tiempo**, Galería Carl Davis, Ottawa, Canadá

- 1996 **Zona Fantasma**, Galería Gabriela Mistral, Santiago
II Encuentro de Arte Regional, Museo Juan Blanes, Montevideo
- 1997 **Campos de Hielo**, Museo Nacional Santiago
Prospect and Perspective, Museum of Modern Art, San Antonio, Texas
I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil
- 1995 **Sobre Arboles y Madres**, Galería Gabriela Mistral
- 1993 **Ventosul, II Muestra de Artes Visuales del Cono Sur**, Río de Janeiro, São Paulo
- 1992 **X Mostra Internacional da Gravura**, Museo da Gravura, Curitiba, Brasil
- 1991 **IV Bienal de La Habana**, Museo Nacional, Cuba
- 1990 **II Bienal de Pintura de Cuenca**, Museo Nacional, Ecuador
- 1989 **Chile 1980-1989**, NGBK, Berlín 1983
Provincia Señalada, Galería SUR, Santiago
- 1987 **Woman, Arts & Periphery**, Woman in Focus, Vancouver, Canadá
I Bienal Pintura sobre Papel, Palais de Glace, Buenos Aires
Hegemonía & Visualidad, Simposio Gramsci, Santiago
- 1985 **Seis+**, Galería SUR, Santiago

JOSEFINA GUILISASTI

Santiago, Chile, 1963

Estudios

- 1981 - 1985 Estudió Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de Chile
- 1990 - 1992 Estudió pintura escenográfica en La Scala de Milano, Italia
- 1997 Taller con Eugenio Dittborn

Exposiciones individuales

- 1996 **Pinturas 1995-1996**, Galería Arte Actual, Chile
- 1993 **Pinturas Recientes** Galería Praxis, Santiago, Chile
- 1989 **Excavaciones** Galería Praxis, Santiago, Chile

Exposiciones colectivas

- 2004 **Frontal**. Fundación BankBoston. Santiago, Chile
- 2004 **Bienal de Shanghai**. Shanghai, China
- 2004 **Exposición Itinerante Chile-Europa Oriental**. Patricia Ready
- 2004 **Rural**. Galería Puntangeles, Valparaíso, Chile
- 2004 **IV Bienal**. Museo de Bellas Artes, Chile
- 2003 **Backyard**. Americas Society, Nueva York
- 2003 **I Bienal de Praga**. Checoslovaquia
- 2003 **II Festival Internacional**. Roma, Italia
- 2003 **Libro de visitas**. Galería Muro Sur
- 2003 **Cambio de Aceite**. Museo de Arte Contemporáneo
- 2003 **Naturaleza Muerta**. Galería Cecilia Palma

Este catálogo es editado con motivo de la muestra **FRONTAL** Diez artistas chilenas contemporáneas,
octubre - diciembre 2004

Espacio arteabierto Fundación BankBoston

Producción general muestra y catálogo

Fundación BankBoston

Concepción y edición de la muestra

Carolina Herrera

Diseño Gráfico

DADÁ Comunicación & Diseño

Fotografías

Andrea Josch y Andrés Figueroa

Impresión

ANDROS IMPRESORES

Tiraje

1000 ejemplares

Año

2004

Distribución gratuita. Prohibida su reproducción, reedición o su venta

Agradecimientos

Oscar Agüero, Carolina Altamirano, Tomás Andreu, Rodrigo Arévalo, José Ignacio Aubert, Juan Cofré, Jaime Contreras, Fernando Feuereisen, Andrés Figueroa, Martín Figueroa, Diego Flaherty, Mario Garrido, Fernando Jacome, Andrea Josch, Lily Lanz, Rodrigo Letelier, Verónica Miqueles, Bernardo Oyarzún, Andrés Peñafiel, Rodrigo Pereira, Boris Preusser, Benito Ramírez, Evelyn Ross, Martín Santibáñez, Alejandro Valdebenito, Jaime Valenzuela.

Auspician



Ley de Donaciones Culturales

Organiza **Fundación BankBoston**

Colaboran





Fundación BankBoston