



postrauma

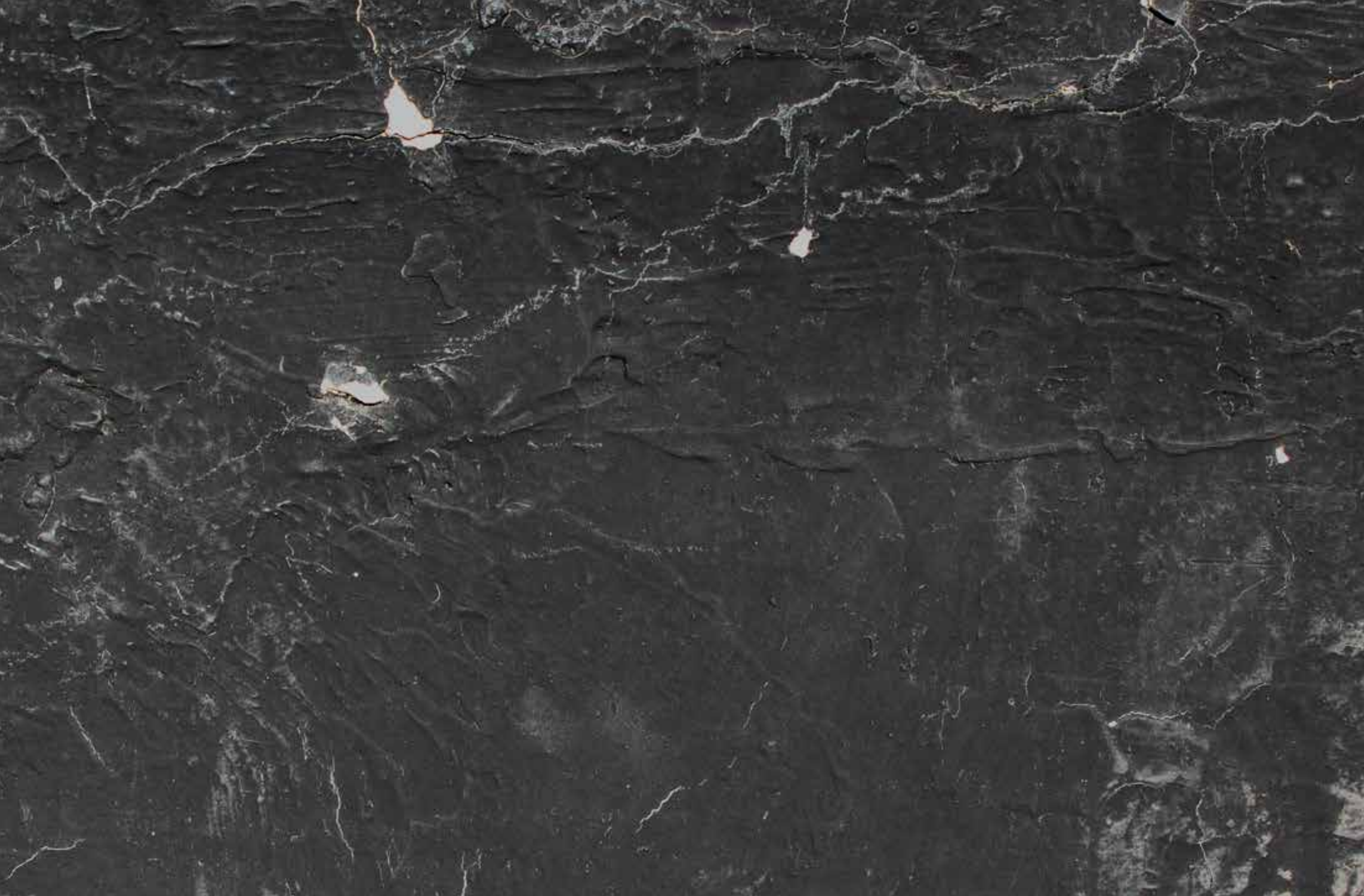
JORGE BRANTMAYER

CATALINA GONZÁLEZ

VÍCTOR CASTILLO

ANGIE SAIZ

JOAQUÍN SEGURA





Presidente
Matías Pérez Cruz

Directora Ejecutiva
Josefina Tocornal Court

Directora Sala Gasco
Daniela Rosenfeld Grossman

Coordinadora de Exposiciones
Paula Reyes Rodríguez

www.fundaciongasco.cl

www.salagasco.cl

Santo Domingo 1061, Santiago - Chile



13 de diciembre de 2018 al 22 de febrero de 2019
Santo Domingo 1061 - Santiago de Chile

postrauma

JORGE BRANTMAYER
VÍCTOR CASTILLO
CATALINA GONZÁLEZ
ANGIE SAIZ
JOAQUÍN SEGURA

Curatoría Angie Saiz

For the last show of 2018, we are opening at Sala Gasco a group exhibition lead by five distinguished artists from the current scene. It presents the prominent photographer Jorge Brantamayer, the painter Víctor Castillo —who has developed an outstanding career in the United States—, Catalina González —with a well-known body of work rewarded in a number of instances—, Angie Saiz —who also develops the curatorial work for this show—, and the remarkable Mexican artist Joaquín Segura. Divergent in their languages, as well as in their ways to appropriate the space, in this exhibition we will see photography, installations, videos and a mural, in a dialogue that turns out to be unique and elegant given its minimal staging.

The exhibition is titled *Postrauma*, and the curatorial premise is the reflection upon the individual and his or her ability to react to trauma: “an emotional shock that produces long-lasting effects in the unconscious” according to the definition of RAE (Royal Spanish Academy). Every response to a trauma will be different given each personal case, as well as the work of these artists. The common point of their works is that they leave the door open for multiple interpretations, over the time. Hence, according to the curator, “the concepts of trauma, decay and transformation are juxtaposed and contrasted with the viewpoint of each author—sometimes ironic, and others melancholic.”

At the end, these pieces appeal to the viewer, in the first instance, in an ingenious and outstanding way, however, if we look at them carefully, we will find certain strangeness, an imperfection, something that does not fit at all, either their format, space, materiality, or definitely, their content. The artworks are the visually poetic materialization of how present is reborn, recalls or bears the past as a support for existence. They convey different interpretations of how we accept a specific situation, and in what extent it remains in our present. Because life goes on, on and on, and nevertheless, the traces somehow are veiled behind the thin, fragile layer of “naturalness”.

Daniela Rosenfeld G.
Director Sala Gasco Arte Contemporáneo

Como última muestra de 2018 inauguramos en Sala Gasco una exposición colectiva de cinco artistas de renombre en la escena actual. Ellos son el destacado fotógrafo Jorge Brantamayer, el pintor Víctor Castillo -quien ha hecho una gran carrera en Estados Unidos-, Catalina González con un potente cuerpo de obra reconocido en numerosas instancias-, Angie Saiz -que en esta oportunidad hace además de curadora- y el reconocido artista mexicano Joaquín Segura. Disímiles en sus lenguajes así como en sus modos de apropiarse del espacio, en ellos veremos fotografía, instalaciones, videos y un mural, en un diálogo que resulta afortunado a la vez que elegante en su minimalista puesta en escena.

El título de la muestra es *Postrauma*, y la premisa curatorial es una reflexión en torno al individuo y su capacidad de responder al trauma, a un “choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente”, según lo define la RAE. Como cada persona es diferente, su respuesta a un trauma también lo será, y por ende, la obra de estos artistas también. El denominador común a sus propuestas es que dejan abierta la puerta a múltiples interpretaciones y que estimulan una reflexión sobre las consecuencias individuales y colectivas que se manifiestan con el paso del tiempo. Así, según la curadora, “los conceptos de trauma, ruina y devenir se juxtaponen y contrastan con la a ratos irónica y a momentos melancólica visión de cada autor.”

En el fondo estas piezas apelan al espectador en primera instancia de forma ingeniosa y llamativa, pero, miradas con detención, encontramos cierta extrañeza, cierta imperfección, algo que no cuadra, ya sea su formato, ubicación, materialidad o, definitivamente, su contenido... Son la materialización visualmente poética de cómo el presente revive, rememora o sostiene el pasado como pilar de la existencia. Lo que hacen estas obras es presentar distintas interpretaciones de cómo asumimos una situación determinada y cómo ésta queda inserta en nuestro presente. Porque la vida sigue, siempre sigue, pero las huellas, de una u otra manera, quedan ocultas bajo una delgada y frágil capa de “naturalidad”.

Daniela Rosenfeld G.
Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo



FOTONES DE MEMORIA

Carlos Ossa

*No tenemos que perder el derecho a denunciar nuestra destrucción,
aunque sea por medio de palabras ya destruidas.*

Maurice Blanchot

La pantalla antropofágica de la cultura actual se define por su capacidad de devorar visualidades, multiplicar deseos y destituir emociones prolongadas. Luisa Parks (2002) señala que las interfaces se dedican a construir nuevas desigualdades mediante la diferenciación en el acceso a imágenes. El campo plebeyo de los íconos, la nueva Alejandría de los desechos iconográficos es *YouTube*, allí se acumulan sin gracia innumerables retazos, cortes, registros que alimentan un cementerio caótico de temporalidades, cuerpos y ojos electrónicos. ¿Qué configuraciones estéticas puede el arte contemporáneo producir en este contexto? ¿Qué conmueve a una mirada compulsiva? ¿Cómo vencer la luz neoliberal de la alta resolución? ¿Qué es una imagen pobre?

“La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución”. (Steyerl: 33).

El circuito artístico cultural de una ciudad como Santiago está inundado de pantallas obsesivas fingiendo la alta resolución. Es una especie de arribismo catódico que esconde en la saturación lumínica la pobreza pulsional que la habita. Es la necesidad de ocultar el trauma de una modernización represiva que sólo ofrece tecnología básica para soportar un cotidiano plano.

El clasismo visual se expande por el sistema urbano; espacios ricos en imágenes inmersivas, seductoras y económicamente duras desprecian los eriazos ripeados con estencil, *tags* o luces mortecinas llenas de pánico neuronal. De esta manera, los territorios se dividen plástica y cognitivamente, según la intensidad de los cuadros o las velocidades. ¿Cuáles serían las resistencias a la función punitiva de estos enjambres técnicos que, sin embargo, son usados en el arte?

La imagen pobre no ofrece una representación lícita de la realidad, ella misma es un error de proceso y, a la vez, un síntoma de reflexión sobre las arrogancias discursivas de la publicidad digital. En el fondo, el problema del arte contemporáneo en una ciudad como Santiago se relaciona con la tensión entre una precaria soberanía artística y una tecnicidad que militariza la visión. El artista enciende luces que el metabolismo financiero considera expresión de las competencias. De esta forma se puede separar ese vínculo subterráneo entre conflicto social y aceleración que caracteriza a las democracias HD.

Nick Land, ese *cyborg* filósofo del terror, hace una sentencia que ya no tiene nada de espectacular: “El hombre es algo que el capital debe superar: un problema, un estorbo...”.

La plasticidad del trabajo que generan las máquinas de cuantificación de riqueza, sin duda tiene un *glamour* que atrae, mitifica y rompe con viejos atavismos humanistas. En una ciudad como Santiago los moralismos institucionales se aferran a un sistema incandescente, promesa de tranquilidad y consumo que digita ruts -diariamente- para establecer la identidad de las poblaciones. Las fantasías *microsofts* de las ciudadanías postransición se concentran en minúsculos ejercicios de control, descarga y borrado de aplicaciones, el tiempo es una bacteria Android inoculando violencia y sumisión. Esta escena *touch* permite pensar en la importancia de las imágenes pobres, no sólo en términos de circulación y calidad, sino también al modo de frenos, desvíos de la luminosidad del arte socialdemócrata.

En ese plano Castillo, González, Brantmayer, Saiz y Segura son explotados por este texto de pretensión crítica. Hay una serie de operaciones, al margen de la resolución y el efecto, que la visualidad de la instalación, el video o la fotografía proponen. En este caso se trata de una micropolítica de imágenes sin entusiasmo viral y una cierta lentitud gráfica que juega en contra de la velocidad doméstica de la galería. En las obras construidas aparece una especie de oxímoron, al estilo de Manuel Rojas, una *radiante oscuridad*. El trauma, imaginado como sótano, caverna psicológica de un daño inconfesable, logra su presencia explosiva e incremental mediante tecnologías expresivas que lo presionan a salir de su silencio, sin poder evitar la traducción algorítmica y la automatización del discurso, fenómeno que el arte de la memoria impuso en los años noventa. Lo crucial de estos trabajos es que se hacen parte de la circunstancia: entienden la necesidad del dispositivo, pero no lo convierten en el destino de las imágenes. Así, entonces, una vez más se produce ese instante agonístico entre el autónomo y el autómatas, que probablemente, sea una manera de leer las irresolubles relaciones entre arte y política, en una ciudad como Santiago.

Los fotones se entremezclan con los genes y los *bytes*, mientras la subjetividad histórica y biográfica los ordena -arbitrariamente- para evitar que los espectros históricos no sean consumidos por los espectros electromagnéticos de la comunicación neoliberal y reduzcan narraciones e imágenes a formatos. Así, estos artistas resuelven -por un instante- la invisibilidad de los otros que ellos mismos son:

“A medida que el pueblo es cada vez más un fabricante de imágenes -y no el sujeto o el objeto de la mismas- quizá también sea cada vez más consciente de que puede tener lugar en la producción colectiva de una imagen y no siendo representado en una. Cualquier imagen es un terreno común para la acción y la pasión, una zona de tráfico entre las cosas y las intensidades.” (Steyerl 2014, p. 181)



PHOTONS OF MEMORY

By Carlos Ossa

*We should stand up for the right to denounce our destruction,
even if it is by means of words that already destroyed themselves.*

Maurice Blanchot

The *anthropophagic screen* of the present culture is defined by its ability to devour visualities, multiply wishes, and dismiss enduring emotions. “The interfaces are aimed at creating new inequalities by means of differentiating access to image.” as Louisa Parks (2002) stated. *YouTube* is the plebeian field of icons, a new Alexandria of the iconographic wastes, where myriad of remnants, cuts and records, which supply a chaotic cemetery full of temporalities, bodies and electronic eyes, are gracelessly piled up. What aesthetic configurations can contemporary art produce in this setting? What moves a compulsive looking? How to defeat the high-resolution neoliberal light? What does a poor image stand for?

“The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, and its resolution is substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.” (Steyerl: 33).

The cultural artistic circuit in Santiago is awash with obsessive screens pretending high-resolution. It is a sort of over-ambitiousness that hides by light saturation the pulsional poverty residing in it. It is the necessity of concealing trauma resulted from a repressive modernization process that only provides basic technologies to bear a daily life.

The visual classism widens across the city; supported by spaces full of immersive images, which are tempting and economically tough, looking down on the stencil-ripped wastelands, *tags* or dying lights full of neuronal panic. Thus, as the intensity of pictures or velocities increases, the territories are divided both graphically and cognitively. Which would be the resistances to the punitive purpose of such technical webs that, however, are used in art?

The poor image does not provide a reliable depiction of reality, is a process error by itself, and in tandem, a symptom of reflection upon the discursive arrogance of digital advertisement. In the end, the problem of contemporary art in the city of Santiago relates to the tension between the precarious artistic sovereignty and the technicity that militarizes viewpoints. The artist turns on the lights that the financial system considers an expression of the competencies. In this way, one is able to break the underlying bond between social conflict and acceleration featuring the HD democracies.

As the *cyborg* philosopher, Nick Land, pointed out a maxim which is nothing spectacular nowadays, “For capital, man is something for it to overcome: a problem, drag...”

The plasticity obtained from wealth quantification machines has an undoubtedly attractive *glamour*, which mythicizes and breaks with humanist traditions. In a city like Santiago, the institutional moralism hold onto an incandescent system: promise of tranquility and consumption that —on a daily basis— types ID numbers to determine the identity of the population. The *microsoft* fantasies of post-transitional citizens are condensed in minimal exercises of control, download and deletion of applications where time is an Android bacterium spreading violence and submission. This *touch* scene bright into light the importance of poor images, not only in terms of their flow and quality, but also acting as brakes and deflections of social-democratic artistic luminance.

In that level, this critical-purposed text made the most out of the works from Castillo, González, Brantmayer, Saiz, and Segura. There is a series of operations —in spite of its resolution and effect— proposed by the visuality of the installation, video or photography. Through this group show, emerges the micro-politics of the images lacking viral enthusiasm, along with a degree of visual slowness opposite to the in-house rhythm of the gallery. A sort of oxymoron arises throughout this group exhibition: similarly as Manuel Rojas referred to a *radiant darkness*. Trauma, imagined as a basement or psychological cave of an unspeakable pain, is rendered explosively, increasingly by means of expressive technologies that push it to break its silence; where the algorithmic translation and the automation of discourse are unavoidable, as a part of the phenomenon imposed by the art of memory during the 1990s. But most importantly, these artworks presented take part of the circumstances: understanding how important the device is, but not turning it into the destiny of the images. That is how, once again, an instant of agony is produced between the autonomous and the automaton, that is a probable way to read the irresolvable art-politics relations in a city like Santiago.

Photons are interspersed with genes and *bytes*, while the historical and biographical subjectivity arrange them, yet arbitrarily, to prevent the historical spectra be consumed by the electromagnetic spectra of the neoliberal communication, and then reducing the stories and images to formats. So, for a while, these artists resolve the others’ invisibility which themselves are subjected:

“And as people are increasingly makers of images—and not their objects or subjects—they are perhaps also increasingly aware that the people might happen by jointly making an image and not by being represented in one. Any image is a shared ground for action and passion, a zone of traffic between things and intensities.” (Steyerl 2014, p. 181)



HAY HUMO DETRÁS

Angie Saiz

•

Allí, donde fluye el anhelo infinito, fluye también el capital _ Boris Groys¹

•

•

En la historia de las imágenes -si es que no es eso la historia misma- visuales, sonoras y de otras sensibilidades alternantes, existe cierta mezcla entre lo autobiográfico, el *statu quo* desdibujándola, los travestismos del marketing y de la cultura pop, y mucho más de estándares sociales de lo que se quisiera. La percepción que tenemos de la realidad está marcada, y a ratos remarcada, por un conjunto de fenómenos sociohistóricos que disimulan, en este mix, el trauma. La historia, la memoria, lo que recordamos para llegar a comprender lo que vivimos hoy está plagado de él, y no es lo mismo vivir con el recuerdo que con el trauma. Aunque podría relacionarse siempre a un golpe, a un estallido de violencia, a momentos de guerra u otro tipo de catástrofe, el trauma es también a menudo construido desde el silencio, desde aquello que no se vio o que sucedió mudamente. El trauma sosegado funciona como una suerte de exilio personal, produciendo separación entre conciencia y comportamiento, y la convicción desanimada de una posible vida coherente con ambos. A diferencia del problema de la memoria, el trauma se aloja allí donde ésta se manifiesta de forma esquiva, asintomática, velada por percepciones que han de a poco transformado hechos tergiversados en verdad y procesos sociales importantes en noticiero diario. Este temporal inestable de herida acallada, de autocensura y diplomatismos por delante, ha transformado al trauma en un lugar escondido tras el arcoíris, en la plataforma perfecta para instalar temor, una donde el miedo ontológico al fracaso y la frustración del ser humano se resuelve obviándose, como si el olvido pudiera ser suficiente. El miedo, la evasión a sus efectos paralizantes y las diversas estéticas que lo manifiestan, son parte de la problemática binaria arte-política inscrita entre los años 60 y 80s -en una innumerable producción artística sobre todo chilena y latinoamericana-, y que en la actualidad no desarrolla necesariamente esa búsqueda por la transformación social como objetivo de creación, sino que se reconoce a sí misma como un espacio de reflexión posible de lo que justamente no pudo ser cambiado jamás. El arte tendría la capacidad de operar políticamente desde esta reflexión; la capacidad de tornarse un agente crítico al conjunto de fenómenos de representación social, los que manipulando la mirada del espectador han cimentado “la construcción cultural de la subjetividad”.²

1- Boris Goys, “Bajo sospecha”.

2- Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”.

La sociedad saturada por los medios ha reconfigurado en las últimas décadas la manera de entregar, descifrar, decodificar y recepcionar los mensajes de toda fuente de información o comunicación, incluyendo el arte. Obras y acciones que pudieran pasar desapercibidas funcionan como manifestaciones de problemáticas postraumáticas, en un espacio-tiempo quizás inadecuado a los modelos de producción y mercado actual. Entre muchos en Chile, Francisco Sanfuentes en el proyecto “Calle y acontecimiento” (2000 y 2001) realiza y coordina una serie de acciones y de obras no dirigidas a las masas, sino a prácticas no espectaculares; acciones para “transeúntes o miradas perdidas que quizás se encontrarían casualmente con alguno de nuestros gestos, o a veces nadie”³, lejos de la urgencia por la inscripción en el circuito artístico, el coleccionismo o la exposición mediática. Sebastián Jatz, desde el 2012 hasta ahora, realiza acciones similares: toques de campana junto al músico Eduardo Sato para diferentes fechas de fiestas eclesiásticas, en una acción que pudiera artísticamente incluso ser desconocida como tal. Por otro lado espacios como Galería Temporal -hoy en proceso de cierre por “las imposiciones de financiamiento que el sistema artístico realiza a todo el mundo de la cultura y que son imposibles de sostener”⁴ - se instalan hacia el espectador como una sorpresa. Ni planificado ni estratégicamente calculado, el espacio funciona como una obra en sí mismo, repensando el desvío y el tránsito, retomando lo público y la calle como lugar de acogida y encuentro, lejos del miedo o la pérdida en su ambigua eventualidad.

Postratuma trabaja hacia ese espacio público soslayado por años, buscando ser un gesto; no el de un conjunto de obras maestras acabadas, sino un ejercicio curatorial posiblemente riesgoso, dislocado si se quiere en el estándar hegemónico de qué espacios pueden o no instalar discursos de reflexión social, sabiéndose que hoy toda reflexión y manifestación artística tiene la posibilidad de ser libremente política ante los cambios de paradigmas del arte y el mundo contemporáneo.

3- Francisco Sanfuentes, <http://www.artes.uchile.cl/noticias/41662/francisco-sanfuentes-el-artista-de-las-noches-solitarias>.

4- Conversación telefónica con directores de Galería Temporal, Angela Cura y Felipe Cura (noviembre 2018).



JORGE BRANTMAYER

Sin título / Untitled

2018

Fotografía impresa sobre papel de algodón
150 x 220 cms.

JORGE BRANTMAYER

Self-portrait

2018

Fotografía montada en diasec
100 x 67 cms.

•
•

Retomar el tema del trauma estableciendo que el estado de *postrauma* es aquel que a través del miedo desarrolla un complejo sistema de evasión que lo mantiene calmo o escondido de una u otra forma. Este sistema ha sido creado en la época de la aceleración del todo, una suerte de recolonización cultural en un capitalismo tardío con jerarquías sociales y un modelo de vida articulado, producido y dirigido por y para la elite, presentando economías donde salud, educación y trabajo tienen accesos altamente diferenciados, y exponiendo diferentes fenómenos de evasión para construir una trama capaz de permear todas las áreas individuales y colectivas de la sociedad. Alimentado por el mal humano de convertir toda tragedia en espectáculo, la ruina y el desastre en contenido web, campaña electoral, publicidad de auto ayuda o programa de televisión, se producen una serie de elementos que indolentemente en su reiteración dan cabida a un loop medial que infoxifica la realidad con la sobreexplotación de recursos informáticos y tecnológicos, en un crecimiento espiral imposible de seguir o abarcar⁵. La sociedad del cotillón no se vive en una sucesión de apariencias, sino en una constante acumulación de visualidad y virtualidad -desde económica hasta emocional-, invadida por hábitos cotidianos a modo de antiinflamatorio, normalizando lo antes condenable en el camino hacia la precarización del sentido de vida, extasiados en el bálsamo de una percepción alterada de la realidad. Este sistema de evasión sostiene dos síntomas ineludibles: el ocultamiento y la indolencia, tratados formal y medialmente en un camuflaje que se resiste al destape. El ocultamiento realizado ya no a partir de la censura, sino de la producción de información tratada a modo de cortina de humo, en el ejercicio de silenciar mediante el alza de figuras que cobren más importancia de lo que realmente importa, trabajando bajo el travestismo de las apariencias. Con retóricas basadas en ideas populares y no en hechos verídicos, colgado a menudo de temáticas de moda reiterada -como si antes aquellos temas jamás hubieran existido-, el ocultamiento manipula al engordar sus discursos con asuntos como feminismo, migración, comunidad, extractivismo, pueblos originarios o revolución tecnológica, en un disfraz contingente ya acostumbrado. La indolencia, a la vez, continúa en crecimiento refractario, sintomatizando aquel estado pos capitalista en sobreendeudamiento y empobrecimiento cultural, en gasto y desgaste innecesario. La contradicción entre discurso y hecho, la desinformación, el oportunismo bien evaluado, los vínculos afectivos desprestigiados como prioridad por intereses mayores y la acumulación de lo que sea, han convertido nuestro contexto en una suerte de feudo contemporáneo donde todos quieren tener el control del terreno y lo que crece en él.

5- El concepto de *infoxicación* como tal fue acuñado por primera vez por Alfons Cornella, fundador y presidente de Infonomía en el año 2000 o finales de 1999. Se denomina sobrecarga o sobredosis informativa, infoxicación o infobesidad a un concepto generalmente usado en conjunto con varias formas de comunicación por computadora tales como el correo electrónico. (Fuente: Wikipedia)



Frente a un contexto adverso y mutante como el actual, la realidad -y su ficción- podría considerarse una especie de posible prolongación del arte o, dicho de otra manera, el arte podría ser un dispositivo difuso desde donde investigar ese contexto como materia prima. El arte, dispositivo que interpreta y traduce esta materia prima al volverla signo e imagen, se caracteriza por su forma líquida de trabajar y circular, además de abstracta en el significante que el espectador da como sentido final al signo. Esta inestable fluidez que define a la creación artística se arriesga en el camino contemporáneo de la meta deseada, la apuesta ganadora y el fin justificando los medios; el miedo a lo inestable repletó el ambiente de efectos placebo, en la contradicción de una urgencia por movilidad, evolución y desarrollo socioeconómico. Desde allí, el lugar que el arte entrega para la experimentalidad y la exploración creativa, transforma toda obra en ese signo que al mismo tiempo soporta otro signo. La obra de arte funciona como un camuflaje que interpela al espectador con la pregunta: ¿qué se esconde allí? Funciona así, como un contenedor que oculta ese otro signo y que a veces -otras no- se escapa llegando hasta la mirada, dialogando dificultosa, amable o radicalmente con un otro. La relación del espectador con el soporte sub mediático llamado “obra de arte” es siempre de sospecha⁶ y, por lo tanto, de invitación a su descubrimiento quizás de forma paranoica e interesada a la vez, haciendo que los signos sufran el desplazamiento de sus significados ocultos. En esa lectura recelosa del espectador, la obra es un alfabeto que posibilita lecturas variadas, genera visión y detecta espacios desde donde señalar una vez más preguntas entre líneas, allí donde el texto hegemónico -de incluso el mismo arte- se ha instalado editorial, mercantil, académica y absolutamente por cientos de años. Al plantearse desde el “desconfiar de las imágenes”⁷ que se le presentan, el espectador desarrolla un comportamiento subjetivo y a la defensiva ante el mundo-obra que lo amenaza como a todos, un mundo que es en sí mismo, una posible auto interpelación evadida.

A partir de estas ideas, el ejercicio curatorial que *Postrauma* ha trabajado nace desde la creación primero de la propia obra, y no desde la reunión de sujetos bajo un concepto teórico, sino en el dialogo advertido como curadora entre esa creación con la de los demás pares del grupo. Hegemónicamente, la figura del curador ha sido de nomenclatura masculina y exclusiva del quehacer teórico; sin embargo este proyecto expositivo se plantea desde la vinculación de diferentes sistemas de producción, en una práctica que pueda llevar a ese ejercicio más allá de lo que pudiera parecer una norma que obedecer en el curso postraumático de las cosas. En ese contexto las obras han sido proyectadas particularmente para el espacio de Sala Gasco, reconociéndolo como un viable lugar de reflexión, indagando en las posibilidades de filtrarse por las fisuras del concreto sólido de lo establecido y adecuado como plataforma para el arte. Las grietas existen, las fisuras son espacios para colarse. Por medio del recurso principal del uso de

6- Boris Goys, “Bajo sospecha”.

7- Harum Faroki, “Desconfiar de las imágenes”.



CATALINA GONZÁLEZ

Escolta I Escort

2018

Vidrio templado, vinilo polarizado y hierro

Dimensiones variables



la imagen descontextualizada y manipulada entre aquellas fisuras, el grupo de artistas propone diversas estéticas que evidencian los síntomas probablemente inadvertidos de ocultamiento e indolencia en el sistema de evasión actual.

Desde la práctica fotográfica como quehacer cotidiano, Jorge Brantmayer juega con el espacio tanto de la sala como de la vereda y calle Santo Domingo, prestándole atención tal vez al rabo en la mirada que el retrato artístico -tema recurrente en su trabajo de autor- y el encargo publicitario le plantea generalmente. Las imágenes que Brantmayer esta vez nos presenta hablan de lo que ha sido afectado o que, al menos, debiera serlo, del cuerpo estetizado y obsesivamente vuelto objeto, mimetizado entre papel tirado, cabello, concreto y piel. Desbordada de su formato original en el montaje a borde de vidriera de una, enfrentada espacial y narrativamente a la segunda, funcionan como obra de arte desde una acción que vuelve el díptico irrepitable, dejando de lado la pieza fotográfica como obra única y la bidimensionalidad de tiro habitual. Esas imágenes, desbordadas de su formato original en el montaje a borde de vidriera, funcionan como obra de arte desde una acción que la vuelve irrepitable, dejando de lado la pieza fotográfica en serie, las copias limitadas y la bidimensionalidad de tiro habitual. Las imágenes actúan doblemente, interpelando al espectador en su tránsito frente a la gran vitrina intervenida, pero también en su retiro al interior del espacio, en el *al otro lado* que el artista ha querido instalar como pregunta sobre el espejo que no espeja, sino que indefinición y subjetiviza el registro documentado como tal. El *Sin título* de Brantmayer remite al mismo tiempo a la negación de la gran obra, cambiándola por un gesto hacia la calle, hacia el mundo externo, al mundo del arte; un dentro y afuera que denota, en cierta forma, esa necesidad de volver al espacio libre como su espacio natural, lejos del estudio para la producción y postproducción fotográfica.

Víctor Castillo realiza otra obra *site specific* trabajando la indolencia y desafección ante el desastre y caos del mundo ilustrado que ha creado con personajes que están entre el imaginario clown y la pintura pop. El artista juega con el punto de fuga, la duda y la ilusión, en esa metáfora vuelta universo propio y colectivo a la vez. Desde el sarcasmo, la obra plantea la contradictoria relación amor/odio -bajo el título original de *Love & Hate*-, en una parodia monocroma sobre la imagen encapuchada vuelta maquillaje popular, digna de la sociedad del *like*. Castillo aborda, directa y alegóricamente, el miedo por el pasado aún resonando, allí donde se aloja el trauma escondido que no se quiere dejar despertar y que sigue acurrucado en el “todo bien” y la “buena onda”. La pintura mural, efímera y con vida sólo durante el período de la muestra, subraya además la posibilidad de intercambiar mensajes más allá de la obra perenne, la obra objeto o pieza de colección, replanteándola una vez más como vehículo para instalar críticamente metáforas y narraciones acerca de la realidad y la ficción que contiene.

Como parte del ejercicio curatorial incluyo dentro de la muestra un apéndice a lo que fue mi último proyecto expositivo *Reflex. Un jardín y otras cosas que atesorar*⁸, en una

8- “*Reflex. Un jardín y otras cosas que atesorar*”, exposición individual, Sala MediaMAC, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (julio-octubre 2018).

vuelta desde la creación del posible lugar propio -el propio jardín-, hacia la pérdida en esa búsqueda. *Reflex. Epílogo* -la obra en Sala Gasco-, indaga en los espacios de ausencia, en la deriva perdida durante el viaje fracasado que ha dejado todo en punto muerto, en un conjunto de imágenes audiovisuales, pero de alta carga fotográfica, que construyen una narración fuera de guión, una historia imprecisa pero familiar, un díptico mareado entre la mirada alejada y una realidad que se expresa desde “la decadencia y caída de la economía espectacular y mercantil”⁹. Tanto las piezas de video que forman el díptico audiovisual como su montaje en sala evocan la inestabilidad latente y la ruina de aquella ausencia perturbadora, signos mezclados en imágenes seductoramente que parecieran ser el principio de una historia que -finalmente- no se cuenta jamás. Imágenes realizadas en un trabajo de documentación-ficción a modo de archivo conteniendo una violenta calma, un silencio en la desolación que tensiona por justamente aparecer tan extranjero al fenómeno de aglomeración y aceleración actual. El *epílogo* planteado resulta ser todo lo contrario al final de una historia o un desenlace de lo que estuvo inconcluso, y revela implícitamente la imposibilidad de controlar un futuro aún incierto con el trauma detrás.

En otra arista posible, Catalina González y Joaquín Segura trabajan, a partir del concepto de ocultamiento, diferentes estéticas que resignifican las imágenes y materialidades asociadas a este segundo síntoma del sistema de evasión planteado. En la primera, la obra de la artista -como en otros trabajos anteriores- oscila entre la ruina y el cimiento, exponiendo la materialidad de una construcción no realizada pero que edifica cierta metáfora de la necesidad de asumir el desastre final y total, entre la ambigüedad de la opacidad del espacio y el brillo. El destello desde este último se propone como otra posible cortina de humo en el desmenuzado negro ahumado que actúa como *black out*, transformando lo roto y quebrado en un paisaje nuevo a modo de catarsis. Ese negro, ese ahumado, ese *black out* que la artista ha elegido, nos lleva a íconos comunes como un par de anteojos oscuros que, sabemos, disminuyen la claridad en la mirada, velan las imágenes que se nos presentan y ocultan el ‘ver’. Paralelamente el vidrio vuelto polvo, tierra, elemento orgánico, es el componente dual que contiene en sí mismo la fragilidad de su composición, y que al mismo tiempo podría terminar siendo utilizado para dañar. Bajo el título de *Escolta*, González interroga -por medio de aquel material múltiple- el paisaje probable de una seguridad derruida, un desmembramiento del estado de tranquilidad y de los arquetipos sociales confiables, inequívocos o convincentes: valores institucionales, tradiciones familiares, protocolos de transparencia; todos caídos tras el ahumado y polarizante atractivo del poder. Catalina González pone en evidencia todos estos asuntos de forma sutil, sabiendo que a pesar de lo escondido “así como no existen las ‘armas inteligentes’, tampoco existen imágenes que no apunten al ojo humano”¹⁰.

Joaquín Segura trabaja desde la noción de archivo, a partir de la idea de que “la realidad no es algo primario que hubiera de ser representado en el espacio secundario del archivo:

9- Guy Debord, “*La sociedad del espectáculo*”.

10- Harum Faroki, “*Desconfiar de las imágenes*”.



VÍCTOR CASTILLO
Love & Hate
2018
Latex sobre muro
Dimensiones variables

la realidad es todo aquello que se ha quedado fuera del archivo”¹¹. Resignifica el archivo, no en su reunión y exposición bajo la puesta en escena¹², sino volviéndolo otra cosa en una suerte de ejercicio inverso donde la imagen final está vaciada de contenido. Con *Cancelaciones y encubrimientos*, Segura continúa traduciendo en la materialidad del tejido artesanal mexicano, manipulando diferentes manuales de interrogación militar para operativos de guerra dentro de Latinoamérica durante los períodos de conflicto civil y dictaduras. Para esta muestra en Chile trabaja la mimesis de la portada del reporte de inteligencia entregado al presidente Nixon el 11 de septiembre de 1973, transformando en ícono lo que se ha identificado como documento histórico, atravesando desde su materia e imagen una línea con la ironía como gesto rebelde, como indicador de que toda representación y todo signo ha -de alguna forma- perdido su significado.

Postrauma ofrece una reflexión histórico-simbólica, autobiográfica y colectiva de las consecuencias que los fenómenos políticos y sociales holocáusticos tejen con el paso del tiempo, buscando evidenciar algunos de sus síntomas en un conjunto expositivo con códigos que se entrelazan, en un recorrido a ser terminado por el espectador. *Postrauma* intenta plantear que el arte no es ninguna respuesta -si es que acaso no es sólo otro espacio para solo generar más preguntas- sino un lugar abierto, un espacio alternativo de transparencia dentro del ocultamiento y la indolencia exquisita y bellamente reinante.

11- Boris Goys, “Bajo sospecha”.

12- Ver la obra “Biblioteca de la No-Historia de Chile” de Voluspa Jarpa, donde la artista crea una biblioteca de libros de historia de Chile generada a partir de los archivos desclasificados por la CIA entre el período 1968 y 1991; parte del proyecto “Dislocación” de Ingrid Wildi, Librería Ulises (septiembre-noviembre 2010).



THERE IS SMOKE BEHIND

By Angie Saiz

•

“Wherever infinite desire flows, capital flows as well.”¹ _Boris Groys

•

•

Through the history of visual and sound images —if that is not history itself—, among other alternating sensibilities, there is a sort of mixture between the autobiography and the *status quo* blurring it, the marketing cross-dressing and the pop culture, and much more from the social standards that one would expect. Our perception of reality is affected —and every now and then, re-affected— by a set of social-historical phenomena that conceals the trauma under this mix. Trauma lies in our history, our memory, what we remember to understand our present experiences, and living with memories is not the same as living with trauma. Usually considered as a shock, a violent crash or a tragedy, trauma is also built based on silence, from the unseen or what has occurred quietly. The silent trauma works like a personal exile producing a separation between consciousness and behavior, and a weak conviction of a possible coherent life with both. Unlike the problem of memory, trauma resides right there, where memory is expressed elusive, asymptotically, veiled under perceptions that gradually have converted distorted facts into truth, and important social processes into TV news. This uncertain storm of a silent wound with self-censorship and diplomacy beforehand have transformed trauma into a hidden place behind the rainbow, in a perfect platform to spread dread where the ontological fear of failure and frustration of the human being is overcome with self-oblivion, as if oblivion could be enough. The fear, as well as the escape of its paralyzing effects, and the multiple aesthetics that reveal it, makes up the art-politics binary issue occurred during the 60s and 80s —by means of countless art production, Chilean and Latin American in particular— which today does not necessarily develop this search for social transformation as a creative goal, instead recognizes itself as a space for possible reflection upon what could never be changed. Art ought to be able to operate politically according to that thought; the ability of being a critical agent of a set of social representation phenomena, which, by manipulating the viewer perspective has laid the foundations of “the cultural construction of subjectivity.”²

1- Boris Goys, *Under Suspicion - A Phenomenology of Media*.

2- Hal Foster, *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*.

In the recent decades, a media-saturated society has reconfigured the ways of delivering, deciphering, decoding and receiving messages from all sources of information or communication, including art. Pieces and actions prone to be unnoticed work as expression forms of post-traumatic problems, perhaps in an inappropriate space-time, regarding current models of production and market. Like many other artists in Chile, Francisco Sanfuentes, with his project *Street an Event* (2000-2001), performed and coordinated a series of actions and not oriented-mass works, but directed to non-spectacular practices; actions for “passers-by or lost gazes that might meet casually some of our motions, or sometimes nobody does.”³, in a creation far away from the urgency of being included in the artistic circuit, collecting or media exposure. Since 2012, Sebastián Jatz has been performing similar actions: bell rings along with the musician Eduardo Sato for different religious dates—in an activity that could not be even recognized as an artistic one. In the other hand, venues such as Galería Temporal, currently in a closing process due to “financial impositions that the arts establishment executes in the overall culture field which are impossible to hold”⁴ are presented to the viewer as a surprise. Neither planned nor deliberately calculated, the artistic place works as a piece itself; re-thinking the detour and the transit, retrieving both the public space and the streets as a place for welcome and encounter, preventing it from the fear or the loss in its ambiguous eventuality.

Postrama dialogues with the public space ignored for years, aimed at being a motion; opposite of a group of finished masterpieces, but a possibly risky curatorial practice, even dislocated within the hegemonic standards that decide which spaces can (or cannot) set discourses of social reflection, considering that nowadays every artistic thought and expression is completely enabled to be political, amid the changes of the art paradigm and contemporary reality.

3- Francisco Sanfuentes, <http://www.artes.uchile.cl/noticias/41662/francisco-sanfuentes-el-artista-de-las-noches-solitarias>.

4- Conversation with Angela Cura and Felipe Cura, directors of Galería Temporal (November, 2018).



In order to resume the subject of trauma, it is worth mentioning that the post-trauma status is one that, through fear, develops a complex system based on evasion that somehow keeps trauma silent or hidden. This system has been created in the era of the acceleration of everything, a sort of cultural recolonization within a late capitalism with social hierarchies and an articulated life model, ran and produced by and on behalf the elite, presenting economies which access to health, education and work is clearly differentiated, and revealing varied evasion phenomena to weave a web able to penetrate individual and collective aspects of society. By means of the human evil that becomes tragedy into an spectacle, ruin and disaster into web contents, political campaigns into self-help propaganda or TV show; a number of elements that, by a heartless iteration, favors a media loop, infoxicating reality with the overconsumption of computing and technologic resources, in a spiral growth impossible to follow or round, are produced⁵. This society of celebration is not experienced in an appearance succession, but in a constant accumulation of visuality and virtuality —from an economic to an emotional one— plagued with quotidian habits as if they were anti-inflammatories, normalizing what was used to be reprehensible on the way to the precariousness of the meaning of life, trapped in the ecstasy of the balm poured by an altered perception of reality. This system of evasion holds two inevitable symptoms: concealment and insensibility, formal and medially dealt in a camouflage resisting to be exposed. Now the concealment is not performed from censorship, but the addressed production of information seems to be a smokescreen for the practice of silencing by raising figures lacking in importance, operating under the cross-dressing of the appearances. With a rhetoric based on popular ideas rather than facts, often using recurrent fashion topics —as if they had never existed before—, the concealment manipulates by strengthening its discourses with matters such as feminism, migration, community, extractivism, indigenous peoples, or technological revolution, fitting a contingent disguise already wore. At the same time, the insensibility continues in a refractory growth, symptomatizing the post-capitalist status by over-indebtedness and cultural impoverishment, wear and unnecessary expenses. The contradiction between discourse and fact, the misinformation, the well-considered opportunism, the discredit of the affective bonds in favor of major interests, and the accumulation of whatever have turned our setting in a kind of contemporary fiefdom where everyone wants to have control over the land and its production.

5- The term *infoxication* was coined firstly by Alfons Cornella, president and founder of Infonomía between 1999 and 2000. It is known as the informative overload or overdose; the infobesity or infoxication concept is generally used in combination with various forms of computing communication such as email. (Source: Wikipedia)



ANGIE SAIZ
Reflex. Epílogo I Reflex. Epilogue
2018
Video instalación, gravilla, escombros, plástico
Dimensiones variables



In view of a hostile and changing context where we are living now, reality —and its fiction— could be considered as a possible extension of art, in other words, art could be a diffuse dispositive where the context would be studied as raw material. Art, as a device interpreting and translating raw material by turning it into sign and image, is identified by its liquid way of working and circulating, as well as being abstract when the viewer provides the sign with a signifier as a final meaning. This unstable flow defining the artistic creation takes risks in the contemporary route with a sought goal, the winning bit and the end justifying the means; the fear of instability topped the setting up with placebo effects, in the contradiction of an urgency of mobility evolution and social-economic growth. From that perspective, which art offers for the experimentation and creative exploration, it becomes the piecework in its entirety into the sign that also holds another sign. The artwork operates as a camouflage interpellating the viewer with this question: What is hiding there? In that way, the artwork functions as a mean covering the other sign, that sometimes escapes —and does not— straight to the looking, engaged in a difficult, kind or radical dialogue with the other. The relation between the viewer and the sub-medial support named “artwork” is always suspicious ⁶, and it is also an invitation to discover it, perhaps, by a paranoid and interested way, causing the displacement of the signs from their hidden signifiers. By the distrusting reading of the viewer, the artwork is an alphabet that leads us to multiple readings, it favors viewpoints and finds spaces where the piece asks questions between lines, in a place where the hegemonic text —even about art itself— has been absolutely settled for hundreds of years in editorial, commercial and academic terms. Based on the idea of “being distrustful about the images” ⁷ that are presented to the viewers, they build a subjective and defensive behavior toward the world-artwork, as intimidating is for everyone, a world that is an evaded self-interpellation by its own means.

Based on the latter ideas, arises the curatorial practice developed through *Postrauma*, first and foremost, from the creation of the piece itself, rather than gathering different artists framed in a theoretical concept; but it comes from the curator’s view of an observed dialogue between one’s creation and others’ within the group. In hegemonic terms, the curator figure has been attributed to men and exclusively devoted to theory activities; however, this exhibition project emerges by linking diverse production systems, as an exercise that can lead it beyond what might seem just a rule to obey in the post-traumatic course of reality. Given that context, our works have been projected specially for Sala Gasco, recognizing it as a place where reflection is viable, exploring the possibilities going through the fissures of the hard concrete of the proper and established notions of a platform for art. The cracks and fissures are real—spaces to be penetrated. Through the prominent resource of using decontextualized and manipulated images among such fissures, the group show proposes varied aesthetic strategies that reveal the probably

6- Boris Goys, *Under Suspicion - A Phenomenology of Media*.

7- Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*.

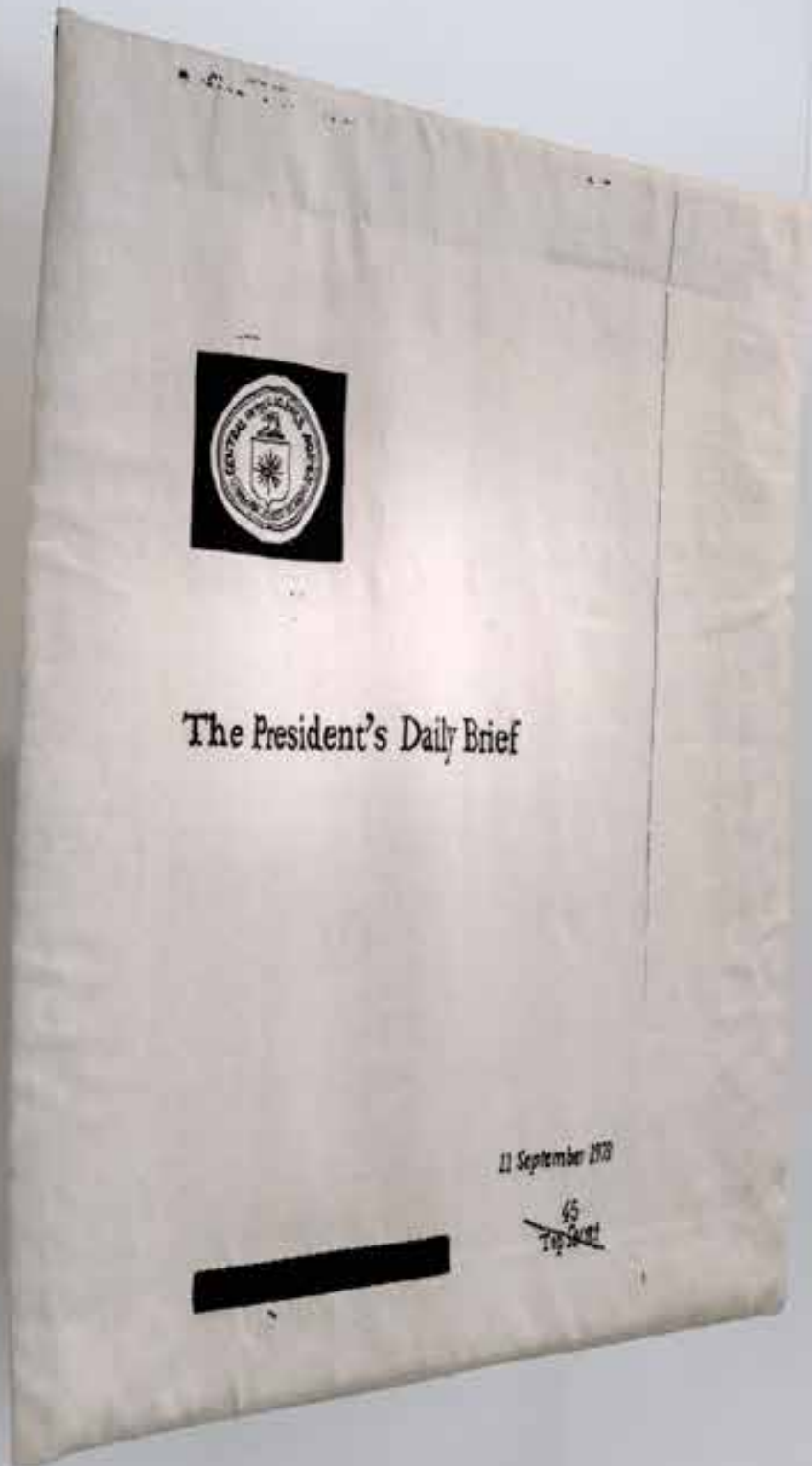
unseen symptoms of concealment and insensibility existing in the contemporary system of elusions.

By means of photography as a quotidian practice, Jorge Brantmayer plays with the space in the gallery as well in the sidewalk of Santo Domingo street, focusing on both the artistic portrait —a recurrent subject matter in his oeuvre— and the advertising commission. The images that Brantmayer presents highlight on what extend the ‘aestheticised’ body has been affected —or at least, it should be—, and the existing obsession with turning it into an object, camouflaged between dropped papers, hair, concrete and skin. Out of its original format, Brantmayer’s work is displayed at the edge of the showcase, spatially and narratively confronted by transparency to the latter; it performs as an action, making the diptych unrepeatably, setting aside the photographic function of the work as a single-piece, as well as the typical two-dimensional format. These pictures, out of their original exhibition arrangement, operate as artworks that by an action turn them unrepeatably, far from the serial photographic formats, the limited copies and the two-dimensionality. The images play two roles, one interpellates the viewer in its transit to the huge intervened showcase, and the other, in its retreat inside de space, in the *other side* that the artist installed as a question on the mirror that does not mirror, but rather undefines and subjectivizes the documented record itself. By naming *Untitled* one of his pieces, Brantmayer addresses, in turn, the negation of the big work, and changes it for an street action, to the external world, the world of art; an inside-outside revealing —in some extent— the need for returning to the free space as natural (naturally?) as possible, far from the photographic and post-production studio.

Víctor Castillo carries out another *site-specific* work, addressing insensibility and disaffection in the face of disaster and chaos of the illustrated universe he has created with characters bordering the *clown* imaginary and pop art painting. Castillo plays with the vanishing point, the doubt and illusion, through that metaphor turned into its own and collective universe. With sarcasm, the work displays the contradictory love-hate relation —by its original title, *Love & Hate*— in a monochrome parody of the hooded image turned into popular makeup, suitable for the society of *like*. Castillo deals, directly and allegorically, the fear of the still resonating past, right there, where the hidden trauma resides and refuses to wake up, nested inside the “everything is ok” and the “good vibes”. Besides, mural painting —ephemeral and alive just for the exhibition— highlights the possibility of exchanging messages beyond the eternal piece, the work-object or collection piece, rethinking it, once again, as a mean for setting critique metaphors and narrations about reality and fiction.

As part of the overall curatorial exercise for the show, I included an appendix about my last exhibition project *Reflex. A garden and other things to treasure* ⁸, a journey from the

8- *Reflex. A garden and other things to treasure*, Angie Saiz solo exhibition, Media MAC Gallery, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (July-October, 2018).



JOAQUÍN SEGURA
Cancelaciones y encubrimientos #3
Cancellations and Concealments #3
2018
Tapiz alto liso
Tejedores: Abraham Flores y Antonio Flores/Taller Mexicano de Gobelinos
210 x 167 cm.

JOAQUÍN SEGURA
Cancelaciones y encubrimientos #2
Cancellations and Concealments #2
2015
Tapiz alto liso
Colección María y Mau Galguera/
Tejedor: Antonio Flores/Taller Mexicano de Gobelinos
204 x 149 cm.



possible creation of an own place —the private garden—, dialoguing with the loss of such search. *Reflex. Epilogue, on view at Sala Gasco*, digs into the spaces of absence, the lost drift during the failed journey that has left everything in a dead end, in a set of audiovisual images, but with a highly photographic significance, that altogether make up a narrative without script, an imprecise but familiar story, a diptych bordering the distant look and the reality rendered by “the decay and fall of the spectacular and market economy”⁹. The videos conforming the audiovisual diptych, as well as their montage at the gallery evoke the latent instability and ruin of the disturbing absence, signs combined with seductive visuals seem to be the beginning of a story that finally is never told. The images, framed in a documentary-fiction project as an archive, hold a violent quiet, a desolation silence tensioned because precisely it seems very strange to the current agglomeration and acceleration phenomena. The offered *epilogue* turns out being totally the opposite of an ending or conclusion for what was being accounted, revealing implicitly the inability to control the uncertain future veiling the trauma behind.

From another conceivable viewpoint, and dealing with the concept of concealment, the artists Catalina González and Joaquín Segura articulate different visual strategies resignifying images and materialities belonging to the latter symptom of the evasion system. In the case of González, her work —as well as prior pieces— explores ruins and foundations, unveiling the materiality of an unrealized construction, but that builds somewhat metaphor of the urgency of accepting the final and total disaster, between the ambiguity of the space opacity and brightness. Furthermore, the flash emerged from the latter is suggested as another possible smokescreen within the scattered fading darkness that functions as *blackout*, turning the broken into a new landscape in the way of catharsis. That darkness, that fading and the *blackout* chose by the artist, lead us to common icons such as a pair of sunglasses that —we already know— reduce the clarity of looking, veiling the presented images and concealing the ‘sight’. At the same time, the glass disintegrated into dirt, dust, organic element, is the dual fraction that contains the fragility of its composition, and might be used to harm. Entitled *Escort*, González inquires —by means of these multiple materials— the possible landscape of failed security, the collapse of the state of tranquility and the reliable social archetypes, either convincing or unmistakable; institutional values, family traditions, transparency protocols; all of them fell down behind the foggy, polarizing lust for power. Catalina González reveals all these matters subtly, keeping in mind that regardless the concealed, “just as there are no ‘intelligent weapons,’ neither are there images that do not point toward a human eye.”¹⁰.

Joaquín Segura works with the concept of archive, based on the idea that “reality is thus nothing primary that awaits representation in the secondary space of the archive. Rather, reality itself is secondary in relation to the archive: it is all that which has been left outside of the archive.”¹¹. The archive is not resignified by its compilation, neither by revealing

9- Guy Debord, *The Society of the Spectacle*.

10- Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*.

at staging ¹², but becoming it into something else, in a sort of inverse exercise where the final image is deprived of content. In *Cancelaciones y encubrimientos* [*Cancellations and Concealments*], Segura continues translating through the materiality of the Mexican craft-weaves, manipulating diverse military interrogation manuals applied in war operatives within Latin America during periods of dictatorships and civil conflicts. For the show in Chile, he developed the *mimesis* of the cover report that in September 11, 1973 the intelligence services handed to President Nixon, turning it into an icon what has been identified as a historical document, drawing an ironic line on its matter and image as a rebellious action—an indicator that every representation and sign have virtually lost their meaning.

Postruma proposes a historical-symbolic, autobiographical and collective reflection upon the consequences that the political and social-devastating phenomena have constructed as time went by, seeking to reveal some of its symptoms in a joint exhibition with entwined codes, in a journey to be completed by the viewer. *Postruma* aims to pose that art is not an answer —or either is just another space only destined to produce further questions— but an open, alternative space of transparency inside the concealment and the exquisite, attractively prevailing insensibility.

11- Boris Goys, *Under Suspicion - A Phenomenology of Media*.

12- For further information, read *The Library of the Non-history* by Voluspa Jarpa, where the artist creates a library of Chilean History textbooks made of declassified CIA archives between 1968 and 1991; as a part of project *Dislocation*, led by Ingrid Wildi Merino, Librería Ulises (between September and November, 2010).



CATALINA GONZÁLEZ (Santiago, 1979)

En su obra la construcción de imagen a través de fotografía, video e intervenciones espaciales, está vinculada a la exploración del entorno en un proceso reflexivo sobre la memoria y el espacio social devenido en formas de habitar. En 2007 recibe el premio Bicentenario Arte Joven MAVI, en 2015 el 1° premio en el concurso Entre Cha.co & Finlandia, en 2017 el 2° lugar de Beca CCU y Fondart Nacional. Ha participado en residencias de arte como A.I.R Austria, AIAV Akiyoshidai Japón, Shangyuan Art Museum Beijing China y en 2019 en Rijksakademie en Amsterdam. Actualmente vive y trabaja en Chile.
cata-gonzalez.com

VÍCTOR CASTILLO (Santiago, 1973)

Realizó estudios en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y Universidad ARCIS. Se establece en Barcelona desde el 2004, desarrollando un estilo de pintura con referencias al comic y graffiti en cruce con la pintura clásica. Comenzó a mostrar su obra a nivel internacional exponiendo en Chile, Argentina, Perú, Colombia, México, Estados Unidos, Canadá, Alemania, España, Hong Kong, Japón y Australia. Actualmente su trabajo es exhibido y representado internacionalmente. Vive en Los Ángeles CA, Estados Unidos.
victor-castillo.com

JORGE BRANTMAYER (Santiago, 1954)

Fotógrafo. Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Sus imágenes capturan las más diversas situaciones de la realidad, manteniendo un continuo en el género del retrato, retratos contenidos que logran reflejar estados de ánimo y posturas algo oscuras frente a la existencia. Merecedor de variadas distinciones, ha expuesto continuamente su trabajo dentro y fuera de Chile.
brantmayer.cl

ANGIE SAIZ (Santiago, 1977)

Realiza producción de obra en pintura, fotografía, intervención pública, video instalación y arte sonoro. Su trabajo desarrolla problemáticas estéticas a partir del imaginario biográfico y el cruce y crisis entre las viejas-nuevas tecnologías y los conceptos de tiempo, limbo y ruina. Ha expuesto en importantes espacios dentro de Chile como el MAC Museo de Arte Contemporáneo, MAVI Museo de Artes Visuales y Galería Metropolitana. También ha realizado residencias artísticas, exposiciones y curatorías en Brasil, Argentina, Colombia, Ecuador, México y Estados Unidos. Además es editora, gestora y productora en artes visuales. Actualmente vive y trabaja realizando proyectos expositivos y de gestión, dentro y fuera de su país.
angiesaiz.cl

JOAQUÍN SEGURA (Ciudad de México, 1980)

Utiliza la instalación, la fotografía y el video, entre otros soportes. Su obra ha sido mostrada extensamente en exposiciones individuales y colectivas en México, Estados Unidos y países de Europa y Asia. Altamente diversa, la obra de Segura medita sobre las contradicciones en la conformación del poder, el fracaso de las ideologías de liberación, la instrumentalización de la radicalidad y el permanente estado de crisis de las grandes estructuras sociopolíticas de nuestros días. Segura es parte del consejo de artistas y equipo docente de SOMA, Ciudad de México.
joaquinsegura.net

CATALINA GONZÁLEZ (Santiago, 1979)

In her work, the construction of the image through photography, video and spatial interventions addresses the exploration of settings through a reflection upon memory and social space that became into inhabitation forms. In 2007, González was awarded the Bicentenario Arte Joven MAVI prize, in 2015 the first place at the Between Cha.co & Finland Contest, and in 2017, she won the Second Place in Beca CCU and FONDART. She has been included in several residency programs such as AIR Austria, AIAV Akiyoshidai (Japan), Shangyuan Art Museum in Beijing (China), and in 2019 the Rijksakademie in Amsterdam (Netherlands). Currently based in Chile.
cata-gonzalez.com

VÍCTOR CASTILLO (Santiago, 1973)

He studied at the School of Arts of Universidad Católica and Universidad ARCIS. In 2004, Castillo moved to Barcelona, where he explored a distinct painting style with visual elements from comic to graffiti converging on classical painting. His works have been shown in Chile and abroad, in countries such as Argentina, Perú, Colombia, Mexico, USA, Canada, Germany, Spain, China, Japan and Australia. At present, Castillo's works are exhibited and represented internationally. He lives in Los Angeles, California (USA).
victor-castillo.com

JORGE BRANTMAYER (Santiago, 1954)

Photographer. He received his Bachelor's Degree in Arts from Universidad de Chile. His images capture a series of situations from reality, focusing on portrait genre, especially on self-content portraits able to depict rather bleak moods and viewpoints of existence. He has received several awards and continually exhibits his work in Chile and abroad.
brantmayer.cl

ANGIE SAIZ (Santiago, 1977)

She performs artwork in the fields of painting, photography, public intervention, video-installation and sound art. Her work explores aesthetic issues based on biographical imaginary, as well as the dialogue and crisis between old and new technologies, and concepts such as time, limbo and ruin. She has exhibited in important places in Chile: Museo de Arte Contemporáneo, MAC; Museo de Artes Visuales, MAVI; Galería Metropolitana, GM. Saiz has also been invited to artistic residencies, exhibitions and curatorships in Brazil, Argentina, Colombia, Ecuador, México and USA. Additionally, she is editor, promoter and producer of visual arts. Currently she lives in Santiago, and works performing and managing exhibition projects in Chile and abroad.
angiesaiz.cl

JOAQUÍN SEGURA (Ciudad de México, 1980)

His diverse artwork includes installation, photography and video, among others supports. His pieces have been largely showcased in solo and group exhibitions in Mexico, USA and different countries in Europe and Asia. Segura's work reflects upon the configuration of power with its contradictions, the failure of liberation ideologies, the manipulation of radicalism, and the permanent crisis of major social-political structures nowadays. Besides, Segura is board advisor and integrates the teacher's staff of SOMA, Ciudad de México.
joaquinsegura.net

Edición | Edition
Angie Saiz

Textos | Texts
Angie Saiz
Carlos Ossa

Traducción | Translation
Carlos Prieto

Registros Fotográficos | Photographic Documentation
Jorge Brantmayer

Producción | Production
Angie Saiz

Asistente de producción | Production assistance
Francisco Vergara

Difusión y comunicaciones | Press and Media
Graciela Marín

Montajista | Chief Installer
Hugo Leonello

Asistente de Montaje | Assistant Installer
Diego Arenas
Karla Osorio

Diseño Catálogo | Catalogue design
Museal

Impresión | Printing
Impresiones Gráficas Marco Basoalto



Proyecto financiado por Fondart,
convocatoria 2018

Edición limitada de 500 ejemplares
Diciembre de 2018
©Fundación Gasco

AGRADECIMIENTOS | THANKS TO

Felipe Cura - Alejandra Caro - Alessandra Burotto - MAC Museo de Arte Contemporáneo | Santiago - Mario Soro - Daniela Rosenfeld - Mario Fonseca - María Angélica González - Galería Hilario Galguera | Ciudad de México - Arena México Arte Contemporáneo | Guadalajara - Taller Mexicano de Gobelinos | Guadalajara - Jaime Ashida - Mónica Ashida - María García Sainz Creel - Sharon Gesund - Mauricio Galguera - Fernanda Ramos - Francisco Álvarez - Erika Pastén - Alvaro Gagliano - Ecko Gallery | Santiago - Casas Nórdicas | Santiago - Vidrios Dell Orto | Santiago - Vidrios Agliati | Santiago - Marcos Corsi - Soledad Arancibia - Renato González

