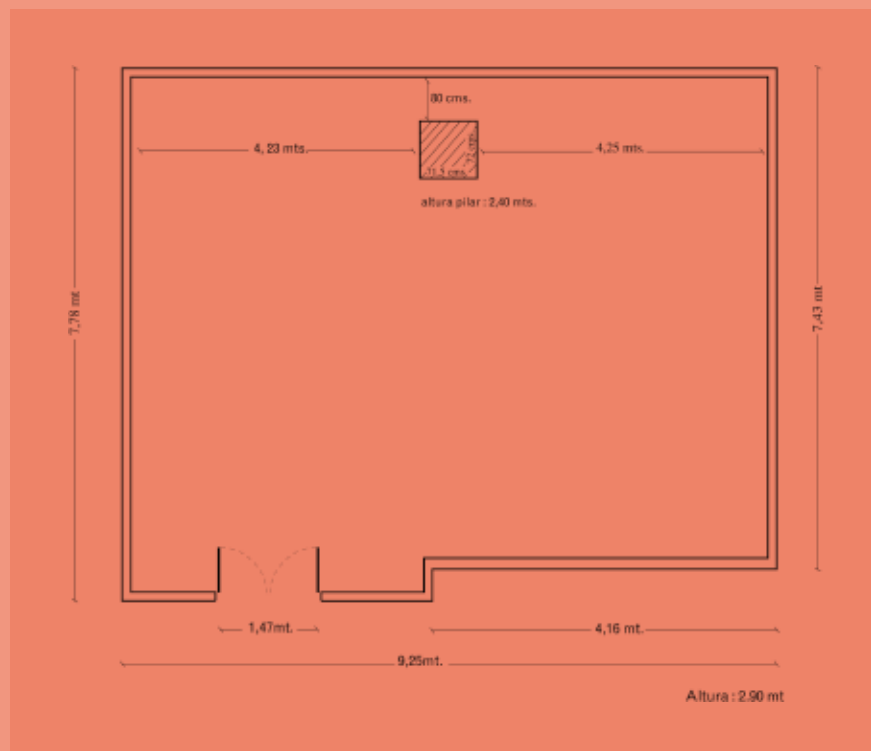


2003



Galería Balmaceda 1215





Galería Balmaceda 1215
Campo de Pruebas
2003

Presentación

Presentamos en este catálogo la curatoría del año 2003 denominada Campo de Pruebas, que incluye seis exposiciones como resultado de la selección de proyectos enviados a nuestra convocatoria, y una exposición de alumnos de los talleres de artes visuales de Balmaceda 1215.

La curatoría Campo de Pruebas invitó a los artistas a apropiarse del espacio de la Galería como soporte arquitectónico, simbólico y temporal para propuestas específicas.

Dos de las muestras se presentaron como procesos de obra que invitaban a una participación del público y que convergían en un cuestionamiento del concepto de exposición. Es el caso de las propuestas de Ignacio Nieto y Luis Guerra. En Data Control, Nieto propuso un sistema de relativización de la información. Su trabajo demostró que la pretendida estabilidad de la cultura visual e histórica es vulnerable a los medios en los cuales la información es procesada.

Esta relativización la extendió Luis Guerra al cuestionamiento de los límites del arte con la performance Un desastre, que dio cuenta de un estado actual de cosas en la sensibilidad de una escena de arte joven atravesada por el imaginario de los medios de comunicación de consumo masivo.

Desde un punto de vista arquitectónico, la Galería fue ocupada como soporte de dos obras que particularmente se conectaron con el espacio: el trabajo 80 Litros de Andrés Durán y Paula Rodríguez, y 222 Líneas de Horizonte de Sebastián Mahaluf. 80 Litros estableció un sistema en el cual 80 litros de agua circularon físicamente por el perímetro del espacio de la Galería, vaciándose y recuperándose desde la obra de cada autor a la del otro. El trabajo de

Mahaluf por su parte, transformó el vacío de la sala en una trama de hilos elásticos dorados que cubrió enteramente su área, remitiendo al espectador al umbral para apreciar la ilusión de un cuerpo geométrico suspendido en el espacio de exhibición.

Por su parte los artistas de las muestras Discurso de Falla y Horizontalmente Vertical, realizaron una ocupación simbólica del lugar.

Gonzalo Cueto desde el punto de vista de la habitabilidad del arte chileno, concretamente en su experiencia como artista en provincia, y en el segundo proyecto, coautoría de Pablo Rojas y Alejandra Ugarte, como sitio de recreación y redención de un imaginario urbano vinculado a la agresión y la vulnerabilidad.

Cierra este catálogo la presentación de un grupo de jóvenes alumnos de los talleres del año 2003 de Balmaceda 1215, con una obsesiva y detallista recreación de figuras provenientes del imaginario de las historietas y series animadas, que con una gran crudeza e ironía revivieron el tópico de los siete pecados capitales.

Esperamos que este documento de registro de la curatoría Campo de Pruebas 2003 sea bien recibido por el público de la Galería y agradecemos a los artistas participantes la energía puesta en sus propuestas y en el trabajo realizado.

Soledad Novoa, Nury González, Ximena Zomosa

Comisión evaluadora 2003



Discurso de Falla

Gonzalo Cueto

campode1
pruebas1

1. Discurso de Falla, falla del discurso:
Parar o no pararse; discurso de falla se vino abajo. La sustentación se mantuvo con hilos transparentes, que conectaron parte de la obra con pequeñas salientes del cielo de la galería, como tornillos y los focos de la galería.

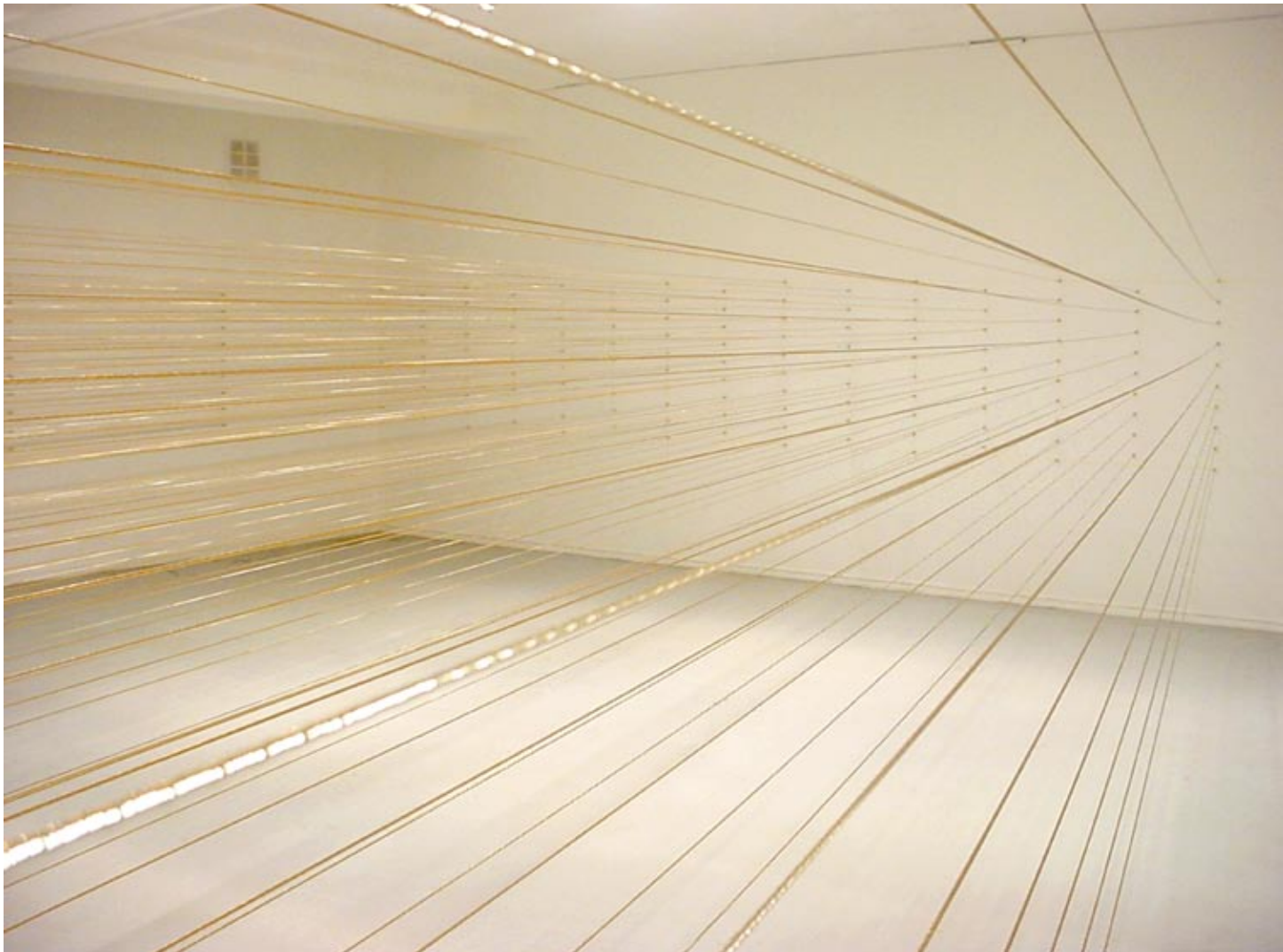
El sustentar un discurso visual, empieza y termina por lo no visual. La historia que nadie te cuenta, detrás de la cámara. Esto es, no resbalar en el piso recién encerado.

2. Trabajar en artes visuales en Temuco:
Trabajar en Temuco, en artes visuales significa primero, sortear a la nada. Luego, idear con precaución un lugar y el cómo habitarlo. Al fin, lugar y obra son lo mismo. Uno no puede solucionar el destino de “cosas” que en un determinado espacio son sólo depósitos abiertos a “algo”. Es como trabajar en una clínica de salud privada siendo brujo curandero. Generando y administrando conocimientos que circulan desde un muy reducido espacio [reducto]. Entonces es desde este espacio [Temuco], que como tal no es más que sumatoria de reducciones; que las artes visuales contemporáneas como sistema no significan, porque no existen.

3. Habitabilidad de una obra visual en un espacio:
Obra como dispositivo de ocupación y desocupación, es decir, habitabilidad en este caso tiene que ver con ser un visitante-visitado. Esto ocurre en esta galería, la disposición de lo que se ve, es una ocupación de lo que se ofrecía para ocupar. Esta obra materializa la desocupación como única constante de movilización significativa para una [y esta] galería. Que como espacio para exposiciones de artes visuales, cobija posibilidades en distintas velocidades.

4. Obra de arte como relleno del sistema del arte:
Mi obra es una “traba”, tecnología manual y precaria que se puede construir de cualquier material de fácil acceso. Esta traba la organizo de acuerdo a la complejidad del sistema receptor que la significa. [Instalación] como obra, la planteo problematizando su condición de “depósito” de arte, articulando su inversión como desmontaje para su contexto inmediato. Asumiendo la falla como dimensión de una condición. Esta obra ocupa materiales de relleno y de aislamiento. Aquí algo se quiere proteger y guardar pero, quizás no sirva sino sólo para rellenar la idea de que “algo” está funcionando.

5. Gonzalo Cueto como desilusionista:
Si existe una estrategia de visualidad, ésta debería componerse por tácticas precisas que la movilizan respondiendo a espacios y momentos [lugares] precisos. Creo que las artes visuales en Chile, [Santiago] como trampa constantemente acumulándose, es un campo donde los presupuestos (fuerzas) habilitadores son las mismas leyes que la condicionan. Por lo tanto, la ilusión de lo que se ve, que se supone es para poder ver, no es más que suspensión de la desilusión.

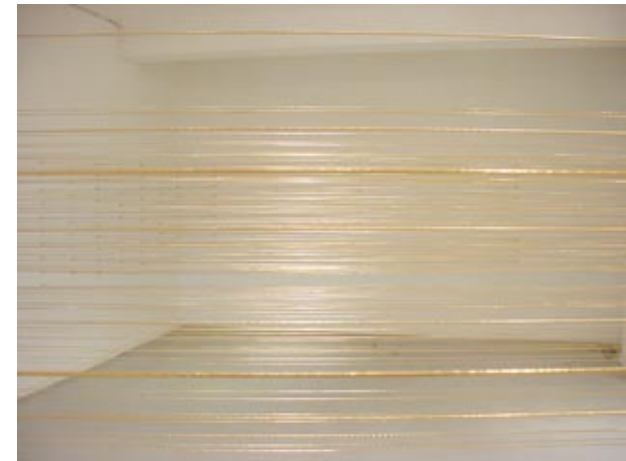


222 Líneas de Horizonte

La propuesta de este trabajo interesa desde el punto de vista analítico de la construcción del espacio, pero también el resultado es estéticamente muy atractivo. Lo primero que puede llamar la atención al espectador es el hecho de enfrentarse a una obra que, literalmente, usa todo el espacio de la galería. Lo ocupa, impidiendo el tránsito por la sala; esto fuerza a que la percepción de la obra sea realizada a partir de un solo punto de vista que está determinado por la única puerta de acceso.

Se trata de un trabajo que materializa ciertos conceptos básicos de visibilidad, como son el punto de vista y el punto de fuga, elementos inherentes al sistema de percepción espacial que nos enseña la perspectiva geométrica, pero que en este caso están llevados no a líneas ilusorias que sobre un plano representan las tres dimensiones del espacio, sino que a líneas que han tomado cuerpo y luminosidad, transformándose en haces de luz que atraviesan la sala horizontalmente.

En este trabajo el artista ha tensado 222 elásticos dorados a distintas alturas regulares desde la diagonal que entrega la puerta y que es el lugar del espectador. La imagen que produce esta simple manipulación es sorprendente. Nos enfrentamos a un cubo dorado que flota ingravidamente dentro del espacio de la sala. No percibimos los elásticos, sino que vemos hilos de oro que brillan producto de una luz amarilla situada al centro, y que forman un gran bloque geométrico que se sostiene en el aire. Por la precisión del análisis que Sebastián Mahaluf ha hecho de la construcción del espacio y la eficiente utilización de los materiales que elige, nos enfrentamos a una estructura monumental realizada a partir de formas, herramientas y conceptos mínimos.



222 Líneas de Horizonte Sebastián Mahaluf

Voluspa Jarpa



campode
pruebas3

Verticalmente Horizontal

Pablo Rojas y Alejandra Ugarte

Verticalmente Horizontal o un saturado vacío

Llenar una pieza de vidrio inastillable. A partir de este gesto producir el llenado de un vacío, que el artefacto plástico esté en una perspectiva sólida y que sostenga al espectador en forma física, que ese soporte no sea teórico sino práctico, sin tanta palabra de laboratorio sino que el hecho de sólo pisar la obra dignifique o proponga la insolidez de su factura. La obra de la exposición es pisada, “mancillada” en pos de sostener al respetable, con ganas de atraparlo, con esas ganas que tiene el piso de ser un tropezado, de querer que se tropiecen para hacerlos carne molida. En esa posición un tanto complaciente se puede atacar desde un ángulo privilegiado. La obra [lugar de protección] toma un lugar protagónico y completa la sala con su sola presencia sin tanto uso de maneras artificiales ni complejas. Sólo el muro como una alfombra, espera su presa.

El hecho de que el piso sea de vidrio y además produzca un sonido propio, un sonido característico casi de huesos rotos, involucra al espectador en una forma de rutina, en una forma de hacerlo caminar -movimiento sonoro-. Es probable que este sea el sonido del aburrimiento, del desencanto y de la careta plástica que dice lo mucho que te interesa sin ser tan cierto.

La idea de hacer mover al espectador también es parte de la forma en que está distribuido el texto de la sala, ese texto para muchos panfletario, para otros tan nada como la obra que lo soporta. Sus dimensiones hacen que el espectador se distribuya de este a oeste por la sala como una máquina de escribir con patas haciendo sonar el piso, haciendo que en todo el suelo haya trozos más importantes que otros, ya que todo importa, ya que todo está lleno o vacío. Es un suelo, un bonito suelo rojo.

Sólo son rectángulos de vidrio inastillable que un choque dejó, producido por la violencia de los fierros y de las circunstancias. Cada trozo va dejando esa estela de su propia destrucción, sumada a la destrucción del espectador. Es una paliza constante a su estructura y fuerza interpretativa, como si su destino fuera ser a cada paso un poco menos que al comienzo, se asemeja a una forma de tiempo de edición. Si se tiene en cuenta la razón del envejecimiento con respecto al implacable paso del tiempo, al de la muerte... pero eso es propio de todas las “cosas” que están vivas y ésta me parece que lo está.

Pablo Rojas

Verticalmente Horizontal

“Si la instalación dispone, no lo hace para volver disponible lo dispuesto, sino precisamente para indisponerlo...”

Alejandra Ugarte trabaja con “lo corporal” apropiándose de la parte vertical de esta composición espacial de la galería, trabajando la estética de la identidad, lugar del cuerpo e individualidad a modo de experimentación representada como sacrificio, ofrenda ritual, el colchón.

En medio de la galería hay un pilar, la instalación se apodera de esta molestia dentro del espacio ensamblando colchones a modo de “escenografía masoquista”, condición y participación del género femenino en la obra.

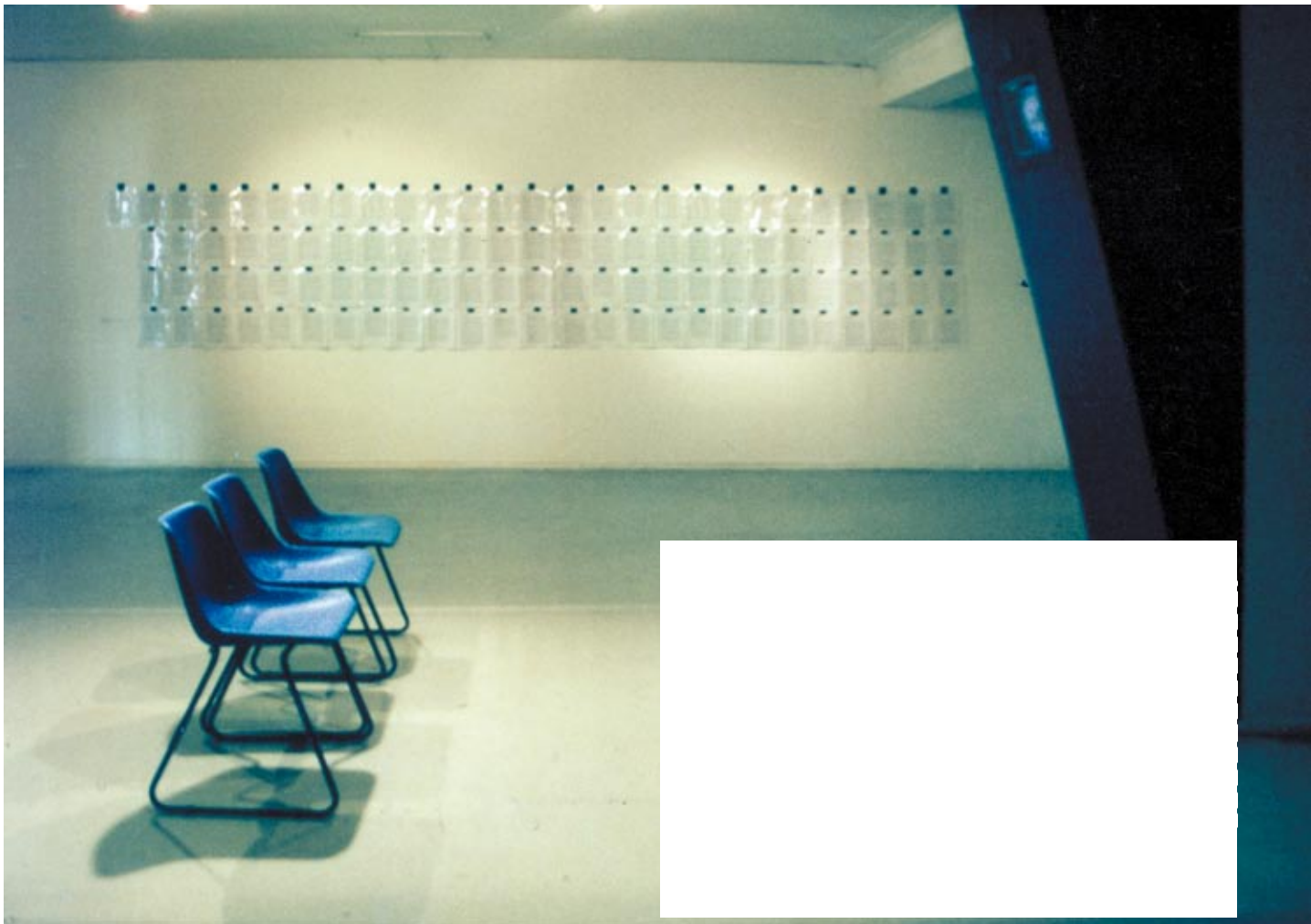
Los colchones pierden su uso cotidiano, se cuelgan y exponen junto a las manchas, ambos resignados, en desuso, expuestos, vencidos y disfrazados en el pudor de mostrar.

“Arrojé toda mi sangre qué más quieres de mí...” (Shogún)

El pilar une los colchones como eje central. Éstos son envueltos con medias y ropa interior amordazando y callando lo expuesto, sin querer tocar el suelo.

Alejandra Ugarte





campode
pruebas4

Data Control Ignacio Nieto

La cronología los fenómenos cadavéricos está claramente estandarizada y detallada por una serie de estudios científicos, pero experimentan variaciones dependiendo del lugar y la temperatura en que se encuentra el cadáver.

La exposición Data Control, del artista visual Ignacio Nieto, llama la atención del grado de subjetividad que puede alcanzar un hecho que es una pieza clave y aparentemente objetiva de la historia de Chile: la Guerra del Pacífico, que significó para nuestro país la soberanía de Tarapacá y Antofagasta ante la Confederación Perú-boliviana. Sin embargo, la historiografía no es una ciencia en la cual se puedan establecer conceptualizaciones y criterios objetivos, como una verdad absoluta, o un patrón de interpretación único tanto para chilenos, peruanos y bolivianos.

Incluso, lo anterior es una clave de la postmodernidad. Ya en la década de los 60' los epistemólogos llamados historicistas o de la sociología del conocimiento, plantearon que era imposible establecer "hechos atómicos" evidentes e indesmentibles, que sirvieran como "ladrillos" constitutivos de la sólida deidad del edificio científico. El mismo evento evidente es distintamente interpretado por un físico newtoniano como por otro relativista. Si esto se reconoce en la física, qué queda para la historia y la interpretación de los hechos sociales. Obviamente aquí primará altamente la perspectiva o el lugar desde donde se lea.

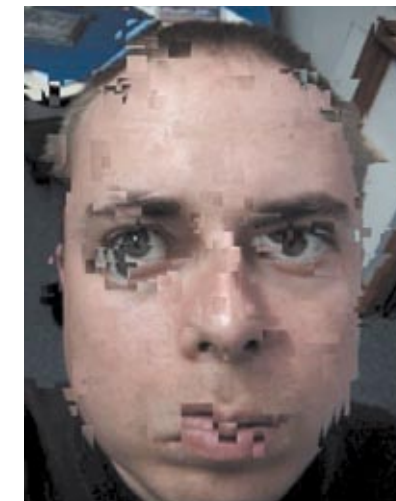
Esta realidad queda mucho más patente en la actual era de la información, cuyo producto "vedette" es Internet. Si consultamos en la red sobre la Guerra del Pacífico, ya no encontraremos la habitual solemnidad y objetividad a la que nos tenía acostumbrados nuestra anquilosada historia oficial, sino que nos encontraremos con una policromía de opiniones en que Chile puede verse como un país que defiende su soberanía; o como un país que sede la soberanía latinoamericana a los intereses del patrón de turno, en este caso, Inglaterra.

Más aún, vivimos una era en que los conceptos cambian. ¿Soberanía tiene que ver con un asunto de fronteras o con un problema de penetración económica? ¿Qué sacamos con cuidar celosamente nuestra soberanía fronteriza con Bolivia, si nuestros pescadores artesanales ven cómo los intereses internacionales se llevan todo su sustento? La subjetividad de estos conceptos es un hecho cruel en este feliz mundo globalizado.

David Mejías Pastene
Lic. en Ciencias de la Comunicación
Magister (c) Filosofía de las Ciencias
Universidad de Santiago

&spruch3= COMO PRIMER ANTECEDENTE DEL CONFLICTO, APARECE EL PROBLEMA LIMITROFE ENTRE CHILE Y BOLIVIA. CHILE DOMINABA HASTA EL PARALELO 23 (AL NORTE DE MEJILLONES), MIENTRAS QUE BOLIVIA TENIA COMO LIMITE EL PARALELO 26. PARECIERA QUE TRES PARALELOS NO SON SUFICIENTE MOTIVO PARA COMENZAR UNA GUERRA; SIN EMBARGO, ABARCABAN MILES DE KILOMETROS. MAS AL NORTE, LAS TIERRAS DE IQUIQUE Y ARICA PERTENECIAN A PERU.

&spruch6= LOS CAPITALISTAS CHILENOS, RESPALDADOS POR INGLATERRA Y FRANCIA, FORMARON NUMEROSAS EMPRESAS PARA EXPLOTAR LAS RIQUEZAS DE BOLIVIA. ASI SURGIO, POR EJEMPLO, LA SOCIEDAD EXPLOTADORA DEL DESIERTO, QUE DESPUES SE CONVIRTIO EN MELBOURNE and CLARCK and CIA. INGLATERRA, ADEMAS DE INVERTIR ECONOMICAMENTE EN LA REGION, ENTREGO A CHILE DOS ACORAZADOS MODERNOS Y ABUNDANTE MATERIAL BELICO. CHILE, ENTONCES, BUSCO UN PRETEXTO PARA INICIAR LA GUERRA (IMPUESTO ORDENADO POR EL RECIENTE PRESIDENTE BOLIVIANO HILARIÓN DAZA DE 10 CENTAVOS SOBRE QUINTAL EXTRAIDO DE TERRITORIO BOLIVIANO).





La característica más notable de la exposición “80 Litros”, es que ha sido concebida como un proyecto conjunto por los jóvenes artistas Paula Rodríguez y Andrés Durán. Ambos artistas han venido desarrollando un trabajo diferente, pero particularmente sensible a la materialidad y resistencia de los soportes visuales.

En el caso de Paula Rodríguez el acento ha sido puesto en los efectos de erosión y corrosión de las planchas de metal sometidas a los fluidos que las desgastan en el proceso de producción de matrices gráficas. Proceso siempre previo a la impresión y además esencialmente material e intermedio, pero decisivo, en la medida que implica una especie de tiempo muerto, un tiempo de espera. Es precisamente la combinación de estos factores, sintetizados en la paradójica certidumbre de que la imagen sea efecto de la corrupción programada de la materia, lo que fascina a Paula Rodríguez. La posibilidad de entrever ese fenómeno secreto ha sido determinante en las experiencias con la imagen y el agua, el fluido que más tiempo requiere para transformar la materia, pero también el más familiar y rico en connotaciones proteicas, lácteas y sanguíneas.

La obra que Andrés Durán ha venido desarrollando se ha enfocado principalmente sobre la imagen y se caracteriza también por la experimentación con el soporte, pero en una escala y variedad más amplia de materialidades, tamaños y contextos. El acento de su obra ha sido puesto en las condiciones de la experiencia de la imagen, esto, sin embargo, reconociendo como premisa fundamental el descrédito de la experiencia y muy especialmente de la experiencia estética. Durán se ha interesado por trabajar con algunas formas y dispositivos de producción y circulación, complejos y monumentales de la imagen actual, para reconocer en ello las ruinas o los restos de la experiencia visual. En este sentido su participación e “80 Litros” está quizás menos ligada a la materia y más a la invención del dispositivo.

La obra se compone como un artificio hídrico simple, cuyo objetivo es poner en movimiento continuo una cantidad determinada de agua potable. El agua, que se aloja en un estanque rectangular de latón, es puesta en circulación a través de un circuito cerrado de cañerías por una bomba hidráulica. La bomba opera con un motor eléctrico. El motor acciona la válvula que provoca la succión del agua depositada en el estanque. El agua es aspirada hacia la bomba y luego impelida a través del primer tramo de las cañerías hasta tres terminales difusores o “duchas”. Las duchas lanzan el agua sobre una pizarra de latón, el agua resbala por la superficie levemente inclinada de la pizarra y es recuperada en una canaleta por donde entra nuevamente a la cañería que la restituye al estanque de latón.

Aunque se ha hecho necesario advertir la especificidad formal y temática en obra de cada artista, no debemos perder de vista que la exposición “80 Litros”, adquiere sentido en la medida que la leemos como un solo enunciado, es decir, en la integración o articulación formal de los desarrollos individuales de ambos artistas. Lo notable es que esta unidad depende del perfil específico de cada una de sus dos partes. “80 Litros” se presenta como un acorde unitario, como una frase en la que hay dos acentos determinantes cuya disposición produce a su vez los dos momentos más intensos de la obra: la pizarra [Durán] y el estanque [Rodríguez].

De este modo quedamos enfrentados a un sistema mecánico que funciona, una especie de máquina diseñada como un curso de agua, un circuito. En este sentido, más literal que estético, la obra “80 Litros” es sin duda, una instalación. Sin embargo, en la medida en que hay en los autores la voluntad de producir o visualizar una especie de texto material, el concepto de instalación no parece suficiente.

La obra de Paula Rodríguez y Andrés Durán es entonces un organismo, un enunciado máquina, un texto que funciona destilando sentido. Y el agua en cuanto soporte, es decir, en cuanto elemento líquido, estático o moviente, en cuanto materia primordial y por lo tanto la raíz de una extensa serie de metáforas visuales dinámicas, nutritivas y sustanciales, su combustible.

Gonzalo Arqueros

80 litros

Paula Rodríguez y Andrés Durán



campode
pruebas6

Un Desastre Luis Guerra

Por qué nadie quiere hablar de Juan Downey en Chile (3:12)

Una hora después de lo convocado ingresa a la Galería de Arte de la Corporación Cultural Balmaceda 1215, Luis Guerra. Unos de sus space monkeys lleva a una anciana en silla de ruedas con una cámara apoyada en sus piernas filmando todo lo que se cruza en su camino. Hasta entonces, todos en el segundo piso del recinto consumían, una y otra vez, la retransmisión del 29 de noviembre de 1999 de Luis Guerra. El día cuando el artista ganó un millón de pesos en un concurso de preguntas y respuestas por televisión. En realidad, el espacio de la sala también rememoraba en clave de manchas de aceite plateado, de lavalozas verdes, de Leppe cegado por el oro en el catálogo de Tomás Andreu, de hoja del cómic Akira, de monstruos de goma de la Tate Gallery, de Moco verde, de plástico en los muros y el piso, de torpes tags, del logo del FPMR, el backstage de sus días anteriores y posteriores. A los pocos minutos del ingreso, la comitiva se detiene en medio de esta ciudadela desventrada para jóvenes de escasos recursos y talento artístico, inaugurada en septiembre de 1992 por el presidente Patricio Aylwin y por instrucción del ministro de educación de entonces, Ricardo Lagos. Es cuando, como si nada pasara, que Luis Guerra vacía la piedra de la locura con la rutina del comediante Andy Kaufman: el Super Ratón, poniendo a prueba la trivía del espectador de arte. No sólo con el playback de Guerra sobre el playback que Kaufman hace sobre la canción del Mighty Mouse. También con la nostalgia paramilitar como telón de fondo. Atentos, la broma de Guerra quería que todos los niños de Santiago, Valparaíso y Lota, entre 14 y 21 años, no olvidaran los deseos de una transformación radical por la vía armada de la gratuidad de la educación artística. Here I come to save the day! No sorprende, entonces, que al acabar el acto, y antes que todo se desactivase, pinchara otro disco -másailable- en el discman que sobre los parlantes de un PC usurpaba el lugar del tocadiscos. Y que tomara de la pared una fotografía de una hermosa chica que chupa un kojak. Y que la pegara sobre su polera, la negra, esa con el estampado en blanco de Kenny, el pequeño de Southpark que es muerto en todos los capítulos. Y que bajo la vibración garajera del convenio suscrito entre el Ministerio de Educación, la Municipalidad de Santiago y la Corporación Participa. Y los royalties propios de una corporación con derecho privado y presidida por el Ministro de Educación. Se tendiera en el suelo vuelto hacia la pared. Bajo la esquina de la galería donde colgaban los post-it del Male-bitch expuesto en el MAC junto a una foto tomada por una amiga del artista, posando con Snoopy, con otra polera, también negra, también estampada. Con el símbolo Atari. Y de nuevo con Kenny. Nuestra mala conciencia. En otra ocupación económica de la galería. Es en ese momento que cinco jovencitos aparecen bailando en medio del público asistente, con zungas negras, zapatillas y corbatitas azules. Armando la fiesta dada que Jackass lleva en los ojos cerrados de Guerra. Y que por cinco o seis largos minutos, por poco más de una hora después de lo convocado, that means that Mighty Mouse is on the way! La acción acaba al terminar la música. Mientras sobre el muro que da contra la entrada a la galería sigue rotando el video del concurso de televisión editado sin surround junto al making off de la exposición.

Arturo Cariceo





CAPITAL DEL PECADO

La apatía de las cosas provenientes del pecado / el pecado como capital de alianza entre los vivos y los muertos / enfrentamiento con lo profano / libertades negras.

Restos de proclama y alabanza / unión de martillos / causal o soporte del terror / maquillaje de la estupidez / todo oculto / placeres culpables / guerra.

Atención de la rabia / abuso nuevo / civilización corrupta / soledad nueva / protesta / calamidad obligada / prepotencia.

Estar triste y avergonzado / enfermar de todo / ahogo / despotismo / unión de idiotas en fila / mala leche.

Solo una micro llena / colgando / televisión / motores en marcha / humo / egoísmo conciente / sociedad de papel.

Pasión violenta / indignación / estimación excesiva de si mismo con menosprecio de los demás / concupiscencia de la carne / pesar por el bien ajeno.

Exceso en la comida / apetito desordenado / afán de adquirir riquezas / negligencia.

Repugnancia al trabajo / tedio en las cosas que estamos obligados / apatía de las cosas provenientes del pecado / apatía del pecado / apatía de la capital del pecado.

campode
pruebas7

Siete cajas

Alumnos Balmaceda 1215

Victoria González, Claudia Hernández,

Eduardo Palma, Francisca Reyes,

Verónica Ríos, Félix Maluenda y Natalia Tobar

FICHAS TÉCNICAS CAMPO DE PRUEBAS 2003



Título: Discurso de Falla
Técnica: Instalación
Materiales:
59 planchas de plumavit de 1 mt x 0.5mt x 2cms espesor.
Poliétileno transparente.
Calcomanías, agujas, hojas blancas tamaño carta (arrugadas).
Monitor y video, con la proyección de la acción: Evidencia+figuración+conflicto, ininterrumpidamente. B/N y sonido Vi8.
Dimensiones: Variables



Título: 222 Líneas de Horizonte
Técnica: Intervención espacial
Materiales:
200 mts. de elástico recubierto con lurex dorado, cáncamos.
Dimensiones: 68,7 m²



Título: Verticalmente Horizontal
Técnica: Instalación
Materiales:
88 piezas de vidrio inastillable de 60 x 90 cms., 4 colchones 1 1/2 plaza, esmalte rojo, anilina roja.



Título: Data Control
la-historia.com
Sitio web dinámico con imágenes.
Escrito html, cgi y actionsript,
78 impresiones de los 1958 emails recibidos, envueltas en bolsas plásticas y sujetas al muro por PVC de color negro.
Sala de Espera
Cámara de video digital conectada por un cable Firewire a un Imac de 400Mhz.
Software: Earthquake DT escrito en MaxMSP, C y C+ con archivo un audio .wav
Madera pintada y tres sillas
El Sur del Perú, El Norte de Chile, El Oeste del Bolivia
Tríptico. Fotografías ampliadas e impresas digitalmente y enmarcadas de 150 X 130 cms c/u.



Título: 80 Litros
Técnica: Instalación
Materiales:
bomba periférica PKM 60,0.5 HP,
46 mts. de tubos de pvc, canaleta pvc,
1 sensor de movimiento, 1 llave de paso,
1 piscina de latón galvanizado 140 x 250 x 0.20 cms, plancha de latón galvanizado 150 x 180 cms, 3 regadores automáticos,
700 litros de agua aprox.
Dimensiones: perímetro Galería Balma-ceda 1215



Título: Un Desastre
Técnica: Instalación y performance
Materiales:
fotografías, objetos, pintura mural, proyecciones de video, post-it.



Título: 7 Cajas
Técnica: modelado de figuras, ambientación.
Materiales:
cerámica en frío, pintura acrílica, objetos, madera, cartón, hilo nylon.
Dimensiones: 7 cajas de 50 x 50 x 50 cms.



GALERÍA BALMACEDA 1215

ALEJANDRA SERRANO MADRID

Directora Ejecutiva Corporación Cultural Balmaceda 1215

XIMENA ZOMOSA ROJAS

Coordinadora Área Artes Visuales

HERNÁN MARÍN

Administración

JUAN CARLOS VILCHES

Mantenición Galería

Comisión Evaluadora 2003:

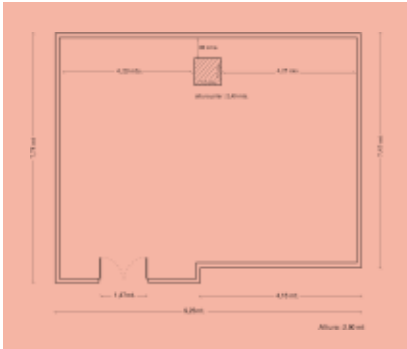
NURY GONZÁLEZ

SOLEDAD NOVOA

XIMENA ZOMOSA

Diseño Catálogo:

ANDREA MÉNDEZ



Galería Balmaceda 1215

Av. Balmaceda N° 1215, segundo piso

[Estación Metro Puente Cal y Canto]

E-mail: balmaceda1215@adsl.tie.cl

www.balmaceda1215.cl/ extensión/ galería

Horario Galería:

Lunes a Viernes de 15:30 a 19:30 Hrs.



EL MERCURIO

VIRIDOR
Emiliana S.A.