

INVISIBLES

Este catálogo es editado con motivo del proyecto Invisibles, que comprendió la realización de las exposiciones **Invisibles/Carousel e Invisibles.**

**Invisibles/Carousel**

Galería Tajamar  
Av. Providencia 1100, local 59  
Santiago  
24.01.2013 – 22.02.2013

**Invisibles**

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia - UACH  
Av. Los Laureles s/n.  
Valdivia  
15.03.2013 – 17.04.2013

Edición del catálogo  
Carolina Hoehmann

Diseño gráfico del catálogo  
Eliza H. Rizo dos Santos

Fotografías  
Rodrigo Maulen, Soledad Pinto y Javier Rodríguez.

Texto crítico  
Claudio Guerrero

Traducciones  
Miriam Heard

Este catálogo ha sido posible gracias a  
"FONDART CONVOCATORIA 2012, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes."

© Todos los derechos reservados.

Este documento no puede ser reproducido, ni en todo ni en parte, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, o ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de los autores.

INVISIBLES





# SEIS APROXIMACIONES A LO INVISIBLE

El «yo» es un concepto visual la vida del yo es una vida al sol. La noche adquiere cierta afinidad con la muerte. Y así se forma un nuevo sentimiento de terror, que absorbe todos los demás: el terror a lo invisible, a lo que sólo podemos oír, sentir, adivinar; a las cosas cuya actuación percibimos sin poderlas, empero, ver.

Oswald Spengler, *El ocaso de occidente*

The 'I' is a visual concept...the life of the ego is a life in the sun. Night is associated with death. So a new sense of terror is developed that absorbs everything else: the fear of the invisible, of what we can only hear, feel or sense, of those things whose actions we perceive despite not being able to see them.

Oswald Spengler, *The Decline of the West*



## I. DIALÉCTICA DE LO INVISIBLE

*Invisibles* se titula el programa expositivo que han desarrollado en conjunto Soledad Pinto y Javier Rodríguez, y que tuvo como primera entrega la muestra *Invisibles / Carousel* en Galería Tajamar, en Santiago, inaugurada a fines de enero del 2013, y como entrega definitiva la muestra *Invisibles*, inaugurada en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia a mediados de marzo del mismo año. El texto que sigue a continuación será un comentario de este programa, y tendrá como punto de partida su título, *Invisibles*, apostando a que en él encontraremos ciertas claves de lectura respecto de las ambiciones y el cuerpo de obra en él implicados. Es por esto que antes de continuar estableceremos ciertas precisiones en torno a lo visible y lo invisible y, por tanto, también en torno a lo visual.

Lo visible se define como aquello que es posible de ser captado por el sentido de la visión. En otras palabras, lo visible resulta una dimensión de lo real que se conforma de todos los objetos que producen, «por reflexión, una cierta distribución de luz en el ojo». ¿Lo invisible, entonces, sería aquello que no es visible? No exactamente. Lo no-visible se constituye por el conjunto de objetos que por determinadas condiciones «la falta de luz, fundamentalmente» no pueden ser vistos. Destaco la palabra «condiciones». Lo invisible, en cambio, alude a un carácter esencial y absoluto, no condicionado, de aquello que no puede ni podría ser visto. Alude a lo que bajo ninguna condición o circunstancia podría ser visto. En tal sentido, visible e invisible son los polos de una contradicción absoluta.

## I. A DIALECTICS OF THE INVISIBLE

*Invisibles* is the title of the exhibition programme jointly developed by Soledad Pinto and Javier Rodríguez, which was first seen in *Invisibles / Carousel* at the Galería Tajamar in Santiago, inaugurated at the end of January 2013, and as a definitive exhibition in *Invisibles* inaugurated at the Museo de Arte Contemporáneo in Valdivia mid-March 2013. The following text is a commentary on this programme, and takes as a starting point the title of the exhibition, *Invisibles*, in which the author believes there are certain keys to the reading of the works concerned in terms of their ambitions and content. Before continuing it is, therefore, necessary to establish certain concepts regarding the visible and the invisible, and by extension, the visual.

The visible is defined as that which can be perceived through the sense of vision. In other words, the visible is a dimension of the real that is made up of the objects that produce “by reflection, a particular distribution of light in the eye”. So does that mean that the invisible is that which is not visible? Not exactly. The non-visible is formed of the ensemble of objects, which under specific conditions –primarily a lack of light<sup>3/4</sup> cannot be seen. The emphasis here is on the word “conditions”. The invisible, on the other hand, alludes to the essential and absolute unconditioned character of that which cannot and could never be seen. It refers to that which under no conditions or circumstances could be seen. In that sense the visible and the invisible are in mutual contradiction at two opposite poles.

Tal como afirmaron importantes cultores de la vieja ciencia de la dialéctica, los polos opuestos se hallan recíprocamente conectados; no puede existir el uno sin el otro. Cierta marxismo llamó a esto la «ley de identidad de contrarios» y a algo similar querían transmitir ciertos pensadores herméticos cuando afirmaban que «los opuestos se tocan». Si no existiese lo visible no podría tampoco existir lo invisible, pues a esta oposición deben ambos términos aquello que condiciona su existencia. Pero más allá del sentido común que se vislumbra en esto, se entendía que la consecuencia más importante de la «ley de identidad de contrarios» era que «cada uno de los aspectos opuestos de una cosa tiende, debido a condiciones determinadas, a transformarse en el otro» (Mao).

Veamos ahora una segunda precisión. Si acordamos que lo visible es aquella porción de lo real que en ciertas condiciones puede ser visto, entenderemos como lo visual a un conjunto más amplio de conceptos, técnicas, códigos y materiales que forman el campo de problemas y referencias que implica el fenómeno de la visión. Si, como decíamos antes, vivimos en una época en que la visión ocupa un lugar central, entenderemos que lo visual abarca al amplio campo de posibilidades desde la que este asunto puede abordarse. Una mesa, un árbol, las nubes y las estrellas pertenecen al campo de lo visible. El modo en que los sueños se nos representan como recuerdos visibles, el mismo hecho que un recuerdo se nos represente como algo visible, la multiplicación de las pantallas y todo el conjunto de problemas técnicos y conceptuales asociados a los medios de reproducción de imágenes, todo aquello pertenece a lo visual.

Por cierto, a lo visual pertenece también lo invisible y todo lo que solemos considerar como tal. Los conceptos, los sentimientos, los valores, las esencias, el espíritu y todo aquello que con cierto voluntarismo definimos como inmaterial, pertenece también al campo de lo visual. Existe una conocida frase que Antoine de Saint-Exupéry puso en boca de su «Principito»: «lo esencial es invisible a los ojos». Algo menos conocida es la frase que la antecede: «sólo se ve bien con el corazón». La posibilidad de decir que se ve bien con el corazón y no con los ojos (la posibilidad de la metáfora, por cierto), nos abre de inmediato la dimensión de lo visual respecto a la dimensión restringida de lo visible, de aquello que sólo ven los ojos.

As the important cults of the old science of dialectics affirm, opposite poles are reciprocally connected; one cannot exist without the other. Marxism called this the “law of identity of opposites”, and certain hermeneutical philosophers wanted to communicate something similar when they stated that “the opposites touch each other”. If the visible were not to exist, neither would the invisible, because both terms owe to this opposition that which conditions their existence. But beyond the sense of commonality that can be surmised from this, it becomes evident that the most important consequence of the “law of identity of opposites” is that “every opposing aspect of an element tends, because of certain conditions, to transform itself into the other” (Mao).

Looking at a second case, if we agree that the visible is that part of the real which under certain circumstances can be seen, we will understand the visual as a broader set of concepts, techniques, codes and materials that make up the field of reference and problematics that the phenomenon of vision imply. If, as suggested earlier, we live in a time in which vision occupies a place of central importance, we understand that the visual embraces the ample field of possibilities in which this question can be illuminated. A table, a tree, the clouds and the stars belong to that which is visible. The way in which dreams come to us as visible memories, the fact that a memory presents itself as something visual, the multiplication of the screens and all the technical and conceptual problems associated with the media of the reproduction of images, all of this belongs to the field of the visual.

It is true that the invisible and all that we consider as such also belongs to the field of the visual. Concepts, feelings, values, essences, the spirit, and everything that we, with a certain degree of arbitrariness designate as immaterial, also belongs to the field of the visual. Antoine-de Saint-Exupéry put into the mouth of his Little Prince the now well-known phrase “the essential is invisible to the eye”. Less well-known is the phrase that precedes it: “only with the heart is it possible to see well”. The possibility of stating that one sees well with the heart and not with the eyes (the possibility of metaphor therefore) immediately opens up to us the dimension of the visual that concerns the restricted dimension of the visible, of that which only the eyes see.



## II. LO VISUAL: ARCAICO Y CONTEMPORÁNEO

Como lo afirmó Oswald Spengler toda nuestra cosmovisión y aún nuestro concepto de «yo» están definidos antropológicamente desde lo visual. La primacía del sentido de la visión nos ha definido como especie. Por eso, afirma el mismo Spengler, «no tenemos la menor idea de cómo es ese mundo de olores en donde el perro —el más próximo compañero del hombre— ordena sus impresiones visuales. Nada sabemos acerca del mundo de las mariposas, cuyos ojos cristalinos no dibujan imágenes de las cosas. Nada sabemos del mundo que rodea a los animales sin ojos, aunque provistos de otros órganos sensibles. Para nosotros no hay ya más que el espacio visual.»

El efecto más notorio de la primacía del sentido de la visión y, por tanto, de la dimensión de lo visual en nuestra cultura, se constituye por la lengua que hemos heredado. Sea de día o de noche, nuestra vida cotidiana estará plena de metáforas visuales. Vemos por la ventana, en ocasiones tenemos visiones e incluso vemos la paja en el ojo ajeno; se puede tener buena vista o bien ser un visionario. Un día puede ser claro y también puede serlo un texto o un pensamiento que nos guardamos. Así de amplias también son nuestras nociones de lo borroso, lo evidente o la ceguera, tal como algunas importantes contradicciones de nuestro sistema metafórico. Claro, luminoso, transparente, radiante. Oscuro, tenebroso, opaco, sombrío. Todos son adjetivos que intentan comunicar experiencias visibles, pero también pueden hacerlo con ideas, estados de ánimo, valores morales o condiciones meteorológicas. Describimos el temperamento de alguien como sombrío, caracterizamos a una época como oscura o afirmamos de una personalidad que es radiante.

El que lo visual esté tan profundamente anclado en nuestro lenguaje nos da pistas acerca de lo arcaico que debe ser su privilegio dentro de nuestra cosmovisión. Sin embargo, los últimos dos siglos han significado una verdadera explosión de cultura visual en el mundo. A la proliferación de imágenes en todos los formatos, propia de una «época de la reproductibilidad técnica» (desde la imprenta a la comunicación digital), se suma la expansión de las habilidades de lectura y escritura. Esto se acentúa aún

## II. THE VISUAL: ARCHAIC AND CONTEMPORARY

As Oswald Spengler wrote, our entire cosmovision and even our concept of the “I” are anthropologically defined from the perspective of the visual. The primacy of the sense of vision has defined us as a species. For this reason, Spengler wrote, “we have no idea what the world of smells in which the dog —the closest companion to mankind<sup>3/4</sup> organises its sense of the visual, is like. We know nothing about the world of the butterfly, whose crystalline eye doesn’t project any picture, or of those animals which, deprived of eyes, are empowered with other senses. For us there is nothing more than the visual space”.

The most obvious effect of the primacy of the visual sense, and therefore the dimension of the visual in our culture, is found in the language we have inherited. By day or by night our daily life is full of visual metaphors. We look out of the window, we have visions, sometimes we even see the mote in another person’s eye; one can be well-regarded and one can be a visionary. A day can be clear, as can a text or a thought we have. Just as broad is our understanding of the blurred, the obvious or the blind as well as numerous significant contradictions within our system of metaphors. Clear, luminous, transparent, radiant, dark, gloomy, opaque, sombre. All are adjectives that work to communicate visual experiences but, just as easily, an idea, a state of mind, moral values or meteorological conditions. We describe someone’s temperament as cheerless, we characterise an era as “dark times” or we state that someone has a radiant personality.

That the visual is so deeply rooted in our language gives us an indication about its archaic and privileged position in our cosmovision. The last two centuries, indeed, have seen a real explosion of the visual culture in the world. The proliferation of images in all kinds of formats in a “time of technical reproduction” (from printing to digital communication), is added to the expansion of literacy. This is further accentuated even further in the areas in which the distribution of wealth has allowed the wide-spread use of screens: from personal use technology (telephones, tablets and computers) to the huge screens erected in cities (for advertising, in cinemas), these days, in some cases, even covering entire buildings.

más en los lugares donde la acumulación de la riqueza ha posibilitado la difusión de las pantallas, desde los aparatos de uso personal (teléfonos, tablets, computadores) hasta las grandes superficies de pantallas en la ciudad (cine, publicidad), que hoy pueden cubrir edificios completos.

En este contexto existen múltiples manifestaciones contemporáneas que bien caracterizan el elevado estatus de lo visual en la actualidad, en especial aquello asociado a la visibilidad y la transparencia. La masificación del *reality show* y las cámaras de vigilancia son un buen ejemplo de ello, en la medida que ambos procesos implican mediaciones tecnológicas masificadas que aumentan la visibilización general de la vida cotidiana, difundiéndose en una porción cada vez más grande del mundo y multiplicando su imagen a una velocidad inconmensurable. La interconexión entre el *reality* cotidiano de las redes sociales, el *reality* oficial que se transmite en televisión, la cámara de seguridad en el espacio privado o público, los aviones no tripulados de vigilancia, la fotografía satelital al alcance de cualquiera en proyectos como Google Earth, los dispositivos portátiles que integran cámaras y pantallas, todo este conjunto se complementan con nuestro cuerpo como una prótesis y lo integra en una suerte de circuito cerrado. Sólo una ideología de la visibilidad total y de la transparencia permanente puede explicar el lugar que hoy ocupan estos dispositivos. En efecto, visibilidad y transparencia se han convertido en valores muy rentables en la opinión pública. Hoy por hoy, la visibilidad es un deber social.

### III. LA PIEL INTANGIBLE DE LAS COSAS

Soledad Pinto y Javier Rodríguez, artífices de las muestras que componen el proyecto *Invisibles*, llevan ya un tiempo trabajando con ciertas paradojas particulares que tensionan lo visible y lo invisible en la trama de lo visual. Revisemos brevemente cómo lo han hecho, partiendo por Pinto.

Hace varios años que sus trabajos principales no implican óleos ni telas, pero lo cierto es que ella partió en el campo de la pintura. En su producción actual, de todos modos, no es difícil encontrar resabios de esta vieja —nunca lo suficiente— ciencia

In this context there are multiple contemporary manifestations that accurately depict the elevated status of the visual in today's world, especially when it is associated with visibility and transparency. The mass consumption of reality shows and the use of security cameras are good examples of this in the sense that both imply the extensive use of media technology that augments the general visibility of daily life, disseminating ever-larger snap shots of the world and multiplying its image at an extraordinary speed. The interconnection between daily reality shows and the social networks, the official reality shows broadcasted on television, security cameras in private or public areas, drones, satellite photography, which projects such as Google Earth bring within the reach of anybody, and mobile phones with cameras and screens, all of these things join our bodies as a prosthetic limb would do, becoming part of us in a sort of closed circuit. Only an ideology of total visibility and permanent transparency could explain the place that these elements all have in our lives today. In effect, visibility and transparency have become highly profitable values in public opinion. Nowadays, visibility is a social requirement.

### III. THE INTANGIBLE SKIN OF THINGS

Soledad Pinto and Javier Rodríguez, creators of the works that make up the project *Invisibles* have been dealing with certain particular paradoxes that put pressure on the visible and the invisible in the frame of the visual for some time now. Beginning with Pinto's work, it is worth recapitulating here what they have done.

Already for some years now, she has not produced work with oil or canvas, but, indeed, she started her career as a painter. It is certainly not hard to see traces of this old —but never sufficiently successful<sup>3/4</sup> science of simulation and translation in her work. Other *modus operandi*, indeed, have become part of her repertory: a critical discipline of discovery that supplies her with materials, a particular combinatory methodology of objects and an eagerness to investigate and re-contextualise the tradition of the sleight of hand.

del simulacro y la traducción. Pero en su repertorio han ingresado otras operaciones: una disciplina crítica del hallazgo que la provee de materiales, una particular metodología combinatoria de los objetos y cierto afán por investigar y recontextualizar la tradición del trampantojo.

Por una parte, los materiales que conforman sus obras incluyen objetos, imágenes o frases que ella ha encontrado en contextos diversos antes de apropiárselos. Esta apropiación puede ser literal, al tomarlos o adquirirlos, o mediatizada, al fotografiarlos, registrarlos o representarlos de algún modo. Los materiales a los que nos referimos pueden ser una maquinaria industrial en desuso, un recorte de prensa, una fotografía o un libro adquiridos en algún mercado de las pulgas o, en general, los más diversos fragmentos de la vida cotidiana. Difícil sería encontrar algún tipo de conexión entre estos elementos, si no fuera porque todos ellos, creemos, de una u otra forma ostentan las huellas del tiempo. De aquella corrosión y degradación material y simbólica en que se manifiesta el tiempo: llena de óxido a los metales, visibiliza lo invisible, deja obsoleto a lo que alguna vez fue nuevo y, en general, transmuta las propiedades de las cosas.

Por otra parte, afirmábamos que el trabajo de Pinto describe una particular metodología combinatoria de los objetos. En sus propias palabras, busca «ecos» entre las cosas, los que pueden ser materiales, formales, simbólicos y aún emotivos. Ecos no literales, agregaríamos. El curioso juego de escalas entre un alicate y una escuadra metálica, la inesperada «herramienta» que obtenemos al superponer una rejilla metálica y un trípode o el sutil juego de colores y formas que crean unas ruedas dispuestas sobre una vieja tabla de planchar. Esos son algunos de los ecos o resonancias que explora el trabajo de Pinto, que son difícilmente controlables por alguna regla, pero no dejan de ostentar cierta metodología. La exposición *En medio de las cosas* (Galería Macchina, 2011) es un verdadero tratado de combinatoria «de las cosas» y un modo de hacer aparecer, por sustracción, los ecos, reflejos o resonancias que están «en medio» de ellas.

La combinatoria que Pinto exhibió por entonces mostraba otro rasgo peculiar, la superposición de materiales encontrados con materiales elaborados, como una convivencia perturbadora de dos modos de apropiarse de los objetos. Los primeros ostentaban la sublime y sutil pátina otorgada por el tiempo. La singular-

The materials that her works are made of include objects, images or phrases that she has found in a variety of contexts and appropriated for her own use. This appropriation can be literal, taking or acquiring the elements, or re-figured by photographing, registering or representing them in some way or other. The materials in question could be industrial machines fallen into disuse, press cuttings, a photograph, a book found at some flea market, or any one of the most diverse fragments of daily life. It would be hard to find a specific link between the objects, apart from the fact that they all, in one way or another, show the passage of time. It is in their physical and symbolic corrosion and degradation that time manifests itself: metals spotted with rust making the invisible visible, making obsolete that which was once new, and in general, transmuting the characteristics of the things.

On the other hand it is clear that Pinto's work describes a particular combinatorial methodology using objects. In her own words she looks for "echoes" between things, whether they are material, formal, symbolic or even emotional. Not literal echoes, it must be said. The curious play on scale using a pair of pliers and a metal set-square, the unexpected "tool" that we invent if we put a metal rack on a tripod, or the subtle game of colours and forms created when wheels are laid on top of an old ironing board. These are only some of the echoes or resonances that Pinto's work explores, which are difficult to subject to some sort of a hard-and-fast rule, but that, nevertheless, are proof of a certain methodology. The exhibition *En el Medio de las Cosas* ("In the Midst of Things"), at Galería Macchina, 2011, is a lucid treatise on the combination "of things" and a way of making apparent, by subtraction, the echoes, reflections and resonances that are "between" them.

The combinatorial aspect that Pinto was working with shows other features characteristic to her practice, such as the superposition of found objects with objects made from paper, as a disturbing coexistence of two ways of appropriation. The first displayed the sublime and subtle patina granted by the passage of time. The singularity of their worn out look and the softness of their colour nuances gave them an entirely unique aura as they communicated a sensation of timeless distance. The made objects were life-size paper reconstructions of the same sort of things. They were made with a technique as rigorous as it is intuitive, creating volumes out of the cutting, folding and gluing

idad del gasto que exhibían y la suavidad de los matices que en ellos se combinaban les daban un aura particular, transmitían una sensación de intemporal lejanía. Los objetos elaborados, por su parte, eran reconstrucciones en papel, a escala real, del mismo tipo de cosas. Estaban elaborados con una técnica tan rigurosa como intuitiva de construir volúmenes a través del recorte, pliegue y pegado de serigrafías e impresos laser que reproducían las texturas de los objetos originales. Se trata, sin duda, de una versión bastante particular del trampantojo, aquel artificio pictórico que busca engañar a la vista al mostrarle cosas en apariencia reales donde sólo hay una representación muy sofisticada.

A primera vista podríamos confundir los objetos encontrados con los detallados volúmenes de papel que elabora Pinto. No obstante, si nos acercábamos veíamos que los objetos resultantes del procedimiento antes descrito se resistían al trampantojo o, lo que es lo mismo, se resistían a ser transparentes y servir sólo de medio para una ilusión. En los cuidados pliegues y despliegues de papel lo que emergía era la artesanía y la habilidad (como al ver un sofisticado *origami*), todo lo contrario a lo que debiera ser un trampantojo. En este caso, el acabado perfecto de estas figuras, que lo tienen, no desaparece para dar paso a una ilusión, sino que hace aparecer una combinatoria plena de tensiones: entre imagen y cosa, superficie y volumen, impresión en serie y objeto unitario.

Otra línea de trabajo de Pinto es el hallazgo y combinación de textos. Aísla ciertas frases, las extrae de sus contextos y las introduce en dispositivos sofisticados de significación, lo que activa en ellas inesperados rendimientos poéticos y políticos. Este es el caso de las frases que rescata en *Capital[’s] Punishment* (Künstlerhaus Bethanien, Alemania, 2012) y *Modelos para abrir un pasaje (MOP#2)* (Galería Gabriela Mistral, 2012). En el primer caso, toma una frase que acompaña a cada oferta de hipoteca en Estados Unidos y Gran Bretaña: «*Your home may be repossessed if you do not keep up repayments on your mortgage*» («Su hogar podría ser embargado si no mantiene al día los pagos de su hipoteca»). En un paradójico movimiento, rescata la violencia implícita en esta verdadera amenaza que permanece latente y sublimada en el contexto amigable de la publicidad de hipotecas para comprar una vivienda, que casi siempre muestra una casa ideal o «piloto» rodeada de un prado

of serigraphs and laser prints that reproduced the texture of the original objects. They shown, without a doubt, a highly original version of the idea of a *trompe l’oeil* in which pictorial artifice seeks to cheat by presenting something as apparently real while it is actually only a very sophisticated representation.

At first sight, one could confuse the found objects with the paper objects made by Pinto. However, looking at them more closely it is clear that the latest resist the process of trickery, that is, they resist the idea of being transparent and only serving as the medium through which an illusion is created. Out of the careful folding and unfolding of the paper, what emerged was rather a sense of craftsmanship and skill (not unlike a sophisticated piece of *origami*), that is quite the opposite to what a well-performed trick communicate. In this case the complete perfection of these objects – and they are perfect – does not efface itself to give way to an illusion, but rather it highlights a combinatorial full of tensions: between the image and the object, surface and volume, the printed series and the individual object.

Another of Pinto’s lines of work is the discovery and combination of texts. She isolates certain phrases, takes them out of their context and places them within sophisticated mechanisms of meaning, thereby activating in the words unexpected poetic and political performance. This is the case with the phrases she uses in *Capital[’s] Punishment* (Künstlerhaus Bethanien, Germany 2012) and *Modelos para abrir un pasaje (MOP#2)*, (“Models for Opening a Passage”, Galería Gabriela Mistral, 2012). In the first work she lifts a phrase that is always used in the context of mortgage offers in the US and the UK: “Your home may be repossessed if you do not keep up repayments on your mortgage”. In a manoeuvre filled with paradox, she takes the implicit violence in this very real threat, which remains latent and sublimated in the friendly context of the advertisement encouraging people to buy homes, that almost always presents the ideal home surrounded by a green lawn and children playing with a dog next to the parked family car. Her re-contextualising of the phrase is radical because she presents it, word for word, using the unmistakable typeface of the Snellen test (familiar to everyone that has had her eyesight tested). Two lines of violence emerge: the historical violence of usury and the bio-political violence of the medical tests that normalise, recognise, classify and dominate, all in one body.

donde juegan niños con una mascota a un lado del auto familiar. El gesto más radical es que nos presenta la misma frase, palabra por palabra, en sucesivas diapositivas, escritas con la inconfundible tipografía del test de Snellen, con el que es probable que a todos alguna vez nos hayan medido la agudeza visual. Dos trazos de violencia se hacen patentes: la histórica violencia de la usura y la violencia biopolítica del examen médico que normaliza, conoce, clasifica y domina, todo sobre un mismo cuerpo.

En *Modelos para abrir un pasaje (MOP#2)*, por su parte, se proyecta sobre la pared la imagen de un aviso aparecido en un periódico, suponemos. No nos da ninguna coordenada de tiempo o lugar, y sólo leemos un texto de sabrosa candidez en el que un lector manda una carta para que le aconsejen acerca de cómo iniciarse en el estudio de la filosofía. En este sutil gesto de Pinto (nos muestra el recorte de prensa sin intervenciones) no sólo se documenta este curioso texto. Su pretendida transparencia y sencillez son una invitación irresistible a imaginar mil y un contextos y consecuencias de esta petición. Nuevamente, la disciplina crítica del hallazgo de Pinto limita las referencias, lo que paradójicamente hace estallar las posibilidades significantes de los pocos elementos que nos entrega la imagen: un recorte, una tipografía, una composición y una sucesión de palabras.

#### IV. ET IN ARCADIA EGO

Javier Rodríguez, por su parte, también ha transitado desde la matriz de la pintura hacia otros campos productivos de las artes visuales, sin nunca renegar o separarse del todo de esta tradición. Desde la pintura hasta la instalación, desde el dibujo al objeto, ciertos imaginarios y operaciones sostenidos en el tiempo han tramado su trayectoria. De parte de los imaginarios y materiales, tenemos a la publicidad (en especial la de indumentaria deportiva), los videojuegos, los triunfos de la muerte (y en especial su actual versión de lo «zombi») y las materialidades precarias. Del lado de las operaciones está la parodia, fundamentalmente.

Desde hace un buen tiempo que Rodríguez trabaja con los eslóganes y las retóricas de la imagen publicitaria. Configuró una línea de trabajo que desde un comienzo (*Véndeme*, Galería Bech, 2005; *Bébeme*, Galería Balmaceda 1215, 2006) se ha

En *Modelos para abrir un pasaje (MOP#2)*, (“Models for Opening a Passage”) an advertisement that seems to come from a newspaper is projected onto a wall. There is no indication of time of context and what we read there is a text in which, with delicious naivety, a reader writes a letter asking for advice on how to begin studying philosophy. In this subtle gesture (giving us the newspaper clipping without interfering with it in any way), Pinto not only documents this curious text. The supposed transparency and simplicity of the document are an irresistible invitation to imagining thousand and one different contexts and consequences of this request. Yet again Pinto’s critical discipline of discovery limits the references, which paradoxically highlights the multiple possible meanings of the few elements that the image presents us with: a newspaper clipping, a type face, a composition and a succession of words.

#### IV. ET IN ARCADIA EGO

For his part, Javier Rodríguez has also migrated from painting towards other productive fields of the visual arts, without rejecting or separating himself wholly from that tradition. From painting to installations, from drawing to objects, certain imaginaries and operations sustained over time have constantly underpinned his trajectory. Among the imaginaries and materials he works with, are advertisement (in particular sports clothing), video games, the triumph of death (specifically in its current incarnation of the “zombies”) and the precarious nature of superficial appearances. In terms of his ways of working, parody stands out.

For some time now, Rodríguez has been working with the slogans and the rhetoric of the advertising image. He has inscribed himself and today continues to explore a line of work which from the outset with *Véndeme* (“Sell Me”), Galería Bech, 2005 and *Bébeme* (“Drink Me”), Galería Balmaceda 1215, 2006, has concerned itself with the contrast between the slogan and some of the images that are used within the degraded logic of advertising (degraded because of its banality, for the lack of craft, for the low quality of the support material, for the slap-dash unfinished execution, etc).

ocupado del contraste entre el eslogan y algunas imágenes que participaban de una lógica publicitaria degradada (por su banalidad, por la manualidad, por la precariedad del material que servía de soporte, por el efecto de inacabado en la ejecución, etc.), un camino que hasta hoy continúa explorando.

El eslogan publicitario en sí mismo resulta un objeto cultural en el que se resumen varias contradicciones características de nuestra época, y así parece haberlo percibido Rodríguez, quien lo ha situado en un lugar central de sus investigaciones. En él se sintetizan la antiquísima tradición del «lema» —con el que se expresan de modo sintético los ideales de una nación, familia, personaje o corriente de pensamiento— con la moderna y posmoderna ciencia publicitaria del lenguaje, que debe tanto a la vanguardia literaria como a las vertientes más tecnocráticas de la teoría de la comunicación. Eso explica que el actual dialecto de la publicidad pueda transitar sin sobresaltos entre sofisticadas figuras retóricas y un lenguaje del todo pauperizado, entre lo literal absoluto y la ironía en sus diversas formas.

La investigación acerca del lenguaje publicitario se corporizó también en dos series de trabajos que citaban eslóganes de Adidas y Nike, dos marcas de indumentaria deportiva que llevan un buen tiempo a la vanguardia de las políticas publicitarias de largo plazo. Los conocidos eslóganes *Impossible is nothing* («nada es imposible») y *Just do it* («sólo hazlo») titulan dos series de trabajos de Rodríguez desarrolladas entre los años 2010 y 2011 y expuestas en diversos países. Descontextualizadas, ambas frases ostentan su vacuidad y, por lo mismo, la amplitud de sus posibles significados. *Impossible is nothing* podría ser un rallado utópico en una universidad californiana durante las revueltas de fines de los 60, o bien podría ser un himno a la superación personal individual (que es hacia donde apunta casi siempre la campaña de Adidas, aunque no descarta el primer sentido). La frase *Just do it*, por su parte, invita al movimiento sin vacilaciones y sin cálculos, y su arco de significación también puede ir desde un llamado revolucionario a la acción directa hasta una épica individual de la decisión inquebrantable que se levanta por sobre todos los inconvenientes.

Como corresponde a un ejercicio paródico, las series tituladas con tales eslóganes exhiben materiales, situaciones, personajes y contextos que en primera instancia no corresponden a la estética publicitaria que ellos invocan. En *Just do it*, por cierto,

The advertising slogan becomes itself a cultural object that embodies various contradictions characteristic of our times, as Rodríguez seems to identify it, that place it at the centre of his artistic investigation. It synthesises the ancient tradition of the motto —which concisely expresses the ideals of a nation, a family, a personality or a trend of thinking<sup>34</sup> and the modern and postmodern publicity science of language that owes as much to the literary vanguard as to the more technocratic aspects of the theories of communication. This explains why the current dialectics of advertising can navigate smoothly between sophisticated rhetorical figures and a completely impoverished language, between the absolutely literal and irony in all its many forms.

The investigation into the language of advertising also took shape in two series of works that quote Adidas and Nike slogans, two sports clothing companies that have, for years, been at the vanguard of long term advertising policies. The well-known slogans *Impossible is nothing* and *Just do it* are the titles for two of Rodríguez's series of work developed between 2010 and 2011, and exhibited in a variety of countries. De-contextualised, both phrases show off their vacuity, and for the same reason, their wide range of possible meanings. *Impossible is nothing* could be a utopian graffiti sprayed onto the walls of some Californian university during the upheaval at the end of the sixties, or it could be a hymn to the individual person's self-improvement (which is what the Adidas campaign almost always hints at, although it doesn't entirely deny the first interpretation). The phrase *Just do it* on the other hand, invites decisive and unpremeditated action, and its arc of meaning can go from far being a revolutionary call to arms and direct action to an individual's epic and iron-willed decision to raise themselves above all obstacles.

As befits an exercise of parody, the series of work whose titles use these slogans exhibit materials, situations, people and contexts that, in the first instance, seem not to correspond to the advertising aesthetic that they appear to be invoking. In *Just do it* Rodríguez depicts a type of ambiguously identified person who also appears in later works. The figure is a young and thin man looking out of the work with a defiant gaze, exhibiting all the normal characteristics of advertising, with well-fitting trousers and Nike shoes. Some of his actions —sometimes aggres-

Rodríguez perfila un tipo de personaje de ambigua identidad que también aparecerá en varias obras posteriores. Se trata de un individuo joven y delgado que nos mira en una pose desafiante, todos códigos usuales de la publicidad, con pantalones ajustados y calzado de marca Nike. Algunas de sus acciones — en ocasiones agresivas, nunca claras— y su tendencia a cubrir la parte baja de su rostro con su propia ropa o lo que encuentre a mano, sugieren que estamos ante una suerte de sujeto lumpen (uno bien particular, pues se viste y se peina dentro de cierto canon «alternativo» dentro de la moda actual), y en particular ante un «encapuchado», nombre con que en Chile se conoce al sujeto que en las protestas y concentraciones cubre su rostro y casi siempre genera una clase de violencia que no tiene ni un origen ni un fin del todo determinados. Aparte de cubrirse el rostro, el lumpen y el sofisticado encapuchado que aparece en las obras de Rodríguez comparten la falta que manifiestan de una intencionalidad o significado político claro: ¿son contestatarios o bien ayudan a la reproducción del sistema?

*Resident Evil*, la última muestra individual de Rodríguez (Sala MNBA Plaza Vespucio, 2012), sintetiza varios de los asuntos anteriores. El título cita el nombre de un videojuego —luego devino una saga de películas, historietas y otros exitosos sub-productos— que presenta un mundo similar al nuestro que vive un apocalipsis zombi. La pieza que más literalmente podíamos relacionar con esto era una maqueta de tamaño considerable que de manera esquemática y con materiales muy sencillos (madera, cartón, cinta adhesiva de papel, entre otros) recreaba el paisaje del famoso cuadro *Cazadores en la nieve*, de Pieter Brueghel el Viejo. En este paisaje, sin embargo, no vemos serie de escenas cotidianas protagonizadas por campesinos que pueblan el cuadro original, sino que aparece como un descampado que ha sido invadido por un grupo de esqueletos. Éstos remiten a un tema de antiquísima data, ya antropológico, que también trata Brueghel en otro de sus cuadros, *El triunfo de la muerte*, en el que se nos muestra a un ejército de esqueletos triunfando ante la resistencia inútil de los vivos.

A lo largo de la historia, la humanidad ha imaginado las más variadas fantasías asociadas al triunfo de la muerte por sobre la vida y la civilización. Hace más de un siglo que las guerras mundiales, la amenaza del holocausto nuclear y el desequilibrio ecológico, entre otros, han nutrido nuestra imaginación acerca

sive, sometimes clear<sup>3/4</sup> and his repeated tendency to cover the lower part of his face with his own clothes or whatever he can get hold of, suggest that actually he's someone from the lower class (with quite a specific characterisation as he dresses and styles himself within a certain "alternative" trend of contemporary fashion); or we see one of the "hoodies", the name given in Chile to those who in the protests and marches cover their faces and almost always initiates or participates in violent actions that have no specific origin or aim. Apart from covering their face, the proletarian rioter and the sophisticated "hoodie" appearing in Rodríguez's work share a certain lack that reveals itself, the lack of an intentionality or political significance: are they part of a protest movement or do their actions only support the continuation of the system?

*Resident Evil*, Rodríguez's latest individual exhibition (MNBA Space, Plaza Vespucio, 2012) synthesises various of the above issues. The title quotes the name of a video game—which later developed into a series of films, cartoons and other successful items of merchandising<sup>3/4</sup> that presents a world similar to our own but undergoing a zombie apocalypse. The work that one could most literally relate to this was a large-scale model that schematically and using simple materials (wood, cardboard, paper sticking tape among other things) recreated Pieter Brueghel The Elder's *The Hunters in the Snow*. In this landscape however we don't see the series of scenes from the daily lives of the country folk who inhabit the original painting, instead there is a sort of waste land that has been invaded by a group of skeletons. These refer to an ancient, already anthropological theme that Brueghel deals with in another of his paintings *The Triumph of Death* in which he depicts an army of skeletons gloating in the face of the useless resistance of the living.

Throughout history humanity has dreamt up the most diverse fantasies about the triumph of death over the living and over civilisation. For more than a century now the world wars, the threat of nuclear holocaust and the environmental imbalance has fed this imaginary about the imminent end of the world, as can be seen in the countless films and other types of story-telling that aesthetically feed off this end-of-the-world narrative. A zombie apocalypse like the one depicted in *Resident Evil* is just one of the latest versions of a well-worn tale. Rodríguez presents such a wealth of visual evidence about how the imaginary

del fin de los tiempos, como podemos comprobarlo en innumerables películas y toda clase de narraciones que explotan estéticamente al fin del mundo. Un apocalipsis zombi como el que sucede en el mundo de *Resident Evil* es sólo una de las últimas versiones de tan antigua narrativa. Rodríguez entrega tal evidencia visual acerca de cómo se traslapan los imaginarios del triunfo de la muerte con los de lo zombi, que resulta difícil no ingresar en una reflexión de horizonte incierto sobre el modo en que nuestra herencia cultural nos lleva a representar la muerte, el tiempo y lo mundano.

La maqueta, además, incluía una serie de letras alineadas que formaban la frase «Just do it» en perpendicular al punto de fuga que nos presenta el cuadro de Brueghel. Aquí, el eslogan cumple una función similar a la frase *Et in Arcadia ego*, inscrita sobre lo que parece una tumba al centro de la pintura *Los pastores de Arcadia*, de Nicolás Poussin. Una de las hipótesis más aceptadas es que estaríamos ante un *memento mori* o *vanitas*, una reflexión acerca de la finitud de la vida y de lo vano que resulta negarla. En este caso nos mostraría como aun en la idílica Arcadia la muerte exige constante tributo a la vida.<sup>1</sup> ¿El eslogan en la maqueta de Rodríguez nos querrá decir que Nike —diosa griega de la victoria mucho antes de ser una marca de ropa deportiva— nos exige atención y nos interpela aun en el invierno del apocalipsis zombi? No lo sabemos. Como en un emblema o jeroglífico, tenemos evidencia de la relación entre ciertos significantes, pero no de lo que eso significa.

## V. EL VIAJERO Y LA MÁQUINA DEL TIEMPO

La primera edición del programa expositivo que comparten Pinto y Rodríguez se tituló *Invisibles (Carousel)* y fue instalada en Galería Tajamar, un espacio de exhibición independiente ubicado en Santiago, durante el mes de enero del 2013.

La galería ocupa un quiosco cuyas paredes, todas de vidrio, forman una atractiva vitrina de planta hexagonal, de volumetría

construction of the triumph of death overlaps with that of the zombie-story, that it is hard not to begin reflecting about the uncertain future, about how our cultural heritage leads us to represent death, time and the mundane.

The model also includes a series of lined-up letters which form the phrase “Just do it” in perpendicular towards the vanishing point that Brueghel’s painting shows us. Here the phrase fulfils a similar task to that of “Et in Arcadia Ego” written above what seems to be a tomb in the centre of Nicolas Poussin’s *The Shepherds of Arcadia*. One of the most accepted hypotheses is that this is a *memento mori* or a *vanitas*, a reflection on the finite nature of life and the uselessness of trying to deny that. In this case the painter depicts how, even in idyllic Arcadia, death demands its constant tributes from life.<sup>1</sup> Does the slogan on Rodríguez’ model tell us that Nike —the Greek goddess of victory long before the word became synonymous with a spots clothing line¾ demands our attention and questions us even in the winter of the zombie apocalypse? There is no way of knowing. As with emblems and hieroglyphs, there is evidence of the relation between certain signifiers, but not of what they mean.

## V. THE TRAVELLER AND THE TIME MACHINE

The first version of the exhibition programme that brings together Pinto and Rodríguez, entitled *Invisibles (Carousel)*, was installed in January 2013 in the Galería Tajamar, an independent gallery in Santiago, Chile.

The gallery is housed in a glass-walled pavilion whose sides form an attractive hexagonal shape with regular and compact volumes. It is placed in the interior plaza of the Torres de Tajamar, a group of buildings emblematic of the rationalist, modern architecture of 1960s Santiago. The almost prism-shaped glass volume that the gallery occupies is one of four similar structures that were built as an integral part of the group of buildings, and like them, were designed as a sculptural unit with rooms that

---

1 El modo en que este tema ha acompañado desde siempre a la humanidad aparece bien narrado y documentado como en el bello ensayo «Arte y vanitas», de Jan Bialostocki.

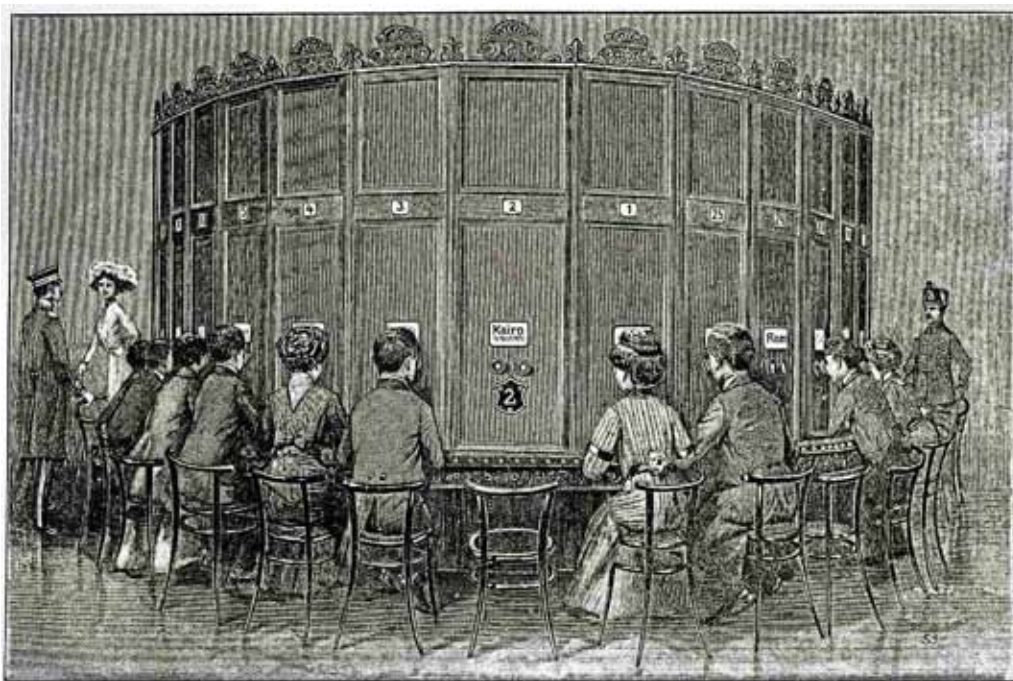
---

1 The way in which this theme has constantly accompanies humanity is well narrated and commented in the wonderful essay “Art and Vanitas” by Jan Bialostocki.





1. *Dilucidus Sermo*, emblema aparecido en el libro *Homo et ejus partes figuratus & symbolicus...*, de Ottavio Scarlattini (1695)



2. Kaiserpanorama, invento de August Fuhrmann, hacia 1880

regular y compacta, en la plaza interior de las Torres de Tajar, un conjunto emblemático de la modernidad arquitectónica racionalista de la década de los 60 en Santiago. El volumen de vidrio con forma cercana a un prisma que ocupa la galería es una de cuatro estructuras gemelas que se construyeron como parte integrante del conjunto de edificios y al igual que ellos fueron planificados como un todo escultórico con piezas que funcionan bien tanto juntas como separadas. El hexágono, por ejemplo, se replica en varias formas que rodean la vitrina al nivel del techo y del suelo, formando una estructura de tipo «panel». Esto es importante, pues esta galería es tanto un objeto escultórico en sí misma como una suerte de *ready-made* en el que un objeto arquitectónico, diseñado para ser un quiosco u oficina, deviene por la designación de sus gestores en una galería-vitrina.

Tal como al resto de los artistas que han pasado por este lugar, a Pinto y Rodríguez se les invitó a apropiarse por completo del espacio de la galería, y la propuesta de ellos consistió en editar y desplegar un archivo de imágenes en un dispositivo de visualización que se integraba como una prótesis a la arquitectura de la sala y, por tanto, a la de todo el conjunto habitacional. Se dispuso una corrida de diapositivas que cruzaba horizontalmente los seis ventanales de la vitrina, y más adentro un sistema de iluminación hacia el mismo recorrido, por lo que a medida que se hacía de noche la estructura de la galería se transformaba en una máquina de proyección de imágenes<sup>2</sup> o caja de luz. La máquina determinaba el modo que el espectador recepcionaba la obra: podíamos partir su visionado por cualquiera de sus lados, pero nos obligaba a girar en torno a ella para ver la serie completa de imágenes.

Abstrayéndolo un poco, veremos que la planta hexagonal de la vitrina determina una obra formada por tres circuitos hexagonales concéntricos, que corresponden a tres términos de una máquina de visión. El hexágono interior es la fuente de luz que se proyecta hacia afuera. Al medio se ubica la sucesión de diapositivas que funciona como una pantalla: deja pasar unos rayos de luz, filtra otros y bloquea unos cuantos (toda pantalla constituye una prueba de que lo visible necesita de lo no-visible, pues cuando la luz inunda todo no nos permite ver nada; una paradoja que por cierto queda en el campo de lo visual). El último circuito se determina por el recorrido que genera el espectador en cada una

could be used separately or joined together. The hexagon, for example, is repeated in various forms that surround the windows at the roof and the ground-floor levels making a sort of “honeycomb” structure. This is significant, in the sense that this gallery is itself a sculptural object, a sort of *ready-made* in which the architectural element, designed as a kiosk or an office, is reimagined by the people who run it as a gallery-exhibition space. Like the other artists who have exhibited in the space, Pinto and Rodríguez were invited to completely take over the gallery space, and their proposal consisted of assembling and displaying an archive of images in a viewing machine that was integrated into the architecture of the space, and as such into the whole habitable area, like a prosthetic limb. It was made of a series of slides on loop that ran horizontally across the six windowpanes while inside an illumination system crossed the same area so that as night fell the gallery structure was transformed into a projector of images<sup>2</sup> or a light box. The machine determined the way in which the visitor would see the work: one could begin watching the series from any angle, but the machine forced the visitor to rotate around it in order to be able to see the complete series of images.

In a more abstract sense, one can see that the hexagonal floor plan of the windows creates a shape made of three concentric hexagonal circuits that correspond to the three elements of the viewing machine. The interior hexagon is the source of light that is projected outwards. In the middle is the series of slides that act as a screen: it lets some rays of light through, filtering or blocking others (every screen is an enactment of what the visible needs from the non-visible, as when something is flooded with light nothing can be seen; a paradox that does of course remain in the field of the visual). The last circuit is made up of the visitor themselves as they move from one viewing position to the next according to where the work places them (the itinerary and the shape of the circuits traced, as well as the volume of the display space, formally make up a carousel, the same name by which the part of the machine that moves the slides into place in certain projectors is called).

<sup>2</sup> The reference to the idea of the “machine” is not by chance as it is a common denominator of modern architecture to think of living spaces as “living machines”.

de las posiciones de visión determinadas por la obra. (El recorrido y la forma de estos circuitos junto al volumen de la vitrina remiten formalmente a un carrusel, nombre con que también se conoce al dispositivo giratorio que a las diapositivas en algunos proyectores.)

Las imágenes que nos mostraba esta máquina eran una serie de diapositivas que pertenecían a una misma colección, la que adquirieron Pinto y Rodríguez en un mercado o feria «persa» de Santiago (un lugar donde se venden de manera informal los productos más diversos, con especial énfasis en aquellos de segunda mano). En ellas se ven tomas de paisajes urbanos o rurales de diversos países europeos. En algunas aparece un mismo personaje que, tras algunas averiguaciones, se descubrió que era el autor de las fotografías: un químico chileno, fotógrafo aficionado, que se había doctorado en Europa, la que recorrió en diversos viajes. Por esto es que las imágenes ostentan códigos propios del paisaje y los cuadernos de viajes, pero sobre todo de su más popular versión contemporánea: la fotografía de turismo.

Susan Sontag, en *Sobre la fotografía*, entrega sugerentes reflexiones acerca de la coincidencia propiamente moderna de la fotografía y el turismo: «Parece decididamente anormal viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la prueba irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos. La propia actividad fotográfica es tranquilizadora, y mitiga esa desorientación general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten obligados a poner la cámara entre ellos y toda cosa destacable que les sale al paso. Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante».

Capturar una foto, entonces, no significa sólo registrar aquello que se pone ante el objetivo. No es sólo el indicio de lo que aparece en ella, de que algo «ha sido» (Roland Barthes). Si la fotografía constituye un mecanismo para controlar la ansiedad que nos produce cierta experiencia u objeto, una colección de imágenes supone el indicio de un sujeto, o al menos el indicio de cierta pulsión y cierta mirada. Hoy con la expansión de los medios digitales, cuando ya no sabemos exactamente qué puede ser una fotografía más allá que un conjunto de datos (una

The images shown by the projector were a series of slides belonging to a collection bought by Rodríguez and Pinto at a Santiago flea market (a place where the most diverse things are for sale, especially second hand). The slides show urban or rural landscapes from various European countries. On several slides the same person appears, who, after investigation, proved to be the person that had taken the photographs: a Chilean chemist and eager amateur photographer who had received his doctorate in Europe and had travelled widely across the continent. This is why the slides inhabit similar codes to those of landscape painting and travel journals, appealing above all to the most popular contemporary versions of these styles: tourism photography.

In *On Photography* Susan Sontag makes suggestive reflections about the particularly modern coincidence between photography and tourism: "It seems positively unnatural to travel for pleasure without taking a camera along. Photographs will offer indisputable evidence that the trip was made, that the program was carried out, that fun was had. Photographs document sequences of consumption carried on outside the view of family, friends, and neighbours. Travel becomes a strategy for accumulating photographs. The very activity of taking pictures is soothing, and assuages general feelings of disorientation that are likely to be exacerbated by travel. Most tourists feel compelled to put the camera between themselves and whatever is remarkable that they encounter. Unsure of other responses, they take a picture. This gives shape to experience: stop, take a photograph, and move on".

To take a photograph is therefore more than just recording what happens to be in front of the lens. A photograph is more than just the evidence of what appears in the lens, it is also the witness to that which "has been" (Roland Barthes). If photography is a way of controlling the anxiety that a particular experience or object can cause, a collection of images presupposes the evidence of a subject or at least the evidence of a certain impulse or a certain perspective. With today's expansion of digital media when it's no longer clear what a photograph is beyond a collection of data (a binary sequence), an analogous photography and its anachronism, question us from a quite particular point of view.

secuencia binaria), la fotografía análoga y su anacronismo nos interroga desde coordenadas bastante particulares.

En las imágenes que se proyectaban en Galería Tajamar nos interrogaban ciertos indicios del paso del tiempo, como la moda en el vestuario y los cortes de pelo, pero aún más nos punzaban el color y el grano de esas diapositivas, que nos transportan de inmediato a los años 70 u 80 del siglo pasado, en especial a aquellos que en nuestro álbum familiar vimos imágenes similares. En Chile ésta fue la época de popularización de las máquinas fotográficas (que se vuelven progresivamente más portátiles y accesibles), el momento que tomar fotografías dejó de ser tarea de fotógrafos profesionales y un puñado de aficionados. Por cierto, fue un tiempo en que la fotografía intervino con fuerza en la reflexión crítica y la acción política. Dependiendo de quien la enarbolará, una fotografía podía ser la evidencia y condición de visibilidad de ciertos individuos que antes estuvieron presentes y que de un momento a otro se hallaron «desaparecidos», o también podían ser documentos del caos revolucionario que Chile había logrado dejar en el pasado.

La escena de las artes visuales no se quedó atrás. «A partir de 1977, según dice Nelly Richard en *Márgenes e instituciones*, la discusión en torno a la intervención del código fotográfico en el arte atraviesa toda la escena de “avanzada”». Especial importancia en esto tuvo el diálogo entre la producción visual de Eugenio Dittborn y la producción escritural de Ronald Kay. Este último realizó una serie de originales y estimulantes reflexiones en torno a la fotografía y sus contingencias que aparecieron publicadas junto a la obra de Dittborn en el libro *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Y en él encontramos un fragmento que bien puede rematar la consideración de la fotografía como un síntoma que antes anunciamos.

Afirma Kay: «La foto tiene una rara cualidad: más que el mero registro de un evento mediante su huella óptica, toda foto es invisible inscripción material de la mirada de un testigo potencial... El inevitable testigo no es sólo una virtualidad siempre activa y realizada al interior de la foto, sino y sobre todo al interior del evento, puesto que el negativo es una traducción por contacto del suceso, su continuación material hacia otras edades, hacia otros sitios, hacia otras situaciones. La foto propone otra física, una retrofísica en vez de una metafísica.» Si la fotografía

In the images projected at Galería Tajamar the visitor was interrogated by certain indicators of the passage of time, such as the style of a dress or a haircut, but it was the colour and grain of the slide that was the most striking, immediately transporting the visitor to the 1970s and 1980s, especially those who saw similar images in family albums. In Chile, the beginnings of the mass use of cameras (that become progressively more portable and accessible to all) coincided with the moment in which photography stopped being restricted to professional photographers and a handful of amateur enthusiasts. It took some time, however, for photography to have a real presence in the sphere of critical reflection and political action. Depending on who takes it, a photograph can become the proof and condition of the visibility of certain individuals who were previously present and who at one moment or other were discovered to have “disappeared”; or it can also document the revolutionary chaos that Chile has managed to leave behind it.

The visual arts scene was not left behind. “From 1977 onwards”, as Nelly Richards writes in *Márgenes e instituciones* (“Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973”), “the discussion about the intervention of the photographic code in art crossed the whole ‘avant garde’ art scene”. Of particular importance in this was the dialogue between the Eugenio Dittborn’s visual production and the written work of Ronald Kay. The latter published a series of interesting and stimulating reflections on photography and its possibilities that were published alongside the works of Dittborn in *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. In this book there is an extract that can easily put an end to the perception of photography as a symptom that we exhibit”.

Kay writes: “The photography has a rare quality: more than a mere register of an event through the means of an optical print, every photograph is the invisible material inscription of the gaze of a potential witness... The inevitable witness is not only a potentiality always active and always realised within the photograph, it is also and above all present within the event given that the negative is the translation through contact of something that happens, its material continuation towards other eras, other places, other situations. The photograph proposes the possibility of another physicality, a retrophysicality instead of a

interrumpe la temporalidad del mundo e introduce una mirada mecánica y así inscribe un testigo potencial, cuyo lugar puede ser ocupado en cualquier momento o lugar, es probable que el dispositivo ideado por Rodríguez y Pinto en Galería Tajamar pueda ser considerado una máquina de la mirada, lo que dentro de la «retrofísica» que establece Kay no sería algo muy diferente a una máquina del tiempo. Esto nos lleva de nuevo de un asunto visible a la dimensión de lo visual. ¿Quién podría decir que al ponernos frente a una de las diapositivas y cerrar el circuito luz-pantalla-ojo no estamos entrando en una herida en el tiempo, con forma de mirada, abierta en el instante que una película sensible fue expuesta a la luz?

## VI. LO INVISIBLE ANTE LAS TRAMPAS DE LO VISIBLE

Tal como la que se presentó en Galería Tajamar, la muestra de los artistas Soledad Pinto y Javier Rodríguez en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Valdivia en marzo de 2013 debe comprenderse como una unidad, aun cuando aquí eran clara la existencia de dos núcleos dentro de la sala Juan Downey. Al contrario de la muestra anterior, esta vez la propuesta se montó en un espacio artístico institucional: el MAC pertenece a la Universidad Austral. Sin embargo, buena parte de sus instalaciones han sido recicladas pues formaban parte de la cervecería Andwanter, que ocupó esos terrenos desde el siglo XIX hasta el terremoto de 1960. El reciclaje arquitectónico, en el que una cervecería puede convertirse en un museo, tiene algo de *ready-made*.

En la sala, el trabajo de Pinto, titulado *Panorama*, se componía de una serigrafía sobre aluminio de pequeño formato (el dispositivo de la obra llamaba a la intimidad), en la que veíamos un particular edificio. Su forma regular permitía adivinar que su planta formaba un decágono (polígono de diez lados) y en lo que parecía su cara principal, que veíamos en primer plano, distinguíamos una puerta y más arriba, con grandes letras, la palabra «panorama». La imagen que reconocíamos como un edificio se formaba a través de una trama serigráfica tan económica como obsesiva. Era casi monocroma, y sus valores se formaban a partir de texturas que reflejaban la luz y contras-

metaphysicality". If a photograph halts the transient nature of the world and introduces a mechanical gaze, thereby bringing in a potential witness who can be replaced at any moment or put in any location, it is not impossible to imagine the device created by Rodríguez and Pinto as a sort of viewing device in which the "retrophysics" that Kay establishes are hardly different from a time machine. Which brings the question round again from a visible question to the dimension of the visual. Who can say whether on standing in front of the machine and stepping into the circuit of the light-screen-eye we aren't entering into a glitch in time, with a particular way of looking, open in the instant that a sensitive film is exposed to light?

## VI. THE INVISIBLE FACED WITH THE TRICKS OF THE VISIBLE

As with the Galería Tajamar exhibition, *Invisibles* at the Museo de Arte Contemporáneo (MAC) of Valdivia in March 2013 must be understood as a unit, even though in this case there were clearly two separate nuclei of work in the John Downey Room. In contrast to the earlier exhibition, this time the work was shown within an institutionalised art-exhibition space: the MAC belongs to the Universidad Austral. However much of the building has had a former use as part of the Anwandter brewery that has been on the land from the 19<sup>th</sup> century until the 1960 earthquake. This architectural recycling through which a brewery could become an art museum, also has something of the *ready-made* about it.

In the space, Pinto's work, with the title *Panorama*, was made up of a small-scale serigraph on aluminium (the size of the work appealing to intimacy), in which one sees a particular building. Its regular shape allowed one to perceive that the ground plan was a decagon (a polygon with ten sides), and on what appears to be the front, visible in the foreground, one could see a door with written above it in large letters the word "panorama". The image that was identifiable as a building was actually printed using a halftone screen, as economical as it is obsessive. It was almost monochrome, subtle nuances only being perceived when the texture of the image reflected the light contrasting its gentle shine with the most opaque aluminium. The reflections

taban con el leve brillo del aluminio más opaco. Los reflejos —que eran la condición de visibilidad de la obra— provenían de la luz tenue de una ampolleta que colgaba a poca distancia. La serigrafía, la fuente lumínica y el espectador formaban un triángulo de visibilidad que vibraba y nos mostraba una imagen construida por reflejos levemente diferentes a medida que nos desplazábamos ante ella.

En el lado opuesto de la sala, Rodríguez nos presentó una instalación de mayor tamaño y presencia espacial titulada *La casa del brujo*. Un armatoste de madera sin cepillar sostenía un dibujo al carboncillo de gran formato en el que tres personas que nos miraban desde un entorno boscoso (probablemente un patio, pues al fondo se divisa un muro) eran iluminadas de frente por una luz dura (un foco o un flash). Los protagonistas de la escena resultan ser tres versiones del mismo personaje que ya habíamos identificado en la obra de Rodríguez, esta suerte de lumpen «alternativo», de encapuchado a la moda. El dibujo permanece inacabado, y contrasta el lujo de detalles con que se han resuelto algunas zonas con el mero esbozo que predomina en otras.

Mirando al dibujo, y sobre un plinto unido a éste por el mismo armatoste de madera, posan cuatro pequeños esqueletos de jinetes contruidos con papel, palos de madera para maquetas, mondadientes y cinta adhesiva de papel. Los jinetes nos remiten, como ha sucedido antes, a una iconografía tradicional de la historia del arte en la que se han exaltado ciertos aspectos que la conectan con imaginarios contemporáneos. En este caso, se trata de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, que en su versión esquelética citan tanto a los triunfos de la muerte como a la actual estética zombi, con la cual ya ha trabajado Rodríguez.

En la obra de ambos artistas reconocemos elementos que recuperan y amplían investigaciones anteriores. En el caso de Pinto, se continúa la utilización de la serigrafía, que ya vimos ocupada en sus posibilidades ilusionistas en trabajos anteriores, esta vez utilizada en su vertiente más sintética y económica. El contenido de la serigrafía, por su parte, era una imagen encontrada, un tipo de material que ya había utilizado en sus versiones más objetuales, pero ahora se evidenciaba la intensidad de las mediaciones a las que el material encontrado ha sido sometido.

La imagen fue alguna vez una diapositiva que pertenece a la

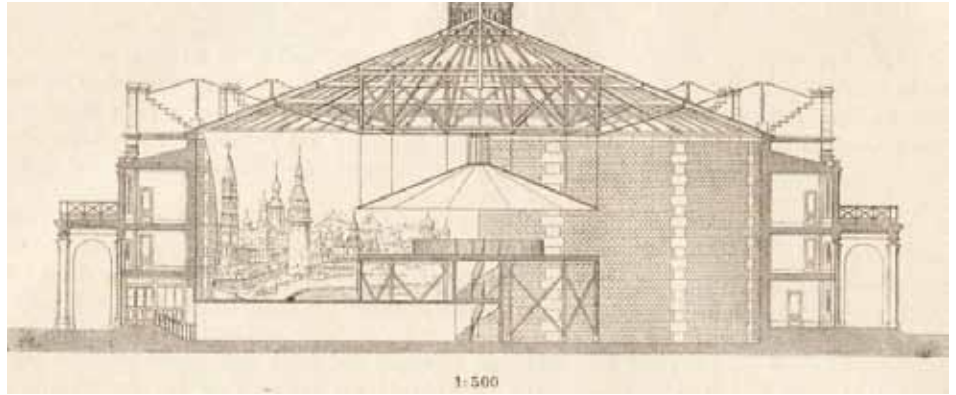
—that were the expressions of visibility of the work<sup>34</sup> came from the faint light of a naked bulb hanging a little way off. The serigraph, the light source and the visitor formed a triangle of visibility that vibrated and revealed an image built on reflections each minutely different depending on where the visitor stood in relation to them.

On the other side of the room, Rodríguez presented a large-scale installation titled *La casa del brujo* (“The House of the Wizard”). A hulk of un-brushed wood held up a large-scale charcoal drawing in which three people, who were illuminated from the front by a hard light (a spotlight and a flash), looked out at the visitor from within woody surroundings (probably a patio, as in the background a wall can be seen). The protagonists of the scene are three versions of the same person that was already present in Rodríguez’s work —the lower class “alternative”, fashion-wise “hoodie”<sup>34</sup>. The drawing remains unfinished; the depth of detail with which some zones of the picture have been endowed contrasts with the rough outlines dominating in other areas.

Facing the drawing, and placed on a plinth linked to the mass of wood, are four small skeletons of horsemen made of paper, wooden sticks used in model-making, toothpicks and masking tape. As it has happened before, the riders remind us of the traditional iconography from the history of art in which certain aspects connected to the contemporary imaginary have been emphasised. In this case it is the Four Horsemen of the Apocalypse, who in skeletal form are as reminiscent of the triumph of death as the contemporary zombie aesthetic, which with Rodríguez has already worked.

In the work of both artists one can see elements that revisit and deepen earlier investigations. In Pinto’s case, it is the continued use screen printing: having shown its illusionary possibilities in previous works, she now explores it in a more synthetic and economical way. The content of the work was a found image, a kind of material that Soledad had used before in its most objectual form, now making evident the intensity of the intervention to which the found material had been subjected.

The image was a slide belonging to the same collection from which samples were taken for the piece shown at Galería Tajar. The difference was that, this time, it was unclear whether the photograph was taken by the creator of the collection, or



3. Corte del Hitford Panorama, construido en París en 1838



4. Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, grabado de 1498

misma colección de la que se extrajeron aquellas que formaron la muestra de Galería Tajamar. Sólo que esta vez no está del todo claro si se trata de una imagen que sacó quien formó esta colección o bien es de un *souvenir* comprado en el lugar que representa la diapositiva. Primero está la mediación fotográfica, que forma la imagen original. Luego la mediación del tiempo y el azar a través de los que la imagen recorrió tres décadas para llegar a las manos de Pinto. Luego su traspaso a valores plásticos conseguidos por medio de achurados y planos y de ahí a las diversas etapas de elaboración de una serigrafía que terminan con la imagen impresa en aluminio y exhibida en el museo. Finalmente, el dispositivo de visibilidad, que implica una imagen inestable formada por reflejos que varían ante el más mínimo cambio de posición del espectador.

Lo que la imagen nos muestra no deja de ser inquietante. Aquel edificio con forma de prisma no es más ni menos que un panorama, particular invento de fines del siglo XVIII popularizado en el siglo XIX, que fue precursor del cine, la fotografía y todos los mecanismos de experiencia simulada y realidad virtual de nuestra época. Tomó el nombre de una voz griega que se traduciría como «vista de todo» o «vista total», y se usó para designar tanto a las gigantescas pinturas circulares que permitían simular una vista panorámica de 360°, como a los particulares edificios que las albergaban. Éstos casi siempre consistían en una construcción de planta central que rodeaba a una pintura panorámica que se disponía alrededor de un mirador central. En un principio, estos dispositivos se utilizaron para simular vistas de ciudades y paisajes exóticos, pero luego dieron paso a la representación de hechos históricos como batallas o incendios,<sup>2</sup> e incluso escenas religiosas, como es el caso del panorama de Einsiedeln (Suiza, fines del siglo XIX) que se muestra en la serigrafía de Pinto, el que en su interior ostenta una escena de la crucifixión de Cristo en el Gólgota, con Jerusalén amurallada de fondo.

---

2 No debe menospreciarse el papel precursor de este tipo de panoramas respecto del cine bélico y de ciencia ficción de carácter apocalíptico. Por cierto que el dispositivo del panorama no constituía una imagen en movimiento (aunque hubo panoramas móviles), pero sí un intento de ubicar virtualmente al espectador al centro de una escena de gran trascendencia histórica o de una impresionante espectacularidad, como si él la hubiera vivido. Este tipo de panoramas atrajeron al público masivo en su época, y en varios sentidos constituyen un precedente importante de nuestra actual cultura del espectáculo. Entre un panorama decimonónico de la batalla de Waterloo y la película *Saving Private Ryan*, de Steven Spielberg, no hay una distancia tan grande.

whether it was a souvenir bought at the place portrayed in the picture. First there was the intervention of the process of photographing, which formed the original image. Then the intervention of time and chance through which the picture survived three decades and ended in Pinto's hands. Following that came its transformation into a piece of art created by cutting, designing, and printing. Finally, the viewing device was completed when the visitor observed the unstable image, formed by different intensities of radiance.

What the image shows us is disturbing. The building shaped like a prism is nothing other than a panorama, a specific invention from the end of the 18<sup>th</sup> century popularised in the 19<sup>th</sup> century, which was the precursor of cinema, photography and all the other devices of simulated experience and virtual reality we have today. A Greek word, *panorama* translates as "all-seeing", or "complete vision". Panorama also refers to huge circular paintings that, in the 19<sup>th</sup> century, simulated a 360 degree view, as well as to the particular buildings that housed those paintings, in which, from a central viewing platform, one could see a panoramic painting. At first these structures were used to simulate the view of cities and exotic landscapes, but they were soon used to present historical events such as battles, fires,<sup>3</sup> or even religious scenes. Particularly, the subject of Pinto's serigraph, the Einsiedeln panorama (Switzerland, end of the 19<sup>th</sup> century), represented an scene of Christ's crucifixion in the hill of Golgotha.

In Rodríguez's work, as has already been mentioned, there are recurring elements from earlier works, at least as far as the stylised "hoodie" figure and the riders are concerned. The former seems to trace —in terms of technique, format and content<sup>3/4</sup> the ironical line of investigation of the advertising language that has already been discussed. We are again faced with young people who could be inciting the visitor to the consumption of some product or other (the Nike logo is visible on the shoes),

---

3 The importance of this type of device as a precursor of war films and apocalyptic-style science fiction, must not be underrated. While the panorama does not present a moving image (even though there were mobile panoramas) it does attempt to place the spectator at the centre of a scene of transcendental historical importance or spectacular impact as if they were living it. This type of panorama attracted a massive public in its time and in some ways anticipates our current entertainment-based culture. There is not much distance between a 19<sup>th</sup> century depiction of the Battle of Waterloo and Steven Spielberg's *Saving Private Ryan*.



En el caso de Rodríguez, ya mencionamos que en la obra aparecían elementos de exploraciones anteriores, al menos la presencia del lumpen estilizado y de los jinetes zombis. Los primeros parecen continuar —tanto por técnica, soporte y contenido— la línea de investigación irónica de los códigos publicitarios que ya habíamos revisado. Nuevamente estamos ante jóvenes que podrían estar llamando al consumo de algún producto (en su calzado es visible el logo de Nike), pero el dibujo inacabado y la estética precaria se encargan de establecer una distancia con la publicidad. Sabemos, sin embargo, que en el contexto actual la publicidad puede apropiarse de los más diversos temas y retóricas, y en efecto la ironía y ciertas estéticas marginales no le son ajenas. Los jinetes, por su parte, continuaban otra línea que articulaba los tradicionales triunfos de la muerte con los imaginarios contemporáneos de lo zombi. El que dentro de esta estética exista el concepto específico de «apocalipsis zombi» revela lo certero de la relación con los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, que protagonizan una larga tradición iconográfica originada en este libro bíblico.

El zombi es un ser que parece resucitar de la muerte pero que no se podría decir que está vivo. En general es torpe, lento y de impulsos caníbales, pero a la vez muy resistente y extremadamente peligroso, en especial si actúa en masa. La popularidad que ha alcanzado este personaje en la literatura, los videojuegos, el cine y la televisión podría responder a una ideología general de nuestra época a la que le parece más fácil imaginar el fin del mundo que una alternativa real al capitalismo, como han sugerido Fredric Jameson y Slavoj Žižek. Pero más específicamente aún, el imaginario del apocalipsis zombi podría responder a la ansiedad que supone el fantasma de una revolución de masas. En la visión del «terror revolucionario», tópico que se ha desarrollado con fuerza desde la Revolución Francesa, las multitudes —el lumpen, al que ya nos hemos referido— que salen a las calles a tomar el poder y la justicia en sus manos, protagonizan una orgía de violencia sanguinaria guiada por instintos insaciables. ¿No es esto similar a muchos relatos del apocalipsis zombi?

A pesar de ser relatos compensatorios y otredades disciplinadas, parece haber cierta pulsión libertaria en la fantasía del apocalipsis zombi y también en el ambiguo personaje lumpen a la moda. En cierto sentido, ambos constituyen visiones utópi-

but the unfinished drawing and its aesthetic of uncertainty ensure that there is a distance established with advertising. One knows, however, that in the current context, advertising can adopt any theme of rhetoric, and that in fact it is well versed in irony and certain marginal aesthetics. For their part, the riders continue another strand, articulating the traditional representations of the triumphs of death with the contemporary imaginaries of the zombie. Within this latter aesthetic is the very specific sub-genre of the “apocalypse zombie” that reveals the acutely observed relation to the Four Horsemen of the Apocalypse, who are the protagonists of the iconographic tradition originated from the Biblical book of the same name.

The zombie is a being that appears to come back to life after death but who couldn't be defined as being alive. In general a zombie is clumsy, slow and has cannibalistic tendencies, but at the same time is extremely resistant and dangerous, particularly when they act in groups. The popularity of this figure in literature, videogames, films and television could be a response to a general ideology of our times in which it seems easier to imagine the end of the world than the end of capitalism, as Fredric Jameson and Slavoj Žižek have suggested. **But** even more specifically the imaginary of the apocalyptic zombie could be a response to the anxiety provoked by a possible revolution of the masses. In the vision of a “revolutionary terror”, a theme that has been significantly developed since the French Revolution, the masses —the lower classes to whom we have already referred<sup>34</sup> take to the streets and reclaim justice and power, initiating an orgy of bloody violence driven on by insatiable desires. This is surely reminiscent of many of the apocalypse-zombie stories.

Despite being compensatory tales and disciplined otherness, there seems to be a certain libertarian impulse in the fantasy of the apocalypse and also in the ambiguous figure of the fashionable “hoodie”. In some senses both constitute utopian ideals. Warped and ironized, but utopian ideals nevertheless, as on the one hand they imagine the emergence of the rebellious subject, while on the other they fantasise about the end of our civilisation. Again, one can say that a large part of the contemporary mass culture participates in a similar programme. However, seen from Rodríguez's work we perceive a culture of the masses in which the germ of emancipation is present, which is particularly relevant in the context that tends to denigrate it, while he

cas. Retorcidas e ironizadas, pero visiones utópicas al fin, pues por un lado imaginan la emergencia de un sujeto contestatario y por otro fantasean con el fin de nuestra civilización. Nuevamente, podríamos decir que buena parte de la cultura de masas contemporánea participa de un programa similar. No obstante, enfocada desde el trabajo de Rodríguez, se nos muestra a una cultura de masas en la que también existe el germen de la emancipación, lo que resulta especialmente relevante en un contexto que suele despreciarla, en la medida que la considera uno de los principales soportes de la alienación colectiva, representada hoy por la visibilidad desafortunada que se extiende por el mundo a través de cámaras y pantallas.

Por cierto, la cultura de masas funciona desde la matriz de lo visible y de la capacidad de control que ella implica. Resulta significativo, volviendo al trabajo de Pinto, que el panorama emerge en la historia al mismo tiempo que el panóptico, el dispositivo arquitectónico al que Michel Foucault dedicó buena parte de su libro *Vigilar y castigar*. Este se caracterizaba por ser una construcción que garantizaba la visibilidad total desde una torre central hacia las celdas que la rodeaban como un anillo (similar a la fantasía de visión total del panorama) y que fue particularmente utilizado en la construcción de cárceles y hospitales. Foucault le ha dado a este dispositivo un carácter arquetípico respecto a las formas contemporáneas de las relaciones de dominación, que él vio íntimamente ligadas a un estado consciente de visibilidad total que lo distribuye de tal modo que cada individuo «reproduce por su cuenta las coacciones del poder». «La visibilidad es una trampa», concluye.

Es por esto que me interesa el alto coeficiente de invisibilidad que percibo en los trabajos de Pinto y Rodríguez, como una alternativa a la sociedad de visibilidad desafortunada en que vivimos. Veo ese coeficiente en el sostenido trabajo de Pinto con la paradoja de objetos que, de una u otra forma, aluden con mucha fuerza a los códigos de lo visible (el papel que reproduce texturas, el panorama desde donde todo se ve), pero que a la vez lo niegan a través de diversas mediaciones (la fotografía, la trama serigráfica, el objeto encontrado). Y también apreció este coeficiente de invisibilidad en el trabajo de Rodríguez, cuando sus imágenes coquetean con la desafortunada visibilidad publicitaria pero siempre mantienen cierta opacidad y distancia que

considers it as one of the prime formats of collective alienation, represented today by the invasive visibility that spans the world through cameras and screens.

The culture of the masses functions according to the pattern of the visible and the capacity for control that it implies. Coming back to Pinto's work, it is significant that the panorama was developed at about the same time as the panopticon, the architectural structure Michel Foucault dedicated a good part of his *Discipline and Punish*. This type of building was characterised by being a construction that guaranteed total visibility from a central tower towards the cells that were set out in a ring-like formation around it (similar to the total-vision fantasy proposed by the panorama), and that was particularly used in the construction of prisons and hospitals. Foucault has given this structure the archetypal character in terms of the contemporary shapes related to domination that he intimately linked to a conscious state of total visibility that acts so that every individual "themselves reproduces the co-actions of power". "Visibility is a trap", he concludes.

Which is why the high coefficient of invisibility in the works of Pinto and Rodríguez is so fascinating, presenting an alternative to the society of invasive visibility that we are currently living in. This coefficient is present in the sustained work of Pinto with the paradox of objects that, in one way or the other, forcefully allude to the codes of the visible (the paper that reproduces the textures, the panorama from which everything can be seen) while, at the same time, denying this very visibility through various interventions (photography, screen printing, the found object). The same coefficient of invisibility is present in Rodríguez's work when his pieces flirt with the invasive visibility of advertising while maintaining a certain opacity and distance allowed by the craft, and the unfinished and unstable materials, or when the triumph of death points to a collapse of our current civilisation of the visible.

The work of Soledad Pinto and Javier Rodríguez sustains an ethic of the invisible in the visual arts as a means of resistance to the visible homogenisation of the world. As Herbert Marcuse stated, art necessarily distinguishes itself from daily life as the latter is marked by the necessity "of work, of the struggle against death, illness and scarcity". To this list one could add the con-

entregan la manualidad, lo inacabado y los materiales precarios, o cuando sus triunfos de la muerte apuntan a un colapso de nuestra actual civilización de lo visible.

La obra de Soledad Pinto y Javier Rodríguez sostienen una ética de lo invisible en las artes «visuales» como un modo de resistencia a homogeneización visible del mundo. Como afirmaba Herbert Marcuse, el arte necesariamente se distingue de la vida cotidiana en la medida que esta última está marcada por la necesidad: «del trabajo, de la lucha contra la muerte, la enfermedad y la escasez». A la lista podríamos agregar la necesidad contemporánea de visibilidad absoluta (¡más cámaras de seguridad, más pantallas!). Para el arte, constituir una verdad antagónica y una otredad respecto de la realidad significa impedir que el mundo se cierre sobre sí mismo. Y en una sociedad tramada a tal punto por lo visible como la nuestra, la multiplicación de lo invisible constituye un acto crítico en el sentido más filosófico de la palabra, pues significa poner coto a lo visible e iniciar una autocrítica en la dialéctica de lo visual.

Claudio Guerrero

temporary need for absolute visibility (more security cameras! more screens!). For art, to constitute the antagonistic truth and otherness in respect to reality means stopping the world from closing in on itself. And in a society based, as ours is, so strongly on the visible, the multiplication of the invisible constitutes a critical act in the most philosophical sense of the word as it means giving body to the visible and initiating a self-criticism in the dialectics of the visual.

*Claudio Guerrero*



INVISIBLES /  
CAROUSEL

GALERÍA TAJAMAR, SANTIAGO





















# INVISIBLES

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO,  
VALDIVIA

**Soledad Pinto**

PANORAMA, 2012

Serigrafía sobre aluminio

30 x 19 x 10 cm.

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia, Chile.





**Javier Rodríguez**

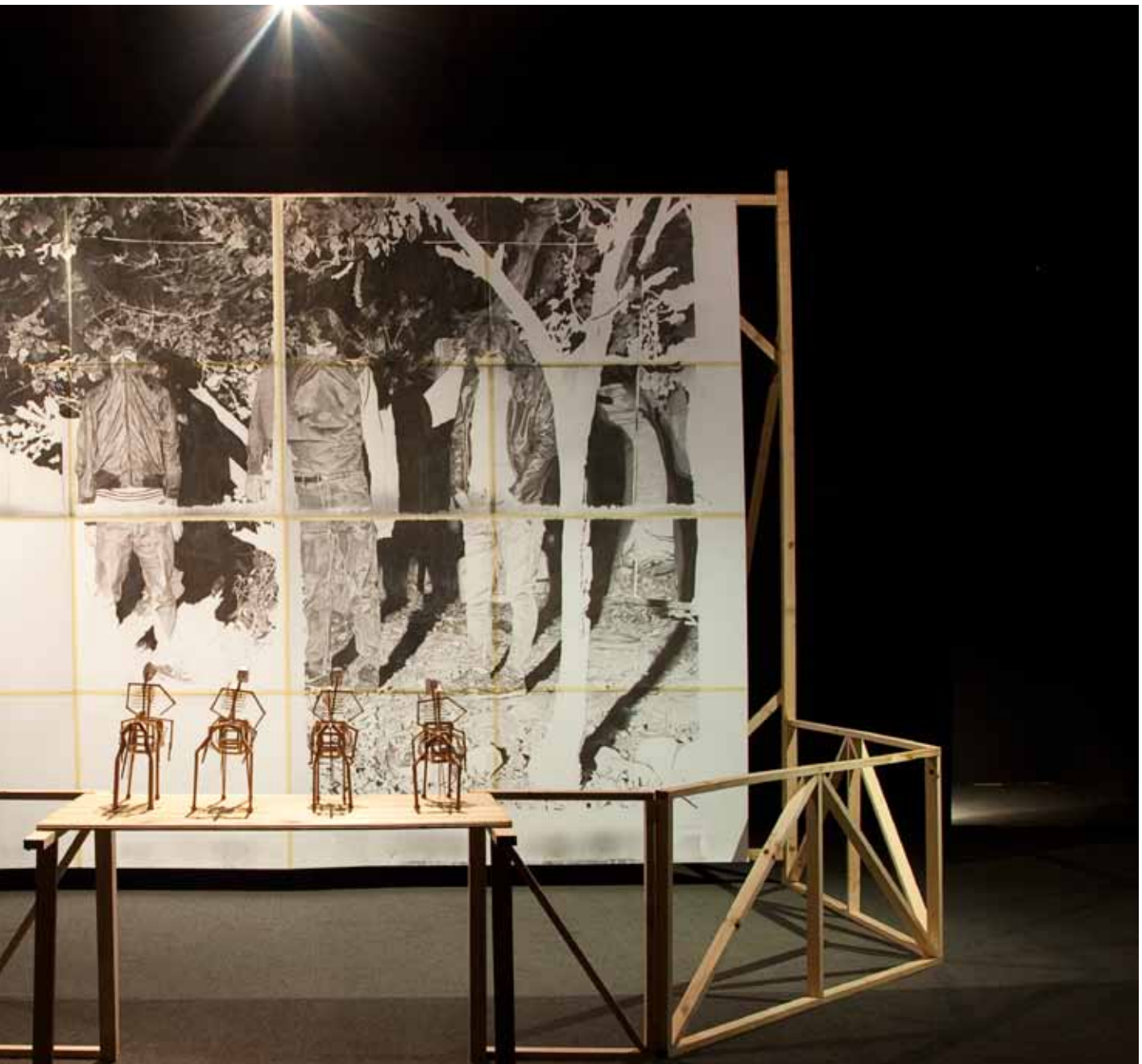
LA CASA DEL BRUJO

Dibujo Instalación  
450 x 400 x 320 cm.

Carboncillo sobre papel, estructura de madera,  
palitos de maqueta, masking tape.

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2013  
Valdivia Chile.













SOLEDAD  
PINTO

OBRAS ANTERIORES

CAPITAL  
PUNISHM



Licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001) y Master in Fine Art por Wimbledon Collage of Art, University of the Arts London (2007).

Soledad ha expuesto en Beirut, Londres, Berlín, Roma, Taipei, Nueva York, Miami, Atenas, Tesalónica, Nijevén, y en varias ciudades de Chile. Recientemente su trabajo se ha exhibido en Galería Tajamar, Santiago, Chile (Enero, 2012); Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile (Noviembre, 2012); The George Gallery, Laguna Beach, CA, USA (Octubre, 2012).

Entre las distinciones y becas que Soledad ha recibido destacan: Tercer Lugar Beca CCU (Chile, 2011), Map 2010-2011 Programme Laureate, Pépinières Européennes Pour Jeunes Artistes (Francia y Holanda, 2010); Artist-in-Residency Program Fellowship, AIR Taipei (Taiwán, 2010); FONDART, Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, Gobierno de Chile (Chile, 2013, 2011, 2009 y 2008); MFA Now, International Painting competition (USA, 2009), Beca Presidente de la República para Estudios de Postgrado en el Extranjero (Chile, 2006); Premio Banco de Chile, XXIV Concurso de Arte y Poesía Joven, Universidad de Valparaíso (Chile, 2002).

Undergraduate degree in Art from the Pontificia Universidad Católica, Chile (2011) and Masters in Fine Arts from the Wimbledon College of Art, University of the Arts, London (2007).

Soledad has exhibited work in Beirut, London, Berlin, Rome, Taipei, New York, Miami, Athens, Thessalonica, Nijevén and various cities in Chile. Recent exhibitions include: Galería Tajamar, Santiago, Chile (January 2012); Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile (November 2012); The George Gallery, Laguna Beach, CA, USA (October 2012).

Scholarships and awards received include: CCU Scholarship – Third Place, Chile (2011); Map 2010-2011 Laureate Programme, European Pépinières Programme for Young Artists, France and Holland, (2010); Artist-in-Residency Programme, AIR Taipei, Taiwan (2010); FONDART, Chilean National Council for Culture and the Arts, Chile (2012, 2011, 2009, 2008); MFA Now, International Painting Competition, USA (2009); President of the Republic of Chile Scholarship for Studies Abroad, Chile (2006); Banco de Chile Prize, XXIV Competition of Youth Art and Poetry, Universidad de Valparaíso, Chile (2002).



CAPITAL'S PUNISHMENT (2012)

Instalación

Letrero publicitario (neón), proyección de diapositivas y serie de serigrafías

Dimensiones variables

Künstlerhaus Bethanien, Berlín, Alemania





MODELOS PARA ABRIR UN PASAJE (2012)

Instalación

Proyección de diapositivas, libros y gata tijera

Dimensiones variables

Ejercicios de Posibilidad, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile



— 70189 —

**INICIACION FILOSOFICA.—**  
 Recorro a Uds. con una consulta sobre el tema de la Filosofía, ciencia que nunca he estudiado, ya que mi educación sólo alcanza a cuarto año de humanidades.

Deseo leer a grandes pensadores y poco a poco ahondar en esta magnífica ciencia, para lo cual agradecería a Uds. me dieran su opinión y me citaran obras que yo pudiera leer. Atentamente.—  
 Filósofo.



## EN EL MEDIO DE LAS COSAS

Instalación

Impresión láser y serigrafía sobre papel,  
objetos encontrados

Dimensiones variables

Galería MACCHINA, Escuela  
de Arte PUC, Santiago de Chile



JAVIER  
RODRÍGUEZ

OBRAS ANTERIORES



Es Licenciado y Profesor de Artes Plásticas (2004) por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile, Master en Producción Artística por la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universidad Politècnica de Valencia, España (2007) y, actualmente Candidato a Doctor en Bellas Artes por la misma Facultad.

Ha expuesto individual y colectivamente en Beirut, España, Polonia, Grecia, Argentina, Brasil y en varias ciudades de Chile. Su última exposición individual fue Resident Evil, en el Museo Nacional de Bellas Artes (octubre, 2012)

Ha recibido las siguientes distinciones y becas: Mención Honrosa, Concurso entre Ch.ACO y Finlandia, Feria Ch.ACO (2012), FONDART Ventanilla abierta (2010, 2011 y 2013) Nominación Premio Altazor, Categoría Artes Mediales (2011); Beca de residencia Artística DKV Grand Tour en Academia Sztuk Pieknych, Gdansk, Polonia (2008); Beca Matrícula Postgrado/Doctorado Universidad Politècnica de Valencia, España (2007); Mención honrosa Concurso de arte Philips; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (2003).

[www.javierrodriguezp.com](http://www.javierrodriguezp.com)

He has an undergraduate degree in Plastic Arts Education (2003) and a Teaching degree in Plastic Arts (2004) from the Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, Chile. He has a Masters in Artistic Production from the Fine Arts Faculty of Sant Carles at the Universidad Politècnica of Valencia, Spain (2007), and is currently applying for a doctor in Fine Arts at the same faculty.

Has exhibited work individually and collectively in Beirut, Spain, Poland, Greece, Argentina, Brazil and in various cities in Chile. His last solo exhibition was Resident Evil in the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 2012.

Scholarships and distinctions received include: Honourable Mention, Between Ch.ACO and Finland Contest, Ch.ACO Fair (2012); FONDART Open Window, Chile (2010 and 2011); nominated for the Altazor Prize, Media Arts category (2011); DKV Grand Tour Scholarship of artistic residency at the Sztuk Pieknych Academy, Gdansk, Poland (2008); Postgraduate / Doctoral Scholarship for the Polytechnic University of Valencia, Spain (2007); Honourable Mention in the Philips Art Competition, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (2003).

[www.javierrodriguezp.com](http://www.javierrodriguezp.com)



### BÉBEME

Pintura  
Óleo sobre cartón  
132 x 175 cm  
Galería Balmaceda 1215, 2006  
Santiago, Chile



### VÉNDEME/36 RETRATOS

Pintura  
Óleo sobre madera  
36 pinturas de 13 x 18 cm  
Galería Bech, 2005  
Santiago, Chile



### IMPOSSIBLE IS NOTHING

Dibujo  
Carboncillo sobre cajas de cartón  
4 cajas de 40 x 50 cm  
Sala Naranja, 2007  
Valencia, España





*JUST DO IT II*

Pintura

Óleo sobre cartón de embalaje

200 x 165 cm.

Museo de Artes Visuales (MAVI), 2010

Santiago, Chile

*JUST DO IT IV*

Dibujo

230 x 165 cm.

Boligrafo sobre papel

Galería Pasaje 17. 2011

Buenos Aires, Argentina



*RESIDENT EVIL*

Maqueta

220 x 165 cm

Cinta adhesiva, madera, papel, cerámica y caballetes

Sala Plaza Vespucio,

Museo Nacional de Bellas Artes, 2012

Santiago, Chile.





Copyright © 2013

PROYECTO INVISIBLES

**Invisibles /Carousel**

Galería Tajamar

24.01.2013 – 22.02.2013

**Invisibles**

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia - UACH

15.03.2013 – 17.04.2013

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: Rodrigo Maulen, Soledad Pinto, Javier Rodríguez

ISBN:

Registro de Propiedad Intelectual N°

Santiago de Chile, Septiembre de 2013

## AGRADECIMIENTOS

Fondart – Convocatoria 2012, Nicolás Azócar, Hernán Miranda, Soledad Pinto, Javier Rodríguez, Alejandra Ibarra, Rodrigo Maulen, Claudio Guerrero, Miriam Heard, Eliza Rizo, Andrea Lathrop, Juan Reyes y a todos aquellos que hicieron posible este proyecto.



Proyecto financiado por Fondart  
Convocatoria 2012

**Espacio HACHE.**  
gestión cultural

