



# **PARAISO ARTIFICIAL**

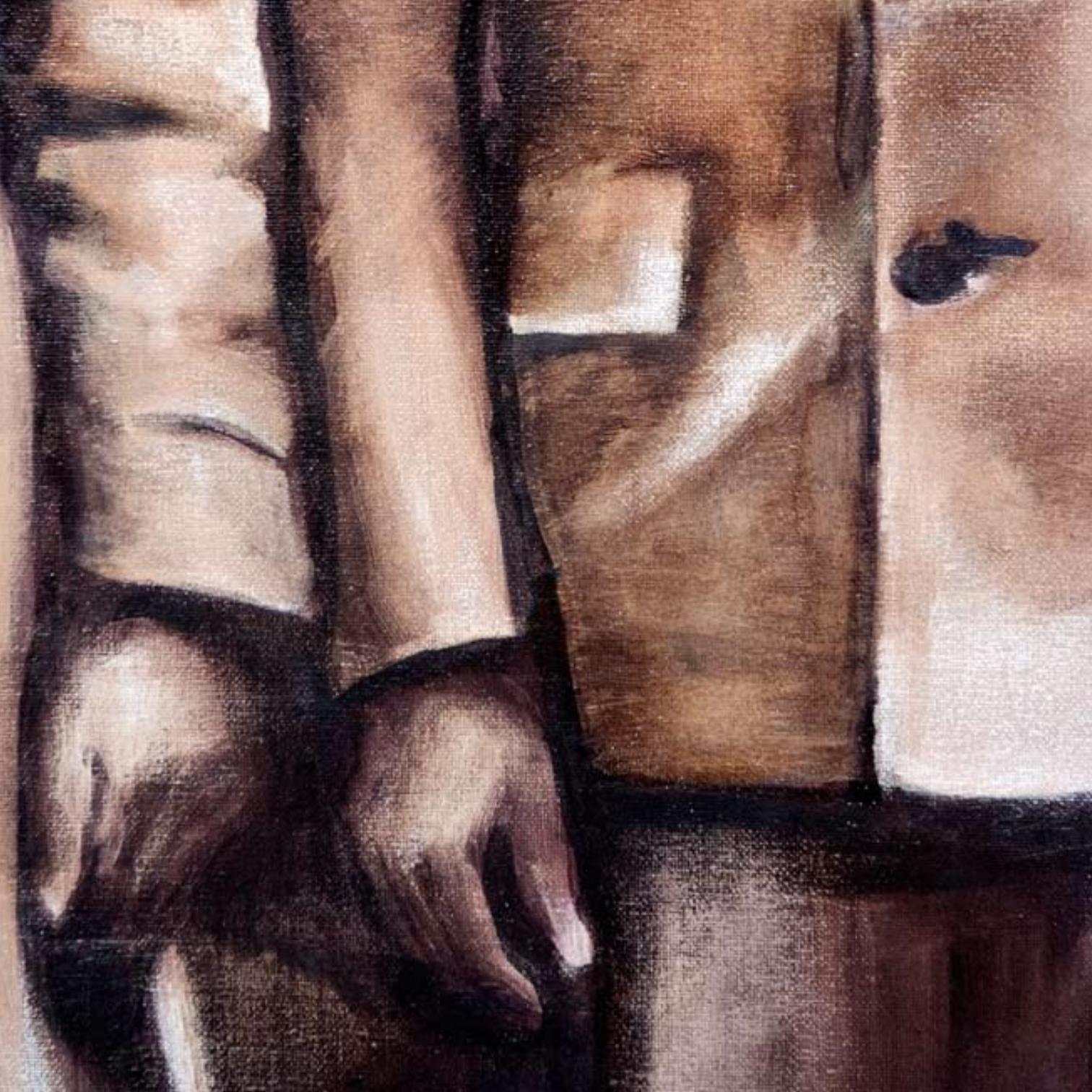
**Marcela Duharte**

**José Pedro Godoy**

**Rosario Perriello**

**Francisca Rojas**









# La imagen barroca: un paraíso recobrado para el espectador

**Constanza Acuña**  
*Historiadora del Arte*  
*Santiago, Chile. Julio, 2009*

El Gabinete de las Maravillas -antepasado del museo y las galerías de arte-, fue el lugar ideal para armar colecciones de objetos de distinta naturaleza. Sus paredes solían estar cubiertas de cuadros, estanterías con manuscritos y metales preciosos, que junto a esculturas mitológicas y animales embalsamados, conformaban un curioso teatro para los sentidos y el intelecto.

El sabio alemán Athanasius Kircher, al interior del Colegio jesuita de Roma, conservó uno de los gabinetes más admirados del siglo XVII y que él mismo definía como un *teatro de la naturaleza y el arte, semejante al cual difícilmente puede verse en otra parte*.

El sistema de Kircher “unía la imagen y el concepto, la ciencia y la mística. Lo guiaba un sentido hermético y multidireccional de la historia que lo hizo fusionar las culturas occidentales y orientales. Sus libros estaban llenos de citaciones a los diálogos herméticos de la Cábala, a Pseudo-Dionisio y al arte de la memoria. Su mayor interés era organizar este saber heterogéneo en un sistema didáctico y racional, que pretendía descubrir la raíz común de todas las lenguas para establecer un idioma universal”.<sup>1</sup>

Las imágenes que ilustraban sus libros se pueden ver hoy como un temprano interlocutor del Surrealismo, que también

hizo de las imágenes dislocadas y montadas bajo un nuevo orden -que tendía a borrar los límites entre razón e imaginación- un lenguaje poético, una comunicación que apelaba al deseo original de fundir las contradicciones del Universo estableciendo una armonía artificial entre cosas contrarias.

Esta *Ars combinatoria* de Kircher nos recuerda lo que José Lezama Lima llamó red de imágenes<sup>2</sup>: un conjunto de metáforas visuales y literarias, que se articulan en torno a una trama de recuerdos y asociaciones intuitivas, que van llenando un espacio aparentemente irreducible entre las cosas. A través de esa metamorfosis se alcanzaba ‘la forma unitiva’ o imagen poética, a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlas.

Este proceso de figuración que se genera incluso por antagonismo -donde la perspectiva subjetiva se desdobra en tramas simultáneas-, provoca una suma de evocaciones y conversaciones donde la mente no solo observa, sino que deviene esas cosas que experimenta.

Las cuatro obras que conforman la muestra *Paraíso artificial*, continúan ese ejercicio barroco de combinar cosas aparentemente distantes, crean un contrapunto, un diálogo de percepciones que privilegia la experimentación con las posibilidades y resistencias de sus materiales, diseñando un itinerario por los lugares ficticios y reales que le dan vida a sus imágenes.

Sus trabajos tienen también la particularidad de construirse a partir de las nociones de fragmento y reciclaje, reapropiándose de la antigua filosofía barroca de convertir lo universal en particular y, viceversa, lo particular en universal. La imagen aparece como el resultado de una sustracción y una amplificación de la

experiencia sensorial y racional, que va desencadenando una arqueología personal y social que transforma la basura cultural, los repertorios obsoletos y desacreditados en metáforas visuales para pensar el presente. El saber y la tradición artística reciente, deviene así un instrumento dúctil y perfectible. Una reflexión, la de estos artistas, consciente de que *el saber ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo*. La proliferación de lo lúdico, lo experimental y lo sensual, arman una estética donde el recorte y el injerto de antiguos motivos, permite la introducción de nuevos lenguajes al interior de otro, abriendo inusitadas posibilidades de lectura. Parafraseando a Severo Sarduy, diremos que hay aquí un arte del destronamiento y la discusión.

----

Leyendo el libro de comentarios de la exposición, algunas de las opiniones de los visitantes de la muestra (casi todos pa-seantes que entran por casualidad), coinciden en su descripción del placer que les produce el contraste entre la experiencia de estar inmersos en el trágico sombrío de la ciudad y la posibilidad de entrar a través de los mundos artificiales que proponen las obras, a la propia imagen-refugio.

El 26 de junio Juan Eduardo Cárdenas comenta: “la exposición, me hizo recordar mi infancia, cuando la belleza y la magia estaban en los más diversos objetos, sobre todo después de un día de lluvia, entre los cerros frente al mar chilote”.

Sobre la tela de José Pedro Godoy un espectador escribe: “Una exquisita técnica que logra recordar la visión de un niño capaz de mirar detenida y fascinadamente aquella batahola de símbolos tan cristalinos, naturales y puros”.

Esa capacidad de recobrar la percepción nítida y concentrada que tienen los niños frente a los objetos -una suerte de estado de gracia para descubrir los misteriosos placeres de la reflexión y la ensoñación-, es similar tal vez al fenómeno de la embriaguez que producen algunas drogas como el haschisch o el opio, en el sentido que lo describía Charles Baudelaire en *Los paraísos artificiales*: “el sentimiento del espacio primero y, luego el sentimiento del tiempo, quedaron singularmente afectados. Paisajes y monumentos revistieron formas demasiado vastas como para que el ojo humano no sufriese por ello.”<sup>3</sup>

Transformar el tiempo de la observación en un espacio mental para un observador atento, parece ser una de las principales virtudes de las obras barrocas.

Restablecer el deseo de interpelar los juegos hermenéuticos y sensoriales en la respuesta del otro, es una función que también podemos encontrar dentro de nuestra tradición local, en la obra ejemplar del artista Juan Downey<sup>4</sup>, especialmente en su afán de identificar en la mirada metódica de las artes visuales un estímulo que despierta el entendimiento del espectador y, su aprehensión creativa del mundo social y privado.

Estos cuatro artistas recogen sin duda esa pulsión barroca, de intensificar un espacio concreto y móvil de reflexión, para el sujeto que lee y experimenta la obra como un mundo de imágenes posibles.

---

<sup>1</sup> TAYLOR, René. “Ermetismo e architettura mistica nella Compagina di Gesù” en *Architettura e Arte dei gesuiti*. Milán, Ed. Electa, 1992, p. 65.

<sup>2</sup> LEZAMA LIMA, José. “Las imágenes posibles” en *Obras completas II*. México D.F., Ed. Aguilar, 1973, pp. 152-213.

<sup>3</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Los paraísos artificiales*. Madrid, Ed. Cátedra, 2008, p. 231. El poeta además señala: “a menudo, al contemplar las obras de arte, no en su materialidad fácilmente aprensible, en los jeroglíficos harto claros de sus contornos, o en el evidente sentido de sus temas, sino en el alma con que han sido dotadas, en la impresión atmosférica que conllevan, en la luz o en las tinieblas espirituales que derraman en nuestras almas, he sentido penetrar en mí como una visión de la infancia de sus autores.” p. 248.

<sup>4</sup> En esta acción de Downey, el filósofo Pablo Oyarzun ha identificado la voluntad de producir una emancipación de las múltiples tramas, condiciones y determinaciones, implícitas en la comunicación, “emancipar, según esto, es ofrecer al individuo oportunidades para elucidar la trama de lazos en que está inserto y, por así decir, cautivo de la identidad que aquellos le dictan, y sugerir de este modo vías para la modificación de esa trama. Pero esta elucidación tiene límites, y el reconocimiento de los mismos es también, en un segundo sentido, emancipador. Aquello que es radicalmente inelucidable, lo que opone siempre una residualidad insuprimible a todo afán de esclarecimiento es el enigma del sí-mismo.” OYARZUN, Pablo. “Paideia de Juan Downey” en *El rabo del ojo*. Santiago, Ed. Arcis, 2003, p. 59-60.







## la fiesta de los sentidos

En el muro principal de la segunda sala de la galería, podemos ver una tela de gran formato (10 x 2.20 m.) titulada *Safari*. El motivo principal de esta pintura de **José Pedro Godoy**, es una selva tropical habitada por animales y plantas de cristal. Los modelos fueron extraídos de un catálogo de objetos Swarovski. Papagayos, leones, elefantes y orquídeas de vidrio, conforman una extraña fauna que desde el dominio monocromático de grises, va virando hacia los extremos a tonos fríos donde predomina el azul y el fucsia. El resto de las imágenes es producido gracias a un minucioso sistema de pintura al óleo por capas.

El artista ha señalado que esta técnica pictórica es una variación de la que utilizaba Pedro Pablo Rubens. Este procedimiento permite una pintura más profunda y atmosférica, porque está construida por capas de óleo sobre una grisalla de acrílico.

JP Godoy, coincide con el maestro flamenco en su deseo de focalizar la atención del espectador en la materia pictórica, por medio de fuertes efectos cromáticos que amplían una red de asociaciones polisensoriales. Los cinco sentidos habían estado presentes en algunos de sus trabajos anteriores, por ejemplo, en *Niños*, donde una torta de mazapán era pintada y cortada en diez pedazos con los retratos de adolescentes posando para una fotografía en la playa. El gusto, la visión, el tacto, el olfato y el sonido también estaban presentes en un video clip que realizó para una canción de Paulina Rubio, donde aparecía la imagen de una lámpara-pecera que se alternaba con la visión de una orgía bajo el agua.

En *Safari* el artista ha privilegiado la calidad y la textura cromática del prisma visual, esto sucede gracias a los efectos del cristal

que logra traducir esa impresión del origen óptico del color (evidenciada a través de la yuxtaposición de los motivos de la fauna y la flora de cristal). Desaparece aquí la división tradicional entre figura y fondo, la superficie plástica emerge como la gran protagonista de la representación y el tema se transforma en un elemento secundario, narrativo.

Una antigua consigna barroca decía que nada que esté en el intelecto no ha estado antes en los sentidos. Roger de Piles, teórico francés y ferviente defensor de la pintura de Rubens, era aún más enfático y sostenía que “la verdadera pintura es aquella que nos llama (y por así decirlo) nos sorprende: y ello ocurre únicamente por la fuerza del efecto que produce y que nos obliga a acercarnos a ella, como si tuviera algo que decirnos.”<sup>5</sup>

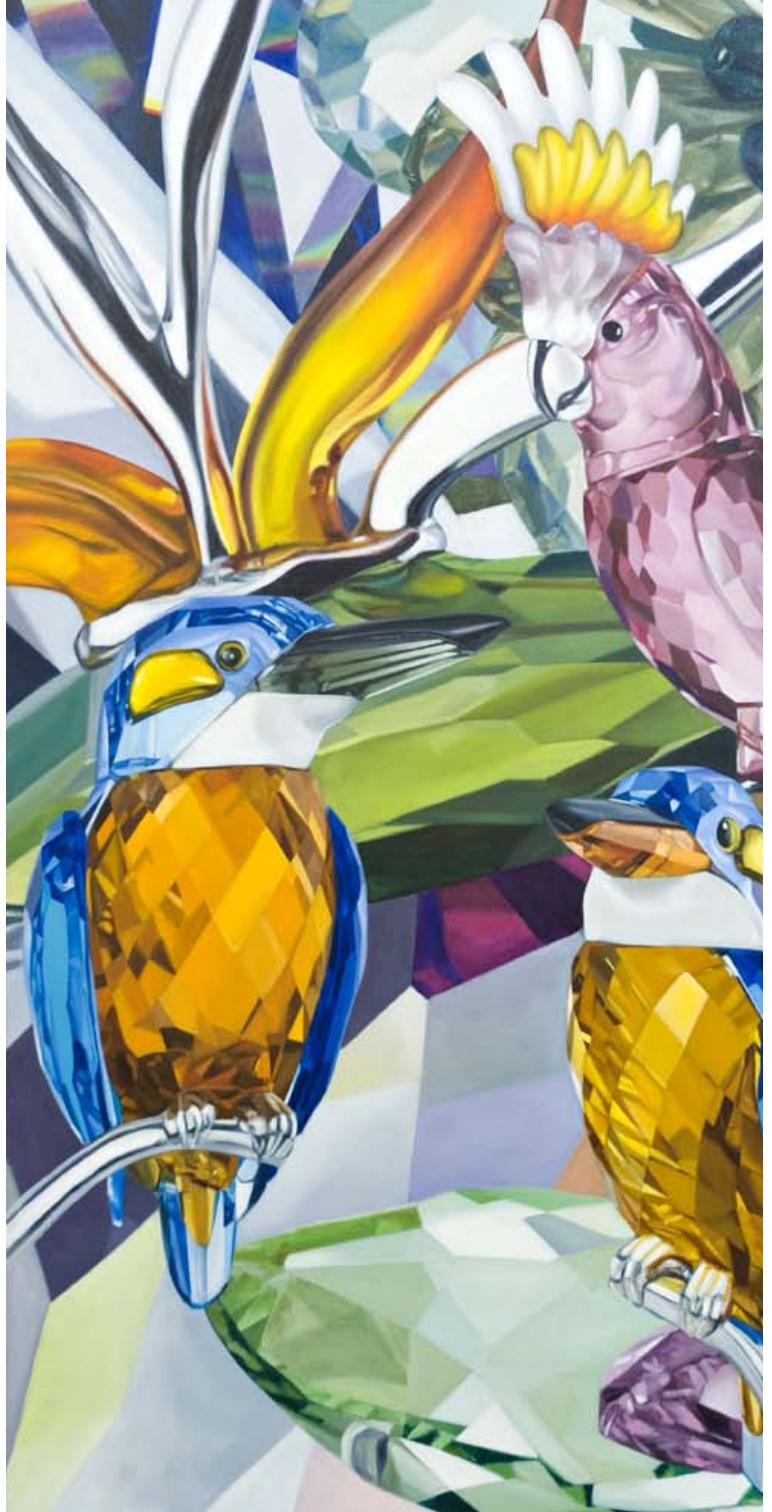
La composición calidoscópica de *Safari*, produce ese efecto envolvente del que hablaba de Piles, y al igual que el antiguo mito de Diana y Acteón, nos sumerge en el misterio erótico del ver y el entrever.

<sup>5</sup> DE PILES, Roger. *Cours de peinture par principes*. París, 1708, p.3. En STOICHITA, Víctor. *La invención del cuadro*. Madrid, Ed. Serbal, 2000, p. 67.















## malezas cromáticas.

La visión de la naturaleza despojada de cualquier acontecimiento, ha sido un tema privilegiado para la pintura que reflexiona sobre sus propios medios. **Rosario Perriello** transforma también el género del paisaje en una oportunidad para la experimentación pictórica, desplazando el soporte de su motivo desde la tela al espacio de la galería de arte.

En el catálogo de una obra anterior, *Naturaleza Muerta de objetos encontrados* (Mimesis, 2005), la artista explicaba que el punto de partida de su trabajo es siempre el lugar de la exposición. “La arquitectura, la ubicación, los objetos que allí se encuentran y quienes transitan el lugar se convierten en el punto inicial”.

Para esa ocasión decidió trasladar la imagen de un basural fotografiado en un barrio periférico a una pintura sobre trupán, donde el recorte de toda la escena creaba un fuerte contraste con el motivo real, transformado en una silueta compacta recortada contra el muro blanco de la sala.

Ese mismo año realizó otra naturaleza muerta, una pintura al óleo inspirada en bodegones españoles y flamencos. La tela emplazada en la vitrina de una oficina de taxis, transformada en la Galería H10 de Valparaíso, incluía objetos reales y al igual que los famosos limones colgantes del pintor barroco Sánchez Cotán, producía el efecto de una trampa visual, que obligaba al receptor a entender que la verosimilitud de la pintura está sujeta a un mecanismo, a un sistema de representación.

En su instalación para la muestra *Paraíso artificial* -ubicada en los muros laterales de la segunda sala de la Galería Gabriela

Mistral- sus modelos son malezas, ramas y follajes. Un tipo de vegetación que brota salvaje, casi imperceptible entre medio de plantas, árboles y escombros.

Encaramadas por los muros y el suelo de la galería, esta vegetación aparece en la forma de rizomas cromáticos hechos con revistas, paquetes y cajas de cigarrillos, papel de regalo, envases de cereal y cosméticos, cajas de remedios y los papeles amarillo cadmio que envuelven las bolsas de té.

Hay en este trabajo una invitación a experimentar la traducción de la naturaleza, por medio de una caza de sus equivalentes cromáticos en nuestro habitat cotidiano.

La obsesión de Rosario Perriello de transformarse en un órgano receptivo, en hacer de sus obras un eco fiel de lo que ve, nos permite ampliar nuestra propia experiencia visual, acercarnos al ruido invisible de los objetos que nos presenta. Aquello que Clarice Lispector llamaba: *la alegría de encontrar en la figura exterior los ecos de la figura interna*.















## *perspicacia y desengaño*

**Francisca Rojas** elabora su investigación plástica a partir de materiales encontrados en tiendas de construcción o lugares de demolición. Con ellos crea injertos artificiales que simulan extracciones de suelo o pequeños fragmentos arquitectónicos, donde lo macro y lo micro confluyen en la tarea de armar una colección de objetos inventados. La artista elabora un sistema que selecciona, agrupa y modifica sus apariencias de acuerdo a criterios que simulan un método científico de apropiación. Transformada en una suerte de arqueóloga, va reconstruyendo una memoria colectiva a partir de una red de asociaciones entre los materiales (pedazos de muros, baldosas, mosaicos, alfombras sintéticas, plumavit) extraídos de un contexto específico y, las imágenes que esas superposiciones provocan en el espectador.

“Dentro de la colección de fragmentos construidos -explica la artista-, el pasado que se intenta esbozar es más bien una micro-historia, que en este caso no comporta ningún dato objetivo para la formación de un registro documental. Así, la historia derivada de la colección se vuelve tan ficticia como la memoria generada a partir de los fragmentos, pues el grupo va incrementándose en la medida que el coleccionista inventa sus propios hallazgos”.

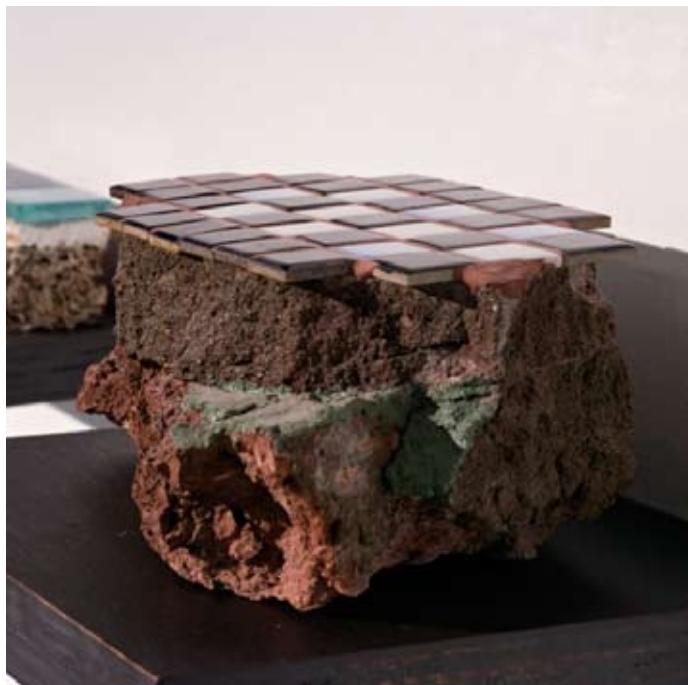
Al forzar la condición engañosa de sus obras (falsos vestigios que parecen extracciones arqueológicas), Francisca Rojas renueva la pregunta por el sentido de armar un archivo verosímil y cronológico de objetos artísticos. Pero su pregunta también se extiende a los espacios que albergan colecciones: a los criterios institucionales que dictan las jerarquías, ordenan y unifican los significados históricos y artísticos de las obras. Se trata de un

método crítico, que como un buen ejercicio historiográfico trata de poner en relieve la cara discutible, anacrónica y perecible de esos conceptos. La invención de estas extracciones de suelo son, en ese sentido, sintomáticas de la necesidad de poner al descubierto ese conjunto de juicios de valor casi imperceptibles bajo vitrinas, didascalías, enumeraciones y títulos en las salas de exhibición de los museos .

Alzados sobre plintos y repisas, estos pequeños y medianos ‘escombros monumentales’, introducen nuevas escalas de relaciones, como la antigua Perspicacia -de la que hablaba Emanuel Tesauro- que, hábil para penetrar en las cosas lejanas y también en las más pequeñas, modifica los sistemas perceptivos y cognitivos del observador. Esta verdadera táctica del desengaño, subraya la función exhumadora del arte con respecto a la historia. Pero el peso agudo y certero de su crítica, se hace visible de un modo ligero, cómico y veloz. Al igual que los dibujos animados del Correcaminos, imágenes que sobreviven e inspiran la estética del emplazamiento y la fuga de Francisca Rojas.















## materia desfalleciente

La obra de **Marcela Duharte**, Colección Privada, tiene como punto de partida algunos de sus trabajos anteriores. Por ejemplo, la serie de pinturas que presentó para la exposición *Guardapolvo*, donde después de fotografiar un grupo de tumbas del Cementerio General (las más abandonadas que encontró), las representó en telas de pequeño formato y luego las enterró en el jardín de su taller. Tras dos meses de regalarlas y custodiar escrupulosamente su estado de deterioro, las colgó una a una siguiendo una composición que se guiaba por la geometría rectangular del muro de la Galería Balmaceda 1215. Este singular sistema de recomponer una estética del deterioro para representar tumbas olvidadas, era consecuencia de una investigación anterior que la artista comenzó a realizar en su época de estudiante de pintura en la Universidad de Chile. Para su proyecto final de cuarto año de Taller, decidió componer un archivo fotográfico con todas las pinturas coloniales que existían en Santiago. El paso siguiente fue trasladarse al barrio Franklin y fotografiar todas las animitas que encontraba. Su pauta de selección estaba guiada por la intuición y el gusto que demostraba cada fiel al componer los cuadros de agradecimiento para un muro de ex-votos, decorar un altar dedicado a una virgen o a su santo protector.

En todos estos trabajos podemos reconocer una predilección por rescatar para el arte contemporáneo, lo que Marcela Duharte llama, ‘la materia desfalleciente’.

Esa inquietud de desenterrar las imágenes del arte religioso -colonial y popular- repartido por la ciudad de Santiago, me parecen fundamental para comprender la obra que presenta en la muestra *Paraíso artificial*. La idea de hacer renacer un material simbólico que la actualidad ha relegado al olvido o, en el mejor de los casos, ha permanecido en calidad de testimonios agónicos, es un asunto que para nuestra artista reviste de un sumo interés.

Podemos relacionar esa acción con las teorías de la respuesta frente al poder arcaico de las imágenes religiosas, explicadas por el historiador del arte David Freedberg como: “respuestas sometidas a la represión por ser demasiado embarazosas, demasiado expansivas, demasiado toscas y demasiado inadecuadas; porque nos recuerdan nuestro parentesco con los iletrados, los zafios, los primitivos, los no desarrollados; y porque tienen raíces psicológicas que preferimos ignorar.”<sup>6</sup>

La serie de pinturas que forman el ángulo derecho de la primera sala de la Galería Gabriela Mistral, son un ejercicio de extrañamiento. Realizado con una fotografía de sus abuelos paternos, a los que nunca conoció, y encontrada por casualidad al interior de un libro, esta imagen se transforma en el tema central de su obra.

En distintos formatos Marcela Duharte recorta ‘detalles’ de esa primera imagen: los zapatos, los botones del abrigo, un sombrero, una mano, suma de recuadros que termina descargando la última foto de sus abuelos de un valor estrictamente sentimental. Al tener que ir recomponiendo con nuestra mirada el vínculo entre el modelo de la fotografía y las ochenta y ocho pinturas que la reproducen, la unidad de la imagen se pierde, la observación se beneficia de una trama de recuerdos y asociaciones intuitivas que colman ese espacio aparentemente irreductible entre nuestra mirada y esas imágenes fragmentarias.

<sup>6</sup> FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid, Ed. Cátedra, 1992, p. 19.

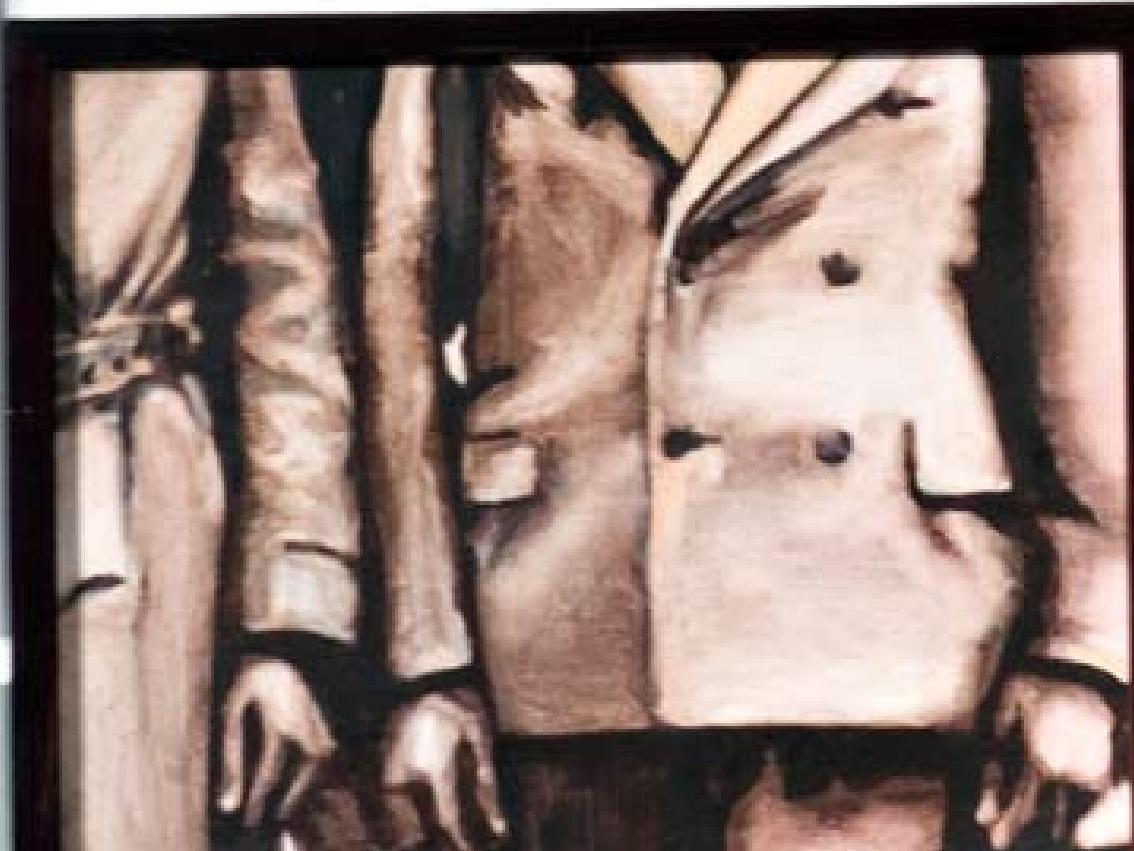












<b>Exposición</b>	<b>Paraíso artificial</b>	<b>Ficha Técnica</b>
<b>Artistas</b>	<b>Marcela Duharte, José Pedro Godoy, Rosario Perriello, Francisca Rojas</b>	<b>Marcela Duharte</b> <b>Persistencia de la memoria, 2009</b> Políptico de 88 pinturas, óleo sobre tela, raspadas con lija y diluyente, enmarcadas en moldura madera color café moro, medidas variables. Representan fragmentos de una vieja fotografía familiar de los abuelos de la artista.
<b>Curaduría</b>	<b>Constanza Acuña y Galería Gabriela Mistral</b>	
<b>Texto</b>	<b>Constanza Acuña</b>	<b>José Pedro Godoy</b> <b>Safari, 2009</b> Pintura, óleo sobre tela, 2.20 x 10.50 m. (7 telas, 2.20 x 1.50 m c/u). Nos muestra una selva de cristal, donde animales y plantas son extraídos de un catálogo de objetos Swarovski.
<b>Fecha</b>	<b>28 de mayo al 10 de julio de 2009</b>	<b>Rosario Perriello</b> <b>Impulso ingenuo , 2009</b> Figuras realizadas a partir del ensamblaje de papeles recolectados, reciclados y recortados, medidas variables. Representan distintos tipos de vegetación en escala 1:1.
		<b>Francisca Rojas</b> <b>Disecciones , 2009</b> Serie de 80 fragmentos de pequeño formato, montados a muro mediante repisas individuales y 4 fragmentos de gran formato expuesto sobre tarimas, que en conjunto actúan a modo de colección. Estos escombros ficticios simulan extracciones de diferentes tipos de suelos. Sus materialidades son del ámbito de la construcción y de otras ajenas a éste (cemento, ladrillo, gravilla, tierra, madera, esponja, cartón, resina, corcho, vela, jabón, etc; y tipos de superficies: alfombra, pasto sintético, cerámica, mosaico, goma antideslizante y baldosas).

---

**Marcela Duharte**

Nació en Los Ángeles, Chile en 1979. Actualmente vive y trabaja en Santiago, Chile. Licenciada en Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Entre sus exposiciones colectivas se encuentra *Devota*, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago (2009); *Guardapolvo*, Galería Balmaceda Arte Joven, Santiago (2008); *La flexibilidad del Género, los hijos de la nueva Constitución*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago; *El cuerpo aprendido*, Sala Juan Egenau, Santiago y Universidad de Talca, Talca (2007); y *La suntuosidad de lo real*, Hall Central de la Facultad de Medicina, Universidad de Chile (2005).

**Rosario Perriello**

Nació en Buenos Aires, Argentina en 1973. Es Licenciada en Bellas Artes, en la Universidad Arcis de Santiago, Chile. Ha participado en diferentes exposiciones colectivas entre las que se cuenta *Museo imaginario*, Galería Local 2702, Universidad ARCIS, Santiago (2007); *Escenario*, Galería Pancho Fierro, Lima, Perú (2006); *Naturaleza muerta para una vitrina pública*, Galería h-10, Valparaíso, Chile; *Mimesis, nuevo realismo*, Galería Cecilia Palma, Santiago; *Estudio Abierto*, Buenos Aires, Argentina (2005); *Pinturas para intervenir un modelo*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2002); *3+1*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago; y *Figurativa*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile (2001); y *Tapada*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile (1998). Ha obtenido el Fondart, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2002, 2006 y 2009).

---

**José Pedro Godoy**

Nació en Santiago de Chile en 1985. Actualmente vive y trabaja en la misma ciudad. Es Licenciado en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y está realizando el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Con sus pinturas ha participado en diversas muestras colectivas como *Barroque*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile (2009) y *Cruces*, en el mismo museo; *Lanzamiento Sala Cero*, Galería Animal, Santiago; *Cabeza de Ratón*, Museo de Artes Visuales, Santiago; *Obsesiones Intermedias*, Galería Masotta Torres, Buenos Aires, Argentina; *El lugar de la fragilidad*, Galería Balmaceda Arte Joven, Santiago; *Umbrales*, Centro de Extensión de la Universidad Católica, Santiago (2008); *Concurso Bontá*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2007); y *Suspender / Apagar / Reiniciar*, Campus Oriente de la Universidad Católica, Santiago, Chile (2006). El año 2008 obtuvo el segundo lugar en el Concurso *Cabeza de Ratón*.

---

**Francisca Rojas**

Nació en Santiago de Chile en 1985. Actualmente vive y trabaja en Santiago. Es Licenciada en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y actualmente desarrolla su tesis de Postítulo en Restauración y Conservación de Patrimonio, Universidad de Chile. Su trabajo se ha desarrollado tanto dentro de las artes visuales como del diseño teatral, sin embargo en ambos su interés teórico y visual ha estado puesto siempre en el espacio habitable y el recorte arquitectónico. Algunas de sus exposiciones son *Patio interior*, Galería de Arte Espacio G, Valparaíso, Chile; *Umbrales*, Centro de Extensión Universidad Católica de Chile (2007); *Colección privada: Extracciones de suelo*, Campus Oriente, Universidad Católica de Chile (2006).

---

**Constanza Acuña (Co-curadora)**

Nació en Santiago de Chile en 1970. Vive y trabaja en esta misma ciudad. Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Bolonia. Académica de Pregrado y Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Directora del Centro de Investigación y Documentación del Departamento de Teoría de las Artes de la misma universidad. Ha publicado artículos y ensayos sobre artes visuales en distintos medios chilenos y extranjeros, entre los que destacan: *Juan Espinoza Medrano y la serie de pinturas del Corpus Christi*, Universidad de Minas Gerais, Brasil; *5 preguntas a Joseph Kosuth*, Universidad Diego Portales, Chile (2007); *La imagen entre medio de lo local y lo global*, Universidad de Udine, Italia; *Trabajar sobre la imagen es trabajar sobre el margen de la cultura*, entrevista a Víctor Stoichita, Universidad de Chile; *Mesianismo y anacronismo en la serie de pinturas sobre la vida de San Francisco del Museo Colonial de Santiago*, proyecto de investigación para Fondart (2008).

**Diseñador piezas gráficas**

Felipe Sepúlveda.

**Marcela Duharte****Asistentes producción obra**

Sergio Cortes, Roberto Duharte, Maricarmen Jaramillo, Marcela Rosende, Felipe Santander, Malena Valdevellano, Sebastián Vidal.

**Asistentes montaje**

Tomás Fernández, Rodrigo Páez, Carla Cari.

**Archivo**

Herman Duharte, Aldo Duharte.

**José Pedro Godoy****Asistentes de montaje**

Paulina Altamirano, Paloma Berrios, Claudia Bitrán, Felipe Muhr, Nicolás Olivares, Sebastián Riffo.

**Rosario Perriello****Asistentes producción obra y montaje**

Paz Castañeda, Carla Saavedra, Mario Z.

**Francisca Rojas****Asistentes producción obra**

Javiera Cabib, Evelyn Castizaga, Mauricio Cid, Evelyn Castizaga, Álvaro Salinas.

**Asistentes montaje**

Natalia Aliaga, Javiera Cabib, Celeste Iglesias, Jaime Iglesias, Juan Pablo Pinto, Miguel Ríos.



Pasé más de veinte veces por fuera. Me pareció simplemente fuera de lo común y me voy con una sensación de tranquilidad.  
Felicitaciones.

*Esteban J. Márquez.*

Gracias por la revelación del Paraíso bajo los musgos y las sombras...

...pronto a la calle.

*Eduardo Borlando.*

# The Baroque Image: A Paradise Reclaimed for the Viewer

Constanza Acuña  
Art Historian  
Santiago, July, 2009

The Cabinet of Curiosities, precursor to the museum and the art gallery, was once the ideal venue for assembling collections of a broad array of different objects. Its walls were frequently covered with pictures and lined with bookcases containing manuscripts and precious metals, and with sculptures of mythological figures and embalmed animals, the cabinet of curiosities was indeed a most curious theater for the senses and the intellect.

Inside the Jesuit College in Rome the German scholar Athanasius Kircher cultivated one of the most admired cabinets of the 17th century, one that he defined as ‘a theater of nature and art that would be difficult to find anywhere else.’

Kircher’s system ‘united concept and image, science and mysticism. He was guided by a hermetic, multidirectional

sense of history that led him to fuse western and eastern cultures. His books were full of citations from hermetic Cabbala dialogues, Pseudo-Dionysius, and the art of memory. What most interested him was organizing this heterogeneous set of knowledge into a rational, didactic system aimed at discovering a common root to all the world’s languages in the interest of establishing a universal language.’<sup>1</sup>

Today, the images that illustrated his books can be seen as early interlocutors of Surrealism, a movement that also took dislocated and reordered images—which tended to blur the line between reason and imagination—and turned them into a poetic language, a form of communication that appealed to that primordial desire to melt the contradictions of the universe by establishing an artificial harmony between opposites.

This *Ars combinatoria* of Kircher’s recalls what José Lezama Lima referred to as the ‘network of images’: <sup>2</sup> a collection of visual and literary metaphors that function around a plot of memories and intuitive associations that come to fill the seemingly irreducible space between things. Through that metamorphosis it was possible to achieve ‘the unitive form’ or the poetic image, despite the predatory distance that seemed to keep them apart.

This process of figuration, which occurs even through antagonism –when the subjective perspective branches out into simultaneous plots– prompts a number of evocations and conversations in which the mind not only observes but becomes those things it experiences.

The four works that comprise the exhibition *Paraíso artificial* (Artificial paradise) continue this Baroque exercise of combining things that seem so disparate in nature to create a counterpoint, a dialogue of perceptions that encourages experimentation with the possibilities and

possible limitations of their materials, devising an itinerary that meanders through the fictitious and real places that give life to their images.

One common denominator among the works in this exhibition is that they are all built upon notions of fragmentation and recycling, of reappropriating the ancient Baroque philosophy of transforming the universal into the specific and vice versa: transforming the specific into the universal. The image appears as the result of both an extraction and an amplification of the sensorial and rational experience, which triggers a personal and social archaeology that transforms cultural trash and obsolete, disregarded repertoires into visual metaphors for thinking about the present moment. Recent artistic tradition and knowledge, in this sense, becomes a ductile, perfectible instrument--a reflection on the part of these artists that 'knowledge is no longer happily closed off to everything.' The proliferation of the playful, the experimental, and the sensual conspire to create an aesthetic in which the elimination and the grafting of old motifs allow new languages to emerge within others, creating unexpected possibilities of interpretation. To paraphrase Severo Sarduy, one might say that what we have here is an art of dethroning and debate.

---

Reading the exhibition's visitors' book, more than a few people who stopped in for a look (almost all of them passersby who just happened to chance upon the show), described a similar kind of pleasure at observing the contrast between the experience of being immersed in the gloomy tumult of the city and the possibility of entering an image-refuge of their own through the artificial worlds suggested by these works of art.

On June 26, Juan Eduardo Cárdenas wrote, 'the exhibition reminded me of my childhood, when beauty and magic were found in so many different objects, especially after a day of rain, among the hills in front of the Chiloe sea.'

Reflecting upon the work of José Pedro Godoy, one viewer had this to say: 'An exquisite technique that recalls the vision of a little boy who is able to look, closely and carefully, at that din of symbols so crystalline, natural and pure.'

This ability to recover the sharp, concentrated vision of children looking at objects –a kind of state of grace for discovering the mysterious pleasures of reflection and dreaminess—may be similar in some way to the phenomenon of the giddiness produced by some drugs, like hashish or opium, in the sense that Charles Baudelaire spoke of them in *Artificial Paradises*: 'the perception of space and, shortly afterward, the perception of time were curiously affected. Buildings and monuments were displayed in proportions so vast as were painful for the human eye to behold.'<sup>3</sup>

To transform the time of observation into a mental space for a conscientious observer seems to be one of the principal virtues of Baroque art.

Reestablishing the desire to question the hermeneutic and sensorial games in the response of the other is a function that we also find within our own local tradition, in the exemplary work of Juan Downey,<sup>4</sup> especially in his quest to identify, in the methodical gaze of the visual arts, a stimulus that may awaken the understanding of the viewer and his creative grasp of the private, social world.

## The feast of the senses

On the main wall of the gallery's second room, we find a large format (10 x 2.2 m) canvas entitled *Safari*. The principal motif of this painting by **José Pedro Godoy** is a tropical

jungle inhabited by animals and plants made of glass. The models were taken from a catalogue of Swarovski pieces. Glass parrots, lions, elephants and orchids conspire to create a motley collection of fauna that, from the monochromatic gray backdrop, branches out toward the extremes into cold tones in which fuchsia and blue predominate. The rest of the images are produced thanks to a meticulous system of layered oil painting.

The artist has pointed out that this pictorial technique is a variation on a practice employed by Peter Paul Rubens. This process is what allows a deeper, more atmospheric painting to emerge, because it is comprised of layers of oil paint upon a grisaille of acrylic.

Like the Flemish master, José Pedro Godoy aims to direct the viewer's attention to the pictorial matter through strong chromatic effects that expand upon a network of multisensory associations. The five senses had been present in some of his previous work, such as *Niños*, in which a marzipan cake, decorated with portraits of adolescents posing for beach photographs, was sliced into ten pieces. Taste, sight, touch, smell and sound are also present in a video clip the artist created for a song by Paulina Rubio, which flashed alternating images of a lamp-fishbowl and an underwater orgy.

In *Safari* the artist has focused on the chromatic texture and quality of the visual prism, and this is made possible by the effects created by the glass that somehow translates that feeling of the optical origin of color (revealed through the juxtaposition of the glass flora and fauna figures). The traditional separation between figure and background disappears here, as the plastic surface emerges as the great protagonist of what is being depicted and the theme becomes an entirely secondary, narrative element.

According to an old Baroque-era maxim, there is nothing present in the intellect that hasn't already been present in the other senses. Roger de Piles, the French theorist and ardent champion of Rubens' painting, was even more emphatic in his beliefs and maintained that 'true painting is that which calls us [and so to speak] surprises us: and this occurs only through the force of the effect that it produces and that draws us into the work, as if it had something to tell us'.<sup>5</sup>

The kaleidoscopic composition of *Safari* produces that enveloping effect that de Piles spoke about, and just like the ancient myth about Diana and Actaeon, it plunges us into the erotic myth of seeing and glimpsing.

## Chromatic Weeds

The vision of nature stripped of all events is an important theme that has allowed painting to reflect upon its own medium. **Rosario Perriello** also transforms the landscape genre into an opportunity for pictorial experimentation, shifting the support of her subject away from the canvas and directly into the space of the art gallery.

In the catalogue of a previous work, *Naturaleza muerta de objetos encontrados* (Still life of found objects, *Mimesis*, 2005), the artist explained that the starting point for her work is always the exhibition space. 'The architecture, the location, the objects found there and the people passing through the space become the starting point.' On that occasion she chose to transform the photographic image of a garbage dump in a marginal neighborhood into a painting on a support of compressed wood in which the cutout of the entire scene struck a sharp contrast against the real subject, transformed into a compact, intersected silhouette against the white gallery wall.

That same year she created another still life, an oil painting inspired by the Flemish and Spanish still lifes. The canvas was placed in the window of a taxi dispatcher, which was transformed into the Galería H10 in Valparaíso. It included real objects and, just like the Baroque painter Sánchez Cotán's famous hanging lemons, created the effect of a visual illusion that forced the viewer to understand that the verisimilitude of a painting is beholden to a mechanism, a representational system.

In her installation for the exhibition *Paraíso artificial*, located on the side walls of the Galería Gabriela Mistral's second room, her models are weeds, branches and underbrush, the kind of vegetation that grows wild, almost imperceptibly, in between plants, trees, and rubble.

Climbing up the walls and across the floor of the gallery, this foliage appears in the form of chromatic rhizomes made from magazines, cigarette soft packs and boxes, wrapping paper, cereal and cosmetic boxes, drug packaging, and cadmium-yellow tea bag wrappers.

In this way, the work invites us to experience the translation of nature through the search for its chromatic equivalents in our everyday habitat.

Rosario Perriello's obsession with becoming a receptive organ, with creating works that truly echo the things she sees, allows us to broaden our own visual experience and brings us closer to the invisible noise of the objects that she shows us, what Clarice Lispector called 'the joy of finding the echoes of the internal figure within the external figure.'

## Discernment and Disillusion

**Francisca Rojas** builds her plastic investigation on the basis of materials found in building and construction stores and demolition sites. With these materials she cre-

ates artificial grafts that simulate floor fragments or small architectural shards, in which the macro and the micro come together in the task of assembling a collection of invented objects. Rojas develops a system that selects, groups and modifies the appearance of the objects using criteria that simulate a scientific method of appropriation. Almost like an archaeologist, she reconstructs a collective memory through a network of associations between materials (pieces of walls, tiles, mosaics, synthetic rugs, plumavit) that have been taken out of their respective contexts and the images that these superimpositions elicit from the viewer.

'Within the collection of constructed fragments,' she explains, 'the past that I try to sketch out is really a kind of micro-history, which in this case does not involve a single piece of objective data that could contribute to the creation of a documentary archive. Because of this, the history that emerges from the collection proves to be as fictitious as the memories that are generated as the result of the fragments, for the group gets bigger and bigger as the collector invents his own discoveries.'

By forcing the deceptive nature of her pieces (false archaeological remains that look like real excavations), Francisca Rojas puts a new spin on the question of what it means to assemble a chronological, realistic archive of artistic objects. Her question, however, also extends to the spaces that house collections, the institutional criteria that determine hierarchies and organize and unify the historical and artistic significance of the pieces. It is a critical method that, like any good historiographical exercise, tries to expose the debatable, anachronistic, and perishable side of these concepts. The invention of these archaeological remains is, in this sense, symptomatic of the need to exhibit that collection of almost imperceptible value judgments that lie beneath the

glass cases, didascalias, enumerations and titles found in the museum exhibition space.

Poised upon plinths and shelves, these small and medium-sized pieces of ‘monumental rubble’ introduce new scales of relationships which, like Emanuele Tesauro’s ancient notion of perspicacity, skillfully penetrate things that are far away and also extremely small, and thus modify the perceptive and cognitive systems of the observer. This very real tactic of disillusion underscores the function of art as an exhumer of history.

At the same time, the sharp, precise impact of this critique is made visible in a way that is light, comic, swift—just like the Roadrunner cartoons, images that survive and inspire Francisca Rojas’s aesthetic of displacement and escape.

## Languishing matter

*Marcela Duharte*’s piece, entitled *Colección Privada*, finds its starting point in some of her previous work, such as the series of paintings included in the exhibition *Guardapolvo*. On that occasion the artist went to Santiago’s General Cemetery and photographed a selection of the most abandoned graves she could find, and then created likenesses of them on small-format canvases which she then buried in the garden of her studio. After two months of watering them and taking scrupulous care of these pieces in their deteriorated state, she hung them, one by one, in a compositional scheme that followed the rectangular geometry of the wall of the Galería Balmaceda 1215. This singular system of recreating an aesthetic of deterioration as a way of depicting forgotten graves was the outgrowth of a previous investigation that the artist began working on during her time as a painting student at the Universidad de Chile. For her fourth-year final workshop project, she decided to build a photographic

archive with all the extant colonial paintings in Santiago.

The next step was to go to the neighborhood of Franklin and photograph all the sidewalk shrines, known as *animitas*, that she could find. Her criteria for selection were guided by the intuition and taste shown by faithful souls in their creation of handmade offertories for walls of religious devotion, and in the decoration of altars dedicated to the virgin or a particular patron saint.

What emerges in all these pieces is a predilection for bringing what Marcela Duharte calls ‘languishing matter’ into the context of contemporary art.

This desire to dig up images from the realm of religious—colonial, popular—art scattered across the city of Santiago seems essential to understanding the work Duharte has contributed to the exhibition *Paraíso artificial*.

The notion of effecting a rebirth of symbolic materials that have been relegated by our modern age to the dustbin of history or that, at best, have simply lingered on as testimonies of agony, is something that Marcela Duharte finds particularly compelling.

There is a link to be drawn between this action and the theories of response to the archaic power of religious images, which the art historian David Freedberg describes as ‘responses that are subject to repression because they are too embarrassing, too blatant, too rude, and too uncultured [too different]; because they make us aware of our kinship with the unlettered, the coarse, the primitive, the undeveloped; and because they have psychological roots that we prefer not to acknowledge.’<sup>6</sup>

The series of paintings that form the right angle of the first room of the Galería Gabriela Mistral are an exercise in bewilderment. Created from a photograph of the artist’s paternal grandparents (whom she never met) that the artist

found by chance inside a book, this image becomes the central theme of her work.

In varying formats Marcela Duharte snips ‘details’ from that first image: the shoes, the coat buttons, a hat, a hand, a collection of boxes that ultimately divest every last photograph of her grandparents of an exclusively sentimental value. By having to use our gaze to reconstruct the link between the photographic model and the eighty-eight pictures that replicate it, the unity of the image breaks down, and one’s efforts at observation are rewarded by a web of memories and intuitive associations that overflow the seemingly irreducible space between our gaze and those fragmentary images.

<sup>1</sup> René TAYLOR, “Ermetismo e architettura mistica nella Compagina di Gesù,” *Architettura e Arte dei gesuiti*, Milan: Electa, 1992. P. 65.

<sup>2</sup> José LEZAMA LIMA, “Las imágenes posibles”, in *Obras completas II*, Mexico City: Aguilar, 1973, pp. 152-213.

<sup>3</sup> Charles BAUDELAIRE, *Artificial Paradises*, translated by Stacy Diamond. Carol Publishing Group, 1996. The poet also points out that ‘Often, in thinking about works of art—not in their easily-grasped material sense nor in the obvious hieroglyphics of their contours, or in the evident sense of their themes but in the soul with which they are endowed, in the atmospheric impressions they render, in the light or the spiritual shade they throw upon our souls, I have been struck by something like a vision of their author’s childhood.’ P. 138.

<sup>4</sup> In this action undertaken by Downey, the philosopher Pablo Oyarzún has identified the will to produce an emancipation from the multiple plots, conditions and determinations implicit in communication: ‘to emancipate, in this sense, is to offer the individual opportunities to elucidate the plot of connections in which he is involved and, to some degree, captive of the identity that others assign him, and as such to suggest ways in which this plot can be modified. But this elucidation has its limits, and the acknowledgment of these limits is also, in a secondary sense, emancipating. That which is radically impossible to elucidate, which always opposes a residuality that is unsuppressible to all efforts of elucidation is the enigma of the one-self.’ Pablo Oyarzún, ‘Paideia de Juan Downey,’ *El rabo del ojo*, Santiago, Universidad Arcis, 2003, p. 59-60.

<sup>5</sup> Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*. Paris: 1708. P. 3. In Victor Stoichita, *La invención del cuadro*. Madrid: Serbal, 2000. P. 67.

<sup>6</sup> David FREEDBERG. *The Power of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

<b>Exhibition</b>	<b>Paraíso artificial (Artificial paradise)</b>	<b>Technical Information</b>
<b>Artists</b>	<b>Marcela Duharte, José Pedro Godoy, Rosario Perriello, Francisca Rojas</b>	<b>Marcela Duharte</b> <b>Persistencia de la memoria (Persistence of memory), 2009</b> <i>Polyptych comprised of 88 paintings, oil on canvas, scraped with sandpaper and paint thinner, framed in chocolate brown wooden of various sizes.</i> The paintings represent fragments of an old family photograph of the artist's grandparents.
<b>Co-curators</b>	<b>Constanza Acuña y Galería Gabriela Mistral</b>	
<b>Text</b>	<b>Constanza Acuña</b>	<b>José Pedro Godoy</b> <b>Safari , 2009</b> Painting, oil on canvas, 2.20 x 10.50 cm (7 canvases, 2.20 x 1.50 m each). This piece presents a glass jungle with animals and plants taken from a Swarovski catalogue.
<b>Date</b>	<b>May 28-July 11, 2009</b>	<b>Rosario Perriello</b> <b>Impulso ingenuo (Innocent impulse), 2009</b> Figures crafted by assembling different pieces of collected, recycled and cut paper, in various shapes and sizes, fashioned to represent different types of vegetation on 1:1 scale.

**Diseñador piezas gráficas:** Felipe Sepúlveda

#### **Marcela Duharte**

**Asistentes producción obra:** Sergio Cortes, Roberto Duharte, Maricarmen Jaramillo, Marcela Rosende, Felipe Santander, Malena Valdevellano, Sebastián Vidal. **Asistentes montaje:** Tomás Fernández, Rodrigo Páez, Carla Cari  
**Archivo:** Herman Duharte, Aldo Duharte.

#### **José Pedro Godoy**

**Asistentes de montaje:** Paulina Altamirano, Paloma Berrios, Claudia Bitrán, Felipe Muhr, Nicolás Olivares, Sebastián Riff.

#### **Rosario Perriello**

**Asistentes producción obra y montaje:** Paz Castañeda, Carla Saavedra, Mario Z.

#### **Francisca Rojas**

**Asistentes producción obra:** Javiera Cabib, Evelyn Castizaga, Mauricio Cid, Evelyn Castizaga, Álvaro Salinas. **Asistentes montaje:** Natalia Aliaga, Javiera Cabib, Celeste Iglesias, Jaime Iglesias, Juan Pablo Pinto, Miguel Ríos.

#### **Rosario Perriello**

#### **Impulso ingenuo (Innocent impulse), 2009**

Figures crafted by assembling different pieces of collected, recycled and cut paper, in various shapes and sizes, fashioned to represent different types of vegetation on 1:1 scale.

#### **Francisca Rojas**

#### **Disecciones (Dissections), 2009**

A series of 80 small-format shards set on individual shelves mounted on a wall, and four large-format shards exhibited on pedestals, all of which come together to form a collection of sorts. These ersatz pieces of rubble are a simulation of extractions of different types of land. The materials used are from the field of construction and other very different realms, and include cement, brick, gravel, earth, wood, sponge, cardboard, resin, cork, candles, soap, and other items. The kinds of surfaces involved include rugs, synthetic grass, ceramic, mosaic, nonskid rubber, and tiles.

### **Marcela Duharte**

Born in Santa María de los Angeles in 1979 and presently lives and works in Santiago, Chile. She holds an undergraduate degree in Visual Arts from the art department of the Universidad de Chile. Her group exhibitions include *Devota*, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago (2009); *Guardapolvo*, Galería Balmaceda Arte Joven, Santiago (2008); *La flexibilidad del género, los hijos de la nueva constitución*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago; *El cuerpo aprendido*, Sala Juan Egenau, Santiago and the Universidad de Talca, Talca (2007); and *La suntuosidad de lo real*, Main Hall, Department of Medicine, Universidad de Chile (2005).

### **José Pedro Godoy**

Born in 1985 in Santiago, Chile, where he presently lives and works. He holds an undergraduate degree in Art from the Pontificia Universidad Católica de Chile and is currently studying for the degree of Master in Visual Arts at the Universidad de Chile. With his paintings he has participated in a number of group exhibitions such as *Barroque* and *Cruces*, both at the Museo de Arte Contemporáneo in Valdivia, Chile (2009); *Lanzamiento Sala Cero*, Galería Animal, Santiago; *Cabeza de ratón*, Museo de Artes Visuales, Santiago; *Obsesiones Intermedias*, Galería Masotta Torres, Buenos Aires, Argentina; *El lugar de la fragilidad*, Galería Balmaceda Arte Joven, Santiago; *Umbrales*, Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago (2008); *Concurso Bontá*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2007); and *Suspender/Apagar/Reiniciar*, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago (2006). In 2008 he won Second Prize in the *Cabeza de Ratón* contest organized by the Museo de Artes Visuales in Santiago.

### **Rosario Perriello**

Born in Buenos Aires, Argentina in 1973 and holds an undergraduate degree in Fine Arts from Universidad Arcis in Santiago, Chile. Her work has been featured in a number of group exhibitions, including *Museo Imaginario*, Galería Local 2702, School of Art, Universidad ARCIS, Santiago (2007); *Escenario*, Galería Pancho Fierro, Lima, Peru (2006); *Naturaleza muerta para una vitrina pública*, Galería h-10, Valparaíso, Chile; *Mimesis, nuevo realismo*, Galería Cecilia Palma, Santiago; *Estudio Abierto*, Buenos Aires, Argentina (2005); *Pinturas para intervenir un modelo*, Museo de Arte Contemporáneo,

Santiago (2002); 3+1, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago; *Figurativa*, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile (2001); and *Tapada*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile (1998). She was awarded in FONDART, Chile's national Fund for Culture and the Arts (2002, 2006 y 2009).

### **Francisca Rojas**

Born in Santiago, Chile in 1985 and presently lives and works in Santiago. She holds an undergraduate degree in art from the Pontificia Universidad Católica de Chile and is presently working on a graduate thesis on Patrimonial Restoration and Conservation at the Universidad de Chile. Her work spans the fields of the visual arts and set design, though her visual and theoretical interests in both have always revolved around inhabitable space and architectural cuts. Some of her exhibitions include *Patio interior*, Galería de Arte Espacio G, Valparaíso, Chile; *Umbrales*, Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile (2007); *Colección Privada: Extracciones del suelo*, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile (2006).

### **Constanza Acuña (Co-curator)**

Born in Chile in 1970, and lives and works in the same city. She holds an undergraduate degree from the Universidad de Chile in Art History and Theory, and a doctorate in Art History from the University of Bologna. Presently she is a professor for both undergraduate and graduate students at the art department of the Universidad de Chile, and is Director of the Research and Documentation Center of the Art Theory department of the same university. She has published articles and essays on the visual arts for a variety of publications both in and out of Chile, among them *Juan Espinoza Medrano y la serie de pinturas del Corpus Christi*, Universidad de Minas Gerais, Brazil (2007); *5 preguntas a Joseph Kosuth*, Universidad Diego Portales, Chile (2007); *La imagen entre medio de lo local y lo global*, Università di Udine, Italy (2008); *Trabajar sobre la imagen es trabajar sobre el margen de la cultura, an interview with Victor Stoichita*, Universidad de Chile (2008); *Mesianismo y anacronismo en la serie de pinturas sobre la vida de San Francisco del Museo Colonial de Santiago*, a research project for FONDART, Chile's National Fund for Culture and the Arts (2008).