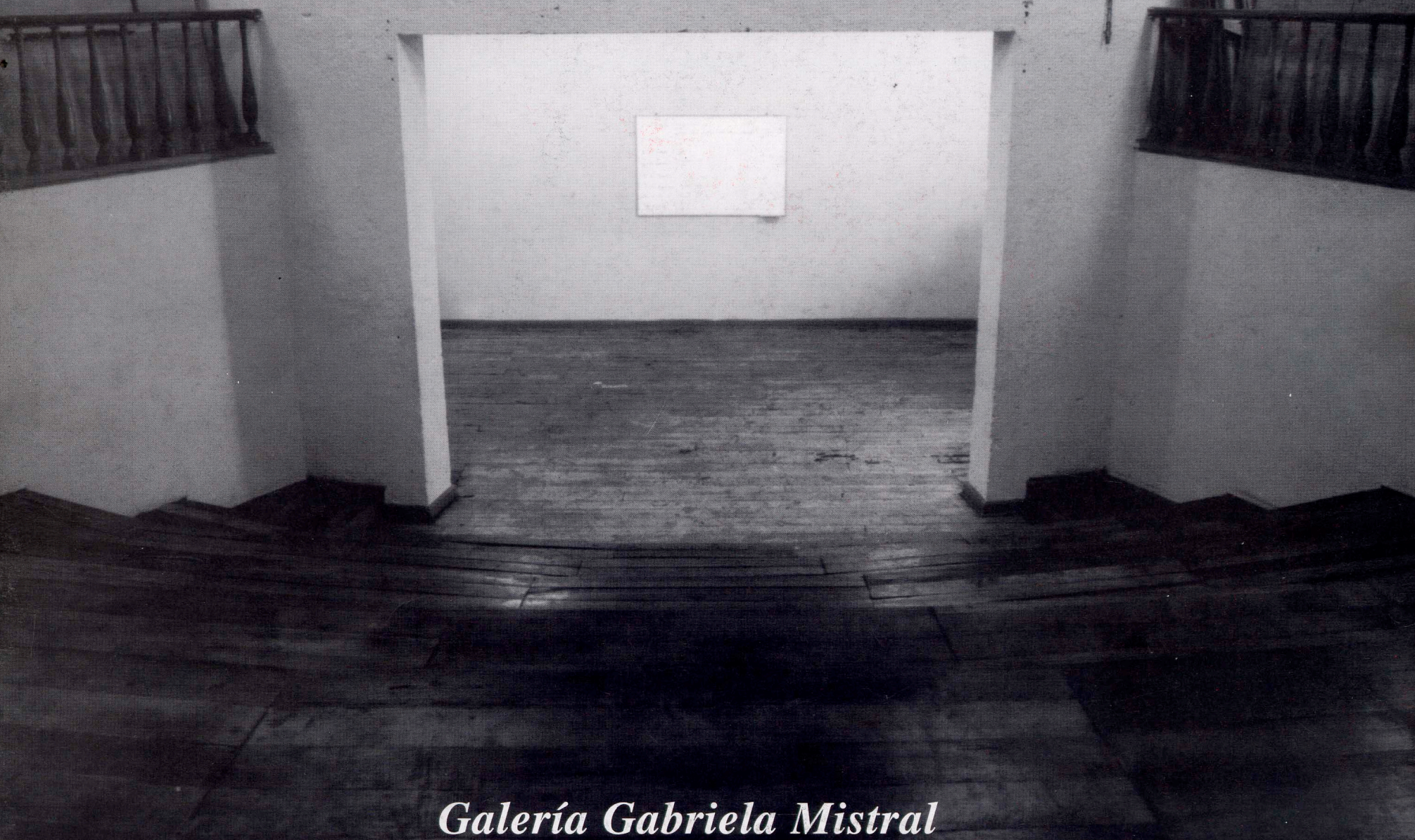


SALA ELEFANTE

JOSEFINA FONTECILLA • KIKA MAZRY • ELISA AGUIRRE



Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES • DIVISION DE CULTURA • MINISTERIO DE EDUCACION

Jefe División de Cultura
CLAUDIO DI GIROLAMO CARLINI

Jefe Depto. de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral
LUISA ULIBARRI LORENZINI

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Alameda Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 222 50 38 anexo 302
Fax 665 07 95 Santiago - CHILE

Depto. de Programas Culturales
División de Cultura
MINISTERIO DE EDUCACION

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las artes visuales del país. Su proyecto incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes de cada muestra.

En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de textos que NO NECESARIAMENTE reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.

SALA ELEFANTE

Josefina
fontecilla

kika
mazry

elisa
aguirre

La memoria del elefante blanco
Roberto Merino

6 de Enero
al 30 de Enero
1998

Galería Gabriela Mistral

LA MEMORIA DEL ELEFANTE BLANCO

Roberto Merino

Hay personas —entre las que me incluyo— a las que les resulta difícil hablar de una obra que no existe, e incluso de una obra que se encuentra en proceso. Una superstición bastante atendible indica que no se puede poner en el campo de pruebas de lo público cuestiones que aún no se resuelven en el ámbito de las emociones privadas. *Mentar* las formas que adoptan estas emociones en el proceso creativo equivale a desactivarlas tempranamente. Habría por lo menos un momento liminar, un cierto umbral en que una obra de arte se manifiesta como un conjunto de inquietudes e intuiciones casi incomunicables. Esta es una apreciación objetiva de algo que a la gente le sucede cuando pinta o escribe. T.S. Eliot —por poner un ejemplo conocido— necesitó de un tiempo y un espacio de inconsciencia para formular ese engendro literario titulado *He does the police in two different voices*. Posteriormente, el lector Eliot y el lector Pound transformaron el original en el indesmentible manuscrito de *La tierra baldía*.

El ejemplo es adecuado porque de un modo general Eliot puede considerarse como el epónimo de los poetas modernos a fuerza de su clasicismo. Algo

parecido se podría afirmar de Paul Valéry. En un caso o en otro, la obra poética es inseparable de la reflexión crítica. El poeta es el crítico, el más esclarecido observador de los mecanismos de su obra, y, llegado el momento, quien tiene la visión más despejada del lugar que su obra ocupa en relación a sus contemporáneos y a la nebulosa tradición. Fue Eliot, por lo demás, quien solicitó distancia entre “la mente que crea y el hombre que sufre el mundo”.

Sostener ideas semejantes en el contexto del Magister de Artes Visuales de la Universidad de Chile podría entenderse como atornillar, hasta cierto punto, al revés, o bien destornillar uno de los presupuestos básicos del programa de estudios: a saber, el requisito *sine qua non* de que los alumnos —egresados de carreras artísticas o afines— fueran capaces de formular el proyecto de su obra y exponerlo a las observaciones de profesores y compañeros. Sin embargo, otro presupuesto básico supone la necesidad de que estos alumnos se enfrenten a disciplinas y planteamientos de orígenes diversos. Es por eso, si me acuerdo bien, que me fue posible especular con mucha libertad en cierto curso

de poética que impartí en ese lugar en 1994 y 1995. Si bien sus diferencias están a la vista, los trabajos actuales de Josefina Fontecilla, Elisa Aguirre y Kika Mazry proceden del dispositivo teórico y práctico del Magister. El recinto áurico de estas operaciones ha sido desde un comienzo la denominada Sala Elefante, en el edificio que la Facultad de Artes tiene en la calle Compañía: un anfiteatro que a la vez sirve de taller de dibujo y auditorio para la ponencia de proyectos. Su condición subterránea y los lamentables trombonazos de los estudiantes de música que ensayan en salas anexas, convierten al lugar en una especie de subconsciente del edificio y —por qué no— del propio Magister. Hay que considerar, por lo demás, que aplicada a las edificaciones, la palabra *elefante* —seguida preferentemente por el adjetivo *blanco*— supone un lugar tanto o más inmanejable que el propio subconsciente. Esta podría ser, por de pronto, una manera de entender la referencia implícita en el título de esta exposición. Pero, más que nada, las obras mostradas aquí son productos de taller, trabajos que fueron modificados en el proceso de su ejecución por el concurso colectivo.

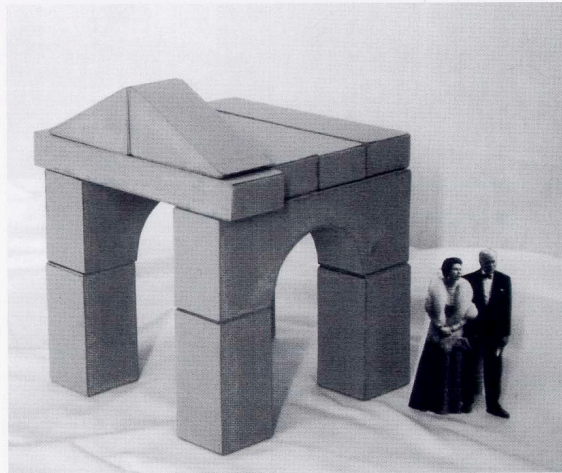
**Josefina
Fontecilla**



Oleo sobre brocato. 35 x 40 cm. 1997

- Brocados desteñidos por exposición al sol
- Pinturas al óleo sobre brocato

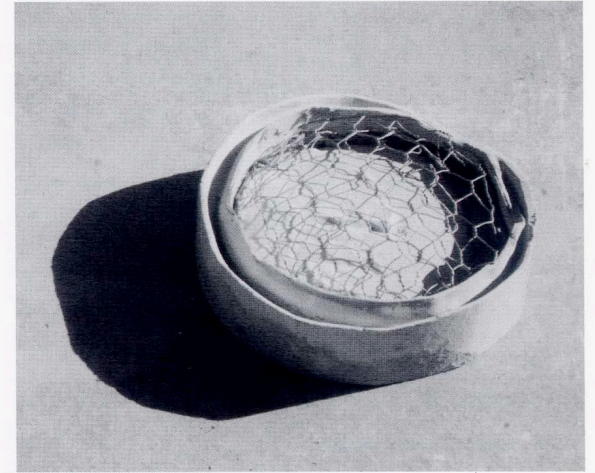
**Kika
Mazry**



Maqueta de un monumento. 24 x 24 x 40 cm.

- Esculturas armadas a partir de módulos regulares de madera aglomerada, como estructura constructiva básica del monumento clásico.

**Elisa
Aguirre**



OBJETO N° 6. Yeso, malla de alambre. 20 x 20 x 6 cm.

- Objetos realizados con acero (materia básica), yeso, cera, papel, carbón, madera y cuero, que evocan herramientas que se utilizan en la agricultura, faenas mineras y otras.

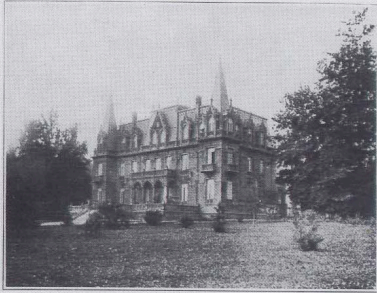
CONGELAMIENTO DE LA LUZ

Ignoro si en su montaje Josefina Fontecilla ha añadido finalmente una serie de fotografías de paisajes tomadas a través de las ventanas del castillo de Las Majadas de Pirque, donde residen sus fijaciones biográficas. De cualquier forma, se trata de documentos que en algún momento se barajaron como notas fotográficas del exterior y que ayudaron a la constitución de la obra. Esta consiste, como se ve, en cinco grandes telas de brocato estampado con motivos florales, similares a las que durante casi un siglo han servido de revestimiento mural en la mansión. La superficie de estas telas está decolorada, como lo evidencian las huellas de los cuadros ausentes. Hay que consignar, además, unos óleos de pequeño formato. En estas pinturas aparecen sólo manos: manos sosteniendo ramos de flores. Su modelo —fotografías de matrimonios de *illo tempore*— pertenecen al archivo familiar de la autora. El castillo de Las Majadas es un caso peculiar de ensoñación arquitectónica europea en mitad del campo chileno. La anécdota de su construcción es conocida: en apenas unos meses, lo levantó Julio Subercaseaux Browne en las antiguamente despreciadas tierras de Pirque, productivizadas por el esfuerzo de sus antepasados. Para ello, mandó echar abajo las viejas casas del fundo. El diseño de la nueva edificación —estilo “Francisco I” e inspirada en “los encantadores castillos del Loire”— corrió a cargo de Alberto Cruz Montt.

Se ha dicho hasta el cansancio que construcciones de este tipo —que constelaron Santiago a fines del pasado siglo, llegando en algunos casos al campo— corresponden a fantasías de mineros. A despecho de su vetustez, se acusa aún en ellas ostentación y falta de gusto. Por lo general, y debido a su espíritu imitativo, no se las considera dentro del rango de la arquitectura chilena. Sergio Larraín García-Moreno —en un artículo de hará sesenta años— sólo tiene palabras favorables para el palacio italiano que Eusebio Celli construyó para Maximiano Errázuriz en la Alameda, y que hoy pertenece a la embajada de Brasil (es el único de sus pares que conserva cierta serenidad en las formas). A éste habría que agregar —a modo de inventario— la residencia de José Tomás Urmeneta, que fue por décadas el hito gótico inglés de la calle Monjitas; el Palacio de la Alhambra, en Compañía, artefacto morisco levantado por José Ignacio Ossa después de su primer —y acaso único— viaje a Europa; el malhadado palacio Concha-Cazotte, “de estilo turco-siamés”, donde hoy está el barrio Concha y Toro; el Palacio Undurraga, transplantado desde Alemania según la moda gótico-germánica de principios de siglo; y, por cierto, la mansión de Francisco Subercaseaux —padre de Julio— en Agustinas, frente al Municipal, que en su conjunto —a decir de Eduardo Balmaceda— peca de “intranquilidad”. El castillo campestre de Subercaseaux es, de cualquier modo, un signo importante para quien quiera asomarse a las honduras del “modo de ser nacional”.

Josefina fontecilla

La Vida en el Campo



Pirque



CON el propósito de se efectúan. Su producción es de primer orden, tanto dar al lector nuestra por el número de fanegas que suministran su labranza agrícola y el aspecto como por la excelencia calidad del suelo, especialmente en las zonas que los arroba. Elabora algunas quinientos hectáreas de terrenos, de los cuales se destinan a 500 hectáreas de cultivos de papa y 500 hectáreas de trigo. El resto es de terrenos baldíos que se destinan a otros cultivos.

El Sr. Sotomayor es un gran fideicomisario por su situación económica por los capitales invertidos. Sus explotaciones son las de papa, trigo y cebada. En la zona de las papas, tiene un cultivo de papa de gran calidad y se dedica a la explotación agrícola con gran éxito. En el cultivo de trigo, tiene un cultivo de gran calidad y se dedica a la explotación agrícola con gran éxito.

La industria de este Sr. Sotomayor es una de las más importantes de la zona. Tiene una gran fábrica de papas que produce papas de gran calidad. En la zona de las papas, tiene un cultivo de papa de gran calidad y se dedica a la explotación agrícola con gran éxito.

En la zona de las papas, tiene un cultivo de papa de gran calidad y se dedica a la explotación agrícola con gran éxito. En la zona de las papas, tiene un cultivo de papa de gran calidad y se dedica a la explotación agrícola con gran éxito.

Casa del Fundo Las Majadas de Pirque, en un reportaje de la revista *Selecta*, marzo 1909.



Tela de brocado en proceso de desteñimiento mediante exposición al sol. 170 x 280 cm. 1997.

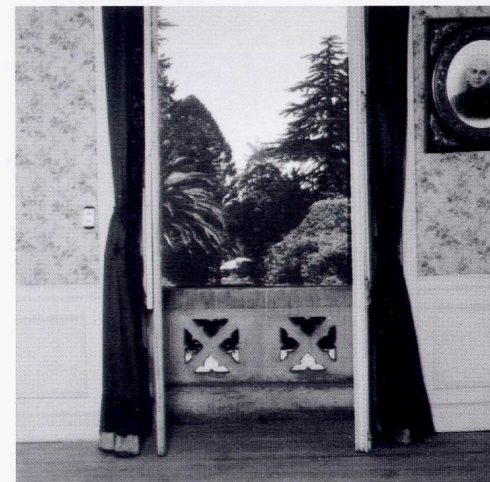
En él se unen dos tendencias que refractan nuestra realidad y nuestros deseos: el apego a la tierra, al aldeón colonial de la siesta de siglos, y la valoración un tanto ansiosa de los modelos foráneos y de la mundana ostentación. El abuelo de Josefina Fontecilla —Julio Nieto Espínola, agrónomo y fotógrafo— adquirió la casa a comienzos de la década del 20.

Pero, volviendo a la obra en cuestión, tendríamos que aceptar el hecho de que uno no elige su casa—fantasma. Para algunos, *la casa* será un bungalow de La Reina, para otros un caserón de fundo o un departamento minúsculo en un barrio dejado de la mano de Dios. Como sea, a Josefina Fontecilla le ha tocado en suerte que sus primeras visiones del mundo estén asociadas a esta significativa mansión. De ahí que la memoria familiar (y trans-familiar) protagonice, aún con elementos mínimos, la muestra. La restitución de lugar es, en este caso, de orden pictórico y fotográfico. Es cosa sabida que —tiempo mediante— la luz del día decolora los muros interiores de las casas. No hay sino que retirar un cuadro o un espejo para comprobarlo: la huella del color original del papel o del revestimiento se marca en la zona que ha permanecido oculta. Para lograr de manera verosímil una decoloración equivalente a la de los muros de su casa, Josefina Fontecilla ha debido exponer las piezas de brocato durante cuatro meses a la acción directa del sol.

Si uno tiene en mente las mencionadas fotografías del entorno, podrá rearmar la fórmula de luces y de

sombras y de símbolos en que la obra se sostiene. La luz exterior, que se ha pasado décadas destiñendo los muros interiores (y que más que signo, es en sí misma vehículo de la perduración) no es distinta de la que en una obturación instantánea se imprime en la película fotográfica. Tela y película son aquí destinos homólogos para distintos tiempos. Y otra cosa: se trata de una luz a ratos salvaje: la luz primitiva del campo chileno filtrándose hacia un protegido interior de la *belle époque*.

Es difícil, además, no relacionar las manojos de flores, que aparecen en los pequeños óleos adjuntos, con las flores —en algún momento reales— del exterior y con las flores repetitivas del brocato. Las variaciones de tema floral se complican aquí de una manera curiosa y nuevamente ponen en escena la especial relación de la realidad campestre y de las formas de vida cosmopolitas. Con toda su distancia, ambas esferas parecieran condenadas en este caso a contemplarse mutuamente en perpetua proximidad. Flores fotográficas, pictóricas, artificiales, estampadas: en el intento de Josefina Fontecilla presenciamos una especie de neutralización o silenciamiento de un poema modernista: mediante la discriminación de algunos signos se ha reducido la elocuencia original. Si un palacio es un “sueño congelado” —según escribió Joaquín Edwards Bello—, lo que hace Josefina Fontecilla es fundir en frío aspectos de ese sueño dejándolo finalmente como telón de fondo de los propios.



Las Majadas de Pirque : vista del parque desde el interior de la casa (1996).



Dos óleos sobre brocato, de una serie de veinte. 35 x 40 cm, 1997.



**Josefina
Fontecilla**

JUEGOS RACIONALES

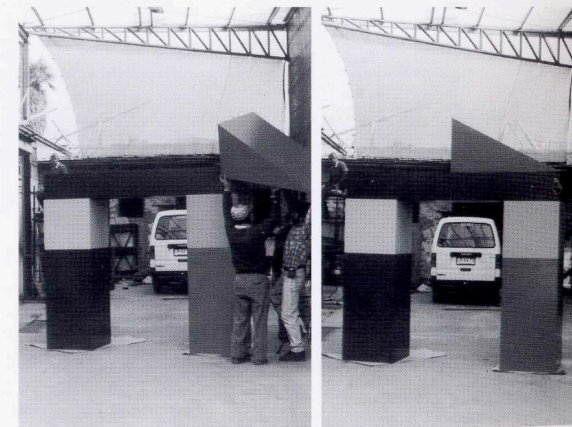
Las esculturas de Kika Mazry, en tanto, son monumentos que no monumentalizan nada, juguetes con los que no se puede jugar. Tienen una función no tanto plástica como discursiva: están hechas para poner en funcionamiento una discusión, para ratificar un diagnóstico sobre el estado actual de las simbolizaciones urbanas. Su juego, si lo hubiere, consiste en poner de relieve un desfase entre el sentido originario de la representación escultórica —“representación mística”, según anota la autora en su proyecto para una exposición anterior— y la función actual del monumento público: la de ornamento cultural “vinculado a las estrategias de poder”. Estos arcos de escala reducida y de referencias clásicas han sido construidos en madera aglomerada, pintada por lo demás con los colores básicos de los juegos “racionales”. El gesto pretende añadir ironía a una situación que la tiene de sobra: la sostenida tendencia nacional —latinoamericana, dirán otros— a reproducir formas —plintos, capiteles, columnas, arquivadas— en contextos y de modos impropios. Los trabajos de Kika Mazry se ponen deliberadamente fuera de todo lugar —la galería de arte apenas lo es— para dar cuenta del lugar equivoco del modelo.

¿Alguien podría señalar cuáles son hoy día las formas necesarias y deseables que debería presentar un monumento público? Es un asunto difícil. Santiago no es, en todo caso, una fuente de respuestas. Las

relaciones de nuestra ciudad con su escultórica ha sido tradicionalmente malas. No ha triunfado, históricamente, ni siquiera el academicismo sino la confusión y la mediocridad. A excepción de las obras de Rebeca Matte y de Virginio Arias —y de alguna otra excepción— los monumentos escultóricos de nuestra ciudad no dan siquiera para empezar una discusión. Si la escultura pública se entendiera como un símbolo activo emanado por el poder, da la impresión de que en el suelo local el poder ha descuidado este aspecto.

Un ejemplo lo aporta el denominado Altar de la Patria, levantado en los años 80 en pleno Barrio Cívico. Se trata del promontorio más grandilocuente producido por el poder militar para honrar las glorias armadas del país, pero en la práctica logra ser a lo más una molestia para el desplazamiento de peatones y vehículos. La Llama de la Libertad, enquistada en su punto central, tampoco da abasto para avivar en los espectadores —los transeúntes, los supuestamente subyugados por ese poder— la emoción de la ancestral simbología ígnea. Es más, se podría afirmar sin riesgo de equivocación que un constructo de esta naturaleza se yergue a años luz de las emociones de sus pretendidos destinatarios, quienes pasan por ahí con total indiferencia. De hecho, una de las pocas veces que se ha hecho visible fue cuando una mendiga del sector fue sorprendida recalentando su comida sobre la llamarada inlaudable. Mi propio padre, que marcó

kika mazry



Construcción de un pórtico, a partir del sistema de módulos.



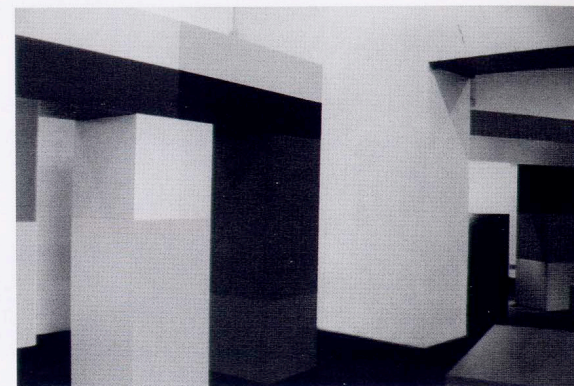
"Arco" madera aglomerada, lacada, 240 x 270 x 60 cm, 1997

la opción sí en el plebiscito de 1980, por esa misma época se refería a la llama libertaria como a “esa payasada”.

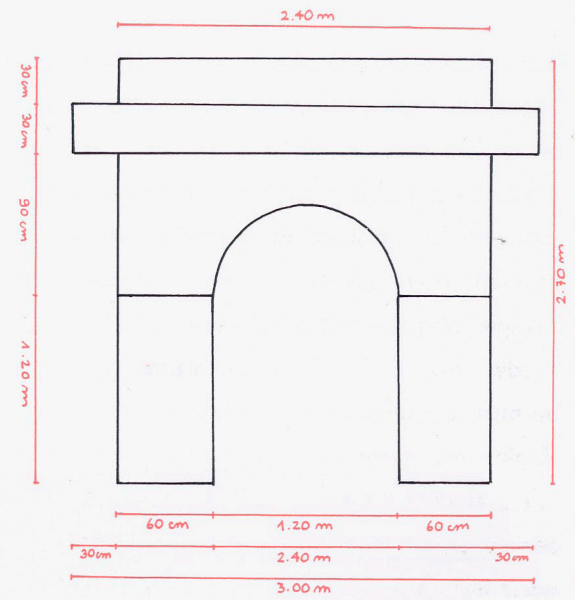
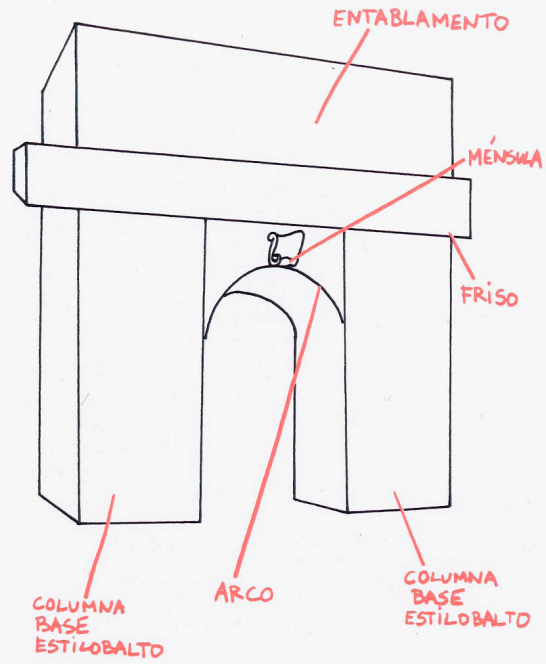
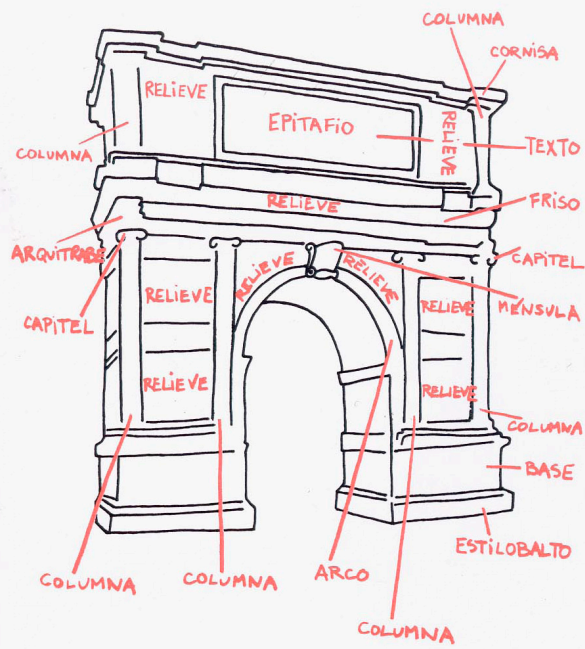
El Altar de la Patria corresponde más bien a una iniciativa de desmonumentalización: irrumpió, no sabemos hasta qué punto deliberadamente, en la perspectiva que había sido propia del Barrio Cívico desde la década del 30 y donde sí podríamos inferir un proyecto monumental, de sajona racionalidad e inspiración hausmanniana. El Palacio de la Moneda como epicentro de esta puesta en escena sí podía ser considerado entonces como un monumento eficiente —bastión neoclásico y residencia— del poder nacional. Pero aún esto, visto bajo la especie de la historia, se dio más bien como una cadena de accidentes: sabemos que La Moneda no fue construida inicialmente como casa de gobierno y que para su localización se estimó incluso como propicia la actual calle Esmeralda. Sabemos, además, que el proyecto inicial del Barrio Cívico estimaba la erección de un palacio gubernamental en el costado sur de la Alameda, cosa que —está a la vista— no se verificó jamás.

Es un hecho que las esculturas de Kika Mazry jibarizan las formas monumentales de tradición clásica y que la perecible madera pintada es en su caso una parodia picaresca del mármol o el metal. Antes que ella, esto lo han hecho numerosos arquitectos chilenos o extranjeros de paso en Chile. Lo han hecho, eso sí, en serio. Y esto no sólo en las

casonas con arcos de palacete, sino en “habitaciones baratas” —así se decía antes— del Ñuñoa profundo. Es muy raro el efecto, en este sentido, que puede lograrse insertando un par de columnas dóricas a la entrada de una vivienda cuyo formato es grados superior al DFL2. Respecto a los palacios, éstos generalmente han sido aquí copiados a escala inferior, con perspectivas algo estrechas y —en muchos casos— con materiales sustitutos. Recuérdese en este sentido la demolición de una fastuosa mansión santiaguina —Joaquín Edwards lo cuenta en alguna de sus crónicas— que fue asistida por numeroso público. En su momento, la casa había sido gloria y ornato de un sector orgulloso de la ciudad. Al momento de su derribamiento, no salió más que adobes, yeso y una multitud de ratones. Las esculturas de Kika Mazry —que al momento no esculpe, sino que más que nada proyecta en el papel— nos han obligado a estas reflexiones. Y a una última observación: el diseño del tiempo minimiza las equivocaciones y las pretensiones arquitectónicas. A su paso, la vida termina por imponerse y desactiva a la crítica. No sucede lo mismo con los monumentos, y en esto se evidencian los diferentes órdenes estéticos a los que la arquitectura y la escultura pertenecen. Una estatua que fue aberrante en 1897 sigue siéndolo un siglo después. Esto, porque la escultura urbana contiene una petición de perdurabilidad espiritual que su ejecución no puede desmentir.

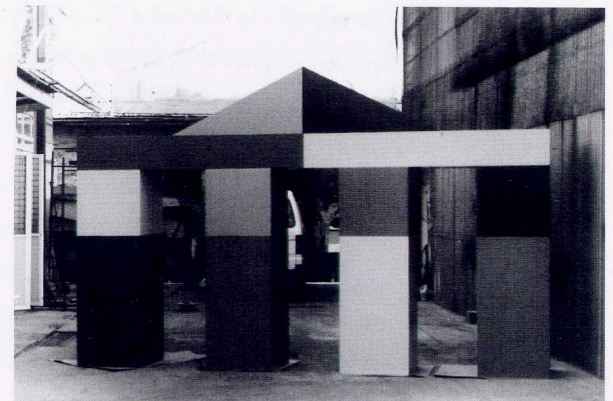


Vista general de la exposición “Proyecto funerario”,
Galería Posada del Corregidor, 1996.



Estudio preliminar para la construcción de un Monumento

kika
mazry



"Monumento conmemorativo", madera aglomerada, lacada, 270 x 420 x 60 cm, 1997



OBJETO N° 21. Acero, madera, bambú. 50 x 23 x 23 cm.

elisa aguirre

MARCANDO EL TIEMPO

Leo con el rabillo del ojo una página de Herbert Read. Afirma el crítico que —a diferencia de la magia, que busca explicaciones causales y materialistas a los fenómenos—, el arte animista “es un intento de simbolización de la espiritualidad que se esconde tras las apariencias”. Supone, el artista infundido de animismo, un mundo de cuerpos y de almas, y descarta la representación de lo real para quedarse —geometrización mediante— con una estructura esencial, con un “esqueleto del objeto”.

Junto al libro de Read tengo una publicación donde aparecen fotografías de una escultura de Elisa Aguirre. Se trata de “Estudio para un objeto”, de 1987. Vista desde lejos, la obra parece remitir a los monumentos fúnebres de Stonehenge. Tomada de cerca, se evidencia su constitución: cables de acero. Estos cables —nos informa una nota— han sido soldados al arco sobre una estructura de fierro.

La obra resulta, de partida, enigmática. Me gustaría mucho verla directamente, pero no sé bien donde está. Pareciera haber sido hecha para el abandono, para los traspatios de alguna maestranza, para una plaza pública no demasiado renombrada. Se emparenta de algún modo con la obra fallida y misteriosa de Lorenzo Berg, en la Plaza Almagro. Lorenzo Berg, que estudió con Henry Moore, tenía entre sus papeles privados algunos apuntes a lápiz de Stonehenge.

Elisa Aguirre ha reducido notoriamente el tamaño

de sus esculturas. Sus preocupaciones actuales han dado como resultado una serie de pequeños objetos fabricados con materiales de desecho. Son cuasi herramientas, mangos con crines, aglomeraciones de yeso sujetadas a latas y rejillas. Tales herramientas llevan el desgaste como sello de fábrica. Recién han salido del taller, pero parecen vestigios de una primitiva sociedad agrícola.

Hace poco llegué —por una forzosa casualidad— a la localidad de Llico, sin saber que ese paisaje le había dado a Pedro Prado el modelo para los trasfondos de su relato *Alsino*. En la playa, solitaria por estas épocas, había una estructura extraña, algo como los restos de un muelle. Neil Davidson especuló con que podía tratarse de una fracasada empresa decimonónica, quizás un puente a Australia. La guía *Turistel* confirmó parte del chiste: el muelle procedía de un proyecto militar abortado en el pasado siglo. Rondándolo, me acordé de una conversación que tuvimos con Elisa Aguirre como preámbulo a este artículo. Me parece que nos preguntamos para qué se hacen actualmente las esculturas, para que perturben o faciliten la vida de quién. Me explicó que algunas de sus obras mayores —trabajos forjados en fierro— permanecían, por ahora, en una bodega. Su interés fue más que nada el proceso, el ejercicio de hacerlas.

Confieso que me gustan los patios y los interiores de las casas, las calles, las plazas, e incluso los museos; pero me desagradan progresivamente las galerías de

JOSEFINA FONTECILLA

Santiago de Chile, 1962

ESTUDIOS	1981	Pintura, Instituto de Arte Contemporáneo
	1982-1985	Licenciatura en Artes Plásticas Universidad de Chile
	1994-1996	Magister en Artes Visuales U. universidad de Chile
EXPOSICIONES COLECTIVAS	1984	<i>Los Hijos de la Dicha</i> . Galería Sur, Santiago
	1985	<i>Búsqueda</i> . Galería Enrico Bucci , Santiago
	1987	Exposición colectiva. Galería Praxis, Santiago
	1989	<i>Primera Bienal de Arte Joven</i> . Centro Cultural de la Recoleta Buenos Aires
	1993	<i>Tiempos de Arte</i> . Exposición colectiva Instituto Cultural de Las Condes, Santiago

KIKA MAZRY

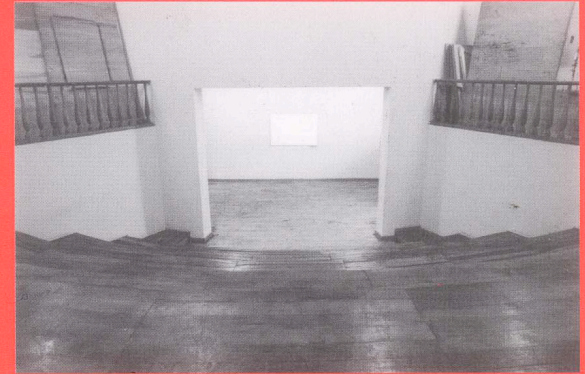
Santiago de Chile, 1967

ESTUDIOS	1988 - 1993	Licenciatura en Bellas Artes. Universidad Arcis.
	1995 - 1996	Magister en Artes Visuales. Universidad de Chile
EXPERIENCIA DOCENTE	1989 - 1993	Ayudante taller Forma y Espacio. Universidad Arcis
	1994 - 1997	Profesora titular del taller Forma y Espacio. Universidad Arcis
EXPOSICIONES RECIENTES		
INDIVIDUALES	1996	<i>Proyecto funerario</i> . Galería Posada del Corregidor, Santiago
	1993	<i>Escultura bajo techo</i> . Fac. de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago
COLECTIVAS	1996	<i>Mesas hechas por escultores</i> . Galería Artespacio, Santiago
	1995	VIII Muestra Anual, Museo de Arte Moderno, Chiloé
		Exposición colectiva, Galería Elle, Santiago
	1994	<i>Un Metro Por Un Metro</i> . Galería Gabriela Mistral, Santiago
	1992	Alumnos Arcis, Galería Gabriela Mistral., Santiago
	1991	<i>Concurso Matisse de Escultura</i> . Museo Nacional de Bellas Arte
BECAS	1996	FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Chile.

ELISA AGUIRRE

Santiago de Chile, 1954

ESTUDIOS	1979 - 1982	Licenciatura en Artes Plásticas con Mención en Escultura, Facultad de Artes Universidad de Chile
	1993 - 1994	Postgrado en Escultura, Royal College of Art, Londres, Inglaterra
	1995 -	Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile
EXPERIENCIA DOCENTE	1985	Ayudante 1 ^{er} año Volumen y Taller de Escultura, 2 ^o y 3 ^{er} año, Facultad de Artes, Universidad de Chile
	1986 - 1993	Profesora Taller Tridimensional y Taller de Escultura en Instituto de Artes Contemporáneo
	1993	Profesora de Escultura, Facultad de Artes, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, hasta la fecha
	1995	Profesora de Escultura, Universidad Finis Terrae hasta la fecha
BECAS	1986	Beca Sociedad Amigos del Arte.
	1993 - 1994	Beca The British Council para estudios de postgrado en el Royal College of Art en Londres, Inglaterra.
	1995	FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Chile.
EXPOSICIONES RECIENTES	1991	<i>Nueve Escultoras</i> . Parque de la Esculturas, Santiago.
		<i>La Mujer en el Arte</i> . Exposición organizada por Comisión de Derechos Humanos, Casa Colorada, Stgo.
		<i>Ferroeesculturas</i> , (11 escultores). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
		<i>Pequeño Formato</i> . Galería de Arte Vitacura, Santiago.
	1992	<i>Juvenalia</i> . Madrid, España.
		Museo de Arte Moderno de Chiloé, Colección permanente, Chiloé, Chile.
		<i>Distinción de las Artes</i> . Rebeca Matte, Ministerio de Educación, Santiago.
		<i>Esculturas en Acero</i> . Ministerio de Educación, Santiago.
	1993	<i>V Encuentro Arte Industria</i> . Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
1994	<i>Printmaking and Sculpture</i> . Henry Moore Gallery, Royal College of Art, Londres, Inglaterra.	
1995	<i>Pintura Norte, Escultura Sur</i> . Embajada de Estados Unidos, Santiago.	
1996	<i>La Isla de Citera</i> . Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile.	



PORTADA Y CONTRAPORTADA
"Sala Elefante", Facultad de Artes
de la Universidad de Chile, 1997.
Fotografías de Vinka Quintana.

AGRADECIMIENTOS

A Gonzalo Díaz, Arturo Duclos,
Josefina Guilisasti, Rodrigo Vega,
Nury González, Roberto Merino,
Luz Nieto, Bernardo Oyarzún
y Claudia Missana.

Las obras de
Elisa Aguirre y Kika Mazry
han sido financiadas con el
aporte del Fondo de Desarrollo
de las Artes y la Cultura, FONDART.

FOTOGRAFIA

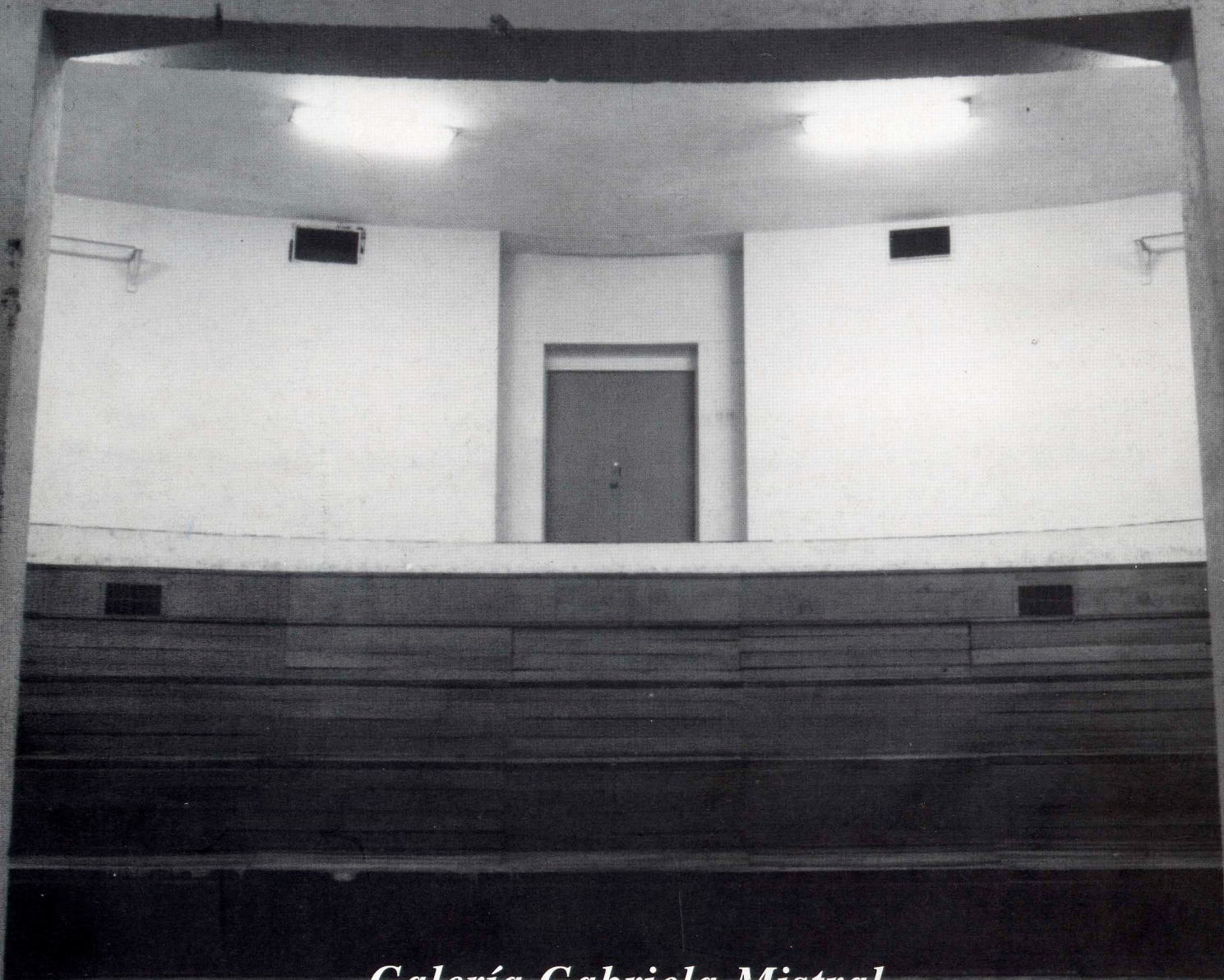
Patricia García (obras de Elisa Aguirre).
Vinka Quintana (obras de Josefina Fontecilla).

DISEÑO y PRODUCCION

Guillermo Feuerhake

IMPRESION

Magenta Impresores



Galería Gabriela Mistral
1998