



Galería Gabriela Mistral
Departamento de Programas Culturales
División de Cultura. Ministerio de Educación

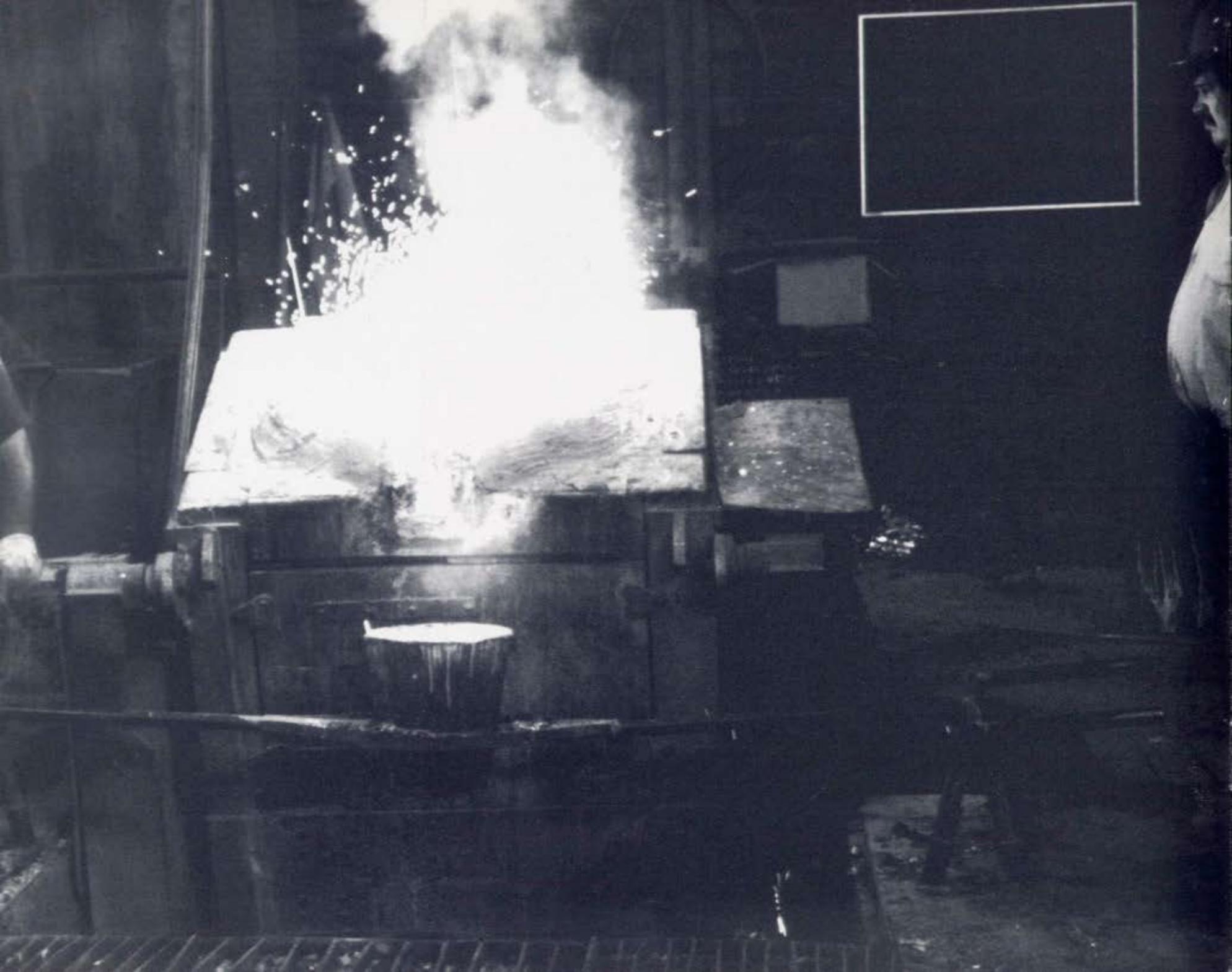
JOE VILLABLANCA Y FELIPE MUJICA

del 29 de Abril al 20 de Mayo de 1997

con Claudio Torres y Diego Fernández

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación



Cause you cannot do what you can't.
Frank Black © 1994

Yo sé que Joe cree que el trabajo de FM es lo suficientemente bueno como para estar al lado del suyo y lo mismo ocurre para el otro lado. Ambos creen que les conviene que sus trabajos se enfrenten en un mismo espacio a un mismo tiempo, y no es mala idea, porque han ido desarrollándose en un mismo espacio desde hace ya varios años. De seguro los dos piensan que es favorable para sus respectivos proyectos y que sus trabajos se potenciarán al estar juntos, que los parecidos y las diferencias se harán más fuertes y harán notar la autonomía de ambos modos de construcción.

Joe y FM pueden sostenerse por sí mismos ante la crítica y ante el desprecio y no perder la cabeza frente al éxito porque suponen que saben de qué están hablando.

Joe y FM saben que éste no es un negocio fácil y que es más difícil todavía si uno mismo no sabe lo que quiere.

Tomar el riesgo, apostar la cara a que la idea es buena y hacerse cargo del posible desastre.

Pero hay un problema. La cercanía me incomoda.

Negociar me incomoda y sobre todo ceder me incomoda. Compartir me inflama. Dar explicaciones me asfixia.

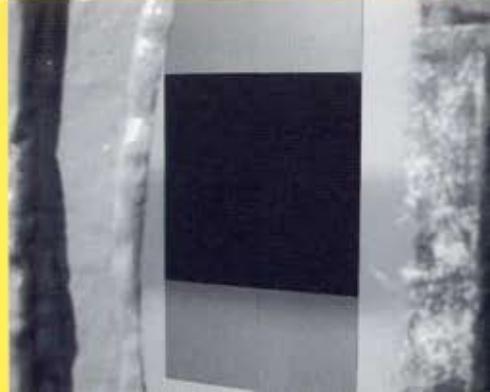
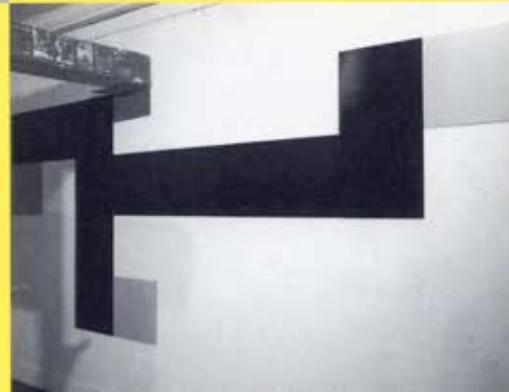
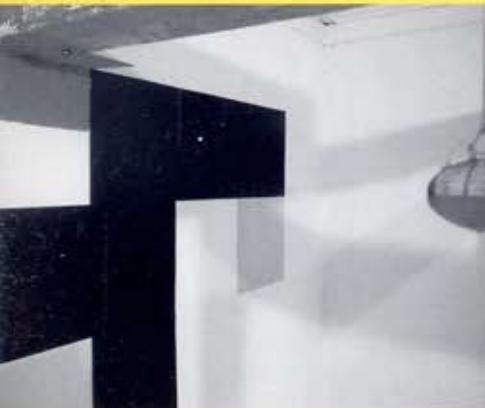
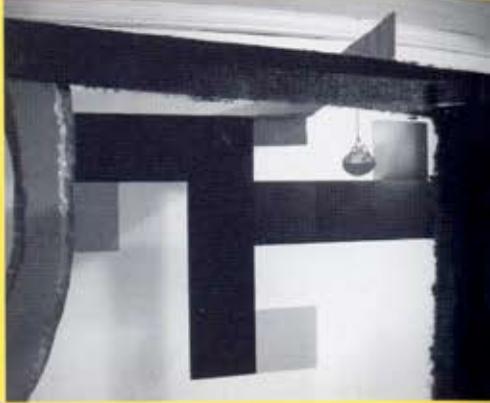
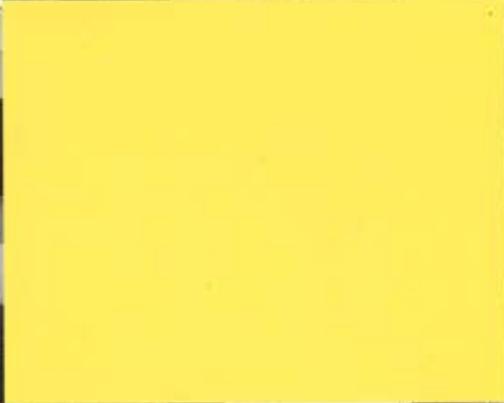
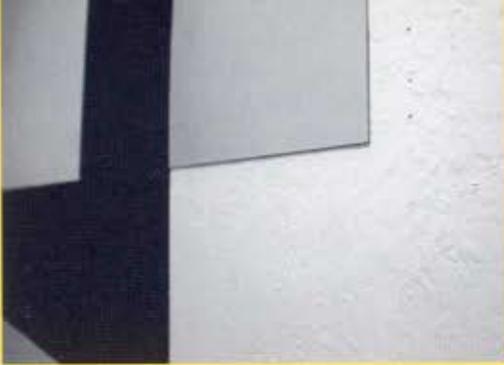
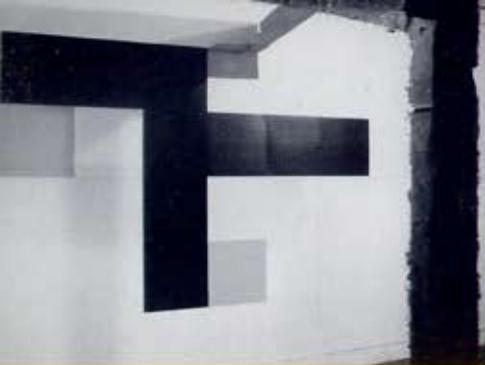
Pedir permiso me da asco.

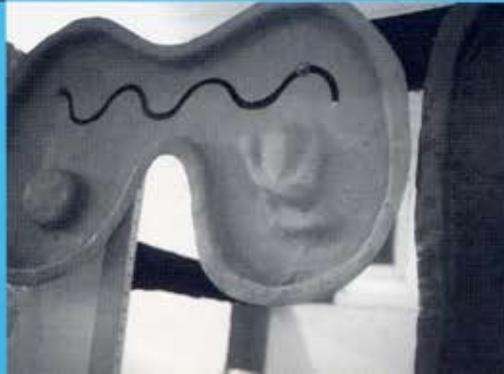
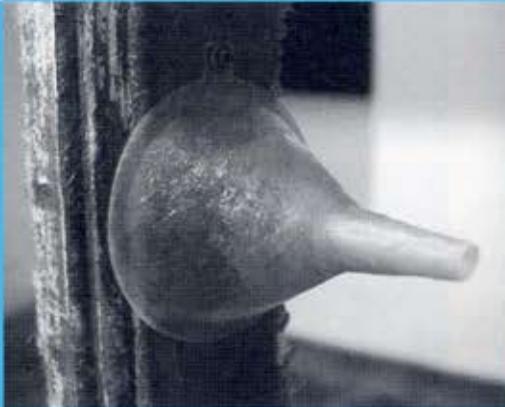
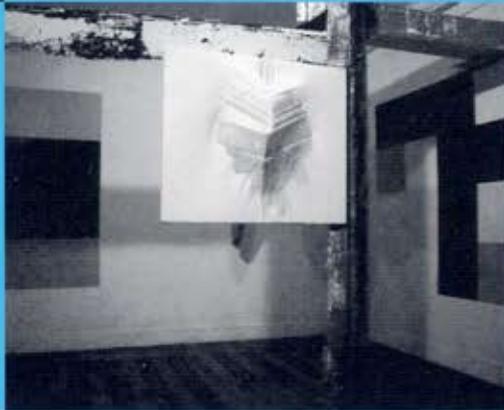
Quiero ser yo quien decida qué se va a hacer, cómo debe ser hecho, cuándo, dónde y para quién. Y no tener que decir gracias por una opinión que no pedí y que no quería oír.

He aquí el problema:

siempre habrá otro ahí para dar su opinión.

Y si no la diera espontáneamente después de un tiempo yo se la pediría. Y si no me hablara buscaría en su silencio una respuesta.





Claudio Torres
Joe Villablanca

Trabajo Fondart, fibra de vidrio con pigmento azul, Domingo 20 de octubre de 1996, Isla de Maipo. Fotografía: Claudio Torres.



La página anterior muestra un trabajo hecho por Joe el domingo 20 de octubre de 1996 en una calle de Isla de Maipo, al sur de Santiago; las obras realizadas por él entre agosto y diciembre del año pasado fueron parte de un proyecto aprobado por Fondart. Ese proyecto inicialmente consistía en la creación de 48 pinturas con relieve hechas con resina poliéster sobre tela. Esas pinturas se producían e instalaban dentro del mismo espacio: la tela suelta era adherida a una superficie del lugar de la muestra y se impregnaba con la resina; una vez rígida, se desmoldaba, se tensaba a un bastidor y se colgaba como un cuadro. Los relieves que esas pinturas contienen son moldes de partes del lugar en que fueron hechas. La idea era "cuestionar la concepción de una obra de arte como objeto autónomo del lugar en que se muestra".

Justo antes de empezar con el proyecto Fondart, Joe cambió la tela y el bastidor por la fibra de vidrio: "Yo no estaba conforme con las limitaciones del formato. Quería que los moldes no estuvieran mediados por el objeto cuadro, que fueran objetos definidos por sus propias formas y relaciones con el lugar y así conseguir otras formas de instalación".

Con la fibra de vidrio los moldes obtenidos adquieren una estructura propia, son formas independientes, livianas y resistentes que pueden ser instaladas en cualquiera de los planos que configuran el espacio. Con la instalación de estos moldes es posible intervenir el lugar en su tridimensionalidad provocando nuevas situaciones espaciales.

"Por ejemplo, moldes que se obtienen de las intersecciones entre muros, suelo y cielo del lugar: en los encuentros de estos planos se materializan las líneas que dibujan el espacio".

Uno de los trabajos recurrentes de este tiempo fue copiar los tres vértices de una esquina y colocar el molde invertido y enfrentándola, delimitando un espacio intermedio.

"Mi investigación actual está motivada por

la contemplación de los espacios vacíos y la manera en que el arte los ocupa. Siempre pienso en el espacio que consumen las obras de artes visuales; yo quiero que ese espacio ocupado reaparezca a través de mis trabajos".

Motivado por la posibilidad de encontrar nuevas formas para sus moldes y buscando una nueva manera de asumir la idea de lugar, Joe comenzó a hacer trabajos en exteriores. "Aplico mi sistema de trabajo en sitios que se constituyen como lugares de muestra cuando yo los elijo como lugares de trabajo".

Testimonio de esto es la secuencia fotográfica que registra la acción.

.....

En principio, la preocupación por el lugar es un problema de contextos sociales.

Tiene que ver con que, una vez egresado de la Escuela de Arte, el soporte de espacios de exhibición y público con que ésta cuenta desaparece como una burbuja.

Luego, tiene que ver con la inserción de Joe como artista joven en un determinado circuito y su actitud dentro de éste. Este circuito será ahora el que brindará los lugares de exhibición y el público.

Entonces, la elección del lugar es también la decisión de donde ubicarse.

La posición adoptada por Joe se fija en la distancia existente entre el lugar de producción y el lugar de exhibición de sus obras.

Decidió unir ambos lugares a través de los moldes de fibra de vidrio y mostrar la relación más cercana entre contenido y contexto.

Un molde se entiende principalmente como la forma transferida: por particularidades de la técnica, molde es lo que se elige como tal y, por particularidades de la técnica, la copia que de él se obtiene también es un molde.

La metáfora es que los moldes son matrices asimilables a un útero al que esta referida la

dependencia o independencia de su producto.

El molde es lo que media entre un objeto y la materia prima de que está hecho.

Finalmente, la forma del objeto adquiere las propiedades físicas del material, así como el material adquiere el uso del objeto; "...la forma del molde informa la materia prima. La materia prima, que hasta ese momento representaba un conjunto de posibilidades, se actualiza".(1)

La fibra de vidrio y los objetos escogidos:

En septiembre de 1994 José Luis hizo con fibra de vidrio la maqueta de una piscina prefabricada; usaba la fibra por primera vez queriendo que la representación fuera del mismo material que el modelo.

La fibra de vidrio está constituida por delgados filamentos de vidrio que, impregnados con resina poliéster, quedan aglutinados y rígidos.

La superficie sobre la que José Luis aplicó la fibra en la piscina de 1994 fue un molde de greda modelado por él. El tamaño de la maqueta fue el de un recién nacido.

Al relacionarse con la técnica entendió que ésta se refería a la necesidad de un molde. La fibra de vidrio adopta la forma de la superficie sobre la cual se aplica.

Pensamiento a partir del grabado: "ampliar el número de posibles matrices".

Los modelos que siguieron -un embudo, una palangana, un basurero, una silla y otros objetos plásticos- fueron directamente usados como moldes. Ahora las copias eran del mismo tamaño que el original.

Creo ver en este reemplazo el deseo de eliminar el trabajo a escala.

El molde obtenido no sólo tiene la apariencia del objeto usado como molde: en algunos casos hasta podría sustituirlo.

Creo ver también una verdadera tendencia en la selección de los objetos: recipientes plásticos. El embudo, la silla, la piscina: los receptáculos



Encajando con goma látex, dos moldes rígidos de fibra de vidrio, con uno blando de goma látex entremedio, Escuela de Arte PUC, septiembre-octubre de 1995.

Trampa AMOK!, de la exposición AMOK!, miércoles 13 de noviembre de 1996, fibra de vidrio con pigmento gris, 270 x 220 x 190 cms.



escogidos han sido a su vez recibidos: fueron hechos en moldes.

Esta tendencia está marcada por las asociaciones orgánicas que pueden hacerse de estos objetos: asociaciones anatómicas y sexuales inspiradas por sus formas, usos y manipulaciones.

En febrero de 1995 José Luis decidió reemplazar la fibra de vidrio por telas que eran adheridas a determinadas partes de distintas cosas y luego impregnadas con resina poliéster. El relieve así obtenido daba volumen al plano de la tela.

Trabajando de esta manera José Luis vio en las cosas un uso distinto del que las define: todas podían ser moldes. José Luis piensa que, al ver las cosas como moldes, se evidencia el cuerpo del uso. Aparece otra preocupación: "La función va haciendo invisibles los cuerpos!".

La atracción por los moldes es la posibilidad de serialización, "la serialización generó un mercado que...trasladó la producción artesanal a una periferia super específica.

...estos objetos...son únicos por su aplicación, determinada por una selección inserta en un momento y en un lugar, determinada por una persona que participa de un mercado.

Luego, la serialización permite la replicación de cualquier gesto y producir un stock de réplicas." (2)

La atracción que Joe siente por la serialización es que ve la posibilidad de prolongar el proceso productivo en un apéndice específico -la serialización artesanal- determinado por su profesión de artista.

Imprimiendo el relieve de cosas sobre telas Joe quería reunir bajo una misma apariencia (la de telas manchadas con un material viscoso) la información formal de distintas cosas, que aparte de ser lo que eran, podían ser utilizadas como moldes: partes de esculturas públicas instaladas en parques o plazas, figuras de yeso, moldes para cubos de hielo, automóviles, carros de supermercado, postes de alumbrado eléctrico e incluso un cráneo



Ahora o Después, detalle, exhibida en la bodega del departamento donde vive Joe Villablanca, el domingo 9 de julio de 1995 entre las 17 y las 19 hrs.

Ahora o Después,

La muestra reunirá los trabajos de Joe Villablanca y Felipe Mujica. La muestra será entre el 29 de abril y el 20 de mayo de 1997 en la Galería Gabriela Mistral en Alameda 1381, Santiago.

La muestra estará abierta en horario de oficina.

Al entrar en la galería se podrá ver parte de SE TU MISMO de Joe Villablanca.

SE TU MISMO será una estructura armada con los restos de los Trabajos Fondart, de la que colgarán, entre otros, más de 15 objetos celestes de fibra de vidrio con la apariencia de piscinas.

La forma final de SE TU MISMO será una improvisación.

Todo estará unido por pernos, tuercas y golillas metálicas.

SE TU MISMO pasará de una sala a otra, apoyándose en los muros, el suelo y el pilar que se encontrará al centro de la sala chica de la galería. SE TU MISMO se ubicará al centro de la galería.

No siempre los Trabajos Fondart fueron hechos del mismo color, así es que habrá partes rojas, azules, cafés, verdes, amarillas, negras, celestes y grises.

Algunos pedazos tendrán el relieve de un muro de ladrillos.

Una de las piscinas parecerá bandeja.

Uno podrá estar frente a la estructura, debajo de la estructura y dentro de la estructura.

La muestra estará complementada con un catálogo en donde está impreso este texto.

El trabajo será entero de plástico.

SE TU MISMO será tosca e inestable.



Hoyo público, manga plástica, poliestileno expandido y 40 litros de aceite quemado, Escuela de Arte PUC, agosto de 1994.

Escena de cama con silla, 2 moldes de fibra de vidrio y 2 de goma látex, intercalados. Escuela de Arte PUC, noviembre de 1994.



Piel sin relleno, resina poliéster sobre franela, enero de 1996.





Trabajo Fondart, fibra de vidrio, sábado 12 de octubre de 1996, puente Aguila sur. Fotografía: Carla Wong.



Trampa apmarT, de la exposición Casa Tomada (casa en vías de demolición), noviembre de 1996, fibra de vidrio, 296 x 224 x 220 cms.





Largo o Corto, detalle, 84 trozos de acero obtenidos del corte de 12 clavos de 89 cms., examen de grado de José Luis Villablanca, Jueves 17 de enero de 1996, 11 AM.

Ahora o Después,

La muestra reunía los trabajos de José Luis Villablanca y Felipe Mujica. La muestra fue entre el 29 de abril y el 20 de mayo de 1997 en la Galería Gabriela Mistral en Alameda 1381, Santiago.

La muestra estaba abierta en horario de oficina.

Al entrar en la galería se podía ver parte de SE TU MISMO de José Luis Villablanca.

SE TU MISMO era una estructura armada con los restos de los Trabajos Fondart, de la que colgaban los embudos, las sillas, la bandeja, las piscinas, los clavos, las esquinas, los basureros y los cubos de hielo. La forma final de SE TU MISMO fue una improvisación.

Todo estaba unido por pernos, tuercas y golillas metálicas.

SE TU MISMO pasaba de una sala a otra, apoyándose en los muros, el suelo y el pilar que se encontraba al centro de la sala chica de la galería. No siempre los Trabajos Fondart fueron hechos del mismo color, así es que había partes rojas, negras, cafés, verdes, azules, amarillas, celestes y grises.

Algunas partes tenían el relieve de un muro de ladrillos.

Colgaba una pareja de tazas transparentes unidas por la boca, que contenían Orange Crush en la cantidad necesaria para llenar sólo una. Uno podía estar frente a la estructura, debajo de la estructura y dentro de la estructura.

La muestra estuvo complementada con un catálogo en donde está impreso este texto.

El trabajo no era entero de plástico.

SE TU MISMO era tosca e inestable.

humano. Al observar la cantidad de información que emanaba de cada caso en particular y la manera en que una misma técnica de representación los reunía, se dió cuenta de que replicando la forma de las cosas también se replicaban las implicancias de dichas formas.

Esta evocación hacía de esta técnica tan abstracta una fuente de figurativismo (la mancha daba a la tela volumen y forma representativa de un solo golpe). Entonces, cobró importancia la selección.

Su taller se llenó de obras que no fueron hechas ahí; telas con relieves de matrices lejanas. Matriz y producto se encontraban separados. Joe adoptó esta distancia como fuente de trabajo. Entonces, sacó todo y usó su taller como molde. El relieve obtenido fue exhibido ahí mismo.

Este movimiento le sirvió para convertir una serie de pensamientos sueltos en una pauta de decisiones que gestaron su actitud de trabajo:

- el lugar de exhibición es la matriz,
- matriz y producto se pueden ver juntos,
- la circunstancia del trabajo determinará la selección de la forma presentada.

Pareciera como si este movimiento le hubiera permitido a Joe tener control sobre la localización de su obra.

Su propuesta se amolda a las circunstancias del lugar de la muestra.

Las obras siguen ligadas a su lugar de origen: la identidad del trabajo es evidente, la obra se mantiene en una especie de limbo protector comparable a la atmósfera que envuelve a los trabajos en el taller de un artista.

"Miro un trabajo que contiene el relieve de una parte del lugar que me contiene: la arquitectura también es un recipiente!".

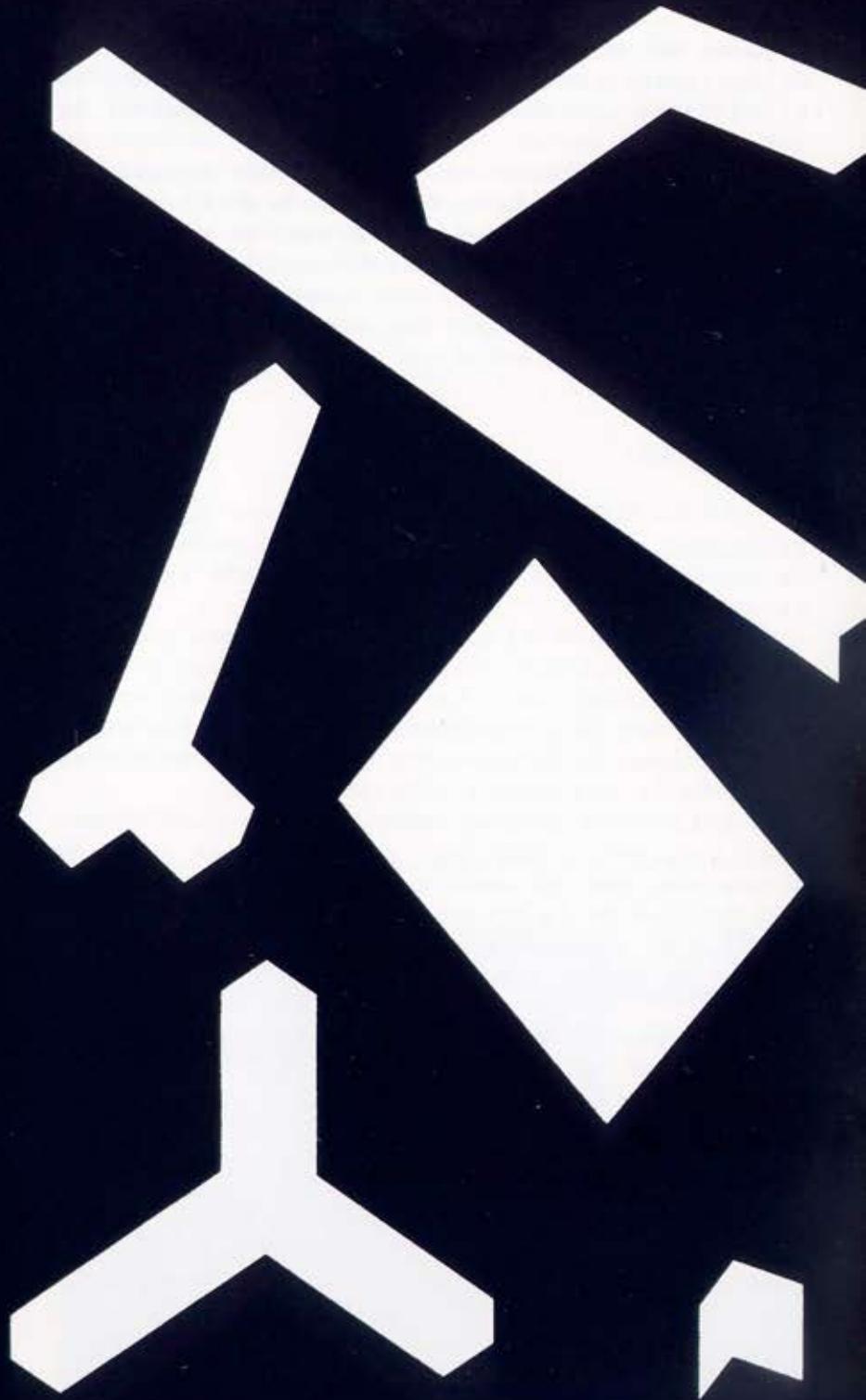
Entonces, José Luis envía el proyecto "Creación de 48 pinturas con relieve hechas con resina poliéster". Justo antes de empezar con el proyecto Fondart, Joe cambió la tela y el bastidor por la fibra de vidrio...

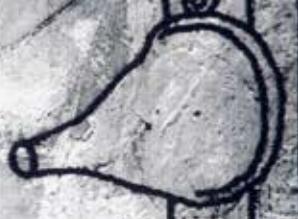
.....

"Hago un molde con fibra de vidrio de los



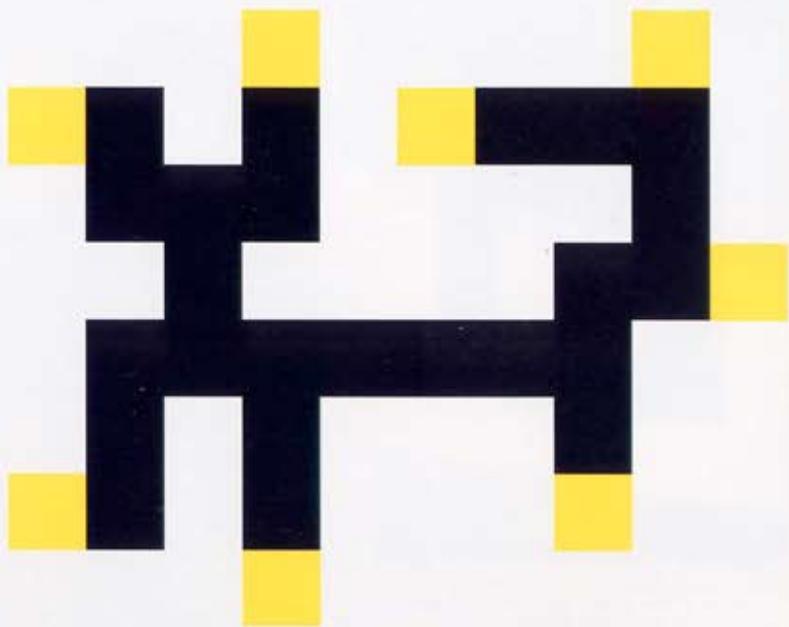
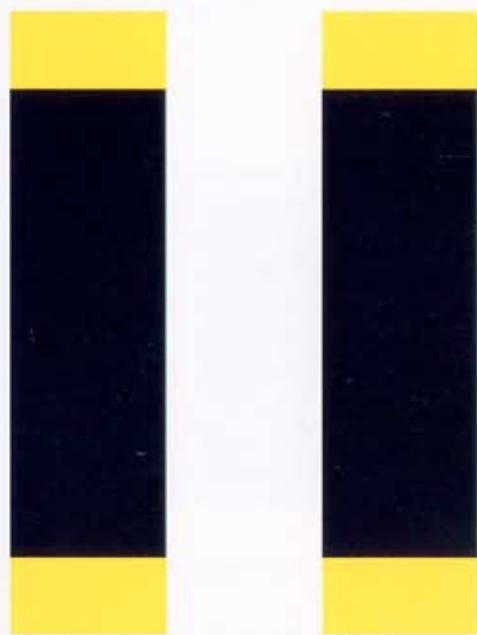
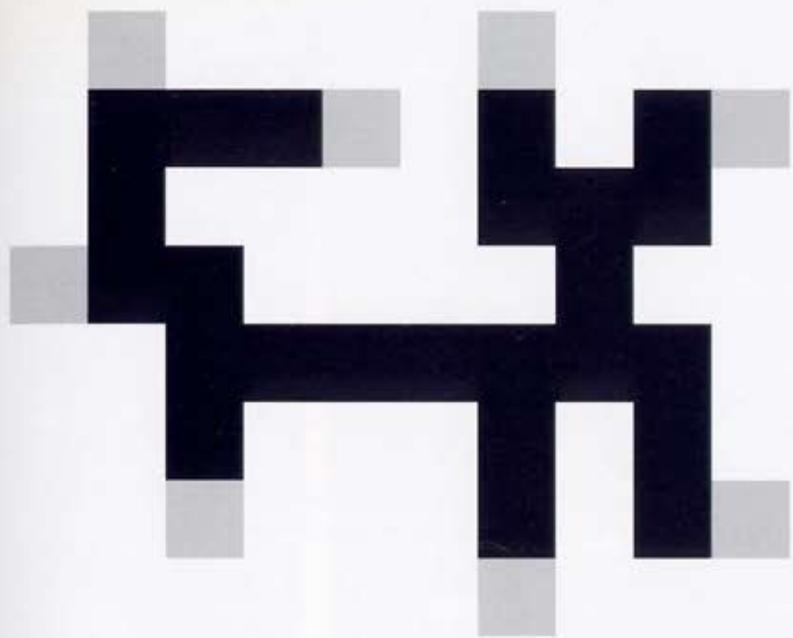
Trabajo Fondart, esquina sur-oriente de las calles Julio Prado y Elena Blanco en Providencia, Santiago, 19 de septiembre de 1996, fibra de vidrio con pigmento rojo. Fotografía: Carla Wong.





Handwritten text in a vertical column, possibly a list or notes, written in black ink. The text is partially obscured by the drawing lines and the texture of the paper.

Handwritten text in a vertical column, continuing the notes or list from the previous block. The text is also partially obscured by the drawing lines and the texture of the paper.



Lo que se ve y lo que no se ve

Diego Fernández

No I never get blank
I see what I see
my perception takes my religion
my perception protects me.

Eggs © 1992

Supongo que el trabajo de Felipe Mujica significa algo.

Haciendo un gran esfuerzo trato de imaginarme qué sería esto que el trabajo de Felipe Mujica significa.

En primer lugar, la existencia de la obra significa que FM se ha dado el tiempo de *idearla*,

asimilando un gran conjunto de antecedentes, imaginando posibles vínculos, inventando relaciones que dejen a *su idea* en condiciones de ser analizada y valorada por el medio social en el que pretende que se desarrolle,

de acumular datos, experiencia, de estructurarla y evaluarla y re-estructurarla y re-evaluarla para luego construirla, *su idea*,

y nuevamente comparar los efectos logrados con los efectos buscados.

Toma tiempo y ganas que FM se ha gastado para lograr que *su idea* no esté en él sino frente a él y que entre ellos haya algo más que aire.

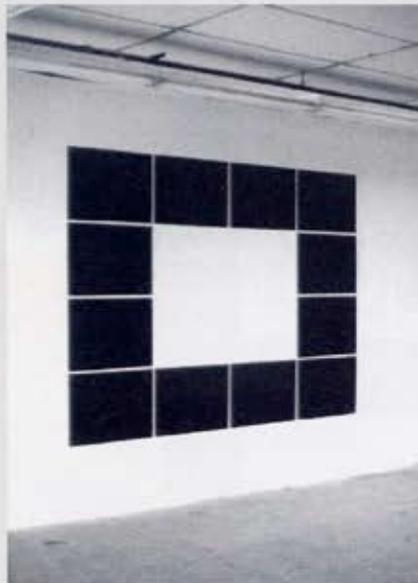
El asunto ahora, aparte de qué sea lo que FM piense o sienta, es si los resultados de este despliegue energético pueden o no convertirse en una experiencia común.

Todo el mundo hace algo. Todo el mundo se gasta. Produce.

¿Qué hace FM?

Va y se sienta, retirado, se encierra, se imagina cosas, hace planes...

¿Y qué produce?



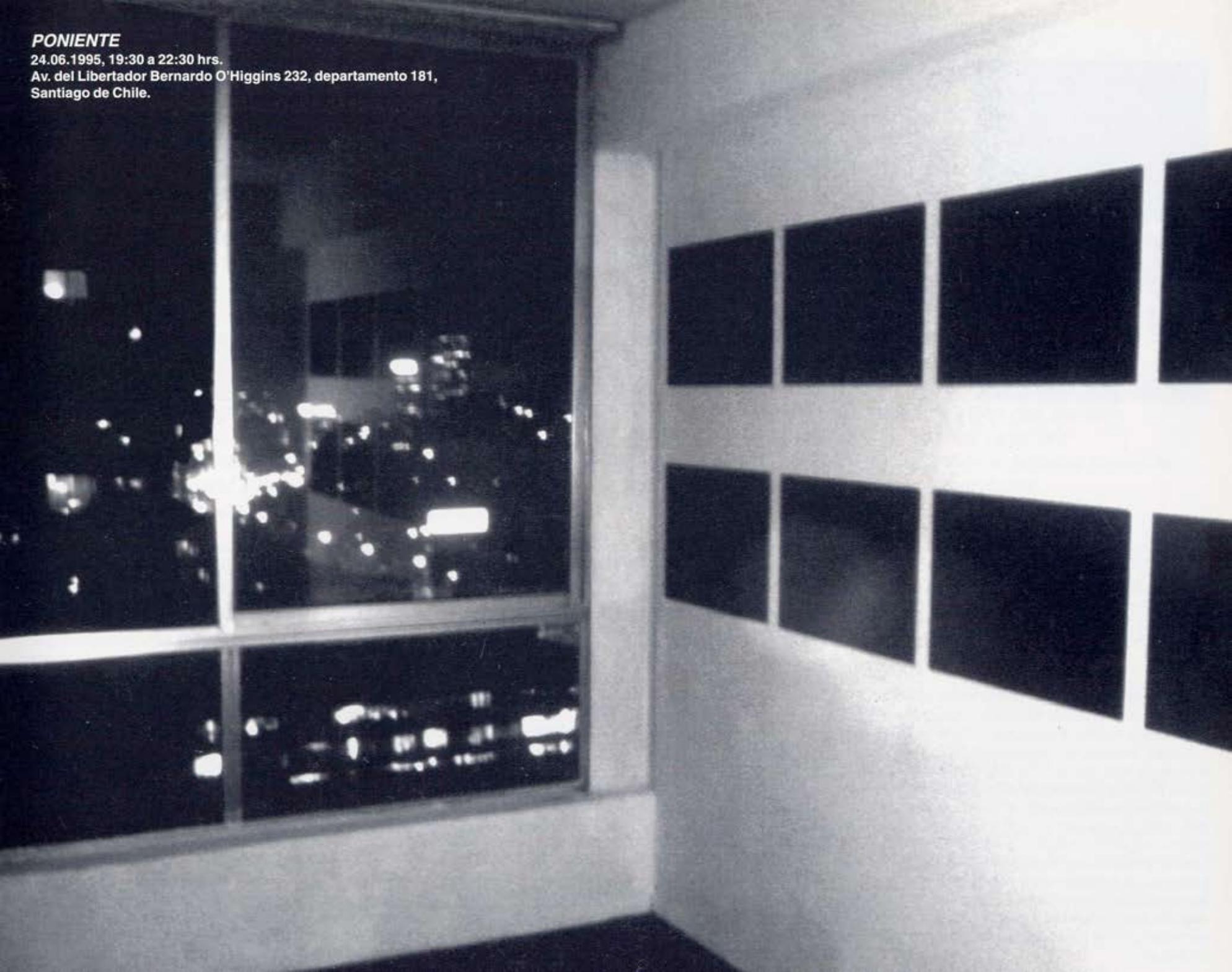
ST / Serigrafía, pegamento para papel mural
12 módulos de 49 x 65 cms. (total: 200 x 268 cms.)
Escuela de Arte PUC / Abril de 1995

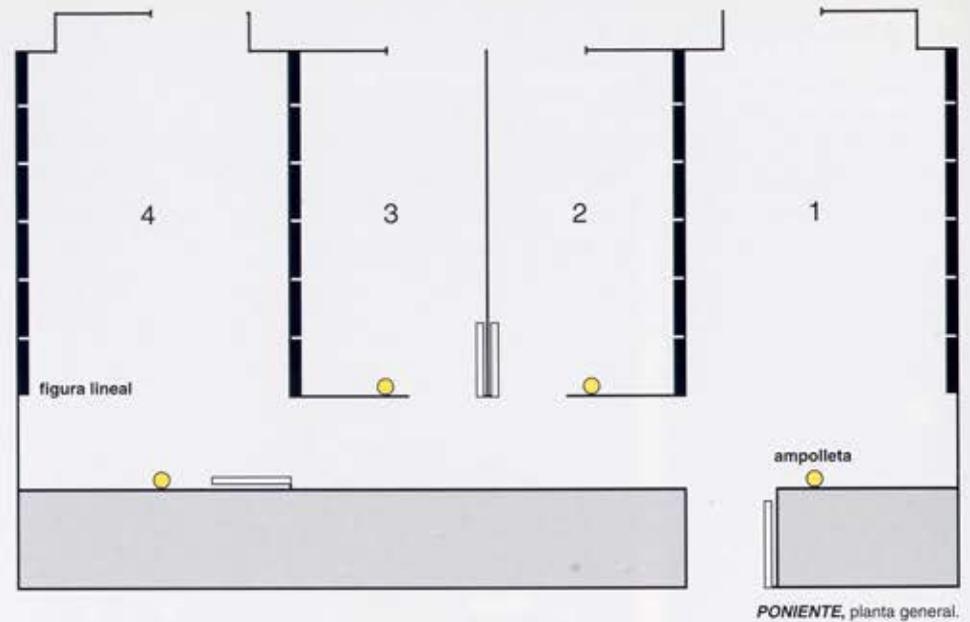
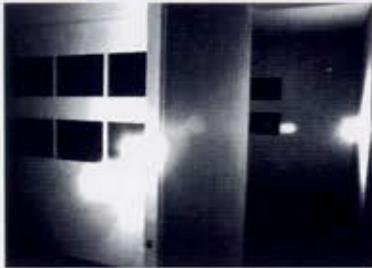
Algo tan extrañamente silencioso que nadie se atreve a discutirlo, a pesar de todo lo inmensamente discutible que es, porque claro, eso es arte, pero por eso mismo resulta que es absolutamente inestable e incierto y nadie puede ponerse de acuerdo sobre nada que no sea lo inmediato, o bien, lo que está ahí, extrañamente silencioso aún, flotando, llenando la sala con nada más que nada, no es más que algo tan cierto como que ni yo ni tú somos FM y ponerse a discutirlo no sólo es aburrido sino irritante y absurdo porque yo y tú ya sabemos, creemos saber, estamos seguros, de que ni yo ni tú somos FM y eso no sólo nos es claro sino que es más o menos la única, o por lo menos la última certeza que podremos sostener. Pero, todavía, eso que está ahí, cuyos efectos son inabarcables, ha sido hecho por FM y entonces se parece a algo que yo y tú sí hemos hecho y hacemos todo el tiempo, algo que es distinto a nada (aunque en este caso es casi igual a nada, excepto porque claro, eso es arte) y entonces, por qué no, lo que hay ahí (que no es funcional y además se esfuerza en no representar más que su propia existencia) es la abstracción de lo que yo y tú y él y todos hacemos: hacer. Tal vez a ti no te importe que FM vaya y haga algo (sobre todo algo que parece no ser nada), pero seguro que te importa mucho todo lo que tú haces y eso es lo que el trabajo de FM significa: yo no soy tú y tú no eres él, a nadie le importa y a pesar de que los tres lo sabemos muy bien, porque es muy obvio, es necesario tenerlo presente y es bueno que esté el arte, *lo que no sirve para nada*, para recordárnoslo mientras dure la diferencia.

PONIENTE

24.06.1995, 19:30 a 22:30 hrs.

Av. del Libertador Bernardo O'Higgins 232, departamento 181,
Santiago de Chile.





En la noche de un sábado, en Santiago hay mucho que hacer: ir al cine, o... bueno, tantas otras cosas. En Junio de 1995, un sábado yo fui a ver lo de Mujica, a 50 metros sobre el suelo de Santiago. El había estado haciendo unas serigrafías y hoy las ponía en exposición en un departamento del décimo octavo.

Ya.

Si las serigrafías hubieran tenido lindos colores brillantes te creo. Si las serigrafías hubieran contado una historia te creo. Pero estas serigrafías eran opacas y oscuras; una superposición de planos y tramas de distintos tipos de negro; una textura que a duras penas podía apreciarse, porque en el departamento había poca luz; unas ampolletas desnudas que daban la sombra fantasmagórica de su propio filamento sobre las paredes blancas. Las serigrafías estaban pegadas directamente al muro, formando dos líneas horizontales, una sobre otra, de manera idéntica en cada una de las habitaciones del departamento que Mujica había arrendado durante dos semanas para producir ésto, a lo que él llamaba *su trabajo*.

"Mientras trabajaba en la reparación y preparación del departamento, realizando diversas labores -como estirar ciertas partes de la alfombra y pintar los muros- estudiaba las características espaciales del lugar, imaginando posibles trabajos a realizar en él. En este *proceso de estudio* pude darme cuenta de cuáles eran los elementos con los que iba a trabajar. Debido a la situación *urbana* del lugar, el elemento predominante era el paisaje nocturno en altura. La situación espacial y la luz en el interior del departamento eran otros dos elementos que habría que manejar en función de ese paisaje.

El objetivo del trabajo era crear un solo espacio en donde estos tres factores funcionaran cohesionadamente.

Instalé un grupo de doce módulos, una ampolleta de 25 *watts* y abrí una ventana en cada uno de los cuatro espacios, formando un *eje de simetría* en el centro del departamento. Abrir las ventanas permitía un contacto real entre el espectador y *el paisaje*: el frío, y la posibilidad de asomarse y mirar hacia afuera.

Iluminar el lugar de una forma poco usual, usando una luz de baja potencia, reforzaba la idea de que el paisaje nocturno está hecho principalmente de luces, y dejaba ambos espacios en un constante enfrentamiento".

Todo era muy poco, y no había nada que se pudiera hacer para remediarlo, porque a pesar de sí mismo estaba bien; nada parecía sobrar y yo no podría haber dicho exactamente qué era lo que faltaba.

Las ventanas daban al poniente, a la noche, a lo negro y también a otros edificios iguales a éste, con ventanas iluminadas por las que se veía gente comiendo, luces de televisor y peleas cuyos argumentos no se podían escuchar. Sí se podía contar las ventanas. Se podía calcular cuántas personas vivían ahí adentro y, estando en un departamento igual al de ellos, pensar cómo vivían, qué cosas habría en sus *livings*. Y las calles y los autos y el cerro Santa Lucía, a una hora en que la mugre no se ve, desde una altura en la que no se le huele.

También se podía escupir hacia los pisos inferiores o tirar un vaso plástico, pero adentro las líneas negras seguirían diciendo = sobre las paredes blancas. Cada vez había más gente en el pasillo del departamento, y en el ascensor, y, aunque se rotaban, sé que algunos estuvieron ahí todo el tiempo que duró *PONIENTE*.

El trabajo de Felipe Mujica es en realidad un montón de trabajo. Es un experimento en constante desarrollo que inicia su funcionamiento en la percepción del espacio arquitectónico, y en la dislocación de esta percepción, por eso se dice que es una *instalación*, porque puedes desplazarte dentro de sus efectos, porque tiene más de tres dimensiones. En realidad es uno el que queda *instalado* en el trabajo.

Como se trata de un experimento, lo que hay al principio es sólo una idea, un deseo, que al pasar por una trama de reglas se convierte en una hipótesis de lo que va a suceder. Pero es sólo durante el proceso del experimento que los resultados van apareciendo, para confirmar o refutar la hipótesis.

En 1996, durante un período de tres meses y aprovechando la existencia de un *público artificial* (que obligadamente debería asistir a todos y a cada uno de los avances de su experimento) FM produjo su primera *serie de instalaciones*, a la que llamó *Tetris*.

Con una lentitud magnífica, usando los mismos elementos (alternadamente, un par de líneas y un par de ángulos rectos en distintas posiciones) FM presentó doce trabajos estrictamente simétricos, moviendo solo dos módulos cada semana. El trabajo -el anterior, el primero, los que aún no habían sido vistos, el último, cada uno de ellos y todos cada vez- dejaba en evidencia la táctica de FM y al espectador absolutamente *instalado*, invitado a juzgarla desde el extraño ambiente del presente, reducido a una especie de fuerza magnética en la que no se podía atender a nada que no fuera el máximo contraste de las formas ordenadas contra el fondo.

Tetris suponía un segundo aspecto, tan fascinante como su formalismo reductor: el hecho de que el público, aun tan *artificial* como fuere, quedaba subordinado a las reglas del trabajo, a su partición; innegablemente incluido en él, obligado a aceptar. No hay paradoja alguna en el hecho de que este trabajo, severo y restringido como es, resulte en un modo y una intensidad de funcionamiento tan variable y cuyos efectos pueden extenderse tanto más allá de lo concreto. Es perfectamente esperable y no se trata de *qué* se trabaja sino de *cómo* se trabaja.

Frente a *Tetris* la única pregunta pertinente era acerca del futuro.

En el trabajo de FM todos los elementos

(la forma, el color, el módulo, el tamaño, la simetría, la precisión, las dimensiones de la instalación, el tiempo...) están apretados unos con otros hasta el punto en que lo inmediato deja de ser importante y son en cambio las posibilidades de proyección del trabajo las que disparan el juicio. El trabajo exhibe esta especie de *mudez borradora*, un diálogo anterior entre sus partes, que reduce todas mis posibles evaluaciones estéticas a un problema de magnitudes físicas, de escala, de salvar mi pellejo, de qué tan grande es uno y otro, de si estoy o no estoy en condiciones de enfrentarme a este enemigo invisible, porque puedo notar que el espacio gracias al cual la simetría se hace real (la distancia entre una figura y su par) tiene un hoyo que es el punto donde yo estoy parado y ahora resulta que estoy sobrando y peor, estorbando, que rompo el equilibrio de sus formas, que estoy en peligro y que en cualquier momento seré atravesado por sus reglas, a las que sin duda no pertenezco.



1 08.04.96	2 15.04.96	3 22.04.96
4 29.04.96	5 06.05.96	6 13.05.96
7 20.05.96	8 27.05.96	9 03.06.96
10 10.06.96	11 17.06.96	12 24.06.96

TETRIS
PVC autoadhesivo negro, 6 módulos de 45.5 x 45.5 cms.
Serie de instalaciones realizada para el curso de Grabado superior IV.
Escuela de Arte PUC, altillo 14, muro sur (416 x 292 cms.).
Santiago de Chile. Abril-Junio 1996.

TETRIS ROCK
(suma de posiciones utilizadas en Tetris)
PVC autoadhesivo negro, 22 módulos de 45.5 x 45.5 cms.
(total: 416 x 192 cms.)
Escuela de Arte PUC, Julio 1996.



Tetris es un juego de video.

Consiste en ir ordenando en un espacio bidimensional una serie de figuras geométricas que se forman a partir de módulos cuadrados.

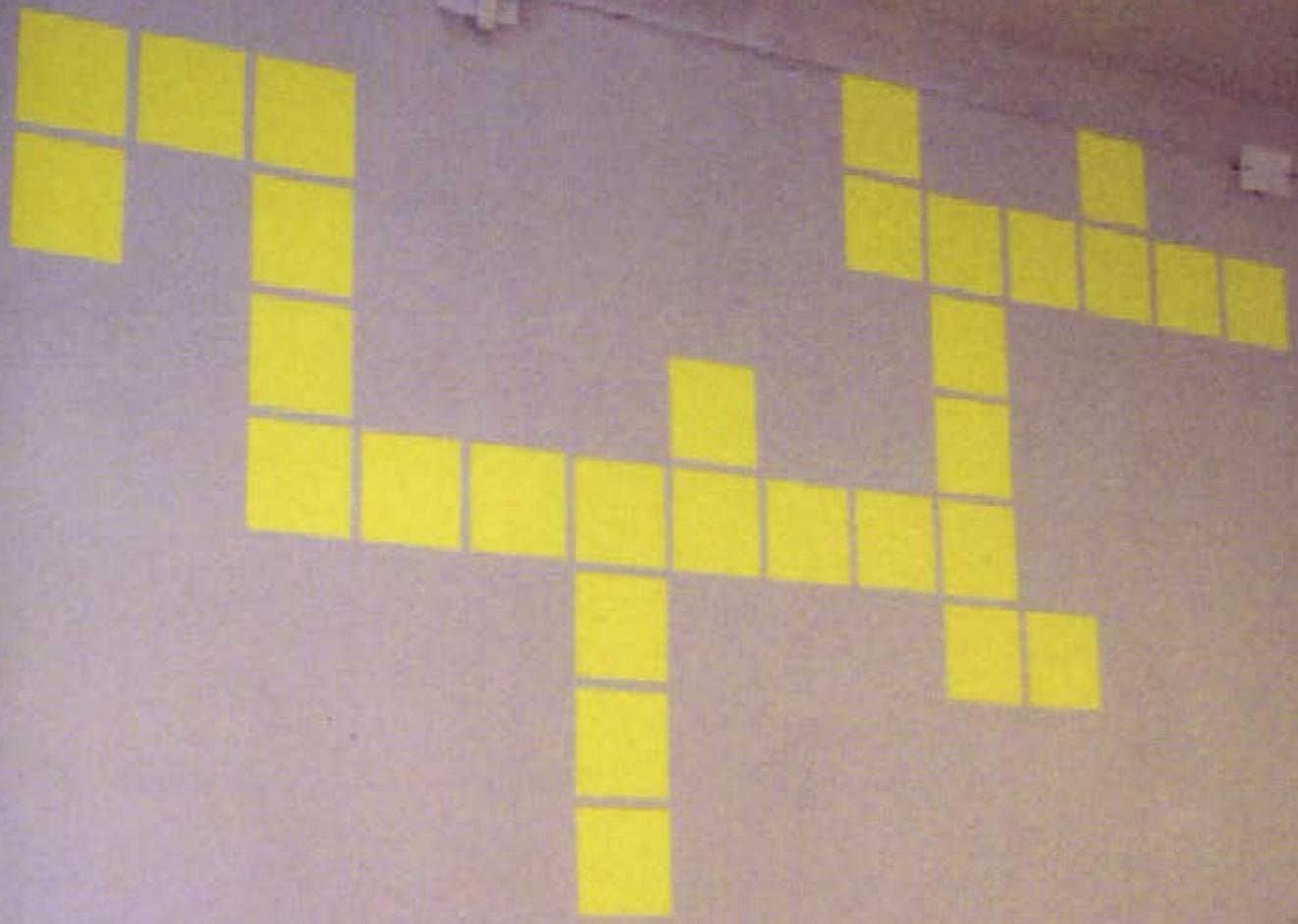
Las figuras caen desde lo alto de la pantalla y se van apilando.

A veces son simétricas y a veces asimétricas. Uno debe moverlas y girarlas para encontrar la posición más adecuada para caer.

La idea es ir rellenando niveles horizontales, que al completarse se eliminan y así evitar que el apilamiento de figuras llegue hasta arriba y llene la pantalla, en cuyo caso uno pierde.

La velocidad de la caída va aumentando. Mientras más niveles horizontales se eliminan, mayor es el puntaje y la duración de juego.

Existe una versión de bolsillo (*Game boy Nintendo*), una versión video juego público y una versión para computador personal. Para todos los gustos.



PUNTITOS

28.07.1996, 18:00 a 21:00 hrs.
Malos Amigos, Carrera Pinto 1905,
Santiago de Chile.

...uno debe, periódicamente, entrenar al cerebro en el desequilibrio.

Fue en *Puntitos*,
el paso que siguió a la tortuguesca parsimonia de *Tetris*,
cuando la cosa empezó a complicarse.
Con la osadía que sólo una buena idea sabe exigir, FM cambió todos
los elementos de su trabajo anterior, resuelto a asomar frente a los ojos
perplejos de su *público artificial* las versátiles posibilidades de su idea.

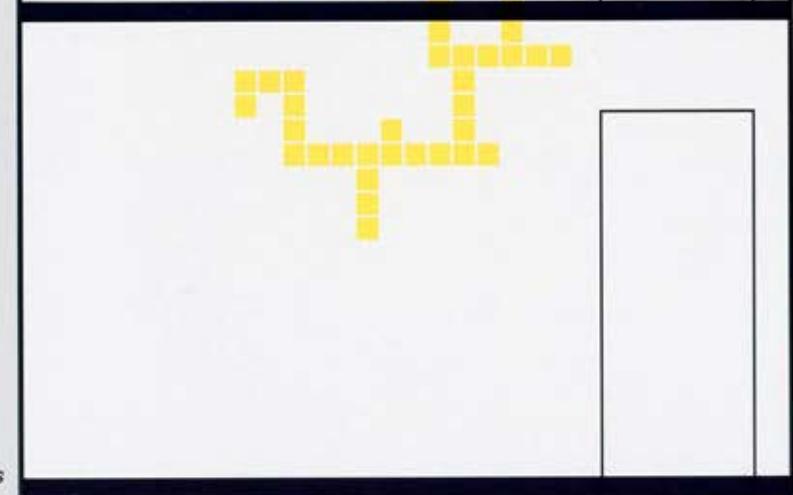
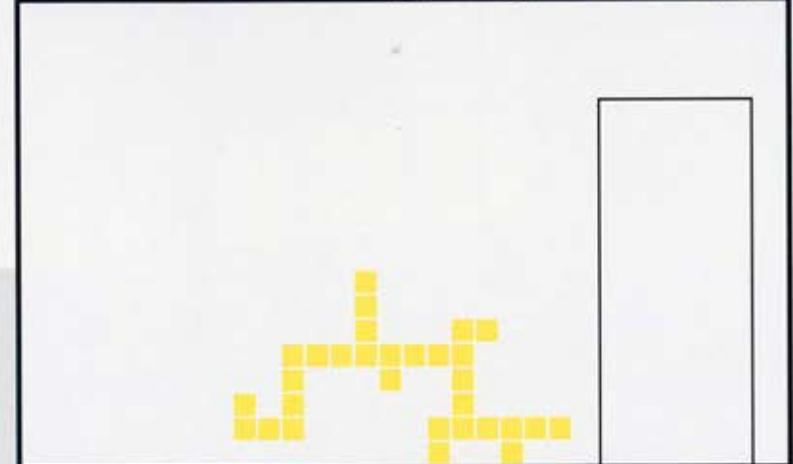
"El trabajo ocupaba dos habitaciones de una casa vacía, una sobre la otra.
Construí seis figuras con 180 módulos de papel autoadhesivo amarillo
fluorescente de 12.5 x 12.5 cms. que ocupaban todos los muros, formando tres
figuras en cada habitación.

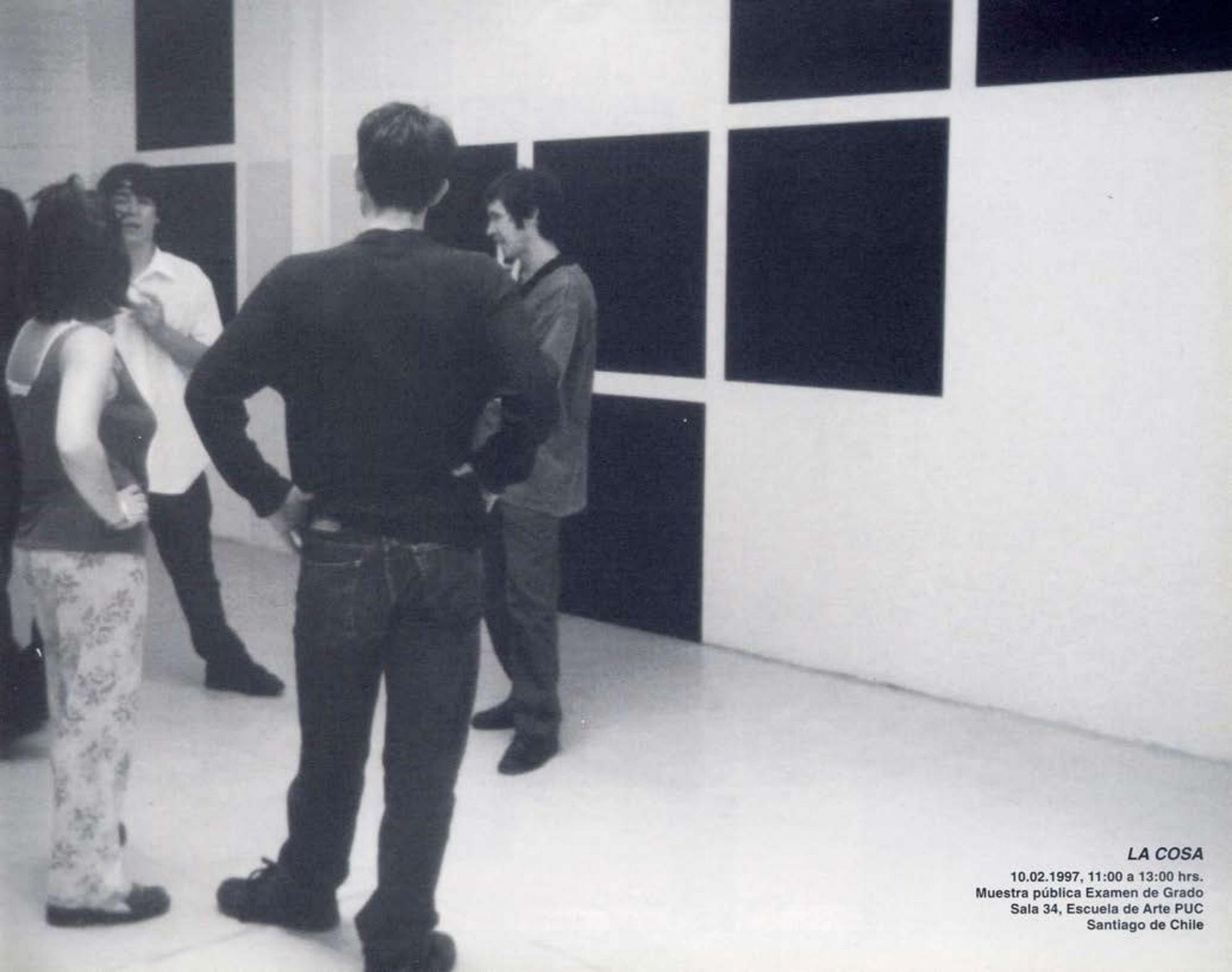
Para ver el trabajo completamente, era necesario salir de la primera habitación para
subir una escalera y entrar a la segunda.
Las figuras que habían sido vistas en el primer piso aparecían ahora invertidas en el
segundo.

La simetría del trabajo se encontraba en el hecho de que la casa tenía dos pisos.
La simetría del trabajo se encontraba en el hecho de subir una escalera".

Igualmente específicos,
Tetris duró tres meses y *Puntitos* duró tres horas.
De seis módulos a ciento ochenta.
Del negro al amarillo fluorescente.
Del espacio continuo al espacio interrumpido.
Del eje vertical al horizontal, a ambos.
Del centro a los extremos.

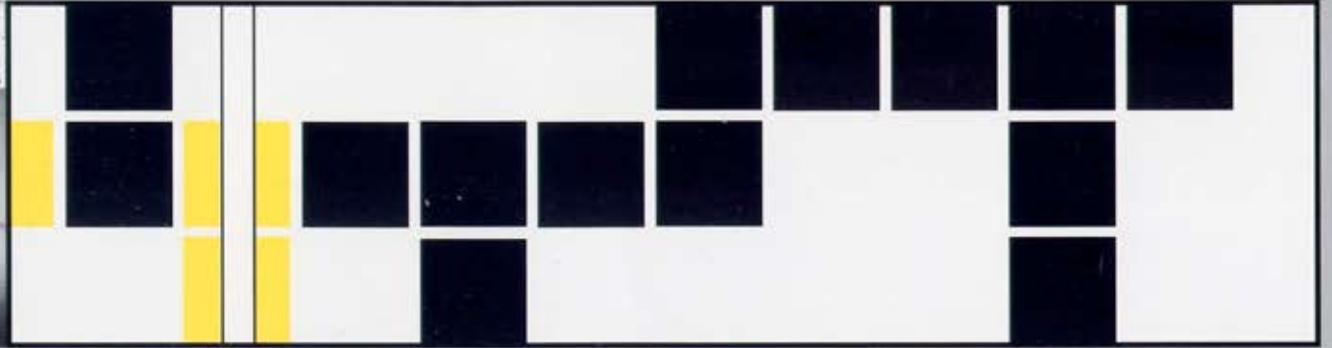
Fue en *Puntitos* cuando todas las suposiciones sobre los
principios inmutables
del experimento de FM sonaron como una fanfarria trágica
para recibir la desnudez de un único y expansivo
principio simétrico.



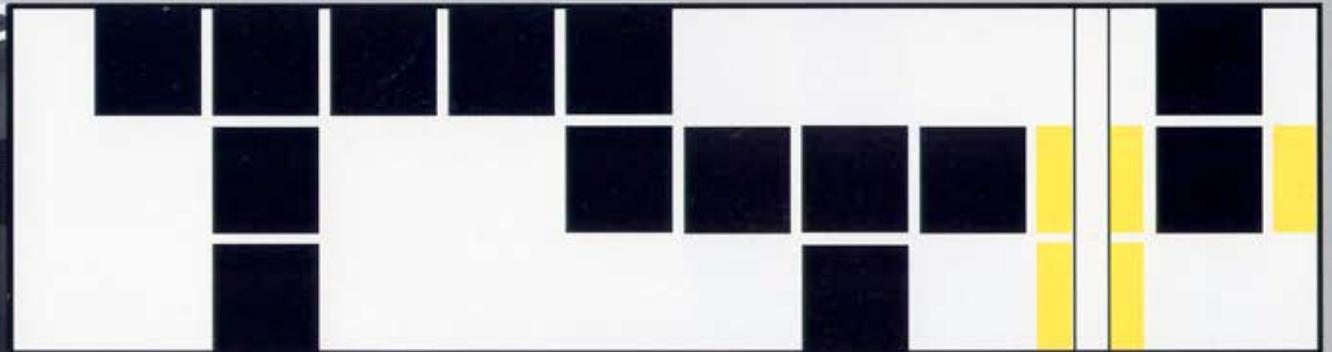


LA COSA

10.02.1997, 11:00 a 13:00 hrs.
Muestra pública Examen de Grado
Sala 34, Escuela de Arte PUC
Santiago de Chile



LA COSA, muro sur, PVC autoadhesivo negro y amarillo fluorescente. Escuela de Arte PUC, 10.01.1997.



LA COSA, muro norte, PVC autoadhesivo negro y amarillo fluorescente. Escuela de Arte PUC, 10.01.1997.

...el método es, en primer lugar, una estrategia contra la disolución.

Como si el artista estuviera hecho de dos mitades, una que debe mantenerse viva para responder al amor y otra que es ajena a todo lo genérico y que sólo sirve a la implosión, su producción está atada al permanente desafío de la originalidad (desafiada a ser tan distinta como yo y tú y más que eso, a presentar un nuevo escenario, a transformar el espacio, los objetos, la vida...) y simultáneamente a la construcción de un cierto método, obligada a responder a la continuidad de eventos dentro de la que se le analizará como producto cultural. Se trata de una empresa particularmente difícil, que requiere de un sistema de regulación para que realmente puedas sentir que estás dominando la situación.

potencia al máximo!

idea

objetivo

soporte

estrategia

instrumentos

método

revisión

retroacción!

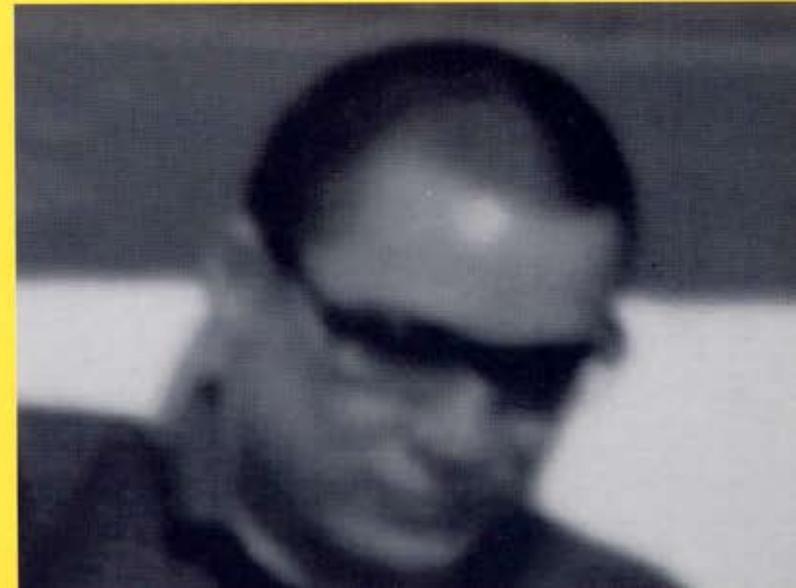
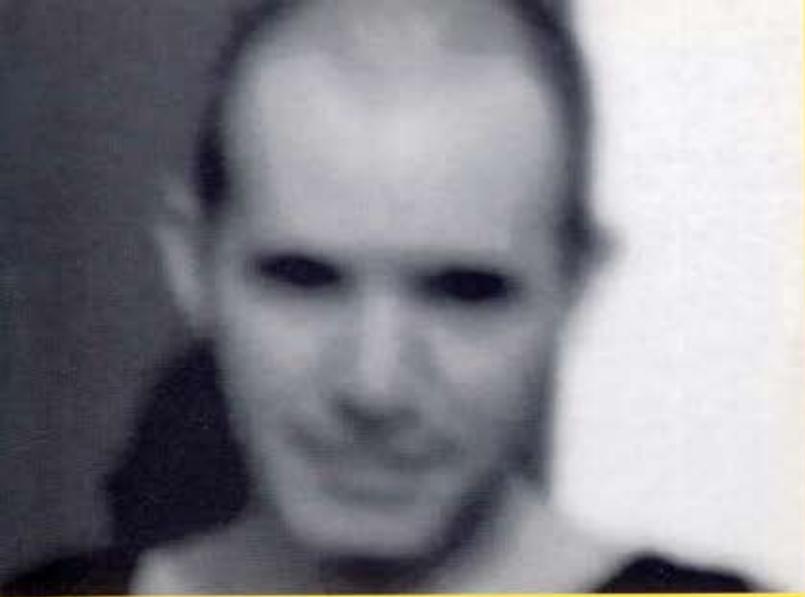
"Anteriormente, he utilizado la proporción del módulo con respecto al muro como una forma de activar nociones y relaciones de tamaño, de forma, de espacio, de lugar. Por ejemplo, en *Tetris*, el tamaño del módulo estaba directamente determinado por el trazado de una retícula sobre el muro, lo que permitía mover las figuras cada semana y hacerlas llegar, justamente, al techo o al piso o a sus extremos laterales.

En esta ocasión las características del módulo no dependen del lugar sino del material. Usar módulos de *Fléxít* me permite trabajar con un elemento autónomo, construir e instalar las formas tomando en cuenta y proponiendo otro tipo de relaciones.

El que una parte o el total de una figura se encuentre en zonas limítrofes del muro (todo lo que encierre o interrumpa el plano) le otorga un carácter y una función específica dentro de los propósitos planteados para cada ocasión. Por ejemplo, en *Poniente*, las figuras llegaban al límite de la ventana; en *La Cosa*, el color de los módulos estaba determinado por su situación en el muro: los que estaban interrumpidos eran amarillo fluorescente y los que estaban completos eran negros; en *Puntitos*, todo el concepto de un trabajo simétrico dependía de la posición de las figuras en uno y otro piso de la casa.

El ubicar, ahora, las figuras centralmente en el muro tiene como objetivo el producir un nuevo tipo de relación entre ellas, éstas funcionan en y con respecto al espacio pero de una manera distinta. Entonces, junto al tamaño del módulo, su ubicación está decidida para que no exista ese carácter de instalación específica por el lugar que ocupan los módulos (las figuras) en el muro, sino por la capacidad de diálogo entre ellas, por su capacidad de proyección. La sola dependencia entre las figuras puede ser una explicación suficiente para el trabajo, pero se trata de ir más allá de un asunto concreto de simetría, de geometría o de color: se trata de que la manera en que las partes del trabajo se relacionan involucra al espectador: lo considera una parte del ejercicio. Su percepción del trabajo es siempre por partes, diferida.

Para *Circuitos*, escogí cuatro muros, dos pares que se enfrentan, para así instalar cuatro figuras y a partir de las relaciones -principalmente de simetría y asimetría - que se producen entre ellas, realizar un sólo trabajo: *atrapar al espectador* ".



JOE VILLABLANCA Y FELIPE MUJICA

agradecen a:

Carlos Bogñi, Andrés Cox, Eugenio Dittborn,
Arturo Duclos, Patricio Donald, Italo Devoto,
Gracián Etchart J., María Piedad Etchart,
Patricia Fernández, Fundación Bettoni, Gonzalo García,
Felipe Herrera, Matías Iglesias, Jeni, Johãnnita,
Cristobal Le-hit, Lela, Pedro Millar, Caco Mujica,
Nicolás Mujica, Manuela y Mercedes Mujica, Maestro,
Mooch, Ivan y Mario Navarro, Neni, Ninon, Ofelia,
Manuela Palma, Pillin, Daniel Pliscoff, Pudú,
Cathy Purdy, Chica Puga, Alejandra Rayo, Sra. Rosita,
RIC, Angélica Roje, Sara Solis, Osvaldo Sotomayor,
Christian Torres, Luis Torres, Tazos, Marisol Ubilla,
Macarena Valdés, Pichuca Valdés, Margarita Vera,
Luis Villablanca, Marcela Villablanca,
Antonia Villablanca, Eduardo Vilches, Carla Wong,
Andrés y Manuel Zanzi, etc.

Diseño:

Joe Villablanca, Felipe Mujica,
Claudio Torres y Diego Fernández.

Impreso en los talleres de **ANDROS**.

Galeria Gabriela Mistral

1997

