

sUspensio<=>IN

SUPERFICIE

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales • División de Cultura • Ministerio de Educación.



Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales • División de Cultura • Ministerio de Educación.

1998

Jefe División de Extensión Cultural
Claudio di Girolamo Carlini.

Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral
Luisa Ulibarri Lorenzini

Galería Gabriela Mistral.
Alameda Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono: (56 2) 698 3351, anexo 1119
Fax: (56 2) 665 0795
Santiago de Chile

Departamento de Programas Culturales
División de Cultura
Ministerio de Educación

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 en 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.

sUspensio<=>IN

SUPERFICIE

Lina Sinisterra

Alicia Lillo

Textos de Sergio Rojas y Servet Martínez

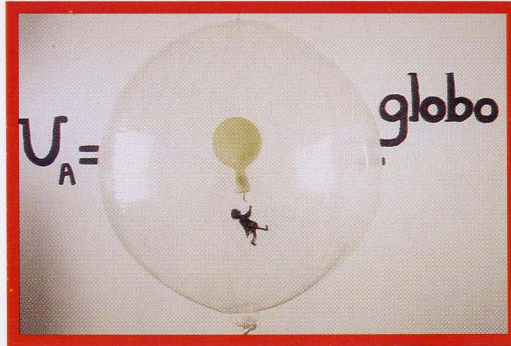
30 de Junio al 23 de Julio 1998

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales • División de Cultura • Ministerio de Educación.
Santiago, Chile

A

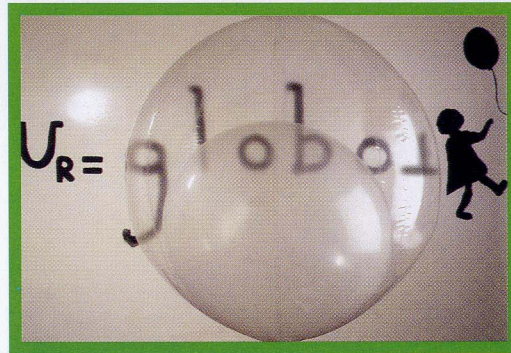
∴



/ IN =  Q =  IR =  II = globo

R

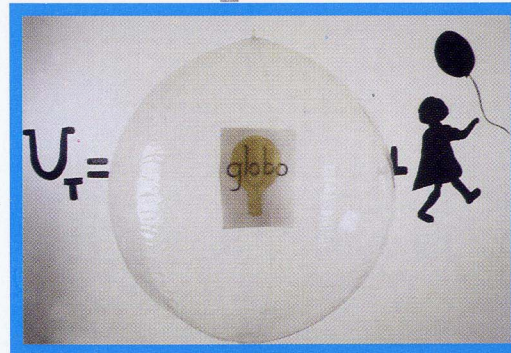
∴






/ IN =  Q =  IR = globo II = 

T

∴



/ IN =  Q = globo IR =  II = 

Siempre

$IN \in Q \in IR$

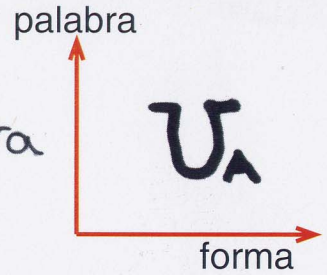
$II \perp IR$

A

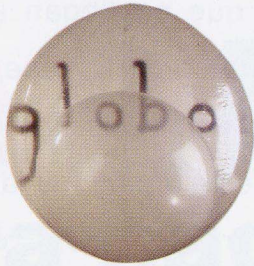


\equiv forma y **globo** \equiv palabra

\therefore forma \perp palabra \implies



R



\equiv la palabra está sobre la forma

$\equiv \frac{\text{Palabra}}{\text{forma}}$ y  \equiv imaginario

\therefore forma \perp imaginario \implies



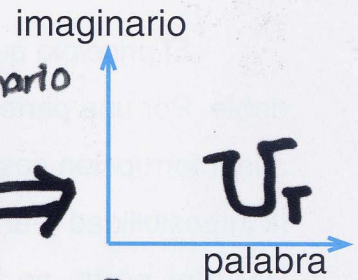
T



\equiv la forma está sobre la palabra

$\equiv \frac{\text{forma}}{\text{palabra}}$ y  \equiv imaginario

\therefore palabra \perp imaginario \implies



$$R + T = \text{globo} + \text{globo} = \frac{\text{palabra}}{\text{forma}} + \frac{\text{forma}}{\text{palabra}} = \frac{P}{F} + \frac{F}{P}$$

$$= Pf \left(\frac{P}{F} + \frac{F}{P} \right) = P^2 + F^2 = \underbrace{\text{palabra} \times \text{palabra}}_{\emptyset} + \underbrace{\text{forma} \times \text{forma}}_{\emptyset} = \emptyset$$

$A \perp \forall \equiv A \perp \forall$ para todo $\therefore A =$ para nada

EL TRAVESTIMIENTO DE LO POSIBLE

"Lo posible es únicamente un "mordiente" físico [género vitriolo] que quema cualquier estética o calística".

M. Duchamp.

El principio que ha primado en el trabajo de Lina es doble. Por una parte, se trata la suspensión, referida tanto a la interrupción sostenida del proceso "creativo", como a la imposibilidad real de llevar a cabo los trabajos ideados. Por otra parte, se trata de comprender la lógica de la **suspensión** del trabajo, lo cual exigía producir esa lógica. Fue necesario entonces resignificar el lenguaje del rigor matemático, determinándolo ante todo como lenguaje del rigor, eso es, como una suerte de estética del rigor.

El lenguaje que Lina desarrolla no obedece a la necesidad de "comprender" la obra, sino los múltiples

procesos interrumpidos que no llegan a ejecutarse. Comprender significa aquí ordenar ese proceso del pensamiento creativo que en la producción contemporánea se despliega reincidentemente a partir de la pregunta a la cual habrá de retornar siempre: **¿qué hacer?**

Entonces, el pensamiento mismo es la obra, capturado en aquél momento que viene a ser el esencial: el momento de la suspensión, tensionado con lo imposible.

Debemos tratar de comprender la peculiar reflexividad que tiene lugar en cierta producción estética marcada por las operaciones de la negatividad y la experimentación. Estas características señalarían, respectivamente, la relación del artista con el pasado como tradición (como la inercia de ciertos encargos cuya emergencia se ha perdido en el tiempo) y con el futuro como posibilidades a explorar en la misma experiencia de lo actual.

La tradición de la estética idealista, que encuentra

Σ A & R + T
= Para nada & \emptyset

1 de cada
proyectos so
concretados por
individuo en el
lapso de cuatro
años, siendo el
total de proyectos
suspendidos
147

U_R ∇

Si f

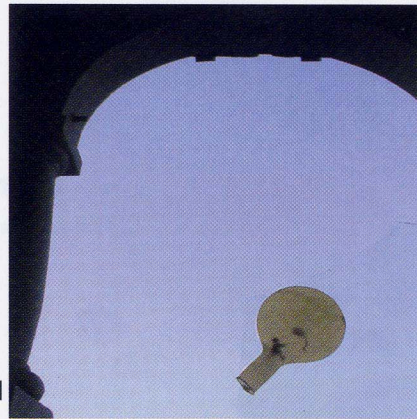
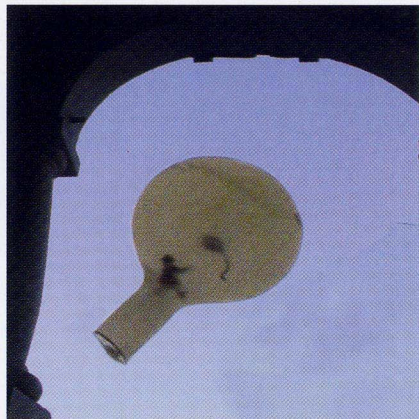


≡ f

en Kant y en Hegel dos de sus momentos teóricamente más fuertes, hace un proceso que se consume en el problema del arte como mercancía. Escribe Th. Adorno: "Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello [estética idealista de la contemplación]. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte. Era la sublimación estética". Lo que ocurriría después es el estatuto de la obra de arte como "tabla rasa de proyecciones subjetivas", y entonces el sujeto cree percibir en las obras "el eco estereotipado de sí mismo". Este es precisamente un factor esencial al ingreso del arte en el circuito de la mercancía. El individuo ha cosificado sus propios sentimientos y presentimientos; las diferencias que

lo escinden vienen a encontrar en la obra una suerte de confirmación que sirve a la reconciliación con su estado, sea éste de inconclusión, de desasosiego o simplemente de incertidumbre. Debido precisamente a esta cosificación de lo subjetivo, el individuo puede "encontrarse" en un mundo que no lo ha considerado para existir y ser como es. Es decir: puede encontrarse con esos "sentimientos" (como "mensajes" que, por una inadvertida ventriloquía, parecen venir desde la obra misma) en medio de un mundo angustiante o desencantado. Esto dará lugar, tarde o temprano, a una también inadvertida reconciliación con ese "mundo".

Lo anterior plantea para el arte la necesidad de problematizar críticamente su relación con lo actual en el núcleo de lo nuevo. El artista querría operar un desplazamiento desde la inercia de la tradición, devenida



⇒ II = IN

sábado 9 de mayo, 1998

inesencial, hacia la necesidad que se da en el vínculo con lo por-venir, de modo que el arte ex-pone la condición de aún-no del presente o de la historia en el presente.

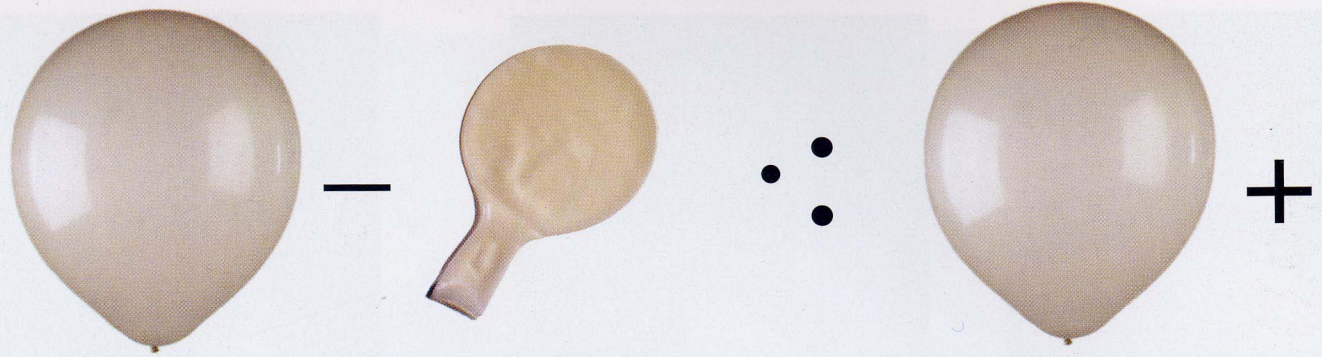
Si "lo nuevo" –la cruz que carga toda experimentación– es el signo moderno de la ruptura con la tradición, es necesario reparar en el hecho de que tal ruptura no es un mero hecho a constatar (como la novedad de un título con el que nos topamos en la vitrina de una librería), sino el **trabajo** de romper con lo heredado. En cierto sentido (se trata en principio, por cierto, de una paradoja) el artista ha heredado precisamente ese "trabajo", como una exigencia a priori sobre su quehacer. Se trata del trabajo de descubrir en el proceso mismo de producción la necesidad de ese proceso. Este problema es el que se sintetiza en la pregunta **¿qué hacer?**

Es necesario detenerse en este problema, y bien

podría uno decir que nunca lo haremos suficientemente, pues esa detención parece ser aquí una operación fundamental del quehacer artístico: **estar detenido**. Tal tesitura ha llegado a ser precisamente su peculiar relación con la tradición.

Estar "detenido" no significa estar preso de los encargos de la tradición, sino todo lo contrario: significa encontrarse en la orfandad de historia, no poder contar con. El artista entonces hace la experiencia de la improductividad. Bien podría pensarse que ése ha sido siempre un momento verificable en toda actividad que se debe a eso que genéricamente denominamos todavía como "creatividad". Lo que ocurría hoy marca sin embargo su diferencia en el hecho de que es precisamente desde tal experiencia que el artista resuelve su quehacer. En esto ha consistido el desplazamiento del sentido que acontece con el experimento,

aire =

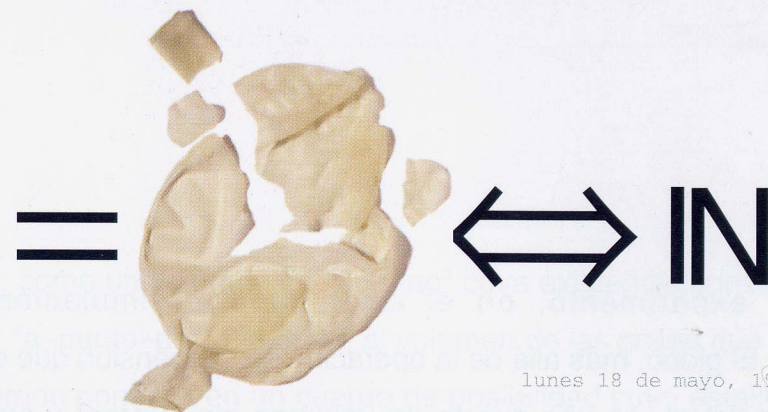
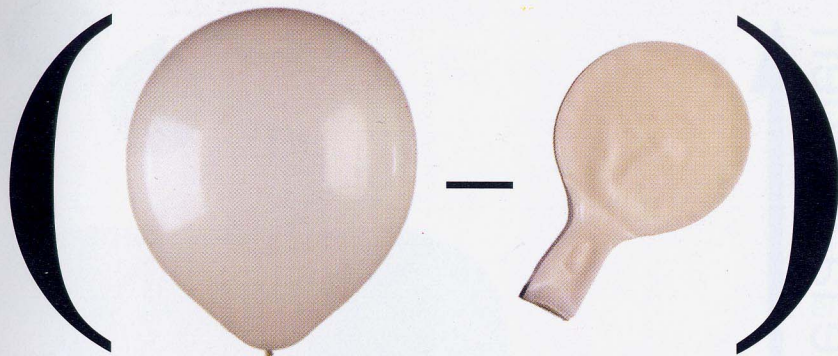


desde la soberanía del sujeto hacia el lenguaje. La obligación de expresarse de la que hablara Beckett deviene obligación de experimentar. ¿Qué es aquí un "experimento"?

La noción de experimento (que algo grande adeuda con los comienzos de la ciencia moderna, esto es, con el descubrimiento por parte de la filosofía del sujeto de que la experiencia es siempre una construcción) implica la peculiar relación del arte moderno con "lo nuevo". Es necesario problematizar la tensión y la diferencia entre, por una parte, la "experimentación" como relación con lo posible y, por otra, la novedad hecha consistir sólo en el experimento. En efecto, esto último sugiere que la idea es toda ella la idea de un experimento. Por el contrario, el experimento como exploración de lo posible obedece ante todo a la necesidad de deshacerse de la tradición que paraliza, bajo la ilusión de tener desde ya por sabido lo que debemos y

lo que podemos hacer. El experimento rompe con la inercia de la tradición. En este sentido, el experimento experimenta con la experiencia. Se deja sentir en aquél la necesidad de la exteriorización de la obra de arte como objeto que comparece bajo el rótulo instituido de "arte", pero carente de estatuto. El "proceso creativo" invierte su lógica. Se trata ahora de la creación de procesos que comienzan "afuera", en la relación con el espectador, o, mejor dicho, en la relación que el espectador es. Procesos que incluso comienzan recién afuera de la Galería.

Lo anterior pone en cuestión cierto sustento ideológico de la interpretación (instituyente de todo un sistema de parasitismos recíprocos), el supuesto de que la obra de arte es una cosa susceptible y necesitada de explicación, lo cual supone a la vez, que la obra es ante todo, ella misma, una interioridad (una explicación de algo) a la cual se ingresa



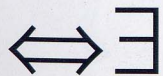
lunes 18 de mayo, 1998

privilegiadamente por la vía de la interpretación (un valor en sí, un "en sí" valorable y capitalizable por el espectador, por la institución, por la crítica especializada, por el Estado, por el mercado, por la historia, etc). Es precisamente el "mensaje" de la obra lo que la dispone a su decodificación apresurada, como traducción por parte de un patrón cultural pre-dominante, que absorbe, clasifica y que es capaz de convivir con la misma crítica que, como un objeto más entre los objetos, lo cuestiona. La idea de que la obra termina en el espectador (glorificación del "individuo" como consumidor y consumidor) es la condena

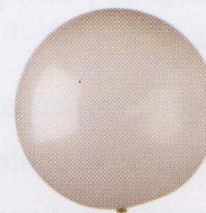
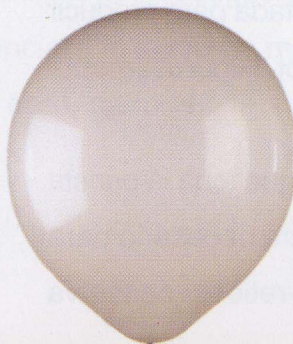
de la obra a ser sólo consumida y fetichizada.

Ciertamente que los procesos que Lina ha ordenado no son ellos mismos "procedimientos matemáticos". La matemática opera aquí sólo como lenguaje, como travestimiento riguroso de aquellos procesos conducidos como de antemano al grado cero de facticidad. La codificación del proceso suspendido hace del pensamiento mismo, no consumado, la obra. Resulta paradójico el que la codificación del pensamiento creativo sea posibilitada por la experiencia suspendida de la improductividad. Esto significa pensar el pensamiento

t en el taller



$\cdot \therefore t = \sum \Delta$



$\Leftrightarrow IN$

lunes 18 de mayo, 1998

como experimento, en el rigor de una simulación.

El globo, más allá de la operación de suspensión que él mismo figura, es una suerte de volumen sin cuerpo; y sus dimensiones tienen como soporte el vacío. El globo circunscribe el "vacío lleno" de un volumen flotante, como los sueños, como las esperanzas, como los proyectos, como los pensamientos detenidos—retenidos en su irrealización, precisamente para no perderlos como tales pensamientos. Pensamientos que no conocen el roce, que no han hecho la experiencia de la resistencia. Pensamientos a punto de perderse en su medio: el aire.

Lina pone en obra el lenguaje de la posibilidad, codifica matemáticamente el aún—no de la obra para hacer de esa codificación verosímil —y que sabe sólo verosímil— la obra. El trabajo como obra, el trabajo que opera como el **como si** del trabajo, así como la matemática convocada—citada para producir efecto del **como si** de la disciplina y del rigor. Rigurosamente trabajado el **como si** del trabajo.

Hagamos el siguiente ejercicio: pensar que toda la puesta en escena de "Suspensión" es sólo el contexto necesario para dar lugar a ese cordel que, erguido, sostiene—retiene—conserva

intensidad de la imagen

tiempo

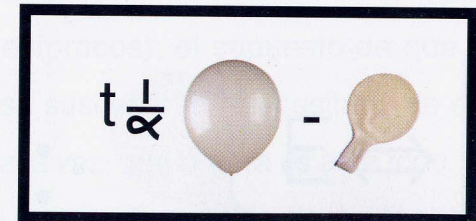


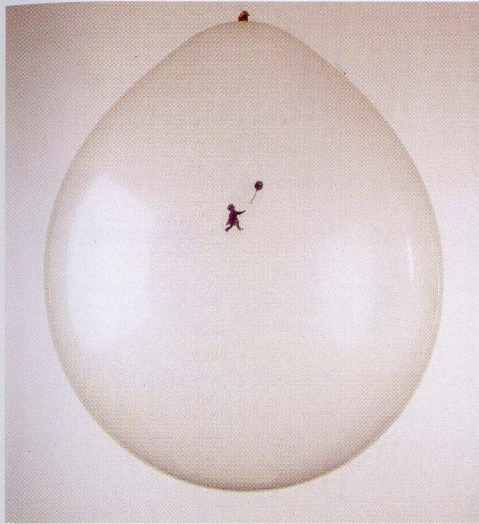
$A > \text{tiempo} < \text{aire}$

$A \text{ mas } t > \text{intensidad de la imagen}$

• ∴ Si $U t$: $A \text{ mas } t > II$

\Rightarrow





∉ U ART.

martes 26 de mayo, 1998

al globo, como un volumen de "aún-no" cuya existencia consiste en estar "a-punto-de". Sin duda, el volumen de las cosas que no han ocurrido constituyen un cuerpo de posibilidad cuyo estallido aniquilaría el mundo de las realidades.

Lina juega con el concepto moderno de ley. En efecto, la ciencia experimental moderna la define como un enunciado con validez universal y necesaria que rige los fenómenos físicos. Pero ahora, se trata de la ley que rige sólo un caso. Para eso ha sido necesario servirse de la apariencia de la ley, descifrando el **como si** de la ley en el lenguaje. Reducción de la ley a su estética, como estética del rigor y de la apariencia. Invierte la operación para operar sólo como **estética del rigor**.

En efecto, la suspensión del globo, digamos su tensión, obedece a una ley que se encuentra aquí subordinada a la exploración de la creatividad detenida en la improductividad. Sin embargo, la investigación de Lina está referida a una constante, esencial a la ley física moderna. La constante de una relación que en este caso es la relación de la creación a su aún-no.

Lo que ocurre, ocurre en la superficie en que se tocan dos mundos. Lina viaja por estas superficies: lenguaje matemático - lenguaje profano, código - pintura, \mathbb{R} Real - \mathbb{I} imaginario, y sus transparencias son superficies al límite, casi rodeadas por la nada pero aún así estos entes laminares continúan entregándonos mensajes divergentes. En ese transcurrir van apareciendo certezas que también son difusas, dependen del contexto, de la teoría: el arte por el arte resulta ser \emptyset , vacío, es el álgebra diádica, lejos ya de la operación de exponenciación real o sublimación, Arte^{Arte}. Su globo suspendido mima la pintura, ésta está E estacionada pero \exists existe, mensaje contradictorio, equivalente a que \forall arte es \perp para nada. Tales contradicciones son los elementos básicos de álgebra de Lina.

Servet Martínez

- \exists existe
- $!$ único
- \in pertenece
- \notin no pertenece
- \equiv equivale
- $=$ igual
- Σ sumatoria
- \neq diferente
- f función
- \emptyset vacío
- $/$ tal que
- t tiempo
- Δ cambio
- g gravedad
- \Rightarrow entonces
- \Leftrightarrow si y solo si
- \therefore por lo tanto
- \forall para todo
- \propto inversamente proporcional
- \rightarrow tiende a
- \perp ortogonal

U=Universo
 \mathbb{N} =Natural
 \mathbb{Q} =Racional
 \mathbb{R} =Real
 \mathbb{I} =Imaginario

Siempre
 $\mathbb{N} \in \mathbb{Q} \in \mathbb{R}$
 $\mathbb{I} \perp \mathbb{R}$

E estacionar



DE LOS CUENTOS DEL CUERPO

Sergio Rojas

"Lo humano se revela a sus propios ojos bajo la forma de un ser que es ya instrumento de producción, un vehículo para palabras que existen previamente a él".

M. Foucault.

Se trata de cuentos, como **cuentos del cuerpo**; fantasías habitables por los cuerpos que, antes de "salir a escena" exhiben la construcción estética del cuento, cuyo soporte es el propio cuerpo. Ante el espejo (habitáculo de una mirada expropiadora a la vez que donadora, dispuesta para ser seducida y sancionar los artificios que se le ofrecen) el cuerpo es página, es tela, es bloque virgen, es un posible... aún no es.

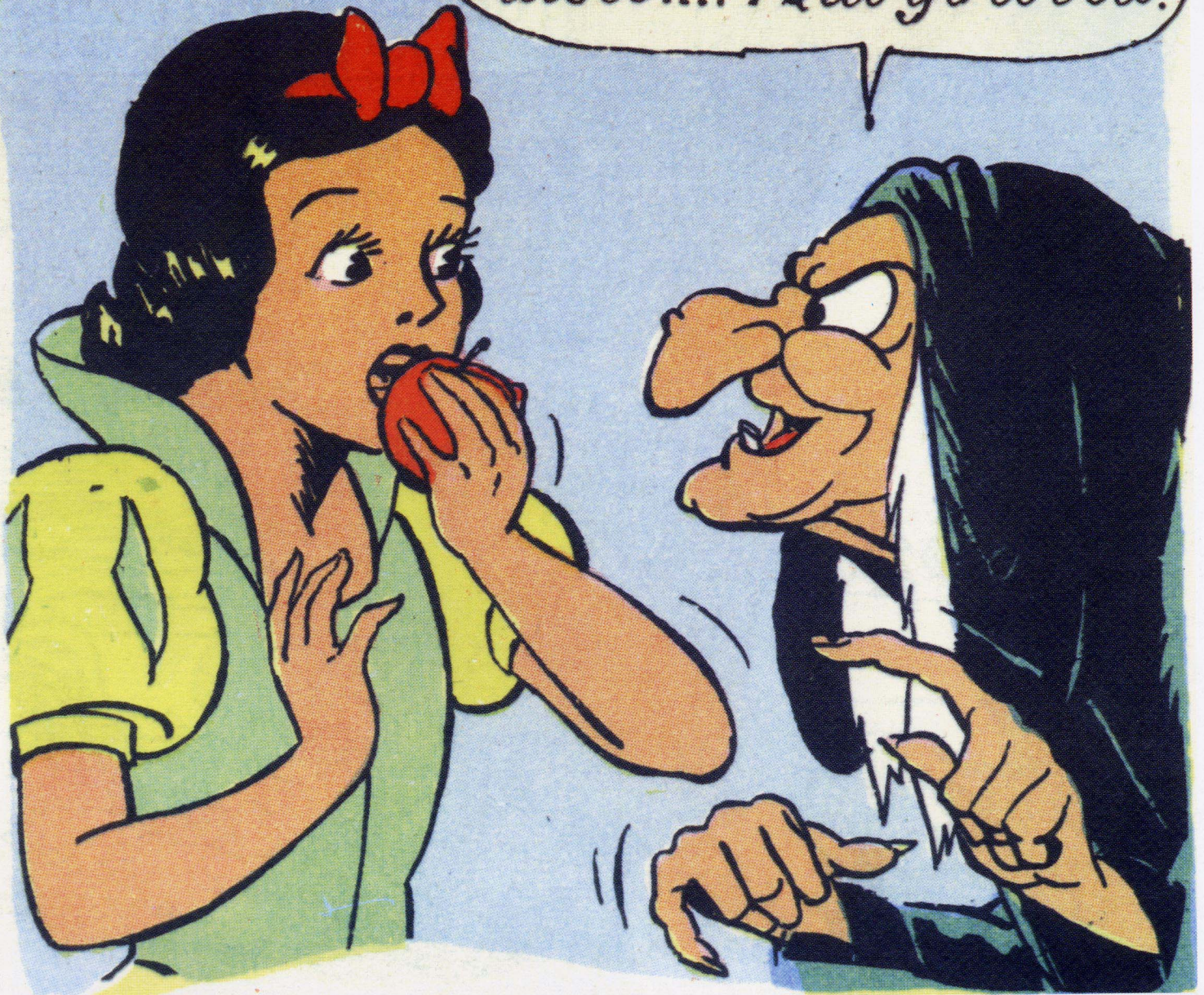
Por un momento el cuerpo es ante todo la espalda. De espaldas... ¿a qué?, ¿a quién?, se va construyendo,

pintando un cuerpo en el espejo, con arreglo a un verosímil lo suficientemente ficcionado para que advenga a la realidad. Allí, ante el espejo, vienen a encontrarse los cuerpos aún sin cuentos y los cuentos aún sin cuerpo **para producir el cuento del cuerpo**, dándonos a saber que el cuerpo es una fantasía y que sólo hay los cuentos que lo hacen existir.

Pero éste, el tríptico de las espaldas (¿será necesario decirlo?), es un cuento sin mensaje, un cuento sin enseñanza y sin moraleja. Acaso se trate de una suerte de meta-cuento. No nos cuenta un cuento, sino cómo se **hace** un cuento, cómo se pinta un cuerpo.

Sin duda que esta parte del trabajo se pensiona con la pintura. El cuerpo opera –ya lo sugeríamos– como un análogo a la tela en blanco, sólo que aquí se trata de dar cuerpo a la tela. La pintura como maquillaje–interventor del soporte. ["El pintor –dice Harold Rosenberg– ya no se acerca a su caballete con una imagen en la mente; se

*¡Anda, cielo mio,
dale un buen mor-
disco...! ¡Que yo lo vea!*



acerca llevando en la mano el material que servirá para modificar el otro material colocado delante de él".] Sin embargo, como sabemos, en el cuento de Alicia lo decisivo es el espejo. Es decir, lo que se modifica tiene su lugar en el espejo. He aquí la operación del espejo como mediación: simular la "propia" realidad en la apariencia (simular que existe algo así como una apariencia **propia**). En el fondo del espejo está todo otro posible, irrealizado por el artificio de construirle una mirada ya capturada. Se trata, pues, de una estética especular, una operación sobre el espectador para traerlo desde lo visual a lo que es sólo visible.

El "pintor" pinta la mirada del espectador, lo diseña, lo anticipa, lo seduce y lo engaña.

De espaldas al espectador se trabaja sobre el espejo, y el ejecutante da la espalda precisamente a aquél cuya mirada verosímil se trabaja ya codificada como de antemano. El "pintor" manipula los materiales dando la espalda al

modelo, pues sin secreto no hay representación (no conocemos lo que sólo re-conocemos).

Entonces, la ausencia de "enseñanza" en el trabajo de Alicia coincide con la suspensión de toda moral. Se trata de una lección de pintura superpuesta, como una transparencia, sobre una lección moral de anatomía, aprendida en el comienzo de todo, como un discurso identitario que habrá de ser transgredido. El tríptico es ya una transgresión a la disciplina del cuerpo como saber (factor esencial a esta operación sería la articulación narrativa de la mirada del espectador), transgresión del cuerpo disciplinado y organizado por el saber y la vigilancia moral con respecto a la subordinación a esa "organización" (dotación y regulación de órganos).

Todo saber moderno acerca del cuerpo (anatomía, fisiología, medicina legal, genética, higiene, etc.) hace del cuerpo particular un cuerpo **sabido**, frecuentado: cuerpo

*¡Contesta!
¡Lo espero
ansiosa!*

*¡Mi Reina, no te suble-
ves! ¡Belleza y amor
son cosa que ya disfru-
tar no debes porque en
todo te supera la Prin-
cesa Blanca Nieves!*



del saber acerca del cuerpo. Cuerpo, por lo tanto, habitado por Otro, por otro cuerpo: **el cuerpo del cuerpo**. El cuerpo particular queda así reunido en otro como su principio de organización.

El cuerpo contemplado y el cuerpo examinado recorren juntos un tramo de la historia moderna de las relaciones entre saber y poder. El cuerpo significado por el saber es el soporte—significante de un orden que no comienza ni termina en él. Así, el cuerpo se inscribe en toda una economía del universo, articulado desde el lenguaje, mas no **como** lenguaje (sin saberlo al menos). La unidad sujetada del cuerpo se proyecta sobre el cuerpo individual desde un principio de reunión que no está en él, sino en la mirada de un meta observador omnisapiente que lo organiza y comprende como una totalidad. Este principio de reunión se sustrae también al lenguaje, en cuanto que éste tampoco se organiza desde sí mismo (el ingreso del individuo en el lenguaje es el ingreso en un orden de las cosas que parece pre—existir). Entonces, no se ve un cuerpo, más bien se observa un organismo, y no se trata con el lenguaje sino con el orden que éste expresa.

No hay "estilo" en el organismo ni en el lenguaje sistémico del discurso que lo registra y expone con objetividad siempre inconclusa (siempre, se nos dice, será posible saber más).

El cuerpo organizado, conforme al principio de economía del sujeto moderno, es el cuerpo en relación a su principio sin



origen. Cuerpo apto como "cuerpo", dispuesto por la subjetividad finita que reclama desde sí la relación con el Universo **creado**, Uni—verso desde el origen. Así, la economía del cuerpo organizado por lo moderno es la soberanía del Sujeto moderno. La unidad del cuerpo organizado existe **en correspondencia** con la **unidad** física, política y moral del mundo, y opera, por lo mismo, como soporte "pre—político" de todo el sistema de identidades políticas (sexuales, de clase, estadísticas, bio—gráficas, etc.)

¿Cómo se sostiene el orden de la representación del cuerpo una vez desplegado en un curso sin solución de continuidad el orden del saber del cuerpo (Foucault)? La microtextura de los datos significa precisamente un salto desde la representación. Hiato entre el orden de la representación y el orden de la complejidad a nivel molecular.

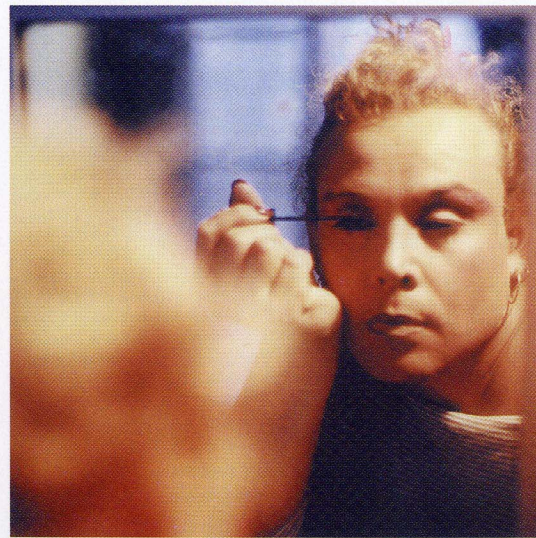
La representación se torna imposible a partir de éste, pues la fragmentación no se limita de sí, por el contrario: ha abierto un cuerpo para saber, para hacerlo legible, para que llegue a ser un **Tratado** susceptible de infinitos "apéndices". Un cuerpo político. Este es el problema cuyas paradojas Alicia pone materialmente en escena. El cuerpo-**Tratado** es un cuerpo abierto y vuelto a cerrar. "Se podría, a lo largo del siglo -escribe Sarduy-, intentar una divergencia: un "paralelo" entre la pulsión unificadora de la ciencia y la furia destructora que caracteriza a la vez su lenguaje y el lenguaje del arte (...). Comienza la era de la fragmentación, la era de la fractura".

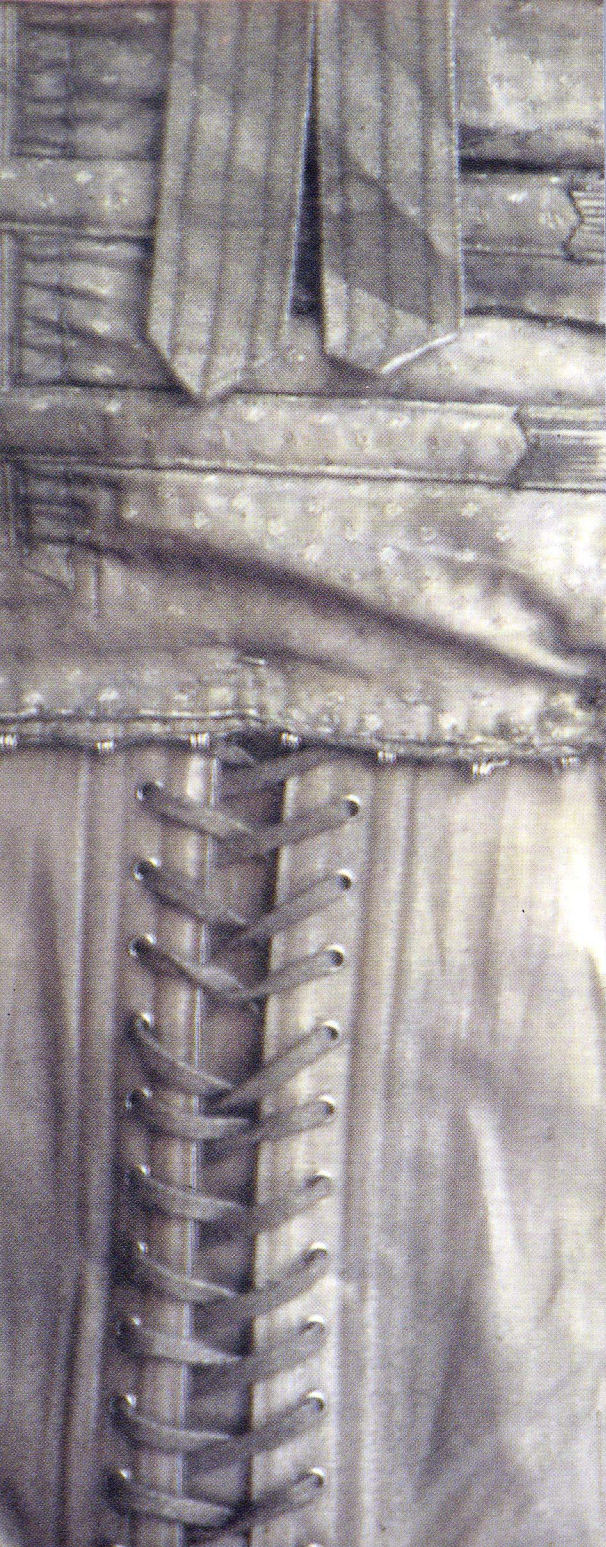
No es posible abrir, investigar, explorar un cuerpo humano, pues el cuerpo abierto ya no es humano, sino más bien la disciplina del cuerpo, el cuerpo del cuerpo "humano", el soporte del cuerpo. Entonces, inspeccionar un cuerpo es abrir el significante, diseccionar el soporte. El sentido viene "después", como la sutura invisible del soporte, clausura

visual de la relación con el soporte, pues ésta, si aconteciese, no podría ser otra cosa que la insubordinación política del "soporte"; no su arbitraria desarticulación, sino más bien la irrupción pre-potente de su orden in-humano o pre-humano. Lo humano es sólo el **efecto** que resulta de maquillar el soporte: un trabajo con el lenguaje.

En el origen no existe el origen. Esto es lo que el sentido permite olvidar. Que el "origen" es silencio, carne, tempestad, maleza rizomática, tuberías y flujos.

La irrupción del cuerpo del "cuerpo" es la irrupción de un orden otro, descontrol del cuerpo, la inercia del significante que nos remite a su no-mundo, inhabitable. La irrupción del cuerpo como cuerpo-otro es el cuerpo sin resto, des-sujetado del orden del saber, cuerpo sin mundo. En esa "experiencia" ya no se tratará de resignificar el mundo, sino de restituir el lenguaje, de restituirse como lenguaje. Se dispone así una relación con el lenguaje mismo y ya no sólo el lenguaje como relación (esto es, como





"comunicación"). Cuerpo maquillado para poder aparecer, animado por una subjetividad que "sabe" que la diferencia que la determina es asunto de prótesis.

Maquillar el cuerpo es hacerlo aparecer, darle un sujeto al deseo que constituye a la carne. En el ingreso del cuerpo en la estética de la apariencia opera artificiosamente una suerte de derecho natural a desear, y es precisamente por este "derecho" que el exceso quedará, como una mancha, excluído de la apariencia. El deseo infinito parece ahora exigido por la naturaleza misma para realizar la gloria del cuerpo y, en ello, la gloria de la naturaleza como deseo.

Maquillar el cuerpo, hacerlo apto, es darle un sujeto al deseo que lo anima y lo desborda. Poder ser el sujeto de ese deseo que es el cuerpo, darle sentido, darle un mundo a ese cuerpo del cuerpo, que nada sabe de soberanías ni de cortejos, ni de seducciones.

Alicia Lillo

Nace en Santiago 1963. Profesora de Estado, Comunicadora Visual, Magister en Artes Visuales Universidad de Chile. Se ha desempeñado como docente en artes visuales en: Municipalidad de El Bosque, Instituto de Arte Contemporáneo, Colegio Patrocinio San José y Corporación Cultural Buin, desde 1987.

Ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas en Chile entre ellas: en 1991 es seleccionada para la X Bienal Internacional de Arte de Valparaíso; en 1992 Colectiva de Profesores Instituto Norteamericano de Cultura de Santiago y Arte Postal en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile; en 1993 XV Concurso Nacional de Arte Joven en el Instituto Norteamericano de Cultura Valparaíso; en 1995 es seleccionada en Arte Joven, sala El Farol Valparaíso; en 1997 El Afiche Cultural para el espacio público, Goethe Institut.

En 1996 recibe beca para tesis de postgrado de magister.

Sergio Rojas

Filósofo, profesor de estética y filosofía en la Universidad de Chile, Universidad Arcis y Universidad Católica de Maule. Publica diversos artículos sobre filosofía de la modernidad y teoría de la subjetividad.

Servet Martínez

Premio Nacional de Ciencias 1993

Lina Sinisterra

Nace en Bogotá en 1970. Psicóloga, Artista Visual, Magister en Artes Visuales Universidad de Chile.

Se ha desempeñado como psicóloga clínica y docente en artes visuales. Ha participado en diversas exposiciones colectivas en Argentina, Brasil, Colombia y Estados Unidos. En 1996 hace su primera exposición individual en el Centro Cultural de España, Santiago de Chile.

Recibe en 1994 beca para estudios en Bellas Artes otorgada por el Gobierno de La Florida, EEUU. En 1996 Beca para Artistas otorgada por el Gobierno Colombiano (ICETEX). En 1997 la beca para tesis de postgrado y el premio Günther de pintura.

Agradecemos a:

Manuel Antonio Aguirre y Carlos González de Cromagnon, Carlos Ceballos, Carlos Cofré, Cristóbal Gumucio, Juan Gumucio, Alicia González, Ruth Jiménez Ascencio, Juanita Junguito, Félix Lazo, Valentina Lillo, Paula Lizana, Loreto Manzano, Servet Martínez, Vivian Moraga, Macarena Pizarro, Juan Ricardo Pradilla, Genaro Pozo, Sergio Rojas, Luisa Ulibarri, Roberto Villavicencio, CatLina Purdisterra, Pancha y Sergio.

Diseño: Caterina Purdy

Fotografía: Sergio Vera

Impresos Serigrafía: Luis Ampuero

Instalador: José Pedro Díaz



Auspician:

ASPAS Globos Aeroestáticos

CROMAGNON

ART METAL
artículos metálicos



METAMEDIOS

Diseño y producción, Carlos Osorio
Morales