

# CASA DE FUERZA

Pinturas - Collages

MANUEL TORRES

22 de Diciembre de 1998 al 23 de Enero de 1999

Oficina "Anibal Rinto"

de 191

Galería Gabriela Mistral

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

---

# CASA DE FUERZA

---

Pinturas - Collages

MANUEL TORRES

22 de Diciembre de 1998 al 23 de Enero de 1999.



**E**ntre el 2 y el 12 de Agosto de 1998, visité y recorrí ciertas zonas de desechos aledañas a la antigua Oficina Chacabuco, cerca de la estación ferroviaria Salinas.

Tras practicar con una pequeña piqueta que portaba algunas excavaciones *in situ*, logré recolectar, o más bien, exhumar desde el fondo polvoriento de la pampa, varios objetos y artefactos de la más diversa índole. Todos ellos despreciados por inservibles y abandonados como peso muerto por las poblaciones que trabajaron el nitrato, y que ya hace mucho tiempo emigraron dejando tras de sí, además de estas ruinas calcinadas, tan sólo leyendas.

# *UNA TEMPORADA EN LA OFICINA SALITRERA CHACABUCO.*

*Manuel Torres*

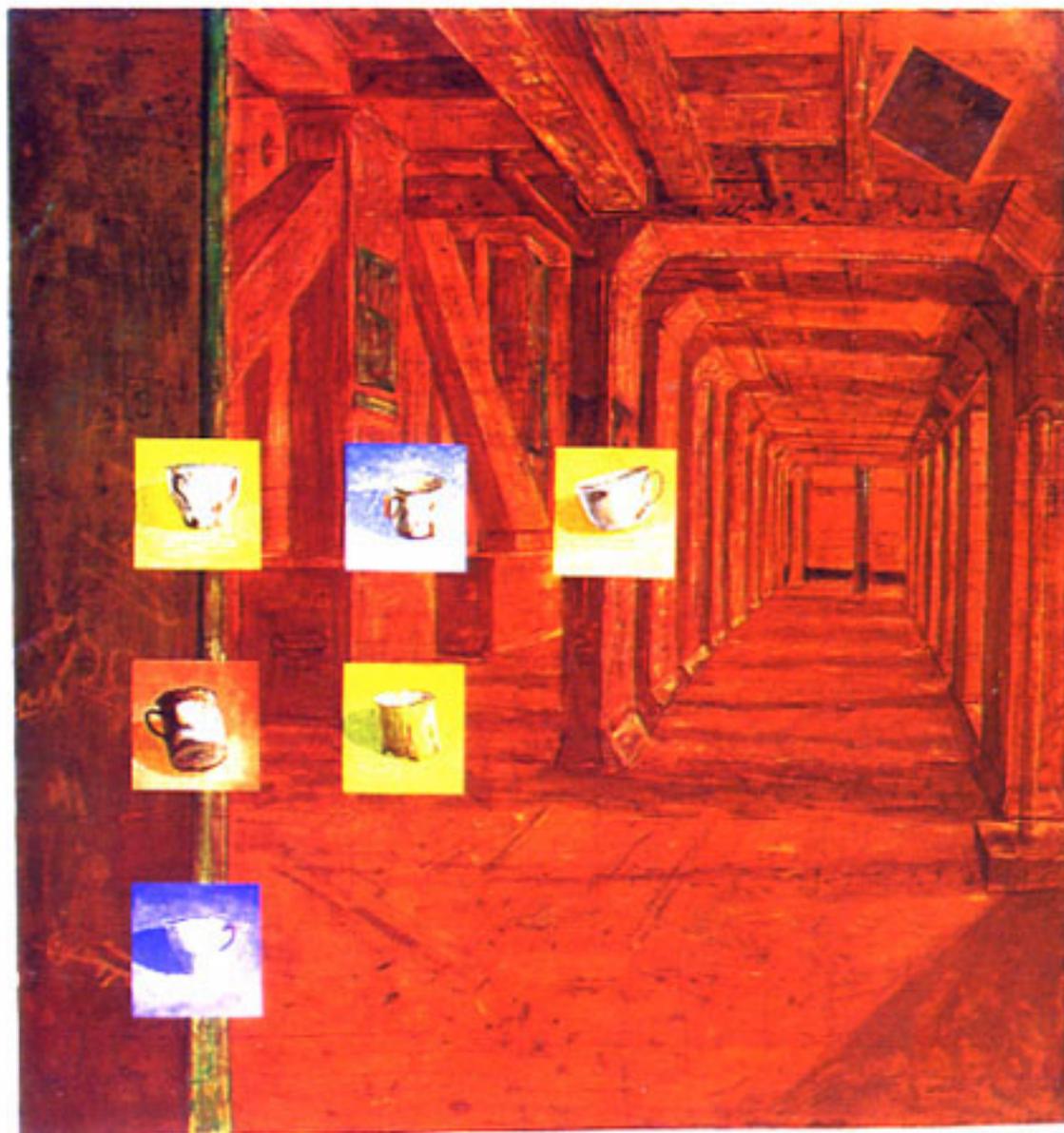
Con el fin de ordenar y clasificar estos restos encontrados, procedí según mi arbitrio, a constituir dos conjuntos básicos:

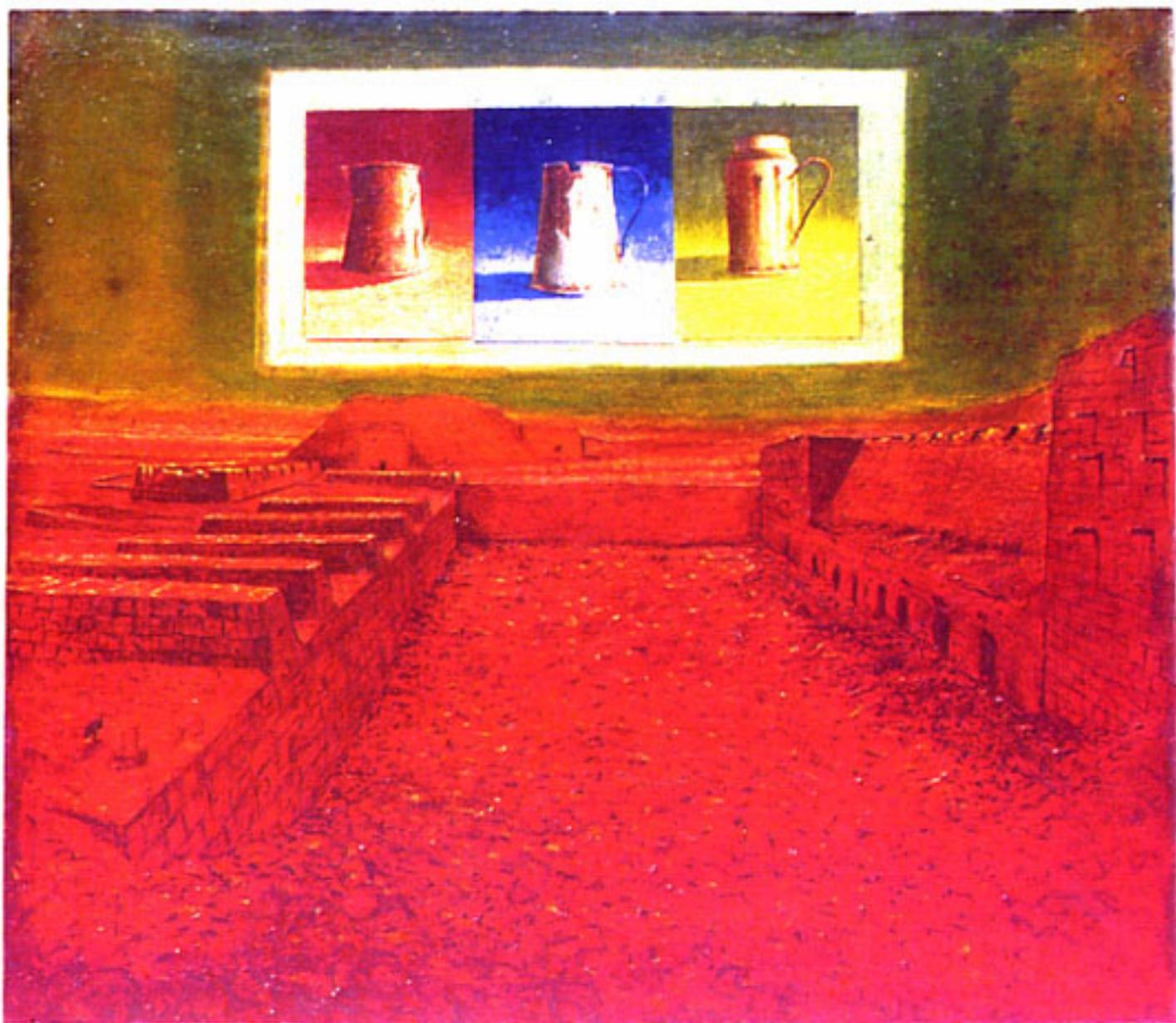
a) **MODELOS PICTORICOS.** Conformados por trozos de máquinas, herramientas, clavos, tornillos y remaches, instalaciones eléctricas, utensilios industriales o domésticos, recipientes enlozados de varios colores (azul añil, verde esmeralda, blanco...), cuencos, cajas de latón y tarros artesanalmente adaptados a ingeniosos usos, frascos de farmacia y múltiples tipos de botellas. Estos fragmentos oxidados y otros que sería demasiado largo detallar, me fueron de gran utilidad al momento de establecer la forma y geometría de estos modelos. Modelos que intenté fielmente traducir en estas pinturas al óleo.

b) **MATERIAS PRIMAS.** Son los cartones y papeles de todo tipo, libretas, tarjetas, fichas impresas, documentos administrativos y personales, sellos, sobres, cartas, envoltorios, cajas y cajetillas de variadas mercancías, fragmentos de carteles, recibos y listados de Pulpería, minutas, cuentas y apuntes garabateados al azar, cordeles y retazos de tela... en fin, huellas de lo que fue algún día, la vida cotidiana en una oficina salitrera. Fueron éstos el sustrato material que me permitió posteriormente la ejecución práctica y ensamblaje de los Collages.



*Oficina de tiempo, 1938.*  
170 x 160 cms. Óleo sobre lino





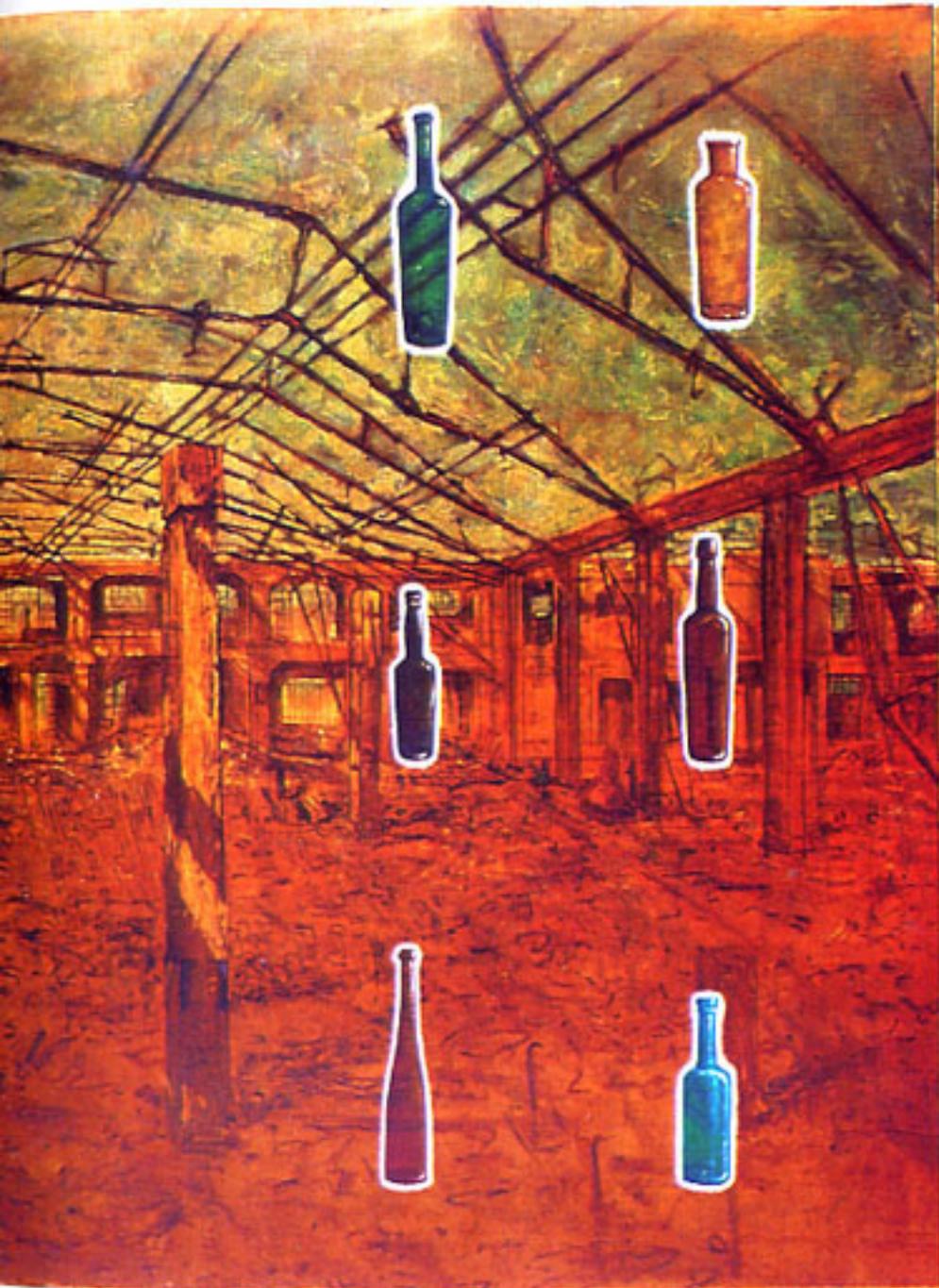
*Aguas viejas*. 1998.  
160 x 184 cms. Oleo sobre lino.

*Maestranza*, 1998. Tríptico,  
190 x 450 cms. Oleo sobre lino



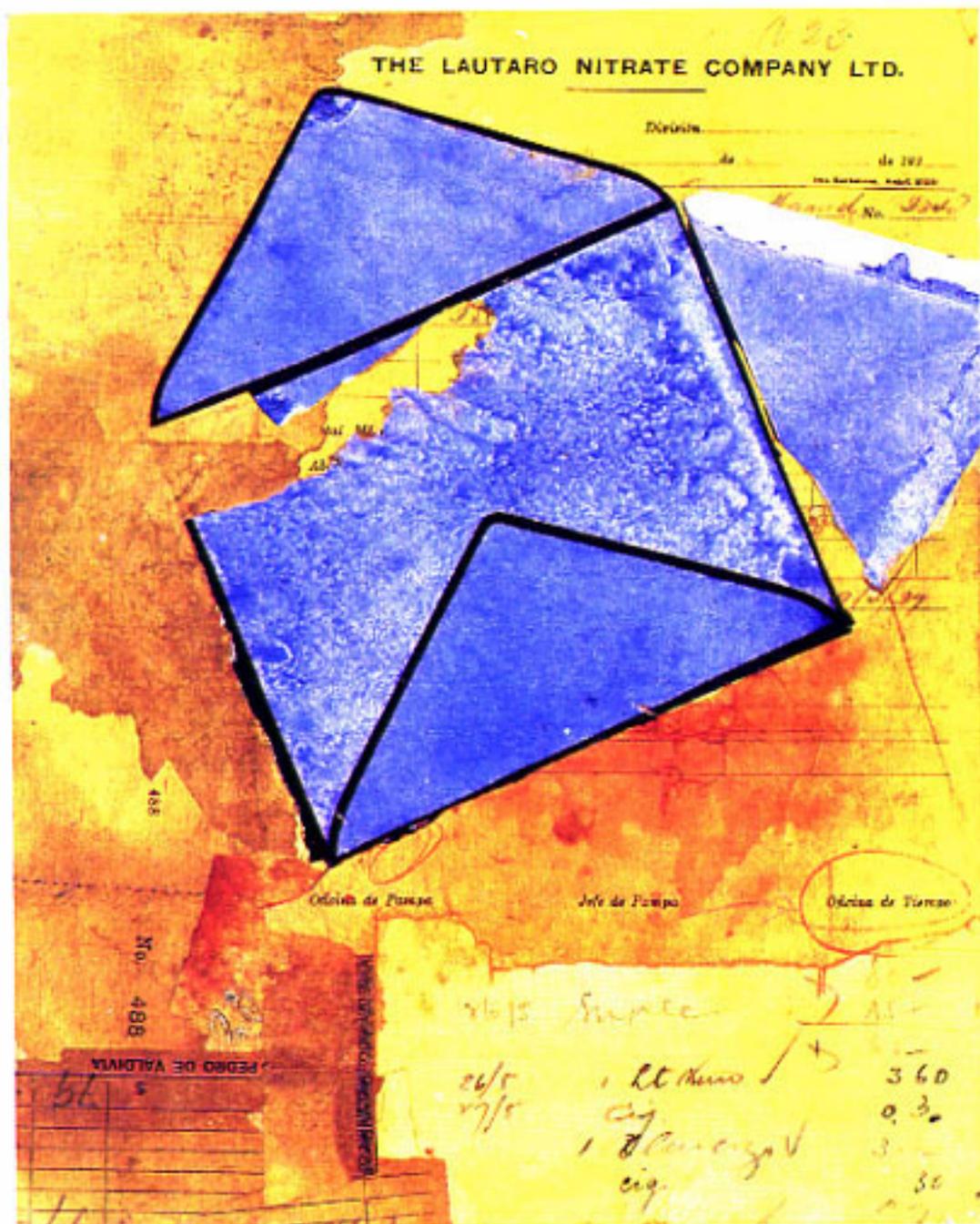
*Jarra (Serie de cuencos)*, 1998,  
35 x 25 cms. Oleo sobre lino





S/T (Serie amarilla), 1998.  
30 x 25 cms. Collage.





*SIT (Serie Azul)*, 1998.  
30x25 cms. Collage.

# PAÍS O PAISAJE.

Guillermo Machuca



## ILUSTRACIÓN Y TRADUCCIÓN.

La obra de Torres -desde sus primeros trabajos en la década pasada hasta hoy- es coherente con una obsesión convertida aquí en principio de vida: el ejercicio de la pintura. Así como existe el llamado trabajador de la escritura, es posible hablar en este caso del trabajador de la pintura, a condición que en dicho oficio la paciencia, la lentitud y la concentración se impongan como modelos de vida. Pero esta disposición supone también un cierto dominio de determinados factores técnicos y que tienen en la historia del género las claves de sus soluciones (y también de sus posibles rupturas o transgresiones). Manuel Torres, en este sentido, ha manifestado insistentemente un respeto en relación a la tradición impuesta por el medio; ahí se pueden recuperar, por ejemplo, determinados contenidos presentes en la historia de la pintura: el retrato, el paisaje y el desnudo. Y, por otra parte, estos mismos temas invocan -a su vez- toda una serie de operaciones formales y expresivas de acuerdo a la naturaleza del óleo: la pincelada, la aguada, la veladura, la lentitud y la incertidumbre respecto del resultado. Todo este proceso supone además un trabajo desarrollado al interior de los límites impuestos por el formato regular de la pintura, es decir, por una determinada concepción del espacio en su fase clásica (puesta en jaque, como se sabe, por las vanguardias).

Sería tentador tomar aquí una discreta distancia en relación a la pertinencia o la necesidad del medio elegido; pero un rechazo de esta índole no entregaría nada interesante; sólo la negación gratuita, el rechazo esperable. No se puede, en la actualidad, cuestionar un medio desde otro medio. Incluso las objeciones o los halagos técnicos (acerca de la mala o la buena pintura) parecieran carecer ahora de sentido; a nivel temático no es mucho lo que se puede añadir (al menos que se incorporen -lo que parece cada vez más difícil- temas inéditos, desconocidos hasta el momento).

Respecto de lo último, Roberto Merino -refiriéndose a la temática del paisaje en un texto sobre el joven pintor C. Yañez- ponía de relieve el hecho de que para ciertos artistas la utilización de determinados géneros implicaba toda una serie de prescripciones. Pareciera, en este sentido, problemática la empresa de pintar un paisaje sin antes dar toda una serie de rodeos y justificaciones. Pero sin paisaje no hay rostro; tampoco objetos que reproducir o representar. Además habría que hacer una distinción geográfica: ¿cuál paisaje? ¿cuál región de Chile? El modelo centralizado ha sido una constante en la historia política y cultural en Chile. Nosotros habitamos el centro de la periferia; el origen se encuentra en los modelos del llamado primer mundo... entonces ¿qué importa la periferia? La historia, el retrato y el paisaje -excluyendo, por lo pronto, los temas de inspiración pagano o cristiana-

han sido los géneros determinantes en el desarrollo de la pintura local. La noción de localidad tiene que ver, en este caso, con una visión centralizada de la misma; su principio de base y su proyecto ideológico, imponen -o han impuesto históricamente- la consolidación de una identidad nacional (de ahí que sea verosímil una interpretación de la pintura chilena a partir de su subordinación al discurso de la historia).

No deja de causar extrañeza, por tanto, el que uno de los géneros más recurrentes en la historia del arte chileno imponga tantas reservas formales a los artistas. No parece que una negación vanguardista sea la única explicación. Por otra parte, ¿cuándo la pintura de paisaje se la ha jugado en la *representación* del territorio? Esta interrogante pareciera contravenir los reproches realizados en contra del paisaje pictórico local. El mismo Merino -en el catálogo citado- se encarga de enfatizar la condición de pobreza -de raquitismo dice ahí- de la pintura chilena en el momento en que arriba la fotografía a Chile durante la mitad del siglo anterior. Su comentario -lo que no implica ninguna clase de adherencia- se basa en las conocidas tesis de R. Kay. La más importante: *La fotografía le roba a la pintura la posibilidad de constituirse en tradición*. Tradición equivale aquí a dar cuenta del territorio, convirtiendo el país en un *paisaje*. Es decir, en una conquista del imaginario. Vuelvo, en este punto, a la pregunta anterior: ¿cuándo





la pintura, y no sólo la de paisaje, se la ha jugado en la *representación*? La representación, por ejemplo la del territorio, es una conquista pictórica; el problema de la historia del paisaje chileno es -por lo menos hasta J.F. González- su imposibilidad de llevar desde el territorio (el motivo) a la forma (los colores, las atmósferas) la singularidad de un aquí y un ahora irrepetible. *No la descripción de lo particular, sino la traducción de lo singular*. Por otra parte, todo pintor sabe que la temperatura atmosférica del entorno es un asunto ("motivo" decía Cézanne) meramente pictórico: una sucesión de veladuras, de manchas, de aguadas, de pastas, de valores de luz y sombra. Es posible, en este sentido, que el paisaje exceda la particularidad de un determinado espacio físico. Representar un paisaje no implica ninguna clase de *ilustración*; tampoco una reproducción de sus apariencias: *No pinto un paisaje sino que pinto la pintura*, concluía Cézanne.

#### **EN MEDIO DEL DESCAMPADO.**

¿Cómo es posible entonces que el género más importante genere tantos cuidados, tantas reservas, tantos rodeos y tantas justificaciones al momento de ser abordado pictóricamente? Manuel Torres conoce los contenidos de este problema. Los ha vivido en carne propia. Y con esto me refiero a una experiencia que atraviesa el cuerpo (el suyo, el de su pintura). Esto obliga, como ocurre con todo artista cercano a los 40

años, a revisar su formación de origen. Su pintura ha cambiado, más no su postura del oficio. Este se construye durante la primera mitad de la década anterior, al interior de los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Como alumno, Torres debe ser sustraído de un cierto cliché que indica un estado de orfandad y de analfabetismo teórico y estético que invadía la escuela por aquella época. Esto en parte era así; las explicaciones histórico-políticas lo confirman: exoneraciones, expulsiones, académicos indiferentes tanto de la contingencia como del discurso estético producido fuera de la Facultad. Eran los tiempos en los cuales la imagen de la Facultad se encontraba conformada por una tradición estética proveniente de la historia interna de la misma, que comprendía desde las formas más académicas hasta desembocar en el expresionismo de principios de los años 80. No existía, por así decirlo, una pintura representativa de "la Chile"; el expresionismo, por ejemplo, no era saludado con beneplácito por aquellos sectores más ortodoxos de la escuela. Demasiado gratuito para el "gusto" surgido de una concepción de la pintura que privilegiaba, por sobre todo, una sintonía entre la representación y el modelo representado (la famosa ecuación entre la forma y el contenido). La única relación -tal vez- entre los conservadores y los expresionistas tenía que ver con un cierto temple sentimental -de la mancha a la violencia del gesto- como origen del discurso plástico. Ambos modelos se

emparentaban -a la vez- en un aspecto muy preciso: el rechazo a los modelos críticos y experimentales desarrollados por el discurso de "la Avanzada" de finales de los 70 y principios de los 80.

La pintura de Torres durante la década pasada refleja una postura abierta en relación al debate teórico y plástico surgido al margen de los límites de la Facultad. Sus primeros trabajos, realizados en el taller de G. Díaz, dan cuenta de un conocimiento acerca de ciertos referentes pictóricos prácticamente desconocidos por el grueso de los profesores -tanto de los talleres como de los cursos teóricos- de aquella época. Sus intereses no se refieren en ese instante sólo a la historia del arte clásico y de las vanguardias; incluyen también la literatura chilena pasada y, sobre todo, la más reciente (cuya importancia antecede la del campo plástico). Dentro de estas referencias se pueden nombrar a Tiziano, Giorgione, Gauguin, Van Gogh, Freud, Warhol, Ramos, Cutrone, Chia, Clemente, Dávila, Dittborn, Díaz, Emar, Parra, Lira, J.L. Martínez, por enumerar a los más significativos. Es cierto que todos estos nombres no suponen, en ningún caso, un aprendizaje encaminado a la elaboración de una obra pretendidamente culta, ilustrada o informada. Hablamos aquí de una pintura más instintiva que programada. Esta lista al vuelo permite sin embargo entender toda una serie de lecturas fragmentarias, toda una serie de observaciones realizadas sobre un cúmulo



incalculable de láminas, de reproducciones y de registros de obras del pasado y del presente, y que constituían el motivo de intercambio entre algunos miembros de una generación -en la cual me incluyo- formada en medio del descampado y del aislamiento.

### FOSFORESCENCIA Y MORBIDEZ.

Dentro de su pintura de los 80, hay -en mi opinión- dos exposiciones que condensan los contenidos formales y temáticos de su obra inicial: la primera, a mediados del año 84, en una muestra colectiva en el Instituto Goethe, y la segunda, un año después, en la Galería Sur (*Los hijos de la dicha*, también colectiva y curada por G. Díaz). Es importante consignar estas dos exposiciones, sobre todo en comparación con su pintura actual. La diferencia entre su obra de los 80 y la actual es significativa. La de ahora más retraída y pulcra, distante de la violencia formal e iconográfica de su pintura anterior. Pero volvamos a las exposiciones mencionadas: por lo pronto, en sus pinturas de los 80 la violencia del contexto -el político y social- atraviesa cada sección de la tela: hablamos aquí de una pintura estropeada tanto a nivel de sus soportes (tela cruda, sin bastidor, de bordes irregulares), como de sus operaciones formales (pincelada y dibujo violento, sin textura, a medio camino entre el trazo informalista y la gráfica espontánea de ciertos rayados callejeros). Esta violencia pictórica o, mejor dicho,

pictográfica -distante, eso sí, del gesto expresionista de entonces- servía como estructura para la conformación de una iconografía tan extraña como original: una insólita mezcla entre un personaje de historieta -Popeye- y ciertas evocaciones a la pintura veneciana, en particular al desnudo de Tiziano y Giorgione. Lo interesante en esta mezcla, más allá de su temática, tenía que ver con un desplazamiento operado a nivel de la pigmentación: la naturaleza supuestamente *pictórica* de la imagen veneciana -observada por Torres en sus reproducciones mecánicas- se adaptaba a la figura, de origen gráfico, de Popeye, el cual emergía -con una pipa humeante en la boca- desde una bandera mirista. El gesto de Popeye se resumía en una serie de golpes fosforescentes; el desnudo femenino -con el rostro desfigurado- reposaba, en cambio, sobre una nata de grises, exhibiendo la morbidez de sus carnes y la impureza de su modelado pictórico.

La violencia figurativa de esta pintura se entiende a partir del discurso contrapictórico de la época, al hecho de presentar el género en un estado cercano a la parodia, al chiste visual. Los ecos de la transvanguardia habían penetrado, por aquel entonces, la pintura de un sector mayoritario de artistas jóvenes surgidos luego de la deflación del discurso de la "Avanzada". De la crítica a la pintura se pasó a una pintura crítica: el resto, contestatarios en relación a la frialdad del



discurso conceptual, consideró la vuelta a la pintura como un pretexto para exponer su euforia, su arrebatado. Recuerdo, al respecto, un cierto rechazo que la pintura de Torres provocaba en sus coetáneos expresionistas, a la larga más respetuosos de los límites del medio. Para otros, en cambio, los Popeyes -existencialmente estropeados, incluso desaparecidos, a excepción de una que otra reproducción en algún catálogo o revista- siguen constituyendo un hito importante de la pintura de la década pasada. Dentro de los artistas cuyos trabajos guardan una relación de afinidad existencial -muchos de ellos han abandonado el arte- con la primera pintura de Torres, se podrían mencionar a L. Valdivieso, W. Gomez, C. Bogni, E. Freifeld, M. Soro, P. Langlois, N. Babarovic y, un poco más tarde, B. Truffa y R. Cabezas. Esta lista no constituye una generación, la única analogía es haber pertenecido a una de las escenas históricas más difíciles y complejas. El signo histórico es, en este caso, la poética de la inestabilidad, la duda y, tal vez, del dolor o del fracaso (en el sentido romántico del término).

#### CASA DE FUERZA.

Las presentaciones públicas de la pintura más reciente de Torres han sido esporádicas; esto es visible después de su egreso de la Facultad de Artes. Una estancia en España, en donde -según sus propias palabras- pudo reconocer el valor de la pintura en su aspecto material,





con independencia de la observación de reproducciones, lo convence acerca de la vigencia del género. De ahí en adelante se aprecia un abandono del soporte estropeado e irregular, a la vez que una mayor depuración en el tratamiento de su iconografía. La violencia ha sido desplazada por la *melancolía* que implica la técnica realista. Es su etapa en la cual el formato más pequeño demandaba una mayor precisión y un mayor distanciamiento en la elaboración y en la ejecución del lenguaje pictórico. Esta serie de trabajos pudo ser apreciada en uno que otro espacio informal; sus interlocutores -como ocurre con la mayoría de los trabajos de los artistas de su generación- lo constituyeron sus conocidos más cercanos; los lugares de muestra, su propio taller o el de algunos de sus amigos (en particular, la casa-taller *La maldita zorra* de C. Bogner). Desde 1995 -y coincidiendo con el viaje de Bogner a Nueva York y con su muestra junto a M. Soro en esta misma sala- su trabajo pictórico se ha ido recogiendo en los márgenes de su taller. Simultáneamente a su producción, Torres ha realizado una serie de viajes al norte de Chile, recogiendo y seleccionando una cantidad importante de objetos e imágenes y registrando fotográficamente algunas vistas de las salitreras y del entorno desértico.

El viaje y la recolección no constituyen operaciones demasiado inéditas; sólo una serie de datos biográficos conocidos. Lo mismo se puede decir de la memoria

histórica del desierto y de sus despojos materiales y humanos; el valor aquí tiene que ver -más bien- con la obsesión que Torres le insufla a su praxis artística. Pocos artistas en Chile -y esto es patente en los que pueden ser incluidos en su misma generación- pueden ofrecer tal grado de laboriosidad. Ya hablé del trabajador de la pintura. En otro texto, a propósito de una idea de R. Barthes, comparé su trabajo con la figura del aficionado o del amateur; ahí decía que el aficionado producía sólo por placer; no había en él ninguna necesidad de someter su trabajo al juicio público; carecía, en el fondo, de histeria. Esta autonomía es, en el caso de Torres, demasiado sensible a las contaminaciones provocadas por la obra de los otros. Esto en parte explica su incomodidad ante las exposiciones de sus colegas. Sólo los viajes ya señalados; ahí puede encontrar los estímulos al margen de los estereotipos que circulan de mano en mano entre los artistas más jóvenes.

Torres repudia de cualquier contacto, de cualquier contaminación con sus colegas: no comparte la idea de los talleres o los grupos colectivos. Tampoco cree en los programas ni en la necesidad de establecer toda una infraestructura (mediática, comunicacional) para la circulación de la obra. Por otra parte, la historia del arte ofrece ejemplos elocuentes del contacto y de la comunicación entre los artistas. Las influencias -ya sea por acercamiento, reproducción, crítica a los



modelos heredados, etc.- aparece como determinante en la evolución de los estilos, las formas y las instituciones que han trazado el devenir del arte en Occidente. El arte es una institución; esto ha sido así desde los orígenes hasta hoy. De ahí se explica que muchos artistas sostengan que la imagen del creador solitario constituye una aberración estética; no hay arte -para ellos- que no sea producto de una positiva contaminación. Es necesario estar abierto a las influencias del medio; la autonomía -pues se trata de una actividad individual- es sólo el resultado del aprendizaje de un lenguaje que excede los límites estrechos de la subjetividad. Esta postura reafirma la naturaleza social, comunicacional del hecho estético. En este sentido ¿qué importa el artista como sujeto? Hasta el material que emplea es consecuencia de la cultura; incluso las imágenes le preceden...

Torres es consciente que la pintura es una institución. Su sola mención evoca toda una serie de cualidades, comportamientos, lugares de trabajo y de exhibición; es, de manera general, lo que se entiende por *sistema artístico*. Siendo más preciso: su mención implica un ejercicio técnico (paleta, atril, pigmentos), un soporte de expresión (el cuadro, el mural, el papel) y, finalmente, un espacio de existencia (del taller al muro de la galería o el museo). En relación con este sistema, la pintura de Torres pareciera ubicarse en una posición de sagrado respeto; aquí no impera la necesidad in-

eluctable del parricidio o del incesto. ¿A quién rechazar? En Torres, exceptuando una que otra referencia a la historia del arte, no existe algo así como un modelo; sin maestro el asesinato es inútil. Sólo queda la institución ¿Cuál? ¿La academia? ¿La vanguardia?

### LA MEMORIA COMO SILENCIO.

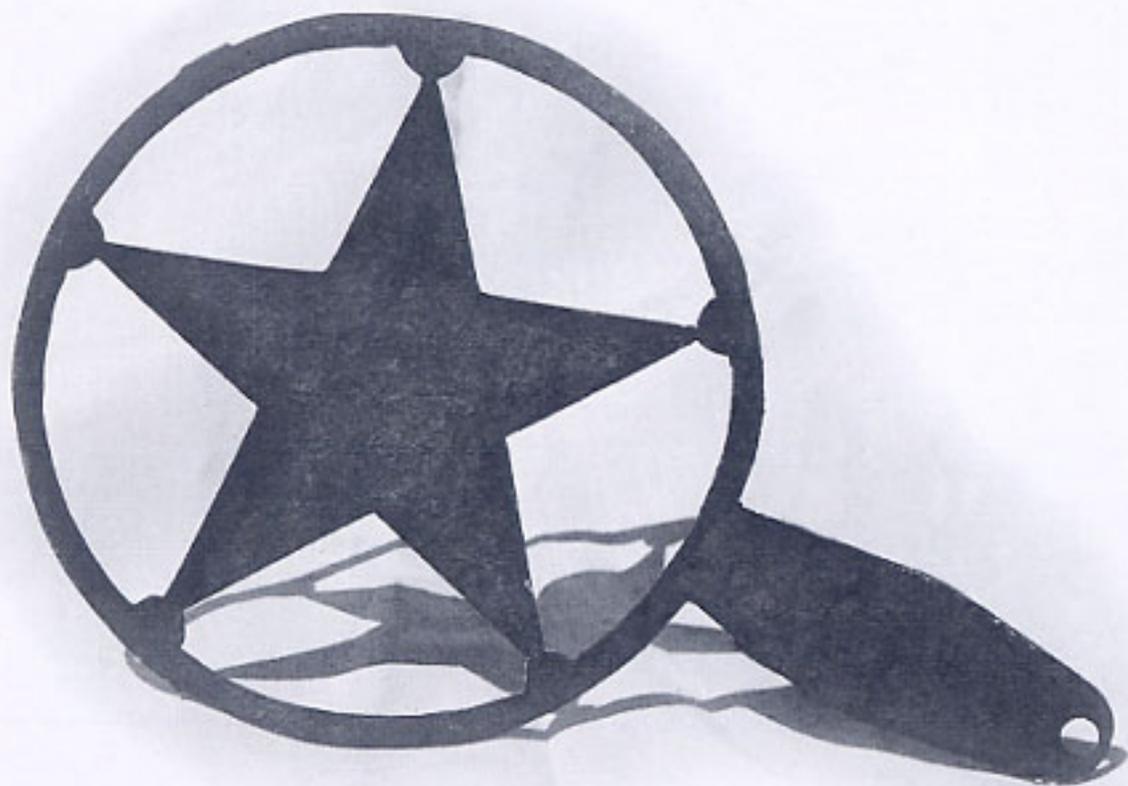
La soledad presente en el trabajo de Torres hace difícil su inclusión a los modelos que imperan en el arte de estos últimos años. A pesar de esta dificultad, sus pinturas más recientes se han presentado en aquellos espacios reservados para el arte llamado experimental. No deja de ser curioso este hecho. Más allá de las diferencias formales, la única analogía entre el trabajo de Torres y el resto de los artistas que han expuesto en esta galería pareciera estar dado por el rigor y la solvencia tanto plástica como teórica. Sin embargo, la pintura de Torres no se puede identificar con ninguna de las obras expuestas aquí; y esta constatación se extiende incluso al resto de las propuestas pictóricas de estas últimas dos décadas (V. Jarpa, P. Langlois, N. Babarovic). Seguramente la *manera* pictórica de Torres no mantendrá con los pintores manchistas y narrativos una comunicación basada en el reconocimiento y la empatía. La soledad de Torres se extiende, por tanto, hacia sus coetáneos pictóricos. De ellos ya no quedan influencias recíprocas; los otros -

vanguardistas o experimentales- es posible que enfrenten esta muestra con una indiferencia esperable.

Torres manifiesta una indiferencia respecto a la actitud de los artistas más programáticos; su gesto pictórico contradice la tendencia a conciliar fuerzas que caracteriza a ciertos artistas al momento de *instalar* su obra en el medio. Incluso su proceso de obra hace casi imposible su inserción al ritmo de los trabajos plásticos de hoy. Su pintura es lenta, su temática anacrónica. Casi nadie soporta la lentitud del óleo; la rapidez y la espontaneidad de los estímulos mediáticos suponen gestos acelerados, hiperkinéticos; suponen, a su vez, obras calculadas no desde la experiencia sensible sino desde la motricidad que entrega la objetividad de la fotogenia y la informática. A la histeria de los "efectos calculados", Torres opone la melancolía de la contemplación de los desiertos, de las imágenes y las atmósferas veladas por el óleo. A las referencias mediáticas, Torres opone la experiencia concreta del viaje hacia una zona geográfica no contaminada por la imagen pictórica, exceptuando la intervención de Dittborn el año 80: el desierto del norte. Pero aquí hay mucho más que una serie de cuadros; también intervienen la literatura, la historia, la arquitectura, la fotografía periodística y el cartel; los únicos objetos -presentados y representados- son aquellos

recolectados por el propio autor. Toda esta información -conservada y clasificada en su taller- constituye el alfabeto de su obra.

Sin embargo, sería ingenuo -después de Cézanne- sostener que la pintura posee la virtud o el don de representar aquello que equívocamente designamos como "la realidad". Los temas más dolorosos pueden verse traicionados en su verdad (sobre todo si esa verdad pertenece a la ficción pictórica). Torres elige como tema un espacio geográfico presente en el inconsciente político de nuestro país: las ruinas y los despojos de las salitreras. Pero Torres sabe que la pintura no tiene el poder de reavivar los muertos, de dar existencia a las ruinas, de exhumar los fósiles, de invocar la conciencia acerca de una cantidad de hechos mucho más crudos y concretos que unas representaciones compuestas de líneas, manchas, imágenes y colores. Falta, para este efecto, una historia de la pintura en Chile lo suficientemente codificada como para permitir su descomposición material e iconográfica activando, con ello, una memoria crítica y activa. La literatura no acusa este problema; el cine y el teatro pareciera que tampoco... el norte -desde una perspectiva pictórica- pareciera encarnar una ausencia; y la pintura -el paisaje en particular- sólo un hecho forjado aquí, en este lugar: el centro.



## MANUEL DOMINGO TORRES ZAGAL.

Nace en Santiago de Chile en 1960.

Es licenciado en arte con mención en pintura de la Universidad de Chile.

### ACTIVIDAD DOCENTE

Profesor ayudante Taller de Pintura, Universidad Arcis. (1990-1991).

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1984 *Inter Universitaria*, Instituto Goethe.
- 1985 *Los Hijos de la Dicha*, Galería Sur.  
*526 Huérfanos*, Galería Bucci.  
*Enrío*, Universidad Católica de Valparaíso.  
*Propuesta Pública*, Galería Bucci.
- 1986 *Torres/Aldunate*, Galería Bucci.  
*Colectivo Local*, Galería Carmen Waugh.
- 1987 *Bienal Chile Underground*, Teatro El Trolley.
- 1989 *X Bienal de Arte*, Valparaíso.  
*Cirugía Plástica*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.  
*A 300 años de la Revolución Francesa*, Instituto Chileno Francés.  
*Exposición para los presos políticos*, Cárcel Pública, Santiago.
- 1990 *Por la Razón o la Fuerza*, La Maison de L'Amérique Latine, París.  
*Enart 90*, Estación Mapocho.  
*Museo Abierto*, Museo Nacional de Bellas Artes.  
*Concourse Matisse*, Instituto Chileno Francés.  
*Cuerpo Contingente*, Centro de Estudios Sociales, Cesoc.
- 1991 *Exposición de temporada*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro.  
*Pintando en Castellano*, Galería Posada del Corregidor.
- 1995 *Estación Perdida*, Galería Gabriela Mistral.
- 1996 *Zona Fantasma: 11 artistas de Santiago*, Galería Gabriela Mistral.  
*Plástica Emergente*, Sala Municipal de Valparaíso.
- 1997 *Concurso Günther*, Museo Nacional de Bellas Artes.

### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1985 *Los Hijos de la Dicha*, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Arqueros.  
*Propuesta Pública*, Guillermo Machuca.
- 1989 *Cirugía Plástica*, Guillermo Machuca.
- 1991 *Pintando en Castellano*, Guillermo Machuca.
- 1995 *Estación Perdida*, Guillermo Machuca.
- 1996 *Zona Fantasma*, Gonzalo Arqueros, Justo Pastor Mellado, Luisa Ulibarri.

*Esta exposición está dedicada a la memoria de Francisco Uribe.*

El autor agradece la colaboración de María Teresa Adriasola, Arturo Duclós, Guillermo Machuca, Luisa Ulibarri y Roberto Zaldivar; asimismo la cooperación de:



Diseño Gráfico:  
Patricio Rueda, Manuel Torres.

Fotografía:  
Manuel Torres.

Preprensa e impresión:  
Alerce Talleres Gráficos.

De esta edición se imprimieron 1000 ejemplares.

*1998*