

interior, amanecer
francisca garcía

Galería Gabriela Mistral

2002





desmontando ficciones

el cine en las artes visuales

En nuestros días es frecuente la trasgresión disciplinaria en el terreno del arte. Aunque en la mayoría de los casos deriva de la experimentación o de la insuficiencia de una disciplina para concretar visualmente una idea, el proyecto que hoy nos propone Francisca García en los espacios de la Galería Gabriela Mistral no tiene como origen las causas expuestas. Antes bien, es fruto del cruce consciente e intencional del cine y las artes visuales, a partir del cual crea un territorio híbrido que le permite confrontar los procesos perceptivos en la apreciación de ambas artes, descubrir la artificialidad de sus representaciones, así como comentar aspectos que intervienen en la recepción y sentido de la obra según el lugar donde se exhiba. Pero el sustrato trasgresor de su creación no sólo le permitió desarrollar estas ideas. Coadyuvó también a explorar las características del arte cinematográfico, esa narrativa audiovisual que como ningún otro arte imita la vida.

La formación de Francisca en ambas disciplinas nutrió al unísono su labor creativa, no pudiendo desentenderse de las aportaciones de ambas artes. Así, desde hace cinco años, se encuentra enfrascada en la realización de proyectos centrados en el vínculo entre las artes visuales y audiovisuales, o, para ser más específica, en proyectos de artes visuales basados en la imagen cinematográfica. Tal fue el caso, por ejemplo, de “Magníficos escaparates” (1999) y “El espacio entre tu y yo” (2000), exhibidos en la II Bienal del MERCOSUR y en la VII Bienal de la Habana respectivamente. En ellos, determinadas escenas cinematográficas congeladas en impresiones digitales de gran formato, aparecían a su vez en la secuencia de un video

reproducido en una pequeña pantalla líquida, como modo de presentar las versiones de una misma imagen estética desde las peculiaridades de cada arte. Si bien estos proyectos ya perfilan las directrices de su discurso personal, es en la presente muestra donde con mayor claridad se detectan los rasgos más significativos del séptimo arte -junto a las otras ideas arriba señaladas-, al ampliar la estrategia deconstructiva -reconstructiva aplicada a fragmentos de un filme a otros sistemas de representación de las artes visuales.

En “Interior, Amanecer”, título de la muestra, Francisca deconstruye un texto cinematográfico con el propósito de convertirlo en un texto visual, de las artes plásticas. Pero la conversión no persigue el simple traslado de un medio expresivo a otro. Cada una de las estructuras visuales que reproducen o reconstruyen cuadros consecutivos de una parte del texto cinematográfico, operan como detectores de los rasgos diferenciadores de las respectivas disciplinas.

El filme deconstruido es “Amanecer”, película silente en blanco y negro de F. Murnau, realizada en el año 1927, a la que más tarde se le incorporó música para “crear una especie de atmósfera inconsciente” ⁽¹⁾ y por ende acrecentar la expresividad de las escenas. En la selección de la obra la artista tuvo en cuenta la sobreactuación característica del cine mudo, más la ausencia de diálogos - que entonces obligaba a concentrar en la producción y secuencia de las imágenes todo el peso narrativo -, aspectos que sin dudas facilitarían su reprocesamiento para un espacio de galería.

1. Begoña, Fray Francisco de. Elementos de Filmología. Teoría del Cine. Ediciones Morata, Madrid, 1953, p. 188.

Asimismo, del filme escogido tomó justamente los momentos culminantes, aquellos que por constituir el clímax de la película -representados en la secuencia fílmica por el instante en que el hombre asesinará a la mujer, mientras la pareja se pasea en bote por un apacible lago-, fueron realizados en primeros planos, proximidad de cámara, en las consecutivas tomas alternas de los protagonistas, que resalta la intensidad dramática de ese segmento del guión. La relevancia de esta escena a partir de la paradoja de crear una atmósfera de terror en una mañana apacible, decidió la inclusión de “Amanecer”, dentro de la lista de películas de consulta obligada para los cineastas que se inician en el aprendizaje del género del suspenso.

Uno de los primeros retos que la artista tuvo que enfrentar fue cómo enunciar los poderes privativos del cine -digamos por caso la secuencia narrativa o el ritmo cinematográfico- al sustituirlos por, o convertirlos a formas representacionales del arte contemporáneo. Las diferencias entre las



expresiones artísticas, evidenciadas en la re-escenificación del fragmento filmico en el nuevo espacio, sacaron a relucir, a su vez, las diferencias en los procesos perceptivos. En una comparación entre ambas artes Walter Benjamin expresó: “La pintura invita (al espectador) a su contemplación; ante ella el espectador puede abandonarse a sus asociaciones. Sin embargo ante la pantalla de cine él no puede hacer esto. Tan pronto sus ojos se apoderan de una escena ésta ya ha cambiado. No puede ser detenida” (2)

Así, para destacar el carácter secuencial del cine, Francisca muestra, una vez más, imágenes extraídas de él, en el estatismo de las impresiones digitales, como en sus obras precedentes. El cambio de soporte elimina el carácter fugaz de la obra cinematográfica -antes sólo percibida durante el tiempo que duraba la cinta- y le confiere la permanencia inherente a la estructura material de las artes plásticas. Pero a diferencia de los ejemplos anteriores, las cuatro impresiones que presentará de distintas tomas del hombre en el momento referido, todas en los colores azul y blanco, no son ya el simple traslado de un soporte a otro, es decir del video a la fotografía digital y de ahí a la impresión digital, sino que además la manipulación del color, la luz, el formato, la escala y hasta su textura -aunque no sea palpable - sacando a la superficie el granulado de la impresión, les imprime códigos propios de la artes plásticas, los cuales condicionarán su apreciación. Las imágenes visuales resultantes de las intervenciones hechas al documento cinematográfico, circunscritas a estas tomas del hombre, se han vuelto más artificiales puesto que en este proceso ha sido desvirtuada la fidelidad con

2. Brougher, Kerry. Art and Film since 1945: Hall of Mirrors. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996, p.124.



Amanecer. F. Murnau. 1927

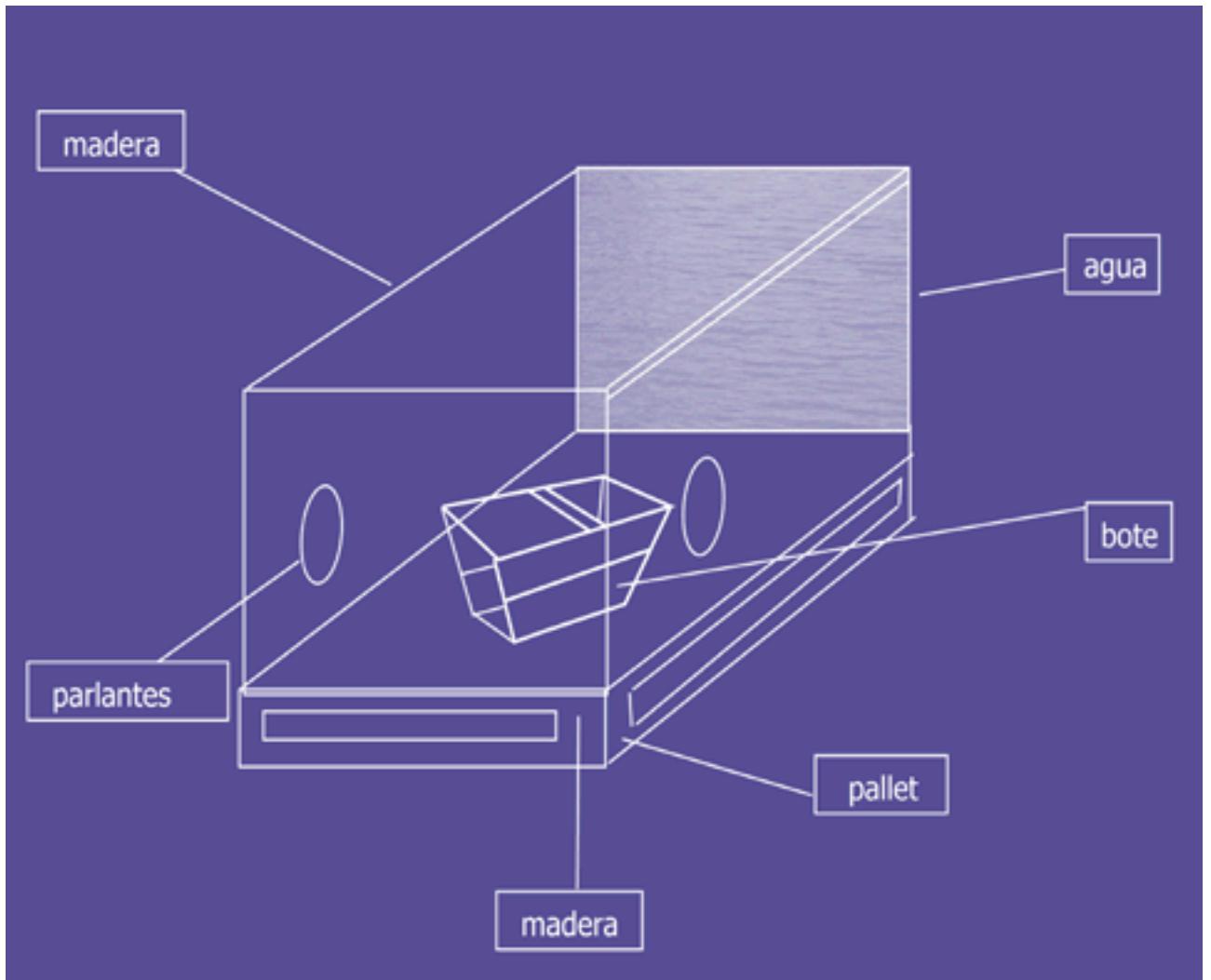


que la cámara cinematográfica registra el objetivo, cámara que reproduce como un espejo lo captado por su lente. Debido a ello las imágenes que hoy vemos en la sala de exhibición “no son más lo que fueron”, como apunta la propia artista, sino un nuevo producto estético.

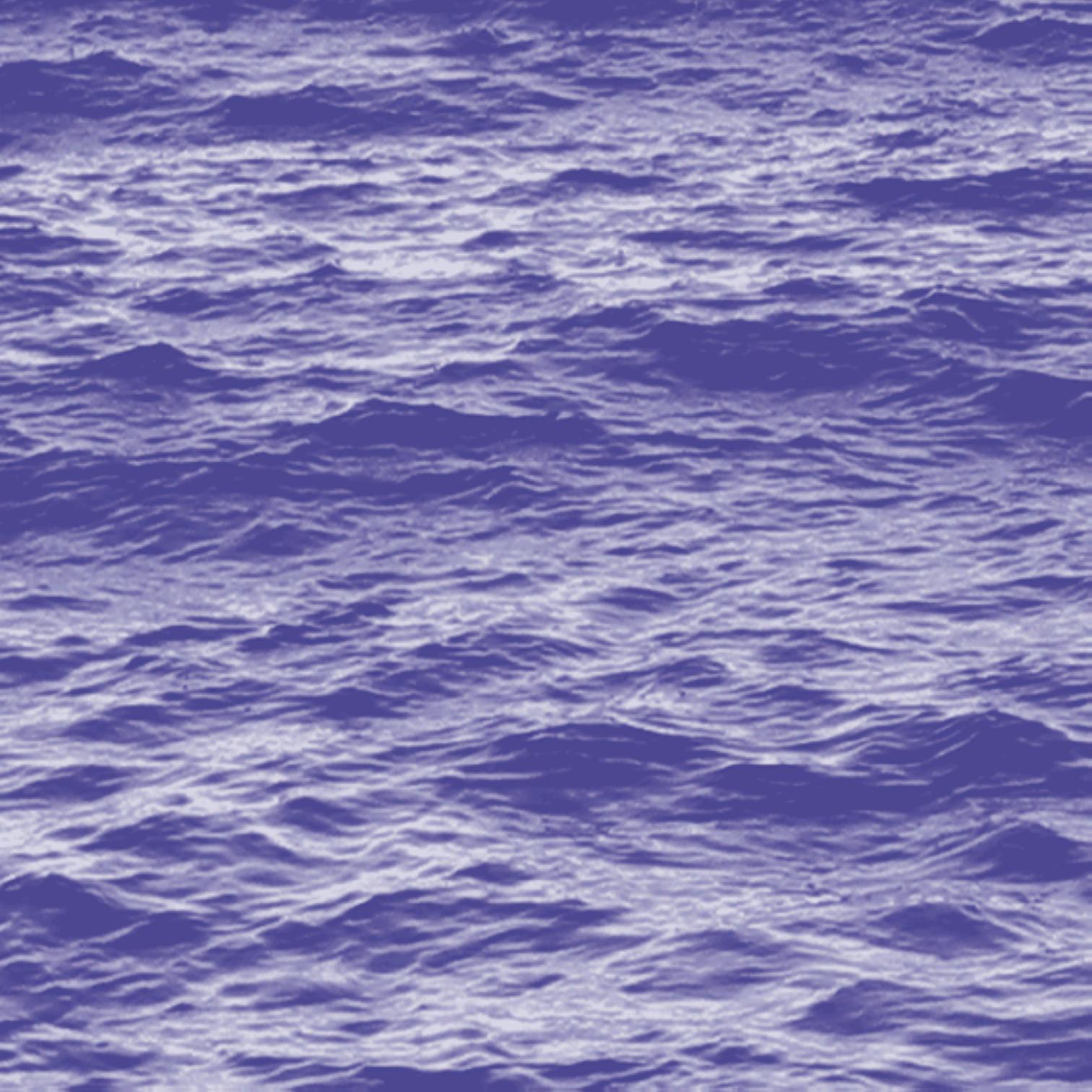
Las dos impresiones digitales que se exhiben de la protagonista de “Amanecer”, son de registros hechos a la re-escenificación construida por la propia artista de la escena del clímax cuando la cámara enfoca a la víctima. En su consecución Francisca introduce en este proyecto un elemento inédito: la construcción de una maqueta de gran formato. Esto no quiere decir que la escena original se haya realizado en un escenario artificial, todo lo contrario. La elaboración del set -me refiero a la maqueta-, que reconstruye justamente, como ya había señalado, el cuadro donde aparece la mujer en el instante que precede al crimen, remeda en su concepción a la obra “Etant Donné” de Marcel Duchamp, maestro del ilusionismo, la simulación o del engaño en la representación conocido como *trompe l’oeil*. Al igual que Duchamp hizo en aquella pieza, aquí Francisca se vale de varios artificios -como el bote suspendido por cables para dar la sensación de balanceo que tiene éste cuando está flotando en el mar-, con el propósito de otorgarle a la obra cierto verismo a través de la representación, por ejemplo, del movimiento. A su vez, el trabajo con la tira filmica le facilitó encontrar, dentro de la infinita cantidad de registros de la secuencia, la toma que mejor respondiera a su intencionalidad y no correr el riesgo que se le escapara el “instante preciso” del que depende la buena fotografía, aunque se tratara de una escena reconstruida y no del decursar indetenible de la realidad.

Es por ello que el registro del set que simula el lugar donde se asesinará a la protagonista, debió ser tomado por la cámara de video y no por la de fotografía. En este segmento de la exposición Francisca no sólo trata de “congelar” una escena según recursos y procedimientos de las artes visuales, sino además de reconstruirla de acuerdo a la perspectiva cinematográfica. Para obtener el registro del cuadro construido con esa maqueta, la artista ha debido ubicarse en la posición de la cámara en que fue hecha esta toma de la película, con el fin de reproducir el encuadre original.

A diferencia de las imágenes impresas del hombre, reducidas a la bicromía del blanco y el azul, las que se exhiben de la maqueta conservan su policromía, aunque se han matizado algunos de sus colores; otros elementos como la luz y la saturación fueron realmente modificados. A mi modo de ver, es en este decorado y en sus correspondientes registros donde mejor se aprecia la imbricación de las dos disciplinas, pero también donde se destacan las diferencias entre una obra visual -la maqueta, construcción tridimensional- y las tres dimensiones “animadas” del arte cinematográfico. El ensimismamiento logrado por la contigüidad narrativa del guión fílmico percibido en la pantalla de cine, ha sido sustituido por la contemplación de dicho decorado, obra estática, física, versión visual de un fragmento del antiguo texto cinematográfico. Por otra parte, tanto la maqueta como la ubicación en ella de dos parlantes “ocultos”, que reproducen sonidos ambientales de un lago con pajaritos de fondo, eclipsados a medida que la música de tensión -introducida en la película para dar la atmósfera de terror, como fue señalado- satura la banda, apuntalan uno de los intereses



interior, amanecer. Dibujo maqueta. 2002



fundamentales de la artista ya comentado con relación a las cuatro impresiones digitales del hombre: ponderar lo artificial, lo ficticio, lo que se hace pasar por real. No está demás recordar el valor psicológico del sonido y la importancia del sentido auditivo en la construcción de un simulacro.

Es pues en el trabajo acerca de la artificialidad donde encontramos uno de los principales hallazgos de este proyecto de Francisca. Desde el punto de vista del cine, segmenta y desnuda los resortes que hicieron creíble una ficción; sin embargo, desde el punto de vista de la plástica, aflora, la rescata y privilegia en la sofisticación estética de un grupo de piezas producidas con recursos de la *high tech*. Es decir, la artista reencuentra paradójicamente la artificialidad (en la configuración digital) en el proceso mismo de abatirla (desmontando el simulacro del cine). Pero además, las impresiones digitales generadas por esta alta tecnología, fueron originalmente extraídas de una película, que de por sí comportaba la artificialidad de toda ficción.

Recordemos que las tecnologías asociadas a la información producen una imagen no sólo presentable, sino además lo suficientemente artificiosa, atractiva y seductora como para garantizar eficientemente su cometido comunicacional. Por esta razón, cualquier producto artístico cuya realización requiera del procesamiento digital -conocido también como procesamiento de “pantalla”- tendrá garantizada su cualificación estética, pero no podrá evitar cierta apariencia tecnicista y fría inherente a la naturaleza “artificial” de la máquina que lo procesa.

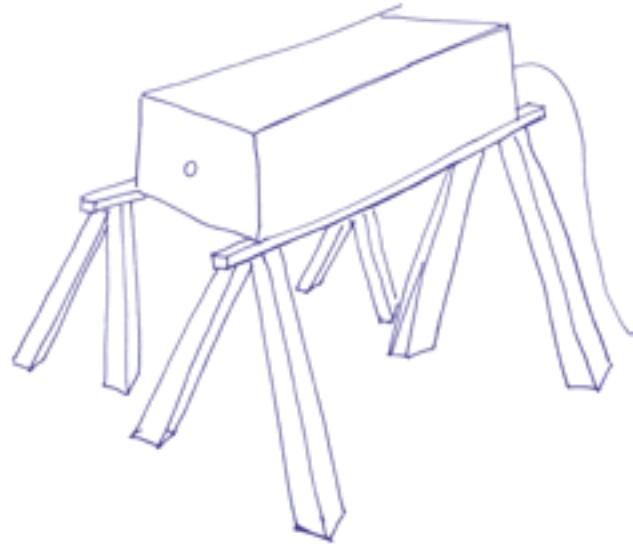
En otro espacio de la Galería, Francisca ha situado un volumen cerrado, de profundidad exagerada, cuya desproporción con relación al monitor que tiene en su interior, persigue imitar las condiciones en que los espectadores de antaño debieron apreciar los primeros inventos, antes de que el cine llegase a ser lo que es en nuestros días. Un orificio induce al público a fisgonear - como en el panóptico, pero sin la finalidad de control de éste - dentro de esa inmensa caja para intentar descubrir su contenido. El monitor muestra muy velozmente un amanecer en el mar, la salida del sol en el horizonte y luego su puesta, con imágenes muy oscuras intercaladas cuando el mar está recogándose. La artista se ha servido del cotidiano ritmo y secuencia de un fenómeno natural para mostrar la estrategia con que el cine indica el paso del tiempo, precipitando ex profeso el decursar del fenómeno y los cambios en el paisaje que le son inherentes.

Comparado con la estética ultramoderna de las seis digitalizaciones, este volumen plantea una línea de fuga hacia el pasado no obstante la naturaleza contemporánea del monitor que lleva dentro. Lo curioso es que tanto aquellas como el proto-cinematógrafo que el volumen remeda, ejemplifican dos momentos álgidos en el desarrollo de las técnicas de facturación de la imagen: las primeras décadas del cine y los actuales de la utopía digital. En esta misma pieza, su autora deja al descubierto con toda intención los cables de la electricidad que van de la pared al reproductor y al monitor de video respectivamente, más el que une a ambos, cables que en obras anteriores de planteo bidimensional estaban adosados al muro -en recorridos que circunvalaban geoméricamente los elementos estéticos



interior, amanecer. Fragmentos video. 2002

interior, amanecer. Dibujo maqueta. 2002



integrantes-, y que poseían un material y cromaticidad agradable a la vista para que de igual modo se les percibiera dentro del conjunto de la instalación. Sin embargo, no podría decir que la presencia de ellos, en este caso, responda exclusivamente a la necesidad de su uso como transmisores de la energía que los equipos requieren para su funcionamiento. Antes bien, la exhibición “ostensible” de los cables desempeña un papel en los propósitos desconstructivos de la artista: desinflar la ficción, dismantelar el simulacro, o al menos dar a conocer los resortes que arman el hechizo en que nos envuelve el cine.

La gran maqueta persigue provocar también el mismo efecto; ante ella reaccionamos como lo haríamos si un día nos muestran una escenografía descontextualizada y, por supuesto, sin los personajes que le dieron vida. La exhibición de dichas escenografías y/o maquetas en tales circunstancias, en

las que incluso se podrían constatar -particularmente en las segundas- sensibles variaciones de escala o tamaño, elementos de trucaje, etc, afectará la percepción que se tenía de estos referentes. La imagen que teníamos de ellas cambiará una vez hayan sido trasladadas al espacio de la galería; el nuevo espacio cualificará su sentido: allí no serán más un medio sino un fin en sí mismo. Y su relación física con el público será otra pues, como piezas en exhibición, serán “contempladas”, recorridas en todos sus ángulos, observadas en sus más mínimos detalles. Ha sido remplazado “el rol pasivo del espectador de cine, sentado en la oscuridad mirando las ilusiones del mundo tridimensional en una pantalla plana, creadas por otra subjetividad” ⁽³⁾ de que hablaba Peter Greenaway, por la actitud típica del público frente a una obra de arte en la sala de exposiciones. De la galería ha desaparecido también esa poderosa intermediaria, la cámara de cine, que antes había guiado la visión a lo que le interesaba que el ojo viera, y no como ahora, donde éste contempla a su antojo y todo el tiempo que desee.

Las readequaciones morfológicas a un espacio diverso han develado el carácter rupturista del trabajo de Francisca. Desde el punto de vista estructural, la extrapolación de los significantes -en concreciones que oscilan entre la materialidad de las maquetas y las derivaciones digitales de imágenes originalmente electrónicas (pensemos en el video)-, o, lo que es igual, el travestismo del lenguaje conducente a la irrupción de nuevos signos o lecturas de la obra -otrora unificada en la gramática fílmica, vehículo (expresivo) de la idea, guión o relato-, encarnan las consecuencias dialécticas de su operación de desmontaje.

Pero la ruptura en este trabajo de Francisca no se resume en la diversificación

3. Benjamin, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in Illuminations, New York, Schocken, 1969, p. 238.

del sentido: abarca también su apuesta por los modos de representación más avanzados, por el uso de la alta tecnología en función de desarrollar sus ideas y subvertir determinadas nociones, o, más específicamente, por explorar en el terreno del arte el potencial que encierra la imagen electrónica y digital -esta última fruto de la hoy llamada "nueva alquimia de nuestra era"⁽⁴⁾- confrontando nada menos que con el cine las capacidades comunicacionales, enunciativas y hasta paródicas de ellas. Por lo tanto, Francisca no toma como paradigmas las manidas formulaciones Pop en las que se trabajaron los rostros de las estrellas, ni las recreaciones hiperrealistas de escenas de películas memorables. En todo caso su atento ojo puede haber reparado en la carga expresiva de ciertos *stills* fotográficos y en las incursiones en la fotografía de cineastas renombrados, o quizás no tan célebres, cuyos resultados están garantizados de tanto mirar tras la cámara, cualquiera que esta fuese. Pero estos ejemplos no son suficientes, aquí se ha ido más allá del mero rescate del oficio fotográfico. Estamos en presencia de una sensibilidad contemporánea que, en su paradójico afán de desmontaje, ha transfigurado los registros del cine mudo a la estética de su tiempo: los comienzos del nuevo milenio.

Margarita Sánchez Prieto

Curadora Bienal de La Habana

4. Jacobson, Marjory. Arte en transición: en el umbral de los new media. Arco Noticias. Madrid Nº 22, octubre 2001, p.58.



interior, amanecer. Imagen video. 2002



interior, amanecer. Producción de fotografías definitivas. 2002



interior, amanecer. Producción de fotografías definitivas. 2002







interior, amanecer. 2002

Ficha Técnica

Maqueta: madera, parlantes, cables de audio, cables eléctricos, reproductor de CD, impresión digital, bote de madera, cables de acero.

6 Impresiones digitales sobre material autoadhesivo, marcos de pvc blanco, vidrio.

Volumen de madera 80 x 80 x 400 cms., caballetes, monitor de video 14", reproductor VHS, cables RCA, cables eléctricos.

5 Impresiones digitales sobre papel glossy.



Secreto de sumario. Video instalación.
Dimensiones variables. 1998

Secreto de sumario. Es un trabajo de esos en los que se piensa específicamente en el lugar, nada nuevo por cierto. Lo diferente fue el tipo de lugar en el que debía estar. Una oficina estatal del Instituto de Normalización Previsional, más conocida como INP. La exposición se llamó *Seguridad Social*.

El encargo era que diez artistas visitaran estas oficinas y eligieran un lugar a intervenir. Desde la primera reunión que tuvimos con los encargados, se me quedaron grabadas una serie de palabras que utilizaron para explicarnos lo que se hacía en esa oficina, como *juicios previsionales*, *herencias*, *leyes*, *sucesiones*, etc. Entonces, decidí ocupar un sector muy cercano a la entrada de la oficina que tenía una particularidad. Era un lugar en el que los trabajadores estaban obligados a detenerse cuando llegaban en la mañana y antes de retirarse en la tarde. Ahí se ubicaba un tarjetero con el conteo de las entradas y salidas de éstos, un reloj en el que se introducía cada tarjeta para timbrar la hora, más unas pequeñas maquinitas que no funcionaban. Paralelamente registré durante un mes, antes de la exposición, todas las secuencias de documentales y de películas de ficción que salían en la televisión que mostrarán lo que uno imagina cuando se habla de juicio. Esas declaraciones frente a un juez y al honorable jurado, es decir, los juicios orales que en ese tiempo no correspondía a la realidad



chilena, en la que todo era vía papeles sin verse las caras. La idea de utilizar estas secuencias de juicios salidas tanto de películas como de documentales, se basaba en que me parecía interesante lo que pasaba en ese punto en la estructura de una película o documental, porque determinaba la conclusión y el desenlace. Tenía la capacidad de modificar totalmente la línea dentro de lo que se estaba contando.

Estas secuencias eran sin sonido, con subtítulos en castellano. Duraban 1 minuto, el mismo tiempo que demoraba en sonar el reloj, indicando el transcurso del tiempo. Éste era el único sonido del trabajo.

En el montaje, junto al reloj existente puse un monitor de 3.8 pulgadas conectado a un transformador y a un reproductor de video que colgaba del muro. Todos los cables estaban expuestos igual a los de las maquinatas que no funcionaban. Durante el montaje por unos minutos dejé sin imagen la pantalla del monitor y me senté a unos metros observando desde lejos. Varias personas que trabajan en esa oficina se acercaron al trabajo curiosos. Unos a otros se preguntaban qué era, hasta que uno dijo que era un nuevo sistema de seguridad y vigilancia, y que tenían que poner sus manos sobre la pantalla para que leyera las huellas digitales. Después de esta explicación una de las personas se indignó, dijo que se iba a quejar al sindicato, que no era posible ese tipo de trato con los trabajadores que los estaban controlando demasiado. 1998



Magníficos escaparates. Este trabajo comenzó después de ser invitada a participar en la II Bienal de Arte del Mercosur en Porto Alegre, Brasil.

Pensé en relacionar la imagen fija de la fotografía y el sonido. Me interesaba el tema de los diálogos en relación con la imagen, veía en el sonido la movilidad y el transcurso que la imagen fotográfica no tiene. Es un elemento que permite la manipulación de la percepción de la imagen. La imagen que quería utilizar tenía relación con un plano sumamente recurrente en las películas, que creo se utiliza casi como un comodín, que ahorra planos a filmar en un rodaje. El plano siempre está compuesto por una mujer y un hombre conversando, sentados frente a frente en una mesa de restaurante. Para poder realizar la escena necesitaba todas estas condiciones, pero no quería una representación o escenificación. Entonces, me dediqué a la empresa de recorrer diferentes restaurantes de Santiago, grabando gente comiendo y conversando sin que se dieran cuenta, para tales efectos, yo también debía comer, lo que hacía más interesante el panorama. Las imágenes seleccionadas fueron dos. En la primera una pareja estaba en un local de comida rápida y en la segunda otra pareja estaba en uno de comida francesa. Estas imágenes, que originalmente estaban en video, terminaron impresas digitalmente sobre un material vinílico con un formato de 2 metros de alto por 4 metros de largo cada una.

Paralelamente, empecé a escribir pequeñas historias, a través de diálogos que tenían contextos muy diferentes. Por ejemplo, en una de las situaciones el hombre había secuestrado a la mujer y paraban sólo unos minutos a comer algo para seguir en la escapada. En otro de los diálogos el hombre y la mujer eran



pareja y tenían una discusión por celos. Como el trabajo sería expuesto en Brasil los diálogos tenían que ser en portugués para que se entendieran. Ese era un problema porque no conocía a nadie que hablara portugués. Decidí llamar a la embajada de Brasil en Chile. Ahí contacté a una mujer que me dió algunos teléfonos. Llamé a estas personas y les expliqué el trabajo que quería realizar. María Jesús, una chilena que había vivido muchos años en Brasil y que estudia periodismo tradujo los diálogos. Ella y su hermano Diego eran las voces de la pareja más joven en el restaurante de comida rápida. Una amiga de María Jesús y un profesor de música terapia, los dos brasileiros, fueron las voces de la otra pareja. En mi casa ensayamos los diálogos, la entonación de la voz, la intención, etc.

Grabamos finalmente los diálogos en un estudio, donde se agregó música y sonidos de ambiente a la edición de la banda.

En Porto Alegre, me asignaron un muro de 15 metros de largo en el que sólo faltaba instalar las tomas de electricidad para el sistema de sonido, compuesto por dos reproductores de discos, cables de sonido, cables eléctricos y cuatro parlantes.

El montaje del trabajo no revistió muchos problemas. Antes de la inauguración algunos maestros montajistas se acercaron al trabajo, se sentaron en el suelo y escucharon los diálogos durante largos minutos, después me preguntaron si era mío el trabajo y me felicitaron.

Aunque el trabajo contaba con su propio guardia, al final de la exposición, los reproductores de CD quedaron en manos de un furtivo espectador. 1999-2000

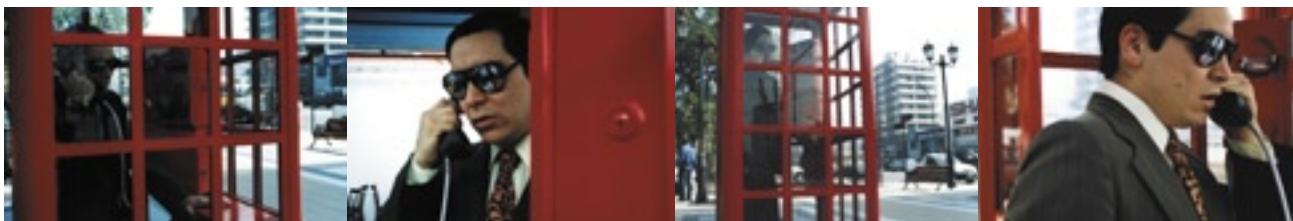
El cuento (extracto de los diálogos)

- A -ah y para acompañar el café
¿quieres unos chocolates?. Aquí tienen unos exquisitos,
yo te invito -
- B - No gracias, estoy bien sólo con la ensalada -
- A - La ensalada es puro pasto, eso es para los conejos.
Ahora come algo más consistente -
- B - No, gracias -
- A - ¿Estás a dieta? -
- B - No! - dice perdiendo la paciencia.
- A - Bueno no voy a insistir. Yo voy a pedir esos chocolates,
como todos los días -
- B - Cuando yo era niña tenía un vecino muy delgado.
Una mañana escuchó que tocaban la puerta...-
- A - Tú y tus historias -
- B - El vecino abrió la puerta y no era nadie -
- A - Debe haber sido el lechero -
- B - Miró el suelo y encontró un pequeño paquete con su
nombre y dirección -
- A - Una bomba y explotó -
- B - No!. Déjame terminar. Lo tocó y no sucedió nada.
Lo abrió y una nube de olor a cacao lo envolvió
completamente. Era un pequeño chocolate que se devoró
en pocos segundos -
- A - Tanto preámbulo, ¿pero, qué pasó? -
- B - Terminó de comer y se sintió terriblemente desgraciado,
entonces, comenzó a chuparse los dedos...-
- A - Que estúpido le salía más fácil salir a comprar otro -
- B - Después tomó el envase del chocolate para saber su
nombre. Pero éste no tenía ningún nombre, sólo un
número de teléfono. Llamó y una voz le preguntó cuántos
quería. El vecino dudó por un segundo y después
respondió que le enviaran diez. La voz respondió que en
una hora llegaría el pedido y luego cortó -
- A - Debe ser un nuevo sistema de publicidad como esas
encuestas que hacen por teléfono -



- B - El vecino esperó y esperó sin pensar en otra cosa que en el chocolate. Cuando se cumplió la hora, sonó el timbre de su casa. Desesperado, abrió la puerta y se encontró con un paquete más grande que el anterior. Comenzó a sacar los diez chocolates comiéndoselos compulsivamente. Entonces, llamó al teléfono del
envoltorio e hizo un nuevo pedido -
- A - Debe haber quedado en la ruina ese hombre -
- B - Hizo un hoyo en la puerta de su casa, conectado a una cañería por la que viajaría el paquete de chocolates llegando directamente a la pieza principal -
- A - ¿Pero cómo? -
- B - Sí, pasó meses y meses, llamando por teléfono y comiendo chocolates en su cama. No podía pensar en otra cosa, no iba a trabajar, ni siquiera podía levantarse. Subió por lo menos 190 kilos llegando a pesar 250 kilos -
- A - ¿Cómo supieron? -
- B - Un día los vecinos preocupados sospechando lo peor, llamaron a una ambulancia. Los enfermeros botaron la puerta y lo encontraron sobre la cama con la boca chorreando chocolate. Estaba irreconocible parecía un monstruo acostado, la cama apenas se veía debajo de él. Trataron de subirlo a una camilla, pero fue imposible, no cabía y no salía por la puerta. Sacaron a ventana y llamaron una grúa para poder levantarlo -
- A - ¡No puede ser! -
- B - La grúa con gran esfuerzo lo pudo levantar. Trajeron una ambulancia más grande, que lo llevó a un hospital donde le hicieron todo tipo de exámenes y un tratamiento para dejar la adicción al chocolate -
- A - Humm... parece que sólo voy a tomar café... nada más.-





El espacio entre tú y yo. Este fue el trabajo proyectado para la Séptima Bienal de la Habana en Cuba, que siguió con la idea de buscar una situación que se repitiera constantemente en todo tipo de películas, incluso en series de televisión. Esta situación era una conversación por teléfono. Un personaje en una cabina telefónica en la calle y el cambio sucesivo de planos al interior de una casa donde se encontraba la otra persona, con quien se estaba comunicando. Esta situación recurrente en esta ocasión se situaría en un contexto especial, el de los detectives. Se escenificaría con personas que no fueran actores. Uno de los detectives fue el artista y amigo Diego Fernández, quien en su guardarropa tenía atuendos muy apropiados para su caracterización. El otro detective de mayor rango, fue el artista Mario Navarro. Para la escena de Diego, fuimos a la calle Apoquindo, donde estuvimos varios minutos ocupando una cabina telefónica roja mientras tomaba fotografías desde diferentes ángulos. Esta sesión fotográfica provocó la molestia de varios peatones que querían ocupar el teléfono. Después, en el comedor de mi departamento, realizamos el registro de la otra parte. Para estos menesteres previamente saqué fotografías entre las persianas espiando al cuidador de autos que está todos los días del año bajo nuestro departamento, *el gitano*. Estas fotografías, junto a unas diapositivas referidas al sospechoso al que estaban siguiendo, eran el material que revisaba el personaje en el interior de su casa mientras hablaba por teléfono. La situación en el comedor fue fotografiada y grabada en video. Después escribí los diálogos que serían interpretados por dos estudiantes de Teatro de la Universidad Católica, luego los grabé en un taller de la Escuela de Teatro, los edité y copié en CD en mi computador. Las imágenes fotografiadas fueron impresas digitalmente

El espacio entre tú y yo. Impresión digital, video y sistema de sonido. 15 x 3 mt. 2000 · 2001



sobre autoadhesivo. Estas fotografías fueron montadas en la muralla asignada en la Bienal, junto a cinco cajas plásticas que usualmente se ocupan en conexiones eléctricas, las que pinté de varios colores. En estas cajas iban insertos los parlantes, el reproductor VHS y un pequeño monitor de video. El sonido se reproduciría en un reproductor de CD portátil. Digo reproduciría, porque durante el montaje, cuando las fotografías ya estaban en la muralla, había comenzado a pegar los cables conductores del sonido y la electricidad. Se me ocurrió probar el CD con la grabación de las voces y extrañamente sonó sólo una vez y nunca más. El montaje no podía ser tan perfecto. Desarmé los parlantes por si eran los culpables, pero estaban en perfectas condiciones. A los organizadores les pedí una radio para probar el CD, ahí tampoco sonó. En una conversación con Carlos, el encargado del convento donde estaba mi trabajo, me dijo en broma que mi CD sonaba bajo la línea del Ecuador, pero pasando la línea hacia arriba no funcionaba y que era cosa de magia negra.

Después de los lamentos había que pensar rápidamente como solucionar el problema. Revisé las cintas de video que llevé a La Habana y por suerte una de ellas, que estaba reutilizando, tenía aún la grabación con los diálogos de los actores. Después compré un micrófono, unos cassettes y un walkman mejicano. Con todas mis compras armé un estudio artesanal en la pieza del Hostal y logré traspasar los diálogos desde la cámara de video a los cassettes. Finalmente el trabajo quedó bien montado y el sistema de sonido funcionó.2000-2001





El espacio entre tú y yo.
Impresión digital, video y sistema de sonido.
15 x 3 mt. 2000 · 2001



11 minutos, 3 segundos. Este proyecto tiene como punto de partida una secuencia particularmente interesante de la película "Los Pájaros" de Alfred Hitchcock. En esta secuencia, la actriz Tipy Hedren conducía su auto por un camino sinuoso que conducía a Montigo Bay, lugar donde se desarrollaría la historia. El pretexto del viaje era entregar un par de pájaros que llevaba en una jaula en el suelo del auto. Lo interesante de esta secuencia era que los pájaros eran de utilería y en cada curva se movían al mismo tiempo hacia el lado de la curva. El plano resultaba ser completamente artificial y esta cualidad es la que me llamó poderosamente la atención. Para seguir con la idea de lo artificial seleccioné dos planos de la secuencia y los traspasé de video a fotografía digital. De esta forma fueron cambiando en cada traspaso. Paralelamente, construí una maqueta con materiales como espuma, alfombra y una palanca de cambios para escenificar el plano del interior del auto. Este plano fue grabado en video y tuvo el mismo tratamiento que el plano original. Finalmente, las imágenes fueron impresas en material autoadhesivo de gran formato y montadas en marcos de pvc blanco, que se usan como ventanas. Una de las imágenes actuaba como cita manipulada y la otra era la reconstrucción del plano original con diferencias. Las fotografías fueron montadas una al lado de la otra, invirtiendo el orden de los planos, dejando un nuevo orden. 2001



11 minutos, 3 segundos. Impresión digital. 129 x 308 cm. 2001

De Coya a Cerrillos. Este es el nombre de una obra y exposición trabajada en conjunto con Mario Navarro. Fuimos invitados a exponer en la Galería Metropolitana, que se ubica en un barrio de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, alejada de los circuitos de las galerías de Santiago. Esta fue una de las características que nos interesó para exponer, pudiendo llegar a un tipo de público diferente. En el 2001 la Galería tenía como proyecto anual de trabajo establecer relaciones entre las artes visuales y el barrio. Por lo mismo, pensamos en realizar una obra en conjunto, que no se presentara de manera impositiva y jerárquica a los espectadores, sino que los invitara a entrar por diversos puntos a la obra, sin llegar a ser interactiva. Nos interesaba trasladar a ese barrio específico la idea de barrio que nosotros teníamos y traíamos como historia personal, ficcionada por el transcurso de los años. Para esto construimos maquetas de madera a escala de nuestras casas de infancia. Es aquí donde Coya, el lugar donde viví de los tres a los seis años aparece nuevamente en mi trabajo, varios años después de la exposición *La casa de jalea*, que hice en la desaparecida Galería Posada del Corregidor. Cada casa se desplazó verticalmente, quedando como un mueble que guardaba distintos objetos personales y fotografías que remitían a estos espacios particulares, junto a un registro fotográfico de varias fachadas de casas de la cuadra en la que se ubica la Galería. Cada una de estas casas, a diferencia de las nuestras, tienen un sello personal en el color y las formas en el que se nota la autoconstrucción.

En mi caso, los objetos que recolecté fueron unas pequeñas lámparas espanta cuco, una muñeca Barbie con pestañas de pelo natural de los años sesenta, heredada de una prima gringa y discos de vinilo guardados por muchos años. Estos discos eran de canciones infantiles, clases de inglés, cuentos, conciertos de piano, etc. Los discos fueron muy importantes en mi infancia, mucho más que la televisión. De hecho, en Coya, la señal de televisión se demoró en llegar y cuando llegó sólo existía un canal. Otro elemento que formaba parte de la obra eran las impresiones digitales en papel fotográfico, unas reproducciones monocromas de fotografías Polaroid sacadas por mi papá dentro de nuestra casa y otras en color, de pequeño formato, traspasadas de un registro de video que hice hace pocos años de todos los lugares significativos de Coya. Junto a las maquetas se instaló un sistema de sonido en el que las conexiones estaban expuestas. Los parlantes emitían sin cesar dos bandas sonoras diferentes en las que se mezclaban sonidos, canciones y nuestras propias voces. Todos estos elementos estaban sobre dos superficies, una metálica y otra de pasto sintético. Las maquetas quedaron centradas en las superficies, lo que convertía el espacio en una especie de plaza que se podía recorrer circularmente. El día de la inauguración, uno de los vecinos de la Galería reconoció su casa en las fotografías y dijo que él nunca había entrado a la Galería y que siempre le decía a su esposa que fueran, pero ella le decía que no, que no entendía nada de eso. Pero ahora la iba a convencer, cuando viera su casa inmortalizada en una obra de arte. 2001



De Coya a Cerrillos. Instalación. Materiales diversos. 2001



La decadencia de la mentira. Impresión digital, mesa de aluminio y pasto sintético. 400 x 200 cm. 2001 · 2002

La decadencia de la mentira. Es el trabajo propuesto para una exposición itinerante organizada por el Gobierno de Valencia. Esta exposición empezó en Recife, Brasil y luego viajó a Argentina, para ser expuesto en el nuevo Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA. En este trabajo se conjugan, por una parte, un objeto, una mesa de aluminio peglable que se ocupa para camping, una superficie de pasto sintético y tres fotografías impresas digitalmente en autoadhesivo, que fueron pegadas sobre la cubierta de la mesa. Para la toma de las fotografías necesitaba a un hombre y una mujer vestidos de una manera especial. Como siempre se recurre a los más cercanos, esta vez le tocó a mi hermana Maite y su pololo Pablo. El lugar debía ser un paisaje con aspecto natural, pero completamente proyectado y manipulado como suelen ser los jardines. El lugar ideal fue El Jardín Botánico de Viña del Mar. Este lugar tiene incluso un puente, como el que tenía Monet en su casa y que retrató incansablemente en sus pinturas. Los personajes debían estar frente a frente a la orilla del agua, la mujer con sus dedos cruzados detrás de la espalda delataba su mentira. La acción se registró en varios lugares dentro del Jardín con diferentes tipos de luz. Después se seleccionó sólo tres tomas, en las que se resolviera la acción con tres ángulos diferentes. El montaje de este trabajo era como armar un lugar para acampar artificialmente dentro de un museo, desenrollar el pasto y desplegar la mesa. 2001-2002





Exterior, el paseo. Impresión digital. 2002

Francisca García. 1969. Vive y trabaja en Santiago, Chile

Estudios · 1988 - 1994 Licenciatura en Arte con mención en grabado, Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile. 1995 -1998 Escuela de Cine de Chile. **Exposiciones Individuales** · 1988 Instalación, Sala el Túnel, Universidad Católica, Santiago, Chile. 1997 *La casa de jalea*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile. **Exposiciones Colectivas** · 1990 Encuentro Nacional de Estudiantes de Arte, Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina. 1991 (GRAFICA), Sala de Usos Múltiples, Universidad Católica, Santiago, Chile. 1993 Alumnos de Arte, Instituto Cultural de Providencia, Santiago, Chile. *Mujeres Intervienen*, Taller 18/90, Santiago, Chile. 1994 *Circuito Abierto*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. XI Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso, Chile. 1996 XVIII Concurso Nacional de Arte Joven, Centro de Extensión de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile. 1997 Muestra de Videos Chilenos, Centro Cultural de España, Santiago, Chile. III Bienal de Video y Artes Electrónicas, Selección Video Arte, Concurso Juan Downey, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. *CROMO*, Centro Cultural Montecarmelo, Santiago, Chile. 1998 *Seguridad Social*, INP, Santiago, Chile. V Festival Internacional de Cine & Video de Valdivia, Selección Internacional, Chile. 1999 *Doméstico*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile. V Festival Internacional de Escuelas de Cine, Centro Cinematográfico, México. II Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil. 2000 VII Bienal de Arte de La Habana, Cuba. IV Festival Internacional de Cortometrajes de Santiago, Santiago, Chile. Muestra de videos en Galería ANIMAL, Santiago, Chile. *Hiperespacio*, galería Hoffmann's House, Santiago, Chile. 2001 *Arque-tipos*, MADC, Costa Rica. Selección Concurso Arte Digital Impreso Kent Explora, Edificio Birmann, Santiago Chile. *De Coya a Cerrillos*, Galería Metropolitana, Santiago, Chile. 2002 *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano fin de siglo*, Recife, Brasil, MALBA B. Aires, Argentina.



mayo

2002