



Carolina Hernández 480 Piezas

Jefe División de Cultura
Claudio di Girolamo Carlini

Coordinadora Area de Artes Visuales
y Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldivar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral
Soledad Novoa Donoso

2 Muestras / 480 Piezas
Carolina Hernández
24 de Abril al 24 de Mayo, 2003.

Texto:
Guillermo Machuca

Diseño
d911 estudio de diseño

Fotografías
Jorge Cerezo, Claudio Correa.

Planchas y molduras
Carlos Roitman.

Asistente de Montaje
Marcos Camus.

Agradecimientos
Pietro Cifuentes , Alicia Esguep, Carolina Rivera.

Esta es una publicación del Area de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión del Ministerio de Educación ni de la División de Cultura.

Santiago de Chile, Abril 2003

Galería Gabriela Mistral 2003

Carolina Hernández 480 Piezas



GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACION
DIVISION DE CULTURA

Galería de Arte gm
Gabriela Mistral

El Género Omitido (comentario de un descuido).

Guillermo Machuca

1

Cuando se pensaba que el género de la escultura había agotado sus posibilidades formales, un número creciente de trabajos aparecidos en estos últimos años –y que pueden ser relacionados con esta expresión- obligan a matizar la validez de dicho aserto. De entrada, es necesario advertir que esta emergente manifestación de la escultura actual no debe ser confundida con las más reconocibles y legitimadas expresiones ligadas a la tradición local del género (y que han sido motivo de desprecio por parte del discurso crítico chileno de estas últimas cuatro décadas). En este sentido, es preciso demarcarla de aquellas de filiación “americanistas”, “indigenistas” o “telúricas” tan caras a la tradición regional de vocación identitaria. Pero también de las de tipo esencialistas, en muchos aspectos emparentadas con las anteriores, y que han fundamentado su praxis estética en nociones como el ardor, el esfuerzo, el sentimiento, la faena, la factura, la artesanía y toda su *prometeica* legitimidad cifrada en las ínfulas de la subjetividad y en el carácter orgánico de su medio de expresión.

2

Sin embargo, no es este el lugar adecuado para dirimir una querrela ya lo suficientemente datada por la crítica local dirigida en contra de la tradición de las bellas artes. La crítica a la pintura, referida a su tradición romántico-idealista, llevada a cabo por el arte y el pensamiento crítico-experimental de los años '70 y '80, puede ser también extensiva al campo específico de la escultura. Aunque, en este punto, se puede señalar una diferencia decisiva entre ambas expresiones: en el caso de la pintura ha imperado la diplomacia de un necesario reconocimiento (ostensiblemente nuestra vanguardia ha privilegiado una crítica de índole duchampiana de la representación pictórica), pero en lo concerniente a la escultura dicha crítica ha ofrecido, en cambio, el gélido rostro de la omisión.

3

El agotamiento detectado por el arte crítico respecto de la escultura ¿no se ha sustentado sólo en una omisión, sino también en un prejuicioso descuido? Este abatimiento sancionado por el vanguardismo local, obviamente no ha impedido el desarrollo ininterrumpido del género. Se podría sostener, respecto de esto, que ha sucedido todo lo contrario, y que ha sido la misma potestad encargada de sancionar el finiquito de una determinada expresión o pensamiento la que ha ido perdiendo con el tiempo su validez. La historia del arte no puede ser medida bajo el imperativo de una serie de cortes, cisuras o punciones enfáticas, definitivas. Su lógica es embrollada, su ritmo diferido: como una narración entendida “como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos”, según Foster.

4

El arte como historia no admite los cortes necrológicos tan caros al vanguardismo de tipo parricida. Tampoco el proveniente del universo amnésico de la moda o la novedad. En materias estéticas no existe ni avance ni retroceso (negativo o positivo) desde el punto de vista del progreso. El arte es cuestión de reserva, de memoria inconsiente. Como el sueño: “Cada época sueña a la siguiente, pero al hacerlo revisa la anterior” -Walter Benjamín.





5

Por otra parte, el resurgimiento de la escultura se ha nutrido paradójicamente de las consecuencias del arte crítico-experimental que otrora la había marginado del debate. Las repercusiones del postminimalismo anglosajón en el arte chileno actual (en particular el referido al campo escultórico) parecieran dar crédito a dicha revitalización. Pero habría que separar esta influencia del peligro de su banalización, representado por aquellas formas de raigambre “ornamentalistas” y “decorativistas”, serviles a la lógica edilicia (y que no han hecho otra cosa que ilustrar, rellenar o reproducir el espacio proyectado previamente por la arquitectura). Sin embargo, este minimalismo tampoco sería del todo adecuado para dar cuenta de esta emergente concepción del género escultórico. Es cierto que el corte protagonizado por este movimiento (durante la década de los sesenta) en relación con la tradición escultórica basada en las nociones de “sustracción” (en su época clásica) y luego de “acumulación” (en el cubismo y en cierto constructivismo) resulta imprescindible como antecedente para entender la renovación del género. Pero la nueva escultura a la que aquí nos referimos, no puede ser remitida a la abstracción en su aspecto visual, así como tampoco a su “cosificación” en la mera “disposición” y, por añadidura, a su recuperación institucional bajo la rúbrica neoacadémica del llamado arte objetual.



6

Ni americanista, ni esencialista, ni decorativista, ni objetualista, esta clase de escultura tendría eso sí algo de todo esto, a condición de añadirsele una característica suplementaria que la haría distintiva y que paradójicamente vincularía la historia pasada del género con determinadas operaciones estéticas distintivas del arte más reciente, esto es: su referencia a la estatuaria y la arquitectura clásica y su materialización en aquella difusa expresión de la postvanguardia conocida como “instalación”.



7

La relación entre la tradición de la escultura clásica y la arquitectura resulta decisiva al momento de replantear ciertos aspectos formales de “base” de esta última. El trabajo de Carolina Hernández (pese a encontrarse todavía en proceso de maduración) es un ejemplo elocuente de esto. Constituye una oportuna reflexión en torno a los límites del campo escultórico, ejecutada a suficiente distancia del arte objetual de influencia postminimalista. Despojados de toda sospecha de revisionismo, de toda intención conmemorativa, sus primeros trabajos han insistido directamente en el siguiente aspecto, a saber: la preponderancia del espacio arquitectónico entendido como soporte y matriz en la constitución formal y simbólica de los géneros. Tanto la pintura como la escultura han compartido esta antecedencia de tipo espacial; la primera desde la antelación ofrecida por el muro (la metáfora del “cuadro ventana”) y la segunda desde su sustracción (el nicho como garantía especular de su clásica “frontalidad”).

8

Pero sabemos que la dependencia señalada recién, y que le otorgaría al espacio arquitectónico una condición tutelar en comparación con la pintura y la escultura, ha sufrido una serie de transformaciones reconocibles desde el Renacimiento hasta culminar con la crítica de las bellas artes iniciada con las vanguardias históricas. En dicho proceso la pintura y la escultura han pasado -a un ritmo diferente, pues la pintura se ha adelantado a la escultura en lo concerniente a su modernización interna- desde su autonomía como objeto (el cuadro, el monumento), siguiendo con la crisis de sus fundamentos miméticos (la abstracción), hasta culminar, en el arte producido después de la Segunda Guerra Mundial, con su violenta expansión hacia los dominios de arte urbano, el arte corporal, el arte tecnológico, el arte objetual y el de la instalación... Esta dilución de sus fronteras regionales, celebrada con ímpetu por aquellas vanguardias de vocación necrológica, pareciera ahora verse contraída, retraída. La historia, en este sentido, ha demostrado su irresistible sumisión a una cierta lógica barroca: aquello que se expande está irremediablemente condenado a su retorno, pero a condición de hacerlo en otro sitio, en otra patria.





9

¿Es posible que el retorno de la pintura, y principalmente el de la escultura, se refiera a su proyección al interior de esa expresión híbrida llamada instalación? Pero la instalación no puede ser definida en términos prescriptivos. Ésta se encuentra suspendida entre su exterioridad más heterodoxa y su constante retracción hacia los géneros de base. En este sentido, se puede afirmar que existen muchas instalaciones de resonancia pictórica, arquitectónica o escultórica. Las de Hernández son de este último tipo.

10

Sin embargo una instalación de índole escultórica correría el peligro de ofrecer solamente el crepuscular rostro de una desvaída restauración. El trabajo de C. Hernández enseña que esta dificultad es posible de ser esquivada (la solución para enfrentar todo retorno conservador, es el desvío, la ramificación) acudiendo a una reformulación del género de la escultura al interior del campo específico de la arquitectura. Toda instalación consistente desde el punto de vista formal es inequívocamente arquitectónica; se relaciona con los intersticios que atraviesan los volúmenes de aire contenidos en los muros que roturan los espacios y lugares acotados por ésta...





11

La actual instalación **480 piezas** posee aquí antecedentes que merecen ser consignados. Se trata de dos trabajos anteriores de la artista, y que reafirman su interés estético relativo a un análisis de tipo formal y simbólico conducente a establecer un diálogo productivo entre la escultura y la arquitectura. Estos antecedentes son los siguientes (y que se encuentran tituladas, al igual que su actual obra, por un código matemático de carácter inequívocamente descriptivo): **350 piezas** en Matucana 100 y **6 m x 60 cm** en Balmaceda 1215, ambas exhibidas el año pasado. En la primera se trató de la intervención o, mejor dicho, de la incrustación de 350 piezas de yeso en la superficie de uno de los pilares estructurales del recinto; el diseño de las piezas invasoras se basó, en aquella ocasión, en un prototipo para la fabricación de ladrillos fiscales. En la segunda, la solución escultórica se expresó en una instalación colectiva de carácter figurativo, gracias a la comparecencia de dos artistas generacionalmente afines (Yennyferth Becerra y Catalina Gelcic), quienes, junto a la propia Hernández, sirvieron de matriz (al ser untadas con resina) para la fabricación de tres moldes, los que fueron posteriormente retirados y reensamblados en yeso y fibra de vidrio; el resultado de este proceso se materializó en un pulcro montaje consistente en una escenificación en donde los cuerpos, rigurosamente pintados de blanco, fueron distribuidos sentados sobre una espigada plancha de madera dispuesta diagonalmente a la sala; la idea era que la escena simulara, con mortuoria naturalidad, el hastío y la lata rutina experimentada a diario en aquellos lugares, públicos y privados, en donde la “gente” espera con disimulada paciencia la resolución de sus asuntos cotidianos y pedestres. O siendo menos literario, este proceso puede ser añadido a otra de las posibilidades abiertas por la nueva escultura: la referente a la tradición figurativa, en particular la de la representación del cuerpo humano.





12

En un conocido ensayo, Octavio Paz llamaba la atención acerca del hecho de que, a pesar del carácter iconoclasta de la obra de Marcel Duchamp, el polémico artista francés era uno de los pocos autores de la vanguardia que se había interesado por el tema del desnudo. Su *Desnudo bajando la escalera* y varias décadas después su célebre instalación *Étant donné...* señalan dos de los momentos más paradigmáticos respecto de la condición del desnudo contemporáneo. Es cierto que habría que añadir a esta lista a Picasso, Bacon, la Escuela de Londres, la escultura pop (principalmente la de Segal), algo del povera, y más recientemente, cierta tradición conceptual de la fotografía, el arte corporal y las nuevas tendencias ligadas con las mitologías de la cultura de masas y, por supuesto, con un sector importante del arte kitsch.

13

Pero en el caso de C. Hernández la referencia a la escultura figurativa más que constituir una reflexión de carácter antropológico-social tendría que ver con una memoria formal encaminada a establecer un puente necesario entre su primera aparición pública, la ya comentada **350 piezas** del año pasado en Matucana 100, y la actual **480 piezas** en Galería Gabriela Mistral. La inclusión de la figura humana ha sido, en este sentido, un puente obligado entre ambas exposiciones. Ya en la muestra de Matucana habían sido esbozados los posibles problemas formales susceptibles de ser reconocidos en esta exposición. De modo sucinto, estos problemas son los siguientes: la estructura arquitectónica, la columna o el pilar y su vinculación simbólico-formal con el cuerpo humano, y relacionada con estas últimas, las nociones espaciales de la planta y el alzado (y menos enfáticamente, aunque inherente a las operaciones del arte contemporáneo, los temas de lo residual y su posterior ordenamiento bajo un sistema modular de índole deconstructivo).

Quizás el tópico que puede ser considerado decisivo en **480 piezas**, lo constituye la intervención del pilar de la entrada y de los dos que sostienen el umbral de acceso a la sala interior de la galería. No existe arte deconstructivo que haya inventado (pese a que no han faltado intentos en esa dirección) algo más simple y eficaz que la función ejercida históricamente por el pilar; el sistema adintelado parece ser el más coherente con la constitución bípeda del género humano. Esto lo sabían los griegos; la belleza de la columna clásico-latina es una consecuencia de un culto antropomórfico elemental: el estar de pie, con la cabeza bien puesta sobre los hombros y con el cuerpo sostenido firmemente sobre una base de apoyo. El cuerpo de la escultura reproduce, de esta forma, la solidez estructural de un espacio simple pero eficaz. La columna es un cuerpo antropomórfico. Es necesario insistir que el arte y la arquitectura contemporánea no han podido escapar (salvo parciales modificaciones) de este férreo condicionamiento constitutivo de las características físicas y psicológicas del usuario o receptor. Lo que han cambiado son ciertamente las tecnologías (y la inquietante posibilidad de una atrofia de las capacidades sensitivas del sujeto en la era virtual). Pero respecto de la mirada, del punto de vista ¿ha existido algo más simple y elemental que la definición de una planta (un horizonte) y de un alzado (la posibilidad de proyectar verticalmente la mirada)? El arte más reciente ha sido pródigo en un efecto de desublimación; ha sido, en este sentido, un arte de tabula rasa, es decir, de planta. Como la regular e infinita estructura de la línea del tren soñada por Carl Andre. Habría que abogar por un arte de alzado, de verdadera deconstrucción arquitectónica; un arte móvil, de mentón erguido, un arte de vértice, de cielo raso...



- terreno sin edificar de 70m²

1,50 m



The Omitted Genre (comments on an oversight)

Guillermo Machuca

1

Just when everyone believed that sculpture had exhausted its formal possibilities, a growing number of works produced over the past few years—which may be linked with this form of expression—demands a qualification of such assertion. To begin with, this emerging manifestation of current sculpture is not to be confused with the more recognizable and legitimized forms associated with local traditions of the medium (and which has been the subject of derision by the critical discourse over the past four decades). In this sense, it is necessary to distinguish between this current practice and others with the “Americanist”, “indigenist” or “tellurian” affiliations that are so dear to regional desires for identity. Also, a distinction must be made between the former and essentialist practices, which are connected with the latter in many aspects, being based themselves on notions such as ardor, effort, feeling, labor, handiwork and craftsmanship, with their Promethean legitimacy banking on subjectivity and the organic qualities of the materials employed.

2

This is not the proper venue for the resolution of a conflict that has already been dragging on for a long time among local critique of the tradition of the fine arts, however. The critique of painting that was deployed in the art and critical-experimental thinking of the 70s and 80s and which referred to painting’s romantic, idealist tradition, can also be made extensive to the field of sculpture. Yet there is a crucial difference between one and the other forms of expression. On the one hand, in painting, the diplomacy of a necessary acknowledgment has prevailed (ostensibly, our avant-garde has privileged a Duchampian critique of pictorial representation). In sculpture, on the other hand, critical thought has offered only the cold face of omission.

3

Has the exhaustion detected by critical forms of art in sculpture been the result not only of omission but of neglectful prejudice as well? This despondency, sanctioned by the local avant-garde, has obviously not prevented an uninterrupted development of sculpture. One could say, in fact, that precisely the opposite has occurred and that, instead, it is the validity of the voice of the power sanctioning the redundancy of a certain form of expression or thought that has become dimmer as time passes. Art history cannot be measured according to imperatives arising from a series of breaks, fissures, or an emphatic, definitive piercing. Its logic is convoluted, its rhythm deferred just like a narration readable “as an ongoing process of anticipated futures and reconstructed pasts”, in the words of Foster.

4

As history, art does not allow for the obituaries that are so dear to the parricide avant-garde. Nor does it, for that matter, allow for those coming from the amnesiac universe of fashion or novelty. In aesthetic matters there is no going forward or backward (negative or positive) from the point of view of progress. Art is a question of reserves, of unconscious memory, like a dream: “Each era dreams about the next, but in doing so, it revises the previous one.”
– Walter Benjamin.

5

On the other hand—paradoxically—the current reemergence of sculpture is fuelled by the consequences of the critical-experimental art that at one time excluded it from the debate. The repercussions of Anglo-Saxon post minimalism in Chilean art today (particularly in the field of sculpture) seem to give credit to such a revitalizing process. It is necessary, however, to distinguish between this positive influence and the real danger of it being rendered banal through its application to forms with “ornamental” and “decorative” roots in a servile relationship with municipal logic (which merely illustrate, fill in or reproduce the space previously projected by the architecture). This brand of minimalism, however, is not entirely adequate to explain the emerging notion of sculpture. In truth, the break represented by this movement (during the sixties) with respect to a sculptural tradition based on the notions of *subtraction* (in its classical period) followed by accumulation (in cubism and certain forms of constructivism) is essential to understand the medium’s renewal. But the new sculpture we are referring to here cannot be remitted to abstraction in its visual form or to “objectifying” practices based on mere “deployment” or, for that matter, to its institutional reinstatement under the neo-academic aegis of so-called “object-based art.”

6

Neither Americanist nor essentialist, not decorativist or objectualist, this form of sculpture has a bit of all that provided that a supplementary characteristic is added that renders it distinctive. A characteristic that—paradoxically—links the past history of the medium to certain aesthetic operations that characterize more recent forms of art: a reference to classic statuary and architecture and their materialization in that fuzzy manifestation of the post avant-garde known as an “installation.”

7

The relationship between the historical tradition of classic sculpture and architecture is decisive to restate certain “foundation” elements of the latter. The work of Carolina Hernández (albeit currently in a process of maturing) is an eloquent example of this. It is a timely reflection on the boundaries of the field of sculpture executed with sufficient distance from post-minimal brands of object-based art. Devoid of even the slightest sign of commemorative intent, her early works focus on the preponderance of architectural space as support and matrix for the formal and symbolic constitution of artistic genres. Both painting and sculpture have shared this spatial ascendancy: the former by the prior antecedent offered by the wall (the metaphor of the “picture as window”) and the latter by its subtraction (the niche as mirror-like guarantee of its classic “frontality”).

8

We know, however, that the dependence mentioned above, which would give architectural space a preeminent position in relation to painting and sculpture has suffered a series of clearly identifiable transformations since the Renaissance, culminating with the critique of the fine arts initiated by the historical avant-garde movements. In such a process, painting and sculpture have moved on—albeit at a different pace, given that painting has overtaken sculpture in terms of its internal modernization—from autonomy as an object (the picture, the monument), to a crisis of their mimetic foundations (abstraction). The process culminates with post Second World War art and its violent expansion into the domains of urban art, body art, technological art, object-based art and installation art.

This blurring of its regional boundaries so enthusiastically celebrated by the funerary avant-garde now seems contracted and withdrawn. In this sense, history has shown its irresistible submission to a kind of baroque logic: that which expands is inevitably condemned to return, on condition that it does so elsewhere, in another homeland.

9

Can it be then, that the reemergence of painting and principally of sculpture refers to their projection into that hybrid form of expression known as “installation”? The notion of installation cannot be defined in prescriptive terms, however. The very notion of installation lies suspended between its more heterodox exterior and a constant retreat to its grass-roots mediums. One could say, then that many installations have pictorial, architectural or sculptural overtones. The installations produced by Hernández are of the latter kind.

10

A sculptural installation, however, would be at risk of revealing only the twilight-like face of fading restoration. The work of C. Hernández shows that this difficulty can be avoided (the solution to face up to all conservative backlashes is deviation, branching out) by restating the medium of sculpture within the specific field of architecture. Every installation that is consistent from a formal point of view is unequivocally architectural: it relates to the interstices that cut through volumes of air contained by walls that rotate the spaces and places whose boundaries it defines...

11

The installation referred to here, **480 Pieces** has antecedents that is interesting to mention. These are two earlier works by the artist that reaffirm her aesthetic concern with a brand of formal and symbolic analysis that leads to the establishment of a productive dialogue between sculpture and architecture. These works (whose titles respond to an unequivocally descriptive mathematical codification) are **350 Pieces** in Matucana 100 and **6m x 60cm** in Balmaceda 1215, both shown last year. The first was an intervention, or rather an embedding of **350 pieces** of plaster into one of the building’s structural pillars. The design of these invasive pieces was based on a prototype for the design of official, regulation bricks. In the second piece, the sculptural solution was achieved through a collective, figurative installation together with artists from a similar generation and background (Yenniferth Becerra and Catalina Gelcich). Together with C. Hernández, these artists served as the matrix—after being anointed with resin—for the production of three molds, which were then removed and reconstituted in plaster and fiberglass. The outcome was the streamlined staging of a scene in which the reconstituted bodies, rigorously painted white, were distributed, seated, on a high wooden board laid out diagonally across the room. The idea was that the installation should simulate, with funerary naturalness, the tedium and routine experienced on a daily basis in those public and private places where “the people” wait with disguised impatience the resolution of their everyday and commonplace affairs. Less literary, this process can be added to another of the possibilities opened up by recent sculpture: the figurative tradition, in specific that of the representation of the human body.

12

In a well-known essay, Octavio Paz pointed out that, in spite of the iconoclastic character of Marcel Duchamp’s work, the polemic French artist was one of the few members of the avant-garde who showed an interest in the nude as subject matter. His celebrated *Nude Descending a Staircase* and many decades later his famous installation—*Étant*

donné—constitute two of the most paradigmatic moments in the condition of the contemporary nude. To this list must certainly be added Picasso, Bacon, the School of London, pop sculpture (mainly Segal), some Arte Povera work and most recently certain conceptual manifestations of photography, body art and new trends linked to mass culture mythologies and, of course, a vast sector of kitsch art.

13

In the case of C. Hernández, however, her reference to figurative sculpture, rather than being a reflection of an anthropological-social nature, has to do with a formal recollection aiming to establish a necessary bridge linking her first public appearance, the aforesaid **350 Pieces** shown last year in Matucana 100, and **480 Pieces** currently showing at Galería Gabriela Mistral. The use of the human figure provides an inescapable bridge between both exhibitions as, already in Matucana 100, it was possible to see preliminary sketches of the formal concerns that can be identified in this exhibition. Succinctly, these concerns are: the architectural structure, the column or pillar and its formal-symbolic link with the human body and, in connection with the latter, the spatial notions of floor plan and elevation (and, less emphatically although inherent to the operations of contemporary art, the notion of residue and the rearranging of residues in a modular, deconstructivist system).

14

Perhaps what can be considered the crucial topic in **480 Pieces** is the intervention on the pillar at the entrance and the two pillars supporting the threshold in the access to the gallery’s inner hall. No deconstructivist art has invented (although there is no shortage of attempts) anything simpler and more efficient than the historical function of the pillar. The lintel-based system seems to be the most coherent with mankind’s biped constitution. The Greeks knew this. The beauty of Classic-Latin columns derives of an elementary anthropomorphic cult: to stand erect, with one’s head well placed above the shoulders and the body firmly standing on a supporting base. Thus, the body of the sculpture reproduces the structural solidity of a simple but efficient space. The column is an anthropomorphic body. It is necessary to insist here on the fact that contemporary art and architecture have been unable to escape (with the exception of partial modifications) the strictness of this constitutive conditioning of the physical and psychological characteristics of the user or receiver. What has changed, certainly, is the technologies that are used (and with this change the troubling possibility of an atrophy of the subject’s sensitive capabilities in a virtual age). But concerning the gaze, the point of view, has there ever been anything as simple and elementary than the definition of a plan (horizon) and an elevation (the possibility of a vertical projection of the gaze)? The most recent forms of artistic expression have been plentiful in terms of a de-sublimating effect. It has been, in this sense, the expression of a tabula rasa art, that is, an art of the plan. Just like the infinite and regular linear structure of the railway tracks dreamed by Carl Andre. One would have to champion an art based on elevations, a true deconstruction of architecture, a mobile art with a firm chin, an art of vertices and a ceiling...

480 piezas, 2003 / Descripción Técnica

Galería Gabriela Mistral.
Incrustaciones de 2000 piezas de yeso sobre el pilar de la galería.

Carolina Hernández Esguep se graduó de Licenciada en Artes en la Pontificia Universidad Católica el año 2000. Ese mismo año efectúa estudios en la Universidad Tecnológica de Monterrey NL, México. El año 2002 egresa del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile.

Forma parte del colectivo de arte Prueba de autor P/a con el cual ha realizado una intervención en el marco del Proyecto Hoffmann's House (abril 2001), un trabajo de taller junto a los teóricos William Thayer y Guillermo Machuca para una muestra en Galería Metropolitana (agosto 2001), y una intervención realizada en Galería Bech, titulada *Ejercicio N°3* (octubre del 2001). En agosto del presente año se presentará en la Galería Ekeby Qvarn Art Space, Uppsala, Suecia, y en Alemania, junto al colectivo P/a.

Ha expuesto en la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (*La ortopedia o el Arte de corregir*, enero 2001) y en Matucana 100 (*350 piezas*, en la muestra *Piel Artificial*, enero 2002). En diciembre del 2002 participa del proyecto *Extremo Centro, siete espacios de arte contemporáneo*, para el que elabora la obra *6 mt x 60 cm* junto a las artistas visuales Catalina Gencic y Yennyferth Becerra, en la galería Balmaceda 1215. Junto a la artista visual Mónica Rojas expondrá el proyecto Recont. de esc. en el Centro Cultural de España, Santiago (agosto 2003)

Camilo Yáñez, 1974.

Vive y trabaja en Santiago de Chile. Estudia Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Chile hasta 1997. Posteriormente ingresa al Magíster en Artes Visuales de la misma Universidad, egresando en 1999. Desde el año 1996 ha participado en diversas exposiciones en Chile, Colombia y Brasil. En 1998 y 2000 obtiene la beca Fondart. En el año 2002 participó de las muestras *Fruitos del País*, en el Museo de Arte Contemporáneo y en el proyecto *Extremo Centro, 7 espacios de arte contemporáneo*, en la Galería Balmaceda 1215. En la actualidad es profesor de serigrafía y gráfica de la Facultad de Artes Universidad de Chile y de la Universidad Uniac.

El Otro Paisaje, 2003 / Descripción Técnica

Pintura Mural 110 mts2, aprox., Galería Gabriela Mistral.
Latex colores partone: Green Electra 41B-4A / Mayan 29B-4D,
latex negro, cinta de enmascarar Shurtape de 48mm., rodillos de políester de 9 cms. y brochas.