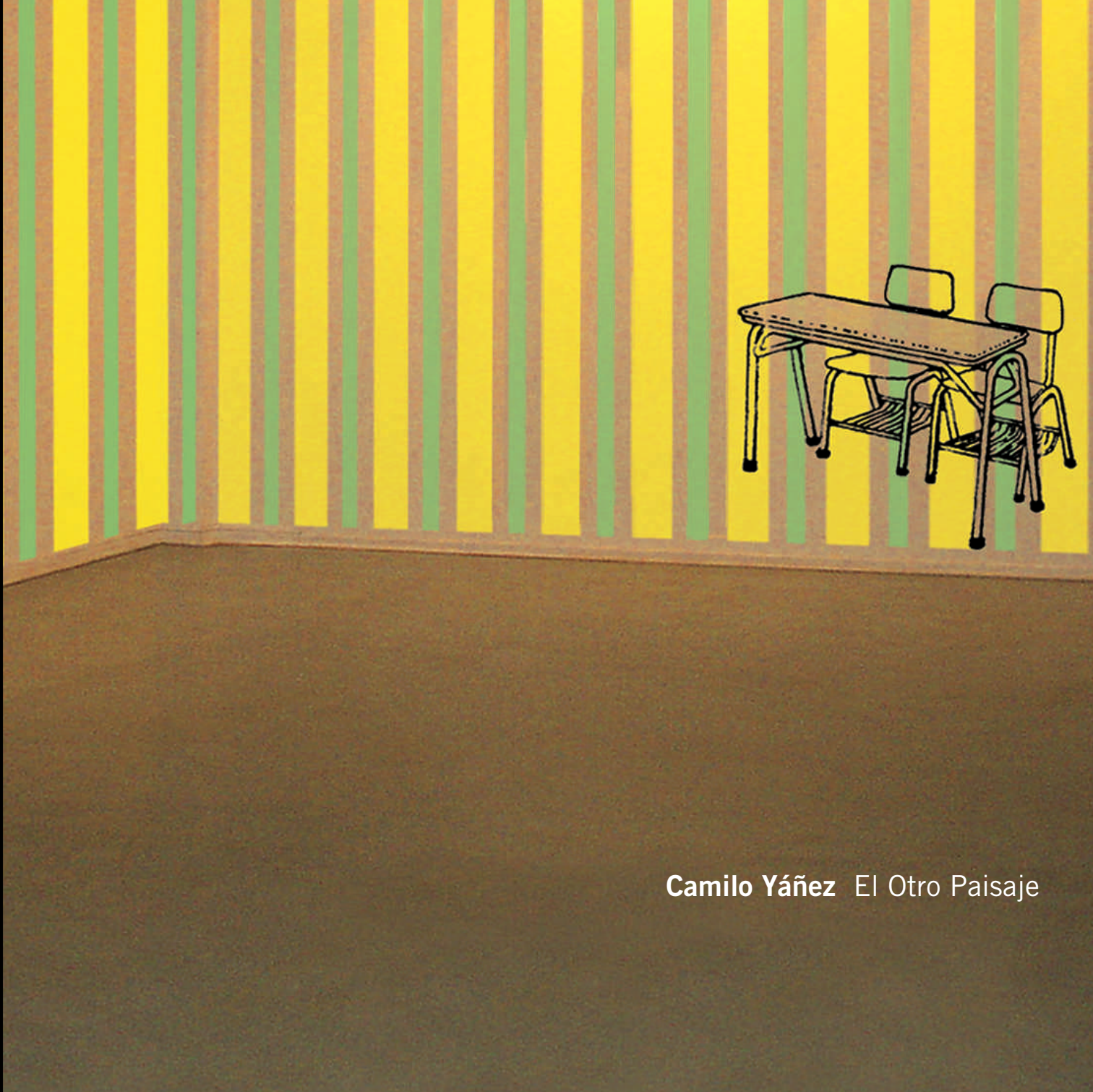




Carolina Hernández 480 Piezas

Camilo Yáñez El Otro Paisaje

Carolina Hernández 480 Piezas



Camilo Yáñez El Otro Paisaje

Jefe División de Cultura
Claudio di Girolamo Carlini

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

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral
Soledad Novoa Donoso

2 Muestras / El otro paisaje

Camilo Yáñez
24 de Abril al 24 de Mayo, 2003.

Texto:
Guillermo Machuca

Diseño
d911 estudio de diseño

Fotografías
Rodrigo Avilés, Camilo Yáñez

Sitio Web
www.cy.cl

Diseño y soporte web
hewmedia.com

Asistentes del Proyecto
Patricio Fernández, Pedro Tapia, Alain Soulat, Joaquín Luzoro, Fernanda Fontecilla, Carlos Dominguez, Daniel del Rio, Michael Carcamo.

Agradecimientos a **Alejandra Urrejola**, por su ayuda y apoyo en la realización de este proyecto.

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.

El Otro Paisaje ©
Camilo Yáñez ©
Galería Gabriela Mistral ©
Todos los derechos reservados.

Galería Gabriela Mistral 2003

Camilo Yáñez **El Otro Paisaje**



GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACION
DIVISION DE CULTURA



González versus Buren

Guillermo Machuca

1

Los trabajos previos de Camilo Yáñez han abordado indistintamente la representación figurativa del paisaje centrino y su posterior proyección bajo la forma del landart. Respecto del género aquí trabajado -el paisaje- es necesario advertir que éste ha ocupado un lugar de privilegio en la escueta historia del arte local. Su importancia ha sido de tal magnitud, que el fallecido historiador español Romera lo situó dentro de sus constantes predilectas. Adujo como argumento una razón meramente cuantitativa: su mayor presencia en comparación con los géneros de la historia, la religión, los asuntos de índole mitológicos, el retrato y la naturaleza muerta. Pero unos años después, esta presunta hegemonía del género paisajístico, ha sido discutida al ser cotejada con el imaginario fotográfico. Esto ha significado una transformación esencial a nivel del lenguaje pictórico. Uno de estos cambios se ha reflejado en la crisis de la pintura al caballete, realizada in situ; el modelo natural, en este proceso, ha sido reemplazado por el registro fotográfico del mismo, a la vez que las viejas concepciones del espacio pictórico han debido adaptarse a las diversas operaciones (fragmentación espacial, superposición de planos, etc.) provenientes del imaginario tecno-mediático.

2

C. Yáñez ha debido asumir esta crisis de la pintura de paisaje; y lo ha hecho transgrediendo su primera formación pictórica. (Para ello, ha debido complementar la vieja tradición de la escuela de bellas artes -afincada en las nociones de índole pintoresquistas tal cual fueron instauradas luego de la crisis de la Academia decimonónica iniciada por Juan Francisco González y proseguida por Pablo Burchard- con los nuevos contenidos surgidos del imaginario gráfico industrial.) Esta crisis se ha superpuesto a otra anterior: la de la Academia decimonónica. Específicamente con el desarrollo de la pintura de paisaje. La belleza literaria (propia del historicismo neoclásico) fue reemplazada por otra de naturaleza óptico-retiniana y complementada, por añadidura, con la liberación del gesto pictórico y la conquista de la realizada visiva. De la belleza pomposa del neoclásico prácticamente no ha quedado nada (salvo su reconversión política en el muralismo comprometido); ha sido la otra noción, en cambio, la que le ha impreso a la pintura del siglo XX su sello más distintivo, a saber: la belleza sacerdotal de lo más precario, evanescente, fugaz, carente de retórica. (“La belleza es poca cosa”, insistió más de una vez Couve).

Línea de Puntos (¿Dónde está?) 2000
100 carteles con el rostro de J.F.González
emplazados en Curacaví.
Madera, cholguán y fotocopia en blanco y negro.



3

Que “la belleza sea poca cosa” quiere decir –más allá que para algunos pueda ser discutible la palabra- que ésta no se aviene ni con las grandes ilustraciones de la historia, ni con los servilismos del mundo llamado sensible. La pintura sería, en este sentido, la conjunción entre el modelo y su representación; entre la realidad y el lenguaje. De ahí se explica la aversión de esta clase de idea estética en relación con los naturalismos y con el arte abstracto. Posteriormente, habría que agregar además a este rechazo el soporte y el imaginario fotográfico. Estos prejuicios han hecho historia en la pintura chilena del siglo recién pasado; por lo menos hasta su pérdida de validez a comienzos de la década de los ochenta.

4

La belleza sacerdotal del instante, se extasia con la fugacidad de la luz y su destello sobre los objetos. La fugacidad de la luz exige un temblor contenido del gesto pictórico. Pero también de su congelamiento al interior de la representación estética. Esta contención es inversamente proporcional a la expansión efectuada por la pintura mural. La belleza sacerdotal se siente cómoda en los límites internos del cuadro (y su consecuente subordinación al muro arquitectónico).





5

La sospecha frente a la tradición pictórica de índole óptico-retiniana comienza a ser discutida -en Chile- con la llegada del arte y del pensamiento inspirado en la tradición postestructuralista; es cierto que la eficacia de dicha importación (o transferencia, para emplear una expresión deudora de este pensamiento) se realizó en las postrimerías de la década de los setenta, allende al ámbito cercado de la universidad de entonces. Pero un tiempo después estas barreras se fueron debilitando, haciendo posible su asimilación (lenta en un comienzo, acelerada con posterioridad) por parte de algunos talleres menos obedientes a las trabas académicas. En este sentido, la incorporación de la fotografía (como técnica exógena a sus representaciones sectoriales) ha sido decisiva, y es posible que pueda ser, de acuerdo a la lógica de sus inevitables consecuencias formales, considerada un antecedente preliminar en lo referente al arte/objetual y a la instalación.





6

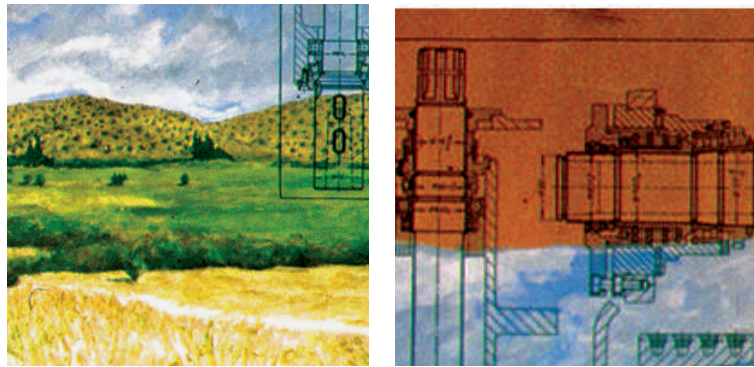
La asimilación de las posibilidades abiertas por el imaginario fotográfico, en particular su repercusión en el campo de la pintura, alcanza su máxima dimensión en los primeros años de la década de los noventa. Las pinturas de Natalia Babarovic y Voluspa Jarpa constituyen sus ejemplos más paradigmáticos (y antes las de Gonzalo Díaz). El modelo natural ha sido sustituido por el referente tecno-mediático, el marco por el recorte, el territorio por su mediación. Sin embargo, la crítica duchampiana en contra de la representación pictórica, no ha supuesto necesariamente un abandono taxativo de las condiciones materiales de producción del género; éstas pueden ser perfectamente combinadas por las nuevas técnicas de reproducción mecánicas. Los límites de esta combinación ¿significan una mecanización de lo pictórico o, por el contrario, una pictorización de lo mecánico?

7

Esta duda puede ser beneficiosa (como se verá después) para la renovación de la pintura. En este sentido, se podría afirmar que la astucia (y la sobrevivencia) de la pintura consiste precisamente en su inextinguible capacidad de absorción de aquellos lenguajes que otrora pugnaban por su desaparición. Una de aquellas posibilidades vendría por el lado de las técnicas (gráficas y tipográficas). Se trata, en definitiva, de un asunto meramente semántico: la transmutación de lo pictórico en lo pictográfico.

El inquietante árbol blanco
 (de la serie *El otro paisaje*), 2002
 Pintura mural, 600 x 550 cms.
 Museo de Arte Contemporáneo,
 Santiago.



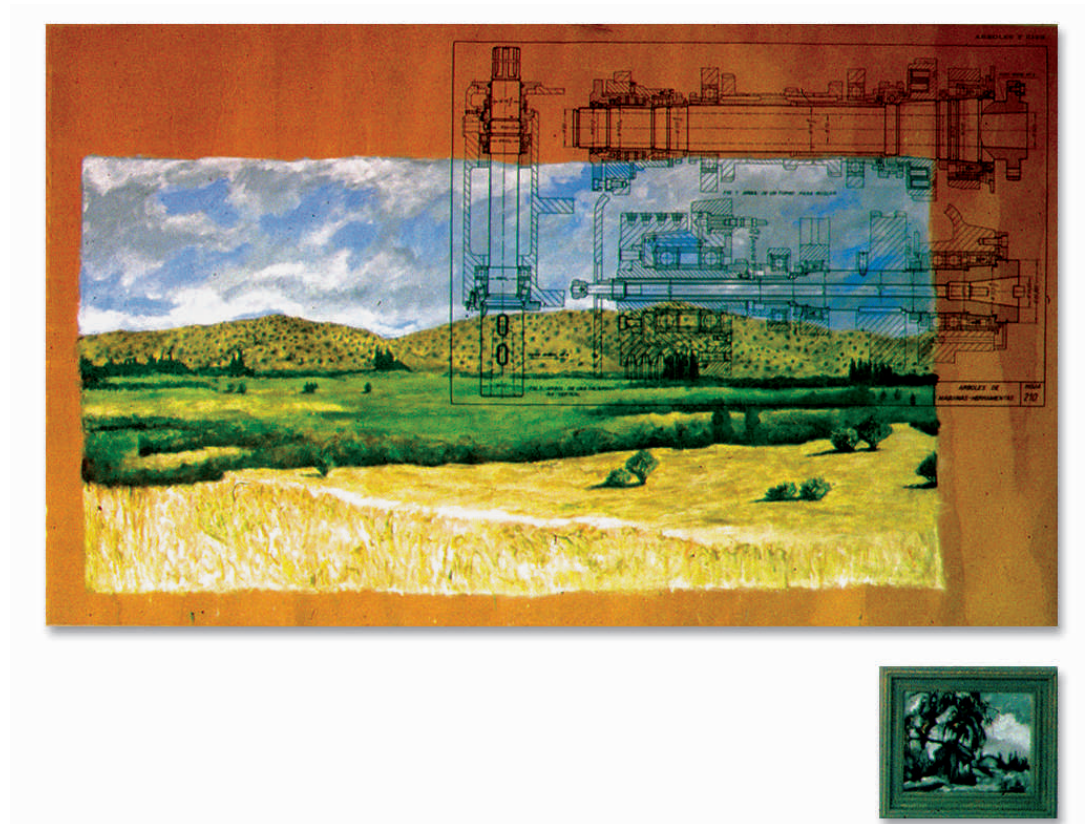


8

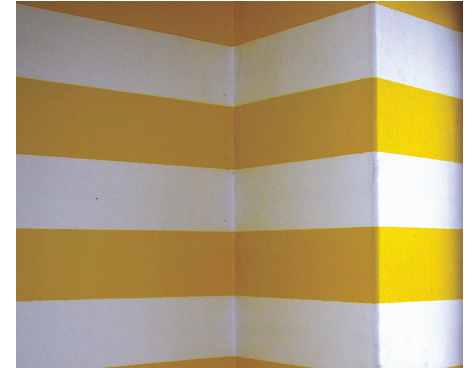
De lo pictórico a lo pictográfico: este pasaje describe los primeros trabajos de Camilo Yáñez. Constituye el recorrido que media entre **Fatigar al discípulo** (Instituto Chileno Norteamericano, 1998) y **Línea de puntos, (¿dónde está?)** (Curacaví, 2000). En ambas la referencia a Juan Francisco González señala un registro de doble magnitud: un reconocimiento a la primera traducción localista del territorio, por un lado, y su reconversión (¿recuperación académica?) modernista, es decir urbana, bajo las técnicas industriales de proveniencia serigráfica, por el otro. Este paso conecta, de manera reversible, paisaje e industria, pintura y serigrafía, óleo y dibujo técnico, lo urbano y lo rural, en fin, lo pictórico y lo pictográfico.

9

El arte moderno ofrece ejemplos suficientes de una suplantación de los modelos que sirvieron de referentes a la estética en su fase clásica. El cuerpo humano y la naturaleza han sido sustituidos por el arte mismo como modelo (desde David en adelante) y luego por el imaginario surgido del maquinismo. Esto se encuentra respaldado por el interés de Duchamp por los catálogos de máquinas y posteriormente prolongados por el pop y el minimalismo funcionalista. La asimilación del gesto duchampiano en el contexto local se reflejó en una crítica de la pintura desde sus límites disciplinarios. A diferencia de las proyecciones “fuera de marco” (ejemplificadas en el arte objetual y la instalación), un sector influido por las profundas transformaciones formales y expresivas heredadas de la lección duchampiana, ha venido a retrotraer dicha expansión, otorgándole a la pintura (la mural, en este caso) una renovada dimensión semántica.



Fatigar al Discípulo (detalle), 1998
 serie de cuatro pinturas al óleo con serigrafía
 sobre tela de 280 x 170 cms.
 más cuatro reproducciones la óleo, monocromo de
 30 x 40 cms. de *Paisaje de Invierno* de J.F. González.
 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago.



10

Una de las posibilidades de la pintura actual, la constituye el tópico del muralismo. C. Yáñez lo vincula directamente con el tema del paisaje. Pero también con los modelos encontrables en determinados catálogos de máquinas. Ya se indicó cómo su expansión pictórica se concretó en la ocupación física del paisaje o, mejor dicho, del territorio. Sin embargo, esta intervención fue precedida por su representación gráfica, de inspiración industrial. Comparada con ciertos trabajos anteriores (los de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, por ejemplo) su operación no tendría obviamente nada de inaugural. La única salida frente a una especie de “angustia de las influencias”, consistiría en una reubicación del tópico del paisaje (de lo pictórico a lo pictográfico). Mas no el allende los límites de la ciudad, sino el correspondiente a los códigos de regulación urbana, en una fase relativamente precedente de la historia de la industria gráfica local (C. Yáñez ha extraído la mayoría de sus referencias y códigos de catálogos de dibujo técnico de comienzos de la década de los ochenta).



La intervención **El Otro Paisaje** de Camilo Yáñez remite a la tradición de la pintura mural. Se trata de un gesto que amerita una serie de distinciones. Una de ellas radica en la importancia del soporte. No toda pintura mural considera este último como fondo vivo, significativo (a la manera de la pintura paleolítica, el muralismo arquitectónico del Renacimiento hasta el neoclásico y las urbanas manifestaciones actuales del graffiti); en este sentido, aún somos víctimas de una determinada noción especular del espacio. Esta concepción le ha dado una importancia central a la idea del plano concebido como una entidad mental; esto ha sido así desde la pantalla figurativa del Renacimiento italiano hasta las utopías trascendentales de cierto arte abstracto de origen calvinista. El cuadro ha sido siempre una resta espacial; esto se encuentra condicionado por el marco. Incluso esto puede ser reconocible en determinada pintura mural, en particular aquellas en las cuales el “contenido” o el “mensaje” (es decir, la representación) exige una claridad a nivel temático. Su innegable apertura pública no las exime de ser simples proyecciones de la pintura a los muros urbanos (tanto externos como internos).

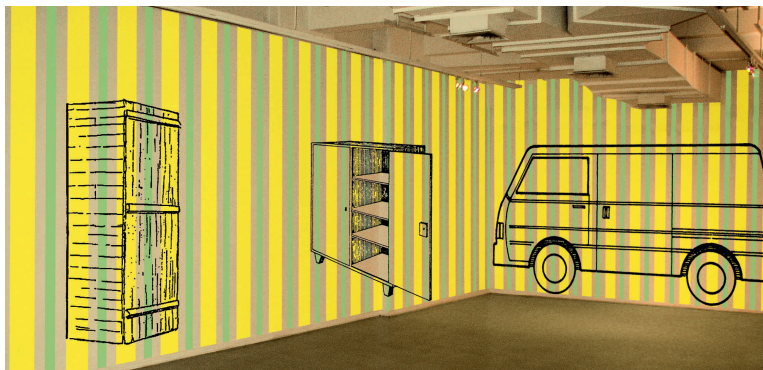
12

Pero existen otras posibilidades, en las cuales la representación no sería concebible sin el soporte físico que le sirve de recipiente o matriz. Por lo general, esta clase de muralismo ha tendido a investir el fondo (el soporte) de un protagonismo homólogo (y a veces superior) a la intervención desarrollada sobre éste. Aquí no hay plano, marco, pantalla ni alisamiento de las propiedades físicas del espacio a intervenir. Nada de soporte mudo para la existencia de ilusorias representaciones. En este sentido, habría que separar el plano del espacio o, mejor dicho, el plano de la superficie. Una pintura mural debiera ser arquitectónica, y no solamente un *marco* proyectado al *muro*.

13

Esto último lo ha entendido Camilo Yáñez; representa -en su breve trayectoria de obra- la única solución posible respecto de sus influencias. El arte crítico-experimental chileno de los '70 y '80 apenas avistó este problema. La única excepción serían las proyecciones del collage y del ensamble desde el muro hacia el campo del arte objetual y las instalaciones. Pero aquí nos referimos a un muro intervenido y no solamente abarrotado de objetos y cosas. Camilo Yáñez ha debido, en este sentido, replantear su primigenia pintura (y de paso su notoria referencia al modelo representado por González), pero no para proyectarla ("fuera de marco", prurito duchampiano) en dirección al espacio concreto. En este caso, el desplazamiento ha sido al interior del soporte mismo. Y este soporte lo constituye la galería concebida como receptáculo, envoltorio o marco envolvente (galería que se ha caracterizado por un privilegio por las prácticas más heterodoxas del arte actual).





14

Sin embargo, sería pretencioso otorgarle un valor inaugural a esta intervención mural. Conocidas exposiciones anteriores en esta galería así lo atestiguan. Incluso ya han ofrecido una interesante variedad respecto de las posibilidades de este medio. A este respecto (y descontando -para C. Yáñez- sus referencias internacionales: Craig-Martin, Le Witt, Buren) conviene destacar las intervenciones de Juan Domingo Dávila, Cristián Silva Avaria, Regina Silveira y Mario Navarro (y en un sentido distinto, las de Antonio Silva y Sebastián Preece). Las posibilidades ofrecidas por todas estas intervenciones cubren los extremos mismos de la pintura y el dibujo en el marco de la tradición: figurativas (Dávila y Navarro), excavatorias (Silva y Preece) y abstractas (Silva Avaria). La intervención de Camilo Yáñez ofrece otro registro: su acepción pictográfica. Ésta combina la abstracción y la figuración codificada de ciertos catálogos de artículos de proveniencia fiscal de comienzos de los años ochenta (editados por el Ministerio de Hacienda de la época). Esto no deja de ser decisivo, sobre todo si se consideran sus primeras influencias. A este respecto, habría que insistir nuevamente en la tradición óptico-retiniana de la pintura chilena abierta por González. ¿Cómo esquivar dicha determinación? Camilo Yáñez ha intentado hacerlo desde la tradición del arte constructivo local (en particular el representado por Matilde Pérez) y, en otro registro, por medio de las operaciones gráficas y pictográficas provenientes de la obra de Dittborn. Pero la abstracción chilena (excepto Ortúzar) ha sido poco arriesgada respecto de un diálogo con el espacio arquitectónico y el diseño industrial; y la obra de Dittborn (principalmente su aeropostalidad) ha sido, en cambio, de naturaleza peregrina, laxa, en exceso leve como para imprimirse indicialmente en el espacio. Mas para Camilo Yáñez, los ejemplos anteriores constituyen solamente referentes iniciales. Su contexto vital es otro: el surgido con posterioridad a la crisis del arte postvanguardista. Toda crisis es imprevisible, y por ello positiva en términos de la renovación de las formas y los lenguajes. Es posible que en este nuevo espacio de incertidumbre la pintura pueda reconciliarse con la arquitectura.



González versus Buren

Guillermo Machuca

1

The earlier works of Camilo Yáñez dealt both with figurative representations of the landscape of central Chile and also with extensions of the same in the form of land art. With respect to the specific genre discussed here—landscape—one should also bear in mind its preeminent position in Chile's succinct local art history. The importance of landscape has been such that the late Spanish-born art historian Antonio Romera included it among his favorite constant features. His argument was based on quantity alone i.e. the genre's more numerous presence as compared with other genres such as history, religion, mythological subject matter, portraiture and still life. Years later, however, when compared with the photographic imaginary, doubts have arisen with respect to this alleged hegemony of landscape as an artistic genre. This has brought about an essential transformation at the level of pictorial language. One of these changes is reflected in the crisis of *plein-air* easel painting. In this process, the natural model has been replaced with photos, at the same time that old notions of pictorial space have had to make way and adapt to the various operations that have derived of a technical, media-based imaginary (spatial fragmentation, superimposing of planes, etc.).

2

Camilo Yáñez has taken on board this crisis of landscape painting and, in doing so, has transgressed his own training as a painter. (To achieve this, he has had to complement the old tradition of the school of fine arts—with roots in notions of the picturesque established after the crisis of the XIX century Academy, initiated by Juan Francisco González and continued by Pablo Burchard—with new content drawn from a graphic-industrial imaginary). This latter-day crisis overlaps the other—earlier— crisis of XIX century Academy, specifically through the emergence and development of landscape painting. Literary beauty (which is characteristic of neoclassical historicism) was replaced by an optical-retinal form of beauty and further complemented by the liberation of pictorial gesture and the conquest of the realization of visual appearances. Practically nothing remains of the pompous beauty of neoclassicism (save for its political regeneration into socially committed murals). However, the source of XX century painting's most distinctive character has been the other notion: the priestly, evanescent, fleeting and totally devoid of rhetoric beauty of the precarious. (As Adolfo Couve often said, “beauty is but a small matter.”)

3

Beyond the fact that for some the term beauty may be debatable, to say, “beauty is but a small matter” is to say that it is not compatible with those great illustrations of history or with slavish imitations of the so-called “world of the senses.” In this sense, painting is a conjunction between the model and its representation, between reality and language. This explains the aversion of this kind of aesthetic ideal for the various brands of naturalism and abstract art. Next, one should include to this rejection both the support and photographic imaginary. These prejudices played a major historical role in the past (20th) century in Chilean painting, at least until their loss of currency in the early eighties.

4

The priestly beauty of the instant is in ecstatic awe of the fleeting nature of light and its glimmer on objects. Light's brevity requires a constrained tremor in pictorial gesture. However, it also demands its own freezing within aesthetic representation. This containment is inversely proportional to the expansion of wall painting. Priestly beauty feels comfortable within the inner boundaries of the painting (and its consistent subordination to the architectural wall).

5

In Chile, optical-retinal painterly tradition begins to be questioned with the arrival of works of art and ideas inspired by the post-structuralist tradition. It is true that in the late seventies, the effects of such importation (or transference, to employ a term drawn from that line of thought) were felt beyond the enclosed environment of the university of that time. Over time, however, these barriers weakened, allowing for the assimilation of these ideas (slowly at first and increasingly faster later) by studios and workshops less obedient to academic constraints. In this sense, the incorporation of photography (as a medium coming from outside their own sectarian representations) has been decisive and might possibly, according to the logic of its inevitable formal consequences, be considered a preliminary antecedent for object-based art and installations.

6

The assimilation of the possibilities opened up by photography's imaginary, particularly its repercussions in the field of painting, reached its maximum expression in the early 90s. The paintings of Natalia Babarovic and Voluspa Jarpa are its most paradigmatic examples (and before them, those of Gonzalo Díaz). The natural model has been replaced by the techno-medial referent, the frame by the cutting, territory by its mediation. And yet the Duchampian critique of pictorial representation has not necessarily assumed the form of a specific abandonment of the material conditions of production characteristic of painting. It is perfectly possible to combine these material conditions of production by applying new means of mechanical reproduction. Does this mean then that the limitations of this combinatory are defined by a mechanization of the pictorial or, alternatively, by pictorializing the mechanical?

7

This uncertainty may well benefit (as we will see later) a renewal of painting. In this sense, one might say that the cunning (and also the survival) of painting consists precisely in its inextinguishable capacity to absorb those languages that clamor for its disappearance. One of such possibilities comes from the area of (graphic and typographic) techniques. At the end of the day, it is merely a semantic issue: the transmutation of the pictorial into the pictographic.

8

From From the pictorial to the pictographic: this passage describes the early works of Camilo Yáñez. It is the trajectory between **Fatigar al discípulo** (*To tire out the Disciple*) (Chilean-North American Institute, 1998) and **Línea de puntos (Dónde está?)** (*Dotted Line – (Where is it?)*), Curacaví, 2000. On both occasions, the references to Juan Francisco González highlight a double reading. On the one hand there is an acknowledgment of the first local translation of territory and, on the other hand, there is the modernist (i.e. urban) restructuring (academic reinstatement?) of the medium according to industrial techniques of serigraphic provenance. This passage provides a reversible link between landscape and industry, between painting and silk-screen, between oil painting and technical drawing, between the urban and the rural or—finally—between the pictorial and the pictographic.

9

Modern art offers us examples of the supplanting of models that had served as referents to aesthetics in their classical phase. The human body and nature have been substituted by art itself as a model (from David on) and thereafter by the imaginary arising from the aesthetics of the machine. The latter is supported by Duchamp's interest in machinery catalogues and later prolonged by Pop Art and Functional Minimalism. In our local context, the assimilation of the Duchampian gesture was reflected in a critique of painting made from the point of view of its boundaries as an artistic discipline. Unlike "beyond the frame" projections (e.g. object-based and installation art), some artists, influenced by profound formal and expressive transformations inherited from the Duchampian lesson, have gone back to give painting (murals in this case) a renovated semantic dimension.

10

One possibility open to painting today is muralism. In his work, Camilo Yáñez links the genre directly to landscape as a subject as well as to models that can be found in certain machinery catalogues. I have already mentioned how the expanded range of possibilities of his painting manifested itself in a physical occupation of landscape, or rather, of territory. This intervention, however, was preceded by the graphic representation of landscape in works of industrial inspiration. Compared with certain earlier works (e.g. Gonzalo Díaz and Eugenio Dittborn), his operations are in no sense inaugural. In this sense, the only way out of a sort of "anguish of influences" would be by repositioning landscape as subject matter (from the pictorial to the pictographic). Not the landscape there is just beyond the city limits, however, but the landscape made up of urban regulatory codes, in a relatively recent phase of the history of the local graphics industry. (Camilo Yáñez has drawn most of his references and codes from technical drawing catalogues published in the early 80s.)

11

Camilo Yáñez's intervention **El otro paisaje** (*The Other Landscape*) remits to the muralist tradition. But this gesture merits a series of qualifications, one of which has to do with the importance of the support. Not all forms of wall painting see the wall itself as a living, meaningful background (such as in Paleolithic wall paintings, architectural wall paintings from the Renaissance to the Neoclassical Movement and urban graffiti today.) In this sense, we are still the victims of a certain mirror-like notion of space. This notion of space has assigned a key role to the idea of the plane conceived as a mental entity. This has been so from the figurative screen of the Italian Renaissance to the transcendent utopias of certain forms of art with Calvinist roots. The picture has always been a spatial subtraction, a fact conditioned by the frame and recognizable in certain forms of wall painting, particularly those in which "content" or the "message" (i.e. representation) demands a certain degree of clarity in terms of its subject matter. Their undeniably public openness does not excuse them from being mere projections of painting onto urban walls (both external and internal).

12

There are, however, other possibilities where representation would be inconceivable without the physical support that serves as its receptacle or matrix. Generally speaking, this other type of wall painting has tended to assign to the background (support) a key role equal (and occasionally superior) to the interventions carried out on it. There is no plane, no screen, no smoothing out of the topography of the space to be intervened. Also, there is no mute support for the representation of illusions. In this sense, one would have to separate the plane from the space or

rather, the plane from the surface. A wall painting should be architectural, and not only a *frame* projected onto the *wall*.

13

Camilo Yáñez has understood this last aspect and, in the short trajectory of his work, it represents the only possible solution in terms of his influences. Chile's critical-experimental art of the 70s and 80s barely touched upon this issue. The sole exception would be extensions of collage and assemblage from the wall to the field of object art and installations. However, I am referring here to a wall that has been marked by an intervention and not merely crammed with objects and things. In this sense, Camilo Yáñez has restated his original paintings (and at the same time his notorious reference to the model of González), but not with the purpose of extending his painting practice ("fuera de marco" (unframed), a Duchampian itch) in the direction of concrete space. Instead, the displacement has occurred within the support itself. And this support is the gallery conceived as a receptacle, as a wrapping or enveloping frame (a gallery, moreover, that is characterized by its support of the more heterodox manifestations of present-day art).

14

It would be pretentious to give an inaugural value to this mural intervention, however. Earlier and well-known exhibitions in this same gallery are evidence of this. Moreover, they have already offered an interesting variety in terms of the possibilities of this medium. In this sense (and, in the case of Camilo Yáñez, given his international referents: Craig-Martin, Lewitt, Buren) it is useful to highlight here the interventions of artists such as Juan Domingo Dávila, Cristián Silva Avaria, Regina Silveira and Mario Navarro (and, in a different sense, those of Antonio Silva and Sebastián Preece). These interventions cover the full spectrum of possibilities there is for painting and drawing within the framework of pictorial tradition: figurative (Dávila and Navarro), archaeological (Silva and Preece) and abstract (Silva Avaria). Camilo Yáñez's intervention offers yet another facet: its pictographic dimension. This combines abstraction and coded figurative forms drawn from certain catalogues of fiscal products from the early 80s (edited by the Ministry of Economy of the period). This fact is of decisive importance, particularly considering his early influences. In this sense, and I refer again to the optical-retinal tradition of Chilean painting initiated by González, how can one avoid such determination? Camilo Yáñez has attempted to do this from the standpoint of the local tradition of constructive art (in particular the brand of constructive art represented by Matilde Pérez) and, in another dimension of his work, via graphic and pictographic operations drawn from the work of Dittborn. Chilean abstraction, however (perhaps with the exception of Ortúzar) has been conservative in terms of establishing a dialogue with architectural space and industrial design. Moreover, Dittborn's work (particularly his Airmail Paintings) has been of a migratory nature, lax and physically too slight to provide an indicative imprint in the space. But for Camilo Yáñez the examples indicated are only initial referents. He lives in another context, the context that emerged after the crisis of post avant-garde art. Every crisis is unforeseeable and, as such, positive in terms of a renewal of forms and languages. It is possible then, that in this new space of uncertainty, painting may yet reconcile itself with architecture.