



Colección de la artista

Ximena Zomosa



Colección de la artista

Ximena Zomosa Galería Gabriela Mistral Santiago de Chile 13 marzo 12 abril 2003

Dedico este catálogo a la memoria de Carolina Bassi
Santiago, 1967 Paris, 1997

25 de enero 2003

Qué pasa si en lugar de escribir un texto sobre la obra de Ximena Zomosa voy pensando en ella día a día, como en un diario¹. Qué pasa si someto esta reflexión a las vicisitudes del tiempo, y del ánimo, de modo que ninguna observación sea la definitiva. Total, ella llamó "Cotidiana" su exposición de 1997-1998, y "Daily Pieces" los que expuso en Nueva York.

Qué pasa si lo voy haciendo dentro del plazo que tengo para este texto de catálogo, unos pocos días, conversando sola con esta obra que conozco sobre todo por fotos. Y con un proyecto que me tengo que imaginar (otra vez, hacer un poco de arte- ficción). Se llama "Colección de la artista", que se mostrará en cuarenta días más en la Galería Gabriela Mistral. Allí la artista presentará dos modulaciones distintas de su obra, una en cada sala de la Galería.

26 de enero 2003

Dos de mis tres hijas nacieron en un 25 de enero, en distintos años. Es una "generosa contribución del azar" haber iniciado en esa fecha este diario, para hablar de una artista que, en 1993, titulaba entre paréntesis su exposición: "La dulce trampa". El texto que la acompañaba - "Quién está mordisqueando mi casita" - aludía al cuento de Hansel y Gretel, y al simbolismo de la casita de dulce que ellos devoraban "feliz y despreocupadamente" : la casita de dulce era el cuerpo de la madre, ofrecido como alimento. El texto era de Bruno Bettelheim.

Mi casita. De dulce, como los marcos. O de pelo, como el que habrá en la segunda sala. En el trabajo de Ximena Zomosa reverberan unas en otras las posibles connotaciones de la casa. La casa cuerpo de madre. La casa hecha de la tela y de los botones de un vestido gigantesco, el vestido de la monstruosa madre enorme, visto por una niña pequeñísima. Unos vestidos que a cualquiera le "quedan como poncho". Como la función materna, tal vez (hay que volver sobre eso). Los vestidos son de diversas muestras, desde 1997 en adelante.

27 de enero 2003

Casas paradójicas, las de la obra de Ximena Zomosa a lo largo del tiempo. Destruyen las oposiciones clásicas. "El lugar dentro, el lugar fuera" (1999), una casa esquemática, hecha de madera, clavos, pelo natural y artificial, bisagras. Hay también casas vistas desde afuera, imaginadas desde una niña, su hija, perdida en el bosque; que desde afuera dejan ver sus luces encendidas. ("Luz en el bosque" se llama su instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, en Valdivia, en 1999). "Ningún lugar es el hogar", haciéndose eco de esa niña perdida, dice, pero también dice lo contrario: en la bienal de Sydney 1998 el título de su obra era "Every place becomes home" ... Y alguien con quien mantiene correspondencia pregunta, a su vez, "¿qué tiene esta casa, y todas nuestras casas, que peligran tan cerca de un borde?"²

Recuerdo una noción de "posición" dicha a propósito de Melanie Klein: "un lugar donde uno a veces está alojado"³. En el psicoanálisis kleiniano, las fantasías, presentes desde la temprana infancia, persisten como "posiciones" siempre presentes. Desde algunas de estas "posiciones" se hace el trabajo de esta obra; desde "posiciones" jamás seguras, pero tampoco jamás del todo perdidas.

¹ Eso hizo Fernando Pérez V., pensando y escribiendo sobre Couve: el mejor texto que encontré - junto al de Martín Cerda - para lanzarme a mi propio prólogo sobre *Cuando pienso en mi falta de cabeza*.

² Alejandra Munizaga, en el catálogo de *Proyecto de Borde*, exposición de Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 1999.

³ Juliet Mitchell, en la introducción a *The Selected Melanie Klein*, The Free Press, Nueva York, 1986.

Daily Pieces
dimensiones variables
2002 Project of a Boundary (fold)
Latincollector Art Center,
Nueva York, Estados Unidos



Daily Pieces (detalle)
dimensiones variables
2002 Project of a Boundary (fold)
Latincollector Art Center,
Nueva York, Estados Unidos



28 de enero 2003

Día de silencio, a diferencia de los anteriores. Busco anotaciones sobre la estadounidense Anne Sexton y su libro de poemas *Transformations*, de los años sesenta. Recuerdo que se basaban en cuentos de hadas, de Grimm, y entre ellos los escogidos por su hija. En el libro están, por supuesto, transformados; en algo a veces irónico y a veces aterrador. A pesar de mi escasez de ocurrencias para hoy, relaciono este recuerdo con el trabajo de Ximena Zomosa, con "Hansel y Gretel" de 1993. La casita de chocolate; los marcos de dulce. La relación de las mujeres con los cuentos de hadas, en esa literatura, es por una parte transgresora pero por otra fascinadamente infantil: "sólo una niña así" - dice un poema de Margaret Atwood - "podría saber lo que te ha pasado a ti". Y Sexton, hablando de las muñecas, las presenta de ojos abiertos, "para decir sí, mamá, buenos días, mamá", y de ojos cerrados, "para soportar el embate del unicornio..."

29 de enero 2003

Pienso, a propósito de la obra, en el pelo. Busco un texto de Borges que se llama "Las uñas". Habla de lo que crece en el cuerpo, a pesar de uno; tan a pesar de uno que sigue creciendo cuando uno ya se ha muerto. Así seguirán creciendo ellas, las uñas: "ellas, y la barba en mi cara", dice.

"El hilo propio, la hebra, el paso del tiempo", escribió Ximena Zomosa.

30 de enero 2003

Un estudio sobre algunas artistas de los Estados Unidos ⁴ me habla de cosas reconocibles: "morder, a la vez íntimo y destructivo, como que resume mi relación con la historia del arte" (Janine Antoni, a propósito de una obra de 1992). Pienso por supuesto en los marcos, comestibles. Los marcos como signo codificado de la presentación del arte en museos y galerías: los marcos tan trajinados en el arte del siglo pasado (hablo del siglo XX), destruidos de mil maneras. El gesto de Ximena Zomosa los trae de vuelta, pero para fantasear la mordida, un gesto no sólo destructivo, sino también - y sobre todo - íntimo: como el niño devora el cuerpo de la madre, la casita de dulce, ¿se jugará aquí con morder, con hacer comestible la historia del arte?

31 de enero 2003

Me preocupan los barquinazos de este texto. Como su deriva hacia hablar en exceso de las mujeres, que no es la única clave de la obra en que estoy pensando.

Un correo electrónico de un amigo viene, sin saberlo, en mi ayuda. Glosando a Denis Hollier, opone el edificio al laberinto. Tal vez estoy escribiendo como en el laberinto, y paso por lugares que parecen ser el mismo. O tal vez estoy trazando una espiral - eso quisiera - y cada vez que paso por un punto semejante estoy yendo un poco más allá. Ojalá.

⁴Mignon Nixon, "Bad Enough Mother" (1995), en *October, The Second Decade, 1986-1996*, an October Book, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, England, 1996, pp. 156-178.



Corte (detalle)
dimensiones variables
1996 Herrera, Velasco, Silva, Zomosa, Rueda
Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile



Corte
dimensiones variables
1996 Herrera, Velasco, Silva, Zomosa, Rueda
Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile



El lugar dentro, el lugar fuera
dimensiones variables
1999 El lugar dentro, el lugar fuera
Casa Colorada, Museo de Santiago, Chile

1 de febrero 2003

En la mañana temprano, al amanecer, pienso en el hilo (de Ariadna) que lo lleva a uno por el laberinto. Pienso en el pelo, transformado por Ximena Zomosa en un hilo, y en un trazo, y en una figura. El ovillo que se forma más lentamente que cualquier otro ovillo: que tiene que venir del propio cuerpo; el único hilo que se encuentra, el más primitivo de todos.

Anoté en un papelito, esta mañana: tener el pelo por hilo /no saber qué figuras hará el pelo / (pero saber que sí hace figuras). "Racimos de mi propio hilo", ha escrito la artista.

2 de febrero 2003

Otra vez despierto pensando en los marcos de dulce. Una seducción infantil, declarada, completa. Pero, siempre, en el centro una referencia a la catástrofe y al miedo. Una seducción angustiada. Como si - a la manera del poema de Margaret Atwood - sólo en la infancia se pudiera encontrar una angustia tan enorme; sólo la de los cuentos infantiles mezclados con las pesadillas de los niños, cuando de noche despiertan gritando, asustados e inconsolables.

Un cuento infantil para grandes, como *Alicia en el país de las maravillas*, se confunde con los cuentos de terror. Una de las características de ese terror es el cambio de escala. En la obra anterior de Ximena Zomosa, los enormes vestidos reducen al espectador a escala menor que la de un niño: lo instalan de esa manera en la posibilidad del más desenfrenado terror. Lo sacan del plano adulto desde donde acostumbra mirar.

(Recuerdo de una canción en portugués, que traduzco a medias y mal: "De puerto seguro, de lugar común/ voce navegando/ a lugar nenhum".)

En esta secuencia entiendo la referencia a lo "unheimliche", de Freud⁵, "lo siniestro", "the uncanny", "l'inquietante étrangeté": aquello que parece lo más familiar, lo más hogareño, lo más casero, transformado de pronto en un escenario de la aparición de lo más amenazante. La madre transformada en bruja: la agresión de la madre, la angustia de la madre, la locura de la madre - siempre latentes - que surgen de pronto para volverla irreconocible.

En la muestra "Cotidiana" (1998), la artista enmarca también la vida de "una mujer normal" en un relato del desquicio: jugar con los marcos, salirse de quicio, desquiciarse. Enloquecer. Vuelvo a recordar a Sexton, con Sylvia Plath los íconos norteamericanos de una femineidad recubierta (de chocolate y de dulce, pienso en esta exposición) con un centro de insuperable angustia suicida. En los años en que vivieron, los cincuenta, los sesenta, ni el arte les sirvió. La psiquiatría, tampoco. Ni siquiera el amor que tenían por sus hijos pequeños.

Está terminando el plazo, y ahora se trata entonces de pensar estas impresiones y estas asociaciones; de salir con ellas a buscar una forma de referirse a la obra que sea más intercambiable, y citable, y utilitaria. Son tres los caminos que veo. ("Por ellos va mi corazón a pie", dice un verso de Vallejo.) Los primeros dos son genealógicos. Comienzo por el más lejano.

⁵La referencia fue hecha por Justo Pastor Mellado en un texto para la bienal de Sydney, 1998.



Hansel
0.35 x 0.45 mts.
1993 *La dulce trampa*
Cafetería Goethe Institut,
Santiago, Chile



Sin título
5.30 mts. x 2.00 mts
2000 *Desigualdad*
Centro de Extensión
Universidad Católica
Santiago, Chile

3 de febrero 2002

Hay sin duda en el arte internacional reciente una fuerte presencia de mujeres, y también sin duda una presencia de temáticas que están en la obra de Ximena Zomosa. En la imposibilidad de hacer un recuento, menciono sólo dos que aparecen en la última Documenta: la de Louise Bourgeois y la de Mona Hatoum, mujeres de distinta generación.

"El ámbito de la fantasía infantil como espacio en el cual indagar en la agresión en un contexto feminista ha sido más plenamente articulado en la obra de Louise Bourgeois", dice Mignon Dixon, "y las prácticas que aquí he analizado deben leerse en relación con ese *corpus* de obra y con el retraso de su recepción". Esas palabras sirven muy bien a este texto: se las incrusto, como si estuvieran escritas para él. Las prácticas a las que se refiere son otras - Rona Pondick es, entre los que cita, el nombre que más conozco. Tienen más que ver con la fantasía agresiva infantil desde el sujeto propiamente infantil: con la mirada fragmentada y angustiosa del niño frente al cuerpo de la madre. Aparecen, por lo tanto, como vinculadas temáticamente, pero por cierto distintas a las fantasías que se exploran en la obra de Zomosa: estas últimas interesan particularmente por indagar en las fantasías de la madre misma, esa madre que se reconoce en los miedos y emociones de la niña - y se encuentra de pronto en una u otra de las "posiciones" de Melanie Klein, de pronto enorme y de pronto pequeñísima, como la Alicia de Lewis Carroll, siempre en el borde del terror, pero también siempre en el borde de un desatado juego. Desbordada, excedida - con un traje que le queda como poncho, dando lo que por cierto no tiene, la seguridad - pero al mismo tiempo lúdica, esta madre ciertamente complejiza la posición del sujeto mujer. (La liberadora contribución de Louise Bourgeois fue funcionar como una "madre mala, una madre que se ríe" para la siguiente generación de artistas, Dixon dixit).

En Documenta 11, Mona Hatoum presentó una instalación de tema doméstico: un espacio esquemático, como el de los dibujos de pelo en la muestra "Cotidiana", de Zomosa, hecho de alambres y fierros. De nuevo surge la palabra "inquietante" en relación con el "intérieur" de una casa: los objetos domésticos de Hatoum estaban electrificados, y extraños resplandores de cortocircuito iban apareciendo sin patrón aparente en los diversos artefactos de uso diario, cada uno una posible trampa, cada uno un relumbre ominoso. Fantasías infantiles, fantasías adultas intercambiables en el espacio interior - ese que no se sabe si está "dentro" o "fuera", eso que en las apariencias de lo más acostumbrado y acogedor - *heimlich* - hace surgir lo más aterrador - *unheimlich*; en ese sentido, también, vinculando estas obras contemporáneas a las que veremos en esta exposición.

Un segundo camino es el de vincular la obra de Zomosa con otras, producidas en Chile. Al escribir sobre casitas (las de dulce, las de pelo, las de afuera y adentro, los desplazamientos de una casa que puede estar en cualquier parte y tal vez no está en ninguna), me pareció posible imaginar que algo del trabajo de ella viene de las casitas de Dittborn, las casitas de dibujo infantil que se trasladan por todo el mundo en las pinturas aeropostales de él, como signo - en el viaje - de que "ningún lugar es el hogar", y que "cualquier lugar llega a ser el hogar", en las palabras de Zomosa referidas a su propio trabajo. Las de Dittborn están encerradas por un borde, el de los pliegues de esas pinturas que se doblan, y dentro del complejo sistema de referencia de sus imágenes son una cita portátil de las fantasías del hogar, tema que se desarrollaría de múltiples maneras diferentes en los trabajos de Zomosa.

(En su texto "Cinco segundos en el Museo Zomosa", de 1994 - de los tiempos en que Ximena Zomosa fue su ayudante en talleres de la Universidad Católica - Dittborn escribe como si estuviera viendo hoy la primera sala de "Colección de la artista": "los movimientos del corazón al salirse de sí mismo. Y descuadrarse. Estas palabras bellas son el pobre bordado del delirio..." Hoy las palabras están enmarcadas en la seducción del dulce, y son "miedo/ duda/ silencio/ vértigo/ miseria": la angustiada y angustiosa seducción de Ximena Zomosa.)

Luz en el bosque
3.70 x 11.50 x 4.0 mts.
1999 Proyecto de borde
Museo de Arte Contemporáneo
Valdivia, Chile



Vestido
6.10 x 1.70 mts.
1997 Punto G
Casa de arte y diseño El Generador
Santiago, Chile.



Cotidiana (detalle)
dimensiones variables
1997 Cotidiana
Posada del Corregidor
Santiago, Chile



Parece extraño decirlo de las obras de dos artistas tan diferentes, pero en ciertos rasgos del trabajo de Zomosa Dittborn aparece como precursor, de una manera curiosa, tal vez juguetona por ambas partes. Como si Ximena Zomosa - a su lúdica manera, la manera de Alicia en el país de las maravillas - se hubiera caído dentro de alguno de los cuadrículados de una pintura aeropostal, y estuviera explorando - durante un tiempo - su mundo de fantasías en el desdoblarse de las esquemáticas casitas que aparecen al desplegar esas pinturas en cualquier lugar del mundo. Y se hubiera quedado pensando también en las puntadas gruesas, en las manualidades primitivas que luego resurgirían en su trabajo con el pelo: en esa especie de exigencia de trabajar en el borde de lo mínimo, en la escasez como contraste con la irónica profusión y engañosa seducción del dulce.

Más que buscarle maestros, sin embargo, es necesario destacar la fuerte interacción de la obra de esta artista con la de otras de su generación, quienes decidieron "no dar a otros el poder del discurso sobre nuestros trabajos": Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y la misma Ximena Zomosa. El intercambio entre ellas para los fines del catálogo de una muestra colectiva⁶ tiene puntos luminosos en relación con la obra de Zomosa: las maternidades, el hogar como lugar de peligro ("transparencia visual y peligro táctil", dice Munizaga), el humor, la seducción, la fragilidad, el pelo, las marcas... Sin extenderme en otros rasgos, yo quisiera subrayar aquí un cierto elemento de desafío que caracteriza este grupo: su voluntad de mirar al sesgo, irónicamente, los relatos "de filiación" de la plástica chilena, que suelen olvidar las historias de las mujeres para concentrarse en rivalidades "geopolíticas", en territorialidades, sucesiones y fijación de fronteras⁷. Me hacen recordar una frase acerca de la ironía de las mujeres, la risa de las mujeres: la mujer, "enemiga interna de la comunidad" (léase la comunidad racional, establecida por sobre las reglas de la familia), siempre puede largarse a reír⁸. Y pienso, a propósito de esta risa, en la obra de Zomosa "No soy artista", del año 2000. Aunque tiene varias lecturas posibles, escojo en este punto verla como un modo irónico de jugar con las clasificaciones del "poder del discurso", tomando en forma literal la expresión "de mano sobresaliente" aplicada a su generación, oponiéndola a la anterior "de mano cortada"....⁹

Un tercer y último camino sugiere que los gestos de esta "Colección de la artista", y de toda la obra - que es ya un *corpus* hecho y derecho - trabajan con las fantasías autodestructivas y con las fantasías agresivas, con los temas de lo cotidiano, con los temas del habitar, de un modo que interesa no sólo en relación con temas de las mujeres, sino por cierto en relación con el arte. Digo esto para corregir ciertos barquinazos de mi texto, que podrían haber dejado la obra como de y para mujeres, lo que habría sido ciertamente un error.

⁶ Reproducido en el catálogo *Proyecto de borde*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 1999.

⁷ En otra parte me he extendido sobre esto, refiriéndome a Couve, Díaz y Natalia Babarovic. "Este nuevo fin de siglo confunde mucho las cosas. La risa de la mujer sobresalta las lógicas de la sucesión. Tal vez en varios planos, y no sólo en el de las artes visuales, se hayan añejado o relativizado las lógicas guerreras y geopolíticas. Tal vez sean otras las que interese examinar." Adriana Valdés, "Postfacio", en Gonzalo Díaz, *Quadrivium, siete textos y un postfacio*, Universidad de Chile, Magister en Artes Visuales, Ediciones La Blanca Montaña, Santiago de Chile, 1999. (La obra de G. Díaz se llama "Quadrivium ad usum delphini".)

⁸ Jacques Derrida: "Human law, the law of the rational community which is instituted over against the private law of the family, always represses femininity, rises up against her, binds her, presses in upon her, and restrains her. But masculine potency has a limit (...) the all-powerful weapon of the impotent, **the inalienable stroke of the woman is irony. Woman, 'internal enemy of the community,' can always burst out laughing** at the last moment. She knows, in sorrow and in death, how to pervert the power that represses her". Citado en *Borges, Benjamin y la escritura alegórica de la historia*, de Kate Jenckes, tesis doctoral en proceso de publicación. Se puede recordar también a Helène Cixous, *La risa de la Medusa ...*

⁹ "La fobia" de "la escena de los ochenta", o de "la mano cortada", "la amenaza de castración de los imprenteros", contra la cual se yergue "un bloque histórico" de jóvenes, la escena de los noventa, "de mano sobresaliente", expresiones citadas por Alberto Madrid en su ensayo incluido en *Quadrivium, siete textos y un postfacio*, op. cit.

La casa de Pandora
dimensiones variables
1993 La estética de la dificultad
CAYC, Centro de Arte y Comunicación,
Buenos Aires, Argentina



No soy artista
dimensiones variables
2000 El objeto y su par
Muro Sur Artes Visuales
Santiago, Chile



Cuenta Louise Bourgeois: "Una vez, estando sentados en torno de la mesa de comedor, tomé pan blanco, lo mezclé con saliva y modelé una figura de mi padre. Cuando estuvo lista, fui cortando las extremidades con un cuchillo. Esto lo veo como mi primera solución escultórica."¹⁰ Una "solución" por la vía del arte, en la línea de ese relato, significa una manera de entrar en relación con lo irrepresentable - con lo Real lacaniano - precisamente a través de un trabajo de aproximación entre lo inimaginable y la imagen. Elegí la cita porque ubica lo irrepresentable en el centro doloroso y traumático de las fantasías infantiles, como hace la obra de Ximena Zomosa, de otra manera y con otra temática, pero con la misma función: formar un objeto que permita ver - contemplar - actuar sobre... Es decir, en cierta medida, adquirir un grado de control sobre aquello que nos excede y nos reduce a la angustia. Domar en algo lo terrible, por una parte ("for he tames it, that fetters it in verse", dijo John Donne); por otra, hacer un paciente trabajo de ajuste, de sintonía fina: "porque de la palabra que se ajusta al abismo/ surge un poco de oscura inteligencia/ y a su luz muchos monstruos no son ajusticiados", escribió Enrique Lihn. (Años más tarde, en el poema "Minotauro", escribiría: "y el monstruo, querida, era yo.")

La noción de trabajar con lo monstruoso en lo más propio, en un hacer material que es al mismo tiempo pensar y sentir, y que, como dice Sarat Maharaj, se ubica en el polo opuesto de las modalidades discursivas¹¹, es una descripción de la tarea artística que se aviene con la obra de Ximena Zomosa. A ella deberemos agradecer una forma particular de pensar en cada uno de los temas que van apareciendo en su obra. La paradoja radical de necesitar a la vez de lo excesivo y de lo mínimo (del trabajo con el dulce y el trabajo con el pelo), reverberando en la compleja noción de seducción, que es plenitud y carencia a la vez, fascinación y terror. La inmensidad y la insignificancia (la eterna infancia) que coexisten en la imagen materna. El habitar como la imposibilidad del lugar, en la casa-cuerpo-gesto que está en cualquier parte y no está en ninguna. Y, sobre todo, la inconmensurable, inconsolable angustia de la "posición" infantil, en la que cualquiera de nosotros cae en cualquier momento.

Adriana Valdés
El Pangué, enero-febrero 2003

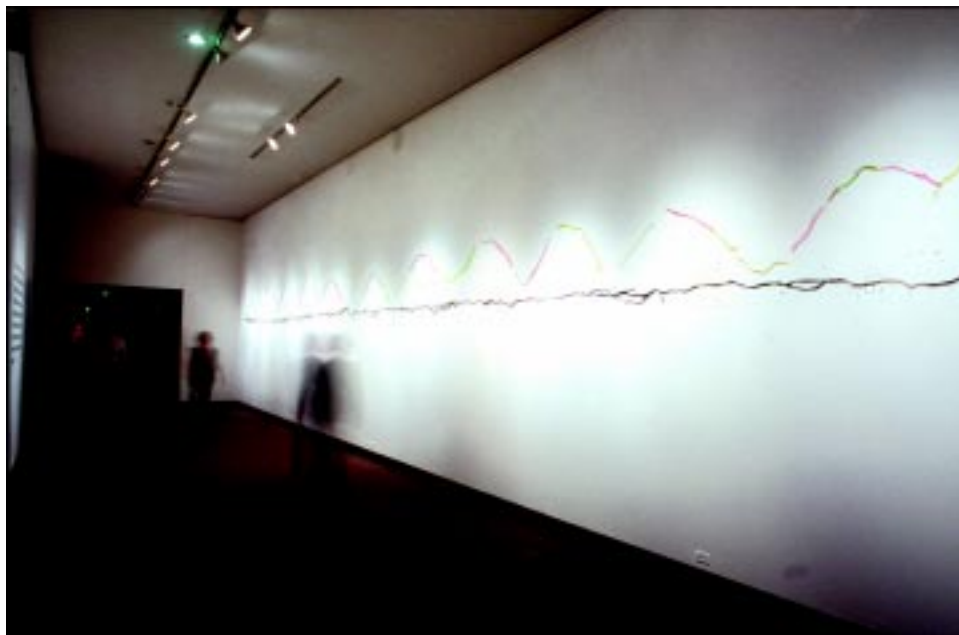
¹⁰ Citada por Mignon Nixon, *op. cit.*

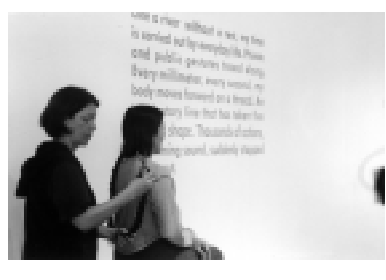
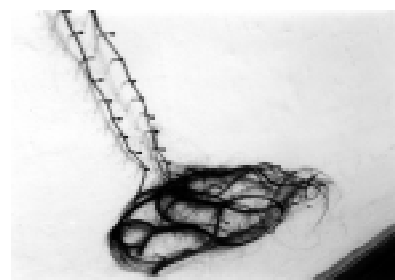
¹¹ Catálogo de Documenta 11, p.71.

Todo lugar se convierte en hogar
dimensiones variables
1998 *En otro lugar*
Galería Balmaceda 1215
Santiago, Chile



No Rest
dimensiones variables
2002 *Project of a Boundary (unfold)*
Fuller Museum of Art, Brockton
MA, Estados Unidos





Colección de la artista



Miedo

1.30 x 1.50 mts.

marco de madera, cobertura de chocolate, adornos de azúcar, tela de bolsillo bordada con hilo lúrex

2003 Colección de la artista

Galería Gabriela Mistral



Silencio

1.30 x 1.50 mts.

marco de madera, cobertura de chocolate, adornos de azúcar, tela de bolsillo bordada con hilo lúrex

2003 Colección de la artista

Galería Gabriela Mistral



Duda
1.30 x 1.50 mts.
marco de madera, cobertura de chocolate, adornos de azúcar, moldes de chocolate, merengues, tela de bolsillo bordada con hilo lúrex
2003 Colección de la artista
Galería Gabriela Mistral



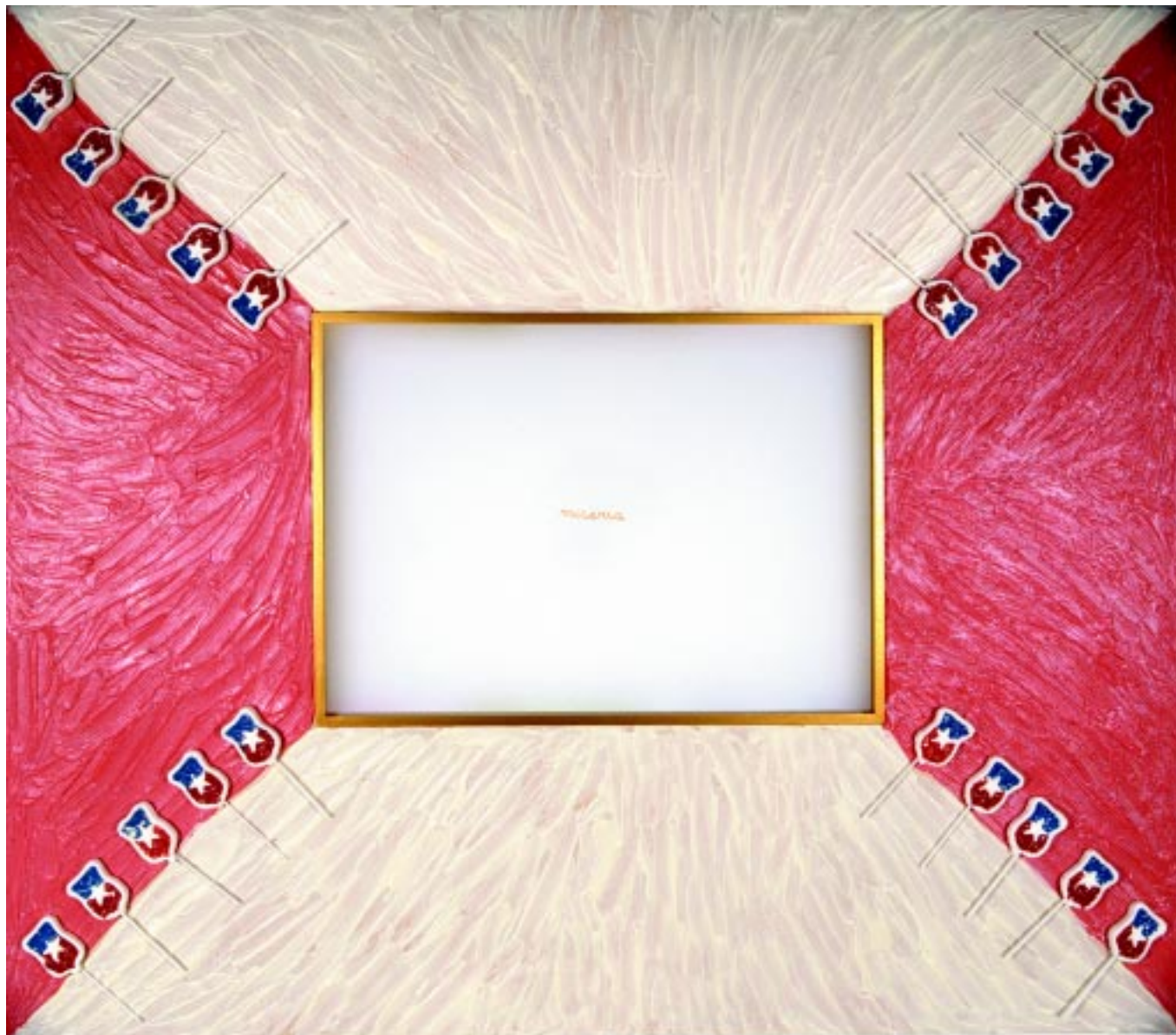
Vértigo

1.30 x 1.50 mts.

marco de madera, cobertura de chocolate, anilinas, paletas de dulce, tela de bolsillo bordada con hilo lúrex

2003 Colección de la artista

Galería Gabriela Mistral



Miseria

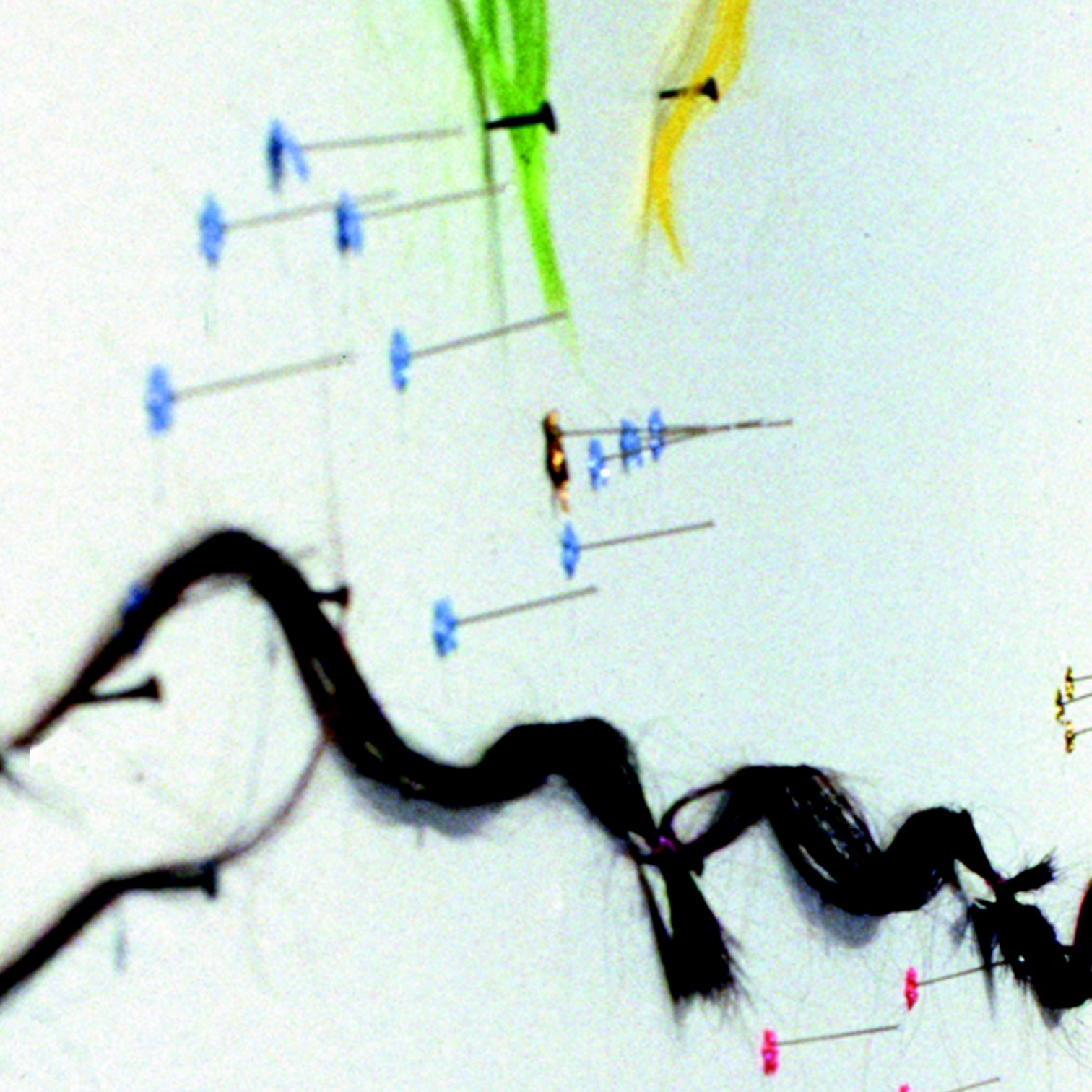
1.30 x 1.50 mts.

marco de madera, cobertura de chocolate, anilina, paletas de dulce, tela de bolsillo bordada con hilo lúrex

2003 Colección de la artista

Galería Gabriela Mistral







Sin Descanso
proyecto Galería Gabriela Mistral
2003 Colección de la artista



textos breves

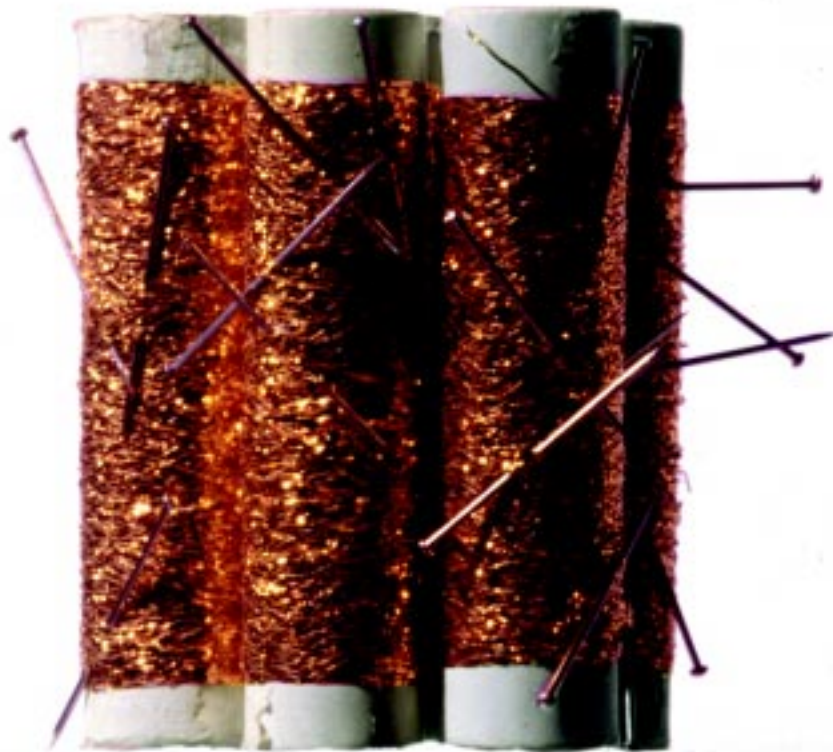
el éxtasis y la miseria de los cuerpos

la misma hora de ayer a esta misma hora

mis musas mis musos
me miran de frente y se escandalizan
por qué intento reescribir la historia?
debería perseguir las burbujas que me lanzan,
cualquier imagen nueva
que me lleve a horizontes no descubiertos
sin embargo reconozco
que si he salido ha sido siempre para volver
que desde una ventana y hacia adentro
entre los muebles y los espejos
sigo escuchando una historia que me obliga a escribirla



El pelo en el Fuller Museum
pelo negro
pelo tercermundista
pelo ofrenda
pelo protesta
pelo a mi velocidad
pelo en los aeropuertos



every place becomes home

any place

ningún lugar es el hogar

todo lugar

aucun

¿Quién está mordisqueando mi casita?



Como un río el día a día se lleva sin descanso en su tiempo, el mío.
Los gestos íntimos y también los públicos viajan en él. Cada milímetro más, cada segundo, va avanzando el cuerpo en su hilo, la línea involuntaria que se configura en un largo de cinco años. Miles de acciones, como un zumbido poblaron este tiempo. Concretamente detenido en este corte.

Curacaví, Chile. 20/02/2002



ON THE UNCANNY AND THE SEDUCTIVE (A diary)

25 January 2003

What if I, rather than writing a text about the work of Ximena Zomosa, reflected on her work every day, as if writing a diary?¹ What if I exposed these reflections to the vicissitudes of passing time and changing moods so that no observation of mine is final? After all, she herself called her 1997-1998 exhibition “Cotidiana” (*Quotidian*), and the work exhibited in New York “Daily Pieces”.

What if I do this within the time frame set for the writing of this essay for the catalogue - a few days only - thinking about past works that I know primarily through photos, and a project I have to imagine (in order to engage - once again - in some art-fiction)? The project is called “Colección de la artista” (*Artist’s Collection*) and is scheduled for exhibition 40 days from now at Galería Gabriela Mistral. The artist will show two different modulations of her work then, one in each room in the Gallery.

January 26, 2003

Two of my three daughters were born on January 25, in different years. The fact of starting this diary on this date is a “generous contribution of chance” to the discussion of the work of an artist who, in 1993 called her exhibition “La dulce trampa” in parentheses (*The sweet trap*). The text that went with it was entitled “Quién está mordisqueando mi casita?” (*Who is nibbling at my little house?*), an allusion to the story of Hansel and Gretel and the symbolism of the house made of candy they devoured, feeling “happy and carefree”. The house of candy was read as the body of the mother, offered as nourishment. The text was by Bruno Bettelheim.

My little house. Made of candy, like the frames. Or made of hair, like that displayed in the second room. Possible connotations of "house" reverberate in the work of Ximena Zomosa. The house as the body of the mother; the house built with the fabric and buttons of a gigantic dress, belonging to a mother vast and monstrous, as if seen through the eyes of a tiny girl. Enormous dresses, impossible to fill - just like the role of the mother perhaps (I must get back to this). The dresses I am thinking of come from various exhibitions, the earliest in 1997.

January 27, 2003

Over the years, Ximena Zomosa’s work has shown houses of paradox, in which usual binary oppositions falter. In “El lugar dentro, el lugar fuera” (*The place inside, the place outside*) (1999) there is a schematic house built of wood, nails, natural and artificial hair and hinges- no walls. There are also houses seen from the outside, as if imagined by a small girl, her daughter, when lost in the forest, looking from the outside at the glow of lights within. “Luz en el bosque” (*Light in the forest*) was the name she gave to her installation at the Museum of Contemporary Art in Valdivia, in 1999. The work “Ningún lugar es el hogar” (*No place is home*), echoes that lost child, she says, but then again she also says the opposite. At the 1998 Sydney Biennale, the title of her work was “Every place becomes home”...Someone asks her, by mail, “why does this house—all of our houses in fact— hang so perilously close to an edge?”²

I remember a notion of “position” referred to in connection with the work of Melanie Klein: “a place where one is sometimes lodged.”³ In Kleinian psychoanalysis, fantasies present from early infancy persist as ever-present “positions.” Zomosa's work seems to come from such “positions”, which are never safe or secure, but never altogether lost, either.

¹This is what Fernando Pérez V. did about the work of Couve. His text on this writer was the best I found about him (together with that of Martín Cerda) when I was starting to write my prologue to *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (When I think of my absent mind), Couve's last novel, published after his death.

²Alejandra Munizaga in the catalogue for *Proyecto de Borde*, group exhibition with the artists Monica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga and Ximena Zomosa, Museum of Contemporary Art of Valdivia, 1999.

³Juliet Mitchell, introduction to *The Selected Melanie Klein*, The Free Press, New York, 1986.

January 28, 2003

A day of silence, unlike the past few. I look for notes on the American writer Anne Sexton and on *Transformations*, her book of poems published in the sixties, remembering they were based on fairy tales by Grimm, the ones her small daughter preferred. In the book, of course, they are transformed into something at times ironic and other times terrifying. As dull as I am feeling today, I can't help associating this to Zomosa's work - most obviously to "Hansel and Gretel" a piece from 1993. Chocolate house; sugar-coated frames. In writing such as Sexton's, the relationship between women and fairy tales is on the one hand transgressive but, on the other, fascinated and childish: "Only a girl like this" goes a poem by Margaret Atwood – "Can know what's happened to you". And Sexton, speaking of dolls, says their "eyes open and shut./ Open to say, /Good Day Mama,/And shut for the thrust /Of the unicorn".

January 29, 2003

I am thinking about hair, in connection with Zomosa's work. I look for a text by Borges called "Las uñas" (*Nails*). It refers to what grows on the body in spite of oneself, so much so that it continues to grow even after death. Thus, nails: "They will grow, as will the beard on my face," Borges wrote.

"One's own thread, the strand, the passing of time," wrote Ximena Zomosa, about hair.

January 30, 2003

In an essay on the work of American women artists ⁴ I find a thrill of recognition: "I was interested in the bite because it is at the same time intimate and destructive; it sort of sums up my relationship to art history" (Janine Antoni, on a piece made in 1992). What I recognize, of course, is an idea related to the edible frames. Frames as the codified sign of the presentation of art in museums and galleries; frames which in the past century (the twentieth, of course), have been jostled in all sorts of ways. Ximena Zomosa's gesture brings them back, but in order to fantasize about the bite. Hers is a gesture not only destructive but also—above all—intimate, like the child devouring the body of the mother or the house made of candy. ¿Does she play with biting into art history, with turning it into an edible substance?

January 31, 2003

I worry about the sway of this text. About its possible drift towards speaking too much about women. That is not the only key to the work I am thinking about.

An e-mail from a friend comes unwittingly to my aid. He writes on Dennis Hollier, and his ideas on opposing the edifice to the labyrinth. Perhaps, then, I am writing in the labyrinth, and come across places that seem to be the same. Or perhaps I am drawing a spiral—which I would like to do—and each time I come across a similar point I go a bit beyond. I hope so.

⁴Mignon Nixon, "Bad Enough Mother" (1995) in *October, The Second Decade, 1986-1996*, an October Book, The MIT Press, Cambridge Mass. London, England, 1996, pp. 156-178.

February 1, 2003

Early in the morning, at dawn, I think about the thread (Ariadne's) that leads through the labyrinth. I think about hair being transformed by Ximena Zomosa into a thread, into a line and then into a figure. A ball of yarn, but one that grows more slowly than any other, one that must come from within one's own body. The only thread that can be found, the most primitive of all.

This morning I wrote on a scrap of paper: having hair for thread / not knowing what figures the hair will draw / (and yet knowing that it does draw). "Bunches of my own thread," wrote the artist.

February 2, 2003

Once again I awake thinking of the candy frames. Childish seduction, declared, complete. But, always, in the center, a reference to catastrophe and fear. An anguished seduction. As if -in the manner of Margaret Atwood's poem- only in infancy could such enormous anguish be found, only in children's stories mixed with children's nightmares, from which they wake at night screaming, scared and heartbroken.

A children's story for adults also, such as *Alice in Wonderland*, shares with the horror story the alteration of scale. In Ximena Zomosa's previous work, greatly oversized dresses reduce the viewer to a scale smaller than that of a child, placing him or her in a territory of possibly boundless terror, in which his/her scale is no longer that of an adult.

(I half-remember a song in Portuguese, which I half- translate here: "De puerto seguro, de lugar común / voce navegando/ a lugar nenhum") (*From a safe harbor, from the commonplace / you sail / to places none*)

It is in this line of thought that I understand the reference to Freud's "Unheimlich"⁵, "lo siniestro", "the uncanny", "l'inquietante étrangeté": what appears most familiar, most home-like, most domestic is suddenly transformed into a stage for the apparition of the most threatening. The mother turned into a sorceress; the mother's aggression; the mother's anguish, the mother's madness — always latent— suddenly emerging to transform her beyond recognition.

In the exhibition "Cotidiana" (*Quotidian*) (1998), the artist also frames the life of a "normal woman" in a tale of getting "beside herself": going beyond the framework. Going mad, becoming insane. I remember Sexton once again. She is, with with Sylvia Plath, an American icon of coated femininity (coated with chocolate and sugar, I think now, writing about this exhibition) with a core of relentless suicidal anguish. In their time, the fifties, the sixties, not even art was enough for them. Psychiatry also fell short. Not even the love they had for their small children sufficed.

Time is running out. I must now reflect on these impressions and associations, and set out to find a way of referring to the work that is more readily interchangeable and quotable, utilitarian. I see three ways to do this ("Por ellos anda mi corazón a pie" - "Along these roads travels my heart on foot", reads a poem by Vallejo). The first two are genealogical. I will begin by the one farthest away.

⁵ This reference was made by Justo Pastor Mellado in an essay written for the Sydney Biennale, 1998.

February 3, 2003

Undoubtedly, there is a strong female presence in recent international art and—also undoubtedly—some of its themes are identifiable in the work of Ximena Zomosa. I mention here only two artists, both included in the latest Documenta: Louise Bourgeois and Mona Hatoum, women from different generations.

"The field of infantile fantasy as a space in which to investigate aggression in a feminist context has been articulated most fully in the work of Louise Bourgeois," says Mignon Dixon, "and the practices I have discussed here must be read in relation to that body of work and as part of its delayed reception." ⁶ These words suit my purpose very well; I embed them here as if specially written for this text. The practices to which they refer - Rona Pondick's is the most familiar to me - are different from Zomosa's. They have more to do with aggressive childhood fantasy viewed from the child's standpoint; with the anguished, fragmented gaze of the child facing the body of the mother. They appear to be linked by subject matter, but are certainly different from the fantasies explored in the work of Zomosa. The latter are particularly interesting because they inquire into the fantasies of the mother herself; a mother who recognizes herself in the fears and emotions of the little girl—and who suddenly finds herself in one or another of the "positions" referred to by Melanie Klein, suddenly enormous and then, just as suddenly, minuscule, like Lewis Carroll's Alice; always on the verge of terror, but always, also, on the verge of unbridled playfulness. Overwhelmed, carried away—with clothes (and a role) much too large for her, providing something that she herself lacks, security—and yet at the same time ludic, this mother certainly renders the position of woman as a subject more complex. (The liberating contribution of Louise Bourgeois was to function as a "bad mother, a mother who laughs" for the generation of artists that followed her, Dixon dixit).

At Documenta 11, Mona Hatoum presented an installation evoking domesticity: a schematic space such as that of Zomosa's "Cotidiana" (*Quotidian*) exhibition, built of wire and pieces of metal. Once again, the notion of the "uncanny" emerges in connection with the "*intérieur*" of a house: the domestic objects used by Hatoum were electrified, with strange and muted short-circuit flashes appearing—seemingly at random—in the various household appliances, each one a possible booby-trap, each one with its own ominous sheen. Infantile fantasies and adult fantasies, interchangeable within the inner space—that space which does not know whether it is "inside" or "outside" and which, in the guise of the normal and everyday, the home-like – *heimlich* — gives rise to the most terrifying — *unheimlich*, thus creating a connection between contemporary works such as this and what we will be seeing in this exhibition.

A second way to go is to think about how Zomosa's work relates to other works produced in Chile. Writing about small houses (made of candy, made of hair, those inside and those outside, the displacements of a house that can be anywhere and possibly is nowhere) it seemed possible to imagine that part of her work could be connected to Dittborn's houses, those drawings for children included in the folded airmail paintings that travel all over the world. Maybe they could be read as a sign—considering their journey—that "no place is home" and also that "any place becomes home" in the words in which Zomosa herself refers to her own work. Dittborn's houses, enclosed between the folds of the airmail paintings, become, in the complex system of references of his images, a portable quote of basic fantasies about the home, a subject that is developed in multiple manners in Zomosa's various works.

(In his text "Cinco segundos en el Museo Zomosa" (*Five seconds in the Zomosa Museum*, 1994) —produced while Ximena Zomosa was his studio assistant at the Catholic University—Dittborn writes as if he were looking at the first room of "Colección de la artista" (*Artist's Collection*) today: "the movements of the heart as it goes beyond itself, as it gets beside itself. These beautiful words constitute the precarious embroidery of delirium..." Today, the words are framed in the seduction of candy, and are "fear / doubt / silence / vertigo / misery": the anguished and anguishing seduction of Ximena Zomosa.)

⁶Mignon Dixon, op. cit., p.177.

It seems strange to say this about the work of two such different artists, but in certain aspects of the work of Zomosa, Dittborn appears as a precursor, in a curious manner, perhaps playful on both sides. As if Ximena Zomosa – in her own way, that of *Alice in Wonderland*— had fallen into one of the grids of an airmail painting and was exploring — for a time only — her world of fantasy in the unfolding of the schematic houses that appear when these paintings are displayed anywhere in the world. And as if she had - also - been impressed by the thick stitches and primitive handiwork appearing in those paintings: in her works using hair, there is a self-imposed obligation to operate on the verge of the minimal, to operate in a scarcity that presents strong contrast to the ironic profusion and deceitful seduction of the candied frames in the first room.

Rather than finding out who has influenced her, however, it may be necessary to highlight the way her work strongly interacts with that of other women artists of her generation who decided "not to give others the power of discourse over our work": Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga and Ximena Zomosa herself. The exchange of communications between them on occasion of the production of the catalogue for a group exhibition⁷ is most enlightening as regards Zomosa's work. Mothering, home as a place fraught with danger ("visual transparency and tactile danger", says Munizaga), humor, seductiveness, fragility, hair, traces.... Without delving deeper into such references, I would like to refer to an element of defiance in this group: its willingness to look askance, ironically, at the father-son narratives constructed about recent Chilean visual arts, which tend to forget women's histories and focus only on "geopolitical" rivalries, on issues of territoriality, dominion and the fixing of boundaries.⁸ They remind me of a phrase about the irony of women, the laughter of women: "woman, internal enemy of the community" (meaning the rational community established on the basis of rules above those of the family) "can always burst out laughing".⁹ In connection with this laughter, I think of Zomosa's piece "No soy artista" (*I am not an artist*) of the year 2000. It can certainly be read several ways; at this point, I choose to see it as playing ironically upon categories established in critical parlance about her generation. She takes critics at their word: her piece shows hands that stand out from the wall, making a literal interpretation of the critical expression "*de mano sobresaliente*" as opposed to "*de mano cortada*" (cut-off hand) applied to the previous generation.¹⁰

A third and final way is to suggest that the gestures made by this "*Artist's Collection*" and by Zomosa's entire *oeuvre* – which by now is a full blown *corpus* — deal with self-destructive and aggressive fantasies, with the themes of the everyday and of the home in a way that is interesting not only in relation to women's issues, but to more general themes pertaining to art. I say this in order to correct a certain sway in my text that may have portrayed the work as for and by women, which would certainly have been an error.

⁷ Reproduced in the catalogue for the exhibition *Proyecto de Borde*, Museum of Contemporary Art of Valdivia, 1999.

⁸ I have referred to this matter elsewhere, in connection with Couve, Díaz and Natalia Babarovic. "Este nuevo fin de siglo confunde mucho las cosas. La risa de la mujer sobresalta las lógicas de la sucesión. Tal vez en varios planos, y no sólo en el de las artes visuales, se hayan añejado o relativizado las lógicas guerreras y geopolíticas. Tal vez sean otras las que interese examinar" Adriana Valdés, "Postfacio" in Gonzalo Díaz, *Quadrivium, siete textos y un postfacio*, Universidad de Chile, Magister en Artes Visuales, Ediciones La Blanca Montaña, Santiago, Chile, 1999. (Gonzalo Díaz' work is called "Quadrivium ad usum delphini.")

⁹ Jacques Derrida: "Human law, the law of the rational community which is instituted over and against the private law of the family, always represses femininity, rises up against her, binds her, presses in upon her and restrains her. But masculine potency has a limit (...) the all-powerful weapons of the impotent, **the inalienable stroke of the woman's irony. Woman, 'internal enemy of the community' can always burst out laughing** at the last moment. She knows, in sorrow and in death, how to pervert the power that represses her". Quoted in *Borges, Benjamin y la escritura alegórica de la historia* by Kate Jenckes, PhD. Thesis in the process of publication. Also, Hélène Cixous, *La Risa de la Medusa...*

¹⁰ "The phobia" of the "scene of the eighties" or of the "cut-off hand". "The threat of castration of the printers" against which emerges a "historical block" of young artists, the scene of the nineties, or that of the "outstanding hand", expressions quoted by Alberto Madrid in his essay included in *Quadrivium, siete textos y un postfacio*, *op. cit.*

Louise Bourgeois says: "Once when we were sitting together at the dining table, I took white bread, mixed it with spit, and moulded a figure of my father. When the figure was done, I started cutting off the limbs with a knife. I see this as my first sculptural solution".¹¹ A "solution" via art, in keeping with this story, implies a way of establishing a connection with the un-representable — with the Lacanian Real — precisely via a process of approximation between the unimaginable and the image. I chose this quote in particular because it locates the un-representable in the painful and traumatic center of childhood fantasies, just like the work of Ximena Zomosa does, in another way and with a different subject matter. The function, however, is the same: giving a form to an object, and thus being able to envision, to contemplate and even to act on a figure of the unimaginable. That gives some measure of control over what surpasses us and reduces us to a state of anguish. To try to tame the unbearable, on the one hand ("for he tames it, that fetters in verse", said John Donne, referring to pain) and, on the other hand, to carry out a patient, endless process of bricolage and fine-tuning involving doing, thinking and feeling at the same time. "Because from words that adjust to the abyss/ a bit of dark intelligence emerges/ and in its light many monsters are not executed", wrote Enrique Lihn. (Years later, in the poem titled "Minotaur" he would also write: "and the monster, my dear, was I").

The notion of working on the monstrous in what is closest to oneself, working in a way that is simultaneously doing, thinking and feeling, and which, as Sarat Maharaj says, is located in the opposite pole to discourse¹², is a description of the artistic task that fits the work done by Ximena Zomosa. We have her to thank for a particular form of reflection on each one of the themes that appear in her work. She makes us see the paradox of needing both the excessive and the minimal (one in her work with candy, the other in her work with hair), reverberating in a complex notion of seductiveness that is at the same time overfull and lacking, fascination and horror in one. Both the immensity and the insignificance (the eternal childhood) that coexist in the image of the mother. The impossibility of living in a place, in a house-body-gesture (home) that is anywhere and yet nowhere. And, above all, the vast, inconsolable anguish of the infantile "position", into which any one may, at any moment, fall.

Adriana Valdés
El Pangué, January-February 2003

¹¹ Quoted by Mignon Nixon, op. cit.

¹² Documenta 11 catalogue, p. 71

índice fotografías de montaje

Project of a Boundary (fold)
Latincollector Art Center
Nueva York, 2002



Project of a Boundary (unfold)
Fuller Museum
Brockton, MA 2002



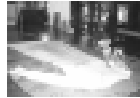
Proyecto de borde
Museo de Arte Contemporáneo
Valdivia, 1999



Play
Galería Artco
Lima, 2002



Vestido
Edificio Diego Portales
Santiago, 1998



Every Place becomes Home
XVI Bienal de Sydney
Sydney, 1998



Cotidiana (detalle)
Galería Posada del Corregidor
Santiago, 1997



No Rest (corte de pelo)
Fuller Museum
Brockton MA. 2002



Daily Pieces (sin montar)
Latincollector Art Center
Nueva York, 2002



Ximena Zomosa Santiago, Chile 1966

Estudios:

1985-1991 Título de Licenciatura en Arte, mención grabado
Universidad Católica de Chile, Santiago.

Exposiciones individuales:

- 2003 **Colección de la artista** Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
1999 **El lugar dentro, el lugar fuera** Casa Colorada, Museo de Santiago, Chile.
1997 **Cotidiana** Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
1994 **El grito en el cielo** Agencia de Cooperación Internacional Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
1993 **La dulce trampa** Instituto Chileno Alemán, Santiago, Chile.

Selección de exposiciones colectivas :

- 2002 **Play** Galería Artco Lima, Perú.
Project of a Boundary (fold) Latincollector Art Center. New York, USA.
2001 **Project of a Boundary (unfold)** Fuller Museum of Art, Brockton MA. USA.
Desigualdad Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
2000 **El objeto y su par** Muro Sur Artes Visuales, Santiago, Chile.
1999 **El lugar sin límites** muestra itinerante de arte contemporáneo chileno. (México, Costa Rica, Perú, Paraguay, Uruguay)
Proyecto de borde Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile.
1998 **Everyday** Art Gallery of New South Wales, Bienal Internacional de Sydney, Australia.
En otro lugar Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.
1996 **Herrera, Rueda, Silva, Velasco, Zomosa** Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
1994 **Bienal Internacional de Valparaíso** Galería Municipal de Arte, Valparaíso, Chile.
1993 **La estética de la dificultad** Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentina.

Becas:

- 2002 Concurso de Proyectos, Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile, Proyecto Fuller Museum, Brockton MA. Estados Unidos.
2001 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Proyecto Fuller Museum, exposición colectiva en Brockton M.A. Estados Unidos.
1999 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Proyecto exposición colectiva Proyecto de borde. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile.
1998 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Proyecto individual nuevas obras gráficas.
1994 FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Proyecto exposición individual El grito en el cielo Agencia de Cooperación Internacional Centro Cultural de España, Santiago, Chile.

Docencia: se desempeñó como ayudante de Eugenio Dittborn los años 1995, en el curso Taller de Puesta en Escena y 1991, en el Taller de Gráfica Experimental. Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile.

Curatoría: desde 1998 está a cargo de la coordinación y curatoría de la Galería de arte de la Corporación Cultural Balmaceda 1215. Igualmente, ha participado como jurado y curadora en diversos proyectos de arte contemporáneo en Santiago de Chile.

Gestión cultural: se desempeña como coordinadora del área de artes visuales de la Corporación Cultural Balmaceda 1215 destinada a jóvenes talentos artísticos.

Agradecimientos:

Bernard Leroy-Pawloff, Natacha Leroy, Adriana Valdés, Cristián Murillo, Portafolio Creativo, Juan Guillermo Lobo, Cecilia Fuentes y Luis Parry, Andrea Méndez, Matías Iglesias, Imprenta Prograf y el equipo de Galería Gabriela Mistral. Agradezco también al equipo de la Corporación Cultural Balmaceda 1215 y finalmente, agradezco a mis incondicionales amigas, que saben quiénes son.