



# WONDERLAND

Paz Carvajal

Ministro de Cultura  
José Weinstein Cayuela

Subdirector Nacional  
Patricio Vilaplana Barberis

Jefe Departamento Creación y Difusión Artística  
Ignacio Aliaga Riquelme

Coordinadora Área Artes Visuales  
Macarena Oñate Paublo

Directora Galería Gabriela Mistral  
Claudia Zaldivar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral  
María José Rojas Bollo

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral  
Alonso Duarte Montiel

Paz Carvajal Wonderland  
22 de julio al 28 agosto 2004

Diseño  
mónica bengoa

Fotografía  
Cristobal Parot, Claudia Missana, Paz Carvajal

Traducción  
José Miguel Trujillo

Asistentes de montaje  
Juan Luis Carvajal, Alonso Duarte, Sergio Ianiszewski, José Miguel Trujillo.

Agradecimientos  
José Miguel Trujillo, Familia Carvajal García, Mónica Bengoa, Justo Pastor Mellado, Claudia Missana, Myriam Himheimer, Deborah Paradiz, Simón Tertychniy, Paula Carvajal, Juan Carvajal Peláez, Alonso Duarte, María José Rojas y Claudia Zaldivar.

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

- © Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.
- © Fotografía: Paz Carvajal, Claudia Missana, Cristóbal Parot.
- © Textos: Justo Pastor Mellado, Paz Carvajal.
- © Obra: Paz Carvajal.

La presente edición contempló un tiraje de 1500 ejemplares.

Santiago de Chile, julio de 2004

# WONDERLAND

Paz Carvajal

Galería Gabriela Mistral 2004





# EL JARDIN DE LETRAS DE PAZ CARVAJAL

THE LETTER GARDEN OF PAZ CARVAJAL

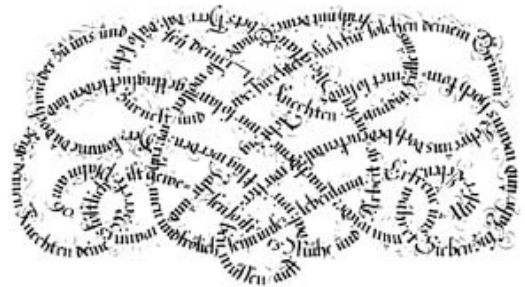
**Justo Pastor Mellado**  
Crítico y curador independiente  
Critic and independent curator

Wonderland es un laberinto vegetal de aproximadamente 5.0 x 5.0 m. construido en estructuras naturales que adquieren la forma de las letras del alfabeto, reproducidas mediante armazones de 1.70 m. de altura. No resulta casual que este montaje sea realizado en Galería Gabriela Mistral. De hecho, esta pieza podría ser emplazada en cualquier otro sitio. No es un ejemplo de "site specific". Más bien, se trata de una pieza que especifica el lugar en que se dispone de acuerdo al diagrama que la sostiene. En este sentido, su localización en la sala 2 de la galería le agrega un valor suplementario a la enunciación del lugar. El nombre *Gabriela Mistral* produce una atracción "lenguajera" que remite no ya a la matriz de la lengua sino a sus elementos básicos. La letra ha sido convertida en materia eréctil. Este es un pequeño guiño a su figuralidad representativa. En general, el conjunto de su obra puede ser analizado desde el inventario de pequeños guiños en que se articula el azar, la fantasía infantil, el juego; pero sobre todo, la reversión de los reflejos de las palabras estatuidas en signos monolíticos.

Había un silabario, en nuestra infancia, que contenía un relato inquietante respecto de la historia del libro, que mostraba el dibujo de una frase cuyas letras estaban esculpidas sobre bloques de piedra, de modo que para leerlas, era preciso contar con un vehículo que recorriera el camino del

Wonderland is an approximately 5.0 by 5.0 meter hedge labyrinth built on natural structures that acquire the shape of the letters of the alphabet, reproduced through 1.7 meter tall frames. It does not turn out to be accidental for this staging to be held at Gabriela Mistral gallery. This piece could in fact be set in any other place. It is not an example of "site specific work". Furthermore it is a piece which specifies the place in which it is displayed according to the diagram that sustains it. In this sense its location in room 2 of the gallery adds a supplementary value to the enunciation of the place. The name *Gabriela Mistral* produces a "languagey" ("lenguajera") attraction which does not remit to the language matrix any longer, but to its basic elements. Letters have turned into erectable matter. This is a small nod to its representative figuration. As a whole, the artist's body of work can be analyzed starting from the inventory of little nods in which chance, childhood fantasy, games, but above all the reversal of words' reflections sculpted into monolithic signs are articulated.

There was a syllable workbook in our childhood which gave an unsettling account of the book's history, which showed the drawing of a sentence whose letters were sculpted onto stone blocks, so to read them it was necessary to have a vehicle running along the statement's road. This was



Laberinto extraído de *El arte de escribir*, libro alemán de Baurenfeid, 1736  
Labyrinth taken from *The art of writing*, a german book of Baurenfeid, 1736

enunciado. Esta era una extraña manera de afirmar la primacía del libro a través de un relato de terror. Pero era también una extraña manera de adelantarnos, a nosotros, pobres escolares, la inevitabilidad del "arte público" que venía. El mundo entero estaría poblado de letras de piedra. Paz Carvajal indaga en los temores escolares de la representación del conocimiento, para recuperar el espacio de la reproducción del mito del libro.

Las letras aquí, efectivamente, se han des/localizado. Han sido arrancadas de su espacio propio: la impresión sobre papel. Lo digo, pensando en los materiales escolares. Para luego ser invertidas en una operación de producción visual de alta rentabilidad crítica. La letra misma se ha convertido en representación de su propio pedestal.

Aquí, las palabras ya no se imprimen. Han sido desalojadas del mundo editorial para incurrir en una falta metaforizada por la figura del laberinto, como plataforma de inclusión en el arte de los jardines. Aquí la letra se riega. Se abona. Se ramifica.

Para proseguir, se podría recurrir a los tres modelos de laberinto a los que se refiere Umberto Eco en su prólogo a la obra de Paolo Santarcangeli<sup>1</sup>,

an odd way to affirm the supremacy of books through a horror story. But it also was a strange way to bring us, poor school children closer to the inevitability of "public art" which was on its way. The whole world would be populated by stone letters. Paz Carvajal looks into schoolchild's fear of knowledge representation to recuperate book's mythical reproduction space.

Letters here have effectively de/located. They have been torn from their proper space: the paper print. I say this thinking about school utensils. To later be inverted into a high critical profit operation of visual production. The letter itself has turned into representation of its own platform.

Here, words are no longer printed. They have been evicted from the publishing world to incur in a metamorphic infraction through the figure of the labyrinth, as inclusive platform in the gardening arts. Here letters are watered. Fertilized. They branch out.

To continue, one could turn to the three models of labyrinths to which Umberto Eco refers to in his prologue to Paolo Santarcangeli's<sup>1</sup> *The book of labyrinths*. It is enough to remit oneself to the rhizome model "which is like a book in which the order of the letters is altered and a new text is



Oír ese río / To hear that river  
Tipografía adhesiva azul / Adhesive text on walls  
Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile  
1999



*El libro de los laberintos.* Basta remitirse al modelo del rizoma "que es como un libro en el que tras cada lectura se altera el orden de las letras y se produce un texto nuevo". Lo que Paz Carvajal expone es su deseo de crear una poesía laberíntica, un cubo, un *carmen labyrentheum* que conduzca a un jardín laberíntico que se pueda leer en todas direcciones.

En un comienzo, siendo aún estudiante, Paz Carvajal centró su interés en el estudio del espejo relacionándolo con los términos de matriz y copia, materializándose en obras que se inscribían en la dinámica de los desplazamientos del grabado. Posteriormente, su trabajo se trasladó desde la gráfica hacia la objetualidad, como otras artistas de su generación: Claudia Missana, Mónica Bengoa, Francisca García, por nombrar algunas. Necesidad de nombrarlas, porque configuran un bloque de trabajos que reorganizan la escena. En efecto, Paz Carvajal no está sola, metodológicamente hablando. Ya desde 1998, cuando realizó su muestra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, instaló las referencias con que hoy proyecta este montaje, asumiendo las investigaciones realizadas en torno a la figura del palíndromo (que vuelve sobre sus pasos). Esta estrategia ha sido particularmente visible en sus exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (Proyecto de Borde), en el

produced after every reading". What Paz Carvajal exhibits is her desire to create a labyrinth - like poetry, a cube, a *carmen labyrentheum* to lead to a labyrinth which can be read in all directions.

In a beginning, while still a student, Paz Carvajal centered her interest in the study of the mirror, relating it with the matrix and copy terms, materializing in works that inscribed themselves in the dynamics of engraving displacements. Later on her work shifted from graphics to objectivity, like other artists of her generation: Claudia Missana, Mónica Bengoa, Francisca García, to name a few. Need naming them is necessary, because they configure a block of works which reorganize the scene. In effect, Paz Carvajal is not alone, methodologically speaking. As early as 1997, when she held her exhibition at the Santiago Contemporary Art Museum (MAC) she installed the references with which she today projects this staging, assuming the investigations conducted around the figure of the palindrome (that which returns on its steps). This strategy has been particularly visible in her exhibitions at the Valdivia Contemporary Arts Museum, Chile (Project of a Boundary), Catholic University Extension Center (Mythologies of Habit) and the Fuller Museum in Boston (Project of a Boundary / Unfold).



Lo del otro lado no es cierto / What is on the other side is not true  
Chimenea, espejo, texto y reloj que avanza al revés /  
Fireplace, mirror, text and backwards working clock  
Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile  
1998

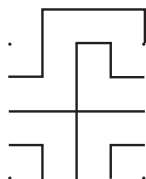
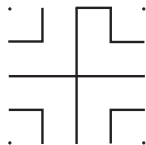
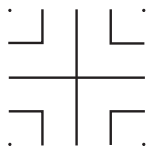
Centro de Extensión de la Universidad Católica (Mitologías del Hábito) y en el Fuller Museum of Boston (Project of a Boundary/Unfold).

En Gabriela Mistral ha resuelto "desplazar su propio desplazamiento", haciendo del objeto un espacio gráfico, como si tentara regresar a los soportes iniciales de su trabajo. De algún modo, vuelve sobre sus propios pasos. Pero sin lugar a dudas, la figura del laberinto resulta tan sólo un diagrama de ocupación del terreno, ya que lo principal, a mi juicio, reside en la construcción del jardín, como expansión múltiple.

En cierto sentido, lo que hace Paz Carvajal es conducir la "plaza pública" al espacio de la galería. Es decir, se traslada desde un espacio público a otro. Al pensar en una situación análoga que satisface la figura de la anticipación, se debe pensar en el jardín de invierno del Palacio de Bellas Artes, construido en 1910, para el aniversario del primer centenario de la república. El parque, en cierta medida, se incluía en el edificio; terminaba en un monumento interior que satisfacía la necesidad de paseo. Como está descrito en numerosas novelas, el paseo a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX "era una de las más ricas fuentes de relación social<sup>2</sup>". Hoy día, el espacio del paseo se ha convertido en un espacio discreto. En Wonderland se ha

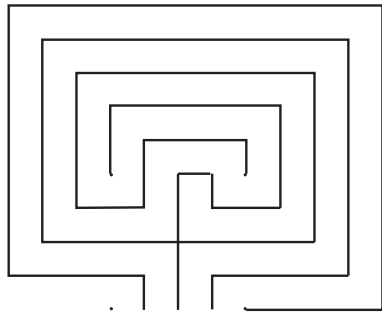
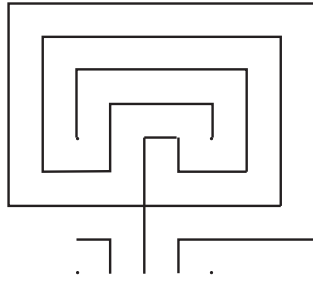
At the Gabriela Mistral gallery she has resolved to "displace her own displacement", turning the object into graphical space, as if tempting to return to her work's initial supports. In a way, she returns on her own steps. But without a doubt the figure of the labyrinth turns out to be only a diagram of territorial occupation, since the main thing, in my opinion, resides in the construction of the garden, as multiple expansion.

In a way, what Paz Carvajal does is taking the "public square" to the gallery space. Meaning, she goes from one public space to another. When thinking of an analogous situation which satisfies the anticipation figure, one has to think of Santiago's fine arts palace winter garden, built in 1910, for the anniversary of the republic's first century. The park, in a way, was included in the building; it ended in an interior monument that filled the need to take walks. As described in numerous novels, taking walks was "one of the richest sources of social relations in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries<sup>2</sup>". Today the walk's space has turned discreet. In Wonderland the garden's grammar which hosts a monumental "clean up and adornment" piece has transferred towards the discretion of the institutional refuge which accesses the letter's conversation as platform of itself, dissolving as monument.



Laberinto clásico de siete circuitos, progresión desde la forma básica a la forma total  
Classic seven circuit labyrinth, progression from its basic form to its total extension





No puedo dejar de juntar ambas cosas: jardín y laberinto, en relación a una obra a la que me he referido en otras ocasiones. Respecto de lo anterior, no es preciso retroceder hasta el Barroco y el Manierismo para pesquisar sobre las paradojas alegóricas; basta con recuperar las fotos aéreas del ejército norteamericano de finales de la Segunda Guerra. Me refiero a la obra de Ronald Jones que conocí en la XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, en 1995. Se trataba de una obra realizada a partir de una foto aérea tomada el 25 de agosto de 1944 sobre Auschwitz-Birkenau: "mirando fijamente la fotografía, se ve claramente que, a unos pocos metros del crematorio había un jardín ceremonioso, cuyo diseño es fácilmente reconocible como el "Plano Cósmico".

El jardín fue plantado por un grupo de prisioneros a quienes se les encomendó las tareas de cultivo del "paisajismo" del *Lager*, entre las cuales se encontraba la de plantar los cercos vivos alrededor de los recintos de las cámaras de gas y de los crematorios. El jardín estaba destinado sólo a aquellos que serían exterminados. La pregunta que se hace Ronald Jones es la siguiente: "¿Quién decidió plantar este jardín, creando esta pequeña intersección del paraíso en el vientre de la perversidad?"

photographs from late Second World War. I am referring to the work of Ronald Jones I was introduced to at the 11<sup>th</sup> Curitiba Engraving Exhibition, Brazil, in 1995. It was a piece of work based on an aerial photograph taken on August 25<sup>th</sup> 1944 over Auschwitz-Birkenau: "Gazing down into the picture it is clear to see that within a few yards of the Crematorium there was a formal garden whose design is easily recognizable as the Cosmic Plan".

This garden was planted by a group of prisoners who were assigned with the cultivating duties of the *Lager's* landscaping, among which was planting the live fences around the gas chamber and crematory grounds. The garden was only destined to those to be exterminated. The question Robert Jones asks himself is: "Who decided to plant this garden, creating this small intersection of paradise within the belly of evil?"

The question I ask myself speaking of these letters planted and turned "winter garden" by Paz Carvajal is this: did she decide to plant this garden, creating a small intersection of paradise in the belly of "public art"? Certainly a gallery is not comparable to the *Lager*. However this turns out to be possible to some extent, because the camps' remains have been conveniently

La pregunta que me hago a propósito de estas letras plantadas y convertidas en "jardín de invierno" por Paz Carvajal, es la siguiente: ¿acaso decidió plantar este jardín, creando una pequeña intersección del paraíso en el vientre del "arte público"? Ciertamente, una galería no es homologable al *Lager*. En alguna medida ello resulta posible, porque los restos de los campos han sido convenientemente musealizados y, por lo tal, banalizados. Sólo bajo su banalización didáctica pueden pasar a la historia como "lugares de memoria". En Mathausen, la disposición del mobiliario reconstruido en el block de los republicanos españoles convertía la sala de los *capo* en una instalación de arte povera. Todo mi respeto por el arte contemporáneo comenzó a pender de un hilo.

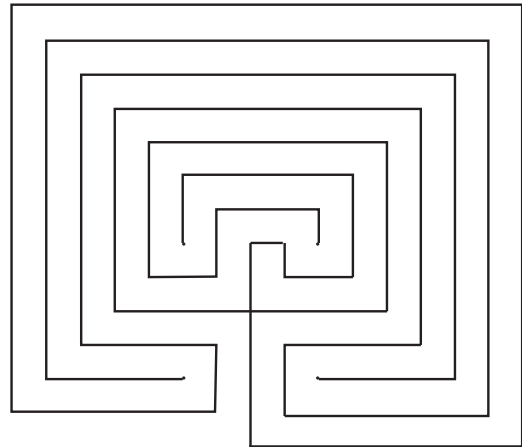
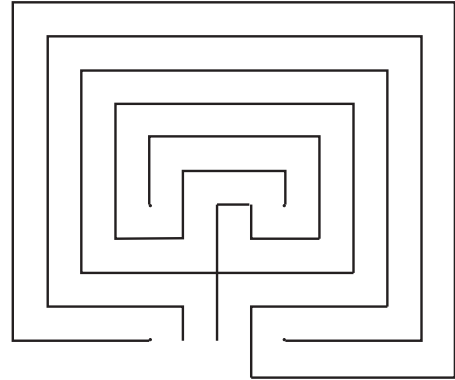
Creo entender que en el despojo y banalización de la noción de "arte público", el jardín de letras de Paz Carvajal reproduce la pequeña intersección del infierno de la letra en el seno mismo del emblema institucional de la Cultura.

- 1 Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, Ediciones Siruela, 1999
- 2 Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, 1994
- 3 Javier Maderuelo, op. cit.

turned into museums and in this way made banal. They can only enter history as "memorial grounds", as this didactic banality. In Mathausen the display of reconstructed furniture in the Spanish republican block turned the *capo* room into an arte povera installation. My respect for contemporary art hang, at that moment from a thread.

I believe to understand that in the plundering and turning banal of the "public art" notion, Paz Carvajal's letter garden reproduces a small intersection of letter hell in the very heart of culture's institutional emblem.

- 1 Paolo Santarcangeli, *The book of labyrinths*, Siruela editions, 1999
- 2 Javier Maderuelo, *The loss of the Stand*, Círculo de Bellas Artes, 1994
- 3 Javier Maderuelo, op. cit.



**EL JARDIN DE LAS PALABRAS QUE SE BIFURCAN**

THE GARDEN OF FORKING WORDS

Paz Carvajal

Debo mi primera aproximación a la imaginería de esta exposición, a la lectura, hace muchos veranos atrás, de *El Resplandor* de Stephen King. En esta novela, magistralmente llevada al cine por Stanley Kubrick años después, el protagonista, Jack Torrance, es contratado para cuidar un elegante y aislado hotel de temporada durante su cierre en invierno. El protagonista, que se muda con su mujer y su hijo con capacidades telepáticas, con el correr del tiempo, comienza a manifestar actitudes psicopáticas, atribuidas a un síndrome denominado *fiebre de las cabañas*, una reacción claustrofóbica que se produce cuando la gente está encerrada en grupo durante mucho tiempo. En el capítulo XXIII, Torrance se inserta en el sector infantil del hotel, donde se encontraba el jardín ornamental, y es justamente este el capítulo que me quedó en la retina, pues el jardín ornamental estaba compuesto por setos podados con la forma de diferentes animales, los que Jack Torrance debía podar antes que llegara la primera nevada. En eso se encontraba, cuando de pronto, en un ataque de locura, los setos comenzaron a moverse y a adquirir características terroríficas que hacen entrar en pánico al protagonista. En la película, este pasaje fue imposible de filmar en su época y Kubrick lo resuelve presentando el jardín ornamental como un laberinto. Las decenas de veces que he visto esta película y mi recuerdo de la lectura del libro confluyeron en el ensamblaje de esta imaginería, que desde hace

I owe my initial approximation to this exhibition's imagery to the reading, many summers ago, of Stephen King's *The Shining* (1977). In this novel, masterfully taken to the movie screen by Stanley Kubrick in 1980, main character, Jack Torrance, is hired to look after an elegant and isolated season hotel during its winter closing. As time passes, Torrance, who moves in with his wife and telepathic son, starts manifesting psychopathic features attributed to a syndrome named *cabin fever*, which is a claustrophobic reaction that occurs when people are locked in together for long periods of time. In chapter 23 the main character enters the children's playground where the ornamental garden is, and this is the scene that stuck with me, because the garden was composed of animal-shaped hedges, that Jack Torrance had to trim before the first snow fall. As he was doing this, in one of his sudden maniacal fits, the hedges started moving and acquiring horrific features which make the protagonist panic. In the film this scene was deemed impossible to be shot and Kubrick resolves this presenting the ornamental garden as a labyrinth. The many times I have seen this movie and my memory of the book converge in the assembling of this imagery that has been waiting to be materialized for some years, but only when articulated through later readings organized itself and concreted as a project.

*En cada verso de estos mismos cantos  
verás que son comunes muchas letras  
de muchas voces: debes, sin embargo,  
confesar que los versos y las palabras  
difieren entre sí, ya en la sustancia  
ya en el mismo sentido que sentimos:  
tanto pueden las letras variadas  
pero de la materia los principios  
de otros mil modos combinar se pueden  
para crearse variedad de cosas.*

Lucrecio  
De la naturaleza de las cosas: poema en seis cantos  
Libro Primero, 50 A.C.  
Traducido por D. José Marchena.

*Albeit thou must confess each verse, each word  
from one another differs both in sense  
and ring of sound- so much the elements  
can bring about by change of order alone,  
but those which are the primal germs of things  
have power to work more combinations still,  
whence diverse things can be produced in turn.*

On the Nature of Things, six song poem  
By Titus Lucretius Carus  
Book 1, written 50 B.C.  
Translated by William Ellery Leonard



algunos años estaba esperando ser materializada, pero que sólo al ser articulada con lecturas posteriores se organizó, concretándose como proyecto.

Wonderland es un proyecto de instalación donde se articula lenguaje e imagen y que toma como uno de sus puntos de partida dos sentencias. La primera es de Thomas Huxley en 1860:

*"media docena de monos provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas etemidades, todos los libros que posee el British Museum".*

y la segunda es de Lewis Carroll en *Silvie & Bruno*, (1889):

*"siendo limitado el número de palabras que contienen un idioma, lo es así mismo el de sus combinaciones posibles o sea el de sus libros".*



Partiendo de estas máximas, he desarrollado un proyecto visual que relaciona justamente la combinatoria, el azar, el infinito y la fantasía, y que apropiándome de la lógica archivista, desconcertante y absurda de los sistemas borgeanos –en *La Biblioteca de Babel*, *La Biblioteca Total* o la supuesta "enciclopedia china" referida en el ensayo: *El idioma analítico* de John Wilkins (al que Foucault le otorga una particular atención en *Las palabras y las cosas*)–,



Wonderland is an installation project where language and image are articulated and has one of its starting points in two quotes.

The first one is by Thomas Huxley, from 1860:

*"If an army of monkeys were strumming on typewriters, they might write all the books in the British Museum".*

And the second one is from Lewis Carroll in *Silvie & Bruno* (1889):

*"As the number of words contained in a language is limited, so are its possible combinations, and thus its books".*



Starting from these statements I have developed a visual project that precisely relates mathematical combinatorial, chance, the infinite and fantasy, and appropriating the puzzling and absurd archival logic of borgean systems like *The Library of Babel* and *The Total Library*, or the supposed "Chinese Encyclopaedia" referred to in his essay *The Analytical Language* of John Wilkins (to which Foucault pays particular attention to in *The words and the things*), I build my own visual fiction. The revision of Peter Greenaway's first feature length film, *The Falls* (U.K., 1980) on the other hand adds its

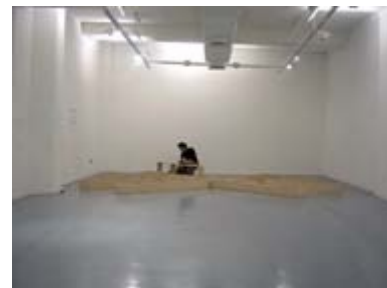


edificio mi propia ficción visual. Por otra parte, la revisión del primer largometraje de Peter Greenaway, *The Falls* (Reino Unido, 1980) aporta su cuota, al generar un caos con su lógica desconcertante en sus más de tres horas de indagación, en un documento falso que, estructurado a base de un catálogo compuesto por 92 nombres, cuyos apellidos comienzan con la sílaba "Fall" (y que sugiere los catálogos falsos a que se refiere Borges), aparece como una especie de muestra representativa en orden alfabético, de las otras 19 millones de supuestas víctimas de un misterioso acontecimiento identificado como VUE (*The Violent Unknown Event / El evento violento desconocido*) y que supuestamente habría generado una serie de víctimas y provocado en los sobrevivientes extrañas alteraciones de comportamiento. El elemento desconcertante no está en los principios de su organización o en su forma de documental, sino en sus elementos constitutivos, en el caos creado por su propia simetría. En palabras del mismo Greenaway: "No hay narración, sino más bien acumulación, como cuando se lee un diccionario o el directorio telefónico: la información se añade a la información".

Wonderland es un laberinto vegetal con la forma de las 27 letras del alfabeto. Cada estructura se obtiene adhiriendo a un armazón de metal con la forma de cada letra, un musgo especial al cual posteriormente se le injertan plantas

part generating chaos through its puzzling logic in its three hour long examination of a false document structured itself based on a catalogue of 92 people whose last names begin with the syllable "Fall" (and suggests the false catalogues which Borges refers to) appears as a kind of alphabetically ordered representative sample of the other supposed 19 million victims of a mysterious incident identified as VUE (The Violent Unknown Event) that apparently had left a series of victims and provoked strange behavioral alterations in the survivors. The baffling element is not in its organizational principles or documentary form, but in its constitutive elements, the chaos created by its own symmetry. In Greenaway's own words: "There is no narrative, but more of an accumulation, like when you read a dictionary, or the telephone book: information is added to information".

Wonderland is a hedge labyrinth in the shape of the spanish alphabet's 27 letters. Each structure is obtained fixing a special moss to a letter shaped metal frame to which perennial leaf hedge plants are later affixed. The result of this conglomerate is an aerial plant that can live for up to 14 years. The course of the labyrinth is determined by the letters' disposition, following the basic structure of a classic seven circle unidirectional labyrinth, obtained projecting lines between a cross, four straight angles and four points.





trepadoras, en este caso específico, hiedras de hoja perenne. El resultado de este conglomerado es una planta aérea que puede vivir aproximadamente 14 años. El recorrido del laberinto está determinado por la disposición de las letras, siguiendo la estructura básica de un laberinto unidireccional clásico de siete circuitos, que se obtiene trazando líneas entre una cruz, cuatro ángulos rectos y cuatro puntos.

Elegí para construir las letras un material natural, con vida propia, que va creciendo y sus ramas se van bifurcando, como metáfora al recorrido de un laberinto, donde los senderos siempre se ramifican en distintas direcciones y a su vez, como una alegoría del largo y dificultoso camino que recorremos día a día en nuestra experiencia cotidiana. Mi acción de otorgarles una morfología determinada se asemeja a la tarea del escritor, que utiliza los caracteres del abecedario y puede crear un tratado de semiótica, una novela dramática o una comedia ligera, todo depende de cómo articule los caracteres, las palabras, en fin... todo depende del sentido que se le quiera asignar. En el *Libro de los laberintos*, Paolo Santarcangeli nos dice que en un sentido antropológico, el laberinto vendría a ser una de las figuraciones mentales y plásticas que mejor reflejan la universalidad cultural de la humanidad en su disyuntiva perenne, situada ante encrucijadas que exigen una decisión.

I chose a natural, living, growing and branching out matter as metaphor of walking through a labyrinth, where the paths always stretch out in different directions, and as allegory of the long and tortuous way we go in our everyday experience at the same time. My action of investing them with a determined morphology seems like the work of a writer, who uses the alphabet's characters and can create a semiotics treaty, a drama novel or a light comedy, all depending on how he articulates the characters, words, and so on... everything depends of the meaning one wishes to assign it. In *The Book of Labyrinths*, Paolo Santarcangeli tells us that in an anthropological sense, the labyrinth would come to be one of the mental and plastic figurations that most effectively reflect humanity's cultural universality in its perennial disjunctive, facing crossroads that demand decisions.

With a mystical origin and meaning beyond simple form, the labyrinth is one of the richest and most enigmatic figures of our culture, being like an imaginary mental space, a concept, an image, a spatial form. I have on other occasions used it as concept and visual structure in my body of work because of my interest in symmetry, mathematical construction, the infinite and fantasy, which hold a relation to another constant in my work: mirrors, and one could say that all these concepts are slightly related to horror.

Con un origen mítico y significado que va más allá de la simple forma, el laberinto es una de las figuras más ricas y enigmáticas de nuestra cultura, es un espacio imaginario, mental, un concepto, una imagen, una forma espacial. En mi cuerpo de obra lo he utilizado en varias oportunidades como concepto y como estructura visual, debido a mi permanente interés por la simetría, la construcción matemática, el infinito y la fantasía, que guardan relación con otra constante en mi obra: los espejos y se podría decir que todos estos conceptos, se relacionan un poco con el horror.

Un laberinto invita a estar dentro, no es tal si se está afuera; la acción se da dentro, invita / obliga a su recorrido, el que implica un transcurso de tiempo y espacio, y por lo tanto, implica también una narrativa. El placer de un laberinto –parafraseando a Roland Barthes– está en el recorrido que hacemos de él, no es solamente el centro sino el todo, los muros que lo conforman delimitan su forma, pero el espacio que tiene sentido para nosotros es el espacio que podemos recorrer, es el espacio negativo, por esto, este laberinto no tiene un centro determinado y se puede acceder por distintas entradas.

Además de centrarme en la morfología de los muros, he querido acompañar el recorrido con pequeñas obras que aluden a la temática en cuestión: la

A labyrinth invites you to be inside, it is not one if you are outside; the action happens inside, it invites / forces its exploration, which also implies a narrative. The pleasure of a labyrinth –paraphrasing Roland Barthes– lies in the exploration we conduct of it, not only of the center but of the whole, the walls that conform it delimit its form, but the space that makes sense to us is the one we can walk through, the negative space, and because of this, the labyrinth does not have a determined center and is possible to access from different entrances.

Further than focusing on the morphology of the walls, I have wanted to accompany the walk through it with smaller works that allude to the theme in question: mathematical combinatority, the infinite, space, time and fantasy as an impossible and ideal space. In room 1 of the gallery a bigger number of chocolate letters in a linear and serpentine disposition is installed and in room 2 hundreds of small magnetic letters which are linearly displayed on the wall proposing the magnetic poems' chance organization.

Cicero imagined more than two thousand years ago in Rome that a poem could be obtained by shuffling the signs of the alphabet, and as some letters, in different combinations form all the words of a poem, the





combinatoria, el infinito, el espacio, el tiempo y la fantasía como espacio imposible y como espacio ideal. En la sala número 1 de la Galería se instala un número mayor de letras hechas de chocolate, con una disposición lineal y serpenteante y en la sala número 2, centenares de pequeñas letras magnéticas, que se disponen linealmente en el muro, proponiendo la organización aleatoria de los poemas magnéticos.

Hace más de dos mil años, en Roma, Cicerón imaginó que un poema podía lograrse barajando al azar los signos del alfabeto y así como unas cuantas letras, en distintas combinaciones, forman todas las palabras de un poema, las permutaciones de la materia primordial forman todas las cosas, nos dice Lucrecio en *De la naturaleza de las cosas*.

El horror que provoca el saber que todo está dicho o escrito, nos hace suponer que también todo estaría hecho, es sólo un asunto de combinatoria. Ninguna originalidad sería posible. Este horror no proviene del que ya exista, sino de cómo fue hecho. Un simple algoritmo, una fórmula de cálculo regula la producción de todo aquello que puede escribirse, decirse o hacerse. Con esto, quiero hacer transitar al observador en un espacio de fantasía, donde todo es posible; desde que las palabras sean de chocolate o de vegetales, hasta que exista un texto que narre nuestra propia vida, aún no vivida.

permutations of a primordial matter shape all things there are, Lucretius tells us in *On the nature of things*.

The horror of knowing that everything has been said or written provokes makes us also suppose that everything has been done, that it is only a question of mathematical combination. No originality would be possible. This horror does not come from what already is, but from how it was made. A simple algorithm, a calculation formula regulates the production of everything possible to be written, said or done. With this I want to make the spectator transit a fantasy space, where everything is possible; from letters being made of chocolate or plants, to there being a text to narrate our own life, not yet lived.

WONDERLAND







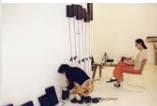
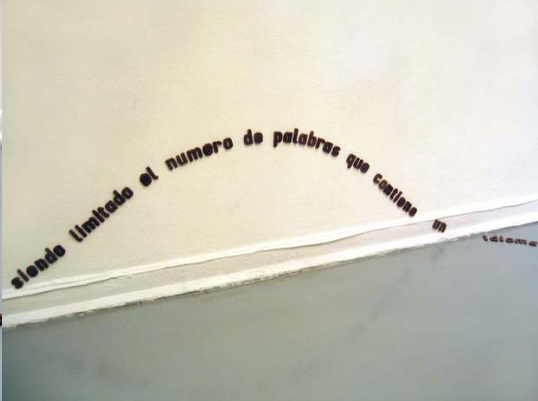
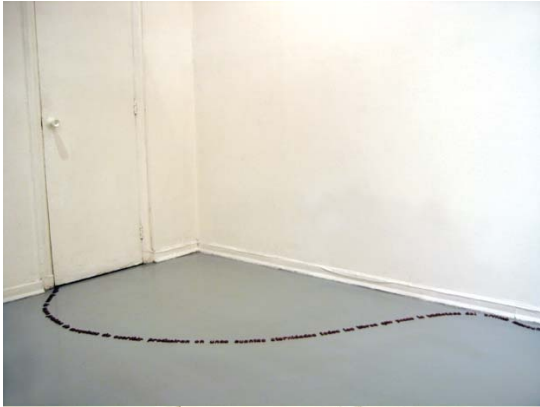


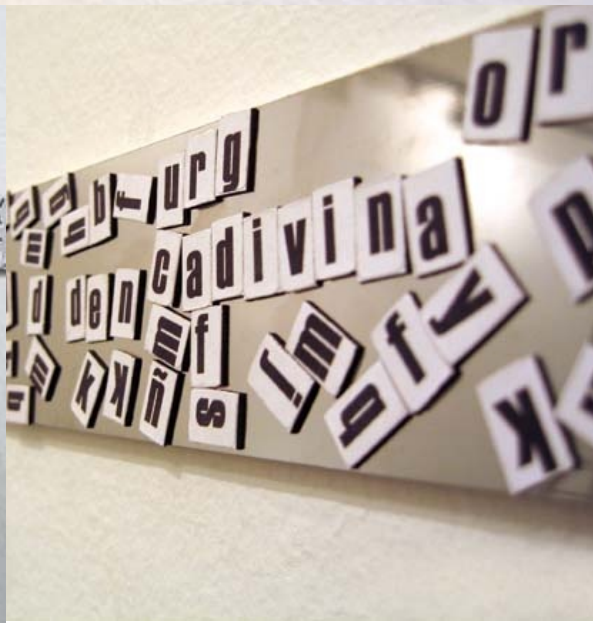












las letras varia  
cas

**OBRAS RECIENTES / RECENT WORKS 2000 – 2004**



*SE VERLA AL REVES (I KNOW HOW TO SEE HER BACKWARDS)*

Centro de Extensión de la Universidad Católica, Santiago, Chile  
10 de enero – 26 de febrero de 2000

Entre los años 1999 y 2002 realicé una serie de obras en las que utilicé palíndromos (frases o palabras que pueden leerse de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, conservando su sentido). Mi interés por dicha figura lingüística radicó en que desde mi etapa de estudiante en el taller de grabado de Eduardo Vilches focalicé mi estudio en el tema del espejo, relacionándolo con los términos de matriz y copia, materializándose en obras que planteaban un desplazamiento del grabado hacia prácticas más experimentales. En mi trabajo posterior, conecté el reflejo y la simetría especular con textos escogidos que tensionaran la obra, derivando luego en mi interés por los palíndromos, que son el reflejo en el lenguaje.

En enero de 2000 participé en la muestra *Mitologías de Hábito* en la Sala del Centro de Extensión de la Universidad Católica. El palíndromo *se verla al revés* adquirió volumen real y fue emplazado en una de las diagonales de la sala. Las 14 letras blancas, cada una de 1.60 m. de alto, 0.60 m. de ancho y 0.20 m. de grosor, invitaban al visitante a atravesar al otro lado del texto.



Se verla al revés / I know how to see her backwards  
14 letras de madera / 14 wooden letters  
Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago, Chile  
2000

Between years 1999 and 2002 I executed a series of works in which I used palindromes (sentences or words that can be read either way maintaining their meaning). My interest in said linguistic figure has been ongoing since my student times in Eduardo Vilches' engraving workshop where I focused my studies on the subject of the mirror, relating it with the matrix and copy terms, materializing itself in works that stated a shift from engraving towards more experimental procedures. In my later work I connected reflection and specular symmetry with chosen texts to tense the work, deriving later in my interest in palindromes, which are reflection in language.

In January 2000 I participated at the *Mythologies of Habit* exhibition at the Catholic University Extension Center space in Santiago. The *se verla al revés* (I know how to see her backwards) palindrome acquired real volume and was displayed along one of the room's diagonals. The 14 white letters, each of 1.6 x 0.6 meters wide and 0.2 meters thick invited the spectator to cross over to the other side of the text.



*BOSTON O DO NOT SOB*

Proyecto de Borde / Project of a Boundary  
Fuller Museum of Art, Boston, MA, EE.UU.  
9 de marzo – 19 de mayo de 2002

Galería Latincollector Art Center, Nueva York, NY, EE.UU.  
10 de julio – 1 de septiembre de 2002

En Norteamérica en los tiempos de la colonia, Lord North, el nuevo Ministro de Hacienda británico, eliminó todos los nuevos impuestos salvo el del té. En 1773, un grupo de patriotas respondió a dicho impuesto escenificando el *Boston Tea Party*: disfrazados de indígenas, abordaron buques mercantes británicos y arrojaron al agua en el puerto de Boston el cargamento de té, en el marco de la lucha por independizarse de Inglaterra.

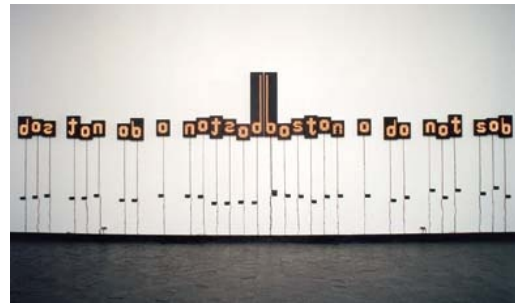
En marzo de 2002, el Fuller Museum de Boston, albergó la exposición *Project of a Boundary (Unfold) / Proyecto de Borde (Despliegue)*, que se presentó como un conjunto coherente de trabajos de sitio específico donde trabajé con las artistas Mónica Bengoa, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa, en torno al concepto de borde, como límite y juntura.

La Galería Latincollector Art Center ubicada en Manhattan, Nueva York, acogió *Project of a Boundary (Fold) / Proyecto de Borde (Pliegue)*, cinco instalaciones que se presentan como la tercera etapa de este proyecto que ya había tenido una etapa temprana en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia en 1999.

During colonial times in North America, Lord North, the new British secretary of economy, eliminated all taxes except for those applied to tea. In 1773, a group of patriots responded to said tax with what is known as the *Boston Tea Party*: disguised as native Americans, they boarded British merchant ships and threw tea cargoes into the waters of Boston's seaport, in the midst of the independence struggle from England.

In march 2002 the Fuller Museum in Boston hosted the *Project of a Boundary (Unfold)* exhibition which was presented as a coherent body of site specific works in which I worked with artists Mónica Bengoa, Claudia Missana, Alejandra Munizaga and Ximena Zomosa, around the concept of boundary, as limit and juncture.

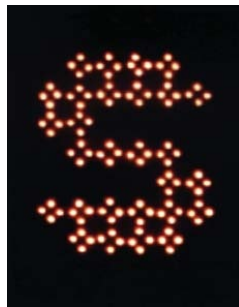
The Latincollector Art Center gallery in New York's Manhattan hosted *Project of a Boundary (Fold)*, which consisted of five installations which were presented as this project's third stage that had already had an early beginning at the Valdivia Contemporary Art Museum in Chile in 1999.



Boston o do not sob / Boston no solloces  
30 cajas de madera y luces / 30 letters, wood boxes and lights  
Fuller Museum of Art, Boston, MA, USA.  
2002

En esta obra utilicé el palíndromo *Boston o do not sob*, que significa, con alguna falta de ortografía *Boston no solloces* y desplegué su reflejo al lado.

Los 9 metros lineales que conformaban las 30 letras, cada una hecha por medio de aproximadamente 150 pequeñas luces, asemejaba su estructura a una ciudad vista de noche con sus edificios y sus luces encendidas. En *Boston o do not sob* continúo con mi trabajo en torno a la simetría especular. Elegí esta frase, por sus propiedades simétricas (un espejo en el lenguaje) y porque remite a la historia de esta ciudad y a los episodios que ha tenido que presenciar, desde el *Boston Tea Party* (1773), que dio el inicio a la independencia, hasta la caída de las Torres Gemelas (el reflejo de nuevo) en la vecina NY, lugar donde esta obra fue expuesta posteriormente.



I used the *Boston o do not sob* palindrome which small mistake aside means *Boston oh do not sob* and displayed its reflection next to itself. The straight 9 meters which the thirty letters conformed, each made with approximately 150 small lights, seemed to recall a nocturnal city outline with the building's lights turned on. In *Boston o do not sob* I continue my work around specular symmetry. I chose this sentence because of its symmetric properties (a linguistic mirror) and because it remits to the city's history and the episodes it has witnessed since the *Boston Tea Party* (1773), which gave way to independence, to the fall of the Twin Towers (the reflection again) in neighboring New York, place where this work was later also showed.

Boston o do not sob / Boston no solloces  
30 cajas de madera y luces / 30 letters, wood boxes and lights  
Latincollector Art Center, New York, NY, USA.  
2002



*RÊVER / EN ROUTE JE TOURNE*

Galerie CAMAC, Centre d'art Mamay Art Center, Mamay sur Seine, Francia  
15 de diciembre de 2002 - 26 de enero de 2003



Durante octubre de 2002 y febrero de 2003 realicé una residencia en CAMAC, Centre d'art Marnay art Center en el marco de la Beca UNESCO – Aschberg. Para tal efecto dejé esposo, casa y trabajo en Santiago para trasladarme a Marnay sur Seine, un lugar a las orillas del Sena a 45 minutos de París, donde pude dedicarme exclusivamente a mi obra, un verdadero lujo en estos tiempos. Durante mi estadia ejecuté una serie de trabajos de experimentación en torno al estudio del lenguaje y más específicamente en torno a la relación entre las palabras y las cosas. Al concluir esta residencia realicé una muestra individual, que recogió algunos de estos trabajos y donde utilicé dos palíndromos en francés, *rêver* (soñar) y *en route je tourne* (en marcha me devuelvo).

La muestra estaba conformada por dos imágenes de gran formato (1.50 m. x 2.00 m.) de *Alicia a través del espejo* (Alicia entrando al espejo y Alicia al otro lado del espejo), dibujadas sobre paneles de madera. En la parte superior de los dibujos estaba escrita, en ambos sentidos por medio de pequeñas luces, la frase en *route je tourne*. Entre ambas imágenes, se ubicó el texto *rêver*, también construido por medio de cientos de luces.

During October 2002 and February 2003 I held a residency at the CAMAC, Centre d'art Marnay art Center as part of the UNESCO – Aschberg grant. To that effect I left husband, home and work behind in Santiago to travel to Marnay sur Seine, a town on the shores of the Seine river 45 minutes of Paris, where I could exclusively dedicate to my work, a true luxury nowadays. During my stay I executed a series of experimentation works in relation to studying language and specifically the relationship between words and things. When concluding said residency I had a solo exhibition which took on some of those works and used two French palindromes, *rêver* (to dream) and *en route je tourne* (on the way I turn).

The exhibition was conformed by two great (1.5 x 2.0 meter) format images from *Through the looking glass* (Alice entering the mirror and exiting at the other side), drawn on wood panels. The sentence *en route je tourne* was written both ways through small lights in the drawing's upper parts. In between both images the text *rêver* was placed, also made of half a hundred small lights.



RÊVER en route je tourne / DREAMS on the way I turn  
madera, pintura y luces / paint, wood boxes and lights  
Galerie CAMAC Centre d'art Marnay Art Center, Francia  
2002 / 2003

En la obra se relaciona la frase *en route je tourne* con la lectura de los palíndromos, que también se leen hacia un lado y luego vuelven. Todo esto ocurre teniendo en medio la palabra *rêver*, que es la que nos permite nadar por los más profundos lugares inexistentes y que sólo unas luces a lo lejos nos recuerdan que es un sueño y que cuando despertemos todo se desvanecerá como un castillo de naipes.

Sin embargo, si nos detenemos nos damos cuenta que *en route je tourne* no es un palíndromo perfecto, si lo leemos al revés, leemos; *en ruote je tuome*. El espejo guarda ese enigma, a veces sin damos cuenta, el reflejo que nos devuelve no es igual a la imagen reflejada.

Acompañaban la muestra dos pequeños textos, uno hecho de chocolate que decía: *MANGE MOI* (cómeme) y otro que estaba impreso sobre 7 vasos plásticos en los que iba descendiendo la cantidad de agua y que versaba: *BOIS MOI* (bébeme).



Mange moi (Cómeme) / Eat me  
texto de chocolate / chocolate text  
Galerie CAMAC Centre d'art Mamay Art Center, Francia  
2002 / 2003

Bois moi (Bébeme) / Drink me  
vasos plásticos, agua y texto / plastic glasses, water and text  
Galerie CAMAC Centre d'art Mamay Art Center, Francia  
2002 / 2003

In this work the sentence *en route je tourne* is related with the reading of palindromes, which are also can read one way and then return. All this occurs with the word *rêver* in between, which is the one that allows us to swim through the deepest non existing places, and only some far away lights remind us that it is a dream and that when we wake up everything will vanish like a castle made of cards.

But, if we stop here we realize that *en route je tourne*, is not a perfect palindrome, if we turn it backwards we read *en ruote je tuome*. The mirror holds that mystery, sometimes without us noticing. The reflection that it returns us is not the same than the reflected image.

The exhibition was accompanied by two small texts, one made of chocolate that said: *MANGE MOI* (eat me) and another one printed on 7 plastic cups which held diminishing quantities of water and read *BOIS MOI* (DRINK ME).





A principios del año 2003 mientras realizaba mi residencia en CAMAC, Centre d'art Mamay art Center en Francia, fui invitada por Grant Corbishley, el Curador de la Galería Fridge (una Galería asociada a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad WEL TEC en Wellington, Nueva Zelanda) para realizar una muestra en marzo de 2004.

Las similitudes geográficas entre Nueva Zelanda y Chile son el punto de partida para la elaboración de este proyecto, en el que utilizo una frase extraída del texto de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Nueva Zelanda comparte el Océano Pacífico Sur con Chile entre los paralelos 35° y 45° (o a grandes rasgos entre Santiago y Puerto Aisén). Ambos son países templados del Hemisferio Sur, países del "Nuevo Mundo" abiertos a nuevas ideas e innovaciones, que no se sienten tradicionalmente limitados. Nuestra distancia geográfica nos incentiva a innovar, frente al poderío de las grandes potencias ubicadas en el hemisferio norte.

En *House of Cards / Castillo de Naipes*, trabajo sobre la base del capítulo XII de *Alicia en el país de las maravillas*, cuando Alicia se enfrenta a la Reina de corazones en el Juicio por las tartas. Para esto utilizo el texto *YOU ARE NOTHING BUT A PACK OF CARDS* (no son más que un mazo

In early 2003, while holding a residency at the CAMAC, Centre d'art Mamay art Center in France I was invited by Grant Corbishley, curator at the Fridge gallery (an art space associated to the Fine Arts School at the WEL TEC college in Wellington, New Zealand) to hold an exhibition in March 2004.

The similarities between New Zealand and Chile are the starting point for the elaboration of this project, in which I use a sentence extracted from the text for Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*. New Zealand shares the southern pacific ocean with Chile between parallels 35° and 45° (or grossly between Santiago and Puerto Aisén). Both are template countries of the southern hemisphere, countries of the "New World", open to new ideas and innovations, which do not feel traditionally limited. Our geographical distance invites us to innovate, facing the strenghts of the great superpowers from the northern hemisphere.

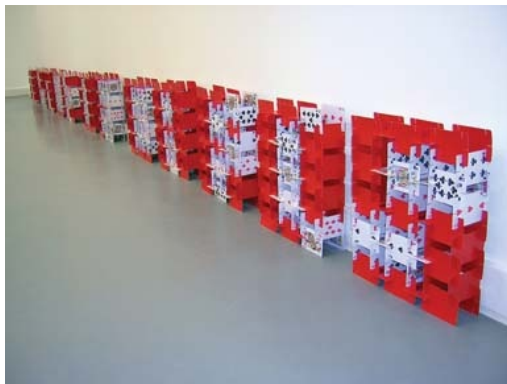
In *House of Cards* I work on the basis of chapter 12 from *Alice in Wonderland*, when Alice confronts the Queen of Hearts in the trial over the cakes. For this I use the text *YOU ARE NOTHING BUT A PACK OF CARDS*, written



House of Cards / Castillo de Naipes  
cartas de naipes y relojes que avanzan al revés /  
playing cards and backwards working clocks  
Fridge Gallery, Wellington, Nueva Zelanda  
2004

de naipes), escrito por medio de letras construidas como castillos de naipes, y a gran escala para de esta manera extremar su ligereza –un castillo de naipes no se viene abajo por quitar una carta determinada y no otra, sino porque ante todo es un castillo de naipes y su naturaleza lo condena.

El gran texto de naipes se emplaza en el suelo de la sala y está acompañado de una serie de 12 relojes dispuestos en los muros, que avanzan en sentido contrario (de derecha a izquierda), apuntando a nuestra naturaleza de revés.



with letters built like castles of cards, in great scale to in this way broaden its fragileness –a castle made of cards does not come down because of removing a certain card and not another, but because it is a castle of cards in the first place and its nature condemns it.

The great text of cards is placed on the floor of the gallery and is joined by a series of 12 on the wall clocks, functioning backwards (from right to left), pointing at our nature of the reverse.







Paz Carvajal García Santiago - Chile, 1970

Vive y Trabaja en Santiago de Chile / Lives and works in Santiago de Chile.

Licenciada en Arte / Graduated in Art, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994.

Residencia en / Residency at CAMAC Centre d'art Mamay Art Center, Mamay Sur Seine, Francia 2002 - 2003

Es representada por / Represented by Latincollector Art Center, 153 Hudson Street, Nueva York, NY 10013 [www.latincollector.com](http://www.latincollector.com)

#### Exposiciones individuales / Solo exhibitions

- 2004           Wonderland Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.  
                  House of Cards Fridge Gallery, Wellington, Nueva Zelanda.
- 2002 / 2003    RÈVER, en route je tourne Galerie CAMAC Centre d' art Mamay Art Center, Francia.
- 1997           Imposible Sala Amigos del Arte, Santiago, Chile.

#### Exposiciones Colectivas (selección) / Collective Exhibitions (selection)

- 2002           JAM (Juego de Arte Metropolitano) Galería ANIMAL, Santiago.  
                  Project of a Boundary (unfold) Fuller Museum, Boston, MA, USA.  
                  Project of a Boundary (fold) Latincollector Art Center, Nueva York, NY, USA.
- 2001           Premio Canal 13 Artistas Siglo XXI Centro de Extensión, Universidad Católica, Santiago.
- 2000           Mitologías del Hábito Centro de Extensión, Universidad Católica, Santiago.
- 1999           Dimensión Menos Galería Metropolitana, Santiago.  
                  Laboratorio 6 "2222" Centro Cultural Balmaceda 1215, Santiago.  
                  Proyecto de Borde Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.
- 1998           Anamorfosis, Perspectiva Secreta Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- 1996           Panóptica (gestos ineptos) Centro Cultural de España, Santiago.
- 1994           Circuito Abierto Sala Carlos Faz, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1991           Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (Grabado) Galería Municipal de arte de Valparaíso

#### Premios y Becas / Prizes and Awards

- 1996           Beca Amigos del Arte / Friends of the Arts Corporation Corporación Amigos del Arte / Friends of the Arts Corporation, Chile.
- 2001           FONDART / Fund for the development of the arts and culture División de Cultura, Ministerio de Educación, Chile.  
                  2 lugar, Premio Canal 13 artistas siglo XXI / Second prize, Canal 13, 21<sup>st</sup> century artists award.
- 2002           Beca UNESCO – Aschberg / Bursaries for artists UNESCO-Aschberg  
                  Residencia en CAMAC, Centre d'art Mamay Art Center / Residency at CAMAC, Centre d'art Mamay Art Center, France.
- 2003           FONDART / Fund for the development of the arts and culture División de Cultura, Ministerio de Educación, Chile.



### Wonderland

Laberinto vegetal construido mediante técnica topiary, con la forma de las 27 letras del alfabeto.

Estructura de metal, musgo y hiedra. Base de madera.

Vegetable labyrinth built through topiary technique in the shape of the 27 letters of the alphabet.

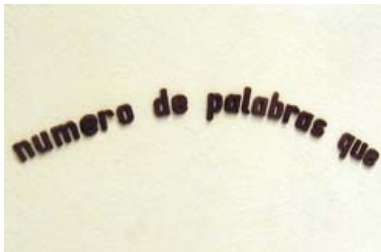
Metal structure, moss and perennial leaf hedge. Wooden base.



### Wonderland chocolate / Chocolate Wonderland

Laberinto clásico de siete circuitos unidireccional construido con piezas de dominó hechas de chocolate.

Classic 7 circuit unidirectional labyrinth built through chocolate domino pieces.



### Poemas magnéticos / Magnetic poems

Letras magnéticas sobre lámina de acero.

Magnetic letters on metal slate.



### Poemas exquisitos / Exquisite poems

Citas de Thomas Huxley y Lewis Carroll en letras de chocolate.

Thomas Huxley and Lewis Carroll quotes in chocolate letters.



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES



Miriam Hirnheimer / Deborah Paradiz  
09-8221170 / 09-2302910  
mhirnheimer@mi.cl



Galeria Gabriela Mistral 2004