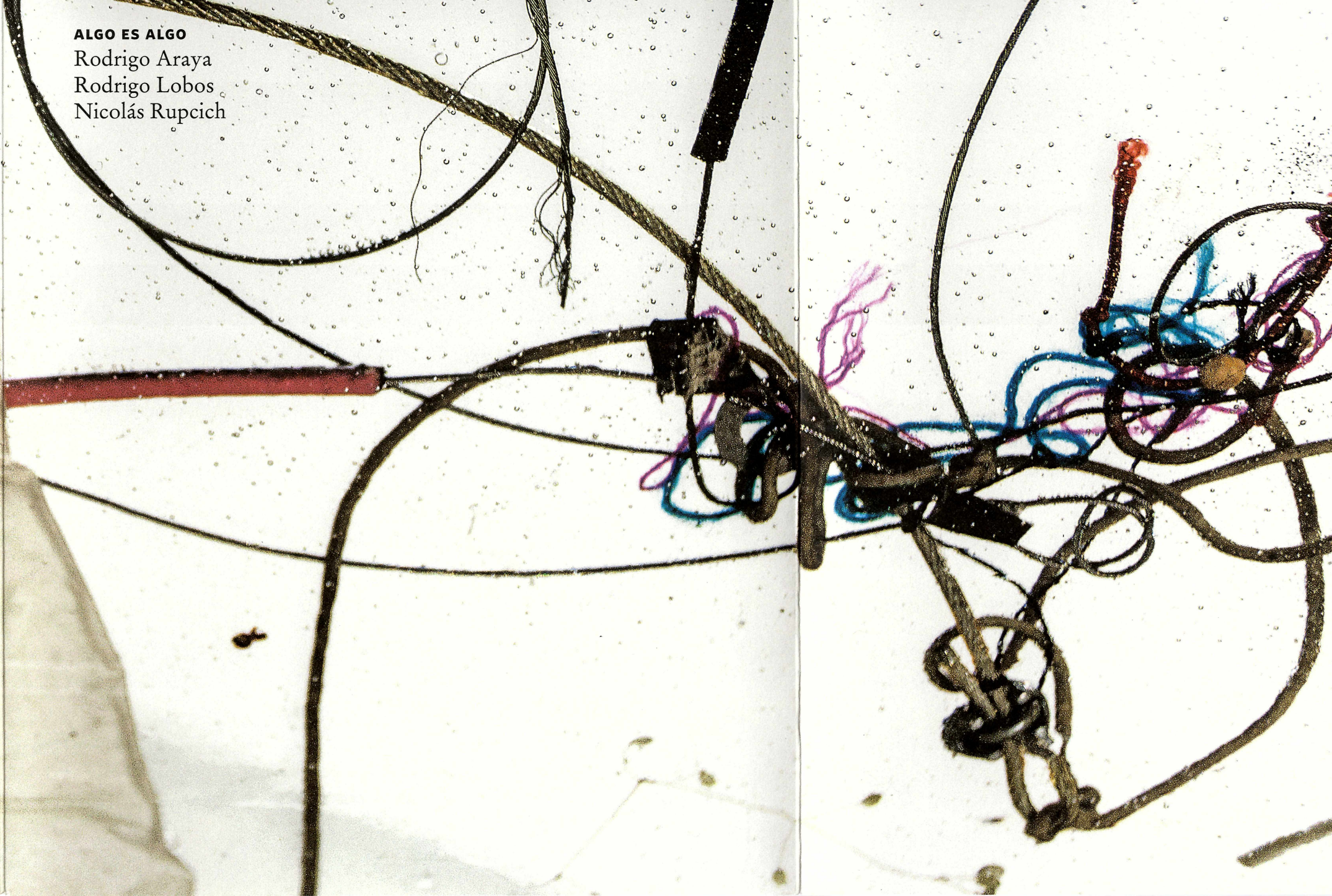


**ALGO ES ALGO**  
Rodrigo Araya  
Rodrigo Lobos  
Nicolás Rupcich



**ALGO ES ALGO**

Rodrigo Araya

Rodrigo Lobos

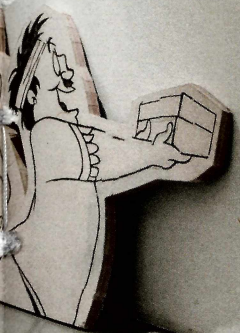
Nicolás Rupcich

**ALGO ES ALGO**



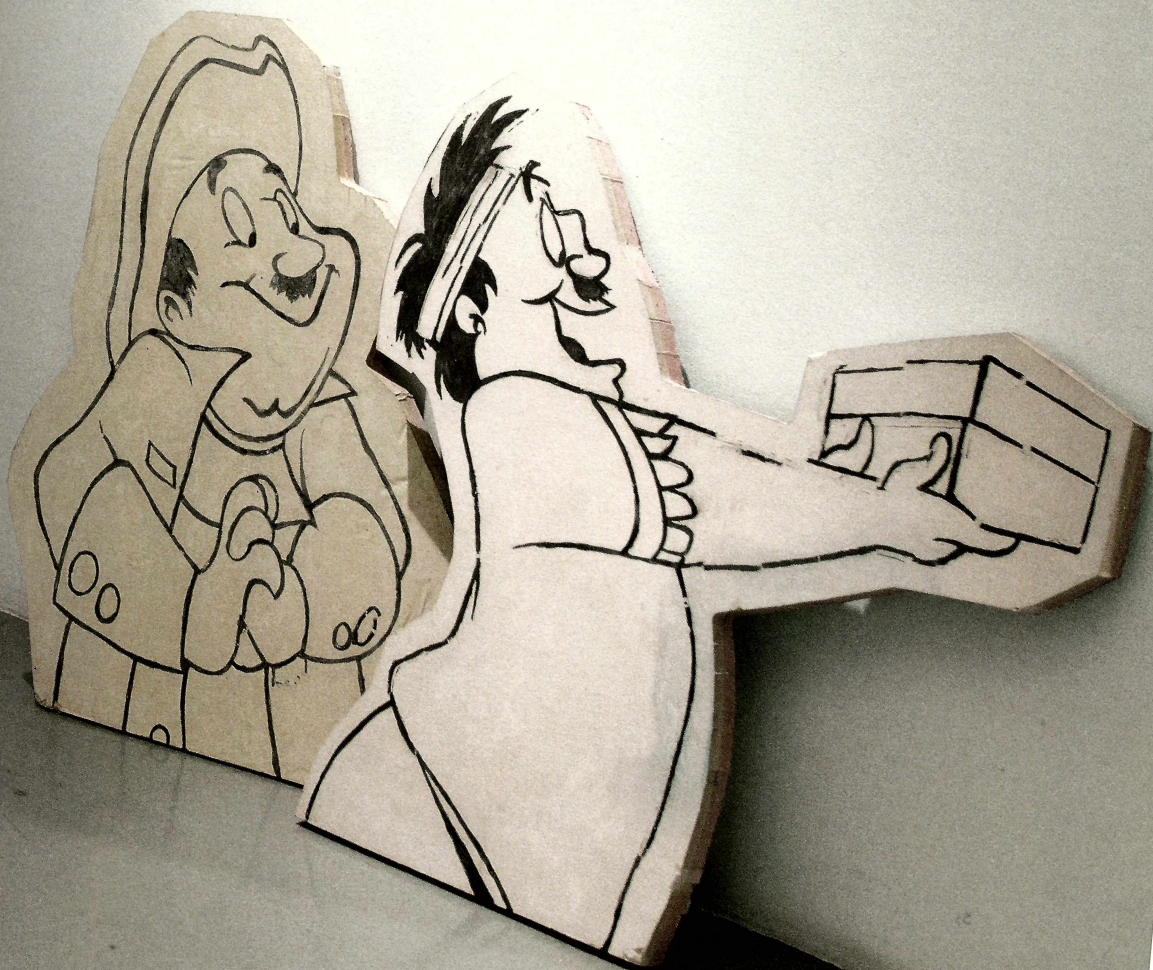








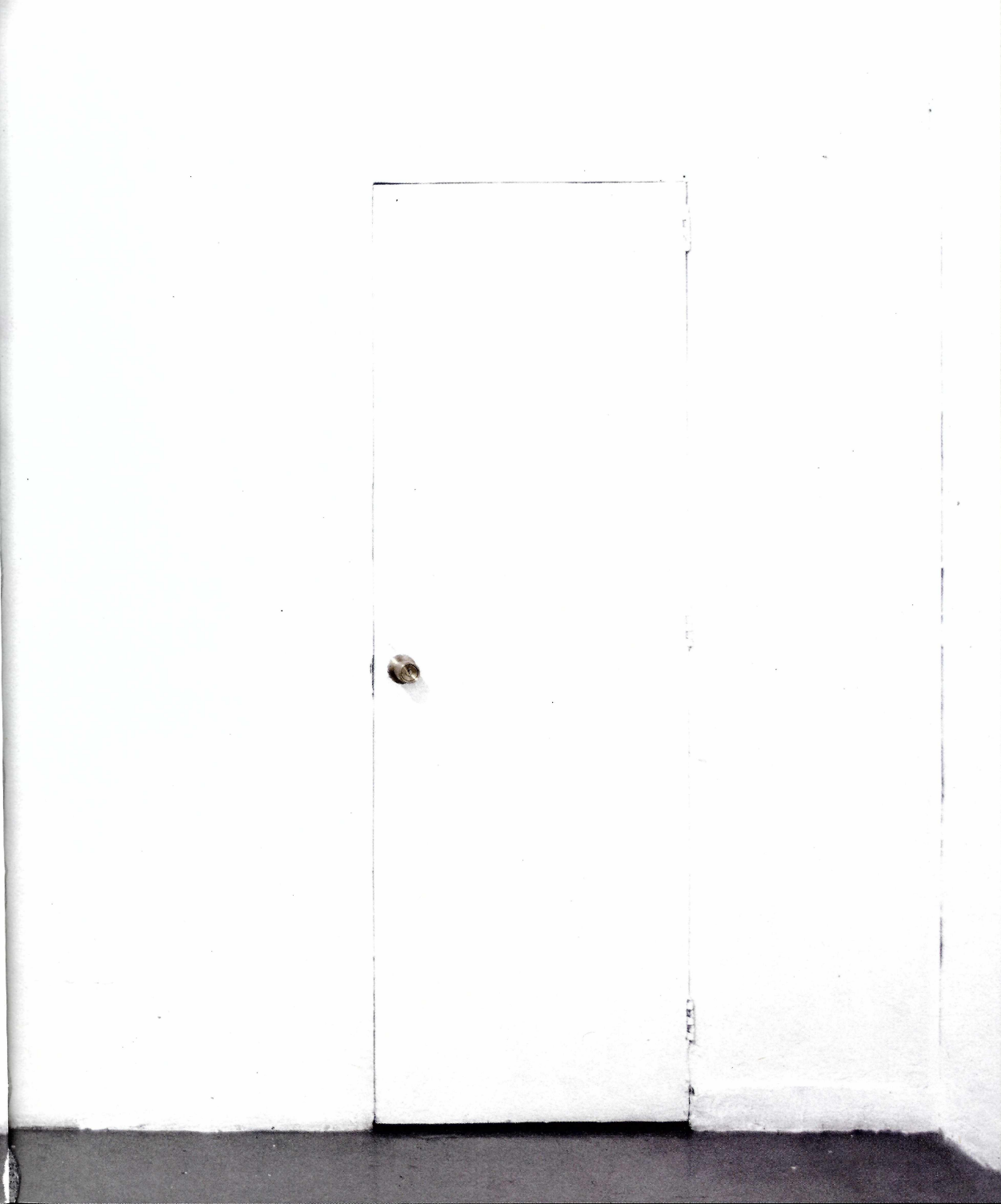




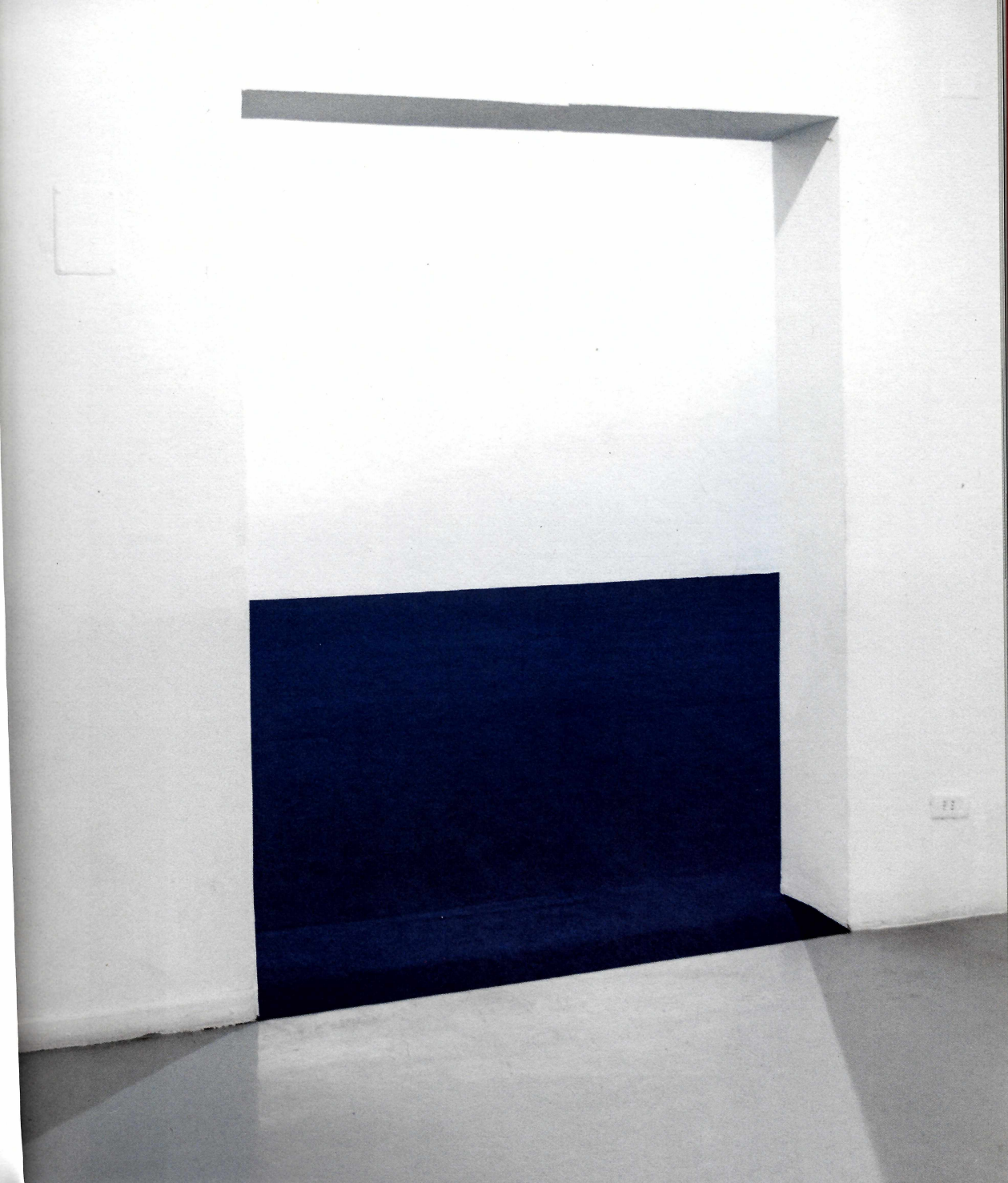








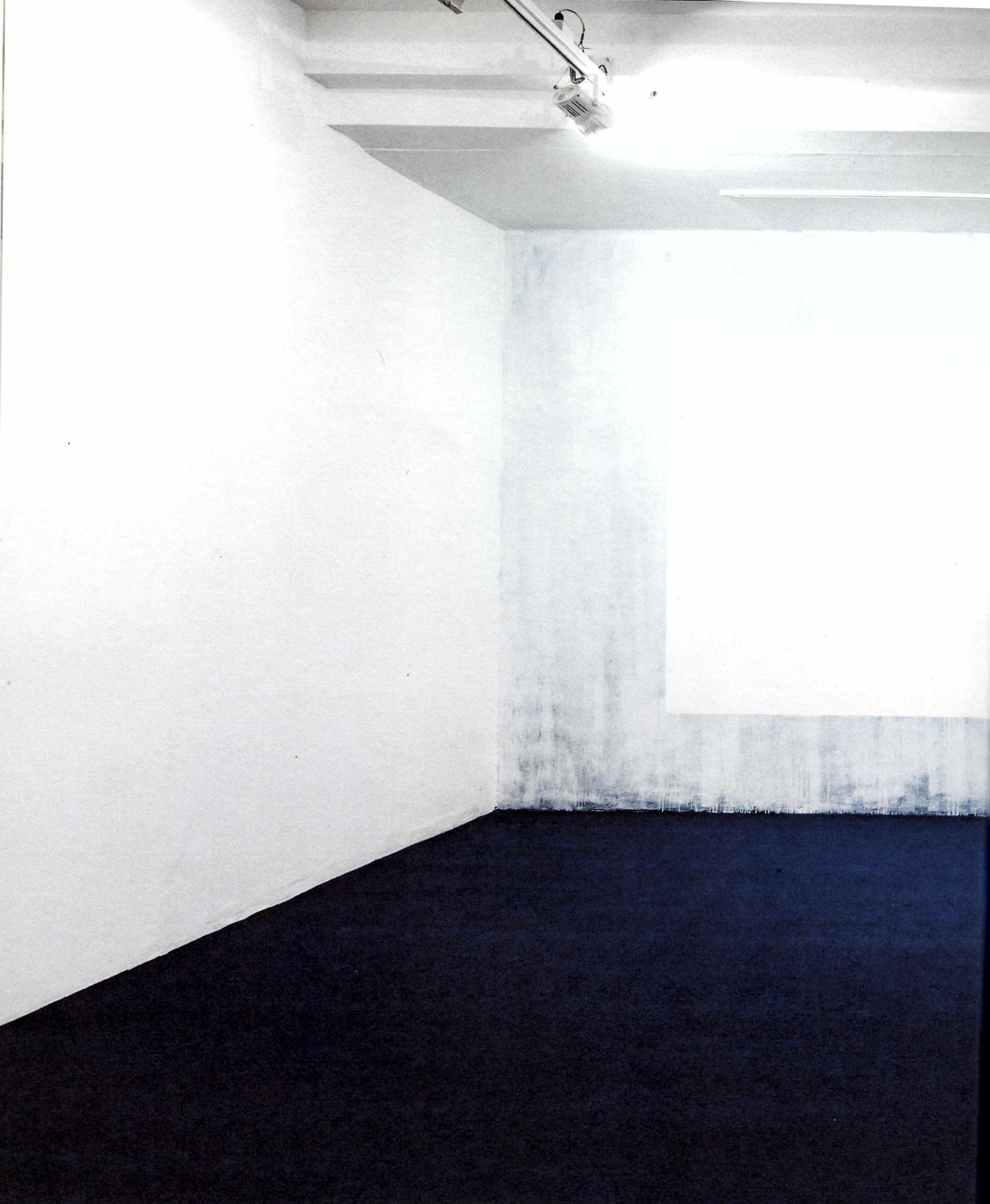


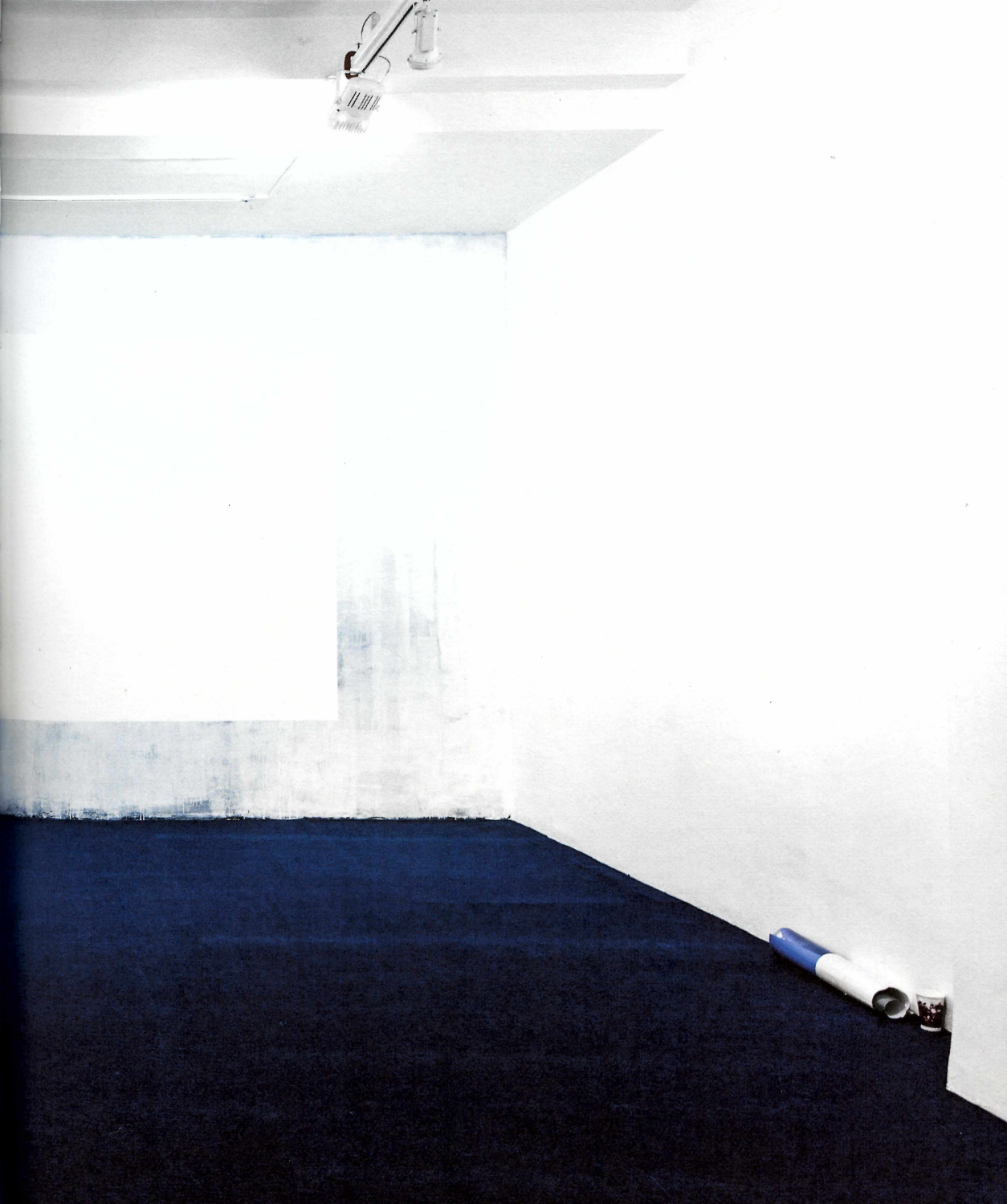






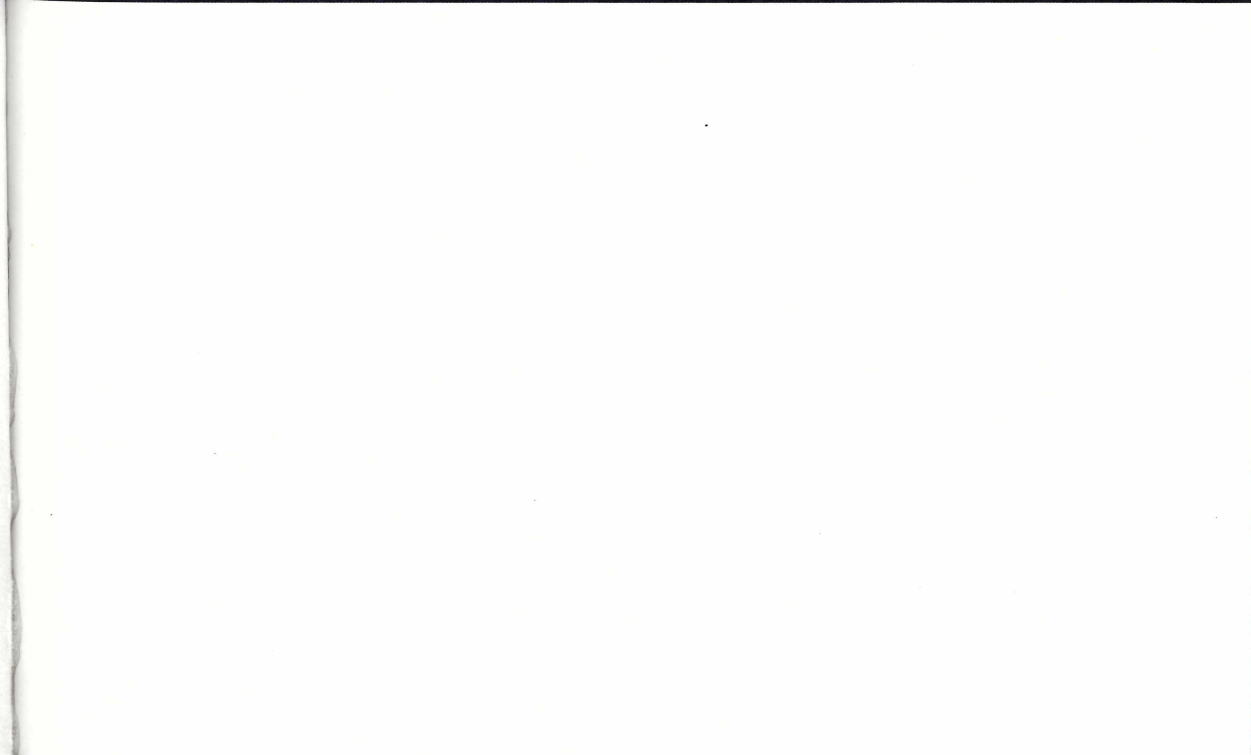
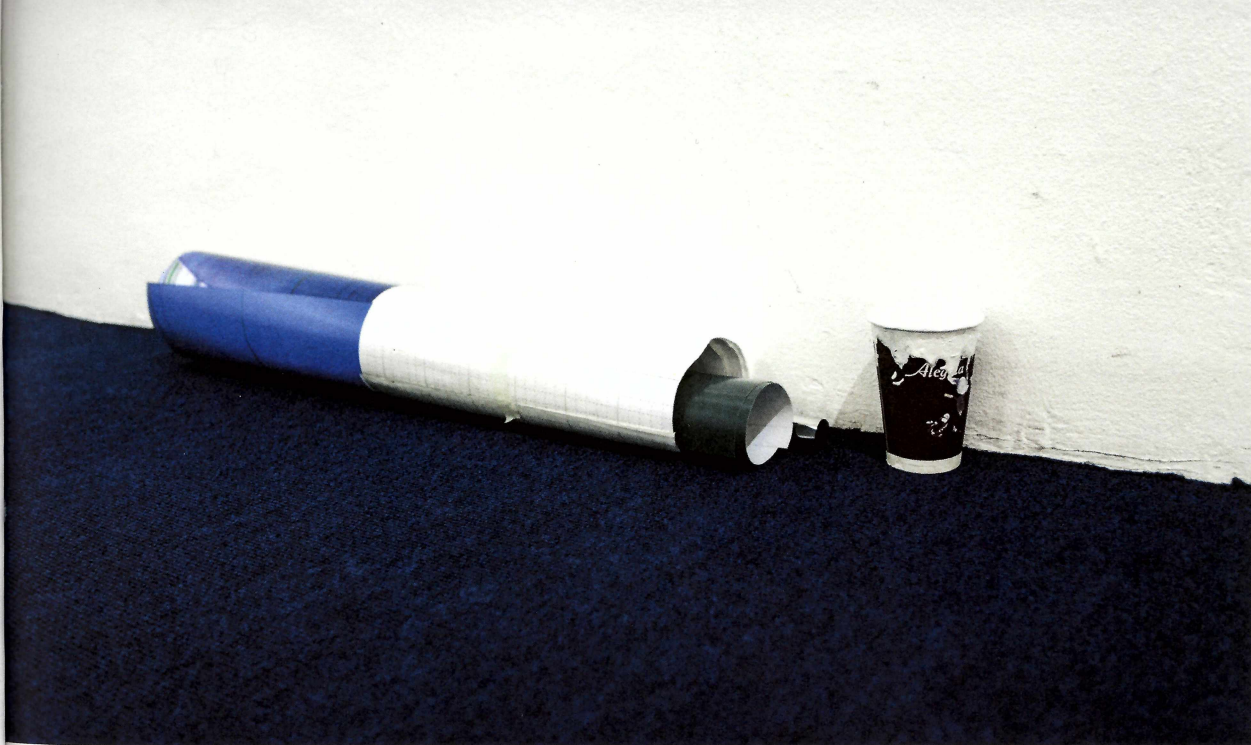










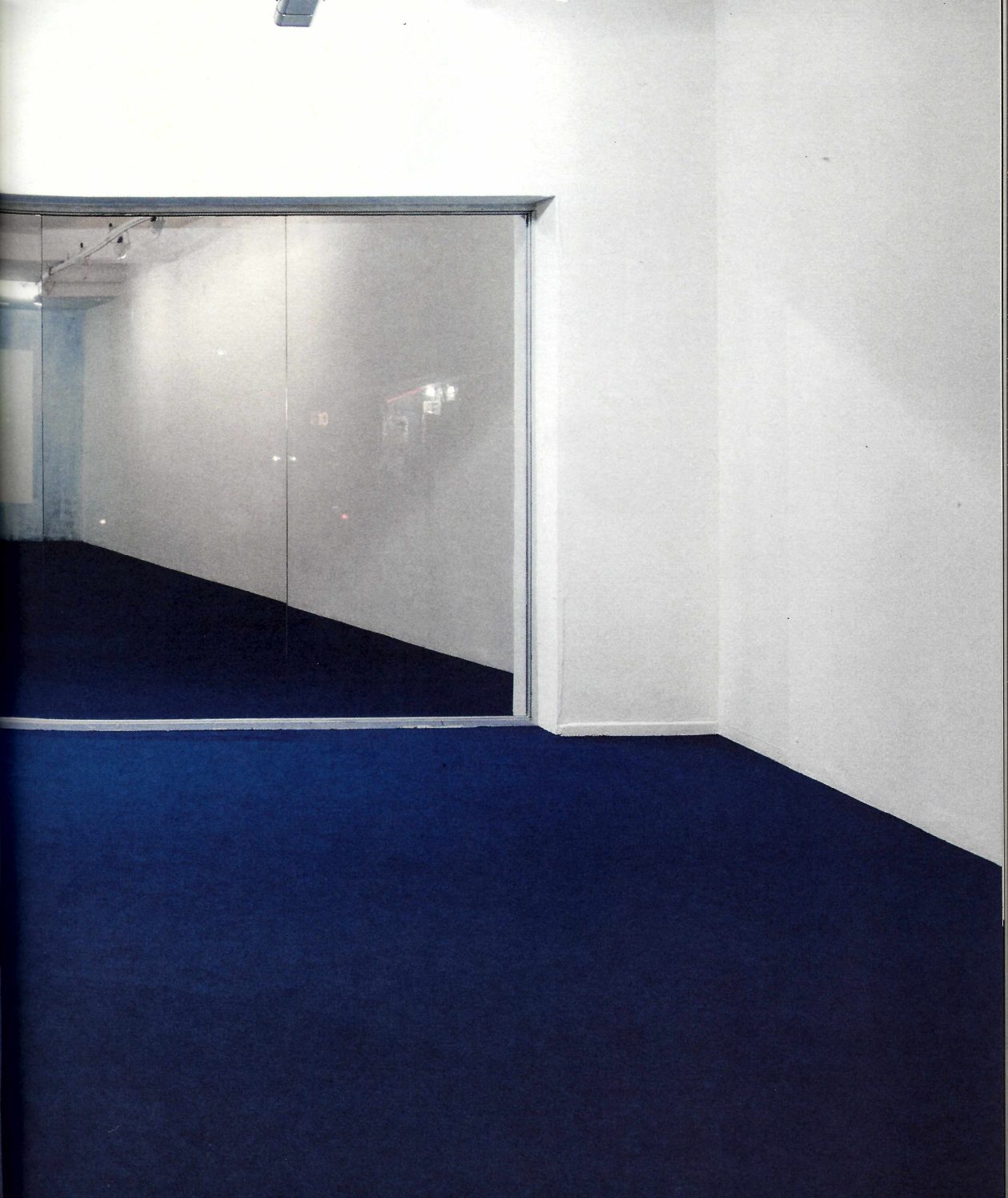


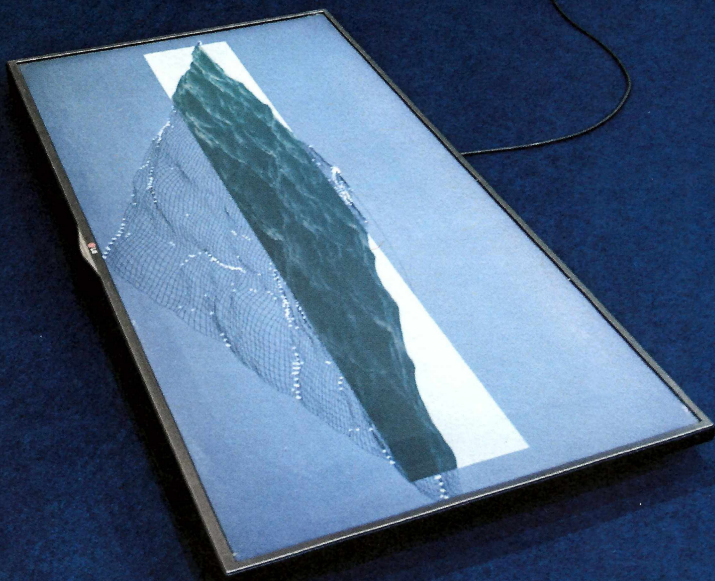
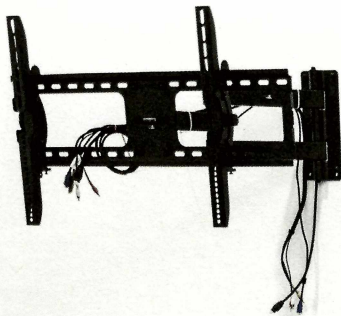


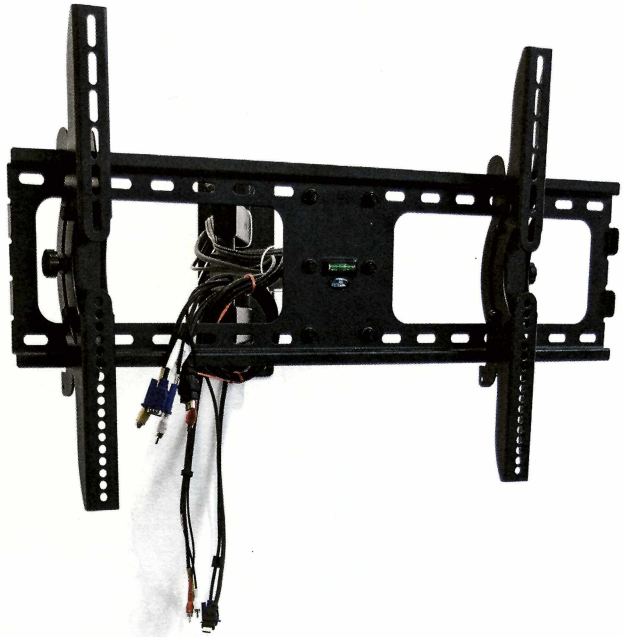
















# Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



135





## BIOGRAFÍAS

**RODRIGO ARAYA** | (1983, Santiago de Chile). Licenciado en Artes de la Universidad Católica de Chile. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Entre sus proyectos personales destacan: "Otra sinceridad" Galería Worm, Valparaíso (2014); "IO" Galería Temporal, Santiago (2014); "Tus Zonas Erroneas" Galería Die Ecke (2014). Ha participado en las exposiciones colectivas: "Autonomía 11 Bienal de Artes Mediales" Museo de Bellas Artes, Santiago (2013); "Ejercicios de posibilidad" Galería Gabriela Mistral, Santiago (2012); "Tsunami 2012 / Micro Instalaciones" PCdV, Valparaíso (2012); "Racconto" Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago (2012). El 2013 organizó el ciclo visual y sonoro "Radiaciones de Fondo" en Galería Gabriela Mistral, Santiago; y fue premiado con una residencia en ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania.

**RODRIGO LOBOS** | Nació en Viña del Mar, Chile (1980). Vive y trabaja en NY. Estudió Licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Chile y obtuvo su título MFA Studio de Hunter College en Nueva York durante el 2013. Lobos ha expuesto individualmente en Centro cultural M100, Galería Die Ecke y Hunter Times Square Gallery, NYC. Ha participado en variadas muestras colectivas en Chile y EE.UU. Ha recibido el premio INJUV categoría arte y cultura y Becas Chile. Actualmente es asistente de producción en el proyecto llamado The Artist's Institute en Nueva York. Su trabajo utiliza variados medios considerando su relación con narrativas de rentabilidad y producción en red.

**NICOLÁS RUPCICH** | (1981, Santiago de Chile) vive y trabaja en Leipzig, Alemania. Es Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile, Diplomado Cross-Media en Academia Mac-PC. Desde el año 2013 cursa el programa de Meisterschüler en la Clase de Intermedia en HGB Leipzig, Alemania. Entre sus muestras destacan: "Ars Electronica Festival, Best of Animation/VFX/Film", Ars Electronica Center (Linz, Austria, 2014); "Falso Reflejo", Galería Concreta, M100, (Santiago, Chile, 2014); "V\_Kunst Festival", Galerie Maurer, (Frankfurt, Alemania, 2014); "Cynetart Festival", Festspielhaus Hellerau, (Dresden, Alemania, 2013); "11va Bienal de Artes Mediales", MNBA, (Santiago Chile, 2013); "Transmediale", Haus der Kulturen der Welt, (Berlín, Alemania, 2012); "Chili, l'envers du décor", Espace Culturel Louis Vuitton (Paris, Francia, 2010); "7º Bienal del Mercosur - Projectables" (Puerto Alegre, Brasil, 2009). Ha obtenido el concurso FONDART en 2005 y 2006, obtiene primer lugar en concurso de arte digital organizado por UDD y Revista Paula en 2006. En 2012 obtiene Beca DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst).

*Virgencita del Socorro has que Juan Carlos se enamore de otra, de una mujer extranjera que no lo quiera a él sino que a otro, has virgencita que ese otro se enamore de mí y que yo no lo quiera virgencita porque yo quiero a Juan Carlos con todo mi corazón.*

*Has virgencita que esa mujer abandone a Juan Carlos por ese hombre, has que ese hombre abandone a esa mujer por mí, has que yo rechace a ese hombre, has que Juan Carlos lo sepa todo y se de cuenta que la única que lo quiere soy yo. Que yo soy la única virgencita. Por cristo señor nuestro. Así sea.*

Transcripción monólogo escena final Palomita Blanca, Raúl Ruiz, 1970.

*Aunque la aporía era inescapable: a las clases inferiores había que comprenderlas; pero comprender era una forma de dominar. ¿Entonces había que perpetuar la dominación? Él no tenía la respuesta.*

Cesar Aira, La Confesión. 2009.

---

**ALGO ES ALGO** | Preguntándome por los requerimientos y expectativas sobre una exposición de arte contemporáneo concebí el criterio para organizar el espacio de exhibición en Galería Gabriela Mistral. Pensar las posibilidades de una exposición, considerando la estructura del éxito y la consecución de metas como el discurso dominante en la sociedad actual, me permitió reflejar desde

el comienzo las condiciones contextuales y materiales que llevarían a concretarla.

Para mí las exposiciones de arte actualmente funcionan como imágenes que se comportan como objetos. Como sistema de códigos y red de signos alienados por un límite institucional, la exposición declara el momento del arte. Es la agrupación de signos dentro de un marco reconocible que los inviste con una capacidad simbólica: Un protocolo de límites claros y expectativas estables que funciona como un evento programado. Digo esto determinado por el contexto cultural, en el que las dinámicas sociales y sus flujos están codificados en imágenes, las cuales se encuentran disponibles para el intercambio y circulación dentro de la red de equivalencias del mercado.

Establecer la ligazón entre la exhibición como imagen y su distribución como espectáculo me parece evidente debido a su inclinación hacia al objeto más que a la forma. La demanda de actualización en galerías y otros centros de distribución cultural parece obedecer al apetito de novedad e intensidad más que a la generación de indefiniciones. Unas que exijan nuevas herramientas de lenguaje y configuren inexistentes máquinas de significación: La experimentación. La renovación de muestras me dejan un insípido sabor a la práctica administrativa de verificación de casillas. Si un evento de arte agrupa signos como metáfora de una fricción social; si aplica la criticalidad para comentar

sobre el mundo; si sus artefactos definen límites claros y declaran autonomía de significación; si los materiales sintetizan historias de explotación; si la composición es sofisticada y los dispositivos ingeniosos, luego el evento cumple con los requerimientos para convertirse en el escenario de la sociabilización. Es el decorado del estilo de vida.

Similar a como arquitecturas provisionales crean ambientes que persiguen provocar conductas, dinámicas y respuestas, la galería acomoda el ambiente para recibir objetos, gestos y acciones. Si bien la función de una galería es acoger arte, los protocolos de cómo se debe ingresar pertenecen al discurso dominante. Desde este punto de vista comprendo que experimentar satisfacción en la actividad intelectual de sentirse observando y analizando nuestras percepciones no es obligación sino parte de un paradigma. La gratificación estética es una aproximación y no necesidad, el visitante puede abandonar el espacio sin la retribución de haber adquirido conocimiento. Es por lo anterior que dentro de la galería intento generar ánimos compuestos, no completamente definidos pero si relacionados al desconcierto, inseguridad y melancolía. Mi programa busca ánimos vinculados a modelos de estabilidad, deseo que las salas operen como máscaras en la tragedia griega.

En la lógica del marketing los stands son estereotipos sociales y se fundan en lógicas tendenciales.

Se consideran efectivos en la convicción de que existe una universalidad operacional en el argumento de la mayoría. Es el proceso reductivista de condensar dinámicas sociales a una esencia. Stands y espacios atmosféricos son caricaturas de un aspecto de la sociedad y como tal pretenden dejar en suspensión una red compleja de condiciones. A través de su modificación cosmética, los stands, salas de eventos e interiores acondicionados buscan productivizar de la mejor manera la interfaz de experiencia que crean. Estos espacios pueden buscar confortabilidad, esparcimiento o relajación pero siempre como una modelación imperceptible para resultados programados.

Espacios que predisponen actitudes en relación a su función, ya sean una sala de proyección, un sala para practicar baile, un salón corporativo, un café con piernas o las múltiples oficinas en los alrededores del centro de Santiago son parte de mí imaginario. Hacer convivir en un espacio continuo un ánimo corporativo y de marketing en contigüidad a otro intimista y vernáculo pide cambios en la actitud del receptor. La preocupación por detalles y las huellas que deja el paso del tiempo, se condensan en cápsulas de memoria y llaman a la especulación de historias. Estas generan una paradoja aparente al convivir con formas orientadas a la productividad y asociadas al negocio. Las herramientas de categorización que activan estos tipos de espacios y la disposición del cuerpo que requieren provocan

que el pensamiento y la conciencia kinestésica transiten desde escalas orientadas a lo colectivo a otras orientadas a lo íntimo y la memoria individual. A pesar de la aparente contradicción lo individual y colectivo pertenecen a lo financiero.

Cuando el espacio se diagrama para la recepción colectiva, grandes planos continuos y vacíos dan espacio para que los determinantes arquitectónicos manifiesten su presencia. Se construye un observador que debe evaluar la escala que lo sobrepasa y lo contiene. El shock como estrategia se visibiliza. En una esquematización del espacio orientado a la recepción de huellas y remanentes son las proyecciones narrativas las que se hacen más presente. Materiales que evidencian las marcas de su participación en el tiempo histórico y congelados en una indiferencia al uso se niegan a testificar. Protegidos de la obsolescencia y maquillados con un valor emocional ambiguo, los objetos se constituyen como indicios de actividad y construyen un espectador que existe en un tiempo-espacio distinto al suyo. El observador se abstrae de su aquí y ahora social para indagar dentro de su archivo de experiencias y desde ahí especula sobre la dimensión de los materiales. Como en el matrimonio de la pintura histórica y los parámetros de la perspectiva, la materia se comporta como ventanas.

La melancolía se hace presente como la conciencia de algo

que fue y para la cual se han perdido las herramientas de traducción. El shock por otro lado se presenta como la intensidad de la inmanencia, el aquí y ahora. A pesar de entenderse como marcadores de tiempos existenciales opuestos, para mí la melancolía y el shock no son tal. Ambos conceptos son aparatos disponibles para la puesta en escena del espectáculo y sus agendas, sea lo *vintage* o la euforia. La proximidad de opuestos en el espacio ininterrumpido de la galería entender ambos ánimos como operativos en el orden del espectáculo. Su copresencia es como la realidad en el spot publicitario que pregona el valor de la libertad de elección contiguo a noticias de masacres, como opuestos son equivalentes y disponibles para hacer circular valor. Son parte de la línea de producción de intensidad en la vida. Alegría, excitación, realización, melancolía, nostalgia, bienestar, intimidad, monumentalidad y otros son todas herramientas del catálogo de subjetivación que expone el espectáculo y que mí intención es desarticlar. Quizás debería confesar una deshonestidad programada en este punto.

La coexistencia de métodos para producir sensaciones contrarias en el espacio interfiere en la invisibilidad de las organizaciones manipulativas. Hay una búsqueda del cortocircuito a través de un pasaje orquestado por modelaciones, ya que se insiste en el efecto posicionando la causa imposible de rastrear. Un tránsito

entre escalas exige cambios en los instrumentos de evaluación y modos de aproximación. Las asociaciones circulan entre marcadores que excitan la memoria individual y el reconocimiento de organizaciones estandarizadas encauzadas a la funcionalidad. Con este diseño de espacio mi propósito es enfatizar el proceso de mapeo descriptivo de la realidad material hasta el punto en que se rebele ante la exigencia discursiva. Si una exposición en el contexto contemporáneo parece ser la ocupación de hacer hablar a los muertos, espero que los muertos se mantengan mudos y presentes. Mantengo la hipótesis que dentro de una división del trabajo en una exposición de arte, el espectador actúa análogo a un saqueador de tumbas o a un investigador forense. La pregunta que surge es: ¿Qué tipo de trabajo realizan los objetos y los materiales?.

Las imágenes trabajan y dominan las imágenes del éxito crea rentabilidad. Estas no son una documentación de logros, sino que la condensación de la conciencia del poder. Es el valor positivo otorgado a ellas, dentro de una cultura pragmática y enfocada a los logros, lo que reproduce las condiciones del sistema. El espectáculo del éxito es una tecnología del poder. El mostrarse activo, anhelante, diligente y creativo entre otras cualidades positivas, es representarse como alguien en control de sí. Quien consigue autogobernarse desencadena un efecto de productividad al plantearse como una partícula definida desde

el interior, un monumento a la voluntad y a la autoconstrucción. Si el ganar y la elocuencia ya están capturados como los valores positivos de la productivización, me propuse que el interior de la galería tartamudeara. En la lógica de división del trabajo no me interesa el empaquetamiento donde las cadenas productivas han sido selladas y absorbidas por el producto, sino la realidad material de lo que se ha desplazado a la posición de soporte e infraestructura. En la cultura digital, lo invisibilizado se ha naturalizado como virtual, y dentro de esta fabricación de lo inmaterial, la imagen ha retornado como objeto, material e intangible a la vez, muda e indiferente. En resumen aun me interesa el problema de figura y fondo.

El valor de exhibición como base del espectáculo ha derivado a la colonización del evento de arte como evento de moda. En la realidad del estilo de vida el mostrarse como una representación de mecánicas osificadas permite reproducir separaciones de clases a la vez que acceder a los beneficios distribuidos entre los mismos y negados a los otros. El arte puede ser un marcador de status, un instrumento para vidas deseables e intensas, el bagaje de un ciudadano del mundo, concretamente puede ser instrumento de la división de clases. Si en el modernismo la obsesión por el objeto en sí mismo permitía operar al discurso del arte en el paradigma autorreferencial; el paradigma multicultural y las

redes sociales han movilizado a la exhibición a ser un objeto compuesto por interacciones sociales. La acción de ver arte se ha vuelto una producción en sí, permite generar lazos y comunidades. No importa tanto las estructuras semánticas puestas a correr en una muestra como que sea un escenario idóneo para que sujetos se exhiban viendo arte. El arte ha transitado al paradigma de la vitrina y por eso mi seducción por la renovación arquitectónica de la galería Gabriela Mistral. En su transparencia como lógica institucional se transparenta un interés en el arte como espectáculo. Mas útil y administrable en términos institucionales por su disponibilidad para mapear flujos y visibilizar un modelo inclusivo.

La tendencia por el fragmento dentro de la muestra llama a estados de incompletitud. Figuras y formas que no se encuentran sellados o empaquetados bajo las demandas del producto. Veo la inclinación a lo envasado como un cálculo de marketing, una preocupación por la aprobación de la masa consumidora en un ejercicio de anticipación. La identidad y la metáfora son cualidades de la representación que propician un modo de conectar al mundo desde lo ausente o las imágenes negativas. En concordancia a esta perspectiva, es que la criticidad se ha convertido en un requerimiento del mercado. El valor de la crítica se ha convertido en ornamento dentro de la fabricación de

autoconciencia, siendo expresada en la esfera de lo público en la norma de lo políticamente correcto. Es la instrumentalización de la negación para crear los efectos positivos de un tipo de estatus, es un problema de estilo. El estilo de la pequeña burguesía intelectual que usa como tema de conversación de sobremesa las fricciones sociales del mundo.

Las obras que en su arreglo simbólico estabilizan alguna opinión parecen ser el decorado perfecto que permite adornar las salas de exhibición para los eventos que soportan el estilo de vida relacionado al arte. La fetichización de la vida del artista y la creatividad como capital cultural permite generar divisiones entre los que pertenecen y quienes no, quienes poseen y quienes no. En Chile como en el mundo esta noción de propiedad protege al gusto sofisticado como centinelas de la cultura pero no reconoce este como sedimentación de la autosatisfacción onanista de una clase con privilegios.

Pensar la exhibición como evento fue el lugar que me permitió decidir la interacción de los objetos y materiales en la galería. La distribución de las cosas y las intervenciones debían desarticular la suavidad que requería el espectáculo. La rugosidad que producen ambientes cargados anímicamente, a través de la escenificación de la incerteza, me permitió diferir expectativas. Como estrategia general busque la desarticulación del clímax del momento de arte a través

de la imagen de una muestra suspendida en un estado anterior o posterior a la expresión de su máximo potencial. El momento de esplendor queda relegado a una dimensión inasequible y solo por esto se estructura como motor de especulación. La ficción referencial, el momento de totalidad y concreción del deseo, es solo utilería: Un *MacGuffin*. En oposición a una referencia clara para configurar la muestra, decidí insertar fantasmas e ilusiones.

Considerar que una exhibición de arte puede ser objeto de la hace apropiable dentro del marco de la experiencia significativa. La perversión de este sistema aspira a la frustración y a la profanación de la solemnidad del espacio seguro de los códigos culturales. Es con esta intención que tarugos dividen la pared más extensa de la galería en segmentos regulares; que el soporte de una pantalla se debate entre existir como remanente narrativo, residuo procesual y su derecho a establecerse como objeto de arte en sí, derecho conferido por la historia del *Readymade*; o que una pintura mural utilitaria puede ser un hipertrofiado intento geométrico concreto o solo un estado intermedio de la recuperación del espacio esterilizado de la galería. Todas estas modificaciones las realicé para acoger la ambivalencia y la contradicción, todas intervenciones que desean erosionar mi dominancia para dar paso a la agencia del material y a su profunda indiferencia hacia mí.

Si la cultura actual se relaciona con las imágenes como objetos disponibles y recombinables en la estructura de la equivalencia, el situar objetos en un estado de ambigüedad temporal o de incierto estatus significativo abre espacio para el mutismo de la materia. No forzar a los objetos a confesar es dar tribuna a la indiferencia de los materiales y las formas a los propósitos humanistas. Es dar espacio para que la materia opere fuera de los requerimientos de la máquina antropológica. Los objetos en la galería se encuentran rebotando entre su subyugación a una narrativa general y la indiferencia a los propósitos de la voluntad de sentido. Se debaten entre representación y presentación constantemente y se resisten al adoctrinamiento del ojo.

En el ventanal quise hacer trabajar al sol para mí, con la incorporación de una capa polarizada transforme al vidrio en una superficie espejeante. El espejo utilizaría la luz pero marca a la vez una condición material no significativa. Su efecto produce control de la mirada, indica al voyerismo y al narcisismo dentro del espacio y transfigura el flujo de lo real en símbolos. Al mismo tiempo que la luz activa toda esta actividad simbólica su realidad material frustra el control y consumo. Si he vuelto el tránsito del sol y las condiciones de luz significantes, simbólicas y productivas estas siguen siendo indiferente a mí sentido proyectado. La luz existe en una dimensión material inaccesible para mí como humano que frustra mis intenciones de dominancia y control.

Una exposición de arte presupone el final de un proceso, un espacio de resultado y significación en un tiempo delimitado. Se define con claridad un comienzo y un término, lo que ocurre al interior de este espacio de excepción se considera relevante: algo a lo que se debe poner atención. Esta estructura de direccionamiento de la atención y definición de límites espacio-temporales asegura que cada gesto, objeto y actividad anunciada como parte de lo exhibido es significativa. Aunque la galería se transforma en un proscenio donde actores y público entran en escena, el protocolo de delimitación deja situaciones ambiguas que se resisten a participar de la lógica de la representación. Tomando en cuenta que aún existen configuraciones de objetos y gestos considerados necesarios para la ocurrencia del evento, utilitarios a lo realmente significativo, la paradoja de la estabilidad de lo terminado y la omisión de lo utilitario es posible de indicar. Imágenes de lo inevitable de la realidad material del soporte y los procesos ponen en primer plano jerarquías de importancia y la estructura de división del trabajo en una galería. Enfocar el conflicto entre lo que se desea y permite visible en los protocolos de exhibición es enfocar las leyes que definen su cualidad espectacular. Las fuerzas que definen el límite entre representación y presentación se mueven al plano frontal, tensionando la situación definida por el hecho de que todo lo que entra a una galería de arte es cooptada por la representación.

Es en esta configuración de signos que divisiones entre simulacro y realidad; original y doble se vuelven irrelevantes, el énfasis está en el tránsito entre ellos.

Si organizo las cosas para diferir la sensación de completitud es porque quiero que la imagen de lo incompleto sea el motivo de la representación. Usar la imagen del proceso como modelo a representar coincide con la dinámica del éxito. Si el discurso del éxito propone una imagen de totalidad, su representación requiere existir siempre en soportes materiales que nieguen la satisfacción del deseo. Como el burro que persigue la zanahoria en un palo, donde el incentivo funciona mas como motor de circulación que como materialidad asible. Para que la circulación exista y progrese es necesario perseguir una fantasía. Marcando el mecanismo de la ficción no intento buscar momentos de verdad o desintegrar espejismos. Aceptando que todo circula es posible marcar otras coordenadas para el tránsito de la información, otras coordenadas abren la viabilidad de nuevas redes y la emergencia de distintos patrones. Dentro de mis problemas están la propiedad, la apropiación y los patrones.

*Algo es Algo* construye un circuito donde el resultado final contiene momentos de obras y organizaciones materiales que parecen llamar a la especulación sobre otra posibilidad de muestra. Claramente las potenciales exposiciones son inaccesibles en

la realidad material o en la realidad histórica, esas opciones nunca han sido o serán, simplemente abren el espacio del pensamiento a que el resultado podría ser otro. Los fantasmas de exhibiciones que habitan la galería desacreditan su autoridad como orden idóneo, único y original. *Algo es Algo* es un lugar donde momentáneamente se cristalizan relaciones transitivas, donde se articulan paisajes que enfocan estructuras sociales por coincidencia, alegoría y negación. Hay una lógica sádica en la búsqueda de la frustración, es un sadismo que opera en la expropiación del sentido, un sadismo que lo aprendí por ser chileno y tener que navegar en intrincadas redes de categorización protegidas por inmensas redes de represión.

Me pregunto si las múltiples exposiciones latentes son mejores que la que se materializó en la galería, puede que en ellas los objetos entren en escena con más elegancia. La otras posibles en su virtualidad son siempre mejores, mas etéreas y universales: sin roce o gravedad. Por el momento *Algo es Algo*.

RODRIGO ARAYA  
RODRIGO LOBOS  
NICOLÁS RUPCICH

---

## BIOGRAPHY

**RODRIGO ARAYA** | (1983, Santiago de Chile) Bachelor of Arts from Pontifical Catholic University of Chile. Lives and works in Santiago de Chile. Among his individual projects are: "Another Sincerity" Worm Gallery, Valparaíso (2014); "IO" Temporal Gallery, Santiago (2014); "Your Erroneous zones" Die Ecke Gallery (2014). Among the group shows in which he has participated are: "Autonomy 11 Biennale of Media Arts" National Museum of Fine Arts, Santiago (2013); "Possibility exercises" Gabriela Mistral Gallery, Santiago (2012); "Tsunami 2012 / Micro Installations" PCdV, Valparaíso (2012); "Racconto" Museum of the Memory and the Human Rights, Santiago (2012). In 2013 he organized the visual and sound cycle named "Radiaciones de Fondo" in Gabriela Mistral Gallery, Santiago; this year he was also granted a residency at ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany.

**RODRIGO LOBOS** | Was born in Viña del Mar, Chile in 1980. He lives and work in New York City. He obtained his BFA at P.U.C. in Santiago de Chile in 2006. In 2011 he moved to New York City to study at Hunter College where he received an MFA in 2013. Lobos has exhibited in the first Triennial de Chile and participated in solo and group exhibitions in Chile and the U.S. He has received the INJUV award in the category video and installation and Becas Chile. At present he works in the project called The Artist's Institute in NYC. His work uses a variety of media but always considering its relations with narratives of profitability and network production.

**NICOLÁS RUPCICH** | (1981, Santiago, Chile) lives and works in Leipzig, Germany. He obtained his BFA from the Universidad Finis Terrae and his MA from the Universidad de Chile. He also is a Cross Media Graduate of the Mac-PC Academy. In 2013 he started his Meisterschüler studies in HGB Leipzig, Germany. His work is exhibited in Chile and abroad, selected exhibitions include: "Ars Electronica Festival, Best of Animation/VFX/Film", Ars Electronica Center (Linz, Austria, 2014); "Falso Reflejo", Galería Concreta, M100, (Santiago, Chile, 2014); "V\_Kunst Festival", Galerie Maurer, (Frankfurt, Alemania, 2014); Cynetart Festival, Festspielhaus Hellerau, (Dresden, Germany, 2013); 11Media Arts Biennale, MNBA, (Santiago, Chile, 2013); Transmediale, Haus der Kulturen der Welt, (Berlin, Germany, 2012); 28th Kasseler Dokumentarfilm und Videofest, (Kassel, Germany, 2011); Chili, l'envers du décor, Espace Culturel Louis Vuitton, (Paris, France, 2010); 7 Bienal del Mercosur - Proyectables (Puerto Alegre, Brazil, 2009). He has received Fondart founding (by the Chilean Government) in 2005, 2006 and 2012. Obtained first place in digital art competition organized by UDD and Paula Magazine in 2006. In 2012 he obtained the DAAD Scholarship (Deutscher Akademischer Austauschdienst).

**SOMETHING IS SOMETHING** | I arrived at the organizing criteria I will use for the exhibition space at Gabriela Mistral Gallery by asking myself the requirements and expectations contemporary art exhibitions have. Thinking about the possibilities of an art show, considering the structures of success and the achievement of goals as the dominant discourses in current society, allowed me to reflect on the context and material conditions that would enable making the exhibition exist.

To me, at the present, art exhibitions work as images which behave as objects. As a system of codes and networks of alienated signs within institutional boundaries the art show declares the moment of Art. It is the assembly of signs within a recognizable frame which invests them with a symbolic capacity: A protocol of clear limits and stable expectations that work as a programmed event. I say this determined by my cultural context in which social dynamics and flux are codified into images, ones that are available for exchange and circulation into the equivalences network of the market.

Establishing the link between the art exhibition as image and its distribution as spectacle is evident to me due to its inclination to the object rather than the form. The perpetual refreshing of gallery exhibitions and other places of cultural distribution seem to obey an appetite for novelty and intensity rather than the construction of uncertainties that call for new tools of language and configure

nonexistent signification machines: experimentation. The renovation of exhibitions bestowed me with an insipid flavor of administrative practices, one of checking boxes. If an Art event puts signs together as a metaphor of social frictions, if it applies criticality to a comment on the world, if its cultural artifacts define clear limits and autonomy, if materials synthesize histories of exploitation, if there exists a sophistication in the composition and their ingenious devices, then the event accomplishes the requirements for turning into a stage for socialization. It is the décor for lifestyle.

The gallery accommodates the ambience to take in objects, gestures, and actions in a similar way to how ephemeral architectural designs environments that seek to provoke behaviors. While the task of a gallery space is to welcome art, its protocols belong to the dominant discourse. From this perspective I understand that experiencing satisfaction in the activity of observing and analyzing our perceptions is not an obligation but a paradigm. The aesthetic gratification is an approximation and not a need; the visitor could leave the exhibition space without the reward of acquiring knowledge. Putting this into consideration I tried to create hybrid moods inside the gallery, ones that are not totally defined but relate to bewilderment, insecurity, and melancholy. My program searches for moods linked to models of stability; I want the rooms to work as masks from a Greek tragedy.

In the logic of marketing, stands are social stereotypes funded on tendency methods. They are considered effective based on the belief that there exists an operational universality in the argument of the majority. It is the reductivist process of condensing social dynamics into an essence. Stands and atmospheric spaces are caricatures of an aspect of society and therefore intend to suspend a complex net of conditions. It is through cosmetic modification that event spaces and interiors search for making the interface they generate productive. These types of spaces can look for comfort, recreation or relaxation, but always as an imperceptible modeling towards programmed results.

My imaginary is composed by spaces that predispose attitudes in correlation with their function, whether they be a projection room, dancing saloon, corporate space, gentleman's club or the multiple types of offices that surround the gallery. Inside the gallery, a corporate and marketing mood next to an intimate and vernacular mood ask for shifts in the attitude of the receptor to coexist in a continuum space. The concern for the traces and details that are a residue of time get condensed in capsules of memory and they call for speculations on stories. These marks create an apparent paradox in their coexistence with modes oriented towards productivity and related with business. The types of tools of categorization that these spaces activate as well as the bodily disposition they require provokes that thought and



kinesthetic awareness transits from scales aimed to the collective to others focused on the intimate and individual memory. Despite their apparent contradictory quality, the individual and collective belong to the financial.

When the space is diagrammed for collective reception great extensions and voids give way to architectural features making themselves manifest. An observer who needs to evaluate the scale that overwhelms and contains her is constructed. Shock as a strategy is made visible. In the design of the space oriented to the reception of marks and remnants are the narrative projections which are more present. Materials that reveal their participation in historical time and which are frozen in an indifference to utilitarianism refuse to testify. Protected from the obsolescence and made up with emotional value, materials and objects, they constitute themselves as evidence of activity and therefore they construct a spectator who exists in a different space-time than theirs. The observer gets abstracted from its here and now from searching in its archive of experience, and a speculation about the dimension of the materials is enacted from there. As in the marriage of historical painting and the parameters of perspective, matter behaves as a window.

Melancholy is present as the consciousness of something that has happened and for which there are no tools for translation. Shock, on the other hand, is presented as the intensity of immanence,

the right here and right now. Despite being understood as opposite markers of existential time melancholy and shock are not antagonists. Both concepts are available as apparatuses for putting the spectacle and its agenda on stage, whether this be vintage or euphoric. The proximity of oppositions within the continuous space of the gallery allows to one to understand both moods as operational in the realm of spectacle. Its presence acts like the reality of an advertisement that proclaims the freedom of choice in the vicinity of the news of massacres; as opposites they are equal and available to make circulating value. Both are part of the line of production of life intensities. Joy, excitement, realization, melancholy, nostalgia, well-being, intimacy, monumentality, etc., are all tools in the subjectivity catalog that spectacle displays and which my intentions are to dismantle. I should confess a programmed dishonesty at this point.

The coexistence of methods for producing opposed sensations within the space interferes with the invisibility of manipulative organizations. There is a quest for a short-circuit through an orchestrated passage for types of modeling due to an emphasis on the effect, but one whose cause is out of reach. A transition between scales requires changes in assessment instruments and modes of approach. Associations circulate between markers that excite individual memory and the recognition of standardized

organizations channeled towards functionality. My purpose is to emphasize the descriptive mapping of reality until the point where it rebels against the discursive requirement in this designed space. If in the contemporary context, an art exhibition seems to be the occupation of making the dead speak, I hope that the dead stay mute and present. I sustain the hypothesis that in the division of labor within an art exhibition the viewer acts analogous to a tomb robber or a forensic investigator. The question is: what kind of work do objects and materials do?

Images do work and mastering the images of success creates profitability. They are not documentation of achievements but rather a condensation of consciousness of power. The positive value placed on them inside a pragmatic culture focused on achievements which reproduces the conditions of the system. The spectacle of success is a technology of power. To represent yourself as active, eager, diligent and creative among other positive qualities is to depict yourself as someone in control. Who gets self-governed triggers a productivity effect by positing themselves as a defined particle from within, a monument to the will and self-construction. If winning and eloquence are already being captured as values of commoditization, my intention was that the interior of the gallery stutter. In the frame of the division of labor, the packaging does not interest me because in this moment the supply chains appear

as sealed and absorbed by the product but my interest is in the material reality of what has been moved to the position of support and infrastructure. In digital culture the invisible has been naturalized as virtual and within this manufacturing of the immaterial the image has returned as an object, simultaneously material and intangible, silent and indifferent. In short, I am still interested in the problem of figure and ground.

The exhibition value as the basis of spectacle has led to the colonization of the art event as a fashion event. In the realm of lifestyle to show yourself as a representation of ossified mechanics allows class separations to be reproduced as well as access to the benefits distributed between them and denied to others. Art can be a signifier of status, an instrument for desirable and intense lives, the baggage of a citizen of the world, specifically an instrument of class division. If in modernism the obsession with the object itself allowed the discourse of art to operate in the self-referential paradigm, the multicultural paradigm and social networks have displaced the art show to be an object made-up by social interactions. The act of looking at art has become an industry in itself. It generates ties and communities. It doesn't really matter what semantic structures are displayed inside the gallery as much as being the ideal scenario for exposing subjects looking at art. Art has transitioned to the paradigm of vitrine and this is where my appeal for the

architectural renovation of the Gabriela Mistral Gallery is located. Transparency as an institutional logic and interest in art as spectacle become transparent. More useful and institutionally manageable for their availability to mapping flows and making an inclusive model visible.

The tendency for fragmentation inside the exhibition recalls unfinished states; figures and forms that are not sealed or packaged under the exigency of the commodity. I see the inclination for packaging as a marketing calculation: it is a concern for the approval of the consumer mass carried by an exercise of anticipation. Identity and metaphor are representational qualities that boost a way to connect to the world from absence and negative images. Consistent with this perspective is that criticality has become a market requirement. The value of the critique has become ornament in the frame of manufacturing self-awareness, having its expression in the public sphere within the norm of political correctness. It is the instrumentalization of negation in order to create the positive effects of a type of status, it is a problem of style. The style of the intellectual petty bourgeois whom uses as a subject matter for after dinner chit chat, the existent social frictions in the world.

The artworks which stabilize opinion in their symbolic arrangement seem to be the perfect scenery to support the lifestyle related to art. The

fetishization of the artist's life and creativity as cultural capital allows the creation of divisions between those who belong and those who do not, those with possessions and those without. In Chile, as well as in the world, this notion of property protects the sophisticated taste as sentinels of culture but does not recognize this as sedimentation of masturbatory self-satisfaction of class privileges.

Thinking of the exhibition as an event was the position that allowed me to decide the interaction of objects and materials inside the gallery. The distribution of things and interventions should disrupt the smoothness required of the spectacle. The rugosity created by emotionally charged environments let me defer expectations through the staging of uncertainty. As a general strategy I sought the dismantling of the climactic moment of art through the image of a suspended exhibition in an earlier or later state than the expression of its maximum potential. The moment of glory is relegated to an inaccessible dimension and due to this the absent totality becomes the engine for speculation. The referential fiction, the state of wholeness and fulfillment of desire, are only props: A MacGuffin. In contrast to a clear reference on how to configure the show I decided to insert ghosts and illusions.

Considering that an art exhibition can be an object makes it able to be appropriated within the framework of the significant experience. The perversion of this

system aims to frustrate and the profane the solemnity of the safe space of cultural codes. It is with this intention that plastic anchors divide the most extensive gallery wall at regular intervals; the support of a flat screen is torn between existing as narrative residue and it's right as an art object itself, conferred by the history of the readymade; or a wall painting can be a hypertrophied concrete geometric attempt or just an intermediate state in the recovery of the sterile gallery space. I performed all these modifications to welcome ambivalence and contradiction, all the interventions that want to erode my dominance and give space for the agency of the material and its profound indifference to me.

If the current culture relates to images as objects available and recombinable in the equivalence structure, positioning objects in a state of temporary ambiguity or uncertain significant status makes room for the muteness of matter. Not to force objects to confess is to grandstand the indifference of the materials and forms to humanist purposes. It is to give space for that matter to operate outside the requirements of the anthropological machine. The objects in the gallery are bouncing between their subjugation to a general narrative and their indifference to the purposes of the will to meaning. They are in a struggle between representation and presentation, constantly resisting the indoctrination of the eye.

I wanted to make the sun work for me in the large window. With the addition of a polarized layer I transformed it into a mirroring glass surface. The mirror makes light a utilitarian means, but at the same time points to a non-significant material condition. The effect produces gaze control, indicates the voyeurism and narcissism within the space, and transforms the flow of reality into symbols. While the light activates all this symbolic activity their material reality frustrates their control and consumption. If I have made the movement of the sun and the conditions of light significant, symbolic, and productive, they maintain their indifference to my projected meaning. The light exists in a material dimension inaccessible to me as a human, and that frustrates my intentions of dominance and control.

An art exhibition presupposes the end of a process, a space of results and meaning within a limited time. It has a clearly defined beginning and end, and what happens within the interior of this exceptional space is considered important: something we should pay attention to. This structure that directs attention and defines spatiotemporal limits ensures that every gesture, object, and activity announced as part of the exhibition is significant. Although the gallery is transformed into a proscenium where actors and audience come into play, the limits of protocol leave some ambiguous situations that refuse to participate in the logic of representation.

Considering that there are still configurations of objects and gestures deemed necessary for the occurrence of the event, useful for what really matters, the paradox of the stability of the finished and the omission of what is utilitarian can be indexed. Images of the inevitability of the material reality of the support and process brings to the foreground the hierarchies and structures of division of labor in a gallery. To focus on the tension between what is desired and what is allowed to be visible within the protocol of the art show is to focus on the laws that define its spectacular quality. The forces that define the boundary between representation and presentation move to the surface, stressing the situation defined by the fact that everything that comes into an art gallery is co-opted by the representation. It is in this configuration that signs of divisions between reality and simulation, original and double, become irrelevant; the emphasis is on the transit between them.

If I organize things for differentiating a sense of wholeness it is because I want the image of what is incomplete to be the motif of the representation. Using the image of the process as the model to be represented coincides with the dynamics of success. If the discourse of success proffers an image of totality its representation requires it to always manifest through materials that deny the satisfaction of desire. Like the donkey chasing the carrot on a stick, where the incentive works more as a booster for circulation

than a graspable materiality. For the existence of circulation its progress is needed to pursue a fantasy. To point to the mechanism of fiction is not intended for finding truth or disintegrating mirages. Assuming that everything circulates makes it possible to set other coordinates for information transit, other coordinates that open the viability of new networks and the emergence of different patterns. Within my problems are property, appropriation, and ownership.

*Algo es Algo* builds a circuit where the final result contains moments of artworks and material organizations seem to call for speculation about other possible

exhibitions. Clearly the other possible shows are inaccessible in the realm of material or historical reality. These options have never been or will be, they simply open a thinking space about the result that could be different. The ghost exhibitions that inhabit the gallery discredit the authority of the resulting one as appropriate, unique, and original. *Algo es Algo* is a place where transitive relations crystallize, a landscape where social structures are focused on through analogy, allegory, and negation. There is a sadistic logic in seeking frustration. It is sadism that operates through the expropriation of meaning, a sadism that I have learned through the fact of being Chilean and for having to

navigate the intricate systems of categorization protected by vast networks of repression.

I wonder if the multiple latent exhibitions are better than the one that is materialized in the gallery, maybe in those the objects appear in a more elegant way. The other possible options, in their virtuality, are always better, more ethereal and universal: no friction or gravity. For the moment *Something is Something*.

RODRIGO ARAYA  
RODRIGO LOBOS  
NICOLÁS RUPCICH

## ALGO ES ALGO

Publicación a Cargo de

**Florencia Loewenthal**

Curatoría, obras

y textos por los artistas

**Rodrigo Araya**

**Rodrigo Lobos**

**Nicolás Rupcich**

Diseño Colección

y Dirección de Arte

**Pozo Marcic Ensemble**

Fotografías

**Rodrigo Maulen**

**Nicolás Rupcich**

Traducciones

<http://anassembly.org/>

Impresión

**Ograma**

Tiraje 800 ejemplares

Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

## GALERIA GABRIELA MISTRAL

Directora

**Florencia Loewenthal**

Encargada Colección

**Ximena Pezoa**

Producción y Montaje

de la Exposición

**Alonso Duarte**

© Consejo Nacional

de la Cultura y las Artes

Registro de Propiedad Intelectual

Nº 246.990

ISBN 978-956-352-107-8

[www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl)

2014 — Impreso en Chile

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

## CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

**Claudia Barattini**

Subdirectora Nacional del Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes

**Lilia Concha Carreño**

Jefe de Departamento de Fomento de las Artes e Industrias Creativas

**Gonzalo Marín**



# Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



# Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO