

TEMPERA
Francisco Valdés

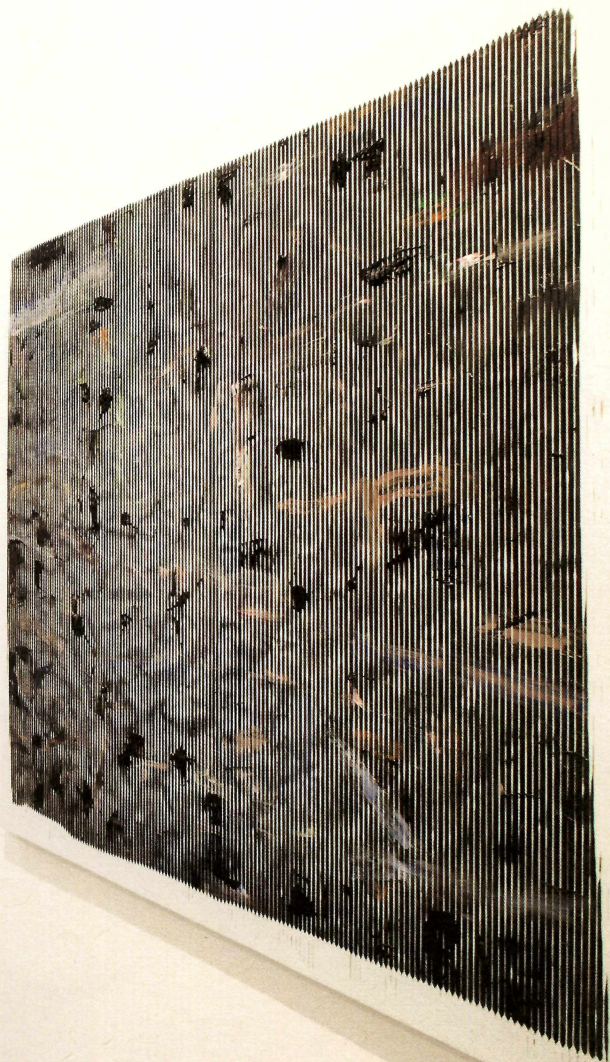


TEMPERA

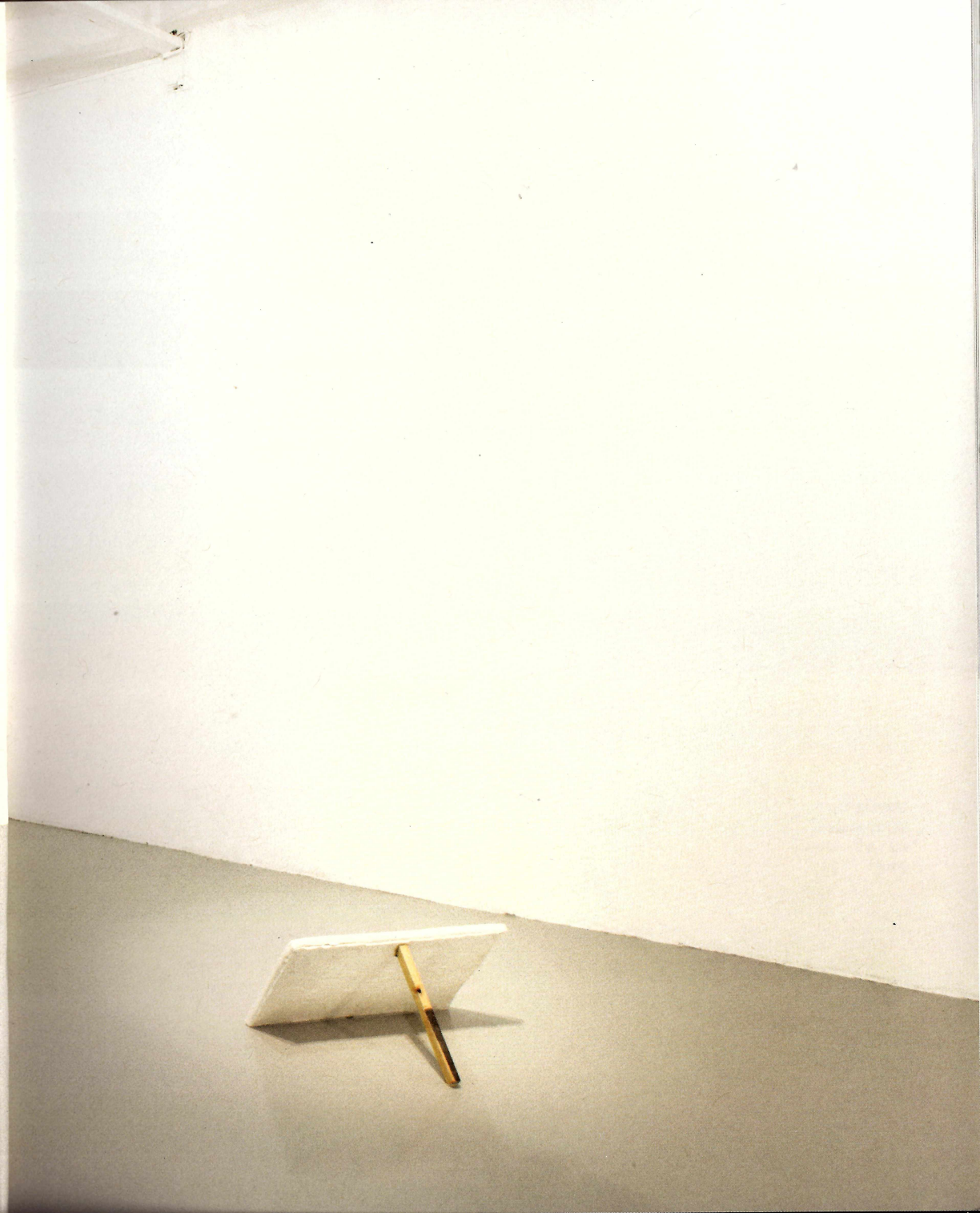
Francisco Valdés

TEMPERA









TRAMPA N°4

Yeso y madera

40 x 60 x 30 cm

2014



QUILT

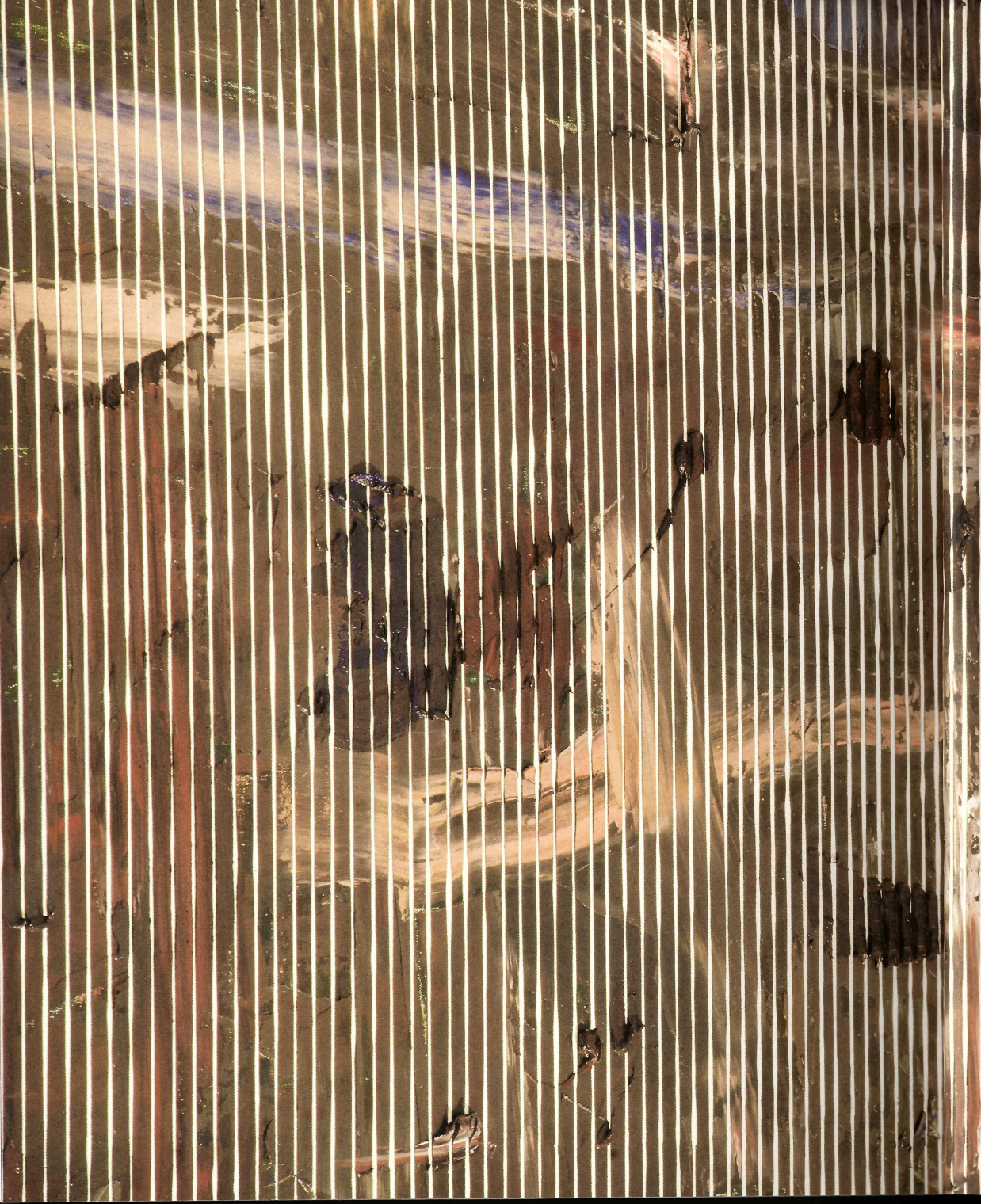
Oleo sobre tela

165 x 210 cm

2014





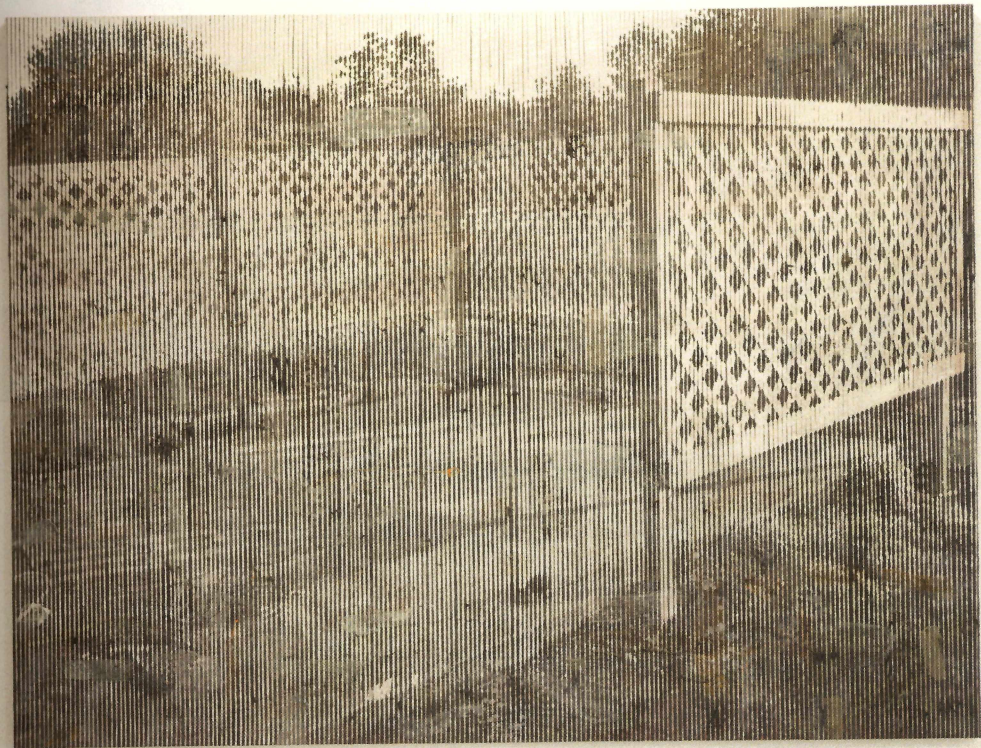












LATTICE

Oleo sobre tela

165 x 220 cm

2013



UTILITARIO

Oleo sobre tela

150 x 200 cm

2013

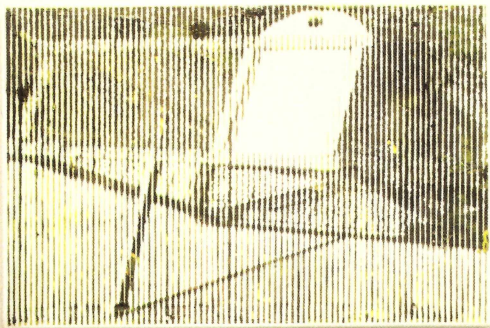


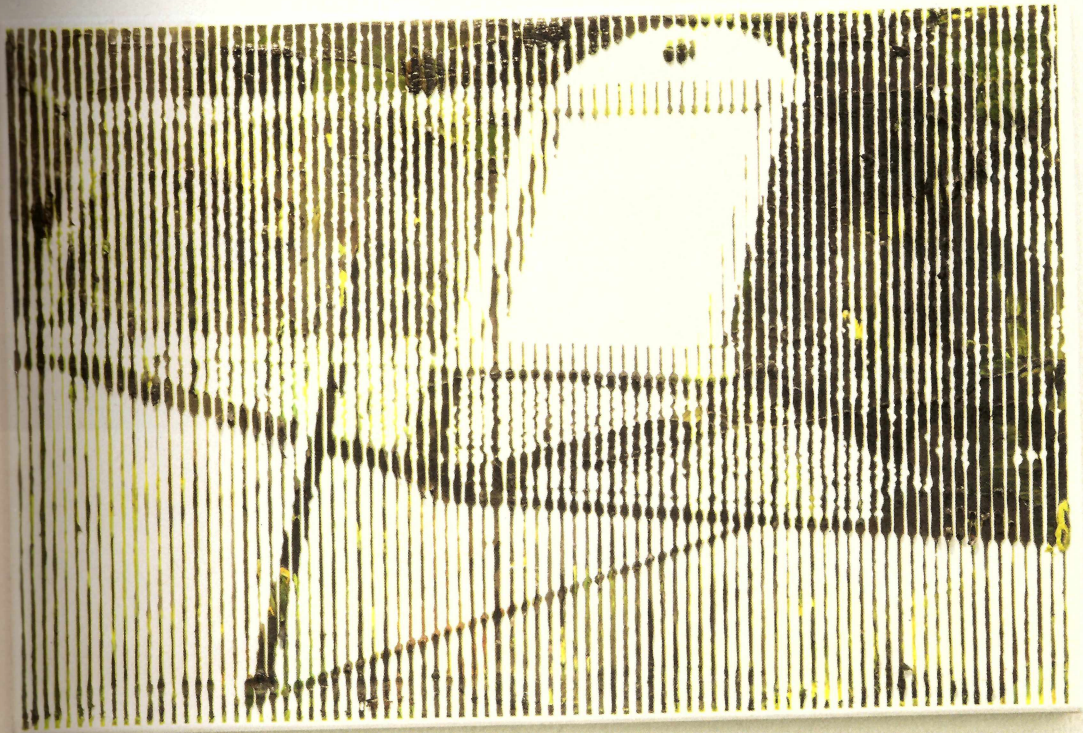




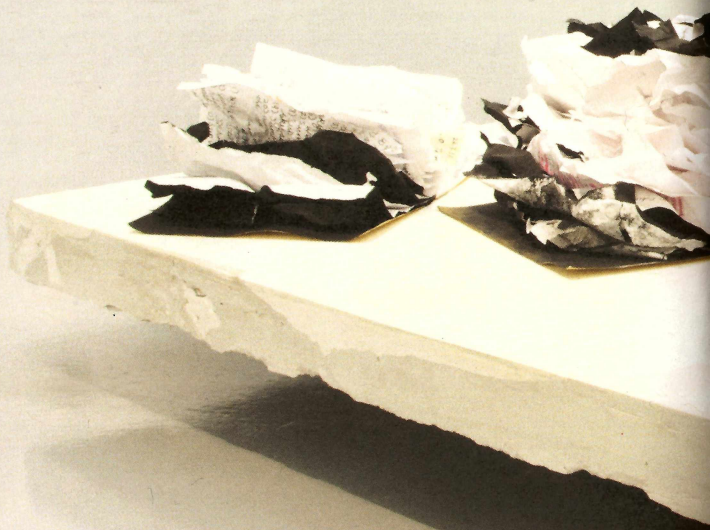








TRAMPA Nº3
Oleo sobre tela
60 x 40 cm
2014



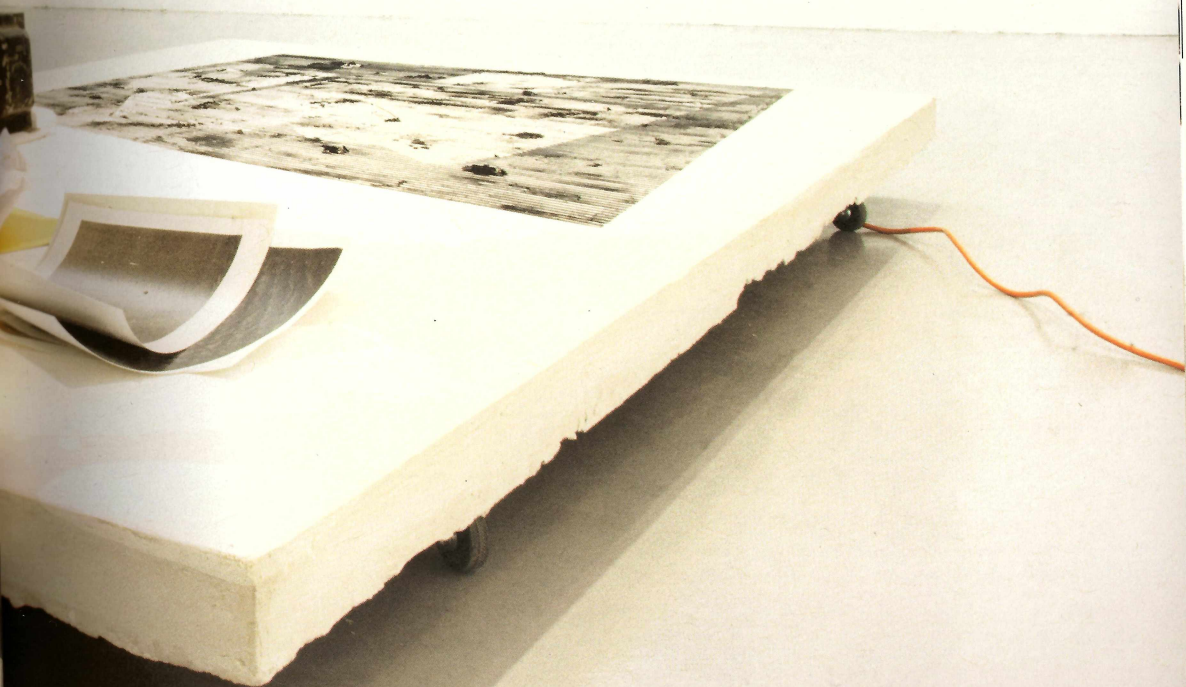
FOTOCOPIADORA

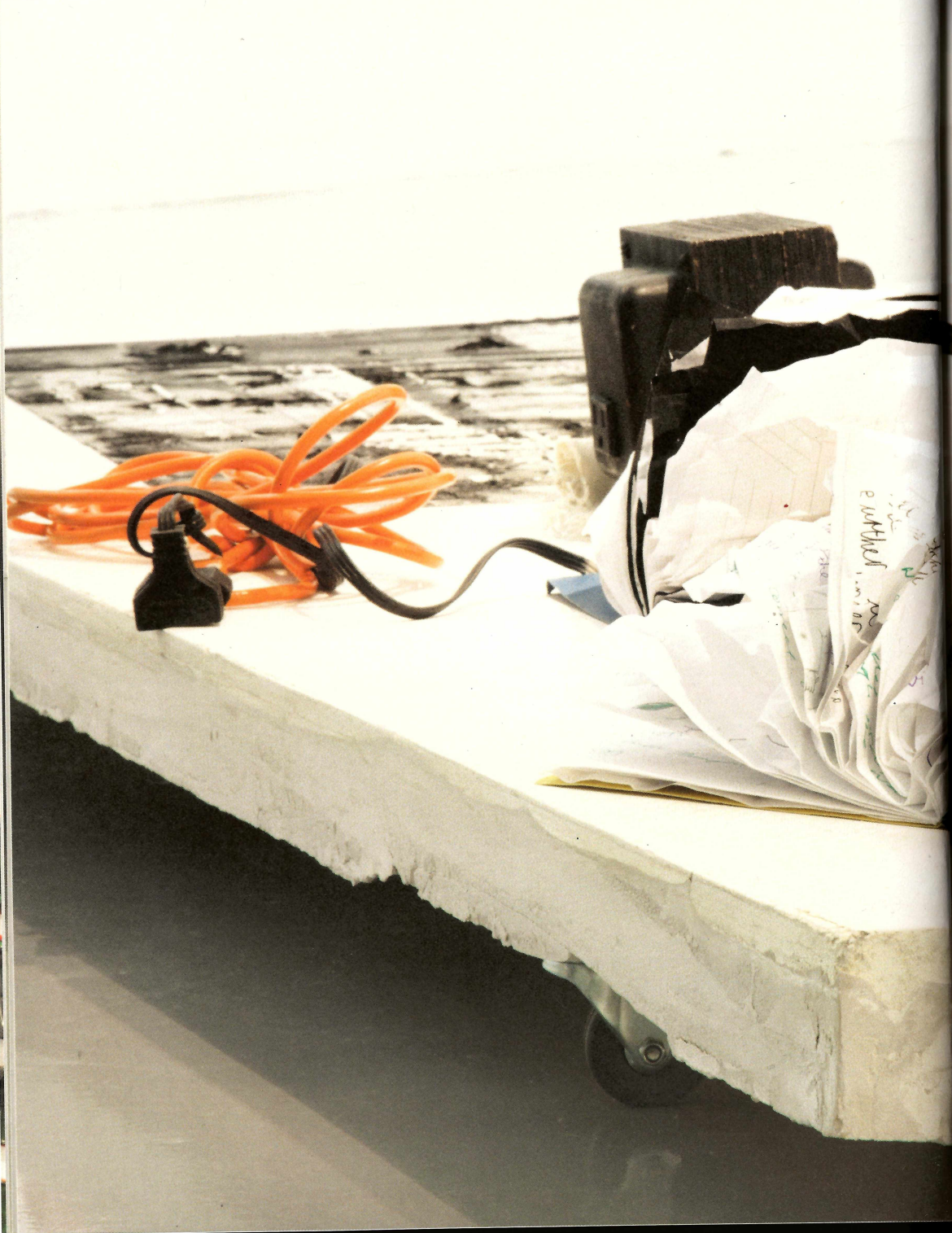
(ROBO DE MATERIAL ESCOLAR)

Oleo y varios objetos sobre yeso

220 x 120 x 15 cm

2014





2 bottles, 1000

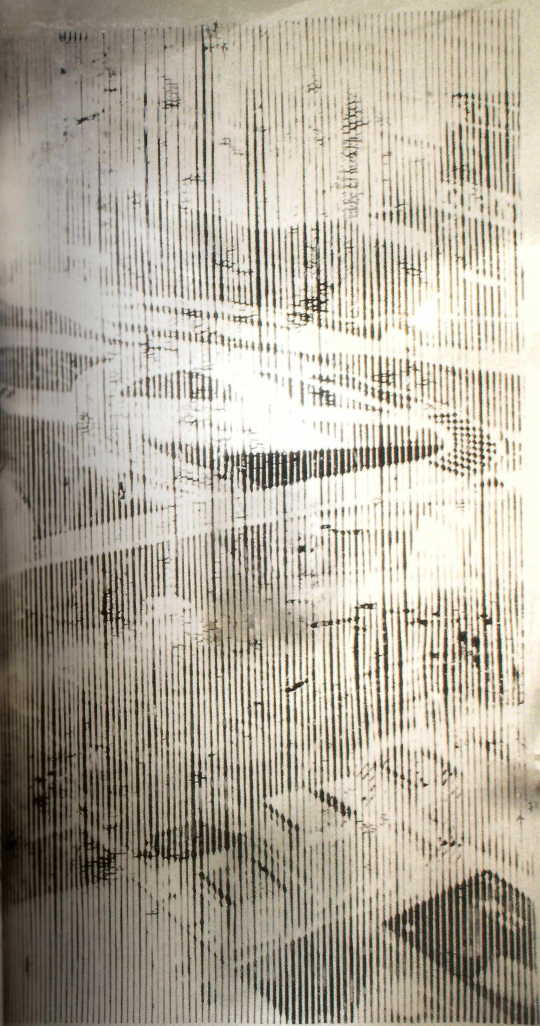


17 355
MAY 1955
EMERGENCY
PACKING
MAY 1955
EMERGENCY
PACKING
MAY 1955
EMERGENCY
PACKING

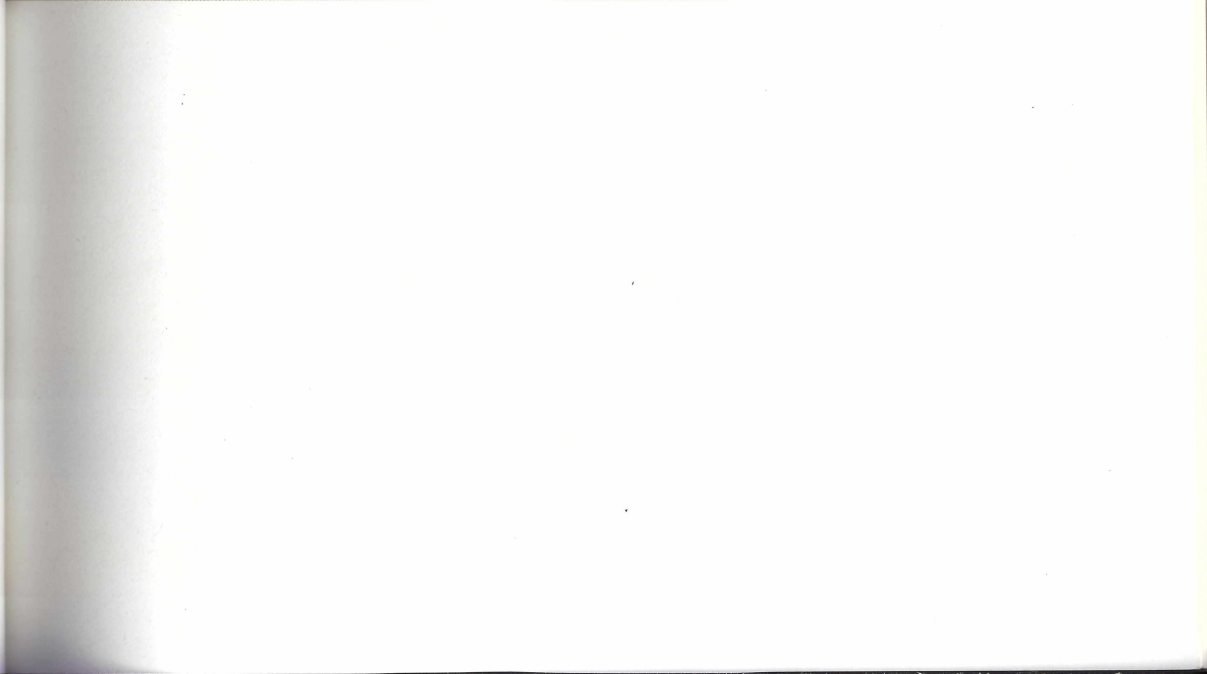
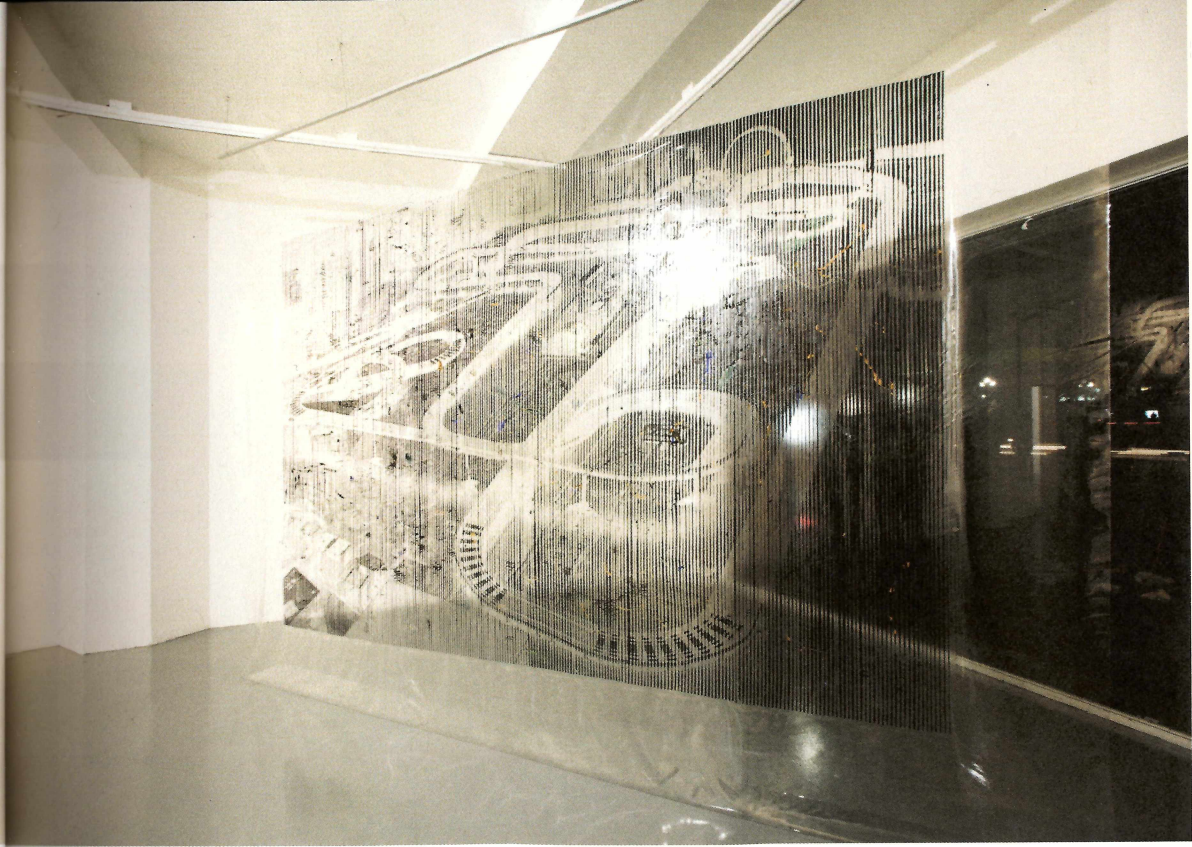
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
they
separ

**MI FASCINACIÓN POR LA LUZ
MÁS QUE POR LOS OBJETOS
ILUMINADOS POR ELLA**
Oleo sobre PVC
480 x 390 cm
2014









Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Gabriela Mistral
GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

CEGUERA MECANICA | Entrar a la muestra *Tempera* de Francisco Valdés es experimentar el desdoble de las nueve imágenes que se distribuyen en el espacio. Este juego pictórico concentra una serie de manipulaciones sobre imágenes defectuosas en calidad, ya sea por los procesos mecánicos de reproducción, el exceso de flash, la sobreexposición, el desgaste de impresión o las fallas de definición. Valdés extrae estas imágenes de noticias sobre accidentes, reproducciones de objetos encontrados, artefactos obsoletos y fotografías domésticas buscando una representación que se ajuste al ojo, según las posiciones y movimientos del observador.

En su conjunto y desde una posición distante, las pinturas evidencian una aparente pátina de malgaste. La repetición de franjas irregulares en sentido vertical y horizontal hace suponer que todas las pinturas han sido el resultado de una impresión o fotocopia imperfecta. Estas sensaciones generan una serie de adaptaciones para la visión para calibrar los aspectos de la imagen señalando de entrada, su naturaleza divergente e inestable. Estas imágenes pictóricas proyectan y dialogan con las insuficiencias y potencialidades de la formación del arte en contextos como

América Latina donde impera la producción de la copia y el residuo artístico. Un asunto clave para Valdés al instalar sus obras en la Galería Gabriela Mistral al alero del Ministerio de Educación. Para ser más precisos, en el caso de Chile por ejemplo, la distribución del conocimiento sobre la pintura universal y local, se ha inscrito y asimilado en la enseñanza por medio de la reproducción de imágenes. Estos trasposos históricos de una obra física a una copia impresa, han sido de suma relevancia en el trabajo de Valdés quien profundiza en los baches, cambios y posibilidades de la mirada a partir de las materialidades y los medios de reproducción en zonas de alto tráfico de imágenes alteradas.

En esa línea, el título de la exhibición, *Tempera* cobra múltiples significados de acuerdo a la posición geográfica. En Europa la pintura al temple o témpera constituye la técnica más antigua de la época premoderna mayormente utilizada para los paneles y polípticos religiosos y por tanto, una técnica que conforma las bases de una tradición y desarrollo pictórico. En Chile la témpera se asimila como material escolar y básico por las facilidades de su disolución, combinación y secado. Sin embargo,

su eficacia se ha reducido y degradado a la etapa de instrucción primaria de un aprendiz o amateur, quien repite la técnica. Considerando esta disociación, la exhibición se adentra en el carácter dispar de un material que a la distancia de dos culturas, ofrece el *temperamento* opuesto frente al arte, en la distinción de sus procedimientos de contacto con los materiales, con las obras y con la historia. Son principalmente estructuras diferentes y posibles de identificar con mayor dimensión desde la distancia de un lugar cercano como lo es Chile para Francisco Valdés, quien vive hace más de diez años en Londres.

En el entremedio geográfico al igual que en los trasposos de las imágenes, el recorrido de los cambios corporales y físicos quedan impregnados. Son esos registros dislocados de origen y ambivalentes según la posición que movilizan otros espacios de discursos y acción. Son nuevas opciones para la historia, no necesariamente de productos híbridos y desfasados sino ya de hitos puntales que continúan y se desenvuelven en paralelo. Pensar por ejemplo en la genealogía de la témpera a la fotocopia en el siglo xx podría desempolvar en nuestras historias del arte similares tensiones como las que desató la fotografía en la

pintura en el XIX. O idear esta exposición como lo hace Valdés, enganchando referentes precisos como las pinturas de paisajes difusos del artista venezolano Armando Reverón al trabajar con los efectos de la luz tropical en la naturaleza, así como también las series de *Núcleos* del artista brasileño Helio Oiticica quien modificó los sentidos de la realidad espacial y cromática en el espectador y por último, las pinturas de residuos y panes de inicios de los 90 del artista español residente en Chile, José Balmes quien arroja tierra y barro para replantear el territorio local desde la precisión/imperfección de la mancha, hilan sin duda, otro horizonte de nexos artísticos. Estos trazados de Valdés optan por un carril diferenciado en medio de los choques y cruces de nociones y modelos preexistentes e importados, haciendo suya una ruta propia, por más ripios y calaminas estorben el transitar. Este es uno de los caminos que explora al dejar esas líneas irregulares y discontinuas de pintura espesa que se desbordan del plano y sobresalen de las superficies de la tela. Son relieves de capas, grumos y manchas de tonos opacos pintados al óleo, emparentados al valor cromático de la tempera y que provocan en su rayado, los aparentes desperfectos mecánicos de una página fotocopiada sin suficiente tinta.

La sucesión entre materia (yeso y tela) y ficción (pintura) estimula una vibración que tensiona con los aparatos técnicos. La escena y la disposición central de la obra *Fotocopiadora (robo de material escolar)* al interior de la sala de exhibición irradia desde el suelo los procesos gráficos de cuadernos, dibujos e imágenes apoyados todos sobre la misma superficie donde se representa una fotocopiadora plana. Desde esa disposición, la pintura viene a subyugar la máquina de reproducción al mismo tiempo que autentifica su sello primario de reproducción inadecuada y en su defecto, anima inagotablemente el *temperamento* de la imagen fotocopiada. La tela o el PVC en tanto objeto, es soporte de ideas y de materiales sobre imágenes repetidas, planas y accidentadas que logran reactivarse a partir de la pintura. Todos ellos conforman una red transversal de interacciones y traslaciones que interrogan las jerarquías de medios, géneros y contenidos y que a su vez, resisten la ilustración de un discurso pues para Valdés, los objetos y las imágenes ya contienen y disponen de varios sentidos; él solo los agita y los aviva.

Las invenciones de la pintura, aquellas membranas plásticas que conforman un semblante análogo a las porosidades de la piel,

son el cuerpo visible de la pintura sobre la tela, y que apelan a un movimiento hacia el espectador que se confronta con las figuras representadas de instantáneas fotográficas. Restituir la vida de artefactos mecánicos como la cámara fotográfica, o revitalizar una autopista de juguete de los años 80, implica en el trabajo del artista adentrarse en la frecuencia de emisiones invisibles al ojo humano. Principalmente en aquellos cambios atmosféricos y naturales que trasladan espectros y excesos de luz y sombra en los cuerpos o en aquellos que por efecto de múltiples mecanismos de iluminación frontal impiden su plena visión. Dos obras dialogan con las virtudes y deficiencias de las cegueras naturales y mecánicas. Por una parte, la pieza que busca esas energías naturales y que atraviesan el vidrio-vitrina de la galería que entona en su título, una confesión del artista: *Mi fascinación por la luz, más que por los objetos iluminados por ella*, donde los efectos pictóricos sobre la transparencia del PVC logran la definición y revelación de la imagen por medio de los rayos de luz del exterior de la galería, la calle. Una aparición que proporciona ciertos guiños al procedimiento mágico de la fotografía como también de las impresiones de la memoria en la mente. Por otra parte, en *Cegado por Corot*, Valdés reafirma su

aspiración por representar las sensaciones ópticas determinadas no tanto por las condiciones naturales de la atmósfera y la luz como en los paisajes impresionistas de Corot, sino más bien por los impactos de encandilamiento de flashes o luces eléctricas que obstruyen la vista y producen un enfrentamiento visual que disipa la mirada y la retrae próxima a las particularidades de los pigmentos. Este movimiento intencionado por un estímulo visual, guarda relación con las preguntas que Denis Diderot en *Carta sobre los ciegos* (1749) insistía sobre las visiones de los ciegos al ser afectados por las sensaciones entre el aire y los dedos, entre la luz y el tacto conformando otras formas de aprehender y conocer los objetos. Si la visión está bloqueada, entonces la mano proyecta las formas y texturas en la mente, aún cuando los dedos no toquen esos materiales. Su reconocimiento puede interiorizarse tanto desde sus formas mínimas, fragmentadas y abstractas como desde su plena visión ampliada y figurativa. Son estos desdobles de las imágenes, de duplicados desiguales en escala, en sus traducciones y en sus fisonomías las que hacen de *Tempera* una aparición diluida para la mirada y conservada por medio de la pintura; un recurso más que se puede imprimir, botar y volver a rescatar.

BIOGRAFÍAS

FRANCISCO VALDÉS | Nació en Santiago de Chile en 1968. Obtiene el título de MFA (1999) de Goldsmiths College University of London en Londres, Reino Unido y fue Researcher en Jan van Eyck Akademie, Maastricht, Holanda (2003-05). Actualmente vive y trabaja en Londres. Desde 1990 ha realizado más de 20 exhibiciones individuales, entre las más recientes destacan; "Tempera" Galería Gabriela Mistral en Santiago, Chile, 2014, "Open Guild House. Londres, Reino Unido en 2013, "Forecast" Elaine Lévy Project, en Bruselas, Bélgica 2012, "New Works" junto a William Horner. AHF, Londres, Reino Unido 2012, Gyonggi Creation Center en colaboración con Gyonggi Museum of Modern Art. Seongam Island, Corea, 2010, "From Europe to Asia and back, again. Living in a suitcase." curada por Jérôme Sans, Lukas Feichtner Galerie, Vienna, Austria, 2009.

SOLEDAD GARCÍA | Es Historiadora del Arte y obtuvo su maestría en Curaduría en Goldsmiths College, University of London. Desde el 2010, es curadora y coordinadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda (CCLM) donde ha editado los libros Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile, Vol. I, II y III (LOM/CCLM). Ha participado de plataformas colaborativas de investigación y exhibición como Time Capsules and the conditions of Now junto a la curadora Fatos Üstek (DRAF, Londres, 2012); el Seminario de lo Invisible y la exposición Magic Block co-curada junto a Brandon LaBelle (Stiftelsen 3,14, Bergen, 2014) cuya segunda versión se exhibirá en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago a partir de octubre de 2014. Entre sus curadurías recientes se encuentran Cuerpos Vitales. Obra gráfica de Lily Garafulic (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2014), Cautiva (Centro Cultural Matucana 100, Santiago, 2012) y Residuos Urbanos (Ch. ACO, Estación Mapocho, 2011).

MECHANICAL BLINDNESS | To walk into the exhibition *Tempera* by Francisco Valdés is to experience the unfolding of the nine images distributed throughout the gallery. This pictorial diversion brings together a series of manipulations of images that are defective in their quality because of their mechanical reproduction processes, excessive use of flash or overexposure; because they are worn down prints or suffer from definition flaws. Valdés extracts these images from news about accidents, reproductions of found objects, obsolete artefacts and domestic photographs, while he searches for a type of representation that adjusts to the eye according to the observer's position and movements.

In the aggregate and from a distance, the paintings evidence the apparent patina of wear and tear. The repetition of irregular vertical and horizontal lines leads one to suppose that all paintings are product of an imperfect print or photocopy. These sensations produce a series of adaptations of the gaze in order to calibrate the various aspects of the image, starting by pointing out their divergent and unstable nature. These painterly images project and establish a dialogue with the potentials and deficiencies of artistic training in contexts such as Latin America, where the

production of copies and artistic residues reign. This is a key issue for Valdés upon installing his work at Galería Gabriela Mistral, under the Ministry of Education's wing. More precisely, and using Chile's case as an example, the distribution of knowledge about universal and local painting is inscribed in and assimilated through education via the reproduction of images. The historical practice of transferring a physical work of art to a printed copy of one has been extremely relevant in the work of Valdés, who burrows into the potholes, transformations and possibilities of the gaze in high transit zones of altered images, using different materials and means of reproduction.

Along that same line of thought, the title of the exhibition: *Tempera*, acquires multiple meanings depending on where you are. In Europe, egg tempera is the oldest painting medium of the pre-modern era. It was used mainly for panel paintings and polyptichs with religious imagery and therefore it is a technique that makes up the basis for traditional pictorial development. In Chile, the medium is assimilated as a basic school material because of its effortless dilution, mixing and drying properties. However, its usefulness has been limited to and demoted to the primary instruction of an

apprentice or amateur, who merely repeats the technique. Considering this dissociation, the exhibition makes inroads into the contrasting characteristics of a material that from the distance of two cultures, offers an opposing *temperament* towards art in the distinction he makes between the procedures he uses to approach his materials, his work and history. These are mainly different structures which can be identified with a better perspective from the distance of a place that remains close, such as the case of Chile for Francisco Valdes, who has resided in London for over ten years.

The itinerary of corporeal and physical changes remains impregnated in geographical *in-betweenness*, as well as in the transference of images. It is these dislocated records of origin and their ambivalence according to their position that mobilize other spaces of discourse and action. These are new options of history, not necessarily hybrid or out of sync products but specific landmarks that continue and unravel in parallel. To think, for example, about the genealogy of tempera to photocopy in the xx century, might lead, for example, to a resurrection of tensions similar to those existing between photography versus painting in the xix century in our art histories. Or, alternatively, conceive

an exhibition like the one Valdés now shows, linking references such as the diffuse landscape paintings of Venezuelan artist Armando Reverón who worked with the effect of tropical light on nature; or the series *Núcleos (Nuclei)* by the Brazilian artist Helio Oiticica, who altered the viewer's sense of spatial and chromatic reality. Finally there is the early 90's paintings of residues and loafs of bread by the Spanish painter resident in Chile, José Balmes, who tosses soil and mud onto the canvas in order to redefine the notion of local territory from the precision/imperfection of the stain, no doubt weaving another horizon of artistic links in the process. These routes proposed by Valdes opt for an alternative lane in the midst of the collisions and crossings there is between pre-existing and imported notions and models, making his own way in spite of any gravel and rut ahead. This is one of the avenues he explores upon leaving those broken and irregular lines of thick paint that exceed and emerge from the surface of the canvas. They are reliefs consisting of layers, patches and lumps painted in opaque oil colours akin to the chromatic hues of tempera and whose lines resemble the mechanical imperfections of a photocopy made with insufficient ink.

The successive alternation between substance (plaster and canvas) and fiction (painting) stimulates a vibration that he tenses using technical devices. The scene and central layout of the piece *Photocopier (school supplies robbery)* inside the gallery radiates from the floor, the graphic processes of notebooks, drawings and images, all of them leaning on the same surface that supports a two dimensional rendering of a printer. Based on that layout, painting subdues the reproduction machine as it attests to the authenticity of its primary seal of inadequate reproduction, and in subsidy, tirelessly encourages the *temperament* of the photocopied image. As objects, both canvas and plastic provide the foundations for ideas and materials about flat and faulty repetitions of images reactivated through painting. All of these make up a cross-sectional network of interactions and passages that question the hierarchy of medium, genre and content, while at the same time resisting the illustration of discourse. For Valdés, objects and images already contain various meanings; he only shakes them and intensifies them.

Painting's nervous system, the plastic membranes that build up a countenance that is analogous to skin pores, are the visible body of paint on canvas and appeal to a movement toward

the viewer, who comes face to face with representations of figures taken from snapshots. In the work of the artist, bringing back to life mechanical devices like a photographic camera, or revitalizing a toy car race track from the 80's, implies penetrating into transmissions of a frequency that is invisible to the human eye, mainly in those natural and atmospheric changes that convey light spectrums and excesses in light and shadow on bodies or those whose full visibility is prevented by multiple, frontal lighting mechanisms. Two pieces engage with the virtues and deficiencies of natural and mechanical blindness's. On the one hand, there is the piece that seeks out these natural energies which breach the gallery's glass-window display and whose title is a confession by the artist: *Mi fascinación por la luz, más que por los objetos iluminados por ella (My Infatuation with the Operation of Light rather than the Objects it Illuminates)*. In this piece, the painterly effects on the transparency of the pvc define and reveal the image through the rays of light coming from the street outside. This phantasm gives several nods to photography's magical process, as well as to the impressions of memory in our minds. On the other hand, in *Cegado por Corot (Blinded by Corot)* Valdés reaffirms his aspiration to represent optical sensations determined

not only by natural atmospheric conditions and light as in Corot's impressionist paintings, but more precisely by the blinding effect of photographic flashes or artificial lights that obstruct our eyesight, and cause a visual confrontation that obstruct our gaze, and cause a visual confrontation that dissipates our gaze and distances it from the singularity of pigments. Driven by a visual stimulus, this movement relates to the questions that Denis Diderot posed in *Letter about the blind* (1749) where he insisted on blind people's visions upon being affected by sensations related to the air and their fingers, and to light and touch, creating other forms of knowing and learning about objects. If our vision is blocked, then our hand reaches out and projects the forms and textures in our minds. Even if our fingers don't touch those objects, they can be recognized and abstracted shapes, as well as from their fully enlarged and figurative view. It is through these divisions of images, these duplicates of uneven scale, in their translations and their features that *Tempera* appears to our Gaze as a diluted phantasm, one that is preserved through painting; yet another resource that can be printed, discarded and reinstated.

SOLEDAD GARCÍA

BIOGRAPHY

FRANCISCO VALDÉS | Was born in Santiago, Chile in 1968. He holds a MFA from Goldsmiths College, University of London (1999) and was Researcher in the Fine Arts department at Jan van Eyck Akademie in Maastricht, The Netherlands (2003-05). Currently he lives and works in London, UK. From 1990 he has done more than twenty solo shows, among the latest are "Tempera" Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 2014, "Open" Guild House, London, UK, 2013, "Forecast" Elaine Lévy Project, Brussels, Belgium 2012, "New Works" with William Horner, AHF, London, UK 2012, Gyonggi Creation Center in collaboration with Gyonggi Museum of Modern Art, Seongam Island, Korea, 2010, "From Europe to Asia and back, again. Living in a suitcase." curated by Jérôme Sans, Lukas Feichtner Galerie, Vienna, Austria, 2009.

SOLEDAD GARCÍA | Es Historiadora del Arte y obtuvo su maestría en Curaduría en Goldsmiths College, University of London. Desde el 2010, es curadora y coordinadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda (CCLM) donde ha editado los libros Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile, Vol. I, II y III (LOM/CCLM). Ha participado de plataformas colaborativas de investigación y exhibición como Time Capsules and the conditions of Now junto a la curadora Fatos Üstek (DRAF, Londres, 2012); el Seminario de lo Invisible y la exposición Magic Block co-curada junto a Brandon LaBelle (Stiftelsen 3,14, Bergen, 2014) cuya segunda versión se exhibirá en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago a partir de octubre de 2014. Entre sus curadurías recientes se encuentran Cuerpos Vitales. Obra gráfica de Lily Garafulic (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2014), Cautiva (Centro Cultural Matucana 100, Santiago, 2012) y Residuos Urbanos (Ch.ACO, Estación Mapocho, 2011).

TEMPERA

Publicación a Cargo de

Florencia Loewenthal

Textos

Soledad García

Artistas

Francisco Valdés

Diseño Colección

y Dirección de Arte

Pozo Marcic Ensemble

Fotografías

Rodrigo Maulén

Traducciones

Ximena Velazco

Paul Beuchat

Impresión

Ograma

Tiraje 800 ejemplares

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

GALERÍA 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 246.988
ISBN 978-956-352-106-1
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



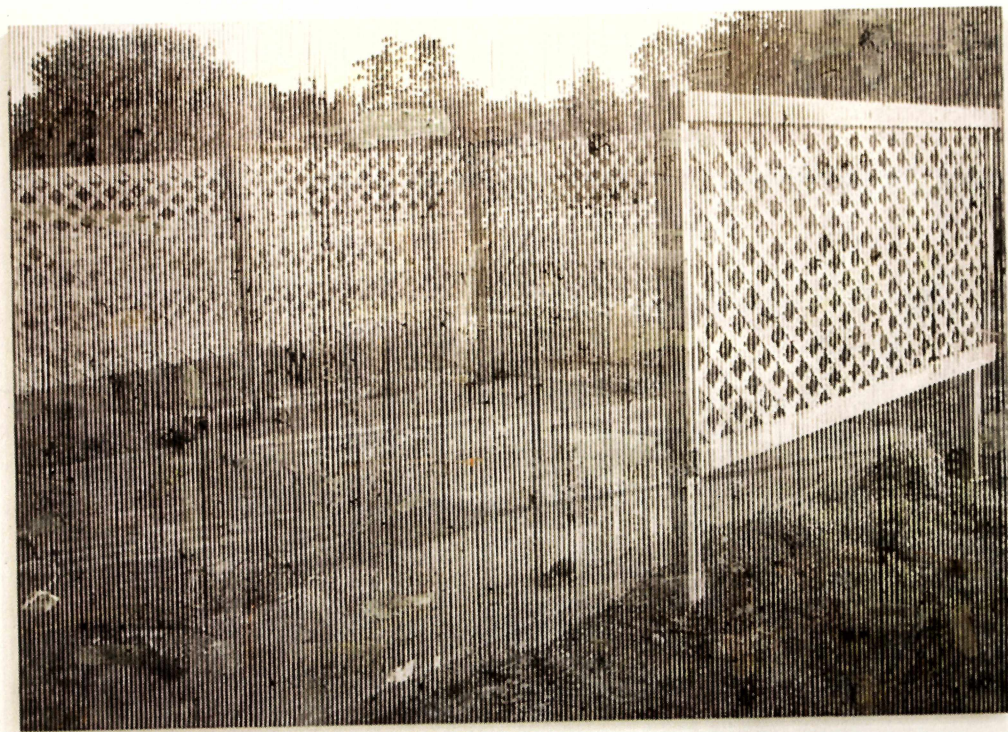
Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO