



voluspa jarpa
historia pública
privada

galería gabriela mistral



Textos de artista (a propósito de una incomodidad)

Tradicionalmente, la escritura de textos críticos sobre un determinado/a artista o una determinada producción artística, es realizada (ya sea por encargo o por propia motivación) por un tercero, tal como lo señala Voluspa Jarpa al inicio del texto que acompaña a esta muestra.

Sin embargo, en el ámbito de la historiografía del arte, existe un corpus de escritos que actúan como fuente de primera mano, constituido por los textos que los propios artistas elaboran frente a sus obras o frente a sus procesos de creación.

En el caso de Voluspa Jarpa, el asumir la incomodidad de la escritura autorreferente y autorreferencial, genera el movimiento entre unos extremos marcados por *El mito trágico del Angelus de Millet* escrito por Dalí en los años 30, y las *Notas y Escritos* que Duchamp desarrollara a lo largo de toda su vida.

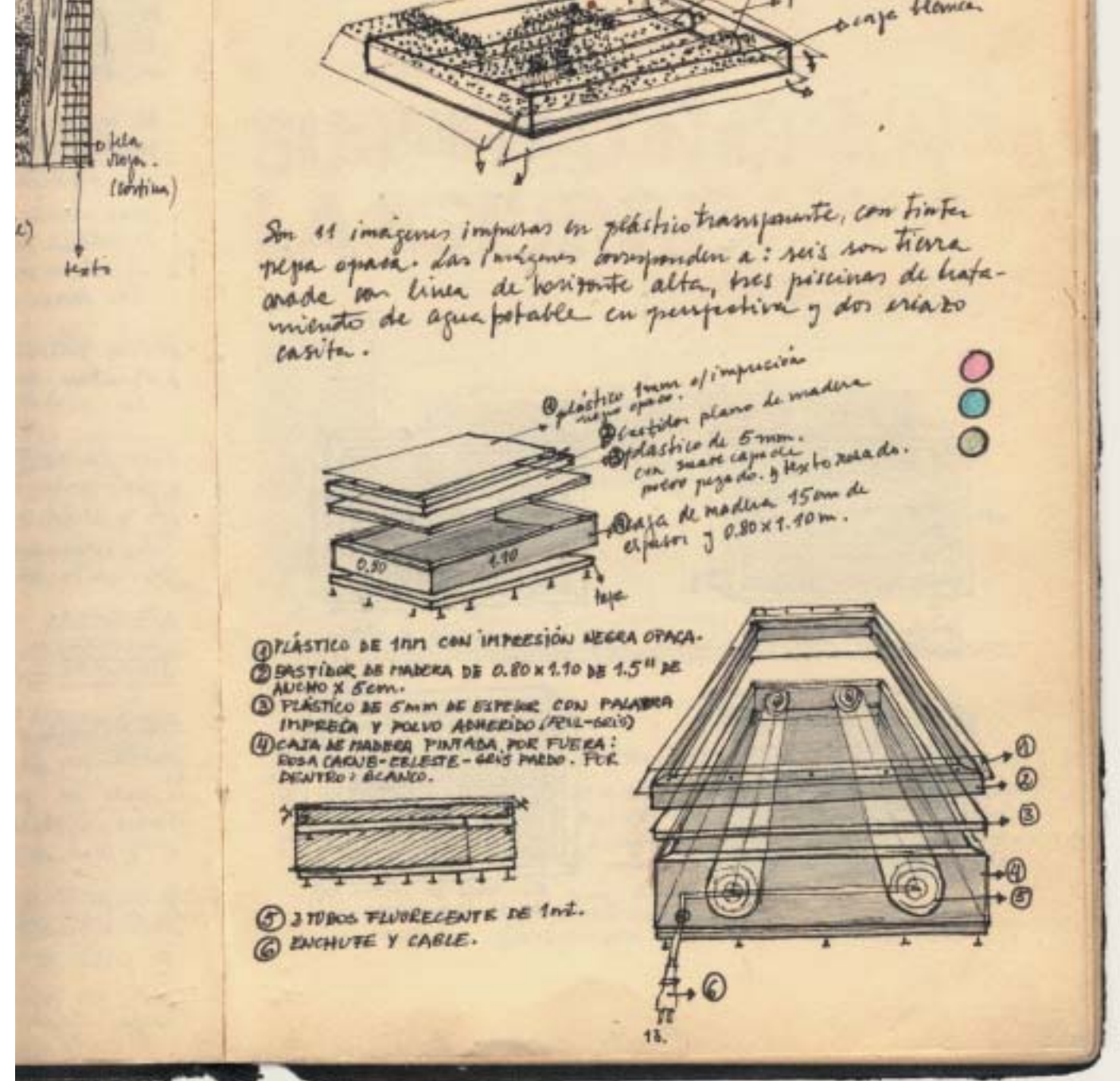
El primero de éstos, ejercicio delirante en el que Dalí pone en práctica (despliega, dispone) su método paranoico crítico, como relato del proceso (ir)reflexivo del artista frente a los motivos que conformarán su producción.

El otro extremo, suerte de *instrucciones de uso* que posibilitan la lectura de una obra como el *Gran Vidrio*.

Voluspa Jarpa asume la tarea de presentar su propia obra como un *ejercicio de conciencia* –no siendo extraña ni casual la cita inicial a Duchamp– intentando exponer o develar el *coeficiente de arte* en su propia producción de los últimos diez años, procurando entender la obra desde su propio interior, desde un cuerpo que va constituyéndose, que se somete a permanente evolución.

Asumir esta tarea evita la necesidad (pero no la posibilidad) de un discurso articulado desde la reflexión segunda de *otro*, ajeno a la propia producción de obra.

En esa medida, el texto de Voluspa Jarpa indica una autoreferencialidad, de y hacia la obra, más que a la persona artista. **Soledad Novoa Donoso**





La Incomodidad de una Década

Este escrito es una excusa para forzarme a mirar mi trabajo de obra, que tiene aproximadamente diez años de desarrollo e incomodidades. Pretendo que este texto pueda dar cuenta desde ese instante cero de autor, hasta el trabajo expuesto en la Galería Gabriela Mistral, en junio de 2002.

Generalmente, uno le pide a otro que realice este trabajo, ya que este otro representa a un espectador ideal o idóneo, que podrá darle al trabajo lecturas y asociaciones simbólicas, probablemente de mayor espesor y densidad de las que uno suponía que estaban contenidas en el trabajo.

Pero decidí tomarme esta molestia, esta incomodidad de realizar yo misma estas relaciones que se encuentran en el trabajo, que signifiquen un ejercicio de lectura, de autolectura, que tal vez sea en realidad un ejercicio de conciencia.

Recuerdo ese polémico y corto texto que Marcel Duchamp leyó en 1957, en el que habla del coeficiente de arte (diríamos del coeficiente de invención o creación, según se quiera) y lo define sintéticamente, justificando su noción del artista como un médium “... *la diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no es consciente... esa diferencia entre lo que quería realizar y lo que realiza, constituye el coeficiente de arte... una relación aritmética entre lo no expresado pero pretendido y lo expresado sin querer.*”

Creo que esta noción se refiere a la producción de las obras como una síntesis más compleja y sincrética que meros resultados racionales, emocionales, sensuales o ideales de un sujeto. La distancia entre lo que un artista ha realizado y lo que ha planificado, revela para Duchamp el coeficiente de arte de una obra. A mayor distancia entre ambos momentos, mayor coeficiente de arte.

La inconciencia de ese artista descrito por Duchamp, o más bien la experiencia de esa inconciencia, la sensación de esa inconciencia que se presenta a cada nuevo trabajo imaginado y luego ejecutado, es lo que me lleva a escribir este texto con el deseo de hacer aparecer para mí y para los otros, el desarrollo de mi trabajo, ver su desarrollo orgánico y sus quiebres, los azares y las intenciones, los intereses, lo fallido y lo acertado, hasta desembocar en esta serie presentada en la Sala Gabriela Mistral.

La primera imagen

el sitio eriazo

En 1992 propuse como trabajo de obra para el taller de 4to. año de pintura, que dirigía Gonzalo Díaz en la Escuela de Artes de la U. de Chile, una serie de pinturas, organizadas en polípticos, cuyo objeto de “estudio” eran los sitios eriazos de la ciudad de Santiago y la titulé *Serie de los Eriazos*.



Tomaba el eriazo porque era un paisaje que me impresionaba dentro de la ciudad, por su mudez, por cierta desolación normalizada. Por ser un residuo de la historia de los movimientos urbanos y en ese momento para mí, también residuo de una Historia (social, política, cultural y personal) confusa, oscura y no satisfactoriamente narrada o representada. En cierto modo presentía una historia incontable e irrepresentable en su complejidad.

Pero también el eriazo era un desafío para la pintura. Un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo. Una contradicción moderna más.

Pintar el sitio eriazo era difícil. No tenía hitos visuales importantes, excepto en sus límites topográficos y en algunos objetos degradados visualmente, que servían para “armar” el primer plano y, con esto, la ilusión pictórica de la tridimensionalidad.

Su color podía desafiar, incluso, al registro fotográfico que yo realizaba: una monocromía gris, de un gris sordo y neutro, que teñía a todos los elementos que estaban en el sitio. A su vez, este mismo gris se desparrama por toda la ciudad, apareciendo cuando no ha sido radicalmente cubierto por otra superficie. Es el color de la periferia, y en un recorrido lineal por Santiago, significa la aproximación a sus

barrios, la que se empieza a constatar al ver este tono de neutralidad, el gris de una tierra reseca, que aparece persistentemente. Esta sensación de periferia, de ciudad inacabada, precaria, mal hecha o mal pensada, se podía percibir en estos eriazos del centro de Santiago.

El procedimiento de pintura que usé –principalmente aguadas y grisallas (óleo magro)– me llevó hacia una imagen inmaterial, deslavada, que dio a la pintura un *status* de telón de fondo.

En ese momento, para mí, la figura humana quedaba totalmente clausurada como posibilidad, debido a su exceso de narratividad, y el paisaje sería por mucho tiempo el terreno por donde transitaría con mi trabajo.

Pero a estas pinturas con carácter de telón de fondo, de grandes dimensiones, les faltaba su figura, un protagonista. Lo que encontré como figura fueron marcos de estilo pintados como *trompe l'oeil* que encuadraron estos sitios y también un procedimiento pictórico poco triunfante y precario.



En 1995, en la serie que se titula *El Jardín de las Delicias*, aparecen de nuevo los sitios eriazos, pero no como protagonistas, sino como comentarios de la ciudad y de otros temas: el monumento, la historia de la historia y la puesta en escena como recurso de la pintura. Y otras reflexiones derivadas de ella, como la manualidad y la imitación de procedimientos mecánicos presentes en la reproducción de las imágenes: la cuatricromía manualizada.

Estas pinturas surgieron de un deseo de representación mayor que el que pude, hasta ese momento, sugerir con los sitios eriazos que más bien me incomodaban, o incomodaban mi deseo de pintura y de representación, y fueron en cierto sentido pictóricamente irrepresentables. Este deseo provenía del trabajo que realicé para el Mural de Rancagua, instalado en la estación de Ferrocarriles de esta ciudad, en 1994.

En 1997 tomé el sitio eriazo como imagen simbólica para realizar dos series. La primera de ellas se titula *No ha lugar*, expuesta en el Museo de Bellas Artes y consistente en un políptico instalado sobre un muro pintado de rojo, conformado por paneles donde aparecen cinco eriazos registrados en el centro de Santiago.

Este políptico aborda la dificultad de representación del eriazo. En la búsqueda de tensar los distintos modos de representar, y teniéndolos como referente discursivo, los clasifiqué según su eficiencia (procedimientos mecánicos) y su ineficiencia (procedimientos manuales). Aproveché de oponer la imagen pictórica a la imagen fotográfica digitalizada, pasando por la serigrafía.

Para hacer alusión al lugar de la exposición, saqué de las bodegas del Museo marcos de estilo, que instalé sobre algunos de los paneles. Otros marcos fueron pintados y otros impresos. El *trompe l'oeil* se materializaba. A la pintura se le adhería un objeto. Un objeto propio del lugar donde se instalaba el trabajo, puesto sobre un paisaje “impropio”. El paisaje del eriazo, en este caso, por sus distintos niveles de traducción de la imagen real, ya no funciona como un telón de fondo, sino más bien, por los procedimientos utilizados –no tenía velos (veladuras)– deja ver claramente su ausencia de belleza, haciéndose más evidente su incomodidad con respecto al paisaje de la ciudad, una ciudad inacabada y contradictoria. Un pedazo de imagen de la periferia que aparece en el centro.

Uno de estos paneles contenía una imagen que seguí utilizando después, la de un eriazo habitado. En

este lugar se ve una casa de madera instalada en el medio de un sitio rodeado de edificios nuevos, recién construidos, producto del boom inmobiliario de los años 96-97, amenazando con la construcción de una ciudad nueva, sobrepuesta a la anterior y con la posibilidad de que la mayoría de los eriazos que había trabajado hasta ese momento, dejaran de ser sitios baldíos.

El políptico terminaba con una tela en la que enumeraba los hitos o elementos visuales que lograba distinguir en el lugar, desde el último plano hasta el primero. Era





una especie de descripción, sin elementos narrativos. La imagen a la que corresponde esta enumeración era un sitio eriazo que ocupaba una manzana completa, ubicado en la calle San Diego, al que fotografié dejando una línea de horizonte muy alta, casi en el borde superior de la tela, de manera que el plano de tierra en fuga conformaba gran parte de la superficie de la imagen.

La segunda serie se titulaba *Santiago/ La Habana– Serie de Eriazos*, llevada a la Bienal de La Habana y consistía en las imágenes impresas serigráficamente de dos eriazos. Un eriazo de Santiago: el del sitio eriazo con la casa y otro de La Habana: una ruina del casco histórico de la ciudad, ambos intervenidos con marcos reales y con pequeñas naturalezas muertas, pintadas al óleo sobre las serigrafías.

En la parte central del políptico había dos paneles donde las imágenes serigráficas de los dos eriazos se superponían. En la superposición de las dos imágenes se pierde la referencia visual, se mezclan los puntos y en zonas de mayor saturación, sólo la técnica serigráfica es posible de ser reconocida, vaciada de imagen, es decir, abstracta.

En esta serie, la superficie pintada queda reducida a una superficie mínima y representa naturalezas muertas ubicadas en el primer plano. Hago evidente la serigrafía de las imágenes a través del tamaño visible de los puntos de impresión. Es un políptico impreso, lo que produce una menor expresividad de



las imágenes, las desdramatiza y uniforma, lo que hace que, finalmente, el tono del trabajo sea impersonal. Es una serie que pretende abandonar la seducción, la gestualidad de la manualidad pictórica, contraria a la instalada en el Museo de Bellas Artes.

En el año 2001 realicé una intervención en un sitio eriazo en la ciudad de Valparaíso, en el marco de la muestra A escala, que reunía otras intervenciones en esta ciudad. Este sitio tenía la particularidad





de obligar un punto de vista aéreo, ya que se observaba en su totalidad desde arriba del Paseo Atkinson, mirador que ofrece también una vista del puerto.

Este punto de vista permitió una perspectiva privilegiada, y la intervención consistió en esparcir pigmento de color azul ultramar con forma de un rectángulo, según las dimensiones de una mediagua. En un borde del rectángulo instalé una miniatura, la maqueta de una casa inglesa.

La idea de la intervención era simple: a través de un color que denotara su artificialidad con respecto al paisaje circundante, señalar la no habitabilidad del lugar. La maqueta era una pequeña ironía de la misma idea, que delataba la escala del paisaje.



Esta intervención fue una extensión del tema de los paisajes eriazos, ya no a nivel representacional, pero sí implicando el desplazamiento de algunos códigos pictóricos, derivados de reflexiones pictóricas: la intervención por color, la connotación pictórica de ese color ultramar en cuanto sombra, la verosimilitud/ inverosimilitud a través de la escala.



La segunda imagen

la histeria

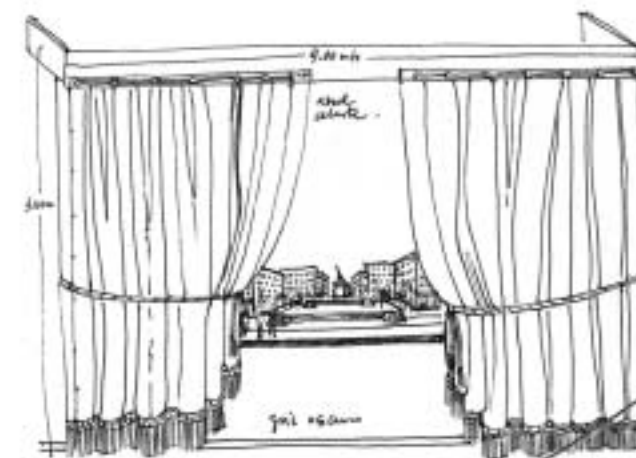
En el trabajo realizado en la serie *El Jardín de las Delicias* (1995), el modelo y referente conceptual que enhebró las distintas imágenes que la componían, fue la descripción freudiana del discurso de la histeria. Específicamente, la descripción que realiza Freud de los mecanismos presentes en la histeria, que fue llamada “enfermedad por representación”.

La idea de buscar este modelo surge en mí después de ver dos fotografías antiguas de mujeres con “ataques histéricos” de fines de siglo XIX, en un libro de medicina. Lo que me pareció más importante en ese momento era poder articular una imagen compuesta por varios fragmentos de imágenes sacadas de diversos lugares. El título de la serie se debe a que estas imágenes las seleccioné sin un plan previo de armado, correspondieron a una selección casi espontánea, de imágenes que llamaron mi atención o despertaron mi deseo de trabajar con ellas: eran imágenes tomadas por el deseo que producían en mí.

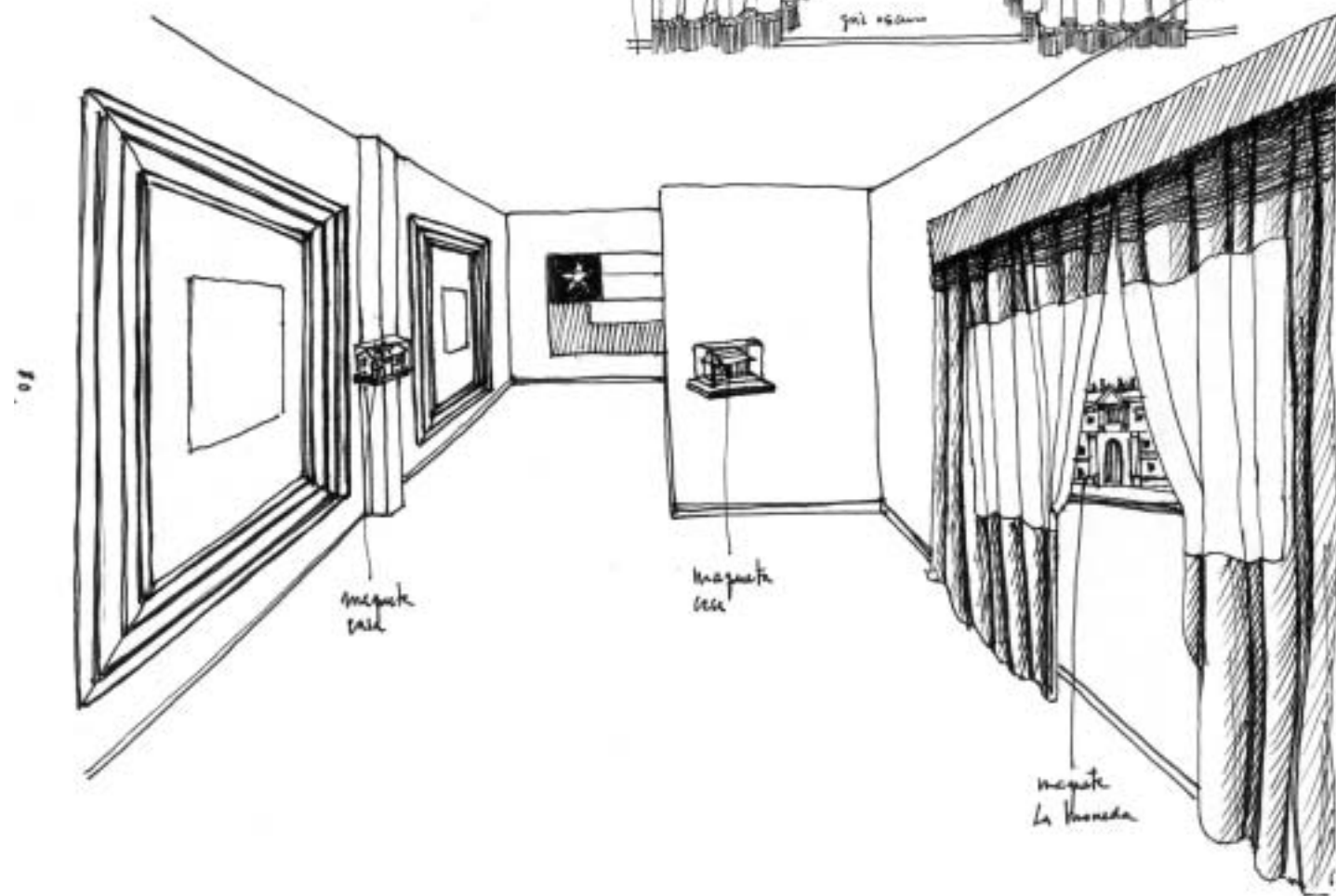
La estructura del armado la iba a encontrar después, en la explicación freudiana de la histeria, entendida como estructura psíquica que funciona en un imaginario que sufre la represión y luego fragmenta el discurso de este deseo reprimido, haciéndolo “incomprensible”, invirtiendo partes, condensando otras y finalmente, haciéndolo legible a través de síntomas corporales. Me pareció entonces que el eriazo era un síntoma histérico, somatizado en la ciudad.

Pude establecer un nexo entre el eriazo y el monumento del héroe como dos polaridades de la ciudad histerizada por un discurso histórico fantasioso. Por un lado no hay historia, fue borrada (el eriazo); por otro, hay una historia exaltada, exacerbada, fantasiada (el monumento). Encontré esta situación urbana en un lugar específico de la ciudad, el Altar de la Patria, donde se ubica el monumento ecuestre de O’Higgins y que, caminando recto por el paseo peatonal Bulnes, desemboca en un gran eriazo, el mismo que yo estuve pintando antes.

Oliva Costina y Altar de la Patria. (19 de marzo, 2000)



Vista desde segunda sala. (Entrada)



La tercera imagen

el monumento

Pero no cualquier héroe servía para este trabajo, sino aquél con el que trabajé previamente en el Mural de Rancagua: el monumento ecuestre de Bernardo O'Higgins, alusivo al Desastre de Rancagua, monumento afrancesado en una pose eréctil que esconde una derrota, una huida y una masacre. El Salto de la Trinchera de Bernardo O'Higgins, ubicado en el gesto urbano más ordenador de la ciudad de Santiago, me refiero a las edificaciones ubicadas en torno al Paseo Bulnes, en una plataforma llamada el Altar de la Patria, frente a la Moneda. Una de las imágenes centrales que componía la obra *El Jardín de las Delicias* era este monumento, oponiéndolo a la idea de sitio eriaz.

La imagen que acompañaba al monumento y su entorno urbano (los edificios que circundan al Altar de la Patria), era un fotograma de una película de Raúl Ruíz llamada *Las tres coronas del marino*. Saqué esta imagen de una revista *Cahiers du Cinéma*, que alguna vez compré o me regalaron.

El fotograma muestra un escenario con un gran telón rojo, que es corrido por un hombre que presenta a una vedette, la que va saliendo al escenario desde el fondo. Tiempo después me comentaron que esta era la única escena de la película donde se habla en español y la frase que emite el presentador, si no me equivoco, es: "...para ustedes, desde La Sirena...". Era esta la imagen que me sirvió para presentar al monumento saliendo desde atrás del cortinaje rojo, relacionándose así con el ejercicio histórico.

En las pinturas barrocas la cortina es un elemento que hace alusión a la conciencia de la puesta en escena, es el elemento bisagra que separa el espacio de representación del espacio real. En esta obra, era un elemento conector y a su vez un elemento irónico, pues aludía a ese viejo recurso retórico del Barroco, ahora trasladado hasta el Altar de la Patria.



Pero *El Jardín de las Delicias*, resultó aún más complejo e intrincado en su narratividad. La idea de la presentación del monumento en vez de la vedette, proviene de la imagen de la presentación de los casos históricos en el célebre Hospital de la Salpêtrière, donde Freud escuchó por primera vez sobre la existencia de la histeria, a fines del siglo XIX. Debido a esto, la otra imagen utilizada en la serie era la de un libro abierto donde aparecen las fotografías de las mujeres con *arcos históricos*. El libro estaba pintado como un elemento sobrepuesto a la escena, al igual que el marco. Ambos elementos definen el límite con el espacio de afuera del cuadro.



La cuarta imagen

el dentro de cuadro y el fuera de cuadro

En los trabajos descritos anteriormente, puedo distinguir una temática que con el tiempo tomará más forma y se hará más evidente. La concepción de la pintura se iba haciendo extensiva, no solamente al ejercicio de pintar o a sus extensiones bidimensionales. Había encontrado referentes que aludían a obras que transforman un cuadro en un dispositivo de mayor complejidad visual, incluyendo la noción de cuadro y también de fuera de cuadro.

En un principio, esto más bien era una sensación que se desprendió de la imposibilidad de dar cuenta de los eriazos mediante la pintura. Realicé series de pintura que, en cierto modo, iban a contrapelo con su lenguaje. Traté de extender los procedimientos a otras técnicas y su mezcla, y realicé grandes cuadros de compleja narratividad visual.

En los eriazos el ejercicio de la ilusión y desilusión de la pintura, según la mimesis o una cierta autonomía del lenguaje, fue un ejercicio constante. El marco y su utilización como *trompe l'oeil*, como una forma retórica de asignar el espacio del dentro de cuadro y el fuera de cuadro. Los marcos reales fueron una manera de evidenciar el modelo en comparación al elemento representado y también el modo material de salirse del lenguaje representacional hacia el objeto.

En 1997 realicé una exposición en la Galería Gate Foundation, en Amsterdam, titulada *Out of frame*, que reunía pinturas desde 1995 hasta esa fecha. El título hacía evidente la nueva problemática que estaba trabajando.

En una exposición anterior, también de 1997, titulada *La silla de Kosuth*, en la Posada del Corregidor,





hice extensivo el fuera de cuadro de una manera material y conceptual que fue más radical. Dispuse una mediagua –haciendo un símil de aquella del sitio eriazó habitado– en el segundo piso de la galería. Por su disposición en el espacio, el espectador estaba obligado a entrar a la casa. Desde una ventana se veía un cuadro de gran formato donde aparecía pintado el sitio con la casa.

Este trabajo marcaba una cierta definición formal de lo que yo estaba denominando el espacio del dentro y fuera de cuadro. La definición de éste no era tan literal como lo que está dentro y afuera, o representación y realidad, sino más bien la relación de ambos espacios, el intersticio entre ambos. Las obras que me sirvieron de modelos conceptuales y de reflexión para elaborar este dispositivo, fueron *Las Meninas* de Velázquez y *Etant Donés...* de Marcel Duchamp.

En esa época escribí: “... crear una imagen en fuga, pensando en esas imágenes que presentan su asunto al centro y que en su vacío se fuga el detrás, por donde se escapa la mirada. Como si la mirada buscara siempre otra cosa que lo que se le muestra. En *Las Meninas* es el espejo que está al fondo y la figura sobre los peldaños. Estos llegan a tener una relevancia mayor en la búsqueda de información, en la necesidad de conocer las causas del despliegue escénico del primer plano. Al parecer, la mirada siempre se fuga hacia aquello que constituye su fuera de cuadro”.

Ahora veo que este espacio del dentro-fuera de cuadro, era un espacio que no corresponde exactamente a la obra, sino más bien era el espacio que queda definido por y para el espectador. Un espacio no lo suficientemente neutro, ni lo suficientemente seductor, creado por un mecanismo de ilusión y desilusión con respecto a lo representado en la experiencia de este doble juego.

Este “lugar”, que yo pretendí crear como extensión del espacio del cuadro, fue descrito por Gonzalo Díaz, luego de “ver” ese trabajo. Antes que terminara la exposición, me encontré con una carta que Gonzalo había escrito sobre uno de mis catálogos, en una página libre, que dejaba la reproducción de un eriazó gris.

En ella dice: “Me senté en la silla y pensé cómo podía arreglar las tablas del piso. Miré por la ventana y me di cuenta que la desolación no está proporcionada por el erial, sino en entrar en esa situación, haciendo uno el símil del sueño. Ver desde (el interior) la casa (desde el propio yo) al mismo yo representado ‘EN’ su entorno. ¿No es ese el mecanismo (o uno de ellos al menos) del sueño?” Mecanismos descritos por Freud. La sensación –así lo entendí yo– del espejeo y extrañamiento que producía observar el paisaje de una casa de madera en un sitio eriazó, desde el dentro de una casa de madera “real”, instalada en la Galería.

La quinta imagen

la casa: escala de lo verosímil

En el políptico *No ha Lugar*, aparece la imagen de esta casa instalada al medio del sitio eriazo; fue el referente hacia donde giró el trabajo. Fui abandonando el eriazo y quedándome solamente con el referente CASA.

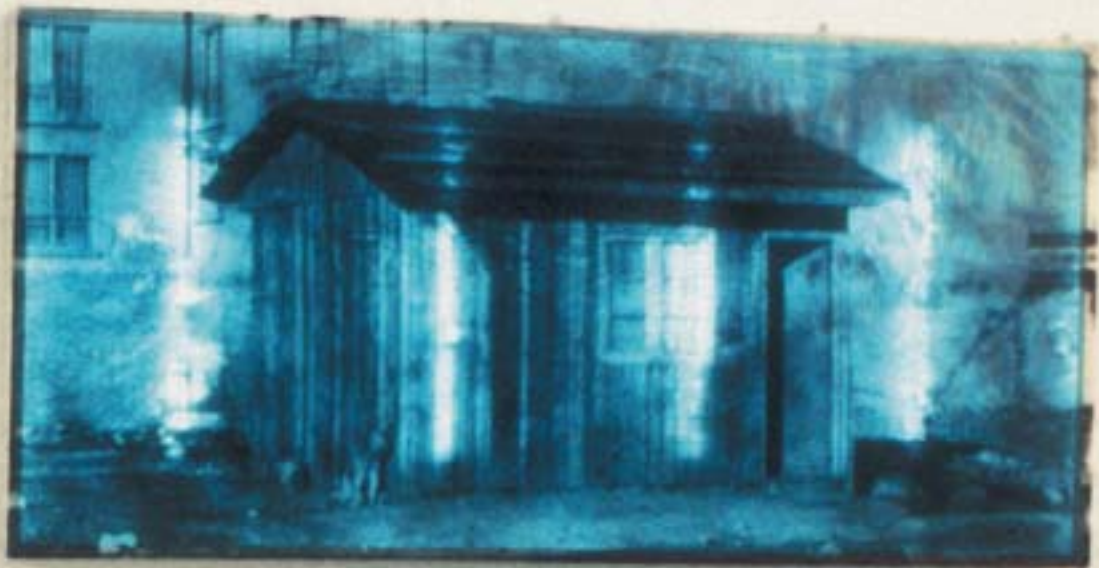
En esa época escribí: “La casa es el lugar común y el espacio de posesión, la intimidad protegida. La función primera de la casa es la de dar cobijo y mediante la creación de un espacio interior artificial, crear condiciones de habitabilidad a través de la invención del dentro y el afuera. La imagen y el recuerdo de una casa son recuerdos de protección, el lugar al que pertenece la intimidad. La casa del eriazo es la expresión mínima de estas condiciones. En la obra *La silla de Kosuth* (1997), obra instalada en la galería Posada del Corregidor, instalé una casa de madera, precaria, en medio de la sala del segundo piso.

A partir de este trabajo, el objeto CASA se transformó en el sujeto CASA, el paisaje casa, la casa como sustantivo y como adjetivo, y se fue transformando en el núcleo de otra línea temática.

En la casa de la obra *La silla de Kosuth*, se podía entrar, sentarse en la silla ahí dispuesta y mirar el exterior desde las dos pequeñas ventanas opuestas entre sí. Desde una se veía la entrada de la sala y desde la otra una pintura situada al fondo de ésta. En ella había pintado un sitio eriazo, donde fue construida una pequeña casa de madera rodeada de edificios nuevos, que forman parte de la remodelación del centro de Santiago. La casa pintada funcionaba como el lugar del verosímil, apareciendo como modelo o referente de la casa exhibida”.

En la obra *Homenaje a Rodrigo Merino* (1998), presentada en el Museo de Arte Contemporáneo, instalé nuevamente la casa. Pero esta vez, aparece con la puerta y las ventanas tapiadas. Adentro dispuse una corrida de fluorescentes en el piso. La enorme cantidad de luz que había en el interior de la casa salía por entremedio de las rendijas del entablillado de baja calidad que conformaba las paredes. Detrás de





este objeto y en relación a él, una pintura de gran formato que mostraba el paisaje de unos icebergs de la laguna San Rafael. Este paisaje pintado desde una postal, tiene la característica de mantenerse dentro de un cromatismo frío, pintado con un despliegue técnico considerable, buscando la mimesis con el modelo. Sobre un pedazo de hielo que flotaba en el agua, pinté la imagen de la casa que estaba en la sala.

Paralelamente a la relación del objeto-casa, su imagen y sus distintos entornos, empecé a trabajar con maquetas de casas de Santiago que fotografiaba y que mandaba a realizar a un ex- alumno con gran habilidad para las miniaturas.

A partir de las maquetas realicé un trabajo titulado *La casa y sus adjetivos*, que fue mostrado en Balmaceda 1215, utilizando una primera maqueta de casa básica, que fotografié en diversos lugares, produciendo una ambigüedad en la escala del objeto y el paisaje circundante.

En esa época escribí: “... La relación que se establece entre las cuatro condiciones de la misma casa: MAQUETA/ FOTOGRAFÍA/ CASA REAL/ PINTURA DE LA MAQUETA, debe ser de irrealidad. Cada condición niega y reafirma a la otra, haciendo desaparecer el sentido de la realidad y, por lo tanto, del dramatismo. No es exactamente el reverso de la representación, es más bien un ir y venir de ella. Materialmente la maqueta es más “real” que cualquier representación bidimensional, específicamente por su tridimensionalidad y grado de descripción material. Pero, por otro lado, niega su simulacro debido a la escala que la transforma en un objeto portátil (condición que creo, diferencia al objeto de la cosa)”.

La definición que usé de maqueta era “modelo reducido de un monumento o edificio. Representación de un modelo en pequeña escala de una cosa digna de imitar. Boceto plástico. Borrón o apunte que un artista hace antes de empezar una obra”. Y la definición que utilicé de modelo fue “objeto que se reproduce imitándolo; representación en pequeña escala; cosa que reproduce un pintor”. TIPO, PROTOTIPO, MUESTRA.

En el año 2000 realicé una exposición en la Galería Canvas International titulada *First Person Plural*. En ella la maqueta de la mediagua estaba planteada como el fuera de cuadro de las otras obras de la muestra. La imagen de esa casa se repite en distintos contextos y escalas en las pinturas de gran formato que se exhibieron en las salas.

Escribí en esa ocasión “... es una idea que venía del montaje realizado en el Museo de Arte Contemporáneo. En esa oportunidad decidí que el espectador –al entrar a la sala- vería primero una mediagua real que estaba



tapiada. Luego, al mirar en sentido opuesto a la casa, vería un paisaje de glaciares donde flotaba la misma casa de madera, en pequeña escala. Era un retardo en la visión que producía la sorpresa de unir las dos imágenes. En este caso el fuera de cuadro tiene mas presencia que el cuadro.“

“ ... la imagen no es lo que se ve, sino aquello que se produce en el intersticio del dentro y fuera de cuadro. Producir la sensación de una imagen aunque ésta sea contradictoria. Imagen hecha de fragmentos que produzcan un todo, aunque la diversidad de las situaciones sea inverosímil. Una imagen que posea el equilibrio y la distancia exacta entre la fascinación que produce la representación mimética y la constatación de la realidad material. En la exposición *First Person Plural* el pequeño fuera de cuadro es la maqueta. Es la realidad y la fascinación al mismo tiempo”.

La otra maqueta utilizada en esta obra era una reproducción a escala del Altar de la Patria, todo el entorno de los edificios, los árboles, calles y el altar mismo. Esta maqueta grande quedó semioculta detrás de un cortinaje rojo, que instalé en su primer plano.

La mediagua era el personaje que le daba la escala a los paisajes, pues sustituye la escala humana por ser lo habitado. La mediagua del fuera de cuadro se repite en las cuatro pinturas de gran formato de la exposición, en distintas escalas según su posición en el plano.

Este año 2002, monté una obra titulada *Un miedo inconcebible a la pobreza*, en el Centro Cultural de España. Consistió en la maqueta de una ciudad idealizada, puesta a gran altura simulando una vista aérea urbana. Esta maqueta reprodujo un pedazo de una ciudad parecida a Santiago, en sus nuevos barrios residenciales, con casas de subsidio y sus ampliaciones, edificios, sitios eriazos, un Mac Donald's y casas residenciales de otras épocas, pero todas insertas en un estilo “modernista”, ecléctico, mestizo. Coloqué la maqueta como un cuadro, paralela al muro, produciendo, por la altura en la que estaba instalada, una sensación de vértigo.

En la sala contigua instalé una mediagua real, no solamente de madera, sino mezcla de madera y muro de concreto armado (simulado). Dentro de la mediagua una silla de Kindergarten y una pintura de pequeño formato con el beso de una pareja. La mediagua estaba iluminada por dentro con una luz intermitente, blanca, que producía destellos con un determinado ritmo de tiempo. La luz era de estas luces de vehículos de seguridad que se pasean por las calles. La palabra miedo del título se localizaba en el titileo de estos destellos.





La sexta imagen

paisajes límites

En obras de 1998 al 2000 trabajé con imágenes del paisaje chileno en su condición de paisaje inhabitable.

Del eriazo urbano, y pensando en la imposibilidad de habitabilidad, recogí los lugares del territorio chileno donde sería imposible vivir.

En *First Person Plural*, esta noción la ocupaban los paisajes de los glaciares y del desierto. Formaron un díptico de paisajes límites que serían intervenidos por la imagen de una mediagua. Ambos estaban delimitados por un marco de gran formato, uno pintado y otro real. Incluí el marco como un elemento que aísla “sanamente” a la pintura de la realidad. El dentro de cuadro aislado por un marco grueso, potencia la sensación del cuadro y, por lo tanto, del afuera.

La elección de los soportes de esta exposición se debió a un cierto tedio que me produjo la tela blanca y pasiva de significación. Por lo tanto, los soportes de estos paisajes eran primero que nada objetos de significación, una pequeña impertinencia o imprudencia. Pintar el paisaje de los hielos sobre frazada gris, de las que se reparten en las catástrofes, y el del desierto sobre una tela de tapizado con flores, un estampado de la casa burguesa, remite a significaciones privadas. Los dos paisajes marcan los límites norte y sur del territorio nacional.

El tapiz y la frazada son el ropaje del mobiliario de la casa, el tapiz de varios muebles de asiento, cortinas y otros, y la frazada como la ropa de la cama.

El otro soporte pictórico usado en esta serie fue la bandera nacional, en la que pinté el paisaje del Altar de la Patria mezclado en el primer plano con un eriazo. La bandera es el paño público, síntesis visual del territorio nacional, emblema de la identidad colectiva.

Los conceptos que cruzaban esta exposición, a través de los soportes, eran **HISTERIA PRIVADA / HISTORIA PÚBLICA**. La identidad de la primera persona del plural se cruza por estos dos vectores, la historia como



desarrollo en la línea horizontal y la histeria en la interrupción de la línea vertical. Su lugar era la casa de la mediagua instalada en el fuera de cuadro, que representa al yo. En esta muestra había dos paisajes límites del territorio y un paisaje límite de la vida urbana.



La séptima imagen

la bandera y el beso: impertinencia y deseo

En la exposición *Informe / Balmes+Jarpa* en la Posada del Corregidor (2001), volví a presentar otra bandera pintada. La anterior no fue mostrada en Chile, y con el tiempo me pareció demasiado narrativa. Realicé la siguiente con el deseo de encontrar una imagen más eficiente, más sintética y menos literaria. Se trataba de una bandera de tamaño oficial en la que pinté una mediagua, utilizando el recurso del píxel de las imágenes digitales. La idea fue entregar el significado simbólico, a través de una técnica que denota una pretensión de modernidad tecnológica, pero reproduciendo una imagen precaria. También, seguía presente la idea del retardo, producido en la pintura cuando ésta imita otros procedimientos tecnológicos de reproducción con una total falta de economía de sus medios. Pintaba los píxeles cuadrado por cuadrado, preparando las mezclas de cada uno de ellos por simple observación óptica, sin ningún procedimiento más “científico”.

En la idea del pixel estaba presente otra idea, no tan temática. La tecnología digital ofrecía una solución para un viejo problema pictórico, el problema de la utilización del color y el de la representación del volumen, a través de la utilización de tonos (valores) más claros o más oscuros.

En la Historia de la Pintura estos dos problemas se alternan según la época, en lo que se denomina estéticamente “la forma abierta” y “la forma cerrada”, respectivamente, y aparecen como sistemas de representación opuestos, o más bien, excluyentes uno del otro. Recuerdo una vez en clase de estética con Adolfo Couve, quien explicando estas dos formas de representación y para argumentar o ilustrar su



antagonismo o imposibilidad de comparecer juntas cumpliendo objetivos estéticos también opuesto, se refirió a Van Gogh como el pintor que intenta juntar estos dos sistemas. Y prosigue el discurso dramáticamente, diciendo que debido a la imposibilidad de esto, o más bien al fracaso seguro que podría constituir semejante impertinencia, es que Van Gogh se suicida al no poder solucionar este problema pictórico.

La pixelación ofrece la posibilidad de unir ambos sistemas de representación. A través de unidades mínimas de color, se puede producir por su interacción, la ilusión del volumen y de la tridimensionalidad. Finalmente, es la tecnología la que ofrece una solución para el viejo problema pictórico de unir ambas formas, aunque sea de manera esquemática.

En la exposición *Informe* también aparecían dos imágenes de parejas besándose, pintadas al óleo sobre frazadas de emergencia. Una pixelada y la otra pintada desde un modelo fotográfico.

La imagen del beso irrumpía sin mucha razón de ser en esa exposición. Venía visualizando la idea de ésta, pensando que era una imagen con muy poco registro en la Historia de la Pintura, correspondiendo más bien a la autoría cinematográfica. El beso fue una idea visual de volver a incluir a la figura humana, largamente ausente en mi trabajo.

Así, organicé una serie de besos que mostré en el Centro de Extensión de la Universidad Católica y que llamé *Pintar como querer* (título “robado” a la ponencia que Nury González presentó sobre mi trabajo para la exposición *Informe*), en el año 2001.

Recordé y tomé como referentes los besos del Giotto. Giotto de Bondone, pintor pre-renacentista, que utilizaba como característica poética y como recurso de tensión escénica en algunos de sus frescos, la confrontación de las cabezas de perfil.

Estas imágenes permanecían grabadas en mi memoria desde que coleccionaba unas revistas de arte semanales, durante mi adolescencia. En las páginas centrales de la revista correspondiente al Giotto aparecen los detalles encuadrados de los tres “besos” que se encuentran en los frescos la Capilla dell’ Arena, pintados hacia 1306. De alguna manera, las imágenes de estos detalles, se transformaron para mí en la designación de las obras mismas, obras que me tocaba revisar cada año en las clases de Historia del Arte y, que cada vez me parecían más impresionantes como invención de una imagen fija y como invención de una imagen dramática.





En *Pintar como querer*, hice un análisis de esos besos para producir mis modelos fotográficos. En esa época escribí: “... El primero de ellos es el close-up del beso de *Santa Ana y San Joaquín*, donde las dos cabezas se fusionan en una sola la línea de contorno, este recurso visual hace que exista el beso. Este beso ideal está remarcado por la fijeza de los ojos abiertos de dos ancianos, que se miran a muy corta distancia, mientras las bocas se confunden en una sola línea de contorno. Se diría que son los ojos, en su perplejidad, donde se mantienen las individualidades de las formas.

El segundo ‘beso’, no alcanza a ser tal, pues escenifica el momento previo al beso de la *Traición de Judas* a Cristo. En él dos perfiles se enfrentan a una distancia mínima. Para recalcar este enfrentamiento, la figura de Judas envuelve el cuerpo de Cristo con un manto amarillo y así los perfiles se mantienen enmarcados por este plano de color.

El tercer ‘beso’ corresponde a una Pietá que se encuentra en el fresco *La Lamentación*. En éste María acerca su rostro de perfil al rostro de su hijo muerto, casi hasta tocarlo. Es el cuasi beso más pasional de los tres, el más cargado de emoción y tensión.

En esta serie, la línea de contorno, las unidades mínimas de color que sirven para segregar los planos (píxeles) y la mezcla de las formas a través de la gestualidad pictórica, son los modos que elijo para escenificar a los modelos recreados a partir de los tres ‘besos’ de Giotto.”

A cada uno de estos modelos les otorgué una técnica distintiva que se asociara a sus significaciones. Para el beso perplejo y contenido de los dos viejos pensé en el lenguaje del dibujo, la línea de contorno y la forma cerrada. Para el otro beso pasional y dramático, la pixelación de la imagen, es decir, la imagen formada por cuadrados de color de una dimensión visible que impidiera su reconocimiento de cerca, formando una imagen abstracta. Y finalmente, para el beso de la traición, la impresión manchística de la pintura, que busca la carnación y las características particulares de la materia en la exaltación de la materia pictórica.

Con ocasión de la exposición de la Bienal del Mercosul en el año 2001, reagrupé la serie de banderas, haciendo otras que llamé *Emblemas Históricos*. Había proyectado cinco banderas de gran formato, que finalmente no pude mostrar, pues las dimensiones del muro que me habían asignado eran menores que lo que yo había proyectado. Monté dos banderas, una intervenida con la imagen de un beso y otra de frazada.

Para esta exposición en la Galería Gabriela Mistral, presento una serie de pinturas y objetos de gran formato

cuyo soporte o cuya referencia es la Bandera Nacional. La serie se titula **Histeria Privada / Historia Pública** y consiste en cinco “banderas“ intervenidas estructural, material y pictóricamente. El formato de la bandera oficial de 3.00 metros de altura por 4.50 metros de largo, rige las variaciones formales producidas en las banderas, ya sea en su sentido horizontal o vertical, produciendo cortes que las fragmentan o las anamorfosean.

El trabajo está cruzado en su puesta en forma por un trabajo anterior, que nunca llegué a realizar y quedó en calidad de bosquejo denominado **Histeria Privada / Historia Pública**. La bandera chilena aparece cuestionada desde su forma (fragmentaciones en el sentido horizontal y vertical de sus proporciones), materialidad (bandera de frazada gris de emergencia), identidad visual (bandera enteramente blanca con texto) e intervención “de sentido” a nivel de las imágenes pintadas (imagen de mediagua, imagen de beso, imagen de bandera).

Estas banderas están dispuestas en la sala grande de la galería, desplegándose a través de los muros, ocupando casi la totalidad de sus dimensiones, manteniendo como línea de horizonte que rige el montaje, el encuentro de los planos rojo y blanco, en la costura horizontal. Las banderas van montadas como objetos materiales, clavadas al muro, sin poseer un soporte (bastidor) que les dé rigidez.

En la sala de la entrada de la Galería dispongo un políptico de dimensiones pequeñas y variables donde utilizo las imágenes deconstruidas, así como estéticas y técnicas presentes en las obras de la sala contigua. Este políptico presenta no sólo variaciones de formatos bidimensionales, sino también objetos que son referentes de las imágenes de la serie de gran formato (maquetas de mediaguas, imágenes digitales, frazadas, banderines pequeños plegados, textos (Historia/ Histeria).

El trabajo propone la mezcla y tensión del lenguaje pictórico, la palabra y la materialidad de soportes, como significantes que posean densidad y espesor discursivo. Las dos obras propuestas para las dos salas, aunque referidas en sus poéticas, son antagónicas en sus estéticas, trabajando la concepción de obra monumental y de totalidades, con el otro políptico que es más bien documental y construido de pequeñas anécdotas presentes a lo largo del desarrollo de las poéticas que he utilizado en mi trabajo de obra, produciendo experimentaciones y especulaciones, un discurso de comentarios fragmentados, de materiales que se contaminan unos a otros, de una composición incierta, “desordenada” y en cierto sentido oblicua, en contrapunto a la otra sala regida por la horizontal y la vertical. Una sala Histórica y otra sala Histérica.

Indice fotográfico

PÁGINA 1



La casa y sus adjetivos
Dimensiones variables
Fotografía digital.
Balmaceda 1215, Santiago,
Chile. 1998

PÁGINAS 2-3



Un miedo inconcebible a la pobreza. (La Conquista del Sur)
Maqueta. Instalación
120 X 240
Centro Cultural de España.
Santiago Chile. 2002.

PÁGINAS 4-5



Cuaderno de apuntes
Boceto para "La casa y sus adjetivos". 1998

PÁGINAS 6-7



Compañía con Riquelme
Fotografía. 1996

PÁGINAS 8-9



Serie de los Eriazos
Políptico 1
240 X 600
óleo sobre tela.
I.N.J. 1992.

Serie de los Eriazos
Políptico 2 (fragmento)
240 X 400
óleo sobre tela.
I.N.J. 1992

PÁGINAS 10-11



El Jardín de las Delicias
Tríptico
240 X 450
óleo sobre tela. 1995
Galería Gabriela Mistral.

El Jardín de las Delicias
Díptico
240 X 300
óleo sobre tela. 1995
Galería Gabriela Mistral.

PÁGINAS 12-13



El Jardín de las Delicias
Díptico
240 X 300
óleo sobre tela.
Galería Gabriela Mistral. 1995

No Ha Lugar

Políptico, vista general y fragmentos
240 X 600
óleo, plumón, esmalte, serigrafía, gigantografía digital y objetos sobre tela.
Campos de Hielo Sur: Arte Joven en Chile 1986-1996.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. 1997

PÁGINAS 14-15



A escala- Intervención en el espacio público.
Dimensiones variables
Pigmento y maqueta sobre eriazos.
A escala- Paseo Atkinson.
Valparaíso, Chile. 2001.

Santiago/ La Habana, Serie de Eriazos.
Políptico.
240 X 1200
Serigrafía, óleo y objetos sobre tela.
VI Bienal de La Habana- El Individuo y su Memoria.
Convento Santa Clara, La Habana. 1997

PÁGINAS 16-17



Cuaderno de apuntes
Boceto para "First Person Plural". 2000

PÁGINAS 18-19



First Person Plural
Maqueta y cortina sobre muro.
300 X 500 X 120
Galería Canvas International Art.
Ámsterdam, Holanda. 2000

PÁGINAS 20-21



La silla de Kosuth
Instalación
Dimensiones variables.
Casa de madera y cuadro.
Voluspa Jarpa: pinturas y objetos.
Galería Posada del Corregidor.
Santiago, Chile. 1997

PÁGINAS 22-23



La silla de Kosuth
Instalación
Dimensiones variables.
Casa de madera y cuadro.
Voluspa Jarpa: pinturas y objetos.
Galería Posada del Corregidor.
Santiago, Chile. 1997

PÁGINAS 24-25



Homenaje a Rodrigo Merino.
Díptico y objeto
Dimensiones variables
Óleo sobre tela y objeto.
Paris/ Santiago, Museo de Arte Contemporáneo-Santiago, Chile. 1999

PÁGINAS 26-27



La casa y sus adjetivos.
Dimensiones variables
Óleo sobre tela, objeto y caja de luz.
Balmaceda 1215, Santiago, Chile. 1998

PÁGINAS 28-29



First Person Plural
Vista general y detalles.
Galería Canvas International Art.
Ámsterdam, Holanda. 2000

PÁGINAS 30-31



Un miedo inconcebible a la pobreza. (La Conquista del Sur)
Maqueta. Instalación
120 X 240
Centro Cultural de España.
Santiago, Chile. 2002.

PÁGINAS 32-33



Un miedo inconcebible a la pobreza.
Instalación. Vista Interior.
200 x 240 x 350
Mediagua: madera, plumavit,
foco intermitente.
La Conquista del Sur.
Centro Cultural de España.
Santiago, Chile. 2002

PÁGINAS 34-35



First Person Plural
Óleo sobre tapiz floreado.
250 X 405
Galería Canvas International Art.
Ámsterdam, Holanda. 2000

Homenaje a Rodrigo Merino.

Díptico y objeto
Dimensiones variables
Óleo sobre tela y objeto.
París/ Santiago, Museo de Arte
Contemporáneo. Santiago, Chile.
1999

PÁGINAS 36-37



Emblemas históricos.
Fotografía de montaje
Óleo sobre bandera
III Bienal del Mercosul, Porto
Alegre, Brasil. 2001

PÁGINAS 38-39



Informe- Balmes + Jarpa
Óleo sobre bandera chilena.
300 X 400
Galería Posada del Corregidor.
Santiago, Chile. 2001

PÁGINAS 40-41



Informe- Balmes + Jarpa
Óleo sobre frazada.
160 X 110
Galería Posada del Corregidor.
Santiago, Chile. 2001.

Pintar como querer.

Variaciones sobre Giotto, Pollock y
Close.
Óleo y plumón sobre tela.
Dimensiones variables.
Centro de Extensión Universidad
Católica. Santiago, Chile. 2001

PÁGINA 48



Cuaderno de apuntes
Boceto para "Historia Privada
/ Historia Pública". 2002

Voluspa Jarpa

vive y trabaja en Santiago de Chile. Estudió Licenciatura en Artes, con mención en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como profesora de seminario Elementos de Arte y Estética de esta casa de estudios en la Escuela de Periodismo, y también es profesora de Dibujo e Historia del Arte, de la Universidad Vicente Pérez Rosales.

Exposiciones Individuales

- 2002 Histeria Privada/ Historia Pública– Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.
- 2002 La Conquista del Sur– Voluspa Jarpa y Damián Schopf– Centro Cultural de España, Santiago de Chile.
- 2001 Informe– Balmes+Jarpa– Galería Posada del Corregidor. Ciclo de Exposiciones Cruces, Santiago de Chile.
- 2000 First Person Plural– Canvas International Art– Ámsterdam– Holanda.
- 1997 Out of Frame– Gate Fundation, Ámsterdam– Holanda.
- 1997 Voluspa Jarpa– pintura y objetos (La Silla de Kosuth). Galería Posada del Corregidor– Santiago–Chile.
- 1996 Exposición IN SITU, Galería Aníbal Pinto, Temuco– Chile.

Exposiciones Colectivas

- 2001 III Bienal del MERCOSUR– Porto Alegre/ Brasil. Emblemas Históricos.
- 2001 Proyecto de Intervención en el espacio público A escala– Valparaíso, Chile.
- 2001 Variaciones: Giotto, Pollock y Close– Centro de Extensión de Universidad Católica, Santiago de Chile.
- 2001 Cívitas Dei– Jarpa/Díaz/Castro– Galería Balmaceda 1215, Santiago de Chile.
- 2000 Exposición Grandes Paños– Galería Muro Sur–Artes Visuales– Santiago de Chile.
- 2000 Clash– Exposición Colectiva en Galería Canvas International Art, Ámsterdam–Holanda.
- 2000 El Lugar sin Límites– Museo de Bellas Artes de Guadalajara– México. Itinerancia por Museo de Artes de Lima–Perú. Museo Nacional de Asunción–Paraguay y Museo de Arte de Montevideo–Uruguay.
- 1999 Colección Particular– Galería Muro Sur–Artes Visuales, Santiago de Chile.
- 1999 París–Santiago. Museo de Artes Contemporáneo de Santiago de Chile.
- 1999 Exposición Artes Visuales Chilenas– Festival Winterlude– Ottawa–Canadá.
- 1999 Exposición Colectiva Chile– Austria. Itinerante por Viena, Linz– Austria.
- 1998 Exposición 7 Símbolos del Tiempo– Galería Carl Davis, Ottawa – Canadá.
- 1998 Exposición Bengoa/Jarpa/Merino– Galería Balmaceda 1215– Santiago de Chile
- 1998 Exposición Femenino Plural– Artistas Latinoamericanas. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires– Argentina.
- 1997 Exposición Prospect and Perspective: Recent Art From Chile, Museo de San Antonio– Texas–EUA.
- 1997 VI Bienal de La Habana– El Individua y su memoria. Convento de Santa Clara. Instalación de la obra SANTIAGO–LA HABANA/ Serie de Eriazos– La Habana– Cuba.
- 1997 Campos de Hielo: Arte Joven en Chile 1986–1996. Obra NO HA LUGAR, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 1996 Primer Encuentro Cultural Chile–Brasil, Museo de Arte Moderno de Salvador– Bahía. Brasil
- 1995 El Jardín de las Delicias– Galería Gabriela Mistral– División de Cultura –MINEDUC. Santiago de Chile.
- 1994 Pintura mural/ El Sitio de Rancagua, Sala Matta– Museo Nacional de Bellas Artes y posterior instalación en Hall Central de Estación de Ferrocarriles de Rancagua.
- 1993 Generación de Noventa– Instituto Nacional de la Juventud, Santiago.

Textos Autorales

- 2002 La Incomodidad de una década– Texto catálogo Galería Gabriela Mistral , exposición Histeria Privada/ Historia Pública.
- 2000 Hacer ver– Presentación de libro de Pablo Oyarzún La Anestésica del ready–made.
- 1999 Los cuatro costados del Alma– Texto catálogo exposición de Nury González. Galería Gabriela Mistral.
- 1999 La ilusión después de la desilusión. A propósito de Etant donnés...– Texto publicado en diario Muro Sur–Artes Visuales.
- 1999 La producción de una imagen– Texto presentado en el seminario de Arte y Tecnología. Departamento de Extensión. Escuela de Ingeniería. Universidad de Chile.
- 1998 La casa y sus adjetivos– Texto exposición Bengoa/ Jarpa/ Merino. Notas al Margen 1, Galería Balmaceda 1215.
- 1998 Seis Artistas Visuales Chilenos Jóvenes– Texto libro Platform 99– Fundación Canvas International Art, Ámsterdam, Holanda.
- 1998 Artes Visuales Contemporáneas– El caso Duchamp. Texto presentado en el Segundo Encuentro Chileno de Semiótica "Videoculturas, Comunicaciones, Artes y Literatura de Fin de Siglo". Universidad de Viña del Mar.
- 1997 La pintura, el sitio, la casa, la silla. Catálogo exposición Voluspa Jarpa – pinturas y objetos (La silla de Kosuth).
- 1996 Tres Paisajes. Catálogo Exposición Merino–Gumucio. Galería Posada del Corregidor.
- 1995 Acontecimientos Suspendidos. Texto para catálogo de exposición Rodrigo Merino–. Exposición El Alma en un Hiló– Galería Gabriela Mistral.
- 1995 Fantasías Traducidas– Libro Taxonomías (Textos de artistas). Ed. Jimmy Button, Inc.

Premios, Becas y Colecciones.

- 2000 Colección Rabobank, Endowe– Holanda.
- 2000 Gran Premio KunstRai– Ámsterdam– Holanda.
- 1998 Beca de Intercambio El Genio de la Bastilla, París– Francia.
- 1998 Beca Fondart 1998, Proyecto de Creación.
- 1997 Colección de Haagse Hogeschool, La Haya– Holanda.
- 1996 Beca Fondart, Proyecto de Creación.
- 1996 Colección Canvas International Art, Ámsterdam– Holanda.
- 1995 Mención Honrosa, III Bienal Premio Günter, Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1994 Fondo Regional de Apoyo a Iniciativas Culturales Regionales, Secretaría General de Gobierno.
- 1994 Beca Fundación Andes para Proyecto Mural/ El Sitio de Rancagua.
- 1992 Primer Premio de Pintura, II Bienal de Rancagua.

