

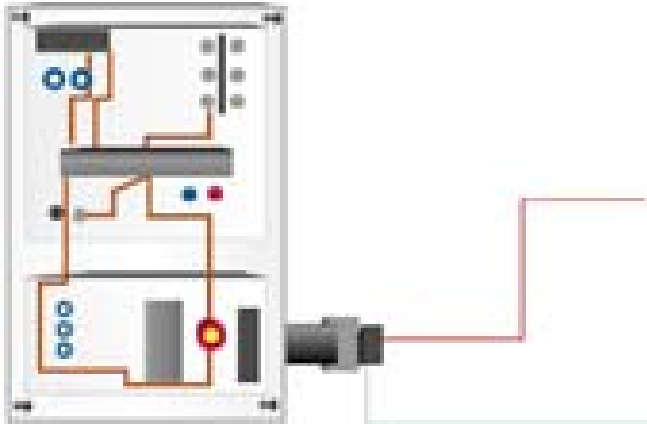
**circuitos híbridos**  
isabel del río / bárbara palomino

Galería Gabriela Mistral 2007

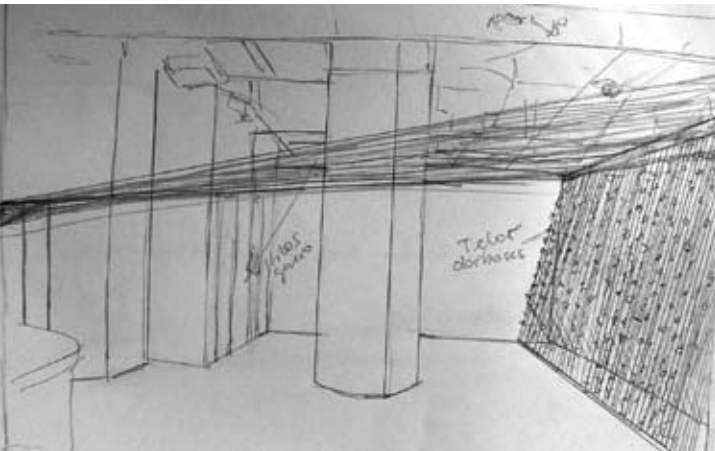
## circuitos híbridos

Galería Gabriela Mistral está enclavada en el centro de la ciudad de Santiago en una zona que, debido a la expansión de la ciudad, nadie habita. Ubicada entre oficinas y apartados públicos, la galería es, también ella, un sitio de tránsito: de los espectadores, de las obras, de las ideas.

El visitante que entra en la galería vuelve a encontrar, reproducido por parlantes colocados en el umbral que separa las dos salas, el ruido de la calle que acaba de dejar, como si el límite que separa los dos espacios -el de la ciudad y el del arte- se hubiera vuelto de pronto difuso y permeable. El espectador ve entonces la urdimbre de hilos de tela negra amarrada que conforman una espesa trama en el muro oeste de la primera sala. Debido al efecto de la luz y a su forma ondulante, las sombras que proyectan los hilos sobre la pared producen, al acercarse, un efecto de permanente desenfoque, como si el ojo estuviera obligado a no detenerse, a no fijar nunca del todo la vista. Entre los hilos, han sido colocados transversalmente y anudados otros hilos, imitando los intervalos o tonos que ordenan la urdimbre. Al tirar de ellos, el efecto itinerante del ojo es llevado también a otros sentidos, puesto que el espectador activa un circuito acústico que contiene una serie de voces que describen distintos lugares de la ciudad de Santiago, como si la compleja trama de la ciudad, con su historia y sus constantes cambios, quedara contenida, anónima e indistinta, en la frágil y precaria red que compone el trabajo de Bárbara Palomino.



circuitos híbridos

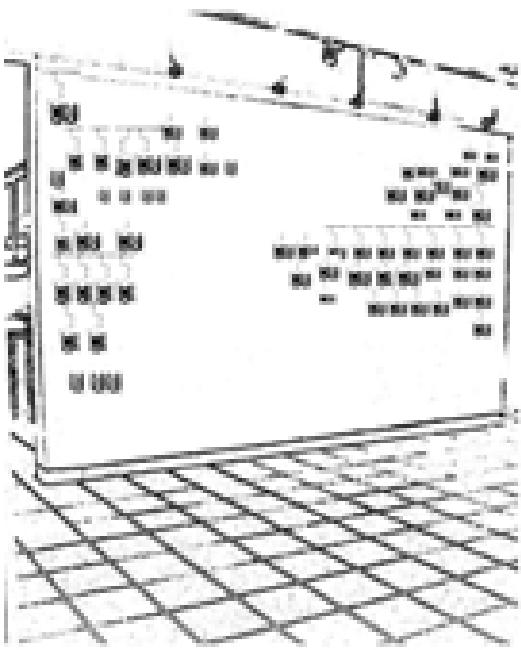


Desde la urdimbre y hasta una de las esquinas de la segunda sala, los hilos negros se prolongan por el cielo, proyectando sus sombras en las paredes y en el suelo de la galería. En la pared este de la segunda sala Isabel del Río ha instalado, en dos placas de acrílico transparente y a pocos centímetros de la pared, tres sistemas de audio programados conectados a una serie de dispositivos electrónicos sonoros extraídos de juguetes y muñecos. Ordenados y seriados, los dispositivos sonoros conforman visualmente un pentagrama, compuesto por cables alimentadores y conectores, indicados respectivamente con los colores primarios y los complementarios.

Desde la apertura que separa las dos salas, el espectador difícilmente percibe todos los elementos que componen esta obra. Ve, más bien, los cables que unen los módulos de sonido a las tres placas, el cable negro que conecta a la instalación con la fuente de electricidad y, sobre todo, las sombras de distinta intensidad que el tenue tejido eléctrico y los dispositivos proyectan en la pared. La imagen es sutil, casi intangible y obliga al espectador a intensificar su capacidad perceptiva. Al traspasar el umbral, sin embargo, un sensor de movimiento activa el sistema electrónico, creando una trama de sonidos ensordecedores que, aunque se repiten constantemente, cambian aleatoriamente de acuerdo al momento en que el sensor ha captado la presencia del espectador. Ocurre, en esta obra, una suerte de extrañamiento: de los sentidos, en primer término, porque a la transparencia visual se contraponen la áspera red de sonidos electrónicos y luego, de los sonidos en sí mismos que, privados de los cuerpos a los que otorgaban la sensación de vida, aparecen, en cambio, siniestros, portadores de una vida fantasmagórica, simulada.

Colocada entre la pared oriente y la poniente, formada por circuitos electrónicos que transportan mensajes cuyo referente ha desaparecido o por cientos de hilos negros únicos y, sin embargo, aparentemente homogéneos e indistintos; construida a partir de voces y sonidos que refieren a situaciones y objetos que desconocemos, hecha a partir de sombras y elementos fortuitos e inestables, los trabajos de Isabel Del Río y Bárbara Palomino, en su condición de híbridos tecnológicos y también culturales, son, para quien quiera verlo, una metáfora apenas tangible de la ciudad y de la vida que en ella transcurre.

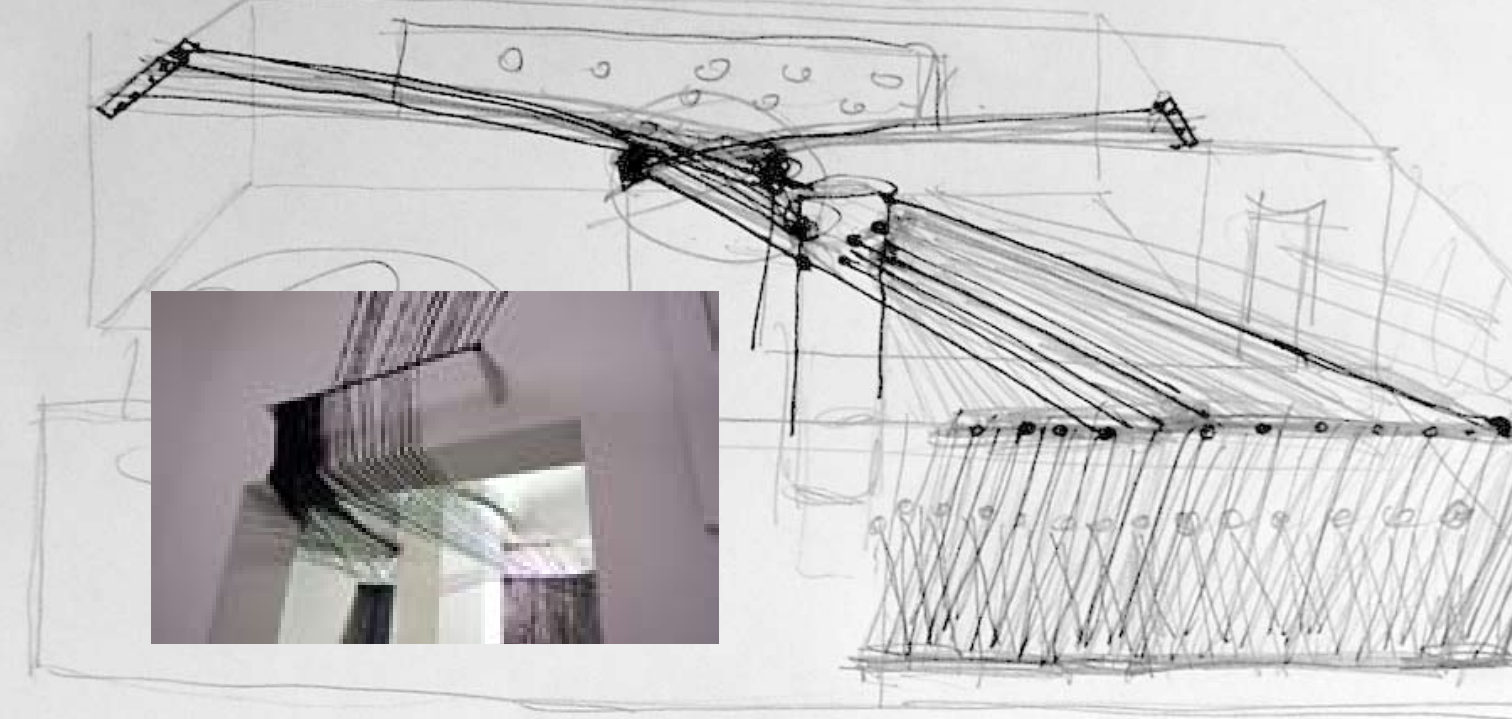
Sandra Accatino

























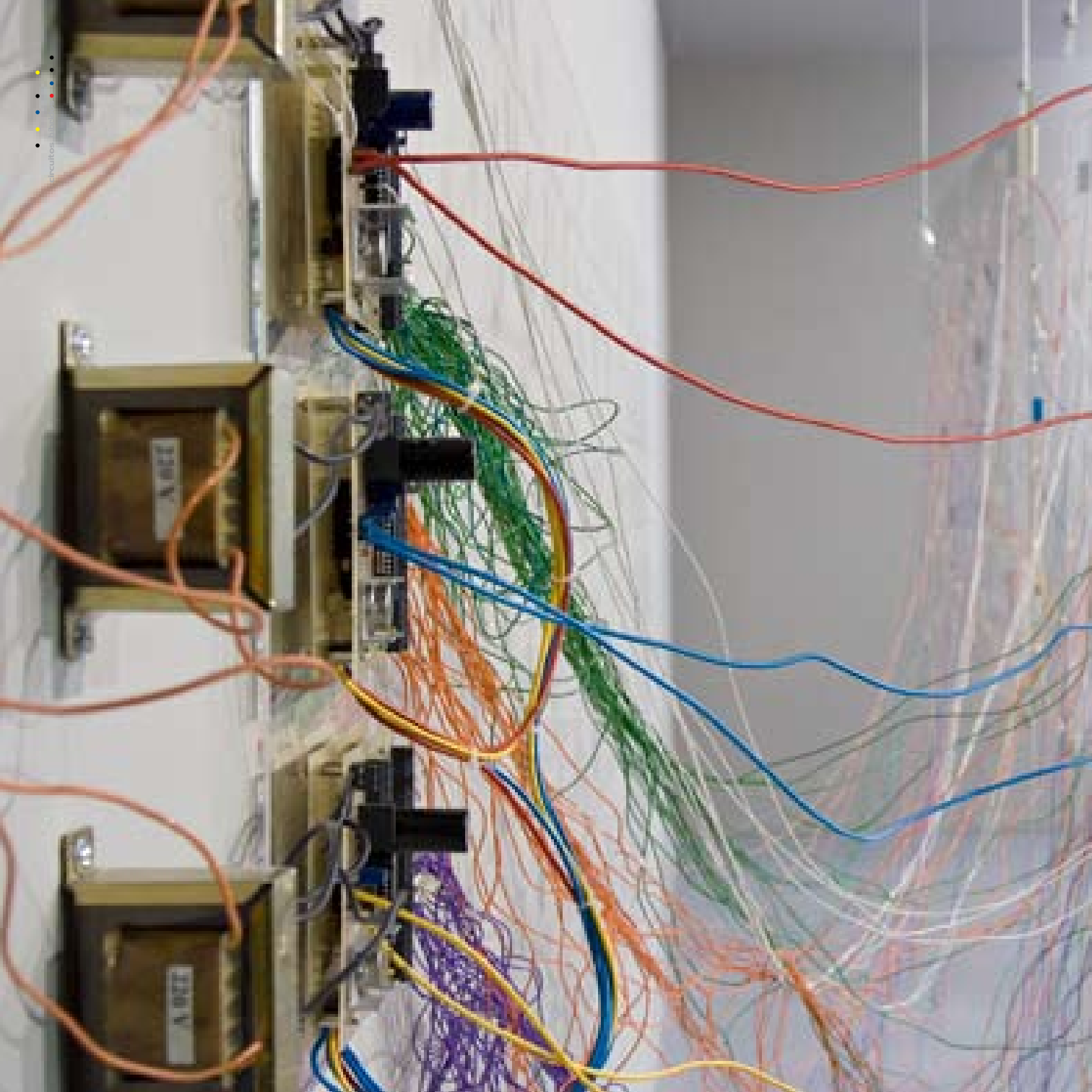




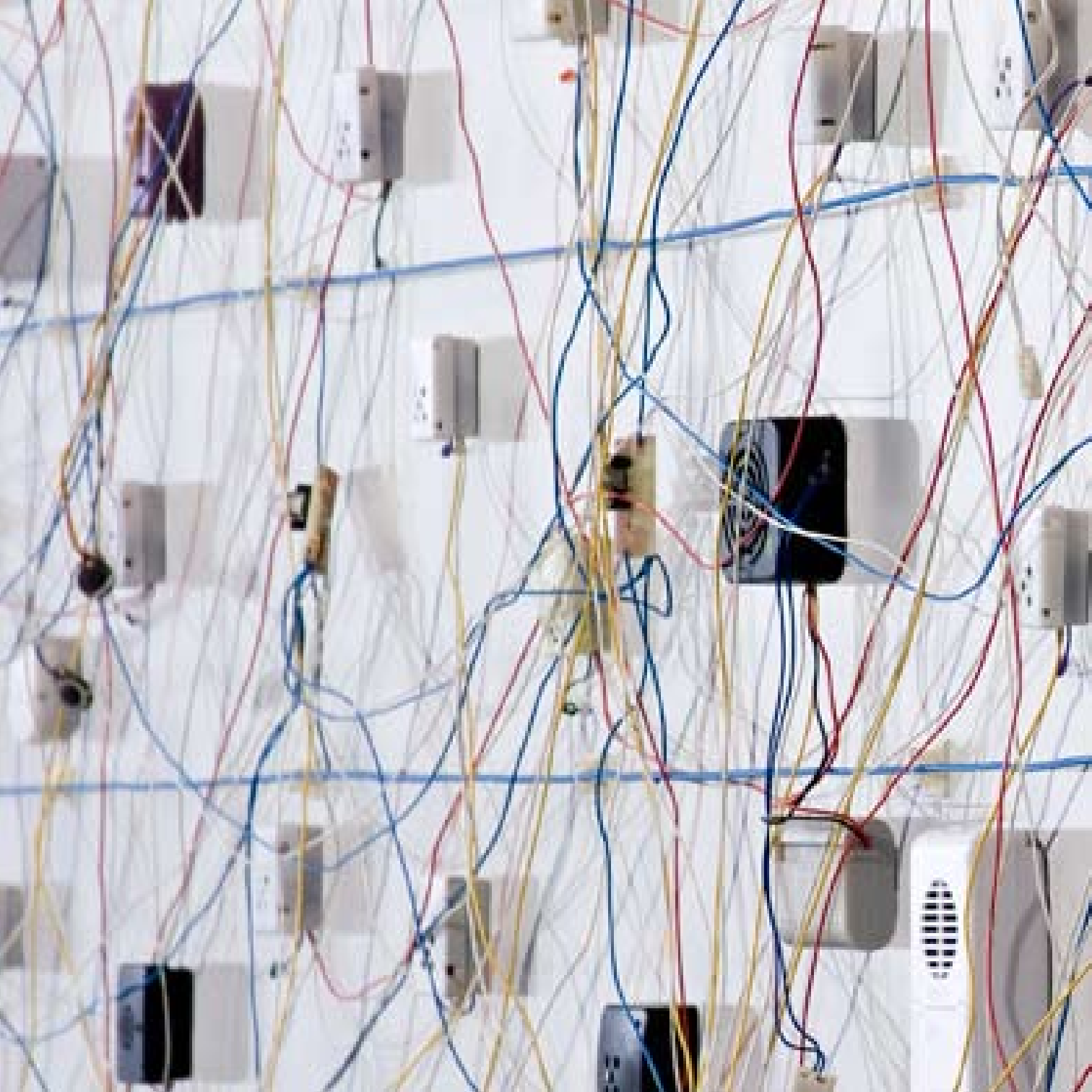








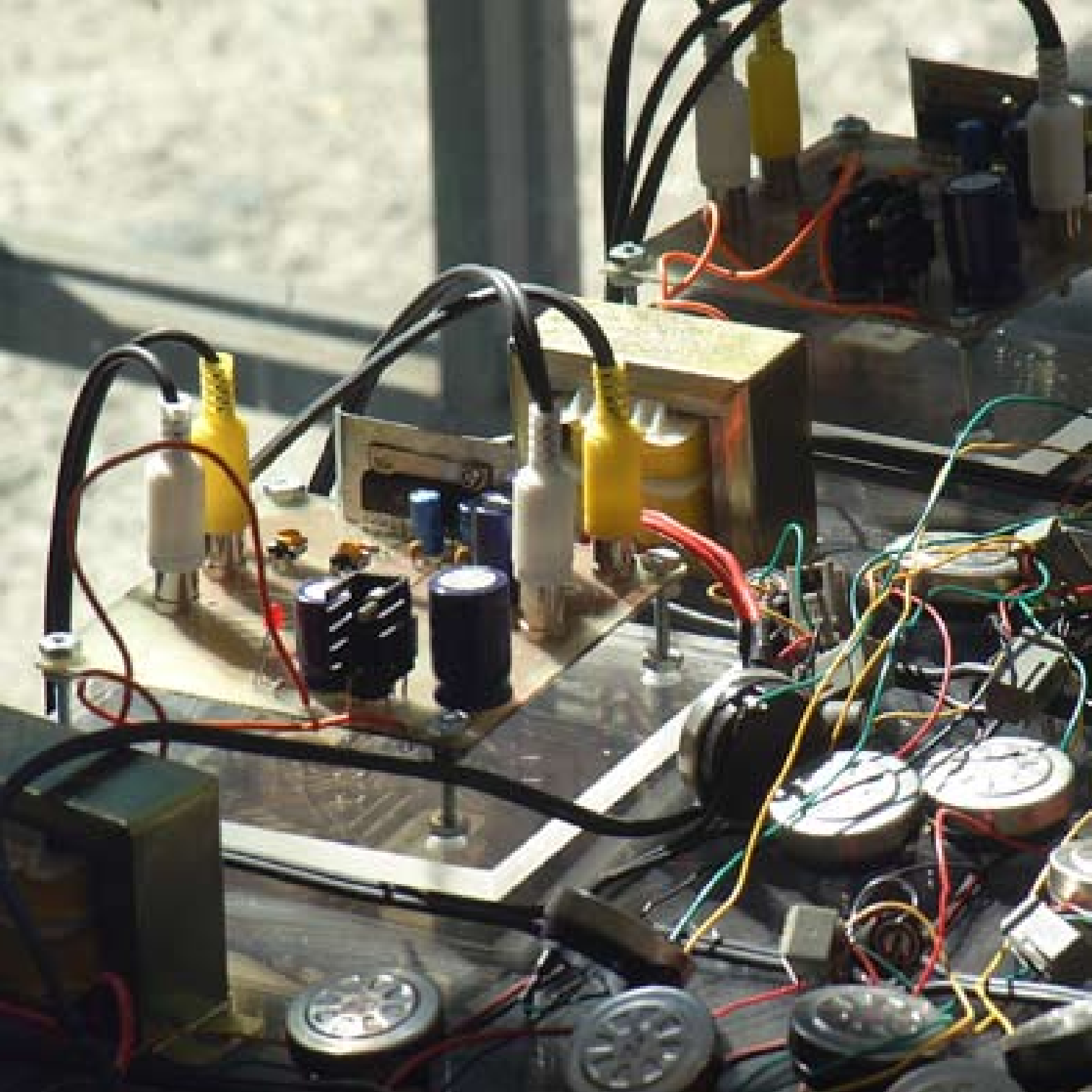
















## de lo que vemos a lo que oímos arte y sonoridad en la obra de isabel del río

Muchas veces cuando nos referimos al arte lo hacemos desde un punto de vista visual, esta especificidad parte de una cierta hegemonía que ha tenido la pintura a lo largo de la historia, hegemonía que hoy en día se reproduce en el sistema mediático visual. Esta situación configura una dependencia del aparato ocular como elemento central para la experiencia estética, subordinando a otro tipo de medios de percepción de lo real.

La artista visual Isabel del Río ha construido una obra que se identifica con otro espacio perceptivo que no es eminentemente visual, sino auditivo. Desde el año 1997 ha desarrollado una obra que -consistentemente- ha trabajado el tema del sonido dentro del arte: tanto como sistema de experiencia de mundo y lugar de interrogación sobre los sistemas de exhibición artística. De este modo, la lectura que realizaremos se basa en un análisis en torno al desarrollo que ha tomado la obra desde 1997 hasta la actualidad. Transitaremos por la categoría vanguardista del "arte sonoro" y analizaremos cada una de las obras que Isabel del Río ha realizado, como aporte a un proceso de investigación cuyo eje es lo sonoro; circunscrito a un cruce cultural de espacios institucionales, ritmos, cuerpos y tecnología. Para finalizar examinaremos la obra "Circuitos Híbridos" -presentada en esta ocasión en Galería Gabriela Mistral- como un nudo que retoma las hipótesis mencionadas en el texto y que configura una lectura en torno a la actual relación del arte con lo sonoro.

## sonidos y ritmos

*Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas.*

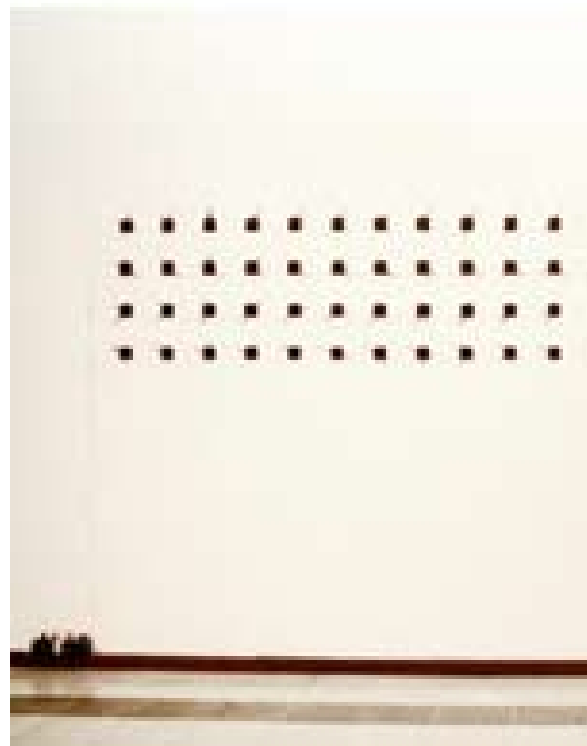
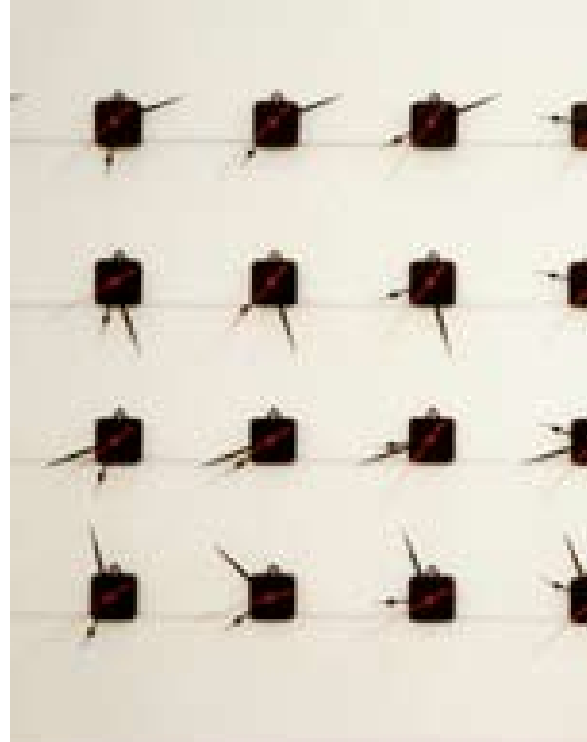
“El arte de los ruidos”, Manifiesto Futurista (1913)

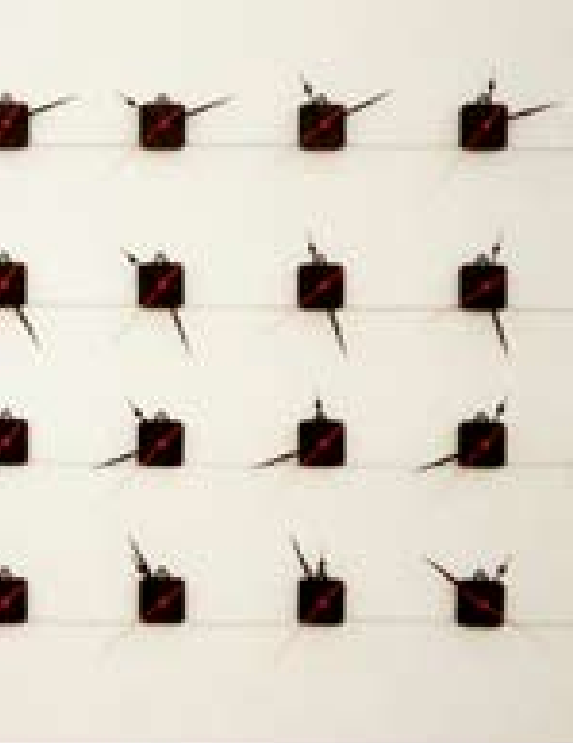
“El arte de los ruidos” nos propone una invitación a atravesar y escuchar la ciudad moderna de principios de siglo. Cada uno de los ruidos que Luigi Russolo describe están fuera de lo que en algún momento se entendió como valor estético, su irrupción vanguardista posibilitó la experimentación y abrió la categoría de arte hacia todo elemento que el aparato auditivo fuera capaz de percibir.

La obra de Isabel del Río nos propone una similar invitación, pero su complejidad radica no en el hecho de concentrarse únicamente en el sonido, sino más bien en una mixtura, en una promiscuidad medial que combina imágenes, textos, palabras y ruidos. “No habrían medios puramente visuales” -tal como lo afirma W. J. T. Mitchell <sup>1</sup> - pero sí hay medios dominantes. En el caso específico de esta obra el medio dominante es el sonoro y su implicancia simbólica la analizaremos en dos obras tempranas que sientan las bases de este desarrollo.

En 1998 la artista presentó “96 relojes sincronizados en cuartos de horas” en el Centro de Extensión de la Universidad Católica. La obra consistió en la instalación de 96 cajas de relojes distribuidas en 4

<sup>1</sup> Véase W. J. T. Mitchell. “No existen medios visuales”. En: Brea, José Luis (ed). Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005. pp. 17-25. Traducción Laia Sanz y Yaiza Hernández.





líneas sobre una pared. La totalidad de los relojes estaban conectados a una misma fuente eléctrica, sincronizados diferenciadamente en quince minutos respecto al contiguo. A pesar de esta exacta sincronización, terminaron desfasados unos de otros, produciendo un zumbido constante. Este desfase constituyó un paisaje sonoro cuya nota dominante era la demarcación del pasar del tiempo.

Tal como lo menciona Schaeffer<sup>2</sup>, esta nota es arquetípica, ya que está profundamente inserta en la estructura subjetiva que ordena y da ritmo a lo que experimentamos. En este caso, se nos presenta un tiempo de producción al cual vivimos atados, y el ruido provocado por este sinnúmero de relojes acumulados enfatiza una lógica de expansión del progreso, donde el silencio como el lugar salvaje e indómito, es dejado de lado por un ritmo invencible que nunca acaba como el de la máquina.

En una segunda obra de del Río, desaparece el mecanismo que en el trabajo anterior había sido utilizado. En 1999 presentó **“Registro de sonidos de 86.400 relojes”**. Esta obra se basó en el registro del sonido de 86.400 relojes en un estudio de grabación: se utilizó 96 relojes que fueron superpuestos para posteriormente grabarlos en 300 cassettes. En el espacio de exhibición solo se reprodujo el sonido, eliminando todo elemento de percepción visual. Si la percepción de lo real se configura principalmente desde la visión, ¿qué sucede cuando desaparecemos todo elemento y otorgamos protagonismo al oído?.

Si bien este órgano recibe toda información que funcionalmente está predispuesto a recibir, no necesariamente escuchamos todos los sonidos que oímos. Lo escuchado funciona como una edición

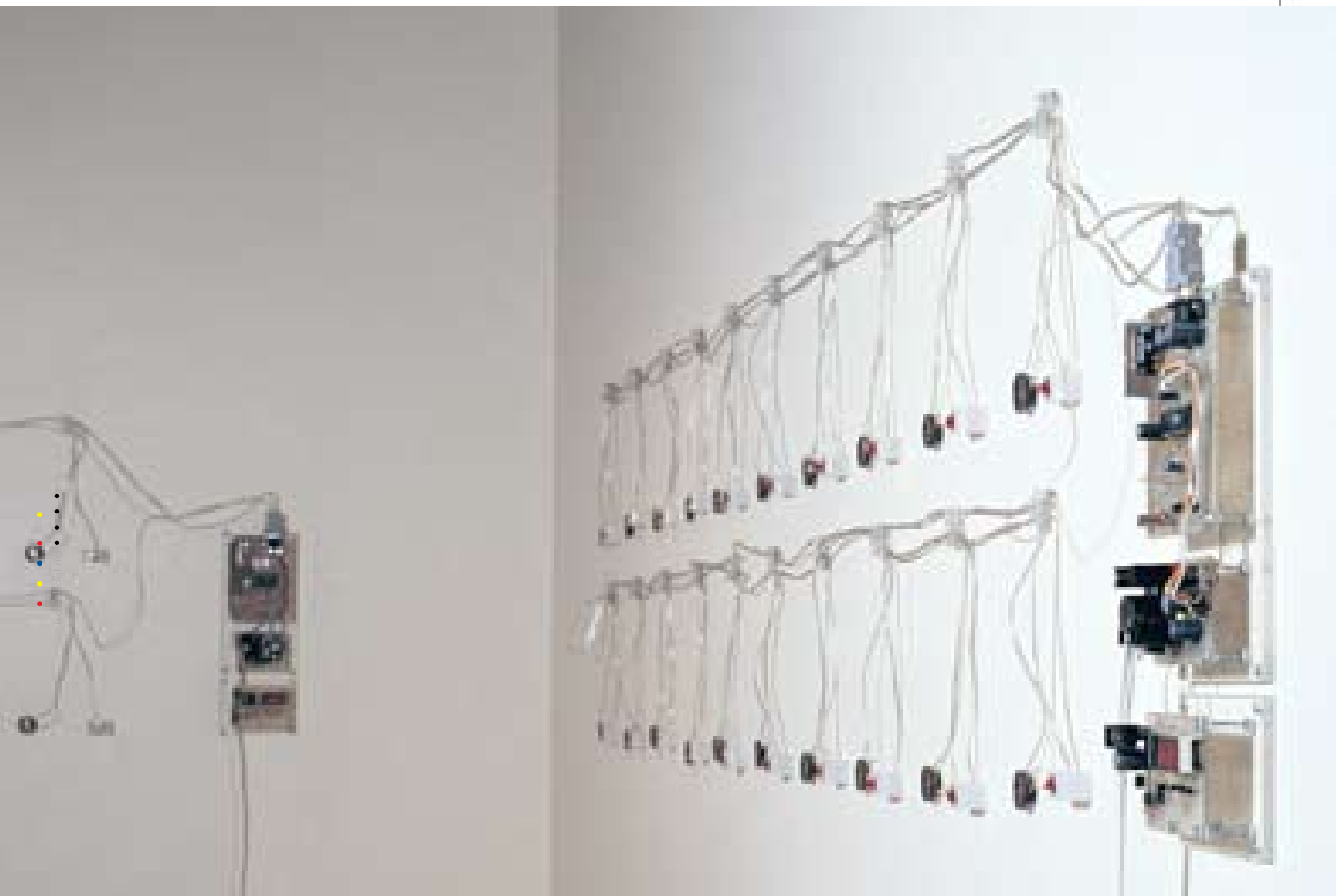
<sup>2</sup> Pierre Schaeffer nació en 1910, fue escritor y compositor. Creó en 1948 una poética sonora denominada “Música Concreta” que se basaba en usar materiales sonoros registrados en el ámbito cotidiano y que, posteriormente, eran montados a modo de collage.

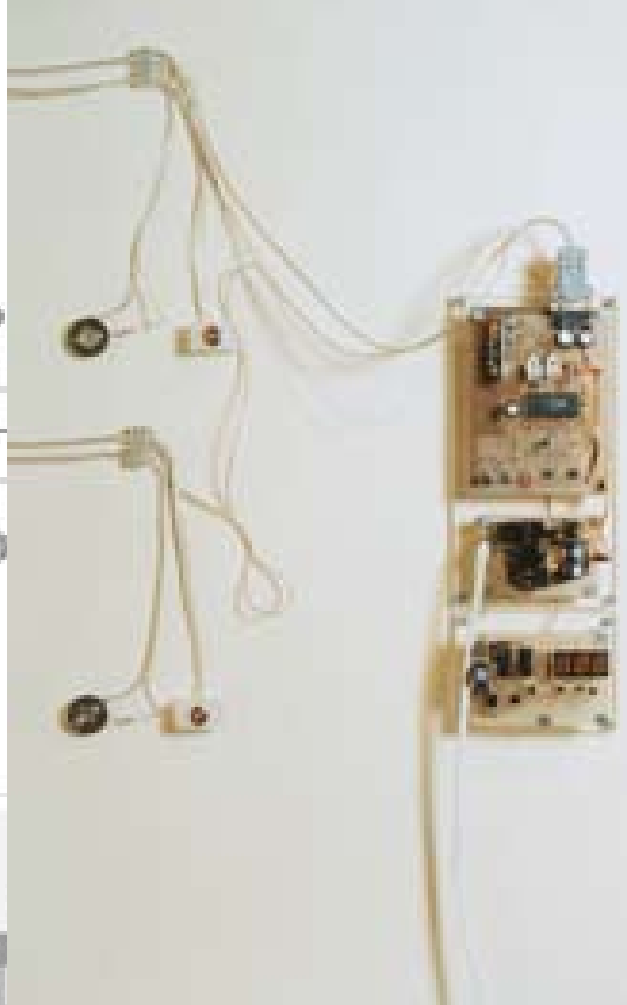
de una amplia gama de sonidos, esta edición se configura dentro de una cultura específica y en este caso al sonar reiterativamente la marcación del tiempo, nos incita pensar a qué circunstancia específica apela. Al espacio a transitar se le impuso un ritmo que definía el recorrido del espectador, tal como el sonido se traslada en un tiempo y espacio determinado un lugar específico. Este lugar se activó por el ruido, tal como se constituye la experiencia in situ del arte contemporáneo desde las bases sentadas

por el minimalismo. Aquí la estructura en la cual reposaba la circulación de la obra -solo perceptible por el oído- era la protagonista, por lo cual nos podríamos preguntar: ¿cuál es el sonido que ha sido la constante en los espacios de exhibición? El silencio.

### **Sonidos y hablas**

Si en los trabajos anteriores vimos como la demarcación del tiempo poseía una propia sonoridad en un grupo de relojes, que aparecían y desaparecían

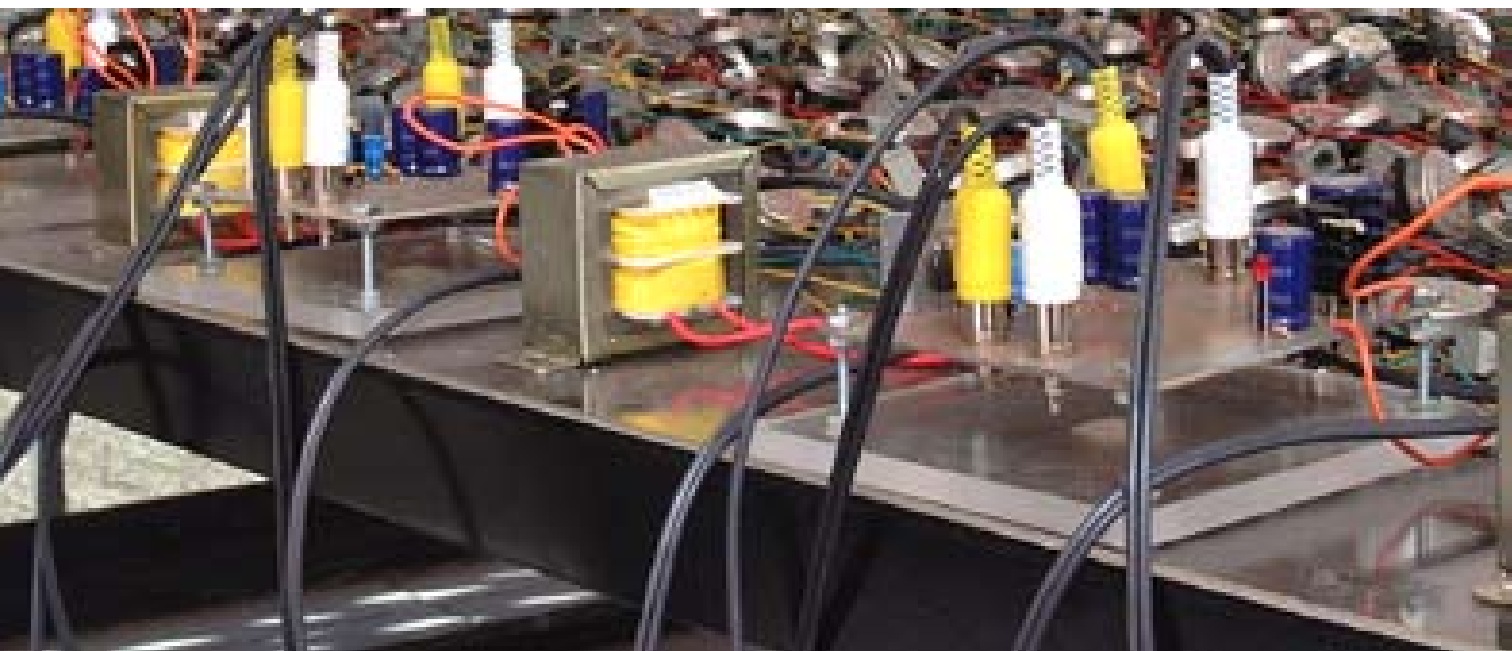
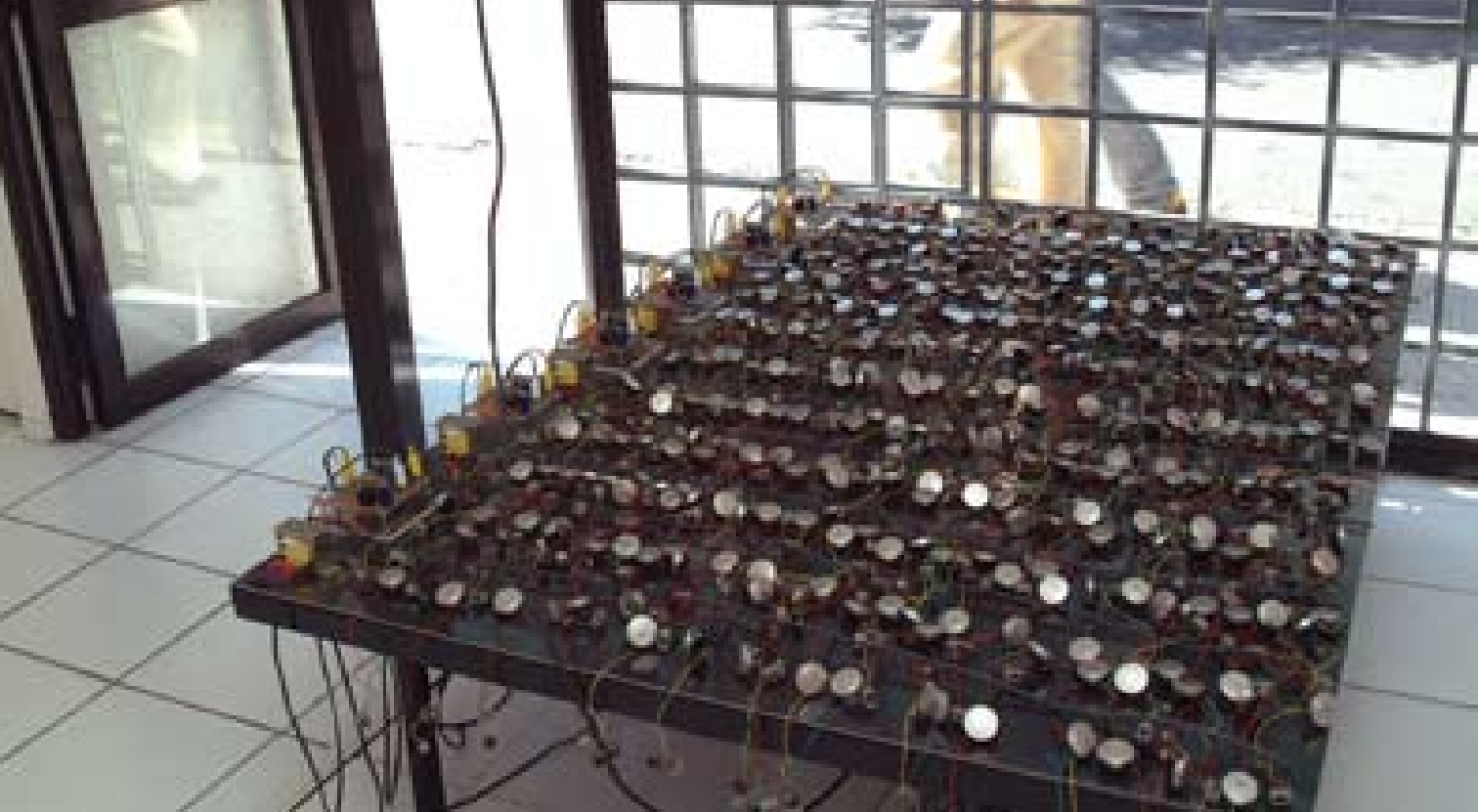




en función del espacio, en los trabajos que veremos a continuación emerge la voz humana y la utilización de circuitos como material significativo.

Siguiendo con el tema de la voz humana y los circuitos, del Río presentó: **"100 circuitos electrónicos en serie paralelo"** en Berlín, el año 2002. Esta obra perteneció a la exposición colectiva "Correspondencias" en la que se planteaba la relación entre Santiago y Berlín. La artista dispuso sobre un







muro circuitos electrónicos a la vista, ordenados en cinco hileras, cada uno de los cuales estaba compuesto por un parlante, un pulsador y una serie de piezas. La construcción de estos circuitos se resumía en cinco acciones: cortado, pelado, torcido, soldado y conectado. Al presionar uno de los pulsadores, los parlantes que correspondían a la hilera emitían en castellano una de las cinco acciones. El mensaje al ser grabado en Chile y oído en Berlín se volvió desconocido para un espectador, que lo transformaba en un mero sonido, en pura forma. La obra trasladó un habla distintiva y también una tecnología precaria, tercermundista, que no corresponde a uno de los países de mayor desarrollo tecnológico. Se exportó además un proceso, una construcción, una mano de obra que es artesanal, que se basa en hábitos mínimos y básicos: cortar, pelar, torcer, soldar y conectar. De este modo el espacio de exhibición se convirtió en una caja sonora que puesta en funcionamiento presentó, en términos visuales y sonoros, los mínimos mecanismos exportados desde el contexto latinoamericano.

En el año 2004 del Río presentó, **“1733 mensajes: Seis sistemas de amplificación para auriculares en paralelo”** en galería Muro Sur. El trabajo consistió en reproducir 1773 mensajes telefónicos grabados y guardados diariamente por la propia artista en su contestadora, indicando la fecha cada mañana. Estos fueron acumulados por un periodo de cuatro años aproximadamente y puestos en evidencia por un complejo sistema de amplificación compuesto de auriculares situados sobre una mesa. Se alternaban uno después de otro, sonando entre cada uno el silbato que marca el inicio y el final de esta sucesión. Un emisor, un mensaje y un receptor fue la tríada comunicativa que funcionó a medias en este trabajo, ya que solo se puso en marcha desde un emisor, siendo el mensaje congelado y memorizado el que

1733 mensajes:  
Seis sistemas de amplificación para auriculares en paralelo

llegaba a los oídos de la artista. Isabel del Río llevó estos numerosos desencuentros privados hacia un espacio público, situando la función personal de receptor a un sinnúmero de receptores anónimos, un trabajo que eminentemente privado se transformó en público para un público. Grabar voces humanas y producir arte desde ellas nos posibilita leer este trabajo desde un desborde subjetivo, en donde el resguardado espacio cotidiano se abre para convertirse en un espacio de uso público.

### la bioacústica en la galería gabriela mistral

Los trabajos que hemos revisado anteriormente apelan a la utilización del sonido como sentido de obra. La artista tiene una forma bastante particular de operar: extrae los sonidos propios de las cosas y los pone en evidencia en el espacio artístico. En Galería Gabriela Mistral presenta Circuito híbrido, obra compuesta por dos planchas de acrílico transparente de 210 cm. de largo por 120 cm. de alto, sobrepuestas sobre el muro de mayor dimensión de la galería. Estos soportes tienen insertos alrededor de 100 pequeños módulos sonoros, extraídos de diversos juguetes que traen incorporado sonido. La elección de ellos fue variada: peluches, muñecas, figuras de acción y otros de difícil clasificación, configuran el amplio repertorio tonal que suena en la galería pensada una vez más como una gran caja sonora, que será activada al pulsar uno de estos módulos que se interconectarán con los demás, produciendo un estruendo en la galería. Visualmente la obra pareciera ser una gran tarjeta de memoria.

Tal como en las obras anteriores disecciona cuerpos que contienen dentro de sí un ritmo, los extrae y los sitúa en un espacio. Los muñecos se encuentran en un estado inmóvil, son inertes, pero abandonan ese estado al revelar una primera animación gracias a la activación del sonido. Los cuerpos de estos objetos inanimados adquieren vida al tener dentro de sí

una materia que se traslada en un espacio y tiempo determinado, y que solo es posible percibir a través de la escucha. Se les dota de vida, de ritmo, de una constancia de tiempo repetitivo que solo es visible como placer en lo humano.

En la galería se produjo una bioacústica<sup>3</sup>: los sonidos que producen estos pequeños módulos tienen cargas subjetivas, físicas y emocionales, que compareciendo al unísono nos presentan el enrejado de ritmos que atan al ser humano con el placer de construir a través de ruidos una composición. Proyectados sobre pequeños módulos los espectadores oyen una multiplicidad de ruidos que son jerarquizados por la escucha y, de forma casi inmediata, transformados en ritmos.

La llamada de los futuristas de “atender con las orejas antes que los ojos” propone hoy en día, en un paisaje contemporáneo, escuchar los sonidos producidos dentro de un sistema de signos que configuran nuestra subjetividad y especificidad geográfica cultural. El arte sonoro, leído aquí desde la producción de Isabel del Río, nos abre un abanico de posibilidades de escucha y, al mismo tiempo, de relación con lo visual que proporciona una posibilidad de mezcla de medios, mixturas y promiscuidades que permitan pensar la experiencia del arte como algo que englobe los sentidos en términos ampliados. La artista produce un paisaje sonoro en donde la nota principal resuena en la pérdida del silencio y la apertura al ruido, en la eliminación de la preponderancia de lo visual por sobre otro tipo de experiencias perceptuales.

Tal como lo hemos señalado en el transcurso del texto, tenemos la capacidad de oír una amplia gama

<sup>3</sup>Esta disciplina se ocupa de buscar las relaciones entre ciertos animales y los sonidos que producen, tal como en lo humano los sonidos no solo cargan con mensajes, también tienen una carga emocional, tonal y física.



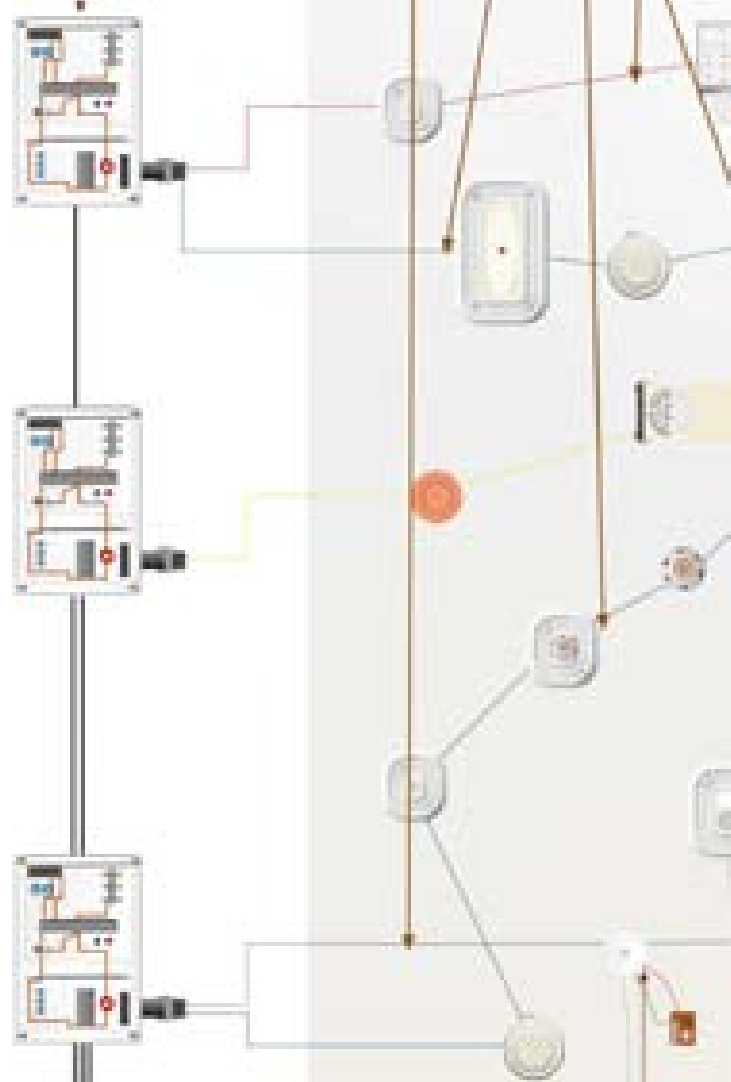
de sonidos, pero solo podemos escuchar algunos debido a ciertos procesos culturales que jerarquizan nuestra percepción. Hay por lo tanto una pantalla cultural auditiva que distingue necesariamente a los sonidos en su código cultural. El arte sonoro tiene la capacidad de ampliar la capacidad perceptual, permitiéndonos reconocer otro tipo de configuraciones sonoras y culturales.

La obra de Isabel del Río nos da la posibilidad de abrirnos paso por sobre la saturación de lo visual. Utilizando objetos, sonidos e intervenciones espaciales, teje mixturas de significados que conllevan a eliminar ciertas ideas preconcebidas que cargamos al momento de experimentar una producción artística. Al detonar ciertos sonidos en el espacio expositivo, activa lo que oímos antes de lo que vemos.

Gonzalo Pedraza  
Historiador

### **ficha técnica circuitos híbridos**

FICHA TÉCNICA SALA 2: Se instalan dos planchas de acrílico de 210 cm instalada desde el techo, a 80 cm. Del muro. Cada una de estas contienen 60 módulos de sonidos pre grabados que en total suman 120 unidades sonoras, las cuales están interconectadas por circuitos y comandadas por tres placas electrónicas, activadas por un sensores.



ROOM 2: Isabel del Río installs two acrylic panels (210 cm) from the ceiling, at 80 cm from the wall. These are incrustated with 60 speaking boxes taken from toys, a total of 120 pre-recorded sounds, commanded by three electronic plates which are connected by circuits and are activated by the spectator through motion sensors.

## From What We See to What We Hear: Art and Sonority in the Work of Isabel del Río

Very often when we talk about art, we do so from a visual point of view. This particularity finds its roots in a kind of hegemony that painting has enjoyed throughout history, and that can be felt to this day in our contemporary culture of visual media. By establishing a dependence upon the ocular apparatus as the central element of the aesthetic experience, this circumstance ultimately subordinates the other forms through which we may perceive what is real.

The visual artist Isabel del Río has assembled a body of work that identifies another perceptive sphere that is not predominantly visual, instead relying on the sense of hearing. Since 1997 she has cultivated an oeuvre that has consistently explored the notion of sound within the context of art, both as a system through which to understand the world and as a space for questioning the very systems of artistic exhibition. With this in mind, the analysis we would like to undertake here will consider the evolution of Isabel del Río's work from 1997 to the present, exploring the avant-garde category of "sound art" and looking at each of the pieces that the artist has created as individual parts of an investigative process that revolves around the notion of sound. All of this is circumscribed within a cultural crossroad of institutional spaces, rhythms, bodies and technology. By way of a conclusion, we will examine the work entitled *Circuitos Híbridos* (Hybrid Circuits), presented on this occasion at the Gabriela Mistral Gallery, as a nexus that connects back to the hypotheses mentioned in this essay and that represents a reflection on the current state of the relationship between art and the concept of sound.

### Sounds and rhythms

*"Let us walk together through a great modern capital, with our ears more attentive than our eyes, and we will find delight in distinguishing between the gurgles of water, air and gas inside metal pipes, the roar of engines that snort and throb with indisputably animal spirits, the palpitations of valves, the back-and-forth motion of pistons, the strident buzz of mechanical saws, the jolt of trolleys on their rails, the cracking of whips, the flapping of awnings and flags".*

From "The Art of Noise," Futurist Manifesto, 1913

"The Art of Noise" offers us an invitation to walk through and listen to the modern city at the turn of the 20th century. Each one of the noises described by Luigi Russolo falls outside the bounds of what, at a certain time in history, was considered to possess aesthetic value. The avant-garde breakthrough of these noises was what opened the door to experimentation and broadened the field of art to include all elements that the auditory apparatus was able to perceive.

The work of Isabel del Río offers a similar invitation, but its complexity stems from the fact that it is not solely focused around the questions of sound but rather around a mixture, a promiscuity of media that combines images, texts, words and noises. Purely visual media do not exist, as W.J.T. Mitchell<sup>1</sup> said, but certain media do predominate over others. In this specific case, the dominant medium is that of sound, and we may consider its symbolic implications in two early works that set the stage for this process.

<sup>1</sup>Please refer to W.J.T. Mitchell, "No existen medios visuales" (Visual media do not exist) in: Brea, José Luis (ed.) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Visual studies: the epistemology of visuality in the age of globalization). Madrid: Akal, 2005. pp. 17-25. Translation by Laia Sanz and Yaiza Hernández.

In 1998 the artist presented "**96 relojes sincronizados en cuartos de horas**" (96 Clocks Synchronized in quarter-hours) at the Extension School of Chile's Catholic University. The work consisted of an installation of 96 boxes with clocks mounted on a wall in four different lines. All the clocks were connected to a single source of electricity and were synchronized at intervals of fifteen minutes, so that each clock exhibited a time that was fifteen minutes ahead of the clock alongside it. Despite this precise synchronization, the clocks fell out of time from one another, resulting in a constant buzzing noise. This imbalance constituted a landscape of sound, the dominant note of which was the demarcation of the passage of time. As Schaeffer<sup>2</sup> points out, this note is paradigmatic, given that it is deeply inserted into the subjective structure that orders and gives rhythm to what we experience. In this case, we are presented with a production time to which we are tied, and the noise caused by this endless lineup of clocks emphasizes an expansive logic of progress in which silence is like an indomitable, wild place that is abandoned in favor of an invincible rhythm that has no end, just like a machine.

In a second work by Isabel del Río, the mechanism at play in the previous piece has been eliminated. In 1999, the artist exhibited "**Registro de sonidos de 86.400 relojes**" (A register of sounds from 86,400 clocks). This piece was based on a catalogue of the sounds generated by 86,400 clocks in a recording studio. To this end the artist took 96 clocks, superimposed them and later recorded their sounds on 300 cassettes. In the exhibition space only the sound was reproduced, as all elements of visual perception were eliminated. If we rely on visual perception to help us formulate our notions of what is real, what happens when we remove all those visual elements and make our ears the focal point? On one hand, the ear is an organ that receives all the information that it is functionally predisposed to hear, but we do not necessarily listen to all the sounds that we hear—what we actually listen to amounts to an edited version of a broad range of sounds. This editing process takes place within a specific culture and in this case as the passage of time rings out repetitively, we are prompted to think of what specific circumstance these noises are asking us to consider. A rhythm was imposed upon the space the spectator was asked to walk through, defining the itinerary, just the way sound is transported within one specific time and space to another. This place was activated by noise, just as the in situ experience of contemporary art is conceived within the framework established by minimalism. Here, the real protagonist was the structure that supported the circulation of the work, which was perceptible only by the ear, prompting us to ask ourselves the following question: What is the sound that has always been the constant in exhibition spaces? The answer? Silence.

### Sounds and utterances

In the previous works, we saw how the identification of the passage of time possessed its own sonority -when heard through a collection of clocks- that appeared and disappeared according to the space. In the works we will now consider, the human voice emerges, as does the use of circuits as a significant material.

Delving further into the question of the human voice and circuits, in 2002 Del Río presented "**100 circuitos electrónicos en serie paralelo**" (100 electronic circuits in parallel series) in Berlin. This piece was shown as part of the group exhibition *Correspondencias*, which revolved around the relationship

<sup>2</sup>Pierre Schaeffer, born in 1910, was a writer and composer. In 1948 he created a poetry of sound known as concrete music, based on the notion of using sound material found in the realm of everyday existence and which, later on, would be assembled in the style of a collage.

between Santiago and Berlin. For this piece, the artist placed a number of electronic circuits in plain view on a wall, organized in five rows, each of which was made up of a speaker, a push-button switch and a number of different pieces. The construction of these circuits can be summarized in five actions: cutting, peeling, bending, soldering and connecting. As one of the switches was pressed, the speakers that corresponded to the row in question would issue, in Spanish, one of the five actions. The message, recorded in Chile and heard in Berlin, became an unknown quantity for the spectator, who transformed it into a mere sound, pure form. The piece transported a distinctive form of speech as well as a precarious, third-world form of technology to a place where it didn't really belong, to a country that boasts one of the greatest levels of technological progress. Other things were exported in this piece as well: a process, a construction and a source of labor that were all hand-crafted, based on the most elemental, minimal habits: cutting, peeling, twisting, soldering and connecting. In this sense, the exhibition space became a sound box that was set in motion so that it might present, in both visual and auditory terms, the minimal mechanisms that had been exported from within the context of Latin America.

In the year 2004, Del Río presented, "**1733 mensajes: Seis sistemas de amplificación para auriculares en paralelo**" (1733 messages: Six amplification systems for headphones in parallel) at the Muro Sur gallery. For this piece, the artist reproduced 1773 messages that on a daily basis she recorded and saved on her answering machine, indicating the date each morning. The artist saved up these messages over a period of approximately four years and presented them through a complex amplification system involving headphones placed on a table. The messages played, one after the other and after each one a beep would go off, denoting the beginning and end of this succession. One transmitter, one message and one recipient was the communicational triad that worked in this piece -if only halfway- given that the process could only be set in motion by the transmitter and the message had been frozen and memorized before it reached the ears of the artist. Isabel del Río brought this multitude of private communication misfires into a public space, taking the personal function of the recipient and placing it in the hands of an infinite number of anonymous recipients, an eminently private work that was transformed for a public audience in the public space. To record human voices and create art out of them is what allows us to interpret this piece from a subjective place of feeling overwhelmed, where the highly-protected space of the everyday is suddenly flung wide open and transformed into an arena for public use.

### **Bioacoustics in the Gabriela Mistral Gallery**

The works we have been examining until this point take advantage of the use of sound as the focal point of the work. The artist has a very idiosyncratic method of working: she extracts the sounds that are inherent to certain things, and puts them on display in the artistic space. In the Gabriela Mistral Gallery she now presents *Circuito híbrido* (Hybrid circuit), which is made up of two transparent acrylic sheets, 210 by 120 centimeters, superimposed onto the largest wall in the gallery. These supports have been outfitted with some 100 small sound modules, extracted from various toys that incorporate sound. The selection of these sound modules was varied: stuffed animals, dolls, action figures and other toys that are a bit more difficult to categorize come together to create the broad tonal repertory that rings out in the exhibition space, which the artist has once again envisioned as a kind of giant sound box that is activated when the spectator presses one of these modules that will then connect with all the others, setting off a thunderous sound in the gallery. Visually the

piece looks something like a massive memory card.

Just as how, in previous works, the artist dissected bodies that contained a rhythm somewhere inside of them, in this piece she extracts them and situates them in a space. The dolls find themselves in a state of immobility. They are inert but they abandon their condition when they reveal a first sign of animation thanks to the activation of sound. The bodies of these inanimate objects come alive when, on the inside, they contain a material that travels in a specific space and time and that can only be perceived through the sense of sound. This is what gives them life, rhythm, and a constancy of repetitive time that is only visible as pleasure in the human realm.

In the gallery, a form of bioacoustics<sup>3</sup> was produced: the sounds produced by these tiny modules have subjective, physical and emotional charges that, when appearing in unison, present a lattice of rhythms that connect the human being to the pleasure of crafting a composition through noises. Projected upon small modules, the spectator hears a multiplicity of noises that the auditory apparatus classifies into a hierarchy and then, almost immediately, transforms into rhythms.

Today, in our contemporary landscape, the futurists' exhortation to pay attention "with our ears before our eyes" is a way of asking us to listen to the sounds produced within a system of signs that comprise our cultural-geographic subjectivity and specificity. Sound art, as seen here through the productions of Isabel del Río, opens a whole range of possibilities of listening, and at the same time, of relationships with the visual world that offer the prospect of mixing media, creating mixtures and promiscuities that allow us to think of the experience of art as something that encompasses the senses in a fuller way. Isabel del Río produces a landscape of sounds in which the central note reverberates through the loss of silence and the aperture of noise, thus eliminating the predominance of the visual element over all other perceptive experiences.

Just as we have mentioned earlier on in this essay, we have the capacity to hear a broad range of sounds but we are only able to listen to some of them, thanks to certain cultural processes that create hierarchies with our perceptive faculties. Because of this, there exists a kind of auditory cultural screen that inevitably uses its cultural coding mechanism to distinguish between different sounds. Sound art has the capacity to broaden our capacity to perceive, allowing us to recognize other kinds of auditory and cultural configurations.

The work of Isabel del Río offers us a chance to find our way out from the saturation of all that is visual, to rise above it. Through the use of objects, sounds and special interventions, she weaves mixtures of meanings that help us abandon certain preconceived notions that we conjure up when we begin to experience an artistic production. As certain sounds are detonated in the exhibition space, the artist activates what we hear rather than what we see.

Gonzalo Pedraza, historian

<sup>3</sup>This discipline is dedicated to discerning the relationships between certain animals and the sounds they produce, just as in the human realm sounds not only carry messages, they also carry an emotional, tonal and physical charge.

## Acopios Textuales

Tratando de describir el trabajo artístico de Bárbara Palomino creo poder decir que es, ante todo, una actividad social. Me explico.

Bárbara me sugirió leer una serie de autores para escribir sobre su obra, pero todo lo que necesitaba entender me lo explicó un señor que vive en las montañas de Los Alpes, sin escuelas, sin consideración de críticos y filósofos, sólo con la frase: "El ser humano es un hilo de hierba". Me gustó la idea de explicar con esa frase animista y campesina al mismo tiempo, otra voluntad, una voluntad estética. Pienso que el ser humano, entendido como célula del contexto social en la condición contemporánea, es el nudo focal del trabajo de esta artista. El hilo responde a la necesidad de definición del arte que Bárbara reconoció como textil. Arte que tiene una larga tradición de convivencia con el ser humano. La hierba es la materia, esa parte de naturaleza que prolifera, que escapa a la definición y a la representación por devenir vida.

Esta artista busca combinar en sus obras diferentes medios, creando formas provisionales donde cuentan las conexiones temporales que se puedan hacer. Aunque parecen surgir de un terreno híbrido, la mano de lo textil como concepto, pregunta, estructura o materia, está siempre presente en ellas, reintegrando el recuerdo de ciertos gestos propios de un arte pobre que linda con la artesanía y los gestos domésticos, potenciando ciertos márgenes olvidados por la gran dimensión del arte.

En trabajos anteriores a la instalación Circuitos Híbridos y especialmente en sus Acopios Textiles, recuerdo haber reconocido ciertas características fundamentales. La materia prima de sus obras eran residuos o desechos, precarios fragmentos





de materiales encontrados, despojos que siempre abundan en nuestra sociedad de consumidores. Modestos materiales que hablaban del ser humano, de su ordenamiento social, de su bulimia por la novedad y por el futuro. Testigos de su falta de consideración por el pasado, de su falta de memoria material. El arte textil era reconducido a una superposición de materiales distintos, en un orden renovado, creativo y expresivo. La alusión a la hierba, a su inmensa potencia de nacer en los bordes y de resistir en los quiebres de nuestra industrialización, la fuerza de una naturaleza pobre estaba entonces en la composición de esos acopios, en sus impulsos de liberación expresiva y en su condición precaria de uso transitorio como objetos artísticos. Atrapados, retenidos en su transformación material, siempre parecían moviéndose, deshaciéndose, escapándose desde adentro para mostrarse. Por medio de las cualidades sensoriales y gestuales de los materiales, se evidenciaban dos importantes características de lo textil: la multiplicidad de temporalidades que reúne esta práctica manual y la importancia de la percepción táctil que invita a tocar con los ojos. Esta serie de trabajos los imaginé como un necesario objeto familiar que nos recuerda las relaciones, los múltiples vínculos entre el ser humano y su contexto, entre historia humana y pre-historia. En ellos se evidenciaba el interés por el tiempo y la materia, pero además la potencialidad expresiva de la presencia y memoria de lo textil, tanto en lo social como en lo cultural.

Después de esos trabajos, con Bárbara hemos colaborado con [Netzfunk.org](http://Netzfunk.org) en "Memoria Histórica de la Alameda (MHA)", una instalación ciudadana interactiva con tecnología GPS, que tenía un trasfondo conceptual que indagaba en la relación entre ciudadano y ciudad, en la posibilidad de interpretarla de manera simbólica, creativa y crítica. En ese caso la reflexión sobre el rol de la memoria individual en el tejido sofocante de la historia institucional,

nos puso frente al reconocimiento de los espacios ciudadanos como cumbres de recuerdos personales y reflexiones políticas. La memoria personal devino materia de construcción, pero el proceso colectivo y participativo nos desvió de la condena de manipulación e instrumentalización.

Discutiendo sobre el arte en lo social, he llegado a pensar que lo que puede hacer un artista es continuamente empezar mecanismos y esperar que estos sigan solos, sean asimilados por otras personas y modificados. El espacio humano es experiencial, proactivo, necesita de una apropiación que trasmite nuevos eventos y la memoria de ellos. En los ulteriores contenidos de MHA la materia que debería haberse plasmado era la memoria histórica subjetiva, lo polifónico del testimonio localizado, para crear una partitura experiencial que permitiera redistribuir la ciudad, exponer su centralidad y crear nuevos vínculos emotivos. Esto es lo que Bárbara Palomino quiere rescatar ahora en Circuitos Híbridos, que las personas generen los contenidos, que tramen relatando su relación con el tejido urbano, que puedan coagular sus vivencias de manera manifiesta. El acto mismo de exploración urbana determina en distintas personas la superposición de sus cuentos sobre la ciudad -y de todas maneras cuentos del otro-, permitiendo que cualquiera reflexione sobre el trazado urbano construyéndose viajes ideales.

La instalación Circuitos Híbridos reúne varios aspectos de sus propuestas anteriores, con las posibilidades que depara el arte textil actual. Hace uso de una estructura reticular (vertical/horizontal, urdimbre/trama), pero además vincula la materia textil con sistemas interactivos, insistiendo en la necesidad de percibir con otros sentidos, fusionando técnicas ancestrales con nuevos paradigmas estéticos.

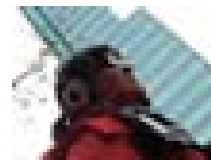
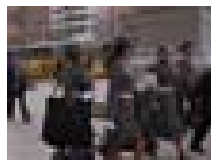
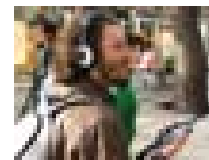
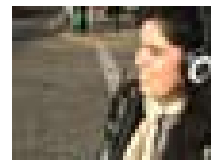
*Todo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio [...] Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen un "suplemento" de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan.*

Michel de Certeau, "La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer" (1996).

Sabemos que cualquier tipo de materia que teje relaciones, devine red, devine fondo, devine siempre algo distinto y estructuralmente organizado. No hablamos de una forma de arte, sino del arte en sí mismo y sobre todo de la vida activa.

En Circuitos Híbridos, más que tejer, la actividad de Bárbara consiste en hilar, en reconducir al estado de elemento primario un material textil prefabricado (telas de gran tamaño). ¿Por qué deshacer el tejido en una enumeración de hilos singulares, cada uno plisado, torcido, cocido, cada uno catalizador de una atención no morbosa pero simbólica por lo particular? ¿Hilar, hilar sin término es participar de la individuación de esos interlocutores que buscan tramar con sus relatos la ciudad o es simplemente un esfuerzo de concentración, de punición por la incapacidad del arte de decir todo de la vida?

Me imagino ese gran lienzo negro cubriendo la ciudad de Santiago con una sensación de uniformidad, de ruido y de monocromía fatal, donde los publicistas (comerciales, políticos, gubernamentales), tienen el poder, son maestros en composición de palabras en formas y color. Repito: composiciones, no diálogos y discursos. El verbo popular es dictado por el consumo de la fluctuación y de las necesidades inducidas en ritmos alucinados de gente que corre. Esa tela, 'la gente', una palabra genérica utilizada más en términos de mercado, de costumbres comerciales y mediáticos,



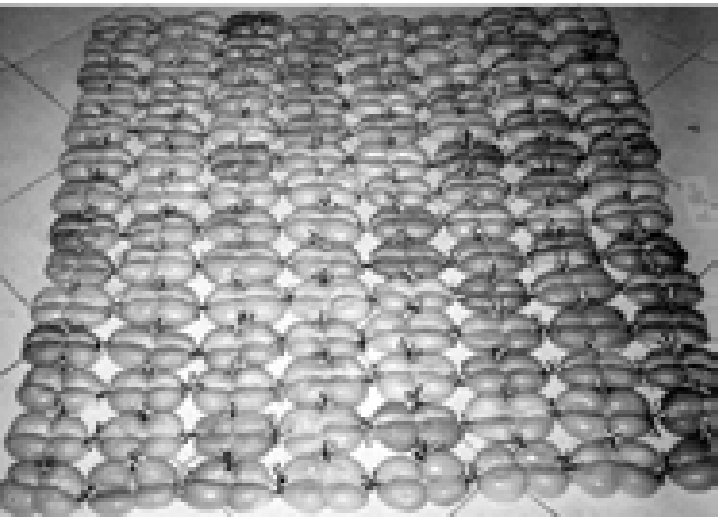
memoria histórica de la alameda/ 2005







acopio textil / 2005



sin título / 2002

ocubre y disfraza a las personas que son sobre todo ciudadanos que habitan y construyen la ciudad. Cortar esa trama negra en pequeñas hebras es individualizar a los ciudadanos, cederles la palabra. Es un acto cívico y es el único acto que puede hacer un artista públicamente.

La perspectiva voyerista que presenta Michel De Certeau, cuando recoge en su libro *La invención de lo cotidiano* el mapa bidimensional de la metrópoli neoyorquina, con su mirada desde lo alto del World Trade Center, elimina la posibilidad de sentirse involucrado con la multiplicidad de vivencias urbanas. Todos los puntos de superposición a nivel geográfico como político, simplifican y amortizan la importancia de la memoria personal, de la acción individual, del acto de vivir en el con-texto urbano. Se forma entonces un pre-texto o más bien un para-texto impersonal. Los seres humanos devienen, desde ese punto de vista, en un carburante que hace funcionar esa máquina, un fluido energético que la revitaliza, comprimido en sus dinámicas impersonales y en sus flujos multidireccionales. La liberación de esa masa-fluido-población se percibe en la autoconstrucción de algunas membranas de la ciudad donde la necesidad implica la geografía del lugar. Es en estos barrios que se verifica la construcción material del cuento social, de la narración contemporánea de historias plurales, enunciaciones acerca de lo cotidiano. La posibilidad de diálogo sobre la vida en la ciudad (no de la ciudad) es la primera forma de concientización y liberación desde el discurso prefabricado.

Ahora llego al tiempo de esa manualidad precisa que asocia ese trabajo a la práctica artesanal primitiva, de sobrevivencia, no para turistas. El arte textil es una práctica milenaria. Sus técnicas fueron conservadas y transmitidas por pueblos nómades de distintos países, difundidas como sabiduría artesana. Para



muchos pueblos tejer un tapiz implicaba componer una partitura, tramar una narración, remitirse a sus recorridos de espacio. Eran fabricados de memoria, siguiendo dibujos ancestrales de una tribu o familia.

Cada hilo, cada nudo, adquiría un significado particular. Tras ellos se ocultaba el testimonio de una cultura, historias de vida posibles de conocer desde la simetría de sus diseños, al rastrear los hilos que constituían su estructura. Realizados a mano, presentaban pequeños cambios al ser reproducidos y por lo tanto, irregulares, poseían absoluta singularidad.

Los hilos que Bárbara fabrica implica una operación manual lenta, ritual, en la que es preciso un ritmo constante, una inversión de tiempo y una reminiscencia del mismo.

El tiempo permite pensar hilando. Permite a cada persona conocida-encontrada reportarse, condensar en la memoria los rincones más oscuros de la vida en una ciudad, narrarse historias tal como las familias campesinas hacían siempre, trabajando con las manos y con las leyendas. Las memorias contenidas referencialmente en este cuarto no caben en la dimensión de la Galería, explotan, se cruzan, se complementan y salen a sus territorios originales, se dan a vosotros como pluralidad, como múltiples relatos vecinos, restituyendo el derecho de palabra eficaz. La obra es entonces la cristalización material de una utopía, de una utopía democrática que permite a todas las personas expresarse afectiva y efectivamente, de hacer que sus palabras, sus pensamientos e ideas cambien nuestra vida social, tengan un valor, un valor que nada tiene que ver con las fluctuaciones del mercado.

Los hilos alineados verticalmente sobre uno de los muros, constituyen la urdimbre de un telar de grandes proporciones que se apodera de los cuentos y las memorias particulares de los ciudadanos de afuera. Se

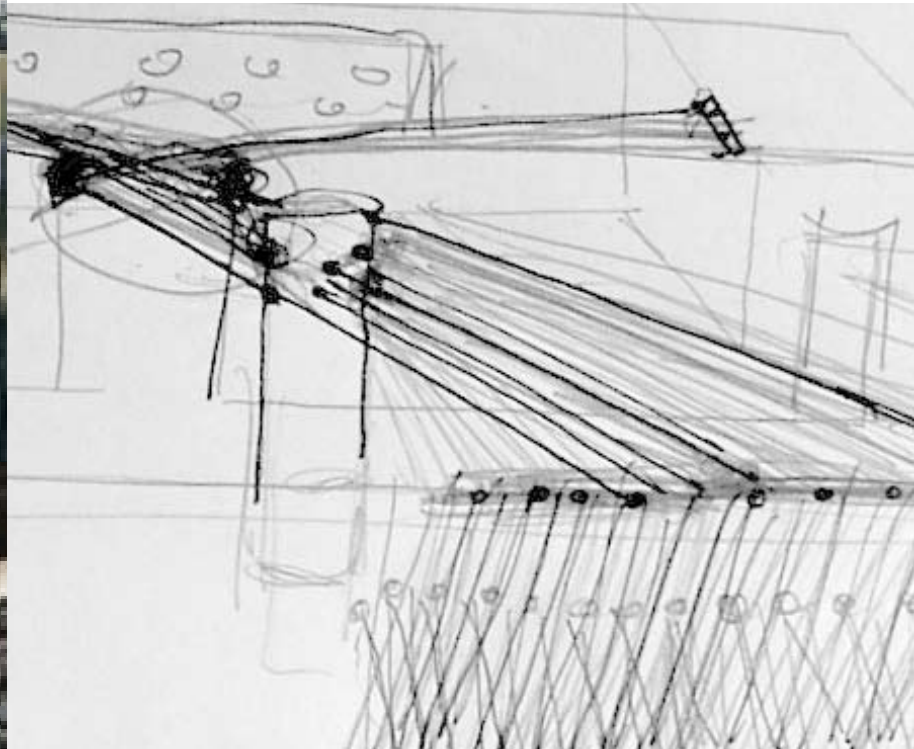
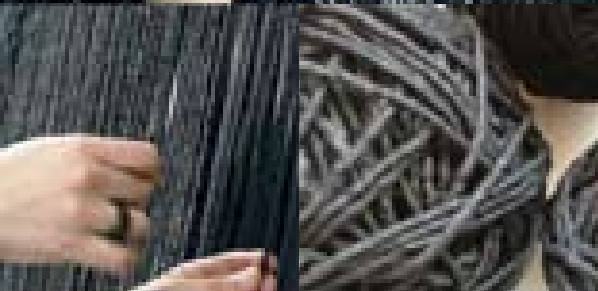
propaga por el techo y hace entrar el ruido de la calle para transformarlo en singularidades amplificadas. Es tentacular, sale en búsqueda de otras historias, de voces que describen avenidas, recuerdos, personas y momentos vinculados a la ciudad, que llenan esa estructura textil de todos los colores, olores, sombras, risas y gritos que se esconden dentro de sus hilos negros, de su formación aséptica y modular. Sobre esa urdimbre parasitan otras hebras que van armando una topografía urbana de palabras y voces que remiten a una polisemia de asignaciones y pasos. Al tocarlas, al estirar sus nudos apenas levantando la línea estructural que los acoge, el espacio de la Galería es invadido de múltiples aspectos cotidianos del habitante urbano, ocupado por relaciones de sentido. De esta manera hay una configuración simple y una interacción que hace vivir la obra por voluntad y no sólo por la presencia de un espectador. Esos hilos-tentáculos son manualmente impulsados por nosotros a volver a salir a la calle, a recorrer la ciudad. Les recomiendo seguirlos, salir de la Galería, ver la ciudad con estos nuevos ojos y buscar con sus oídos el son que prolifera de los propios relatos.

Diego Mometti Pinerolo, Italia  
Artista, Licenciado en Literatura Moderna  
e Historia del Arte.

## ficha técnica circuitos híbridos

FICHA TÉCNICA SALA 2: Instala una urdimbre de hilos de tela negra, que parte desde dos extremos del techo de la segunda sala hasta la primera, derivando en un telar. En ciertos intervalos posee hebras anudadas que, al ser estiradas por el espectador, activan diversas grabaciones sonoras que fueron recopiladas en la ciudad de Santiago.

Room1. Displays a warp of threads made of black material that starts from the corners of the gallery's ceiling -from one room to the other- thus creating a loom. Between threads, the spectator happens upon knots of thread which by being pulled, activate different recordings which were compiled in the city of Santiago.



## Textual Accumulations

Trying to describe the artistic work of Bárbara Palomino is, I believe, more than anything, a social activity. Allow me to explain.

As I prepared to write about her oeuvre, Bárbara suggested I read some texts by a number of different authors, but in the end all I really needed to know was explained to me by a gentleman living in the Alps, a man without schooling, without knowledge of or concern for critics or philosophers. He simply said: "The human being is a strand of grass." I liked the idea of using that phrase, that animistic and yet eminently pastoral notion, to describe another kind of impulse, an aesthetic impulse. And I say this because I believe that the human being, when understood as a cell within the social context of the contemporary world, is the focal point of the work of the artist in question. The strand responds to the need for definition in art that manifested itself for Bárbara as something textile, a form of art that enjoys a long tradition of coexistence with the human being.

Grass is matter, that part of nature that proliferates and eludes definition and representation so as to simply become life. Bárbara Palomino is an artist who seeks to combine different media in her work, who creates provisional forms that allow these media to tell the story of the temporal connections that are possible. Though her work may seem to emerge from a hybrid territory, the influence of textile—as concept, question, structure, or matter—is always present. Palomino's art reintegrates the memory of certain gestures so typical of a poor-man's art that borders on the realm of craftwork and domestic activity, and she empowers certain marginalized areas that have been forgotten by the art world in its greater dimension.

In Palomino's work previous to the installation *Circuitos híbridos* (Hybrid Circuits) and especially in her *Acopios Textiles* (Textile Accumulations), I remember having recognized a number of very essential characteristics.

The raw material of her pieces were castoffs, rubbish, precarious fragments of found materials, the kind of scraps that abound in our consumer society, modest materials that speak of the human being, of our social configurations, of our bulimia for all that is new, all that is future. These leftovers were like witnesses of our dismissal of the past, our lack of material memory. In this way, textile art was redirected toward a superimposition of different materials, a new order that was creative and expressive. The allusion to grass, to its tenacious ability to grow along the edges of our industrialized realm and to resist all its cracks and fissures, as the force of one of nature's poorer life forms, was present in the composition of those accumulations, in their quest for expressive liberation and in their precarious condition as artistic objects of transitory use. Trapped and detained in their material transformation, they always seemed to be moving, unraveling, and escaping from the inside so that they might reveal their true selves. The materials, through their sensorial qualities and their capacity to reveal gesture, exhibited two important characteristics of textiles: the multiplicity of temporalities that come together through this manual craft, and the importance of the tactile perception that inspires us to touch with our eyes. I began to see this series of pieces as a necessary and familiar object that alludes to our relationships, to the many links between the human being and his context, between human history and pre-history. These pieces exhibited a clear interest in time and matter, as well

as in the expressive potential of the presence and the memory of textile, in both a cultural and social sense.

After those pieces were executed, Bárbara and I started to work together with *Netzfunk.org* on MHA, *Memoria Histórica de la Alameda* (Historical Memory of the Alameda), an interactive, civic-minded installation created with GPS technology, the conceptual underpinnings of which probed the relationship between citizen and city, through the possibility of interpreting the city in a symbolic, creative and critical way. In this case the reflection on the role of individual memory within the suffocating fabric of institutional history forced us quite directly to recognize civic spaces as the culmination of personal memories as well as political reflections. Personal memory became a construction material, but the collective, participatory process of the project helped us avoid the pitfalls of manipulation or instrumentalization.

Through many discussions about art in the social sphere, I have come to think this: the artist can continually set mechanisms in motion, and he can hope that they take on a life of their own so that others may assimilate and modify them. Human space is experiential, proactive, it needs an appropriation that can transmit new events and, later on, the memory of those events. In the subsequent content of MHA, subjective historical memory and the polyphony of localized testimony were the materials that were supposed to generate expression, the goal of which was to create an experiential score that might conceive the city in a new way, expose its centrality and draw new emotional connections. This is precisely what Bárbara Palomino wishes to recapture now in *Circuitos híbridos*: she wants people to generate the contents, to tell tales that speak of their relationship to the urban fabric, tales that can bring together their life experiences and manifest them in living color. The very act of urban exploration, when carried out by a number of different people, allows them to superimpose their stories—as well as the stories of others—upon the city, reminding us that anyone and everyone has the capacity to reflect upon the urban framework through the construction of ideal voyages.

The installation *Circuitos híbridos* contains various elements of Palomino's previous work, along with the possibilities offered by contemporary textile art. She makes use of a reticular structure (vertical/horizontal, warp/weft), but she also connects the textile material to interactive systems, and insists upon the need to perceive with other senses, fusing ancestral techniques with new aesthetic paradigms.

"All stories are stories of voyage, a spatial practice [...] These narrated adventures, which in one fell swoop produce geographies of actions and lead to the clichés of a kind, do not constitute a "supplement" of pedestrian enunciations and traveling rhetoric. They do not merely displace them and transport them to the realm of language. In reality they organize the travels. They create the voyage, either before or just as the feet execute them."

Michel Certeau, "The practice of everyday life. 1: The art of doing." (1996)

We know that any kind of material that weaves relationships and that becomes a net, a backdrop, always gives way to something else, something that is structurally organized. We are not talking here about an art form but rather about art itself, and most importantly active life.

In Circuitos híbridos, more than weaving, Barbara's activity consists of spinning threads, of taking a prefabricated textile material (large-scale fabrics) and bringing it back to its most elementary, primary state. But why unravel the fabric into an enumeration of singular threads, each one pleated, bent, boiled, each one a catalyst that provokes a kind of attention that is not sinister but rather symbolic for the particular, the specific? To spin, spin endlessly: is this a way of participating in the individuation of those speakers who seek to weave the city with their stories, or is it simply an exercise in concentration, in punishment for art's inability to say everything about life?

I can picture that great black canvas blanketing the city of Santiago, producing a sense of uniformity, noise and monochrome mortality, in which power is wielded by publicists (commercial, political, governmental) because they are the masters of the composition of words in form and color. I repeat: compositions, not dialogues or discourses. Popular language is dictated by the intake of fluctuation, and of the needs induced, in astonished rhythms, by people on the run. That fabric, 'the people,' a generic term that tends to be applied more to the market, commercial and media-related habits, covers and disguises people who are, above all, citizens who inhabit and build the city. Dividing that black fabric into tiny strands is a way of individualizing citizens, allowing them to speak. It is a civic act, and it is the only act that an artist can carry out in the public sphere.

The voyeuristic perspective that Michel de Certeau presents in his book *The Practice of Everyday Life*, through his two-dimensional map of the metropolis of New York as seen from its vantage point at the top of the World Trade Center, eliminates the possibility of feeling engaged in the infinite range of urban experiences. All the points of superimposition, on the political as well as the geographic level, simplify and diminish the importance of personal memory, of individual action, of the act of living in the urban con-text. An impersonal pre-text, or perhaps rather a para-text, is what emerges as a result. From this perspective, human beings become nothing more than the fuel that allows the machine to function, an energetic fluid that revitalizes it, compressed within its impersonal dynamics and its multidirectional flow. The liberation of that mass-fluid-population can be observed in the self-construction of certain membranes of the city where the geography is determined by necessity. It is these neighborhoods that witness the material construction of the social narrative, the contemporary narration of plural stories and enunciations of the everyday. The possibility of a dialogue about life in the city (not of the city) is the first step toward awareness of and liberation from prefabricated discourses.

Finally, I would like to speak of those precise manual practices that connect the aforementioned work to primitive craftwork, created for subsistence, not tourists. Textile art is an age-old craft, the techniques of which have been preserved and passed down by nomadic peoples from different nations, and disseminated as home-spun wisdom. For many communities, to weave a tapestry was tantamount to composing a score, or plotting out a narrative work. It was a return to the paths people had traveled. They were made from memory, by following the ancestral drawings handed down by tribe or family. Every thread, every knot, took on its own special meaning: behind them lay the testimony of a culture, of life stories that were discernable through the symmetry of their designs, by tracing the threads that comprised their structure. These pieces, created by hand, would exhibit tiny changes when reproduced, and it was in this irregularity that they were absolutely singular.

The threads that Bárbara creates involve a slow, ritual, manual operation that requires a constant rhythm, an investment of time and a remembrance of it, as well.

Time allows a person to think while threading. It allows each person, known or found, to make his presence known, to condense the darkest corners of city life into memory, to tell stories just as families in the countryside always did, working with their hands and with legends. The memories that are referentially contained within this space do not fit within the dimensions of the gallery: they explode, they intersect, they complement one another and they leave to go back to their original territory. They offer themselves up to you as pluralities, as multiple, neighboring tales, restituting the right to the efficient word. The work, then, becomes the material crystallization of a utopia, a democratic utopia that allows all people to wring themselves out both affectively and effectively, so that their words, thoughts and ideas may change our social life, so that they may possess some value, a value that has nothing to do with market fluctuations.

The threads, vertically aligned upon one of the walls, constitute the warp of a large-scale loom that takes control of the specific stories and memories of the citizens of the outside world. It spreads out onto the roof and allows the noise from the street to come inside, transforming it into amplified singularities. It is tentacular and goes out in search of other stories, voices that describe avenues, recollections, people and moments connected to the city—things that fill the textile structure with all the colors, smells, shadows, laughs and cries that lie within its black threads, its modular, aseptic formation. Other strands perch parasitically upon this fabric, constructing an urban topography of words and voices that evoke a polysemy of assignments and steps. When we touch them, when we stretch their knots by just barely raising the structural line that embraces them, the space of the gallery is invaded by multiple daily elements of the urban dweller, occupied with sensory relationships. In this way there is a simple configuration and an interaction that brings the work to life through will, not just the presence of the spectator. We are the ones who take those threads-tentacles and send them forth as we go back out onto the street and make our way across the city. My recommendation is to follow them, to exit the gallery and see the city with our new eyes, and to search with our ears for the sound that proliferates from their own tales.

Diego Mometti Pinerolo, Italy

Artist, B.A. in Modern Literature and Art History

## ISABEL DEL RÍO

(1957, Santiago, Chile)

Artista visual. Vive y trabaja en Santiago de Chile. / Visual artist. Lives and works in Santiago, Chile. Licenciada en Artes con mención en Grabado, Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. / B.A. in Art, Honours in Engraving, Catholic University, Chile.

### Exposiciones individuales / Solo shows

- 1985 Fotografías Intervenidas, Galería Bucci, Santiago, Chile.
- 1989 11 de los 80, Galería la Fachada, Santiago, Chile.
- 1997 Ejercicios, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
- 1998 A Tiempo, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

### Exposiciones colectivas / Group shows

- 1980 "Arte U.C., Universidad Católica de Chile", Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, Chile..
- 1981 II Bienal de Arte Universitario, Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1984 Plastika "84", Ilustre Municipalidad de Concepción, Chile.
- 1985 Interferencias, Göethe Institute, Santiago, Chile.  
Exposición Itinerante, Universidad Católica, Santiago, Chile.  
VI Bienal de Arte de Valparaíso, Chile.
- 1998 Río-Guilisasti-Missana, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago, Chile.
- 1999 Instalación Proyecto Aconcagua, Museo de Santiago, Casa Colorada, Santiago, Chile.
- 2001 ZIPLOC Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2002 Correspondencias, Haus Am Kleist-park, Berlín, Alemania.  
Golrm, Centro Cultural España, Santiago, Chile.
- 2003 Del Uno al Otro, Muro Sur, Santiago, Chile.  
1º Bienal de Praga, Praga, República Checa.
- 2004 Expectra, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2005 Marking Time, Blanton Museum, Austin, USA.
- 2006 Trabajo en Agua, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.
- 2007 Circuitos Híbridos, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

### Colecciones / Collections

Blanton Museum, Austin, Texas, USA.

## BÁRBARA PALOMINO

(1982, São Paulo, Brasil)

Artista Textil. Vive y trabaja en Santiago de Chile. / Textile artist. Lives and works in Santiago, Chile. Licenciada en Artes con mención en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile. / B.A. in Art, Honours in Visual Arts, Faculty of Arts, University of Chile, Santiago.

### Exposiciones individuales / Solo shows

- 2006 Acopios Textiles (II), Proyecto para optar al Título de Artista Textil. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
Soportes Transitorios, Centro Cultural San José, Santiago, Chile.
- 2005 Acopios Textiles, Goethe Institut de Santiago, Chile.

### Exposiciones colectivas / Group shows

- 2007 Circuitos Híbridos, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.  
Contextualizando, Colectiva de Arte Textil, Sala Juan Egenau, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 2006 Multiplication, Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (MAC), Santiago, Chile.  
Naturaleza Textil, Centro Cultural Anahuac, Santiago, Chile.
- 2005 Memoria Histórica de la Alameda. MHA. Obra colectiva y abierta, estrenada como prototipo en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y en el Centro Cultural de España (CCE) en el marco de la 7ª Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago, Chile.  
Objeto y Arte Textil, Colectiva de Arte Textil, Centro de Arte Cecilia Palma, Boulevard del Parque Arauco, Santiago, Chile.
- 2004 Foto América, Colectiva de Fotografía, Facultad Artes, Departamento de Teatro, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 2002 Ejercicios de Superficie II, Colectiva de Arte Textil, Sala Juan Egenau, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, Chile.