

SUSAN SMITH

ALFAGUARA

CONTRA LA INTERPRETACIÓN







Ilalo
Fotografía c-print
80cm x 60 cm
2005
Foto: Claudia Gaztúa

Ministra Presidenta de Cultura
Paulina Urrutia Fernández

Subdirector Nacional
Arturo Barrios Oteiza

Jefa Departamento de Creación Artística
Javier Prieto Méndez

Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldívar Hurtado

Encargado Proyectos Galería Gabriela Mistral
Germán Rocca

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral
Alonso Duarte Montiel

El Mirador
Rodrigo Vergara
22 de mayo al 4 de julio de 2008

Diseño
Camilo Yañez / www.cyc.cl

Calibración de fotografías
Eliana Arévalo

Traducción
Kristina Cordero

Agradecimientos
Alejandra Arcuch, Víctor Vergara, Sonia Bahamondes, Claudia Vergara, Familia Arcuch, Camilo Yáñez, Juan Céspedes, Galería Metropolitana, Tomas Reidy, Jorge Iuzoro, Joaquín Luzoro, Cristóbal Guajardo, Andrés Marín, Javiera Torres, Jorge Brantmayer, Francisco CARECA Campos, Mauricio Ostornoli, Rodrigo Campos, Max Mantiz, Claudia Gaztúa, Francisco Diez, Jorge Diez, Señora Lucy, Francisco García (Calvaloca), Alvaro Salinas, Beti Salinas, Andrés Marín, Osvaldo Sotomayor, Alonso Duarte, Felipe Berquino, Mauricio Ostornoli, SOLO POR LAS NIÑAS, Alvaro Ceppi.

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

© Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.
© Fotografía: Jorge Brantmayer
© Textos: Michèle Faguet
© Obra: Rodrigo Vergara

La presente edición contempló un tiraje de 1200 ejemplares
N° de Inscripción: xxxxxx. Registro de Propiedad Intelectual
ISBN: xxxxxxxx
Santiago de Chile, junio de 2008

Todo artista es una persona

Michèle Faguet

Tan pronto empecé a preparar este texto me di cuenta de lo difícil que iba a ser intentar sacarle a Rodrigo algún tipo de declaración definitiva sobre su obra, lo que no dejó de sorprenderme, dada su actividad paralela como co-fundador de Hoffmann's House¹, un trabajo que requiere un trato cercano con el ejercicio de la justificación teórica y una destreza verbal que debe casi confundirse con un impulso mesiánico. Tras varios mails, en los que le pedía que me contara todo

¹ Hoffmann's House (H'sH), fundado en 1999 por Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz, fue un espacio de exposición ambulante cuya sede era una vivienda de emergencia (mediagua) comprada en el Hogar de Cristo, una organización caritativa local. Durante varios años, Vergara y Díaz instalaron este espacio en plazas en todas partes de la ciudad, exponiendo los trabajos de otros artistas. En los últimos años, H'sH ha ido dejando de lado su espacio de exposición y ha empezado a producir eventos de arte internacionales, como por ejemplo EIEI, (Encuentro Internacional de Espacios Independientes), un evento celebrado en Valparaíso el año 2005 en que varios espacios independientes de Europa y las Américas se reunieron para una semana de seminarios, charlas públicas y exposiciones.





Moonwalker
Fotografía c-print.
125cm x 150 cm
2008
foto: Jorge Brantmayer

Every artist is a person

Michèle Faguet

When I began to work on this text some time ago, I soon realized how frustratingly difficult it would be to extract any sort of conclusive statement from the artist about his work, which was surprising to me given Vergara's parallel activity as co-founder of Hoffmann's House ¹, a role that requires a great deal of theoretical justification and verbal expertise (often approaching

¹ Hoffmann's House (H'sH) was a mobile exhibition space founded in 1999 by Rodrigo Vergara and José Pablo Díaz that operated out of a sort of emergency shelter (shanty) purchased from the Hogar de Cristo (Home of Christ), a local charitable organization. Over the course of several years, Vergara and Díaz installed the space in plazas across the city, exhibiting the work of their peers. In recent years H'sH has moved away from its physical exhibition space to produce international art events like, for example, EIEI (Encuentro Internacional de Espacios Independientes): an event that brought together independent spaces from Europe and the Americas in 2005 for a week long event that took place in Valparaiso and included seminars, public talks, and exhibitions.



Estoy feliz, porque hoy
encanté a mis AMIGOS en mi cabeza.
Soy tan feo, pero NO IMPORTA
porque tú TAMBIÉN.



Kurt Korer
Medidas Variables
jeans, zapatillas, óleo rojo, tarro de óleo, lapiz, yeso,
papel, calcetines
2005
Foto: Rodrigo Avilés

lo que pudiera sobre su trabajo (motivaciones, desarrollo, especificidades culturales y biográficas) y que me ayudara a cumplir con mi necesidad de juntar toda la información que necesitaba antes, incluso, de poder pensar en escribir un texto crítico, sólo obtuve como respuesta una colección de archivos jpeg de baja resolución, acompañados de explicaciones escuetas y anécdotas en apariencia arbitrarias.

Empezaré entonces con la que considero, quizás la más transparente de todas. Cuando cumplí 20 años, Vergara empezó a quedarse calvo, y para intentar esconder su calvicie comenzó a usar, todos los días y a toda hora, una gorra de béisbol. Muy pronto se empezó a obsesionar con este objeto –teniendo en cuenta, por supuesto, sus connotaciones geopolíticas, ya que la gorra de béisbol constituye uno de los más insípidos símbolos visuales de la cultura norteamericana dominante- y cayó en cuenta del uso generalizado de este artículo a su alrededor. El uso de la gorra parecía trascender diferencias de edad, clase, raza, ideología, etc., convirtiéndola en un elemento visual democrático y universal, cuya omnipresencia la despojaba de cualquier significado o connotación que pudiera tener. En el pueblito del sur de Estados Unidos donde pasé mi infancia, por ejemplo, los tipos que las usaban solían jugar golf y llevar sus camisas Ralph Lauren siempre bien metidas dentro de sus pantalones, mientras que en Bogotá, las gorras de béisbol sirven casi de uniforme para los delincuentes juveniles. Si vas caminando de noche por alguna calle bogotana y alguien con gorra de béisbol se te cruza por el camino, tu primer impulso será el de salir corriendo en la dirección opuesta.

an almost messianic impulse). Numerous emails were sent back and forth and my demands that he tell me everything about his work -- motives, development, biographical and cultural specificities -- and that he satiate my requirement to compile as much information as possible before I could even think about writing a critical text, were met with a collection of low-res jpegs accompanied by frugal explanations and seemingly arbitrary anecdotes.

I will begin with one, (the most transparent perhaps).

At age 20, Vergara began to go bald and took to camouflaging his baldness by wearing a baseball cap, everyday and all day long, regardless of the occasion. He soon became obsessed with the image of the baseball cap (taking into account, of course, its geopolitical connotations as it can be counted among the most insipid visual symbols of dominant U.S. culture) and began noticing just how prevalent was its use. The wearing of a baseball cap seemed to defy differences of age, class, race, ideology, etc., making it both a universal and democratic visual marker, the very prevalence of which simply empties it of any specific connotation or meaning. In the small, Southern town where I grew up, for instance, guys who wore baseball caps generally also played golf and made sure their Ralph Lauren shirts were tucked in at all times, whereas in Bogotá baseball caps virtually function as a uniform for juvenile delinquents. If you're walking down the street late at night in Bogotá and you see someone in a baseball cap approaching you, your first impulse is to run in the opposite direction.



Cola Less Project.
lápiz grafito, sobre papel
30 x20 cm.
2005

Viendo a esas masas de gente con gorras, Vergara imaginó que todos guardaban, como él, algún secreto bajo ellas. Empezó a escarbar el periódico en busca de imágenes de personas que usaran gorras de béisbol y la selección de fotografías que sacó de este ejercicio (algunas interesantes y otras no tanto) le sirvió como base para una serie de unos 100 dibujos, relacionados entre sí no por la forma o el tema, sino exclusivamente por la presencia banal y olvidable de la gorra de béisbol. En *Cola less project*, por ejemplo, dos niñas están sentadas juntas, de espaldas al espectador, en lo que podría ser el doloroso momento en que una relación sentimental (y tal vez prohibida) se quiebra, mientras que en *El gato cósmico* un hombre vestido de gato se ha sacado la cabeza del disfraz para golpearla con rabia contra el suelo, protestando contra la humillación que sufre diariamente en el supermercado donde probablemente trabaja. *Surrender to the night* se basa en la escena de una inundación en la que un hombre con gorra de béisbol está literalmente sumergido en agua hasta la cintura, aparentemente resignado a su muerte inminente, un destino que encuentra su eco en *La caída*, la imagen patética de una gorra que ha caído de la cabeza de su dueño, a quien imaginamos muerto (y quien, de hecho, lo estaba). Todo esto nos hace pensar en Barthes, y la manera en que veía la muerte implícita en toda fotografía. “En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí, es a la Muerte: la Muerte es el eidos de esa Foto.”²

¿Cuál es, entonces, el secreto escondido detrás de todas estas imágenes? Es la mentira de la fotografía

Looking at the masses of wearers, Vergara imagined that they were all hiding a secret, just like he was. He began scouring the newspaper for images of baseball cap wearers and the resulting selection of photographs (some interesting and others not so interesting) formed the basis of a series of some 100 drawings related to one another neither formally nor thematically, but rather, only through the banal and insignificant presence of the baseball cap. *Cola less project*, for example, shows two young girls sitting side by side with their backs toward the viewer in what we imagine might be a painful moment of ending an amorous (and perhaps forbidden) relationship, while *El gato cósmico* (*Cosmic Cat*) depicts a man dressed in a cat costume who has removed the head and angrily beats it against the ground in protest of the humiliation he is forced to endure on a daily basis at the supermarket where he probably works. *Surrender to the night* is based on a flood scene in which the cap wearer is literally up to his waist in water, seemingly resigned to impending death, a fate that is then echoed in *La caída* (*The Fall*), the pathetic image of a cap that has fallen off of its owner who we may presume to be dead (and who, in fact, really was dead). We are reminded of how Barthes saw death implicit in each photograph: “Ultimately, what I am seeking in the photograph taken of me is Death: Death is the eidos of that Photograph.”²

And what, then, is the secret hidden behind all of these images? It is the lie of photography and its naïve promises of representational transparency, always

² Roland Barthes, *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*, (traducción Joaquim Sala-Sanahuja), Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, p. 48.

² Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, (trans. Richard Howard), New York: Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1981, p. 15.

y sus promesas ingenuas de transparencia representativa, que siempre cargan con la suposición de una verdad que todos sabemos completamente falsa. Esta mentira resulta particularmente notoria en la cultura actual, post-documental y obsesionada con la realidad, en la que las borrosas líneas entre el hecho y la ficción se revelan de manera cada vez más explícita en la construcción misma de la “realidad” como un género en sí. Y con eso el artista continúa su ejercicio, ahora entrando en el campo de la fotografía, utilizándola de una manera informal y desligada de las leyes de composición o las cuestiones pictóricas que podrían preocuparle a un fotógrafo más experimentado, pero cargando el peso excesivo de la teoría y el bagaje del fotoconceptualismo. Como ha escrito Susan Sontag: “Las ocasiones en que el acto de fotografiar es relativamente indiscriminado, promiscuo o imperceptible no desmienten el afán didáctico de toda la empresa. Esta misma pasividad –y ubicuidad– del registro fotográfico es el ‘mensaje’ de la fotografía, su agresión.”³ Posiblemente el más impactante de los trabajos fotográficos de Vergara es *Italo*, el retrato de un hombre que padeció una enfermedad durante su infancia que le dejó la mitad de la cara paralizada y, por ende, desfigurada. Contrastada con otras imágenes más rebuscadas como *Paranoia*, una escena callejera cuya naturaleza construida (traicionada por la siempre omnipresente gorra de béisbol) mimetiza una estética ‘escuela de Vancouver’⁴, y *Diálogo con la*

burdened by an assumption of veracity, which we know to be utterly false. This lie is especially evident in today’s post documentary, reality-obsessed culture in which the blurred lines between fact and fiction become more and more explicitly revealed in the very construction of ‘reality’ as a genre. And so the artist’s exercise continues, now moving on to the medium of photography, which he employs in a manner that although casual and irrespective of the rules of composition or pictorial concerns that would motivate a more skilled practitioner, is clearly burdened by too much theory and the baggage of photoconceptualism. As Susan Sontag has written: “Those occasions when the taking of photographs is relatively indiscriminating, promiscuous, or self-effacing do not lessen the didacticism of the whole enterprise. This very passivity -- and ubiquity -- of the photographic record is photography’s ‘message,’ its aggression.”³ The most compelling, perhaps, of Vergara’s photographic works is *Italo*, a portrait of a man who suffered a childhood illness that has left half of his face paralyzed and thus disfigured. Set alongside contrived images like *Paranoia*, a street scene whose constructed nature (betrayed by the ever ubiquitous baseball cap) mimics a ‘Vancouver school’⁴ aesthetic, and *Diálogo con la juventud* (*Dialogue with Young People*) in which Vergara himself emulates the photograph of Kippenberger upon which the latter’s *Berlin bei Nacht* (*Berlin*

3 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, traducción Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa, publicación original 1981, reedición en español, 1996, p. 17

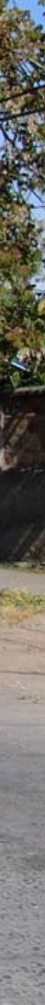
4 Este término ha sido usado para describir un grupo de artistas de Vancouver cuyo trabajo gira en torno a prácticas fotoconceptuales. Los artistas que suelen ser asociados a este término son Jeff Wall, Ian Wallace, Roy Arden, Stan Douglas, y Rodney Graham. En Vancouver el término es poco aceptado, sobre todo entre los artistas considerados miembros de esta ‘escuela’.

3 Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2001, p. 7.

4 This term has been used to describe a group of artists from Vancouver whose work is based on photoconceptual practices. Artists typically associated with the term are Jeff Wall, Ian Wallace, Roy Arden, Stan Douglas, and Rodney Graham. In Vancouver the term is generally scorned, particularly by those artists said to be a part of the ‘School.’



Paranoia
c-print
150 cm x 120 cm
2004
foto: Vinka Quintana



juventud, en que Vergara mismo emula la fotografía de Kippenberger sobre la que éste basó *Berlin bei Nacht* (1981-82), Italo podría ser erróneamente percibida a primera vista como la fotografía de una persona disfrazada, un retrato falso que busca subrayar y resaltar las convenciones del retrato fotográfico. Esto se da con mayor fuerza aún en *Diálogo*, ya que la propia práctica de Kippenberger de autorretratarse, según la escritora Alison M. Gingeras, “[desafió al] lugar común que decía que el género debía ofrecer una mirada al mundo interior del artista, y al mismo tiempo rechazó la práctica de Warhol, glamorosa pero vacía, de ocultar el ser detrás de una máscara teatral.”⁵ Al revés de la afirmación de Joseph Beuys según la cual “toda persona es un artista,” Kippenberger respondía diciendo que “todo artista es una persona,”⁶ y su cuidadosa construcción de un personaje público basado en el comportamiento rebelde y los excesos alcohólicos, siempre oscilaba entre auto-promoción y auto-desprecio al revelar los aspectos más banales y vulnerables de su personalidad, reflejados en la desintegración de su apariencia física al sucumbir al alcoholismo y el cáncer que le quitó la vida a una edad relativamente joven.

De toda la vasta y diversa obra de Kippenberger, ha sido el performance en torno a su propio ser el que ha resultado más influyente para una joven generación de artistas, del mismo modo en que la dolorosa vida y el subsiguiente suicidio de Kurt Cobain se convirtieron en una referencia cultural imprescindible, que adquirió el carácter de ícono popular, para cualquiera que haya

5 Alison M. Gingeras, “Performing the self: Martin Kippenberger,” (Exhibiendo el ser: Martin Kippenberger), *Artforum*, (October 2004), p. 22.

6 *Ibidem.*, p. 6-7.

at Night), (1981-1982) was based, Italo might be erroneously perceived at first glance to be a photograph of someone in disguise, a fake portrait that seeks to draw attention to the conventions of photographic portraiture. This is more the case of *Diálogo* given that Kippenberger’s own practice of self-portraiture, according to writer Alison M. Gingeras, “[defied] the trite assumption that the genre should offer a glimpse of the artist’s inner self, while also rejecting Warhol’s empty yet glamorous concealment of the self behind a theatrical mask.”⁵ In an inversion of Joseph Beuys’ claim that “everyone is an artist,” Kippenberger would counter with “every artist is a person”⁶ and his careful construction of a public persona based on rebellious behavior and drunken excesses, constantly wavered between self-promotion and self-effacement by revealing the more banal and vulnerable aspects of his personality, reflected in the degradation of his physical appearance as he succumbed to alcoholism and the cancer that would ultimately end his life at a relatively young age.

Just as Kippenberger’s performance of the self has proved to be the most influential aspect of his vast and diverse body of work on a younger generation of artists, it is Kurt Cobain’s suffered life and suicide that provides one of those iconic popular cultural references for anyone who went to art school in the 90s. Kurt Kerner is a sculptural work that references Robert Gober while mimicking the only photograph that circu-

5 Alison M. Gingeras, “Performing the Self: Martin Kippenberger,” *Artforum*, (Oct 2004), p. 22.

6 *Ibid.*, p. 23.

estudiado arte en los años 90. Kurt Korner es una pieza escultural que hace referencia a Robert Gober y al mismo tiempo imita la única fotografía de Cobain que circuló poco después de que la policía lo descubrió muerto. La imagen original muestra nada más que el brazo y pierna derechos abiertos desde detrás de la puerta. Debido a la ausencia total de sangre, empezaron a circular rumores diciendo que Cobain había sido asesinado por alguien (probablemente contratado por Courtney, según las hipótesis típicamente misóginas que surgieron) que le administró una sobredosis de drogas y luego le disparó después de muerto. En la versión de Vergara, el charquito de sangre que supuestamente se encontró al lado izquierdo del cuerpo de Cobain se expande desde un pequeño tarro de pintura volcado en el piso, de un modo tan gestual como pictórico, mientras en el muro detrás encontramos garabateado un verso de "Lithium," uno de los éxitos de Nirvana: "I'm so happy cause today I've found my friends...They're in my head, I'm so ugly, but that's okay 'cause so are you." (Estoy feliz porque hoy encontré a mis amigos en mi cabeza. Soy tan feo, pero no importa, porque tú también.) Tal vez el epitafio más apropiado para la obra habría sido la frase de la canción de Neil Young que Cobain usó para la carta de despedida que dirigió a los millones de fans que, sabía, iban a llorar su muerte: "it's better to burn out than to fade away..." (Es mejor quemarse que desvanecerse...). ¿No es cierto acaso que una de las principales motivaciones para el suicidio es el deseo de convertirse en mártir (algo especialmente notorio en Chile, con su larga lista de suicidios emblemáticos)? Años después de la muerte de Cobain, como respuesta a la locura mediática que analizaba obsesivamente todos los detalles de su vida y trayecto

lated of Cobain shortly after he was found dead by police. The original image shows only his right arm and leg splayed out from behind the door; the absence of any trace of blood fed rumors that he was actually murdered by someone (probably hired by Courtney as predictably misogynistic accounts of events would claim) who administered a drug overdose to him and then shot him postmortem. In Vergara's version, the very small pool of blood that was allegedly found just to the left of Cobain's body spills out from a small can of paint, in a painterly and gesturely manner while on the wall behind is scrawled a verse from Nirvana's hit Lithium: "I'm so happy cause today I've found my friends ...They're in my head, I'm so ugly, but that's okay, 'cause so are you." Perhaps a more fitting epitaph for the piece would have been a phrase from the Neil Young song he used in the suicide note addressed to the millions of fans he knew would mourn him: "...it's better to burn out than to fade away..." And isn't the desire for martyrdom one of the primary impulses behind suicide (and especially evident in Chile with its rather long list of iconic suicides)? In reaction to the media frenzy that obsessively depicted the details of Cobain's life and career in search of an explanation for his premature death, years later Gus Van Sant would produce an eerily eventless, sensory film based on those mysterious last days, showing an isolated, unbalanced figure from a distanced and emotionless perspective, without any of the trite compassion of an industry that had effectively appropriated and marketed this palpable image of counterculture making alternative the new mainstream.



El gato cósmico
lápiz grafito, sobre papel
30 x 20 cm
2008



La espera
c-print
100 cm x 80 cm
2008
foto: Joaquín Luzoro



profesional en busca de una explicación para su muerte prematura, Gus Van Sant hizo una inquietante película sensorial y sin eventos sobre aquellos últimos días tan enigmáticos. Desde una perspectiva distante y despojada de emociones, Van Sant mostró una figura aislada y errática, sin esa compasión trillada de una industria que, muy eficazmente, se apoderó de esta imagen tan palpable de la contracultura para promocionarla, haciendo de lo alternativo el nuevo mainstream.

Van Sant, en realidad, quiso hacer una especie de anti-espectáculo, un ejercicio de resistencia a la producción de entretenimiento; según sus propias palabras: “quería hacer una película cuyo cuidado de las cualidades formales de imagen y sonido se impusiera sobre cualquier intento de hacer interpretaciones concretas.” (“Deliberadamente sin objetivo... Last Days es más un objeto de arte que una película,” se quejó un crítico de cine.)⁷ Esto me hace pensar en otra frase de Susan Sontag: “La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial.”⁸ Esta fue la premisa del ensayo que titula su libro *Against Interpretation* (Contra la interpretación), del cual, Vergara tomó la portada para hacer el dibujo que ilustra la de su propio catálogo. Al preguntarle por qué había escogido esa imagen como fundamento de una obra de arte y por qué eligió el dibujo resultante para la portada de

7 Jürgen Fauth, “It’s Still Better to Burn Out Than to Fade Away,” (Sigue siendo mejor quemarse que desvanecerse), About, Inc., 2008. <http://worldfilm.about.com/od/k/fr/lastdays.htm>.

8 Susan Sontag, *Contra la Interpretación y otros ensayos*, traducción Horacio Vázquez Rial. Madrid: Santillana, SA, publicación original 1961, reedición en español 1996, p. 38-39.

What Van Sant intended was a sort of anti-spectacle, a resistance to making entertainment, as he himself described it: a film whose insistence on the formal qualities of image and sound superceded any attempt at fixed interpretation. (“Deliberately pointless... Last Days is more art object than movie,” wrote one film critic accusingly.)⁷ Here I’m reminded of another phrase of Susan Sontag: “Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience.”⁸ This was the premise for the title essay of her book *Against Interpretation*, a drawing of which oddly graces the cover of this catalogue. When asked why he’d chosen this book cover for the basis of an artwork and then selected the resulting drawing for the cover of his catalogue, Vergara recounted another anecdote about how a close friend had urged him to read the essay in preparation for this exhibition, and that he had done so but had quickly forgotten its content. In a later email, he confessed to having read the vast majority of Sontag’s writings and to knowing that her body of work has very clearly influenced his own. Written in the early 60s, Sontag’s call for attention to form over content -- “the modern style of interpretation” she wrote, “excavates, destroys”... “interpretation is the revenge of the intellect upon art”⁹ -- seems hopelessly outdated today; and it is, if we consider that she was reacting to a particular historical formation (as all cultural documents do and of which they form part), that

7 Jürgen Fauth, “It’s Still Better to Burn Out Than to Fade Away,” About, Inc, 2008. <http://worldfilm.about.com/od/k/fr/lastdays.htm>

8 Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2001, p. 13.

9 *Ibid.*, pp. 6-7.



Surrender to the night
lápiz grafito, sora papel
30 x 20 cm
2004



Mapa
Tapiz
280 cm x 250 cm
2008

su catálogo, Vergara respondió con otra anécdota sobre un íntimo amigo suyo que le había insistido en que leyera el ensayo para preparar esta exposición, pero, tras hacerlo, se olvidó de su contenido casi inmediatamente. Un poco más adelante, en un mail, me confesó que había leído casi todos los textos de Sontag, y que era muy consciente de la gran influencia que esos escritos habían ejercido sobre su trabajo. Escrito a principio de los años 60, el llamado de Sontag a favorecer la forma sobre el contenido –“el moderno estilo de la interpretación,” escribía, “excava, destruye... la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte”⁹ se ve irremediamente obsoleto hoy en día, y lo es, si tomamos en cuenta que ella estaba reaccionando a una formación histórica particular (como lo hacen todos los documentos culturales ante una historia de la cual hacen parte) constituida por el bagaje teórico asociado al arte conceptual y su dependencia del texto.

Sin embargo, como todos los documentos históricos, ese ensayo continúa siendo relevante más allá de su contexto particular, sobre todo ante los excesos de la producción de imágenes que sigue un curso desenfrenado, y de la producción artística actual, siempre destinada a negociar con un mercado internacional obscenamente inflado, y que requiere cada vez más profesionalización por parte del artista, cuya propia visibilidad (y resonancia) depende de su habilidad para ocupar algún espacio de funcionalidad práctica en medio de tanto ruido visual. (Entre todas las estrellas artísticas internacionales de hoy, puedo pensar en por lo menos un puñado cuyo ascenso a la fama ha sido logrado exclusivamente gracias a la autopromoción, como esas actividades “extracurriculares emprendedoras”¹⁰ de Warhol, pero sin nada de ironía). ¿Cabe ya alguna duda

is, the theoretical baggage associated with Conceptual Art and its reliance on text.

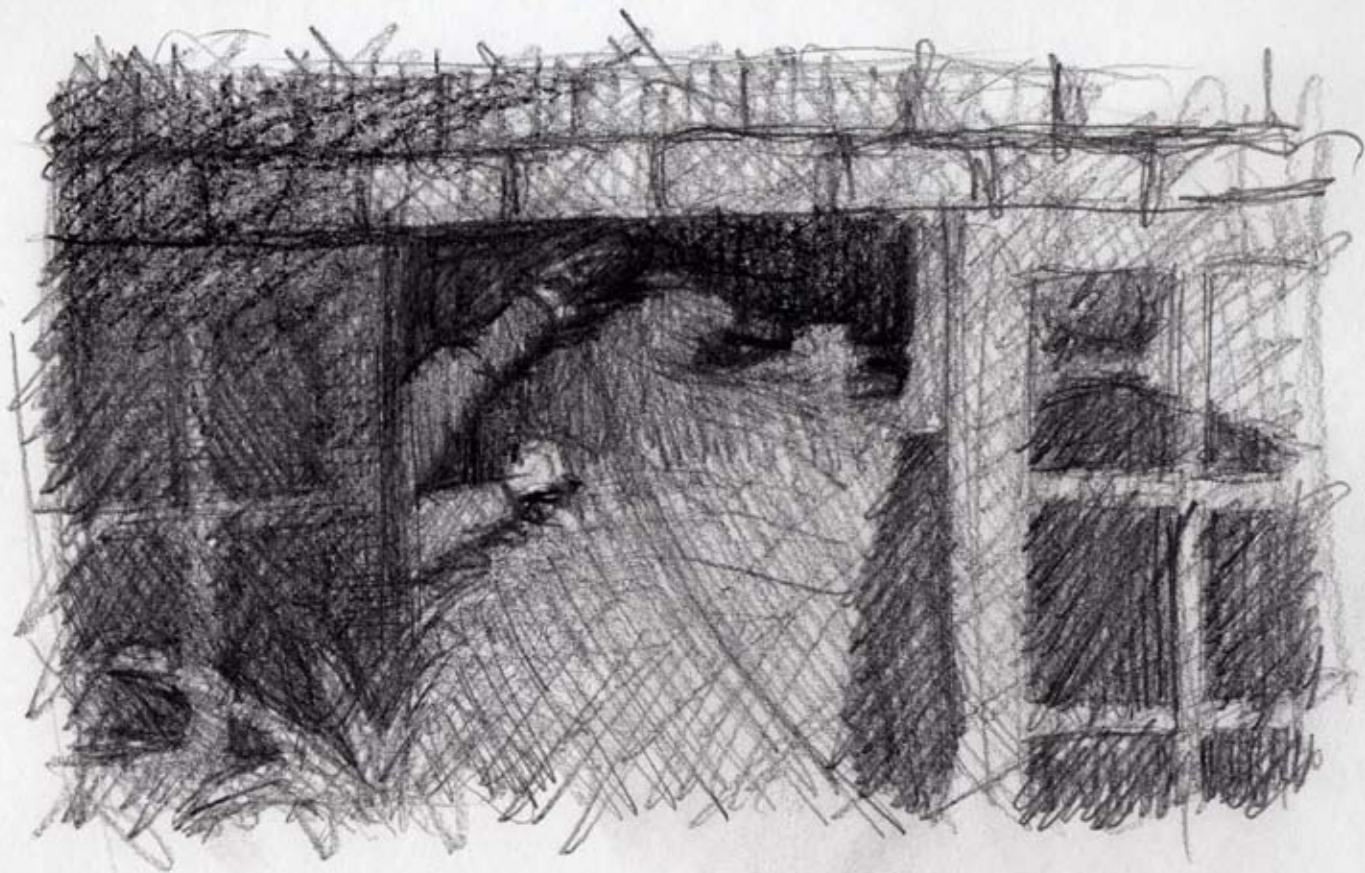
But as all historical documents do, this piece continues to have resonance beyond its particular context, particularly as the excesses of image production continue to spiral out of control and artistic production in the early 21st century must negotiate an obscenely bloated international art market that demands an increased professionalization of the artist whose own visibility (and resonance) depends upon inhabiting a sort of practical functionality amidst so much visual noise. (Among today's global art stars I can think of at least a handful whose rise to fame is based solely on self-promotion, resembling Warhol's “entrepreneurial extracurriculars”¹⁰ but without any of the irony). Is there any doubt that the circulation of works through the numerous biennials and art fairs that have multiplied over the past few years, mimics the very structure of commodification and distances the contemporary producer from the emancipatory pretensions of previous generations? I return, then, to Vergara's resistance to my own interpretation and to the manner in which he has gone about preparing this exhibition: refusing to edit the number of works in an overzealous and frenzied production, to develop or adhere to the rigors of medium specificity, and above all denying any sense of conceptual coherence -- an incoherence which might be perceived as a lack or refusal of political engagement but may offer a much needed space of critical resistance. In a recent discussion of

de que la circulación de obras por las numerosas bienales y ferias de arte que han surgido en todas partes últimamente no es más que una réplica del simple comercio de mercancías que separa, cada vez más, al productor contemporáneo de las pretensiones emancipadoras de las generaciones anteriores? Vuelvo, entonces, a Vergara y su resistencia a mi intento de interpretación, y a la manera en que él ha ido preparando esta exposición: negándose a editar el número de obras en una producción demasiado ambiciosa y frenética o a desarrollar o ceñirse a los rigores de la especificidad del medio y, sobre todo, rechazando cualquier sentido de coherencia conceptual -una incoherencia que podría ser percibida como una falta o rechazo al compromiso político, pero que podría ofrecer un importante espacio de resistencia crítica. Hace poco, en un debate sobre la potencialidad del arte contemporáneo, Jacques Rancière escribió: "Para mí, la cuestión fundamental es la de explorar la posibilidad de mantener espacios de juego... que frustran las expectativas. El principal enemigo de la creatividad, tanto artística como política, es el consenso. Es decir, la inscripción dentro de determinados papeles, posibilidades y competencias."¹¹

the potentiality of contemporary art, Jacques Rancière has written "For me, the fundamental question is to explore the possibility of maintaining spaces of play...that thwart expectations. The main enemy of artistic creativity as well as of political creativity is consensus -- that is, inscription within given roles, possibilities, and competences."¹¹

11 Fulvia Carnevale y John Kelsey, "Art of the possible: An interview with Jacques Rancière," (El arte de lo posible: Una entrevista con Jacques Rancière), traducción Jeanine Herman, Artforum (March 2007), p. 260.

11 Fulvia Carnevale and John Kelsey, "Art of the possible: An interview with Jacques Rancière," trans. Jeanine Herman, Artforum (March 2007), p. 260.



“Último día.”
Lápiz grafito, sobre papel
30 x 20 cm
2008



Detalle
Estoy hecho pedazos.
Escultura
Botellas de vidrio quebrado, tubo fluorescente verde.
Medidas variables
2008

ELMIRADOR



Vista General de la muestra
ELMIRADOR
Sala 2







167





No te levantes
Escultura
Medidas variables
10 pares de piernas
(yeso, papel, jeans, calcetines, zapatillas)
2008





Vista General de la muestra
ELMIRADOR
Sala 2



Kentucky Fried Chicken

No sale
Video
8 minutos
2001

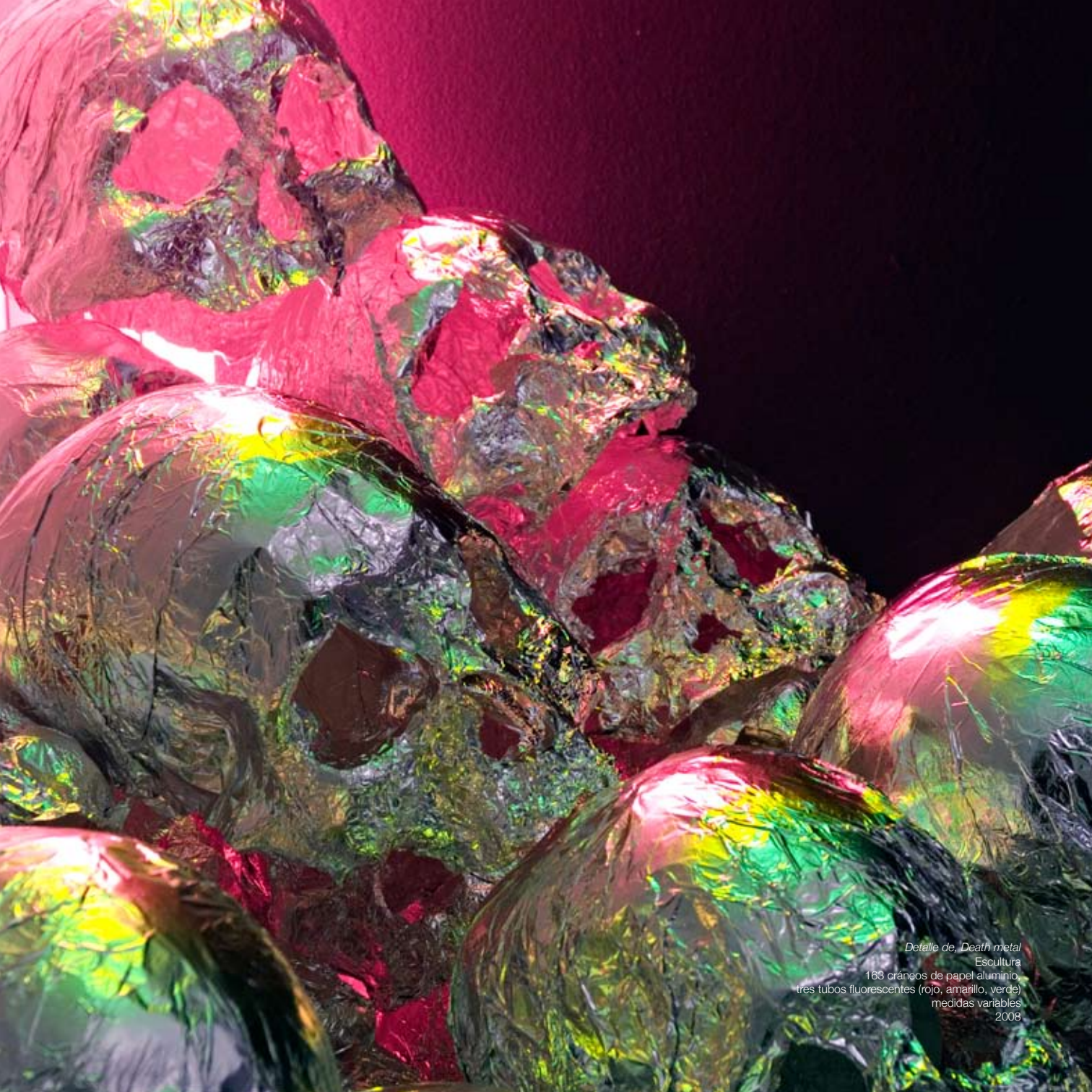


No sale
Video
8 minutos
2001





Detalle de La caída
Escultura luminica
Gorras, ampollitas, cable de luz.
Medidas variables
2005

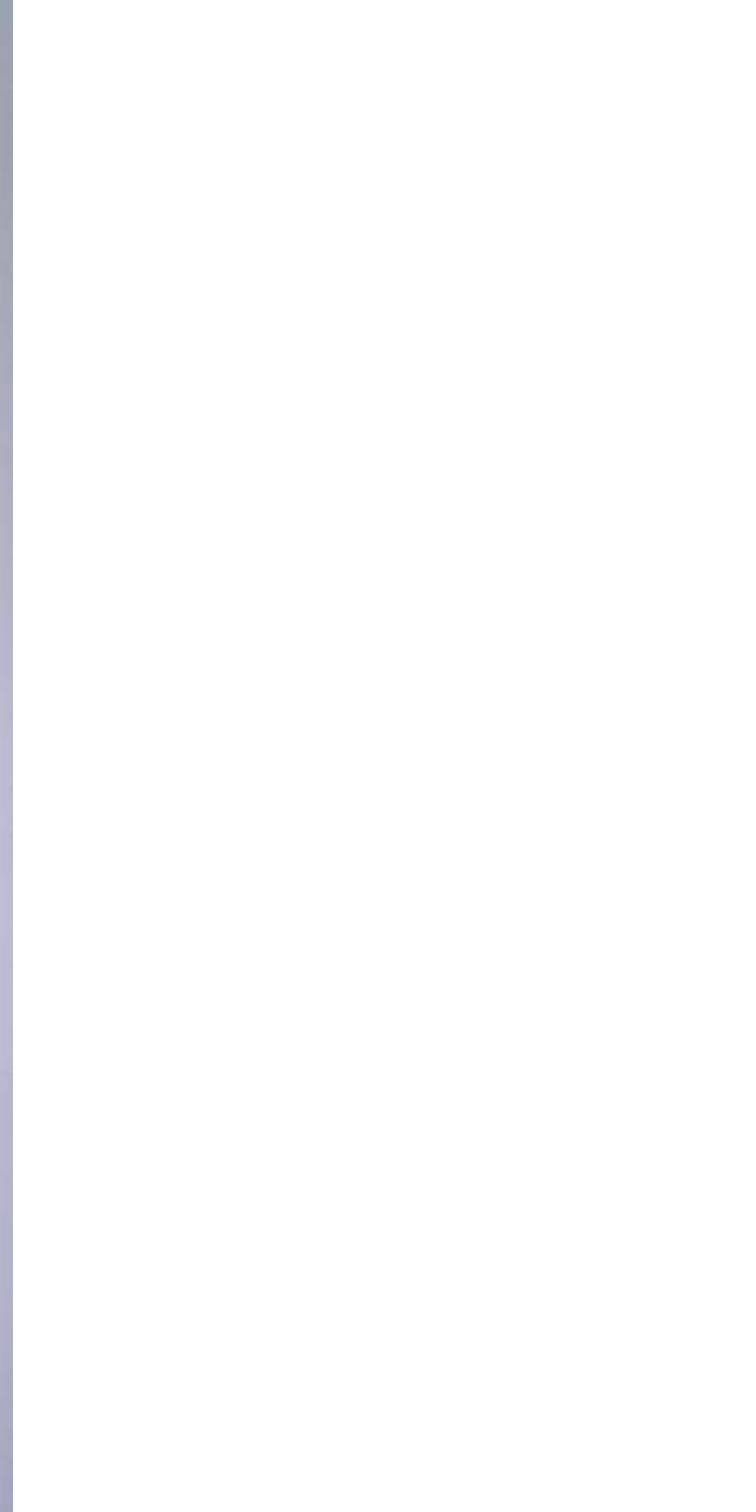


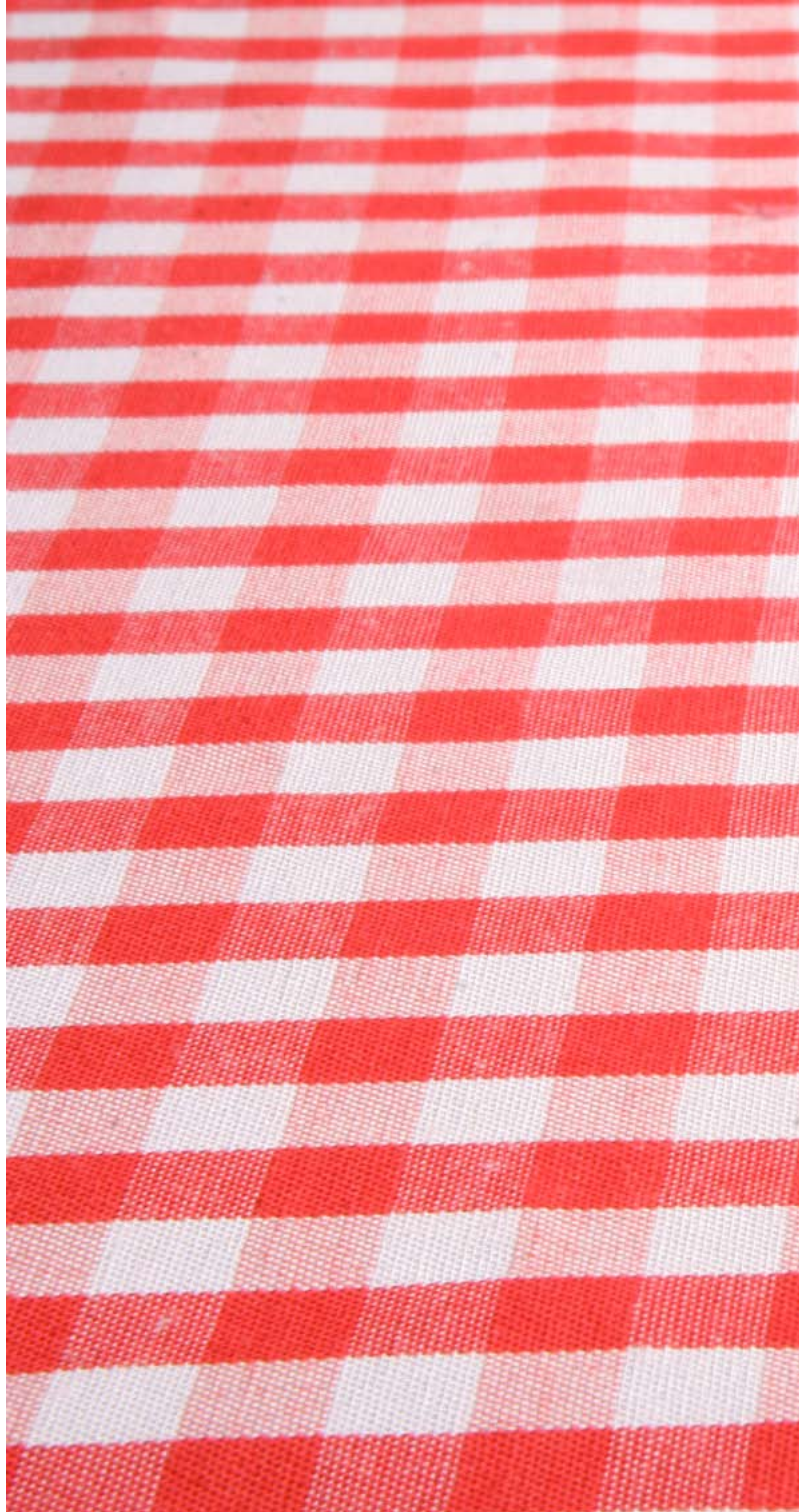
Detalle de, Death metal
Escultura

163 cráneos de papel aluminio,
tres tubos fluorescentes (rojo, amarillo, verde)
medidas variables
2008

Lineas paralelas
tapiz
gorras cocidas
300cm x 300cm
2005









Tres uvas a la derecha
Fotografía c-print
125cm x 150cm
2008





Galeria de Arte gm

Gabriela Mistral

185



Gabriela Mistral

130

Exhibición organizada a
propósito del centenario
del nacimiento de Gabriela
Mistral, poeta chilena, premio
Nobel de Literatura en 1954 y
una de las más importantes
poetisas del mundo.

ELMIRADOR
RODRIGO VERGARA
22.01.08 / 04.07.08

EXHIBICIÓN
FUENTE DE SONO
ESTRADA

ENTRADA LIBERADA
Galería de Arte | gm
Consejo Nacional de la Cultura y de la Artes

Entrada liberada



RODRIGO VERGARA (1974, Santiago, Chile)

Artista visual. Vive y trabaja en Santiago, Chile
Co-Gestor de Hoffmann's House.
Licenciado en Artes, Universidad Finis Terrae.
Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile.

Visual artist. Lives and works in Santiago, Chile.
Co-Founder of Hoffmann's House.
Bachelor in Fine Arts, Universidad Finis Terrae.
Master in Visual Arts, Universidad de Chile.

Exposiciones individuales / Solo Shows

- 2008 EIMirador, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- 2007 El pasajero, Galería H10, Valparaíso, Chile.
- 2005 The Dark Side of the Noon, Galería Die Ecke, Santiago, Chile.
- 2003 Chilli Connection, Galería Planet22, Ginebra, Suiza.
- 2002 Gimnasia artística, Galería Bech, Santiago, Chile.

Exposiciones colectivas / Group Shows

- 2008 Niños jugando, Galería El Zócalo, Valparaíso, Chile.
- 2007 Museo Man, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.
Die Stadt als Versprechen. La ciudad como promesa, Kunstraum Kreuzberg /
Bethanien, Berlín, Alemania.
Daniel Lopez Show, Roebling Hall and White Box, Nueva York, USA.
- 2006 Multiplication, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
South Project, The Bolivarian Dream, Hoffmann's House, Centro Cultural La
Moneda, Santiago, Chile.
Karl Marx alle 87, Contra-golpe, Berlín, Alemania.
Festival Rabón Frais, Selección video, Tour, Francia.
Utopías de Bolsillo, Bienal Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2005 Bienal de Video Arte y Nuevos Medios, Museo de Arte Contemporáneo,
Santiago, Chile.
Parrilla, Matucana100, Santiago, Chile.
Can you see us...from here? Transition Gallery, Londres, Inglaterra.
Desearía que estuvieras aquí, Espacio La Rebeca, Bogotá, Colombia.
EIEI (Encuentro Internacional de Espacios Independientes),
Hoffmann's House, Valparaíso, Chile.
Circuits, Matucana 100, Santiago, Chile.
- 2004 Paranoia, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.
Condoros, Galería Chilena en Galería Metropolitana, Santiago, Chile /
Mistakes, Galería Chilena en Londres, Inglaterra
Post Marx, Galería Animal, Santiago, Chile.
- 2003 Ricos y Famosos, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.
- 2002 JAM, Galería Animal, Santiago, Chile.

- Talento, Hoffmann's House, Santiago, Chile.
2001 Fulano, Zutano, Mengano, Galería Animal, Santiago, Chile.
Miedios, Galería Múltiple, Santiago, Chile.
Cierre Suave, Galería Metropolitana, Hoffmann's House, Santiago, Chile.

Premios / Grants

Ganador de la beca Fondart, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2006, 2004 y 2003).

TEXTOS ESCRITOS PUBLICADOS (seleccion)

2003 "Con la casa a cuestas", Memoria Hoffmann's house, Santiago de Chile, 2004 "Independiente de que?", revista Canealon Buenos Aires, Argentina, 2004 "Paranoia", texto curatorial exposicion Paranoia, Galería Metropolitana, 2004 "Curatoria Emocional" El pez, la bicicleta y la maquina de escribir Buenos Aires, Argentina, 2005 "Nomadismo y multitud", Chile Internacional Berlin, Alemania 2006 "Industrias Culturales" Levantamiento sobre la posibilidad del desarrollo de la industria cultural en Chile, Gobierno de Chile,. 2006 "El mismo problema de siempre", Artlink, Melbourne, Australia., 2007 "Denme un punto de apoyo y levantara al mundo", introduccion catalogo Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independiente (EIEI), Hoffmann's House, Santiago, Chile

CURATORIAS

- 2007 "Estamos Unidos", arte chileno contemporáneo en Montevideo. Museo MAPI-Harto espacio. Uruguay.
"Si lo puedo hacer aquí, lo haré en cualquier parte", Roebing Hall, Nueva Yopk, US.
"Si lo puedo hacer aquí, lo haré en cualquier parte, Kreutzberg Bethanien, Berlin Alemania.
Screening "The Bolivarian Dream", ACMI, Museo de imagen en movimiento, Melbourne, Australia
Screening "The Bolivarian Dream", Physics Room, Christchurch, Nueva Zelanda.
2006 "The Bolivarian Dream", DVD video arte latinoamericano reciente, editado por Hoffmann's House.
2005 "Parrilla", curatoria de video arte en Matucana 100.
"EIEI, Encuentro Internacional de Espacios Independientes", Valparaíso, Chile.
2004 "Paranoia", en Galería Metropolitana.
2003 "Con energía mas allá de estos muros", junto a Claudio Torres selección de videos para "Ricos y Famosos", Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
2002 Hoffmann's House Festival, galería MULTIPLE.
2001 Cierre suave, Hoffmann's House en Galería Metropolitana
2000 Hiperdespacio, Hoffmann's House en el centro de Santiago de Chile.
1999 Salón de Primavera, Hoffmann's House en Vltacura, Santiago de Chile.

Información Adicional, www.hoffmannshouse.org.

Portada:
Contra la Interpretación
Lápiz grafito sobre papel
40 x 30 cm
2008

Contraportada:
Simperten
Lápiz grafito sobre papel
40 x 30 cm
2008



Galería de Arte | gm
Gabriela Mistral



EL MERCURIO



Pioneer
sound. vision. soul

Galería Gabriela Mistral - Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Alameda 1381- Santiago - Chile - (56 2) 3904108 /
galeria@mineduc.cl - www.cnca.cl/galeriagm

La sombra
Fotografía c-print
100cm x 80 cm
2008



