



GALERÍA DE LOS PRESIDENTES

Luis Montes Rojas

Museo de Arte Contemporáneo

Facultad de Artes Universidad de Chile

Director

Francisco Brugnoli

Coordinadora General Unidad de Producción

Varinia Brodsky

Producción

Loa Bascuñán

Producción Técnica

Hugo Leonello

Prensa y Comunicaciones

Graciela Marín

Diego Quevedo (Pasante)

Diseño Gráfico

Cristina Núñez

Catálogo

Textos

Mauricio Bravo Carreño

Sergio Rojas Contreras

Diseño y diagramación

Ramiro Leiva Zamorano

Fotografía

José Luis Rissetti Zúñiga

Video

Alfredo Silva Valenzuela / Notable films

Producción y Montaje

Taller Montes Becker

GALERÍA DE LOS PRESIDENTES

Luis Montes Rojas

Museo de Arte Contemporáneo

Parque Forestal

15 de Julio al 16 de Agosto de 2015



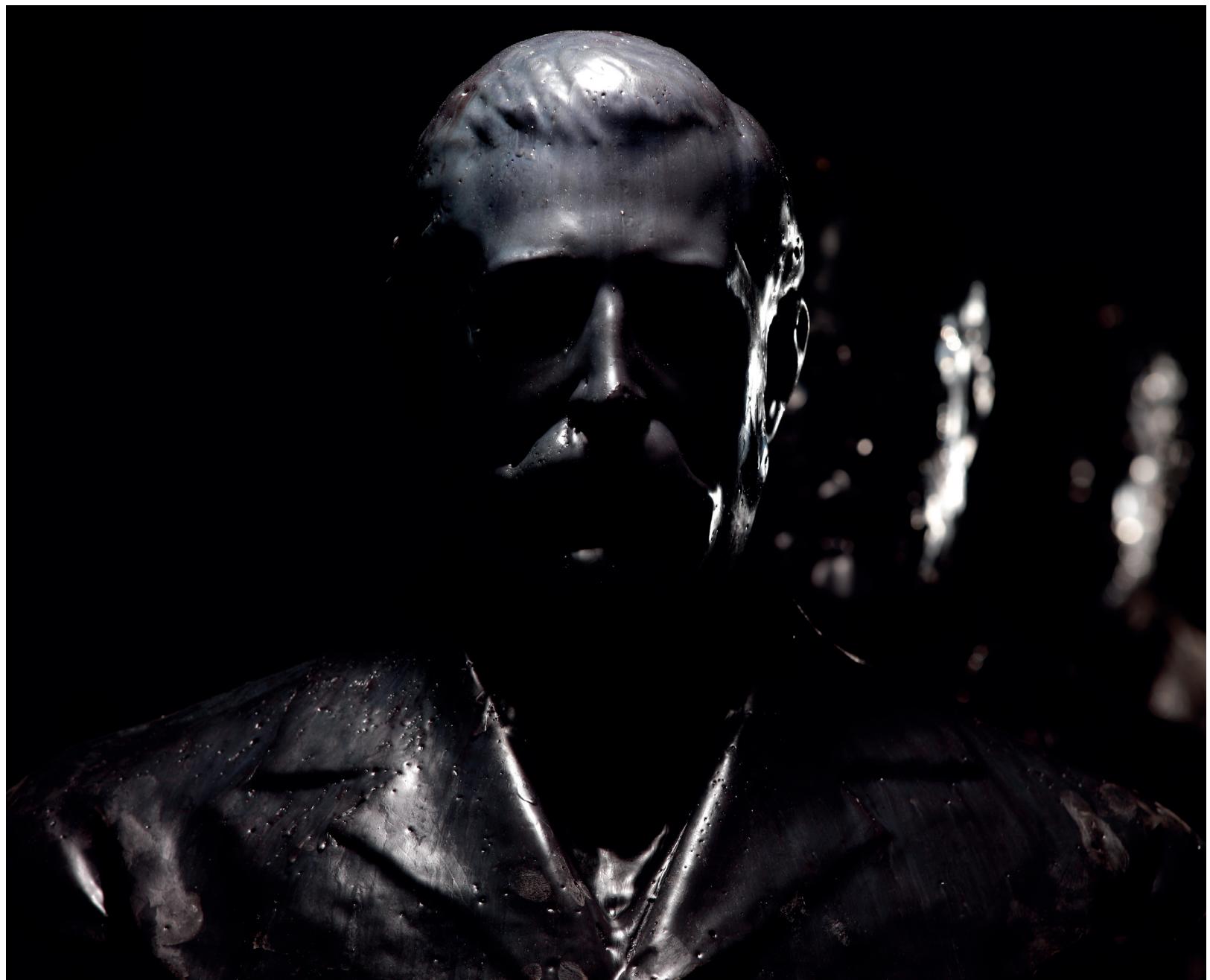
Fotografia Michael Mauney

GALERÍA DE LOS PRESIDENTES
Luis Montes Rojas
MAC, Julio 2015

Al interior del Palacio de la Moneda, la Galería de los Presidentes era un espacio que reunía los bustos representativos de quienes ostentaron la máxima magistratura. Exquisita colección de esculturas que retrataban a los Presidentes de Chile, que más allá de un conjunto de obras de arte era la materialización de una idea: que la Presidencia y la República eran un continuo perpetuado en el tiempo.

El bombardeo del Palacio durante el golpe de Estado hizo desaparecer gran parte de su patrimonio histórico-artístico. Aún es posible apreciar en sus salones y patios algunos escasos resabios de aquel acto feroz, exiguos testigos de la barbarie que resistieron a la higienización de balazos y fracturas. La Galería de los Presidentes fue destruida y con ella, también los símbolos que resguardaba.

Galería de los Presidentes es resultado de un ejercicio ficcional que imagina, localizado en un lugar, el momento exacto antes del desastre. Un segundo anterior a la desaparición total de aquellos símbolos de una tradición republicana también ficcional, construida, imaginada. Una metáfora sobre la historia de Chile inscrita en un puñado de objetos ahora inexistentes, pero que aún en su desaparición constituyen herencia material del acontecimiento histórico.



Estatuas Truncas.

Elaborar cuerpos sin historia.

Mauricio Bravo Carreño.

En este caso se trataría de apelar a códigos que la memoria omite a propósito de situaciones de ruptura traumática de una continuidad que hemos decidido, desde cierta lógica, llamar comúnmente catástrofes.

La batalla de Placilla. Marcelo Mellado.

Desde la creación de la Escuela de escultura ornamental y dibujo de relieve para artesanos, el año 1854, la escultura chilena ha demostrado en diferentes momentos el deseo de alcanzar su autonomía. Sin embargo, es sólo en la década de 1980, con la ampliación del campo a la experimentación con nuevos materiales y tipologías espaciales, cuando la producción escultórica nacional ingresa en lo que Rosalind Krauss denomina su fase expandida. Esta ampliación de las prácticas escultóricas se puede entender como un progresivo alejamiento de su ejercicio figurativo tradicional y, al mismo tiempo, como un abierto rechazo a entender su significado o identidad en una relación de complicidad con el poder.

Esto me lleva a pensar el por qué un escultor como Luis Montes Rojas, egresado el año 1998 de la Universidad de Chile, en vez de apostar por un campo de transgresiones aparentemente

sin límites, prefiere volver o retornar a un campo disciplinario específico y sobre todo a cuestionar un hacer relacionado directamente con las dimensiones retóricas de la estatuaria y el monumento. La respuesta pienso se encuentra en su biografía la cual ha estado ligada a la confección de la casi totalidad de esculturas urbanas que se realizan en este país, y lo más importante, a la restauración de monumentos y estatuas emblemáticas claves en la producción y formación de nuestra identidad cívica y nacional.

Estos antecedentes son fundamentales porque nos indican que Montes Rojas tiene una percepción de la escultura mucho más compleja que la que puede tener el sujeto común e, incluso, el artista interesado por temas relacionados con la presencia de lo artístico en el espacio urbano. En su trabajo, en efecto, este escultor no sólo ha tenido que lidiar con

figuras que representan iconografías fundamentales para la mantención de la continuidad histórica de una comunidad, sino que ha debido familiarizarse con el conjunto de protocolos técnicos y mediaciones burocráticas que supone su emplazamiento estratégico en el espacio público. La escultura, de este modo, se manifiesta para el artista como un proceso complejo que conjuga y enlaza, en un mismo gesto de ocupación espacial o, tal vez, debiéramos decir territorial, la historia, el poder, la identidad, la memoria, etc., es decir, todo aquello que necesita la institucionalidad dominante para imponer orden y hacer valer su presencia e identidad soberana a una población compuesta de individuos en sí múltiples y diferentes.

De hecho Montes Rojas, al ser un espectador privilegiado de los estrechos vínculos que ha establecido históricamente la escultura con la institucionalidad oficial, percibe que, detrás de ese sometimiento narrativo no exento de conflictos y resistencias, lo puesto en juego no es otra cosa que lo que el filósofo Michel Foucault, en sus cursos dictados en los años 1977 y 1978 en el Collège de France y recogidos en el volumen titulado *Seguridad, territorio y población* (1), denomina gubernamentalidad.

Efectivamente, desde sus inicios, toda intervención espacial realizada por el hombre ha tenido como objetivo imponer límites y fijar fronteras a la extensión indiferenciada de la tierra, introduciendo en la superficie del mundo diagramas que, dotando al espacio de significado, también lo convierten

en el medio por excelencia para definir aquello que está incluido o excluido de un sistema o de una región específica. La separación entre orden y caos o la división entre sagrado y profano son claros ejemplos de lo que posteriormente se transformará en un procedimiento sistemático de dominación del territorio, pero también, en particular, de jerarquización y control de las actividades y comportamientos humanos que allí se desarrollen.

Siguiendo esta acotada definición de gobernabilidad, la escultura formaría parte de las estrategias que permiten al hombre repartir en el espacio, ordenar en el tiempo y componer en el espacio-tiempo un arte ligado irremediablemente a la producción de procesos de normalización (2). Lo interesante es que este complejo escenario no significa que la praxis escultórica carezca de dimensiones críticas, sino que todo su coeficiente de criticidad se manifiesta o aparece cuando efectúa el ejercicio de reconocer y des-construir radicalmente su función normalizadora.

Al menos eso es lo que se percibe en la totalidad de las obras de Luis Montes Rojas, en la medida en que cada una de sus piezas nos permite intuir que lo propuesto por el artista es llevarnos a pensar que la escultura siempre ha sido parte de esa singular historia que relata y analiza la invención, el desarrollo y, actualmente, el perfeccionamiento de los equipamientos de disciplinamiento biopolítico. Mediante esta última noción me refiero específicamente a los mecanismos modernos que transforman el cuerpo en un soporte de

producción y conocimiento, así como a los procedimientos políticos que convierten el espacio en un aparato regulador de los procesos vitales.

Desde esta perspectiva, es imposible acceder al trabajo de Montes Rojas sin pensar en el mismo como un contradiscurso estético que, por medio de la posproducción de iconografías emblemáticas y la puesta en escena de retóricas parciales, desmonta y desarma las imágenes materiales que el Estado chileno ha utilizado para crear ficciones de orden y transparencia gubernamental y, sobre todo, para ocultar, parafraseando a Alfredo Jocelyn-Holt, “nuestra frágil fortaleza histórica” (3).

Las balas en la cabeza de la estatua de Diego Portales ubicada en la Plaza de la Constitución convertidas en joyas, la cabeza de José María Rodríguez -soldado mutilado de la Guerra del Pacífico- coronada de cóndores o las tres cabezas de Manuel Montt pulidas hasta tornarse irreconocibles o inidentificables

suspendidas en el aire son piezas claves para comprender cómo el artista desnaturaliza nuestra memoria cívica y, de paso, derriba la consistencia histórica de nuestra estatuaría conmemorativa.

Esta re-visitación crítica de nuestro patrimonio cívico se ve reforzada, por una parte, al hacer evidente que los acontecimientos retratados están inundados de relatos, situaciones y detalles que desmienten su univocidad retórica y, por ende, contradicen sus efectos de verdad. Por otra parte, ella se refuerza al materializar nuestro arribismo político, al mostrarnos que gran parte de nuestras representaciones del poder no son más que figuras que replican o copian, de forma precaria y pobre, los símbolos institucionales de países europeos.

Los aspectos recién mencionados me parecen muy reveladores, puesto que su reposición en el campo expandido de las artes visuales contemporáneas re-vitaliza



un lenguaje escultórico en el cual las mismas dinámicas técnicas tradicionales que vertebran las semióticas de lo conmemorativo y lo fundacional se transforman, ahora, en los insumos estéticos que el artista utiliza para efectuar la desconstrucción de los contenidos simbólicos que legitiman su trascendencia histórica. La representación ligeramente alterada de próceres, héroes y presidentes, el empleo de plintos y la re significación de sus protocolos técnicos de emplazamiento confluyen en la construcción de instalaciones en donde las objetualidades dispuestas en el espacio hacen evidente al espectador que sus sentimientos de identidad y de nación son el resultado de un manejo asertivo de procesos de configuración escultórica. En suma, la obra de Luis Montes Rojas evidencia que el poder no es lo que parece ser, es decir, algo permanente y duradero ajeno a las manos del hombre y lejano de las pasiones y deseos que movilizan su acontecer cotidiano, sino más bien un juego de formas, materiales y protocolos espaciales cuya función es subjetivar el tiempo colectivo produciendo políticamente memoria y olvido.

En su actual proyecto titulado *Galería de los Presidentes* se conjugan o acoplan dichas estrategias. Sin embargo, lo imaginado por el artista se dirige esta vez a restaurar en el presente un hecho que, al parecer, no ha tenido importancia para los recientes estudios historiográficos: la destrucción, durante el bombardeo del Palacio de La Moneda, de los bustos de mármol que retrataban la sucesión de presidentes que ha tenido Chile desde el gobierno de Bernardo O'Higgins.

Esta secuencia simbólica de nuestra tradición republicana fue, el once de septiembre, reducida a escombros. Más allá de la anécdota, dicha destrucción opera, al interior del golpe de Estado, como un hecho residual que materializa en el terreno estético el fin de la historia como monumento y del poder como lógica de encarnación en el cuerpo de un sujeto. Efectivamente, de allí en adelante, Chile no tiene estatura presidencial. Más bien, de lo que va a carecer sistemáticamente es de una figura materialmente representable que legitime su economía gubernamental. Este paso del cuerpo soberano a su constitución espectral mediática se ve reflejado en la decisión del ex presidente Sebastián Piñera de reemplazar los desaparecidos bustos por una colección de pinturas realistas. Dicho gesto de restitución político-patrimonial nos indica que, para las actuales maneras de hacer política en Chile, lo pasado es pasado y, su densidad histórica, un ejercicio de diseño de interiores.

La obra que nos presenta Luis Montes Rojas intenta subvertir esa privatización cosmética del poder, aunque su insistencia en recrear la violencia fundacional del golpe no debe ser confundida con la replicación de una discursiva del trauma originario. Muy por el contrario, Montes Rojas no está trabajando una problemática ligada a la pérdida, sino a la potencia des-corporizante que el big-bang del neoliberalismo chileno introduce como lógica de despolitización del cuerpo colectivo. Su pregunta, entonces, está relacionada con otras desapariciones, con otros cuerpos, con dispositivos que

sucesivamente adelgazan la gravedad política de nuestra espacialidad pública.

Resulta significativo, en este sentido, que un referente fundamental de su proyecto *Galería de los Presidentes* sea el escultor italiano Medardo Rosso, autor periférico que alrededor del 1900 desarrolla una revisión crítica de la estatuaria a partir de la elaboración de una poética de la carne. Las esculturas de Rosso, hechas en su gran mayoría en cera, trabajan la pérdida sistemática de la identidad simbólica de la figura en favor de la afirmación impersonal y efímera del cuerpo, razón por la cual, en el presente, se cuenta más con sus registros fotográficos que con sus piezas escultóricas. En esta medida, Rosso puede considerarse como un escultor contemporáneo, antes que netamente moderno.

Ahora bien, estos datos generales de la obra del escultor italiano son importantes porque dan cuenta de un sistema de producción escultórica donde la creación de la figura se torna indisociable de su destrucción. Para Montes Rojas, es esencial darse cuenta de ello, porque este descubrimiento le permite elaborar un programa de trabajo con el cual evocar ese tiempo residual donde las temporalidades del fin y del origen se entremezclan y confunden, quedando por ello excluidas de toda futura inscripción histórica y museográfica.

El video en el que cera y fuego traman el relato de una carne que nunca aparece del todo, así como el museo de cera que muestra treinta bustos en pose histórica que no

corresponden a los personajes que simulan ser, son claves en la construcción de una heterocronía, quiero decir, de un tiempo político inundado de impertinencias históricas, un sitio donde las señas de territorialidad se desvanecen en la puesta en escena de un drama cultural sin solución ni fijación narrativa. Lo que vemos en la sala tiene la potencia disruptiva que posee toda escena omitida por el sistema, pero también nos hace acceder al vértigo que abre el espectáculo de su materialidad ficcional. *Galería de los Presidentes* lleva al extremo las relaciones entre las verdades que nos construyen como miembros de una comunidad y ese otro sistema de micro-veracidades que movemos precariamente para seguir sabiendo quiénes somos y porqué lo visto nos convoca y nos compete. La memoria y el olvido, la falta de cuerpos o los fantasmas que trae su desaparición, aparecen de forma velada y evidente en el montaje, siempre puestos en una suerte de deriva. Aquí, la estatua, el cuerpo y la historia se cruzan, pero no para corresponderse en una tranquila continuidad, sino que, por el contrario, estos elementos nos indican que el pasado el presente y el futuro son ensambles materiales que utilizamos, no siempre con los resultados esperados, para sobrevivir a nuestras frágiles demandas de significación.

Notas

- (1) Michel Foucault. Seguridad, territorio y población. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- (2) Gilles Deleuze. El poder: curso sobre Foucault, Tomo II. Buenos Aires: Cactus, 2014, p. 51.
- (3) Alfredo Jocelyn-Holt. El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica. Santiago: Planeta Ariel, 1997.



Golpe de fuego sobre la memoria

Sergio Rojas Contreras

“Lo que acabó con el gobierno de Allende no fueron los errores políticos y económicos, ni la crisis financiera, sino la metralla y las bombas”

E. Hobsbawm: *El asesinato de Chile*

Hegel observaba que cuando alguien se aproxima por primera vez a aquello que denominamos “la historia”, lo que se le aparece es el espectáculo de un inmenso matadero. Y Frank Ankersmit subraya este efecto, esta visión en la que prima lo tremendo, cuando señala que las jornadas de felicidad son las páginas en blanco de la historia. Entonces se buscaba en las obras de los hombres una respuesta a la pregunta: ¿cuál es el sentido de tanta destrucción? Es decir, aquello que una cierta concepción decimonónica de la historia nos impuso, en una ambigua combinación de horror y entusiasmo, fue la idea de que la historia es el lugar en donde lo humano adquiere una estatura análoga a la de las fuerzas desatadas de la naturaleza. Es en el horizonte abierto por esta mirada que emerge la figura de los grandes hombres. En efecto, si la historia implicaba necesariamente un relato de lo grande (precisamente eso que las denominadas “pinturas históricas” ilustraban), sus protagonistas debían estar a la altura de esas tremendas masas de contingencia, de ambiciones que

excedían los bordes del mundo, de la naturaleza agreste e insubordinada, en medio de las cuales se batallaba por el sentido. Los grandes hombres habrían sido entonces no sólo aquellos que habrían de recibir condecoraciones y honores militares, sino también y ante todo los héroes del sentido, el que quedaría consignado y consagrado en la gran historia, esto es, en la historia de lo grande.

A partir de lo anterior, una cierta idea de la historia se naturalizó, asociada al grandor de las acciones humanas, gestas que debían quedar inscritas en la memoria de un pueblo, de una nación, en último término de la humanidad. Batallas decisivas, discursos que aunaban la pasión y la inteligencia, tratados de paz que sellaban una victoria, en fin, todo aquello que las generaciones venideras habrían de atesorar como su herencia. He aquí el peso del pasado. Las grandes pinturas y los monumentos escultóricos se constituyen en hitos. Las artes, con sus gruesos marcos y

pesados pedestales, sirven tanto a la recomendación del pasado como a su contención en los límites del tiempo pretérito. Es decir, el marco y el pedestal ponen en valor el grandor a la vez que, en ese mismo gesto grandilocuente, descargan al presente de la culpa del olvido.

Ya ingresando en el siglo XX, las pinturas de batallas nos remitían casi inmediatamente al pasado, pues correspondían a la historia del presente de la República, es decir, una historia que nos habría conducido a la firma de los tratados de paz y de soberanía en los que se sustentaría en el presente la identidad de un pueblo como Nación. En este itinerario, las batallas se representan como glorias pasadas, y la historia de la República se piensa como una especie de “aquietamiento” de la historia. Pero lo que en verdad sucede es que la violencia militar y política ya no puede simplemente ingresar en la representación sin que ello implique el adelgazamiento estético de su gravedad. Es lo que sucede, por ejemplo, con acontecimientos tales como la matanza del Seguro Obrero, la masacre de Santa María de Iquique o el bombardeo a La Moneda, en que la facticidad no admite su inscripción en un orden narrativo.

El bombardeo aéreo sobre el Palacio de La Moneda, el 11 de septiembre de 1973, es un acontecimiento que ha quedado grabado en la memoria visual del país, tomando cuerpo en una serie de imágenes en blanco y negro. Este hecho se constituirá en la imagen del golpe de Estado, del golpe como imagen. Pero en este caso las imágenes no fagocitan

estéticamente la violencia del acontecimiento, sino que la imagen misma se abre a aquello que no podría de ninguna manera ingresar en ella. Una fotografía no es una pintura, claro está, pero la diferencia no consiste en que una cámara logre capturar la realidad del hecho de manera más efectiva, sino todo lo contrario: al poner entre paréntesis al relato que podría inscribir el hecho en una historia en curso, la imagen fotográfica da cuenta de un vacío de sentido, la acción bélica de la fuerza aérea sobre el Palacio de Gobierno horada el plano de la representación. Hanns Stein relata cómo se gestó el registro que el camarógrafo alemán Peter Hellmich hizo del bombardeo: “llegó como 15 días antes del 11 de septiembre y me dijo que venía a filmar el golpe. Fueron al Hotel Carrera y empezó a mirar por varias partes, hasta que en el séptimo piso escogió una pieza que daba hacia La Moneda, ahí en el rincón, porque iba a ser la mejor vista para filmar”. No es evidente que La Moneda debía ser el escenario del golpe... o tal vez cabe pensar que es precisamente en La Moneda que el golpe se escenifica, es aquí en donde la violencia convoca los marcos de la representación, sólo para exceder sus límites.

Durante el bombardeo, varios de los bustos dispuestos en la denominada Galería de los Presidentes son destruidos. Posteriormente se recurrirá a retratos pictóricos para suplir la ausencia de esos originales en mármol. En la obra-instalación *Galería de los Presidentes*, Luis Montes se propone ficcionar el momento exacto antes del desastre. ¿A qué orden de temporalidad corresponde ese “momento exacto”? ¿Cuánto dura el instante que precede a la catástrofe?



Acaso todo acontecimiento devastador se define en su coeficiente de destrucción por su irrupción en el ámbito de la cotidianeidad. Esto significa que lo que precede al acontecimiento es el desmoronamiento de un orden, el tiempo en el que un orden –institucional, constitucional– ha comenzado a fallar precisamente en su capacidad de contener el desatarse de la facticidad que amenaza desde su fundación a esa poderosa idea que es la República. Esta

condición ideológica no es sinónimo de “falsedad”, sino que subraya el carácter histórico de la República, desarrollada al interior de un imaginario moderno. Pues bien, la escena que el artista ficciona en *Galería de los Presidentes* pertenece al tiempo monumentalizado de aquellos héroes de la República que son los Presidentes. En el mármol estos gozan de la eternidad que es propia del tiempo del monumento, cuyas figuras han sido separadas tanto de la esfera de lo

cotidiano como del relato historiográfico que sigue su curso. El tiempo del monumento es el de la no-muerte, la ficción de un presente eterno, sustraído a todo porvenir. Esto es una de las tantas paradojas de lo histórico monumentalizado, a saber, que el pasado que ha tomado cuerpo en el mármol priva por completo de futuro al personaje así inmortalizado. La historia era así el tiempo en donde lo humano –ciertos nombres entre los hombres- se hace grande.

La memoria materializada en el monumento es la memoria del olvido, en esto consiste precisamente lo que se denomina como “memoria oficial”. Aquí memoria y olvido no se contraponen, porque el monumento es el modo en que el presente ajusta cuentas con todo aquello que no podría ingresar en su cotidianeidad. Cada presente necesita editar el grandor del pasado, y la herencia al cabo consistirá sólo en las efemérides que dicen al presente que un pasado ha ocurrido, que la nación no nació ayer ni antes de ayer. La serie marmórea de los presidentes dice que la República existe porque ha acaecido una historia en su nombre. El bombardeo sobre La Moneda destruye la Galería de los Presidentes, los bustos son alcanzados por los fragmentos del Palacio de Gobierno que comienza ser destruido por el fuego aéreo. En cierto modo, podría decirse que aquella historia que había sido editada en piedra es alcanzada ahora por la “historia” que se desata en el presente... o acaso, más exactamente, por la ficción de la República cuya arquitectura se desmorona. La catástrofe no consiste en la irrupción de lo contingente en el orden de la eternidad, sino en el acaecer de lo irreversible.

Porque incluso la contingencia desatada todavía podía ser pensada como un paréntesis, en cambio lo irreversible impacta sobre la historia misma, poniendo en cuestión aquella matriz narrativa que poniendo en orden el pasado, revelaba al presente su identidad. De pronto el país ya no supo de qué se trataba su historia, porque todo ese pasado tenía por ahora su desenlace en el Palacio de Gobierno que estaba siendo bombardeado.

En la obra-instalación de Montes, treinta bustos en cera negra sirven a la puesta en escena de la *Galería de Presidentes*. Los rostros han sido desfigurados por el fuego, como si se tratara de una irónica reedición del clásico cinematográfico “Los crímenes del museo de cera”, con Vicent Price. La lectura que propongo es que la obra-instalación de Montes es el golpe de fuego. Todo el montaje sirve a la puesta en escena de ese golpe de fuego sobre la memoria.

El video en el que vemos la acción del artista sobre los bustos de los presidentes no es el simple registro y exhibición del “proceso de obra”, sino que debe ser considerado como parte constituyente de la instalación. Por una parte, es cierto, podría decirse que en estas imágenes asistimos a la épica del escultor lidiando con la materia. La “performance” radicaliza la diferencia entre lo que podría ser el trabajo del pintor, interviniendo con pigmento la superficie de la tela, y el trabajo del escultor, devastando a golpes el volumen para extraer la forma. Sin embargo, ¿se trata en este caso de “extraer la forma”?



Stills del video

¿No sucede más bien lo contrario? En efecto, la materia a devistar es la historia monumentalizada, en lo que podemos leer el sentido en que lo irreversible se diferencia de lo meramente contingente. Este último nada sabe del orden de la necesidad; lo irreversible, en cambio, es aquel acontecimiento que impacta sobre toda la historia habida. El Pasado que parecía descansar totalmente descifrado en los textos de historia para el colegio, se transforma en un inaudito murmullo de proporciones. Procediendo el artista a alterar radicalmente los hieráticos rostros de los presidentes mediante golpes de fuego, nos sugiere una lectura del bombardeo, no como negación del pasado sino, al contrario, como la insubordinación de un pasado que ha retorna do de golpe sobre el presente, porque la matriz narrativa que resolvía el sentido de la historia de Chile, identificando personajes, discursos y jornadas decisivas, ahora comparece como una escenografía en ruinas.

La propuesta de *Galería de Presidentes* es que la historia de Chile, devenida un cúmulo de escombros a través de cuyos vericuetos emerge el pasado demandando sentido, da la palabra a la escultura... mejor dicho, encarga a esta su inquietante silencio.

Luis Montes Rojas (1977)

Escultor, vive y trabaja en Santiago de Chile. Licenciado en Artes Plásticas mención Escultura de la Universidad de Chile, y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (España).

Académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, donde es profesor del Taller Central de Escultura y del Magíster en Artes Mediales. Coordinador del Grupo de Investigación Escultura Contemporánea y miembro del Núcleo de Investigación Arte y Espacio Público.

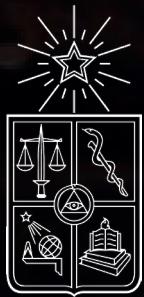
Ha escrito numerosos textos y artículos sobre arte público, escultura y arte contemporáneo, siendo además editor de publicaciones como “Arte público, propuestas específicas” y “El arte de la historia”.

Su producción autoral se ha expuesto de forma individual en la Sala Juan Egenau (2012) y Galería Tajamar (2013), y de forma colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo, Sala Fundación Telefónica, Museo Nacional de Bellas Artes, Factoría Santa Rosa, entre otros.

Fue distinguido con la Beca Universidad de Chile, Beca Fundación Andes y Fondart, en dos ocasiones.

Agradecimientos

Mauricio Bravo / Víctor Hugo Bravo / Varinia Brodsky / Francisca Castro / Sebastián Humeres / Ramiro Leiva
Mario López / Cristián Meza / Luis Montes Becker / Paula Muñoz / Marisel Negroni / Manuel Pavez / José Luis Rissetti
Lucas Rissetti / Sergio Rojas / Álvaro Sallés / Alfredo Silva / Rodrigo Vargas / Francisco Angelo Vieytes



Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile



notablefilms.cl

NOTABLE FILMS