

Rodrigo Zamora
displaced cityscapes
catálogo de obra 2006/07



Edición, diseño y fotografía
Rodrigo Zamora

Corrección de textos y traducciones
Caroll Yasky

Asistente de taller y montaje
Fernando Zamora

Displaced Cityscapes, catálogo de obra 2006/07
Obras ©Rodrigo Zamora
Textos ©los autores

ISBN: 978-956-319-179-0
Se imprimieron 700 ejemplares en Impresora Printer S.A.
Santiago de Chile, marzo 2008

Índice | Index

5	<i>Un árbol es un árbol. Experimentos de un peatonalista</i> , María Berríos / 2008
18	<i>A Tree is a Tree. Experiments of a Pedestarianist</i>
21	<i>Imágenes anómalas</i> , Josefina de la Maza / 2008
27	<i>Anomalous Images</i>
33	<i>Collector Items</i> , Marta Ramos-Yzquierdo / 2007
34	<i>Collector Items</i>
41	<i>Un retorno imposible</i> , Francisco Brugnoli / 2005
42	<i>An Impossible Return</i>
43	<i>Deconstrucción de una maqueta</i> , Ricardo Loebell / 2005
44	<i>Deconstruction of a Scale Model</i>
45	<i>Objeto público, un gabinete de imágenes</i> , Rodrigo Zamora / 2005
46	<i>Public Object, a Cabinet of Images</i>



Un árbol es un árbol. Experimentos de un peatonalista

María Berríos

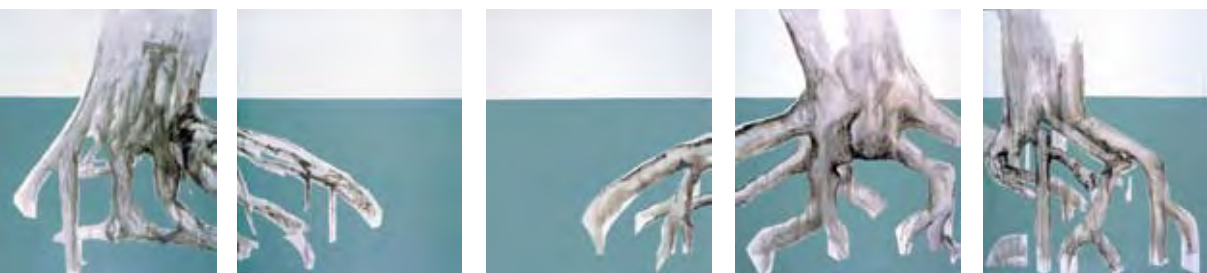
Licenciada en Sociología, Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile

Al modo de un detective privado obsesionado con un caso perdido, el artista Rodrigo Zamora desarrolla un sistema de investigación pictórica que no descarta medio alguno en su entrega a la curiosidad naturalista por el paisaje urbano. Los parques y los paseos peatonales pasan a ser no solo escenario privilegiado de su trabajo de campo, sino también a operar como un teorema material de la realidad del transeúnte.

Armado con una cámara fotográfica recolecta materia prima para sus experimentos pictóricos, que luego desmenuzará lenta y meticulosamente en su taller. Una vez ahí trabaja con el rigor de un experto de laboratorio sondeando tecnologías (gráficas, manuales y digitales) de procesamiento minucioso de las muestras obtenidas en terreno. Analiza el comportamiento de los elementos constituyentes del paisaje urbano en diversas situaciones, tiempos, y circunstancias, sometiéndolos a múltiples experimentos cuya complejidad solo un maduro practicante del peatonalismo comprende del todo.

Mediante ejercicios de disección y reconstrucción real e imaginaria, Zamora se dedica a un metódico estudio de las insignificantes piezas que componen los rincones más inocuos de la ciudad. Dignos de un gabinete de curiosidades infrarealistas, los resultados encantan por igual a los admiradores de la proeza mimética, que se impresionan con la elegancia de las composiciones y la precisión de joyería de los objetos, como a los amantes de lo bizarro, que al acercarse detectan la discordancia entre cada cuadrado en los paisajes y los rarísimos ensambles de los objetos-maquetas. Lo más sutil y potente del trabajo del artista es la tensión que vincula entre sí a las diversas piezas de su obra: Zamora se empecina en reflexionar pictóricamente sobre aquel espacio entre los objetos que nos rodean, y reconoce en las infinitas potencialidades de esos pequeños vacíos bastardos el poder de la pintura.

Al parecer todo comenzó con el robo-secuestro de un árbol atropellado. Según relata Zamora, un gran árbol santiaguino cayó al ser arrollado por un camión de una compañía transnacional de refrescos. El pintor no resistió la tentación y consiguió la ayuda necesaria para efectuar el traslado de los restos del acontecido espécimen a su taller. Durante meses realizó dibujos analíticos y retratos al óleo de lo que quedó del árbol desde todas las perspectivas posibles hasta poder reproducir de memoria cada ángulo del tronco ya reseco. Tras algunos intentos de avanzar en sus hallazgos mediante nuevos experimentos bidimensionales —recortaba las telas y los trabajos en papel ya realizados, y los reconfiguraba mediante el collage— partió otra vez rumbo a la calle en busca de otras pistas. Si bien este período de intensa convivencia con el modelo puede no ser el momento *exacto* en que se dio inicio a la investigación que hace algunos años tiene ocupado al pintor, estimuló una rigurosa actividad exploratoria que desde entonces viene desarrollando el artista, orientando sus pesquisas más que nada por el arbitrio circunstancial de la vida en la ciudad.



Serie árbol (raíces) | Tree Series (Roots), 2000
 acrílico sobre tela [acrylic on canvas]
 195 x 825 cm

Algún tiempo después del incidente mencionado, instalado en un nuevo y bastante más pequeño taller/habitación en Londres —no queda claro si por impulso nostálgico o reminiscencia científica de un estudio inacabado— comenzó a retratar en acuarelas a gran escala las copas de los árboles que se asomaban por la ventana de su residencia. Los problemas de la radical reducción de su espacio de operación se solucionaron mediante un eficiente ajuste metodológico: empezó a trabajar de forma modular, pintando pequeños cuadrados que —articulados— conformarían las imágenes finales. El resultado fue una serie de inmensos cielos lacónicos, en cuyas esquinas inferiores se asoman los árboles de las calles londinenses. Si bien el artista no pudo continuar con su recolección de especímenes físicos, su sistema demostró una economía envidiable facilitando la elaboración de sus estudios pictóricos y simplificando significativamente el traslado y conservación de los resultados de las nuevas indagaciones. Su método probó, además, máxima eficiencia al proveer ilimitadas posibilidades de magnitud en el resultado: desde la mesa de su cuarto minúsculo Zamora produjo imágenes cuya vastedad era potencialmente infinita.

No obstante, el artista no se limitó a sentarse a trabajar en su cuarto con vista al cielo nublado: sus impulsos de transeúnte recolector se impusieron rápidamente. Dejándose llevar por las hue-llas materiales que dejan los carteros, continuó satisfaciendo su curiosidad por el vestigio urbano.



Serie ventana 1 & 4 | Window Series 1 & 4, 2005
 acuarela sobre papel [watercolour on paper]
 100 x 140 cm cada pieza [each]



Serie ventana 5 | Window Series 5, 2005
 acuarela sobre papel [watercolour on paper]
 100 x 140 cm



En sus salidas a terreno se dispuso a fotografiar no solo la flora sino también los objetos inanimados del paisaje peatonal. Ahí, en su rastreo por nuevas pistas inició por casualidad lo que luego se convertiría en una colección de objetos anecdóticos, conformada por registros fotográficos de distintos ejemplares del mobiliario urbano: basureros públicos, cajas de distribución eléctrica, postes de luz, más otros objetos en desuso, cuya función sigue siendo un misterio. Cada modelo era sometido a una observación meticulosa que incluía intensas sesiones fotográficas. Aunque, en realidad, este ejercicio ya lo había iniciado en Santiago. Como un premonitorio juego de memoria, tras su *affaire* botánico, Zamora ya había comenzado a registrar objetos que marcan funcionalmente el territorio peatonal, sistema que luego convirtió en su modo de apropiarse y habitar urbes extrañas. Su conocimiento de tales objetos sobrepasa la de cualquier experto urbanista o funcionario de municipio, denotando un sorprendente talento por identificar cualquier ciudad basado únicamente en, por ejemplo, la forma, color y/o dimensiones de sus basureros.

Así, su archivo de objetos de mobiliario urbano se convierte en un conjunto ilimitado de funciones mnemotécnicas, indicadores del peregrinaje transeúnte de Zamora. La exactitud de su clasificación interna contrasta con la absoluta eficiencia que tienen dichas imágenes para estimular recuerdos falsos, o al menos fantasiosos, en sus espectadores neófitos. Todos reconocemos esos objetos que se parecen terriblemente unos a otros e incluso juramos haberlos visto en algún lugar que rara vez logramos precisar. Los objetos retratados y modelados por el artista evocan el mismo fenómeno de familiarización difusa que los paisajes, donde los árboles de las calles de una ciudad determinada pueden confundirse con los árboles de los parques de otra. Este juego de mnemogénesis es provocado insistentemente por Zamora en sus diversos trabajos experimentales. En el caso de los objetos parte utilizando el mismo sistema de reducción gráfica que había desarrollado para sus paisajes de gran formato. La diferencia es que los objetos insignificantes son retratados casi siempre de un modo frontal, con un contorno claramente definido, gráfico, policial, como prueba de un delito desconocido. Estos objetos, cuya función incluye preferentemente su capacidad para desaparecer en el fondo del entorno



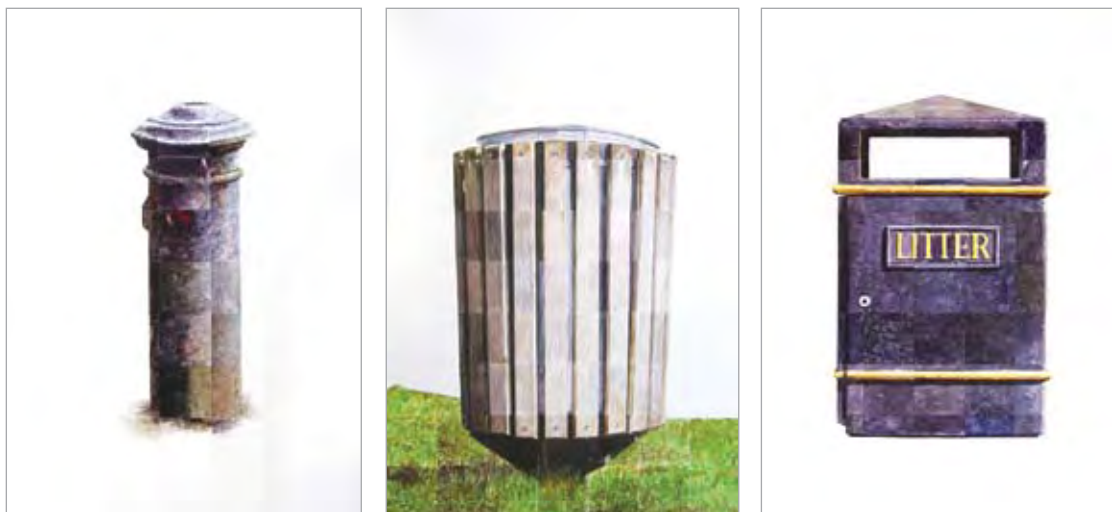
Serie objeto público | Public Object Series, 2005
acrílico sobre papel [acrylic on paper]
110 x 150 cm cada pieza [each]

página anterior [previous page]:

Serie objeto público | Public Object Series, 2002-2007

(Barcelona, Berlín, Buenos Aires, Ciudad de México, Estambul, Londres, Santiago, São Paulo, Valparaíso)

registro fotográfico digital [digital photographic records]



Serie objeto público | Public Object Series, 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
100 x 70 cm cada pieza [each]

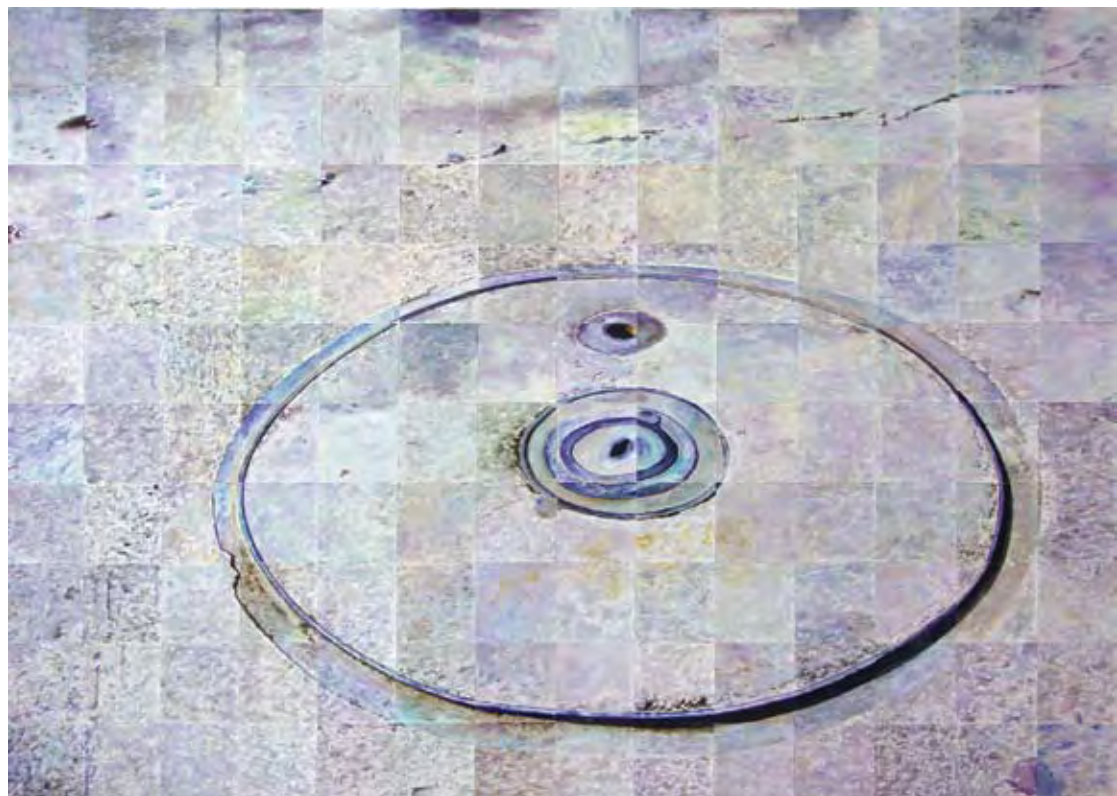
urbano, son pintados flotando al centro del plano al modo de los santos en las estampitas religiosas o los electrodomésticos de un catálogo de ventas. Los retratados ejemplares parecen contrariados —sentados encima de su pedestal imaginario— por una mezcla de orgullo y pudor, como si supieran que ese lugar privilegiado no les corresponde.

A modo de recompensa, pero también de provocación, Zamora produce pequeños modelos de los objetos en que su función diminutiva —aquella humildad de servicio público— es acentuada. Dispone de las delicadas réplicas en verdaderos pedestales y las distribuye en la sala como valiosas y refinadas piezas de joyería. La modestia del material (cartón pintado), el método de confección (artesanal) y el carácter pedestre del modelo original, casi logran engañarnos, casi nos permiten olvidar que lo que estamos viendo son los resultados parciales de una seria investigación de largo aliento. Cada detalle está calculado: cientos de piezas de variada especie se encuentran clasificadas para su análisis posterior mediante operaciones gráficas de alta tecnología, proceso que contrasta fuertemente con la fragilidad resultante de las maquetas hechas a mano.

Cada uno de los objetos creados por el artista parece turbado por aquella característica que en el siglo XVIII se descubrió poseían las cosas pequeñas: la promesa de convertirse en algo más, en este caso permitiendo que la materialidad frágil y minúscula del objeto saboree la potencialidad del infinito. Ideogramas pictóricos claros y pequeños, desmenuzables, se convierten repentinamente en un recuerdo borroso, una imagen inidentificable. La miniatura no nos permite identificar si el modelo original era efectivamente una caja de distribución eléctrica o si se trataba de un monumental edificio del fascismo italiano. Al mismo tiempo, si nos acercamos al paisaje veremos que en realidad aquella composición perfecta está llena de descalses: un cuadrado parece haberse confeccionado de noche, mientras que otro colado en la esquina pareciera haberlo hecho otra persona. Es entonces cuando ya no nos parece tan fuera de lugar el ser rarísimo que aparece en una pintura que cuelga al lado del ordenador del artista en su taller. Un personaje dantesco y pop, de bluyín y zapatillas, compuesto únicamente por extremidades inferiores. Un ser semi-monstruoso pero también simpático, de cuatro



Serie objeto público | *Public Object Series*, 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
100 x 70 cm



Serie ventana 6 | Window Series 6, 2005
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
100 x 140 cm



Serie ventana 14 | Window Series 14, 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
100 x 210 cm

piernas, dos paradas del modo convencional, y las otras dos idénticas apuntando hacia arriba. El artista explica, un poco disculpándose, que se trata de una imagen real, resultado de la distorsión creada por un vidrio levemente convexo de algún metro de metrópolis.

Los bellos objetos que resultan de la práctica obstinada y obsesiva de este pintor, cuando tienen la suerte de desplegarse en un mismo lugar, llenan el espacio de un extraño aire de insectario urbano. Pareciera que en cualquier momento pudiesen ponerse de acuerdo para cambiarse de lugar: los cuadros y las obras gráficas podrían darse vuelta, y uno de los objetos pudiese decidir moverse levemente hacia un lado, haciéndonos tropezar. Zamora utiliza su conocimiento preciso de los elementos que constituyen el bajo fondo de la cotidianeidad urbana para agitar la imaginación, despertando simultáneamente curiosidad, fascinación y una leve sensación de habernos perdido de algo.



Homo Collector, 2007
acrílico sobre madera [acrylic on wood]
61,5 x 31,5 cm



Homo Collector 1, 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
210 x 100 cm



Homo Collector 3, 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
210 x 100 cm

Serie objeto público | Public Object Series, 2006
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
200 x 140 cm





Serie ventana 13 | Window Series 13, 2007
 acuarela sobre papel [watercolour on paper]
 140 x 200 cm



Serie ventana 11 & 12 | Window Series 11 & 12, 2007
 acuarela sobre papel [watercolour on paper]
 140 x 100 cm cada pieza [each]

A Tree is a Tree. Experiments of a Pedestrianist

María Berríos

BA in Sociology, Master in Latin American Studies, Universidad de Chile

Like a private investigator pursuing a long lost case, the artist Rodrigo Zamora develops his pictorial research system discarding no means in his naturalistic curiosity and devotion for urban landscapes. Parks and pedestrian routes are more than just privileged settings for his fieldworks, simultaneously operating as material theorems on the reality of roaming the city.

Armed with a camera, the artist recollects *materia prima* for his pictoric experiments that will later be submitted to meticulous scrutiny in his studio. With the rigour of a laboratory expert he surveys diverse processing technologies (graphic, hand made and digital) for the samples obtained. He analyses how the elements that constitute urban landscapes behave in different situations, temporalities and circumstances. This by subjecting them to multiple and complex experiments that only a mature practitioner of pedestrianism can fully comprehend.

Through exercises of real and imaginary dissection and reconstruction, Zamora methodically examines the insignificant pieces that compose the most innocuous corners of the city. Worthy of an infrarealist cabinet of curiosities, the outcome charms both, the admirers of mimetic achievements and the devotees of the bizarre. The first amazed by the graceful compositions and the jewellery like accuracy of the objects and the second, taking a closer look, detect the discordance between the squares that make up the landscapes and the strange ensembles of the scale model objects.

The subtle eloquence of the artists work is most present in the tension linking the diverse pieces of his *oeuvre*. Zamora is adamant in his pictoric reflection on the space between the objects around us, recognizing in the infinite potentialities of those small illegitimate gaps the power of painting.

It seems it all began with the kidnapping of a run over tree. As Zamora states, a large tree fell over after being run over by a transnational soft-drink company truck. The painter could not resist the tempting opportunity and summoned the necessary help to move the rests of the ill-treated specimen to his studio. For months he produced analytical drawings and oil portraits of what was left of the tree, until he could reproduce by heart any angle of the already dried out trunk. After some attempts to pursue in his findings through two-dimensional experiments –cut out canvases and paper-works rearranged in collages– he once again set out to the streets in search of new clues. The research that has kept the painter busy over the last few years may not have begun *exactly* with this intense coexistence with a tree, but this experience triggered a rigorous exploratory activity that the artist has developed since. His only guideline being the arbitrary circumstances of city life.

Sometime after the tree incident in a smaller studio/room in London –it is not clear if due to nostalgic impulse or a scientific reminiscence of an unfinished research– he began to portray the treetop window views of his flat in large scale watercolours. The problem of the drastic reduction of his working space was resolved efficiently with a slight methodological adjustment: he began to work with modules, painting little squares that assembled created the final images. The outcome was a series of laconic skyscapes, where London's trees peered out the bottom edges. Although the artist could not continue collecting physical specimens, his pictorial studies greatly benefited from the admirable economy of production provided by his system, also simplifying significantly issues like transport and safekeeping. His method proved most efficient, delivering unlimited size possibilities: from the table in his tiny room, Zamora produced images of potentially infinite vastness.

Nevertheless, the artist did not content himself with sitting around his room working on its view of overcast skies. Following the tracks left by the postman, his roaming collector impulse was easily aroused and allowed him to continue satisfying his curiosity for urban leftovers. On his fieldtrips his disposition broadened and he continued taking pictures of the urban flora, but also included the

unanimated objects of the pedestrian landscape. In the tracking of new clues and their photographic recordings, the artist began what would later turn into a collection of anecdotal objects, made up of diverse specimens of street furniture: litter bins, electric power distribution boxes, lighting poles, plus other objects no longer in use whose function is still a mystery. Each model was submitted to a meticulous observation procedure, including intense studio-photo sessions. Although Zamora had actually begun this exercise in Santiago after his botanic affaire. In a premonitory gesture of memorabilia, he had begun to archive objects that functionally marked the pedestrian territory. This system would later become a method of appropriating and inhabiting foreign cities. His knowledge of such objects exceeds that of an urban expert or a municipal employee, showing a surprising talent to identify any city based only on, for example, the shape, colour and/or size of its litter bins.

This is how the archive of street furniture objects turned into a series of unlimited mnemonic functions indicating the roaming pilgrimage of Zamora. The resulting images are proficient in inciting resourceful –when not outright fake– memories in neophyte spectators, whose unclear recollections contrast with the internal exactness of Zamora's classifications. We all recognize those objects that look so terribly alike, we swear we have seen them before someplace we are rarely able to pinpoint. The objects portrayed and modelled by the artist evoke the same blurry familiarity as his landscapes, where one city's street trees are easily mixed up with the trees in the park of another. This mnemonic game is persistently provoked by Zamora in his diverse experimental works. With the objects he used the same system of graphical reduction developed for his big scale landscapes. Although, the insignificant objects are usually portrayed frontally, with highly defined, graphic, detective-like outlines, as if they were proof of an unknown crime. These objects, whose function mainly involves their ability of disappearing into the urban backdrop, appear in the paintings levitating in the centre of the plane, like saints in popular religious representations, or in the way electronic devices are displayed in shopping catalogues. The portrayed specimens seem disturbed –sitting on their imaginary pedestals– proud and at the same time ashamed, as if they suspected the inadequacy of their privileged position.

Almost in recompense –but also as a provocation– Zamora produces small models of the objects accentuating their diminutive function and the humbleness of their public service. The delicate replicas are placed on real pedestals and arranged as if they were precious pieces of valuable jewellery. The modesty of the material (painted cardboard), the method of production (hand made) and the ordinary subject matter, almost trick us into forgetting that we are observing the partial outcome of a serious long term research. Every detail is a calculated decision: hundreds of pieces of all kind have been classified for further analysis, high-tech graphic operations that contrast strikingly with the fragile aspect of the dainty hand made models.

Each object created by the artist seems shaken by the XVIII century revelation on the qualities of small things: the promise of becoming something else. The tiny fragile materiality of the object savours the potential of infinity. The clear-cut and concise pictorial ideograms, suddenly turn into the unidentifiable image of a blurry memory. We are unable to distinguish if the miniature model's original was an electric distribution box or a monumental Italian fascist building. At the same time, if we take a closer look at the landscapes we notice the perfect composition is actually full of discordances: one square seems to have been painted very late at night while another hiding in the corner could perfectly have been made by someone else. It is at this point when the strange entity hanging beside the artists' computer in his studio, doesn't seem so out of place anymore. This Dantesque-Pop character, dressed in blue jeans and trainers, is made up only of lower limbs. The half-monstrous but also charming being has four legs, two standing normally and the other identical two pointing upwards. The artist explains, apologetically, that actually it is a real image produced by the distortion of a slightly convex glass in a metropolis subway.

When the beautiful objects produced by the stubbornly obsessive practice of this painter find themselves spread out in one space, a strange atmosphere of urban insectarium takes over. As if at any moment they could plot to change places: paintings and graphic works could flip upside down, while objects could slightly shift aside making us trip over them. Zamora uses his precise knowledge of the elements that constitute the depths of the urban to agitate our imagination. Leaving us with the vague sensation of having missed something, his work stirs our curiosity and fascination.

Serie ventana 15 | Window Series 15, 2007

acuarela sobre papel [watercolour on paper]
140 x 100 cm



Imágenes anómalas: sobre la pintura de Ignacio Gumucio y Rodrigo Zamora

Texto escrito con motivo de la muestra bipersonal *Lagunas Mentales* (2008), de Ignacio Gumucio y Rodrigo Zamora, Galería Animal. Santiago, Chile

Josefina de la Maza

Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, © Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile

Ignacio Gumucio y Rodrigo Zamora son pintores que hacen de la pintura su objeto de trabajo. Esta afirmación, de aparente simpleza, define de forma certera una postura frente al arte que se ha caracterizado, a través de los años, por dos *corpus* de obra que han privilegiado una constante investigación en torno a las posibilidades formales y técnicas de la pintura, en relación a los modos tradicionales de producción. Esta investigación se inició en una premisa que, hoy por hoy, se ha vuelto uno de los lugares comunes del género: entender como problemático el lenguaje de la pintura. Sin embargo, a pesar de su conversión en lugar común durante el transcurso del siglo XX, esta premisa sigue teniendo una vigencia notable e inusitada, sobretudo para aquellas obras que se articulan en y desde la pintura, donde el ojo y la mano son puestos a prueba a partir de los juegos de empastes, tintes y veladuras.

La obra de ambos artistas se inicia entonces en un punto común, en una conciencia por trabajar desde un género que en varias ocasiones ha sido declarado como “agotado”. Mas en vez de marcar el agotamiento la pauta de su producción, ella se ha convertido en la posibilidad de desarrollar una interesante proposición conceptual, técnica y formal, en donde se pone de manifiesto lo que ambos artistas entienden como “reconstrucciones de la memoria visual”. Reconstrucciones que resultan de una serie de procedimientos de trabajo que establecen un repertorio temático singular a través de fragmentos y transparencias; en donde convierten a la pintura en una práctica en la cual el “realismo” (término tan vilipendiado y manoseado desde el siglo XIX hasta el día de hoy) queda suspendido ante la alteración formal de las fuentes utilizadas en sus obras.

Incluso, podríamos decir que no es sino esa la característica esencial de sus trabajos, pues es en la alteración formal de los repertorios temáticos de sus obras que observamos una operación común a los dos artistas, sujeta por una parte a la pintura y, por otra, a los ejercicios de percepción y de memoria que utilizan con el fin de “traducir —como ellos mismos comentan— la realidad”. Pero en este caso, una realidad que a veces termina idealizada y, a veces, maltratada; realidad que finalmente depende de los procedimientos materiales y mnémicos que los artistas utilizan para llevar a cabo sus trabajos.

Si pensamos entonces en la obra de Gumucio y Zamora, comprenderemos que lo que caracteriza su trabajo es la construcción de “imágenes anómalas”. Es decir, imágenes irregulares, extrañas e incluso bizarras, que se revelan como imperfectas, fuera de toda pretensión realista, a pesar de que no es sino ese su punto de partida. Por esa razón, sus obras se encuentran por lo general a medio camino del reconocimiento del modelo (cualquiera que éste sea) o, en su defecto, ante imágenes perfectamente reconocibles en donde no podemos establecer ningún parentesco u origen. Junto a ello es la fragmentación (formal, material, conceptual), el principal aliado de estas pinturas. Perspectivas, planos, objetos, personas, paisajes y edificios son desarticulados en el soporte bidimensional, intentando llegar al extremo de la representación o, tal vez, —a riesgo de sonar contradictorio— a su imposibilidad.

Porque ese es el juego de Gumucio y de Zamora. Mantenerse en el linde de la representación, sea reinterpretando la premisa renacentista del cuadro-ventana, anulando todo posible traspaso tridimensional a una superficie transparente a través de procedimientos como el calco y la copia (Gumucio), o fragmentando y dividiendo el soporte de la pintura, privilegiando una forma de trabajo centrada en espacios y objetos menores, en donde la experiencia del artista frente a su objeto adquiere por momentos tintes nostálgicos y mediados por el entorno urbano (Zamora). Ahora bien, mantenerse en este límite es la apuesta que finalmente se inclina hacia el (re)conocimiento de la imagen.

Salvo pequeñas variaciones, los temas más recurrentes de ambos artistas son similares en cuanto ellos se manifiestan como “no-lugares” —como “lagunas mentales”, dirían ellos—, convirtiéndose en la excusa perfecta para que en esa pérdida de identidad, sea el lenguaje de la pintura el que lo convierta todo en una dialéctica que oscile entre la construcción y la de-construcción de su superficie.





Serie ventana 17 / Laguna mental 2
[Window Series 17 / Mental Blackout 2], 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
210 x 750 cm

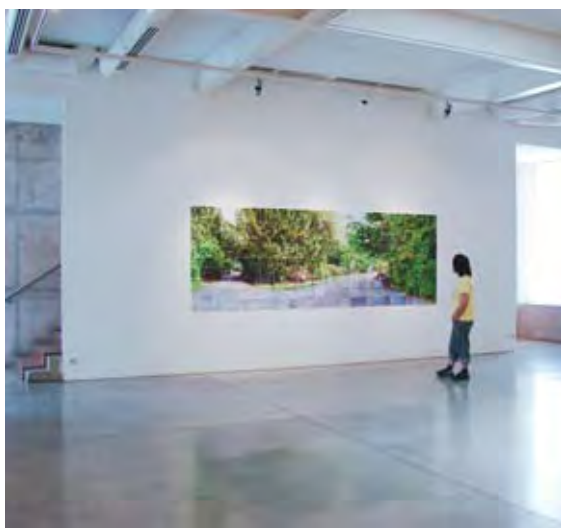




Serie ventana 16 / Laguna mental 1
[Window Series 16 / Mental Blackout 1], 2007
acuarela sobre papel [watercolour on paper]
150 x 420 cm



Vista general [General view]
Lagunas mentales | *Mental Blackouts*
 Galería Animal. Santiago, Chile
 enero [January] 2008



Anomalous Images: About Ignacio Gumucio and Rodrigo Zamora's Paintings

Text written for the bipersonal exhibition of Ignacio Gumucio and Rodrigo Zamora, *Lagunas mentales* (2008), Galería Animal. Santiago, Chile

Josefina de la Maza

BA in Art History and Theory, Master in Art History and Theory, Universidad de Chile

Ignacio Gumucio and Rodrigo Zamora are painters who have focused their work on painting. This affirmative and apparently simple statement accurately defines a point of view about art that has been characterized through the years by two work *corpus* that have privileged a permanent research about paintings formal and technical possibilities, considering traditional means of production. This line of investigation is based on a premise that nowadays has become a common place for this discipline: the understanding of painting's language as a problematic matter. Nevertheless, although it became a common place through the XX century, this premise is still notably and unexpectedly updated, specially considering those works that are constructed in and from painting, where eye and hand are challenged by the tricks of overpainting, dyes and underpainting.

The works of both artists start from a common ground, conscious of working with a discipline that has been constantly declared has "finished". But rather than being marked by this "dead end" condition, their production has found in it an opportunity to develop an interesting conceptual, technical and formal proposal where they can manifest what they understand as "reconstructions of visual memory". Reconstructions produced by a series of work proceedings that establish a singular thematic repertoire using fragments and transparencies in which they transform painting into a practice where "realism" (a concept that has been wickedly overused since XIX century to the date) is suspended by formal alteration of the sources used in their works.

Moreover, we could state that in fact that is the essential feature of their works, since it is in the formal alteration of the thematic repertoires that we acknowledge a common operation for both artists, committed on one hand to painting and on the other to perceptual and memory exercises used, as they state, to "translate reality". But in this case a reality that sometimes ends up being idealized and others ill-treated; a reality that at the end depends on the material and mnemonic procedures that the artists use to accomplish their works.

Then, if we think about Gumucio and Zamora's paintings we understand that their work is characterized by the construction of "anomalous images". That is, irregular, strange and even bizarre images that reveal themselves imperfect, unpretentiously realistic, even though that is their stating point. For this reason, their works use models (whichever they are) that are half way of being recognizable or, otherwise, they present images perfectly identifiable where we cannot establish any familiarity or source. Added to the latter, fragmentation (formal, material, conceptual) is the main ally of these paintings. Perspectives, planes, objects, persons, landscapes, and buildings are disassembled in the two-dimensional surface, attempting to accomplish the extreme of representation or, maybe, —although it may sound contradictory— its impossibility.

That is Gumucio and Zamora's game. To stay at the edge of representation, reinterpreting the renaissance premise of the window frame by cancelling any possible three-dimensional transfer to a transparent support through procedures like tracing and coping (Gumucio), or by the fragmentation and division of paintings' surface giving privilege to a work method that is focused on smaller spaces and objects, where the artist's experience of the object sometimes acquires nostalgic notes related to urban environment (Zamora). Now, remaining at this edge is a gamble that finally inclines to the (re)cognition of the image.

Except for little variations, the most persistent themes of both artists are similar since they express themselves as "no-places" —as "mental blackouts", they would say— becoming a perfect excuse to, in that identity loss, allow paintings' language to transform it all into a dialectic that swings from the construction to the de-construction of the surface.

Objeto público México DF | Mexico DF Public Object, 2007
Vista de instalación [Installation view]
Casa Vecina Espacio Cultural, Ciudad de México
abril-mayo [April-May], 2007
cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
105 x 30 x 25 cm





Camuflaje | Camouflage, 2007
 Instalación en muro [Wall installation]
 cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
 medidas variables [various dimensions]



Objeto público México DF (ductos de ventilación del Metro) |
Mexico DF Public Object (Metro Underground Air Ducts), 2007
 Vista de instalación [Installation view]
 Casa Vecina Espacio Cultural, Ciudad de México, abril-mayo [April-May], 2007
 cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
 medidas variables [various dimensions]



A Postcard from Santiago, 2007

Vistas de instalación [Installation views]

The Kiosk, The Physics Room, Christchurch, Nueva Zelanda

28 septiembre - 25 octubre [28 September - 25 October], 2007

cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]

47 x 30 x 15 cm

Fotografías cortesía The Physics Room [Photographs courtesy of The Physics Room]





de izquierda a derecha [from left to right]:

Torre chileno-argentina | Chilean-Argentinian Tower, 2007
cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
63 x 17,5 x 17,5 cm

Postal desde Valparaíso | Postcard from Valparaíso, 2007
cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
42 x 38 x 10 cm

A42 C34/18, 2007
cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
43 x 23 x 10,5 cm

Juramento, 2007
cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
43 x 21 x 9 cm

S/T, 2007
cartón y esmalte sintético [cardboard and enamel]
46 x 12 x 12 cm

Collector Items

Texto escrito con motivo de la muestra *Collector Items* (2007), Galería Federico Towphya. Buenos Aires.

Marta Ramos-Yzquierdo

Licenciada en Historia del Arte, Universidad Complutense, Magíster en Gestión Cultural, Instituto Ortega y Gasset, Madrid.

TRANSITAR, circular, recorrer, caminar, trasladarse, deambular, vagar, pasear... Rodrigo Zamora se convierte en el *flâneur* baudeleriano de nuestro espacio público. La ciudad es el escenario en el que el artista fluye. Por necesidad, o por placer. Porque en 2008 más de la mitad de la población mundial vivirá en entornos urbanos, y por ello lo urbano se convierte en nuestro paisaje natural.

RECOLECTAR, escoger, recortar... detener la mirada. Elegir un objeto, un retazo del tránsito y fotografiarlo, contextualizarlo en un marco preciso, concebido por el artista y creado mecánicamente por el objetivo de la máquina. En este acto de coleccionista —la elección, la apropiación y la acumulación— Zamora define su interés. Lo inmóvil, lo desapercibido, lo utilitario. Cajas de tomas eléctricas, postes de luz, que siempre aparecen en las calles de cualquier ciudad en una suerte de búsqueda de lo eterno en lo transitorio.

RECORDAR, depurar, reconstruir... seleccionar desde la fotografía, y por tanto desde esta realidad distorsionada por la acción del fotógrafo y de la cámara. Partimos de un hiperrealismo teórico, para llegar a comprender (como recuerda Victor I. Stoichita en *Ver y no ver**, citando a Émile Zola), el espacio de reflexión creado en la representación artística realista: "No se tiene la creación exacta y real, sino la creación modificada por el medio a través de la cual pasa la imagen... La imagen que se produce sobre esta pantalla de nueva especie es la representación de las cosas".

MATERIALIZAR, manipular, montar, construir... y en la obra de Rodrigo Zamora, no sólo tiene importancia el proceso conceptual, sino que, y cada vez más, el trabajo físico, o su ausencia. Sus materiales y la transformación cada vez más limpia de los mismos. La investigación conjuga la elección del motivo, pero con igual importancia, de los ingredientes tangibles y su uso. Pasan de recrear tridimensionalmente, totalmente manejados por la mano del artista, a crear en sí mismos, sin adiciones, sin casi acción.

COLECCIONAR: imágenes, objetos, impresiones, materiales... el conjunto de esta exposición se convierte de este modo en un "gabinete de maravillas". No del primer renacimiento, sino de la contemporaneidad. No de lo extraño, sino de una selección de lo más desapercibido y a veces no valorado de nuestro entorno, tanto el contenido como el continente, tanto lo representado como el soporte. Una acumulación de depuraciones conceptuales y materiales.

*Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Ediciones Siruela, 2005

Collector Items

Text written for the exhibition *Collector Items* (2007), Galería Federico Towphya. Buenos Aires

Marta Ramos-Yzquierdo

BA in Art History, Universidad Complutense, Master in Cultural Administration, Instituto Ortega y Gasset, Madrid

TO TRANSIT, circulate, tour, walk, move, hang around, wander, stroll... Rodrigo Zamora becomes Baudelaire's *flâneur* of our public spaces. The city is the scenery in which the artist flows. For necessity or for pleasure. Because in 2008 more than half of the world's population will live in urban grounds and therefore urban spaces have become our natural landscapes.

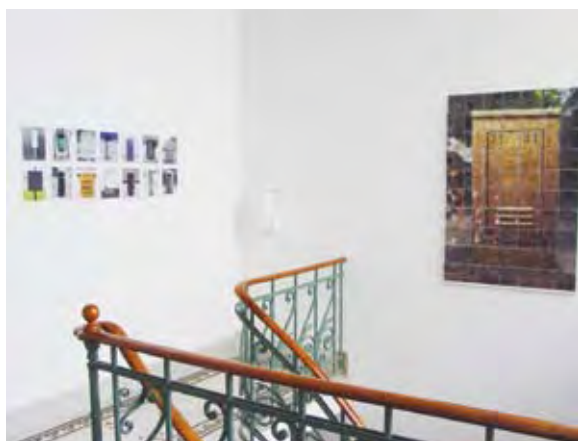
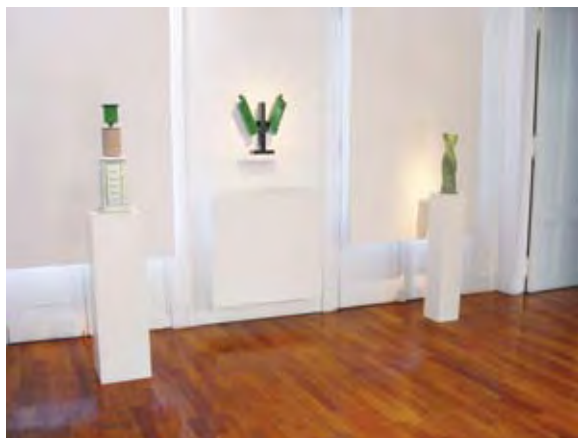
TO COMPILE, choose, cut out... stop the gaze. Pick an object, a leftover piece of transit and photograph it, insert it into a precise context conceived by the artist and mechanically created by machine's lens. In this collector's act –to choose, withhold and accumulate– Zamora defines his interest. The motionless, the unperceived, the utilitarian. Electric power distribution boxes, lighting poles, which always appear in the streets of any city, attempting to search for eternity in what is transitory.

TO REMEMBER, refine, rebuild... select from photography and therefore from this peculiar reality distorted by the photographer and the camera. We start from a theoretic hyperrealism being able to understand (as Victor I. Stoichita recalls in *Ver y no ver**, quoting Émile Zola) the instance of deliberate thought created in the realistic artistic representation: "An exact and real creation is not obtained, but a version modified by the means through which the image passes... The image produced on this new screen is the representation of things".

TO MATERIALIZE, manipulate, assemble, construct... and in Rodrigo Zamora's work, not only the conceptual process is important, but also physical work or its absence become increasingly significant. Materials and their increasingly cleaner transformation. The research comprises the selection of the motif, but with the same importance, of tangible ingredients and their application. They evolve from three-dimension recreation, totally managed by the artist's hand, to creation by themselves, without additions, almost without action.

TO COLLECT: images, objects, impressions, materials... therefore the group of works of this exhibition become a "cabinet of wonders". Not of the first Renaissance but rather of contemporary times. Not of the bizarre but rather of a selection of the most unperceived and sometimes unvalued things of our background, concerning the content as much as the continent, which is represented as much as the support. An accumulation of conceptual and material refinements.

*Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Ediciones Siruela, 2005



Vista general [General view]
Collector Items
 Galería Federico Towphya, Buenos Aires
 noviembre [November] 2007



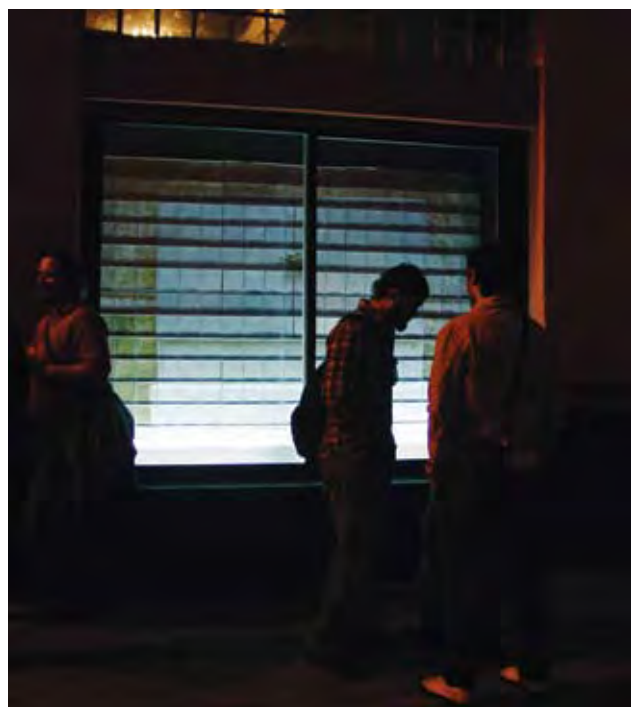
Objeto público Buenos Aires | Buenos Aires Public Object, 2007

Instalación fotográfica

70 fotografías color, cajas de CD, perfiles de aluminio

[Installation of 70 colour photographs, plastic CD boxes and aluminium profiles]

129 x 87 x 2 cm

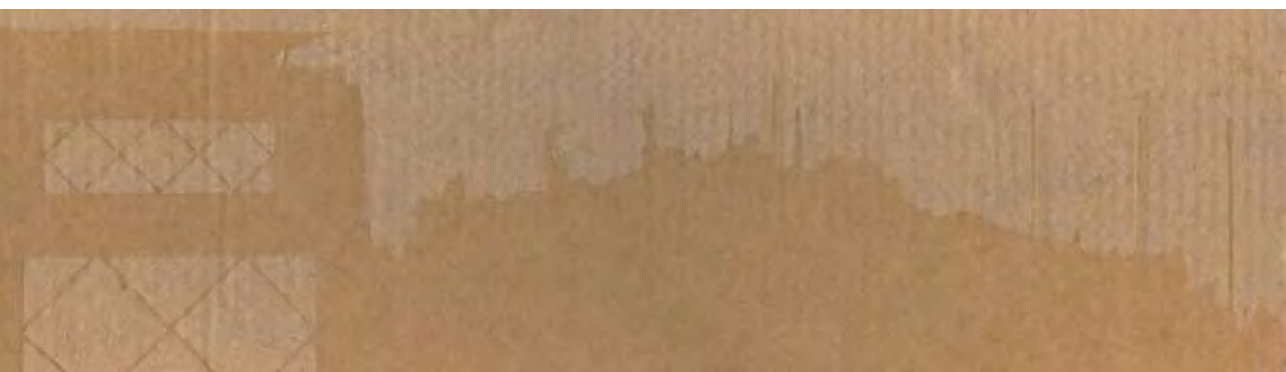


Obra completa en 247 volúmenes |
Complete Oeuvre on 247 Volumes, 2007
 Instalación fotográfica
 247 impresiones inkjet color, cajas de CD
 [Installation of 247 inkjet prints and plastic CD boxes]
 160 x 237 x 2 cm

Vista de instalación [Installation view]
 Casa Vecina Espacio Cultural, Ciudad de México
 abril - mayo [April - May] 2007



Serie objeto público (cartón) 1-8, 2007
Public Object Series (Cardboard) 1-8
 cartón intervenido [cardboard]
 55 x 37 cm cada pieza [each]



Skyline (San Cristobal), 2006
 cartón intervenido [cardboard]
 15 x 51 cm



Serie objeto público | Public Object Series, 2007
fotografías color, copias Lambda
[colour Lambda prints]
17 x 22 cm cada pieza [each]



Serie objeto público México DF | Mexico DF Public Object Series, 2007
fotografía color, diapositiva 35 mm
[35 mm colour slide]



Serie objeto público Santiago | Santiago Public Object Series, 2005
Impresión inkjet color [colour inkjet print]
150 x 105 cm

Un retorno imposible

Texto escrito con motivo de la muestra *Imágenes reconstituidas* (2005), Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile

Francisco Brugnoli

Director MAC

La pérdida aparece inevitablemente como síntoma cotidiano de nuestro tiempo, aunque ya hablar de tiempo parece querer asir, salvar algo de este vértigo. Porque a lo que asistimos en buenas cuentas es a la pérdida de aquello imperdible: el cuerpo, referente primordial de toda dimensión, sin cuya consistencia todo carece de sentido.

Resulta de alto interés constatar hoy en día la abundancia de reflexiones en torno a la ciudad, y más aún, sobre su continuo crecimiento. Se vaticina que relativamente pronto, Rio de Janeiro se unirá a São Paulo; los analistas geopolíticos observan desde el espacio como en la oscuridad de la noche, las luces de estas ciudades se aproximan progresivamente buscando un nuevo gran cuerpo solidario. El traslado por ferrocarril entre Tokio y Kioto se realiza entre lo que podríamos reconocer como una línea continua de construcciones, algo así como una calle larguísima. Si también miráramos desde el espacio las luces de Santiago, San Antonio y Valparaíso, tal vez imaginaríamos algo parecido en el futuro ¿Por qué este afán justamente en el tiempo de la disgregación, cuando —aunque desorientados— parecemos alegres de una sorpresiva libertad que creemos ganada?

Tal vez en la ciudad actual encontraríamos un camino hacia la respuesta. Búsqueda que nos parece pertinente por la misma propuesta de los trabajos que motivan este texto, en los cuales resulta evidente la mirada a ciertos espacios urbanos favorables a la detención reflexiva; parques donde el tiempo parece detenerse por existir justamente en medio de ese tiempo que se extingue. Entonces todo parece asimilarse primero a la experiencia barroca extrema de contracción y expansión simultánea; contracción como concentración, y expansión hasta su condición progresiva como disolución. Las mismas nuevas autopistas urbanas nos dejan con una extraña sensación de ambigüedad, las enormes ciudades se reducen y con ello también nuestra percepción espacio-temporal. Algo busca deshacerse de la pesantez de nuestros cuerpos de forma tan acelerada que nos impide configurar perspectivas estructurantes de realidad. La propia ciudad no hace sino instalar su consistencia, cuando la misma contradicción de su crecimiento —en cuanto aproximación y acumulación de cuerpos—, se enfrenta a una nueva y enorme ciudad de redes informáticas. Carreteras infinitas con direcciones hacia cualquier parte, construyendo y dando verosimilitud a esa inconstruible esfera de Pascal, conduciendo en cada mensaje algo bastante más que un código. Estamos a través de ellas en cualquier parte, hecho que conlleva necesariamente a una reflexión sobre la ingravidez —por ubicuidad— de nuestros cuerpos. Un cuerpo ingrávito, que carece de posibilidad de posamiento, es un cuerpo sin lugar.

Hacia mediados de los años 80 debatíamos sobre ideas que permitían pensar en la ruptura de los cristales que nos amarraban, en las promesas de construcciones perfectas. Su disolución en infinitos brillos configuraba un mundo maravillosamente pixelado. Sin embargo, esas imágenes pronto resultaron insatisfactorias y nuestra mirada empezó a exigir perfiles más nítidos que aquellos perceptibles por nuestra visión, siendo esta misma condición insuficiente para recuperar la pesantez perdida. A pesar de ello, su instalación habla de un deseo referencial que parece necesario justamente para constatar dinámicas sobre cuyo vértigo es preciso reflexionar, especialmente cuando arrastran nuestro cuerpo colectivo, si es que aún es posible llamarlo así.

Del fragmento al cuerpo y del cuerpo al fragmento, una y otra vez, es el gesto poético de Rodrigo Zamora. Recolectar objetos quietos, posados, propietarios de un lugar para pronto aislarlos, buscando validar su concreción, y sorpresivamente deshacerlos. Todo desde una amabilidad pictórica desconcertante pues se retrae de todo gesto para sencillamente presentar el fenómeno, pero no inocentemente, pues esa misma limpidez de pronto se nos aproxima como sarcasmo o finísima ironía; algo que nos retiene allí, una latencia aurática que nos obliga a volver a mirar sin saber con claridad si es lo que dejamos, pues las ventanas sólo se abren en infinitas cuadrículas que vuelven a deshacer nuestra mirada.

An Impossible Return

Text written for the exhibition *Reconstituted Images* (2005), Museum of Contemporary Arts. Santiago, Chile

Francisco Brugnoli

MAC Director

Loss seems to be an inevitable and common symptom of our time, although to talk about time already involves trying to hold and retain some of this vertigo. Because what we are witnessing, in short, is the loss of an impossibility: the body, the main reference for every dimension, without which consistence everything is meaningless.

It is interesting to point out the fact that today reflections of the city are abundant, especially relating to its continuous development. Predictions state that relatively soon, Rio de Janeiro will be connected to São Paulo. Geopolitical analysts observe from space how in the darkness of the night, the lights of those cities are progressively approaching, seeking to form a new and large solid body. Railway transport between Tokyo and Kyoto develops between what we could recognize as a continuous line of constructions, something like a long street. If we also looked from space at the lights of Santiago, San Antonio and Valparaíso, maybe we would imagine something similar in the future. Why this persistence at a time of such disintegration, when –although disoriented– we seem to be joyful about a surprising liberty apparently gained?

Perhaps in our present day city we can find our way to the answer. This quest appears to be relevant considering the proposal of the artworks that motivate this text, which evidently point out certain urban spaces favourable to a thoughtful detention; parks where time seems to stop because they exist just in the middle of that extinguishing moment. Everything appears to assimilate to the extreme baroque experience of simultaneous contraction and expansion; contraction as concentration, and expansion to the progressive condition until dissolution. New urban highways leave us with a strange sensation of ambiguity, big cities are reduced and with them our own sense of space and time. Something tries to get rid of our body's heaviness so fast that it prevents us from configuring new structural perspectives of reality. Even the city installs its consistency when the contradiction of its development –bringing bodies closer together and increasing their concentration–, is confronted with a new big city of information technology, infinite highways going in every direction, constructing and making real Pascal's unbuildable sphere. Carrying in every message something more than just a code: through them we are everywhere, a fact that consequently makes us think about the weightlessness –through ubiquity– of our bodies. A weightless body that has no possibility of resting is a placeless body.

In the middle of the 80s we debated ideas that could help to break the crystals that contained us and the promises of perfect constructions. Its dissolution into infinite sparks configured a wonderful pixelated world. Nevertheless, those images were soon unsatisfactory and our vision started to demand sharper profiles than our eyes could see, this condition being insufficient to recover lost weight. However this fact points out a referential and apparently necessary desire to ascertain dynamics about which vertigo is a subject of consideration, especially when they involve our collective body, if we can still call it this.

From the fragment to the body and from the body to the fragment, once and again, that is the poetic gesture of Rodrigo Zamora. Collecting quiet and motionless objects –owners of a place- and to afterwards isolate them, trying to validate their solidness and surprisingly disintegrate them. All the above done with a disconcerting pictorial kindness since he withholds any gesture to simply present the phenomenon as it is, but not innocently, since that same neatness suddenly approaches us as sarcasm or a refined irony; something that attracts us, an auratic latency that obliges us to look again without knowing clearly if it is what we saw before, since the windows open up only into infinite grids that once again tear apart our gaze.

Vistas generales [General views]
Imágenes reconstituidas, | Reconstituted Images
MAC. Santiago, Chile
octubre [October] 2005



Deconstrucción de una maqueta

Texto escrito con motivo de la muestra *Imágenes reconstituidas* (2005), Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile

Ricardo Loebell

Filósofo y curador de arte contemporáneo

La mirada de Rodrigo Zamora puede rehuir del resguardo del cuadrado en una deconstrucción del paisaje.

El cuadrado referente al perímetro tiene una superficie óptima. Además de circunscribir en altura y ancho al hombre con brazos extendidos, su forma está relacionada con el encierro y la morada. El cuadrado no sólo aparece en la estructura de un sinnúmero de minerales, sino que —según los antiguos— protegía de una desgracia. En la tradición china el infinito se representa con un cuadrado sin esquinas. En el juego del *tangram*, se recomponen cientos de formas figurativas y abstractas a partir de elementos geométricos recortados desde el cuadrado.

Sin embargo, la obra de Rodrigo Zamora se desmarca de antiguos conceptos cuando desanda la historia de la mirada como alejándose de una ilusión. En un gesto *neoimpresionista*, articula sigilosamente una crítica estética que desborda la memoria y la predispone al fragmento, como herida espacio-temporal de la vida contemporánea.

Al reproducir piezas elementales del paisaje de modo aleatorio, surge de la recomposición final un nuevo contexto. Esto ocurre cuando se da por acabado el elemento fragmentario de una obra, sin que éste trascienda la unidad y se integre al contexto de la obra original. Ahora hay una nueva comunicación desde las partes, cuya suma genera un error producido por intersticios de fisuras.

En el proceso de su obra, posterior a la obturación fotográfica, se obtiene por medio de la *pixelación* manual de la imagen una composición cromática que genera una nueva esfera de representación descontextualizada.

Tierra y cielo, naturaleza y urbe —cuyas obras se asemejan en su recomposición en un supuesto collage— son revisadas por medio de esta intervención en una época en que el habitante, después del desplazamiento del campo a la ciudad, se desprende del suelo habitual al realizar gran parte de su vida conectado al satélite.

En esta obra, semejante al corte y confección propio del antiguo oficio de la peletería, la mirada detenida en el devenir del tiempo integra la ambigüedad iconográfica en la reconstitución de un todo incógnito, antilógico.

La historia de América es una historia *qua* infundada. Una historia sin prehistoria. En la mirada desde la colonia, el concepto postcolonial es contemporáneo, sin embargo, la contemporaneidad no es postcolonial. En un proceso transhistórico la copia se desentiende en su descalce del modelo original, creando un nuevo original como copia; un original que carece de parámetros estables para un nuevo intento de ser copiado. Este requisito tiene fundamento creativo.

En una intervención fotográfica el artista somete simbólicamente variaciones de su subjetividad al espacio en un solo momento en el tiempo. El espacio está en relación y no en función del tiempo, generando así la maqueta de un universo a partir de su relatividad.

Rubber Band Map es un proyecto de arte que genera una cartografía de elásticos sobre fragmentos del mapa de ciclovías londinense. Esta gramática, que divide la ciudad en segmentos, permite focalizar un espacio abstracto desde una mensura concreta.

Esto recuerda la pasión por el coleccionismo desde la fotografía de Eugène Atget, en su culto de *flâneur* por París y su inclinación por lo asombroso en medio de lo banal. Es cierto que su trabajo proviene de un materialismo místico algo *proustiano*, cuyas tomas fotográficas Benjamin analizará en su apuro criminalístico, preguntándose, si acaso en cada mancha de la ciudad se hallase el lugar de un suceso y en cada transeúnte un posible sospechoso.

En su obra hay una mirada sistemática que se cruza con la antropología y la sociología del coleccionismo. El tema del coleccionismo —que se anticipa a la ciencia porque es condicionante para ella— demuestra desde hace muchos años, en distintos sectores y disciplinas, una coyuntura notable. El seguimiento de este fenómeno pareciera ser un modelo que domestica el caos de los objetos que nuestro pensamiento contemporáneo divide, en pos de un tranquilizante orden estético de las cosas. La fascinación contemporánea de la variedad del mundo en la unidad del espacio está íntimamente aunada a la coyuntura histórico-coleccionista.

El artista es un *Homo Collector* que, con objetos públicos y montajes de una variada iconografía, reactiva la mirada furtiva para develar la ciudad a partir de las maquetas de su deconstrucción.

Deconstruction of a Scale Model

Text written for the exhibition *Reconstituted Images* (2005), Museum of Contemporary Arts. Santiago, Chile

Ricardo Loebell

Philosopher and Contemporary Art Curator

Rodrigo Zamora's eye can avoid the safeguard of the square when he deconstructs the landscape.

The square as a reference to the perimeter provides an ideal form. It circumscribes in height and width the body of a man with his arms open, and its shape is related to confinement and home. The square is not only present in the structure of various minerals, but also –according to ancient cultures– is protective against misfortune. In Chinese tradition, infinity is represented by a square without corners. In the *tangram* game, hundreds of figurative and abstract forms are recomposed with geometric shapes cut-out from a square.

Nevertheless, Zamora's work distances itself from ancient concepts when it unweaves the history of gaze, moving away from illusion. In a *neoimpressionist* gesture, he stealthily articulates an aesthetic criticism that overflows memory and predisposes the fragment as a space and temporal wound of contemporary life.

A new context emerges from the final re-composition, having reproduced elemental pieces of landscape at random. This happens when a fragmentary element of the work is finished, before it goes beyond its individual purpose and integrates the context of the original work. Then a new communication between parts arises, which when added together generates a mismatch produced by gaps between fissures. In his working process –after the photographic registry– he obtains by a manual pixelation of the image a chromatic composition that generates a new sphere of de-contextualized representation.

Land and sky, nature and city –which the recomposed works assimilate in their distinctive collage– are, through this process, revised. This echoes times when the inhabitant, after his migration from the countryside to the city, is disconnected from the soil to live most of the time connected to a satellite.

In this work, similar to the dressmaking process of furs, the gaze detained in the passing of time integrates iconographic ambiguity in reconstructing an unknown and illogical whole.

America's history is a *qua* groundless history. A history without pre-history. In the colonial context, the post-colonial concept is contemporary; nevertheless, contemporaneity is not post-colonial. In a trans-historical process copy losses its representational value when it distances itself from the original subject, creating a new original as a copy; an original that has no parameters for a new attempt of being copied. That requirement has a creative basis.

In his photographic works the artist symbolically subdues variations of his subjectivity into space in one moment of time. Space is related to and not dependant on time, therefore he generates a scale model of a universe from his own relativity.

Rubber Band Map is an art project that produces a cartography of rubber bands attached to fragments of London's cycling map. This grammar that divides the city into segments, allows us to focus on an abstract space from a specific measure.

We find a systematic point of view in his work that connects itself with the anthropology and sociology of collectionism. For many years, the latter topic –anticipating science and serving as a necessary condition for it– has demonstrated in diverse spheres and disciplines an outstanding juncture. This phenomenon seems to be a model that domesticates the chaos of objects that our contemporary thought divides, towards a soothing aesthetic order of things. Contemporary fascination for the variety of the world in a unit of space is profoundly attached to the historic-collectionist juncture.

The artist is an *Homo Collector* that with public objects and installations of different iconography triggers a stealthy gaze in order to unravel the city starting from the scale models of its deconstruction.

Objeto público, un gabinete de imágenes

Texto escrito con motivo de la muestra *Imágenes reconstituidas* (2005), Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile

Rodrigo Zamora

Hacía ya un tiempo que venía pintando una serie de trabajos de pequeño formato, en la cual me dediqué —y hasta ahora lo sigo haciendo en mayor escala— a traducir fotografías de objetos del mobiliario urbano, principalmente basureros.

Ese día habíamos ido con una amiga a visitar a un pintor argentino que tenía taller en Brixton, el motivo era presentarnos de manera de ver la posibilidad de realizar algún proyecto juntos en Londres. Las obras que llevaba para mostrar eran en extremo pequeñas (10 x 10 cm) —el único tamaño que el reducido espacio de trabajo que poseía en ese momento me permitía realizar—, por lo cual las transporté en una pequeña caja para luego desplegarlas una al lado de otra, a manera de collage o rompecabezas. Recuerdo que poco después de exponer mis trabajos sobre un cartón, hubo una frase que es la única que recuerdo con claridad de esa conversación y en definitiva el punto más efectivo de aquella reunión, ya que posteriormente el único proyecto concreto que realizamos con el pintor argentino fue tomarnos un par de cervezas en algún pub. Viviana me dijo algo así como “esos son los basureros que hay en Providencia”, refiriéndose a una de las obras. Puede que este comentario parezca una acotación sin importancia, pero mirando la anécdota desde la distancia creo que esa fue una de las primeras veces en las cuales tomé conciencia de que esas imágenes —en ese momento seleccionadas como un mero pretexto para realizar pinturas— también ocupaban un lugar significativo en el recuerdo del resto de la gente. De cierta manera, a través de la imagen de un simple basurero existía en la memoria un sentido de apropiación del lugar que lo contenía.

No sé si fue exactamente a partir de ese momento, pero intuía que esa frase y posteriormente otros comentarios del mismo tipo, tuvieron un efecto que cambió el sentido e intención de fotografiar este tipo de objetos. Pasé de registrar un modelo interesante para una pintura a coleccionar retratos de recovecos expuestos de la ciudad. A través de mi propia obsesión por capturarlos deduzco que había una intención de apoderarme de Londres, de capturar su esencia, de retener en mi propio recuerdo una ciudad que de a poco me fue siendo familiar y que imagino ahora reconocer a través de sus objetos callejeros.

Posteriormente, la cámara digital se transformó en una extensión de mi ojo y comencé a realizar una suerte de safaris por distintos barrios en busca de nuevos especímenes para mi gabinete virtual. Las fotos que anteriormente buscaban ángulos “artísticos” ahora se presentaban como una mero registro de catálogo y para su captura surgieron rituales repetidos cientos de veces: caminar, observar, detenerse, retroceder, volver a observar, agacharse, mirar de frente a la presa, apuntar y disparar. Había transformado mi trabajo de arte en una rutina que repetí prácticamente todos los días durante casi un año y que aún sigo realizando con menor frecuencia pero con la misma intensidad.

Con el tiempo y algunos viajes mi colección ha ido creciendo y con frecuencia veo como los parroquianos de cada lugar me miran extrañados al ver al turista fotografiando el basurero, la caja de distribución eléctrica o el poste demarcatorio. Clasificados por ciudad y área son cientos las fotografías que la integran junto a nuevas tomas realizadas con película convencional. A su vez, esta serie se ha re-introducido en mi pintura, obra gráfica y objetos, manteniendo una presencia implícita, como si fuera el dibujo que soporta cada trabajo, y que por ende, merece estar presente en esta muestra por medio de este catálogo.

Mi trabajo de arte evidentemente ha cambiado desde que comencé a realizar esta serie de registro, mi sentido de observación, creo, se ha agudizado para bien y lo más importante es el hecho de darme cuenta que los espectadores tienden a reconocer las ciudades que han visitado, recorrido o habitado —aunque sea brevemente— a través de sus objetos públicos.

Public Object, a Cabinet of Images

Text written for the exhibition *Reconstituted Images* (2005), Museum of Contemporary Arts. Santiago, Chile

Rodrigo Zamora

At that time, I had spent some time painting a series of small scale artworks in which some street furniture photographs –mainly litter bins– were translated (I still keep doing it, but in larger scale works).

One day a friend and I went to visit an Argentinian painter who had a studio in Brixton. The motivation was to introduce ourselves so we could develop a common project in London. The artworks that I took were extremely small (10 x 10 cm) –the only size permitted by the reduced workspace I had– so I carried them in a little cardboard box and then placed them close to each other like a puzzle or a collage on the floor. After a short time, I remember that Viviana said the only sentence that I can bring to mind of that conversation, and definitely the one notable point of that meeting. In fact, the single project we did develop was to drink some beers together in a pub. Pointing to some of the artworks, she said something like “those litter bins are from Providencia” (a borough in Santiago). Perhaps this observation sounds quite trivial, but that was the first time that I became aware of the fact that images like those –selected at that time as subjects– also had a significant place in people’s memory. In some way, through a simple rubbish bin a notion of appropriation of its location appears.

I do not know if it was exactly from that moment, but I get the impression that this comment and other very similar later ones, changed the motivation of shooting those kind of objects. I left behind the registration of an “interesting” observational source and suddenly they became portraits of a city’s exposed nooks. From my obsession to capture them, I presume that there was an intention to make London my own city, to hold its essence, to retain it in my memory; a city that gradually was becoming familiar and that now I recognize by its street objects.

Soon after, the digital camera became an extension of my eyes and I started to practice sort of safaris through different areas, seeking new specimens for my virtual cabinet. The “arty” angles, that I looked for before turned into neutral catalogue style point of view and hunting rituals were made hundreds of times for that intention: to walk, to observe, to stop, to go back, to gaze again, bend over, facing the quarry, to point and click. I had turned my artwork into a routine that I practised nearly every day for almost a year and that now I keep doing, less frequently but with the same intensity.

With time and travelling, I have increased my collection and seen how local people get surprised at the tourist photographing the litter bin, electric tin boxes or poles. Categorised by cities, the digital and film made images collected are in the hundreds. At the same time this series has re-introduced itself into my painting, graphic and object artworks, keeping an implicit presence, as if it was the drawing that sustains each piece and therefore, deserves to be incorporated into this exhibition by means of this catalogue.

My artwork has categorically changed since I started to develop this registration series. My sense of observation, I believe, has become positively sharper and the most important thing is the fact that spectators recognize the cities that, even for a short period, they have visited, toured or inhabited, through their public objects.





Autorretrato | Selfportrait, 2006
acuarela sobre papel
[watercolour on paper]
240 x 180 cm

Rodrigo Zamora (Santiago, Chile, 1970)

Licenciado en Artes Visuales, Universidad de Chile. [BA Visual Arts, Universidad de Chile]

Becas | Grants

2007 Beca FONDART, proyecto *Displaced Cityscapes*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

2006 Beca del Programa de Intercambio de Residencias Artísticas Chile-México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) - CONACULTA

Exposiciones individuales | Solo Shows

2007 *Collector Items*, Galería Federico Towphya, Buenos Aires | *A Postcard from Santiago*, The Kiosk, The Physics Room, Christchurch | *Obra completa en 247 volúmenes*, Centro de Arte Casa Vecina, Ciudad de México

2005 *Imágenes reconstituidas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago | *Prototipo público*, Galería H10, Valparaíso

2004 *Objeto público*, Goethe Institut, Santiago :: 2000 *Árbol*, Galería Cal y Canto, Santiago

1999 *Fisura*, Galería BECH, Santiago :: 1996 *Herida del ojo*, Galería Posada del Corregidor, Santiago

Exposiciones colectivas (selección) | Collective Shows (Selection)

2008 *Lagunas mentales*, Galería Animal (muestra bipersonal con Ignacio Gumucio), Santiago :: 2006 *Multiplication*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago :: 2005 *Bienal Internacional SIART*, Museo Nacional de Arte, La Paz | *Die*

Project Cafe Europa 3rd Edition, Intervención pública, Berlín :: 2003 Hayvend Laboratories, Londres

2002 Fundación Bank Boston, Santiago :: 2001 Concurso gráfico Marco Bontá, Centro Cultural Las Condes, Santiago

2000 Galería Matthei, Santiago | Museo Casas de lo Matta, Santiago :: 1999 Galería Matthei, Santiago | Galería

Azul, Punta Arenas | *VI Bienal Internacional de Cerámica*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago :: 1998 Centro

Cultural Alameda, Santiago | *Segunda Bienal de Pintura*, Temuco :: 1993 Galería Plaza de Armas, Temuco | Museo

de Arte Contemporáneo de Chiloé, Castro

página anterior [previous page]:

Vista general [General view]

Imágenes reconstituidas | Reconstituted Images

MAC. Santiago, Chile

octubre [October] 2005

Agradecimientos:

En especial a Carol y Agustín

Ciudad de México

Loreto Zamora
Nicolás Klau
Iván Edeza
Antonio Calera
Christiane Hajj Aboumrad
Julián Monroy
Irving Domínguez
A todos en Casa Vecina
A todos en Hostería la Bota

Christchurch

Danae Mossman
Vanessa Coxhead

Buenos Aires

Lorena Pafundi y Rubén Troilo
Marta Ramos-Yzquierdo
Federico Towphya y Luciana Targise

Santiago

Fernando Zamora
María Berríos
Josefina de la Maza
Ricardo Loebell
Carolina Yasky
Beatriz Bustos
Marcelo Prado
José Martín
Museo de Arte Contemporáneo
Galería Animal



La obra *Objeto público, Mexico DF* fue desarrollada durante la residencia en
Casa Vecina, Espacio Cultural, Ciudad de México.
Financiada por:

