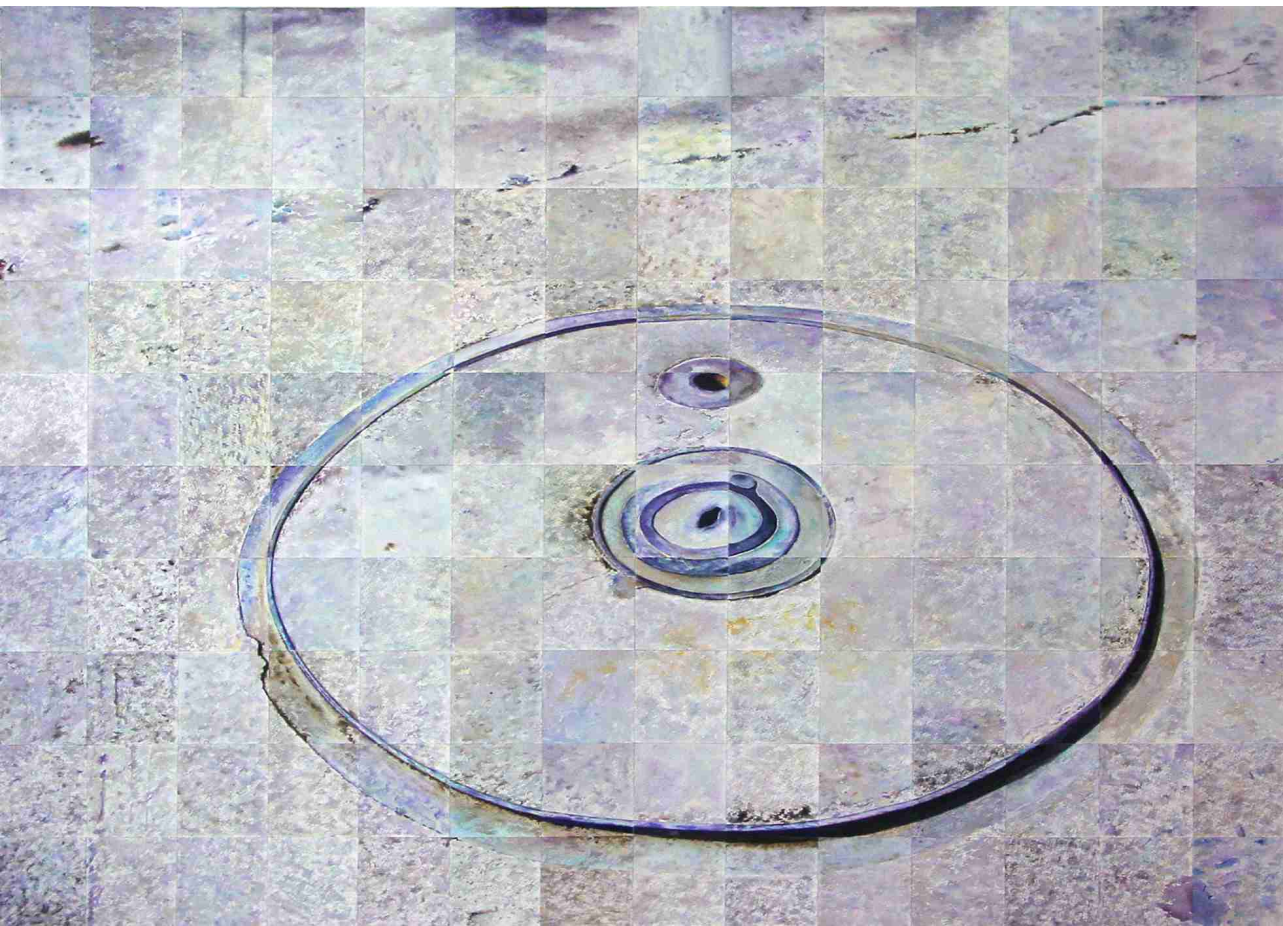




Rodrigo Zamora Imágenes Reconstituidas

**Museo de Arte Contemporáneo
11 de Octubre al 13 de Noviembre 2005
Santiago de Chile**

Imágenes Reconstituidas
(Reconstructed Images)
Museo de Arte Contemporáneo
Espacio Quinta Normal
Fac. de Artes, Universidad de Chile
11 de Octubre al 13 de Noviembre 2005
Santiago de Chile

Corrección de Textos
Caroll Yasky

Traducciones
Thomas Hogan
Carolina Yasky B.
Caroll Yasky P.
Rodrigo Zamora

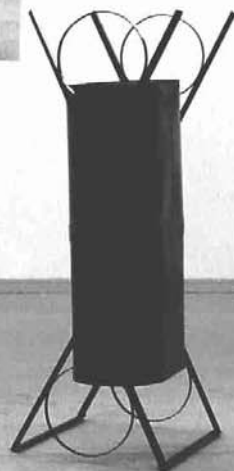
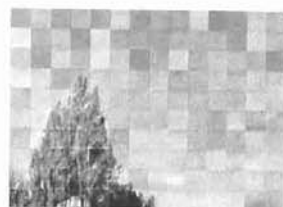
Diseño
Rodrigo Zamora

Fotografías
Caroll Yasky
Rodrigo Zamora

Portada y contraportada:
Serie ventana (Window Series), 2005
acuarela sobre papel
(watercolour on paper)
100 x 140 cm.

Imágenes Reconstituidas

Rodrigo Zamora.



M A C

Museo de Arte
Contemporáneo

Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

Índice

Un retorno imposible	7
Francisco Brugnoli	9
[English Version]	
Deconstrucción de una maqueta	11
Ricardo Loebell	15
[English Version]	
Objeto público, un gabinete de imagenes	17
Rodrigo Zamora	19
[English Version]	
Obra - Artworks	25

Un retorno imposible

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, Río 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



Waterlow Park, 2003

collage digital
20 x 97 cm.

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 ingrávido, 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.

Octubre, 2005

An Impossible Return

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 Sao Paulo. Geo-political 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 favorable to a thoughtful detention; parks where time seems to stop for existing 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. The new urban highways leave us with a strange sensation of ambiguity, big cities are reduced and with them our own sense

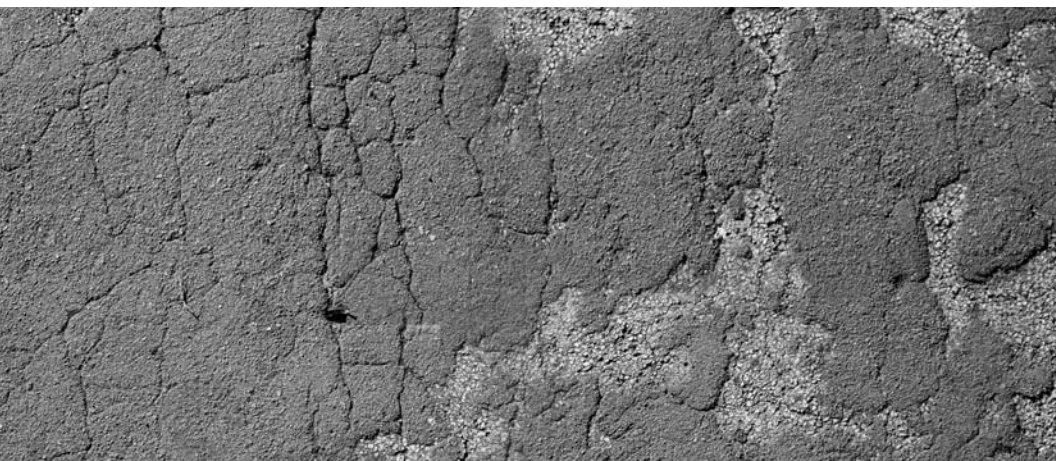
of space and time. Something tries to get rid of our body's heaviness so fast that it prevents us from configuring new structural perspectives of reality. Even the city installs its consistency when the contradiction of its development –bringing bodies closer together and increasing their concentration-, 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.

Reaching 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.

October, 2005



Ground-map, 2003
registro fotográfico digital
(digital photograph)

Deconstrucción de una maqueta

Ricardo Loebell

Filósofo, teórico 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.¹ 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*,² se recomponen cientos de formas figurativas y abstractas a partir de elementos geométricos recortados desde

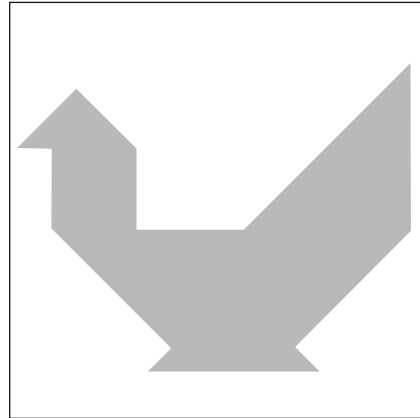
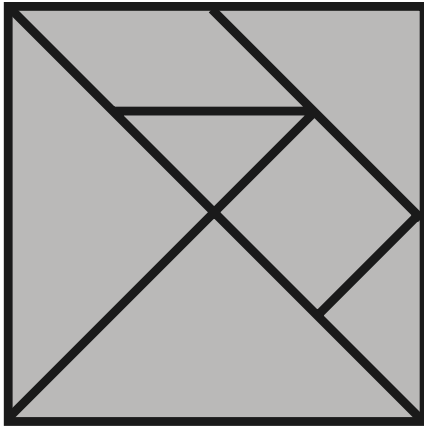
el cuadrado.

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

¹ Cfr. Joost Elffers, *Tangram. Das alte chinesische Formenspiel*, Augsburg, Weltbild Verlag, 1998, pág. 19 s.

² En este tratado se presentan 1.600 formas de este rompecabezas chino. *Op. cit.*



Izq. Diagrama de piezas que conforman el rompecabezas chino, *Tangram*.
(Diagram of pieces that constitute the chinese puzzle, *Tangram*)
Der. Silueta formada a partir de ellas. (Shape composed from its pieces)

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



Autorretrato (Self-portrait) Room Series, 2002/03
collage digital, 40 x 106 cm.

en medio de lo banal. Es cierto que su trabajo proviene de un materialismo místico algo *proustiano*,³ 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.⁴

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

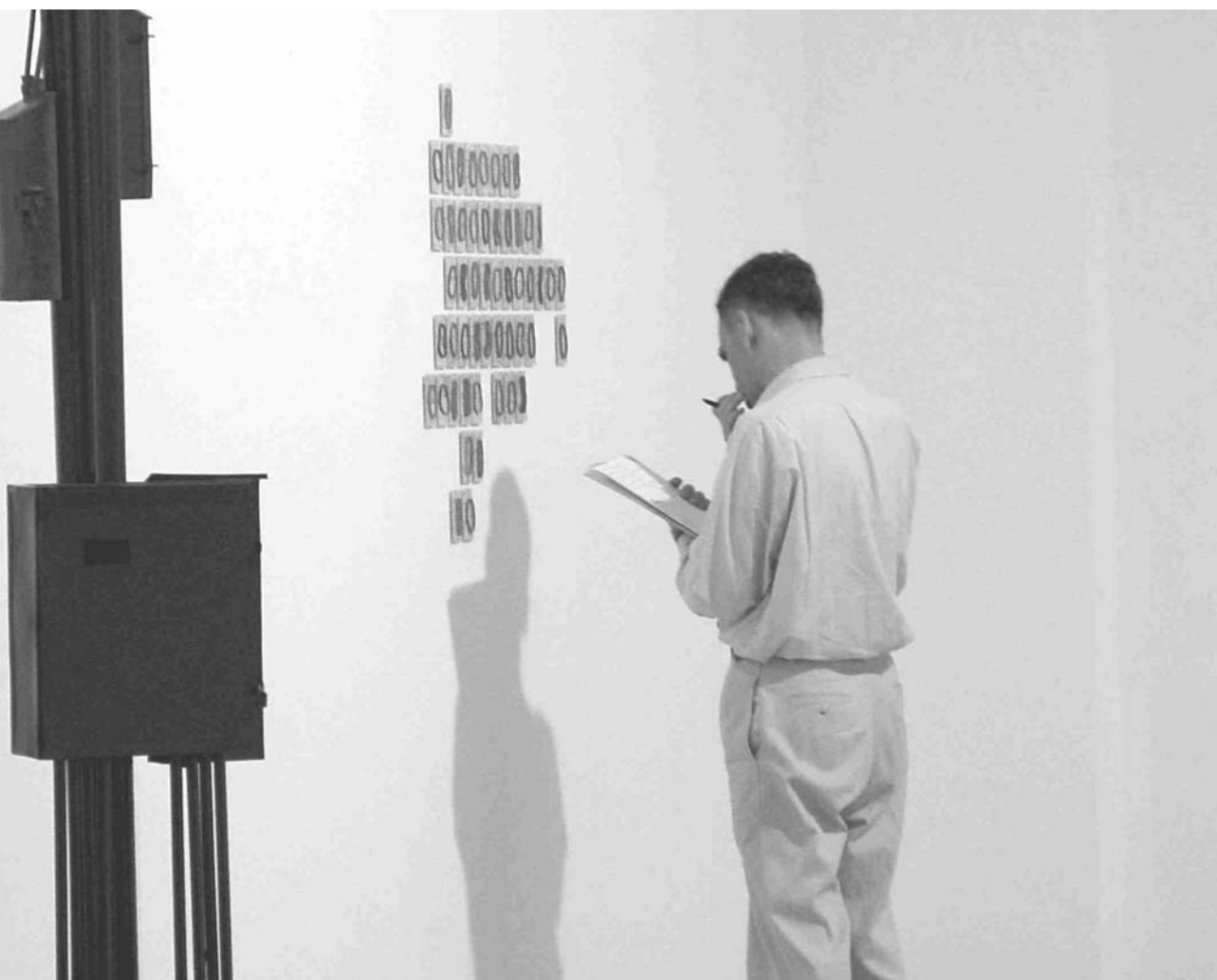
que domestica el caos de los objetos que nuestro pensamiento contemporáneo divide, en pos de un tranquilizante orden estético de las cosas. La fascinación contemporánea de la variedad del mundo en la unidad del espacio está íntimamente aunada a la coyuntura histórico-coleccionista.⁵

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.

³ Peter Wollen, "Fotografie und Ästhetik (1978)", en Hubertus v. Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*, München, Schirmer/Mosel 2000, pág. 214 s.

⁴ Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" [Pequeña historia de la fotografía], en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1970, pág. 93.

⁵ Véase Anke te Heesen y E. C. Spary (comps.), *Sammeln als Wissen - Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung* [Coleccionismo como conocimiento - El coleccionismo y su sentido histórico-científico], Göttingen, Wallstein, 2001.



Deconstruction of a Scale Model

Ricardo Loebell

Philosopher, Theory 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.¹ 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*² 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

¹ In Joost Elffers', *Tangram (Das alte chinesische Formenspiel)*, Augsburg, Weltbild Verlag, 1998, page 19), 1,600 forms of this Chinese puzzle are presented.

² *Op. cit.*



Autorretrato (Self-portrait) Room Series, 2002/03

collage digital, 30 x 168 cm.

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 juncture³

The artist is a *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.

³ See Anke TE HEESEN and E. C. SPARY, *Sammeln als Wissen - Das Sammeln und seine wissenschafts- geschichtliche Bedeutung*, Göttingen, Wallstein, 2001. Also, Walter BENJAMIN, "Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker" en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M, Suhrkamp, Gesammelte Werke, 1972.

Objeto público, un gabinete de imágenes

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 lo 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.

Octubre 2005

Public Object, a Cabinet of Images

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 Argentinean 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 practiced 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 on every trip I see how local people look 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.

October 2005









Selección de 32 fotografías tomadas entre el 15 de enero de 2003 y el 22 de junio de 2005 en Londres, Barcelona, Berlín, París, Estambul, Buenos Aires, Sao Paulo, Santiago, Valparaíso y Viña del Mar. (Selection of 32 photographs taken between January 15th of 2003 and June 22th of 2005 in several cities)





Montaje y Obra
(Artworks and Exhibition)



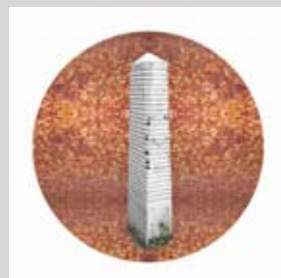
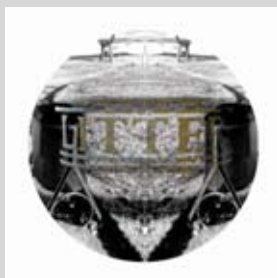
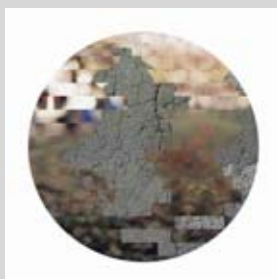
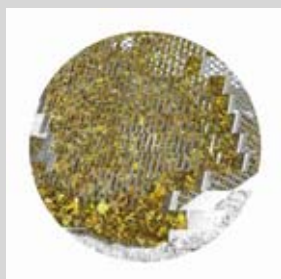
Prototipo I (Prototype I), 2005
cartón, perfiles de acero y esmalte
(cardboard, steel bars and enamel)
160 x 50 x 60 cm.

página anterior - previous page:

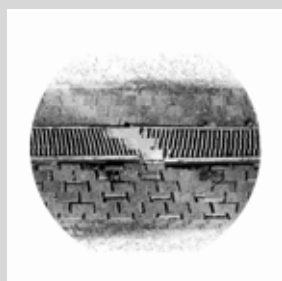
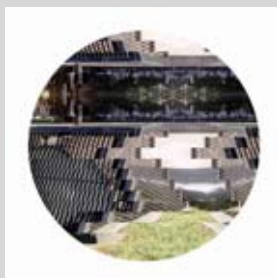
Prototipo (Prototype), 2005
cartón, tubo de PVC y esmalte
(cardboard, PVC tube and enamel)
60 x 25 x 15 cm.



Prototipo II (Prototype II), 2005
 cartón, perfiles de acero y esmalte
 (cardboard, steel bars and enamel)
 160 x 50 x 60 cm.



Imágenes reconstituidas, serie circular
(Reconstructed Images, Circular Series), 2002/05
 15 collages digitales, impresión fotográfica a color
 (15 digital collages, color prints)
 60 x 60 cm.



A rubber band



During
my first
t h r e e
months in
London, my
principal
activity was
to walk,
riding the
streets, trying
to know them
and recognize
them. In those
rides there was
always an object
that I repeatedly
found, again and
again, in every
road, constantly, no
matter the
neighborhood or area
where I was. One day
I realized that those
objects, the rubber bands,
were the waste of an
activity. The post-office
used them to group the letters
of a same street or area, and
the post-men threw them like
tracks of their own tours or
as territory markers.
This work is about the recycling
of part of London's
communication waste. Rubber
bands found in the streets,
that talk about my own tours
and at the same time about
the city, its communication
system and mainly about
the after-taste of its
inhabitants dialogues
(or monologues).

rodrigo zamora

Durante los primeros tres meses en Londres, mi actividad principal fue caminar, recorrer las calles tratando de conocer y reconocer la ciudad. En esas caminatas siempre hubo un objeto que invariablemente encontré una y otra vez en cada calle, no importando la zona ni el barrio donde estuviera. Un día me di cuenta de que estos elásticos eran el residuo de una actividad. El correo las utiliza para agrupar cartas de una misma calle o zona y los carteros las desechan, tirándolas como huellas de su propio recorrido o como demarcaciones territoriales.

Esta obra trata del reciclaje de parte del residuo comunicacional de Londres. Objetos encontrados en las calles que hablan de mis propias caminatas, de la ciudad, de una forma de comunicación y sobre todo del resabio de los diálogos (o monólogos) de sus habitantes.

Rodrigo Zamora



Rubber Band Map, 2003

cartón, mapa y elásticos de goma
(cardboard, map and rubber bands)

página anterior - previous page:

detalle y texto original de presentación de la obra (detail and original introduction text)

Esta obra fue originalmente realizada en el marco del Proyecto de Arte *Hayvend Machines* (www.hayvend.com), dirigido por el artista británico John Hayward, en el cual series de obras de pequeño son distribuidas mediante máquinas dispensadoras en Londres.

This artwork was originally made for the Art project *Hayvend Machines* (www.hayvend.com), run by the british artist Jonh Hayward in London, in which small format artworks are distributed in London by vending machines.



Serie objeto público
(Public Object Series), 2004/05
acrílico sobre papel (acrylic on paper)
150 x 110 cm.





Serie objeto público
(Public Object Series), 2004/05
acrílico sobre papel (acrylic on paper)
150 x 110 cm.





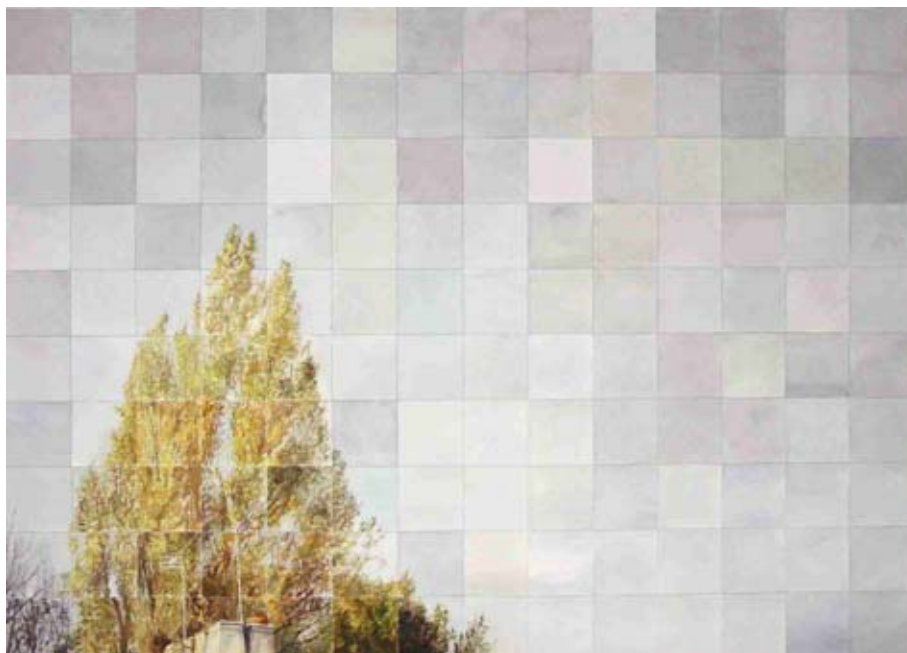
Prototipo público (Public Prototype), 2004/05
 cartón, tubos de PVC y esmalte
 (cardboard, PVC tubes and enamel)
 300 x 35 x 38 cm.

arriba - above:

Montaje original de la obra, Galería H10,
 Valparaíso, junio 2005
 (Original exhibition of the artwork, H10 Gallery,
 Valparaíso, June 2005)







Serie ventana (Window Series), 2004/05
acuarela sobre papel (watercolour on paper)
100 x 140 cm.



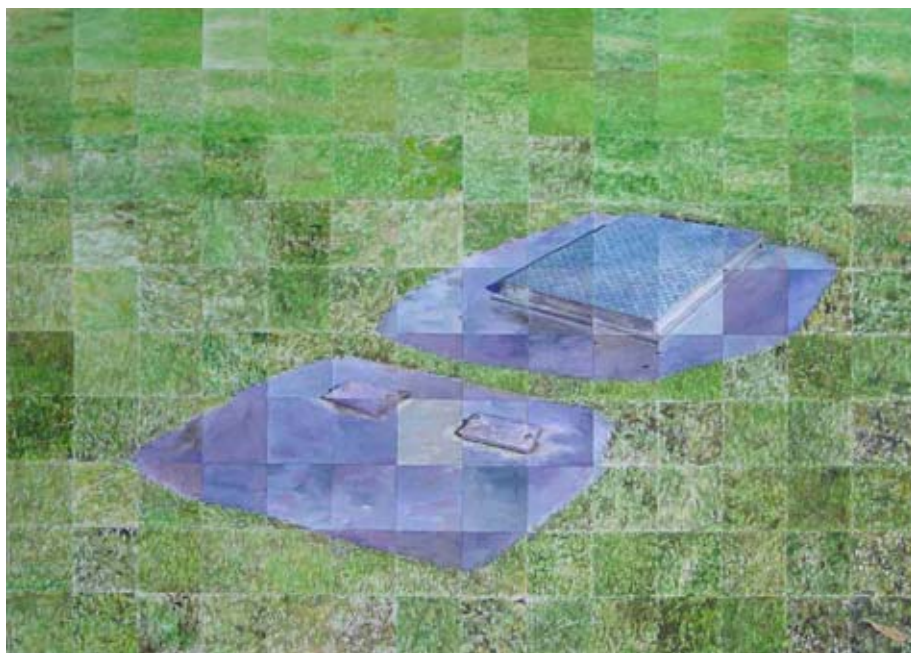
Serie ventana (Window Series), 2005
acuarela sobre papel (watercolour on paper)
140 x 200 cm.



Serie ventana (Window Series), 2005
acuarela sobre papel (watercolour on paper)
140 x 200 cm.



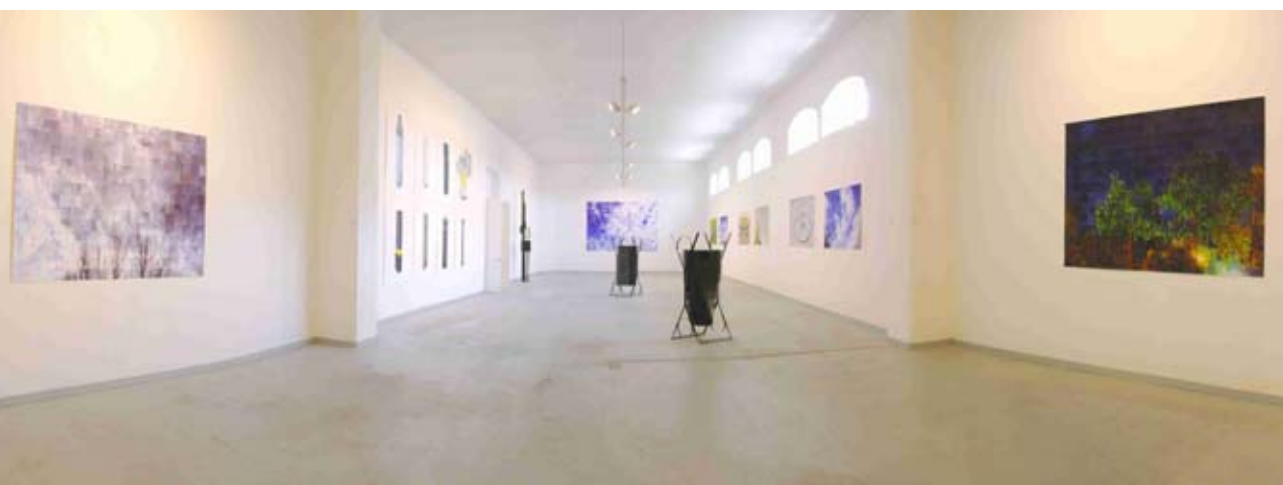
Serie ventana (Window Series), 2004/05
 acuarela sobre papel (watercolour on paper)
 100 x 140 cm.



Serie ventana (Window Series), 2004/05
acuarela sobre papel (watercolour on paper)
100 x 140 cm.



Serie ventana (Window series), 2005
acuarela sobre papel (watercolour on paper)
210 x 300 cm.







Rodrigo Zamora
Santiago de Chile
1970

Licenciado en Arte, Universidad de Chile

Exposiciones Individuales

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)

2005

Bienal Internacional SIART,
Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia
Die Project Cafe Europa 3rd Edition,
Berlín, Alemania

2004 - 1999

Hayvend Laboratories, Londres, UK
Fundación Bank Boston, Santiago
Centro Cultural Las Condes, Santiago
Galería Matthei, Santiago
Museo Casas de lo Matta, Santiago
Galería Azul, Punta Arenas
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Centro Cultural Alameda, Santiago
Galería Plaza de Armas, Temuco
Museo de Arte Contemporáneo de Chiloé
Centro Cultural Estación Mapocho,
Santiago

www.zamora.cl

**Agradecimientos especiales
(Special Thanks)**

**Antonia Baldo, Ricardo Barría, David Batchelor,
Francisco Brugnoli, Thomas Hogan, Ricardo
Loebell, José Martín, Claudia Seguel, Carolina
Yasky, Salomón Yasky, Fernando Zamora.**

**Al equipo de producción del Museo:
María Elena del Valle, Josefina de la Maza,
Caroll Yasky.**

Y a todo el personal del MAC

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180
181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200