

MÉTRICA

AMALIA VALDÉS

26 DE MAYO AL 15 DE JULIO 2016

Una singular exhibición se presenta hoy en Sala Gasco. Se trata del proyecto "MÉTRICA", de Amalia Valdés, en el que plantea su acostumbrada aproximación al mundo a través del lenguaje geométrico pero escogiendo, en esta ocasión, la cerámica, un elemento de por sí cargado simbólicamente.

Como es habitual en su práctica, la rigurosidad y prolijidad con que enfrenta cada material se hace evidente también en esta nueva producción. Está presente la síntesis, la prudencia, la coherencia y el despojamiento de cualquier elemento accesorio. Lo que hacen sus piezas aquí es, desde el silencio, plasmar una reflexión, una inquietud por medio de su acotamiento y estructuración, como una manera casi abstracta de aprehender o re-aprehender una realidad.

Por medio de la simetría y la multiplicación de patrones y, desistiendo de discursos dominantes, Valdés le abre espacio a la riqueza plástica y también emotiva del material, en un aliento

poético que cobra una conexión profunda con lo ancestral, lo básico que define al hombre desde que es tal. La artista retoma de algún modo un tema que no termina por agotarse: el símbolo como elemento configurador de cultura.

Diversas piezas de cerámica, que varían en formato, se ordenan apoderándose del espacio de la Sala Gasco con audacia: se despliegan en el muro a modo de palmetas, se erigen al cielo como columna, o se instalan con propiedad como piezas autónomas. Así, pasan a comportarse como lo haría un elemento arquitectónico más dentro de la sala, proyectándose en el espacio para dejar de lado la dimensión doméstica, utilitaria y a escala humana con que habitualmente una pieza de cerámica se concibe, y tomar así un inspirador protagonismo.

Daniela Rosenfeld G.
Directora
Sala Gasco Arte Contemporáneo

There is a unique exhibition at Sala Gasco today: "METRICS" by Amalia Valdés, a project that presents her usual approach to the world through geometric language but, on this occasion, selecting ceramics, an element full of symbolism.

As usual in her practice, the rigor and attention to detail with which she faces every material becomes also evident in this new production: synthesis, prudence, consistency and detachment from any accessory elements. Her pieces silently capture a reflection, a concern in its dimensioning and structuring, as an almost abstract way of apprehending or re-apprehending a reality.

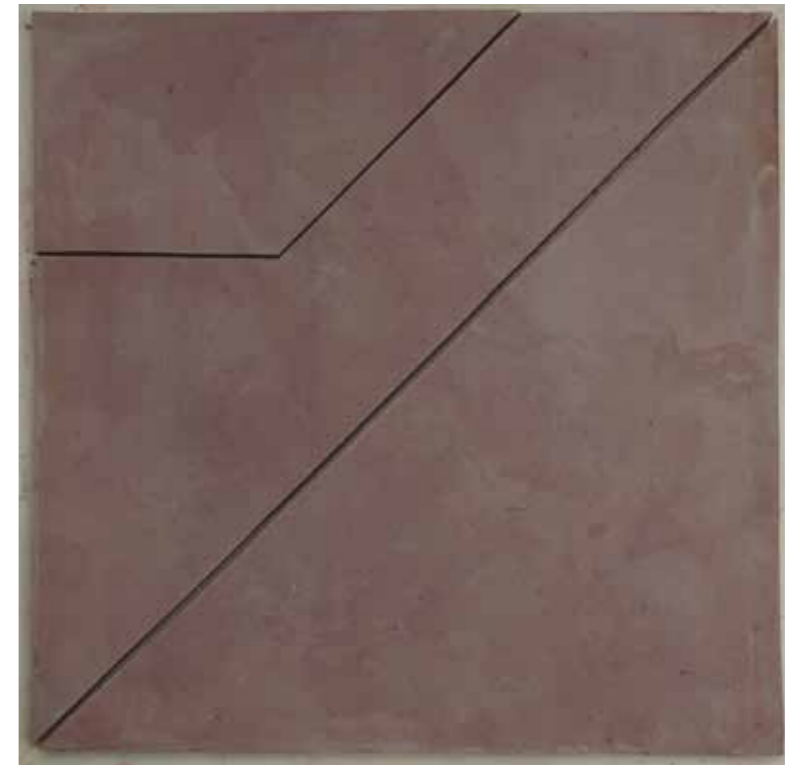
Through symmetry and the multiplication of patterns and desisting from dominant discourses, Valdés opens up space for the material's plastic and emotional richness, in a poetic inspiration with a deep connection to the ancestral basics that define man as

such. The artist seems to pick up on a never-ending subject: the symbol as a culture-shaping component.

Several pieces of pottery with multiple shapes are boldly arranged, taking over Sala Gasco's space: they unfold on the walls in tiles and are erected to the skies in columns or exist on their own right as standalone pieces. Thus, they behave as an architectural element in the room, projecting into space, abandoning the domestic, utilitarian and human scale dimension in which a piece of pottery is usually conceived, consequently acquiring an inspiring prominence.

Daniela Rosenfeld G.
Director
Sala Gasco Arte Contemporáneo





UNA MÉTRICA CELESTIAL

Descubrimos hoy que el arte de la exactitud y la exactitud del arte, consubstanciales e indivisibles entre sí, sumergen sus milimétricos desafíos en un horizonte que está a años luz más lejos en el tiempo, y kilométricamente más cercano a nosotros que la magnífica, socorrida y siempre sorprendente proporción áurea.

Es este hallazgo, la Chacana, una clave, y por tanto llave, que nos autoriza a intentar una interpretación posible y plausible de esta muestra modulable, geométrica y exacta.

Encontramos este rastro en una fugaz pero definitiva aparición, en un bajo pero denso porcentaje de la obra expuesta, donde se vislumbra una deconstrucción intencional de la llamada Cruz Andina, símbolo central y el más antiguo de la cultura mesoamericana.

Esta figura de medidas ineludiblemente perfectas, que aparece tanto en los grabados Chavín, como en los tejidos Wari, en la cerámica Nazca o en bordaduras y estelas de sitios tan misteriosamente antiquísimos como

Tiawanaku, nos otorga la pista de una exactitud que veremos repetirse con obsesiva insistencia a lo largo de todos los trabajos expuestos, con la excepción de alguno que intuimos busca justamente descontextualizarnos para resaltar los calces y ajustes, las proporcionalidades móviles, cósmicas y espaciales de **MÉTRICA**.

Siendo la Chacana un instrumento, una herramienta a la manera de una regla o un compás celestial que liga al hombre con el cosmos, la multipresente Cruz Cuadrada está evidentemente relacionada al culto a la Cruz del Sur y al Pez, los que constituyen la interpretación andina de la Constelación del Camaleón, esos eternos referentes cósmicos que han rutilado y seguirán titilando sobre nosotros por los siglos de los siglos.

Así, mediante unas proporcionalidades sin márgenes de error, bien podemos hipotetizar en esta muestra la presencia de un intento de calce entre el observador y una realidad trascendente, sideral, tan propia de las tradicionales fórmulas de la geometría mágico-sagrada, revisitada

y revitalizada y acaso parodiada, en sus elementos íntimos más esenciales.

Otra vez escudriñando en esta hipótesis de la antigüedad revisitada, sorprendentemente nos encontramos con una pieza-eje, también modular y transformable a voluntad: un tótem que se nos configura en este contexto como un *Axis Mundi* o "eje del mundo", un símbolo universal y ubicuo en múltiples pueblos antiguos de todo el planeta y ornamento vital en numerosas culturas, que viene a expresar un punto de conexión entre el cielo y la tierra. Es el medio del todo y la marca que permite los comercios materiales y espirituales entre los reinos altos y las zonas bajas habitadas por el hombre. Encontrada en distantes regiones del mundo y adoptando las más diversas y antojadizas formas, *Axis Mundi* es siempre un ente andrógino, a la vez masculino y femenino: torre, escalera,

columna de humo, montaña, árbol sagrado o figura creada para tal efecto. Para el mitólogo Mircea Eliade, "todo microcosmos, toda región inhabitada, tiene un centro; esto es, un lugar que es sagrado por encima de todo".

Hay pues, subsumidos en este "universo de las medidas perfectas", de "las métricas exactas" de **MÉTRICA**, dos reveladoras pistas que la ligan a la búsqueda de la unidad del observador con el Todo. Un Todo que es armonía y cambio perpetuo, y donde los milímetros y aún las formas de medida invisibles al ojo juegan, como han jugado siempre desde la noche del tiempo, un rol ineludible.

Yael Rosenblut
Abril 2016



HEAVENLY METRICS

Today, we realize that the art of accuracy and the accuracy of art, consubstantial and indivisible amongst each other, dip their precise challenges into a horizon that is light years away in time, but vastly closer to us than the magnificent, overused and always surprising golden ratio.

It is this finding, the Chacana – a key – that allows us to attempt a possible and plausible interpretation of this modular, geometric and accurate exhibition.

We find this trace in a fleeting but definite appearance, in a low but dense percentage of the work on display, where we can see an intentional deconstruction of the so-called Andean Cross, the central and oldest symbol in Mesoamerican culture.

This figure of undeniable perfect measurements, which appears in the Chavin reliefs, as in the Wari tunics, the Nazca ceramics or the embroideries and trails of mysteriously ancient sites like Tiwanaku, gives us the clue to an accuracy that we will see repeated with obsessive insistence throughout all the works exhibited, with the exception of one piece we believe seeks to take us out of context in order to highlight fittings and adjustments, the mobile, cosmic and spatial proportions present in MÉTRICA.

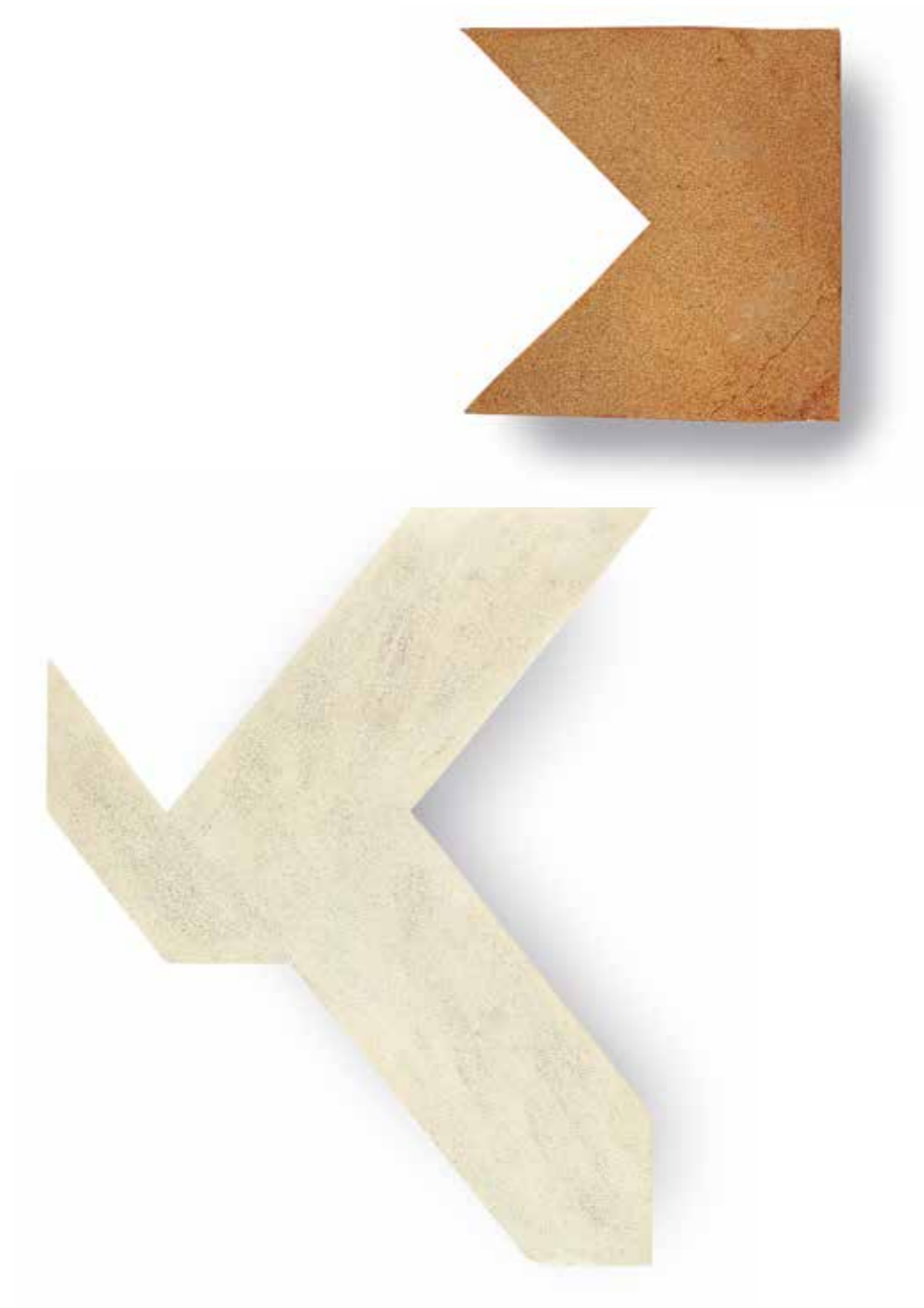
The Chacana is an instrument, a tool in the style of a ruler or a celestial compass that binds man to the cosmos, the omnipresent Square Cross is clearly related to the cult of the Southern Cross and the Fish, which constitute the Andean interpretation of the Chameleon Constellation, those eternal cosmic references that shine and will continue to twinkle above us for ever and ever.

Thus, through proportions with no margin of error, we may well hypothesize for this exhibition the presence of an attempted match between the observer and a transcendent and sidereal reality, common to the traditional formulas of sacred- magical geometry, revisited and revitalized and perhaps even parodied, in its most essential and intimate elements.

Scrutinizing once again this hypothesis of a revisited antiquity, we surprisingly find an axis piece, also modular and transformable at will: a totem, configured in this context as an Axis Mundi or "axis of the world", a universal and ubiquitous symbol and a vital ornament in many ancient cultures around the globe, expressing a connection between heaven and earth. It is the middle of everything and the mark that allows for the material and spiritual interchange between the upper realms and the lower areas inhabited by man. Found in distant regions of the world and adopting the most diverse and fanciful shapes, Axis Mundi is always an androgynous being, both male and female: tower, staircase, smoke column, mountain, tree or sacred figure created for this purpose. For the mythologist Mircea Eliade, "all microcosm, every inhabited region, has a center, i.e., a place that is sacred above all."

There is therefore, subsumed in this "world of perfect measurements", of "the exact metrics" in MÉTRICA, two telltale clues linked to the search for unity between the observer and the Whole. A Whole that is harmony and perpetual change, and where millimeters and even forms invisible to the naked eye play, as they have always had since the dawn of time, an unavoidable role.

Yael Rosenblut
April 2016







LA MÉTRICA SENSIBLE DE AMALIA VALDÉS

La alfarería es al mismo tiempo la más simple y la más complicada de todas las artes. Es la más simple porque es la más elemental; es la más complicada porque es la más abstracta.

Sir Herbert Read

En el momento en que conocí a Amalia Valdés y me mostró en su taller una vasija simple de su autoría, que había realizado en un encuentro con Dominga Neculmán, entendí que me encontraba ante una artista que regresaba a las determinaciones más profundas de la materia. Esto no es común en una artista joven, sobre todo cuando una gran parte de su trabajo tiene que ver con la producción de obras abiertamente inscritas en la tradición geométrica local. Esto quiere decir que la reflexión sobre el origen de las formas y la búsqueda de una filiación artística la obligó a poner la mirada sobre las tradiciones arcaicas de procedencia agraria. La abstracción geométrica contemporánea, ciertamente, cae bajo las determinaciones de una civilización urbana, por decir lo menos. Entonces, ¿qué es lo que hace que una artista joven *regrese al origen*, en el contexto de una fuga hacia adelante de una contemporaneidad local viciada por el objetualismo animista y el espectáculo de la animación social neo-decorativa?

Las líneas anteriores sitúan a Amalia Valdés en un debate que la sobrepasa y -estoy seguro- de cuyos detalles perturbadores no desea enterarse. Es la razón de porqué rehace el camino del encuentro con Dominga Neculmán, de quien dice que, a su juicio, su sola vida es desde ya una "obra de arte": un *tesoro humano vivo*. Sin embargo, existen cercanías familiares que la hacen vincularse desde que era pequeña con la producción artesanal de cerámica utilitaria y decorativa, en la costa de la zona central. Todo esto señala la existencia de una especie de fondo de referencia arcaico fundamental, al que desea regresar después de sus estudios, buscando las señales de una austeridad formal que dé curso a una *imaginación materializante*.

Estas últimas palabras provienen de la conocida obra de Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*¹. En ella le dedica un capítulo a las aguas sustanciales a partir de cuyo análisis sostiene la hipótesis sobre una ley primordial de

¹ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Jose Corti, 1942, 25ème réimpression. 1997

la imaginación: “una materia que la imaginación no puede hacer doblemente vivir no puede jugar el rol psicológico de materia original. Una materia que no es asiento de una ambivalencia psicológica no puede encontrar un doble poético que permita realizar trasposiciones sin fin”.

Veremos entonces que ciertas formas poéticas se alimentan de una doble materia, en que el agua aparecerá como un elemento fundamental de transacciones, dando lugar a un esquema de mezcla que encontrará en la pasta su pretexto realista, ya que es la noción misma de materia la que depende de esta solidaridad de la pasta con los efectos del modelaje.

Todo lo que diga al respecto es válido para todos los artistas y las artistas que trabajan con la greda. El tema no deja de ser relevante. Las páginas de Bachelard debieran ser de estudio obligado en las escuelas, al igual que las investigaciones realizadas por antropólogos chilenos sobre alfarería mapuche y alfarería de Quinchamalí. Todo esto constituye la base de una historia local muy consistente, a la que ha recurrido Amalia Valdés para recuperar la sabiduría de la *mano dinámica* y de la *mano geométrica*, tanto en la concepción

de su trabajo como en el montaje de esta exposición.

Pues bien, estas dos distinciones nos permiten abordar las piezas comprometidas en esta exhibición. Por un lado, una pieza fabricada siguiendo la técnica del *lulo*, pero alargando su continuidad hasta medidas inusuales, por no decir extraordinarias, extra-humanas, que terminan por *hacer-masa*, pero que sin embargo no dejan de conectar la mano dinámica con los deseos de mantener las filiaciones simbólicas inscritas en los procedimientos técnicos. El *lulo* remite a la filiación perturbada de su reproducción, permitiendo que su proliferación exponga una densidad alambicadamente ejemplar.

Por otro lado, las piezas fabricadas provienen de un torno que las reproduce a través de un procedimiento dominado por el ritmo y la fluidez, realizando objetos simétricos axiales basados en giros de revolución². Todo esto da como resultado una gran cantidad de vasijas regulares que son inmediatamente despojadas de su base, dejando disponible aperturas superiores e inferiores que, una vez encajadas, dan lugar a un objeto de apariencia totémica y, por cierto, ceremonial. De este modo, el gesto de

“mutilación” técnica las hace distanciarse de inmediato de todo universo doméstico posible. Rápidamente, despojadas de toda utilidad son tributarias de un empleo ceremonial por su incorporación subsecuente al campo del arte, tarea en la que ha recibido la diligente y generosa colaboración de don José Luis Pincheira, tornero de Pomaire al que conoció porque había trabajado con su tía, Pilar Correa.

En este punto resulta evidente la proximidad que existe entre este tipo de trabajos y las relaciones entre alfarería autoral y alfarería popular. En el caso de Amalia Valdés, la primera adquiere la *garantización* institucional desde la sabiduría implícita en la filiación formal de la segunda. Por esta razón, el tótem levantado para esta exposición reproduce las exigencias formales de los tótems de procedencia mapuche, tales como *rewes* y *chemamulls*. Este último -hombre de madera- es una figura funeraria que facilita al alma de los difuntos su acceso al universo de los antepasados. En este caso, Amalia Valdés construye una figura que desplaza la literalidad del hombre de barro, para convertirlo en una secuencia ordenada y ascendente de conectores simbólicos.

Amalia Valdés ha puesto en movimiento una *imaginación seca*,

para encajar unos anillos de barro sobre otros y producir una *animita* sustituta. Ciertamente, este es un monumento funerario en el seno de una contemporaneidad que no sabe cómo convivir ni ser fiel a sus determinaciones.

Ahora bien, en el muro de la sala, Amalia Valdés ha construido un mural con palmetas de cerámica. Es decir, por una parte, produce una forma erguida que *conecta* el cielo con la tierra, y por otra parte, *afecta* la sala que para el caso ha sido convertida en una bóveda mortuoria. Las dos salas están conectadas por una misma pulsión de moldeado, por *similitud* y por *analogía*. Hablaré de analogía orgánica del *lulo* interminable que, reconvertido y reconcentrado, da lugar a una caja torácica de resistencia mayor a las artes del fuego. Hablaré de similitud para revertir los efectos de semejanza que realiza su trabajo mediante *operaciones de superficie*.

¿Qué es una operación de superficie? “Es una operación de información, de información de superficie. Por ejemplo, pongo un molde sobre arcilla. ¿Qué espero? Espero que la arcilla, bajo la impresión del molde, haya alcanzado una posición de equilibrio. Luego desmolde. Hay transporte de similitud”³.

² Schwartz, Analía Ester/ Jordán, Carlos Romualdo, *Modelado en torno alfarero*, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38803>

³ Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Serie CLASES, Buenos Aires, 2007, pág. 152.

Amalia Valdés desmolda unas señales que se desmarcan de lo que ya he dicho sobre alfarería popular. En este caso, el punto de partida es de una erudición académica que corresponde a las exigencias de un espacio citadino, que se consolida en el revestimiento de los muros de las viviendas. Valga mencionar a estas alturas que, en esta tarea de producir palmetas, Amalia Valdés ha recibido la extraordinaria colaboración de don Hernán Jara y don Jorge Espinoza, maestros molderos, trabajadores de las primeras fábricas de baldosas.

Deleuze, en el libro que ya he mencionado, reproduce un análisis de *Problemas de estilo*, de Alois Riegl, en que estudia la evolución de algunos elementos decorativos en su paso de Egipto a Grecia. ¿Y qué le interesa a Deleuze? Hablar del espacio egipcio. ¿Y cómo? Hablando del KA, el doble espiritual del difunto. Hago la conexión inmediata: ya he dicho que esta pieza mural es la decoración de una bóveda funeraria. El doble egipcio es la esencia individual extraída a la apariencia, sustraída a la muerte. Ahora, la ley de esta esencia individual es el cierre, que la fija y la protege del accidente, de la

variación. Por eso, en Amalia Valdés existe una prolija sujeción al molde y al modelaje de los fondos.

Entonces, el cierre es nada más que contorno, es decir, abstracción geométrica. Y cada línea abstracta va a cerrar la esencia individual. De eso se trata. Aislar cada figura para hacer un *puzzle* aparente que sólo dependerá de la variación de elementos cerrados sobre una superficie plana. En verdad, no es un *puzzle* sino un mosaico, formado por un número estrecho de piezas que se combinan de manera aleatoria, formando relaciones que se juegan en un tipo de configuración en que fondo y forma están, por así decir, en un mismo plano, sin superposiciones, porque el arte egipcio será esencialmente el bajo relieve, que “implica negación de la sombra, negación del modelado, negación de la superposición, negación de la profundidad”⁴.

Deleuze habla de Riegl y saluda su lucidez para analizar, por ejemplo, el pliegue de las vestimentas egipcias, sólo para poder afirmar que se trata de un pliegue que cae completamente petrificado, obligándose a no producir

espesor alguno. Es un pliegue que cae solidificado, aplastado, sin acanaladura, como “un pliegue sobre el cual hubiera pasado una plancha”⁵.

Entonces, debemos hacer una recapitulación en el trabajo de Amalia Valdés.

Para resumir, en esta exposición es necesario relevar dos cuestiones claves. La primera: el tótem, el monumento funerario. La segunda: el recubrimiento de la bóveda convertida en cámara mortuoria. Es decir, la alfarería es reivindicada como un arte funerario. Ya sabemos que hay algunos pueblos en que los difuntos son enterrados en posición fetal, dispuestos al interior de urnas funerarias de barro cocido. En algunos casos se guardaban las cenizas, en otros casos se guardaban los huesos desarticulados provenientes de un enterramiento anterior. Los infantes eran introducidos en las vasijas en posición fetal. Así las cosas, la vasija dejaba en evidencia la forma fetal que habilitaba el regreso al seno materno. Pero todo esto es información destinada a demostrar, en lo inmediato, el carácter funerario que sostiene este montaje de

obra de Amalia Valdés que, de todos modos, se dirige a considerar por sobre todo las determinaciones de las filiaciones cuando aprende a producir el *lulo* interminable que la vincula con las tradiciones más arcaicas.

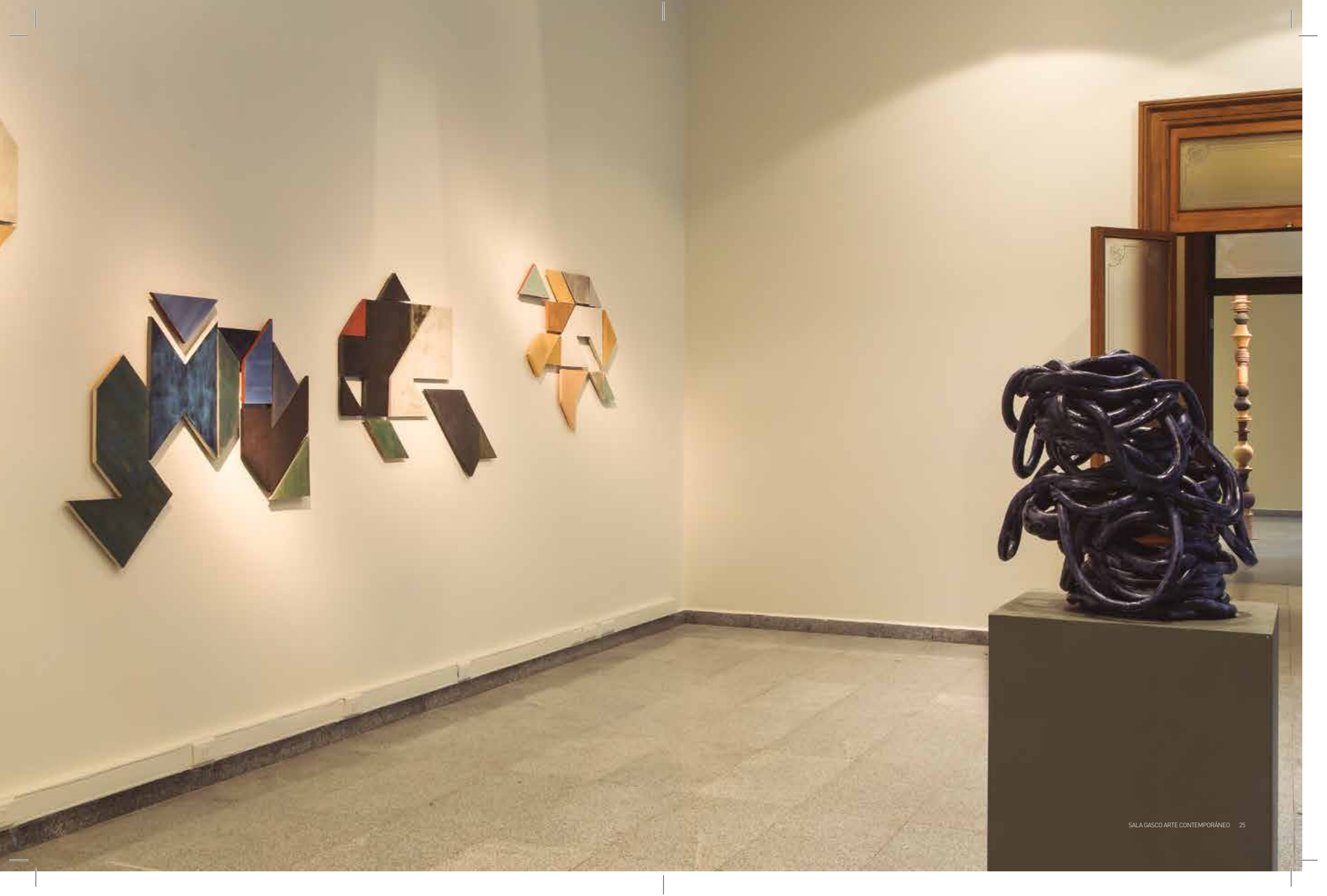
Al final de cuentas, lo que recupera Amalia Valdés es la fabricación de un patrón rítmico mediante combinaciones y encajes de elementos que producen efectos rituales, formando unidades objetuales de gran equilibrio. Lo que introduce, entonces, es un principio de regularidad, que debe ser tomado como una plataforma para el desarrollo de una perspectiva de género vinculada a prácticas arcaicas, que conectan tanto la vasija funeraria como la producción de palmetas destinadas a sostener una “decoratividad” de segundo grado, a partir de la cual es posible ejercer la crítica institucional del espacio doméstico.

Justo Pastor Mellado
Mayo 2016

⁴ Deleuze, Gilles. Op.cit. pág. 178.

⁵ Deleuze, Gilles. Op.cit. pág. 179.





THE SENSITIVE METRIC OF AMALIA VALDÉS

Pottery is at once the simplest and the most difficult of all arts. It is the simplest because it is the most elementary; it is the most difficult because it is the most abstract.

Sir Herbert Read

When I met Amalia Valdés and she showed me a simple vessel of her own at her atelier, which she had created in a meeting with Dominga Neculmán, I realized I was faced with an artist who was returning to the deepest determinations of matter. This is not common in a young artist, especially when a large part of her work has to do with the production of works openly inscribed in the local geometric tradition. This means that her reflection on the origin of forms and the search for an artistic affiliation forced her to lay her eyes on the archaic traditions of agricultural origin. Contemporary geometric abstraction certainly falls under the determinations of urban civilization, to say the least. So what is it that makes a young artist *go back to the source*, in the context of a flight forward of a local contemporaneity corrupted by the animist objectualism and the spectacle of the neo-decorative social animation?

The preceding lines place Amalia Valdés in a debate that goes beyond her and whose disturbing details I'm sure she does not want to know about. It is the reason why she traces back her meeting with Dominga Neculmán, of whom she says that, from her point of view, her life is already and by itself a "work of art": a *living human treasure*. However, there are family ties that bind her from her early childhood

with the artisanal production of utilitarian and decorative ceramics from the coastline of the central zone. All this points to the existence of a kind of fundamental archaic reference background to which she wants to return after her studies, looking for signs of a formal austerity that may give course to a *materializing imagination*.

These last words come from Gaston Bachelard's famous text *Water and dreams*¹. He devotes a chapter to substantial waters and from their analysis he states the hypothesis of a primary law of imagination: "a matter to which the imagination cannot give twofold life cannot play the psychological role of a fundamental substance. A matter which does not elicit a psychological ambivalence cannot find its poetic double which allows endless transpositions".

Thus, we'll see that certain poetic forms feed on a double matter, where water appears as a fundamental element of transaction, resulting in a mixing scheme that will find in the dough its realistic pretext, since it is the very notion of matter which depends on the solidarity between the paste and the effects of modeling.

Everything I may say about it is valid for all artists working with clay. The issue is indeed relevant. Bachelard pages should

be required reading in schools, as well as in the research by Chilean anthropologists of the Mapuche or the Quinchamalí pottery. All this forms the basis of a very consistent local history, to which Amalia Valdés has resorted to recover the wisdom of the *dynamic hand* and the *geometric hand*, both in the conception of her work as in the set up of her exhibition.

Well, these two distinctions allow us to address the pieces that form this exhibition. On the one hand, a piece created using rolls from the coiling technique, but extending their continuity to unusual, if not extraordinary sizes, extra-human, which end up *making-dough*, but nevertheless do not fail to connect the dynamic hand with the desire to maintain the symbolic affiliations inscribed in the technical procedures. The roll refers to the disturbed filiation of its reproduction, allowing its proliferation to expose an exemplary intricate density.

On the other hand, the handcrafted pieces come from a potter's wheel that reproduces them through a process dominated by rhythm and flow, making axial symmetrical objects based on spinning revolutions². All this results in a lot of regular vessels that are immediately stripped of their base, leaving upper and lower openings that, once fitted together, give form to an object of totemic and

indeed, ceremonial appearance. Thus, the gesture of technical "mutilation" separates them immediately of any possible domestic universe. Quickly, stripped of all utility they are tributary of a ceremonial use for their subsequent integration into the field of art, a task in which she has received the diligent and generous collaboration of José Luis Pincheira, a wheel potter from Pomaire whom she had met because he had worked with her aunt, Pilar Correa.

At this point, the proximity between this type of work and the relations between authorial pottery and folk pottery become evident. In the case of Amalia Valdés, the first acquires an institutional guarantee from the implied wisdom in the formal affiliation of the second. For this reason, the totem erected for this exhibition reproduces the formal requirements of the totems of Mapuche origin, such as *rewes* and *chemamulls*. The latter, a wooden man, is a funerary figure that facilitates the access to the world of the ancestors of the deceased's soul. In this case, Amalia Valdés builds a figure that displaces the man of clay's literalness, in order to turn it into an orderly rising sequence of symbolic connectors.

Amalia Valdés has set in motion a *dry imagination*, to fit rings of clay upon other rings of clay, producing a substitute roadside

² Schvartz, Analía Ester/ Jordán, Carlos Romualdo, *Modelado en torno alfarero (Modeling on a potter's wheel)* <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38803>

¹ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Jose Corti, 1942, 25ème réimpression. 1997

shrine. Certainly, this is a funerary monument within a contemporaneity that does not know how to live together or be faithful to its determinations.

Now, on the wall of the room, Amalia Valdés has built a mural with ceramic tiles. That is to say, on the one hand, she produces an upright form that *connects* heaven and earth, and on the other hand, *affects* the room that for the occasion has been turned into a burial vault. The two rooms are connected by the same molding drive, by *similarity* and *analogy*. I will speak of the organic analogy of the endless *lulo* which, reconverted and concentrated, results in a chest of high resistance before the fire arts. I will speak of similarity to reverse the effects of similarity carried out in her work through *surface operations*.

What is a surface operation? "It is an information operation, a surface information. For example, I place a mold on clay. What do I expect? I expect the clay, under the impression of the mold, to reach a position of equilibrium. Then I unmold it. There is a transportation of similarity"³.

Amalia Valdés unmolds signals that distance themselves from what I have already said about folk pottery. In this case,

the starting point is an academic scholarship that meets the requirements of a city space, which is consolidated in the lining of the house walls. It is worth mentioning at this point that, in this task of producing tiles, Amalia Valdés has received the extraordinary collaboration of Hernán Jara and Jorge Espinoza, molding experts and former workers of the first tile factories.

Deleuze, in the book already mentioned, reproduces an analysis in *Problems of style* by Alois Riegl, where he studies the evolution of some decorative elements on his way from Egypt to Greece. What matters to Deleuze? To speak of the Egyptian space. And how? Speaking of KA, the spiritual double of the deceased. I make an immediate connection: I already said this mural piece is the decoration of a burial vault. The Egyptian double is the individual essence extracted from appearance, subtracted to death. Now, the law of this individual essence is the closure that secures and protects it from accident, from variation. That is why in Amalia Valdés there is an accurate proximity to the mold and the modeling of negative spaces.

Thus, the closure is nothing but contour, i.e., geometric abstraction. And each abstract line will close the individual

essence. That's what it's all about. To isolate each figure to make a feigned *puzzle* that will only depend on the variation of closed elements on a flat surface. Indeed, it is not a *puzzle* but a mosaic, formed by a narrow number of randomly combined pieces, forming relationships that are played in a type of configuration in which form and content are, so to speak, on the same level, without overlapping, because Egyptian art is essentially bas-relief, which "implies denial of the shadow, denial of modeling, denial of overlapping, denial of depth"⁴.

Deleuze speaks of Riegl and greets his lucidity to analyze, for example, the fold of Egyptian garments, only to say that this is a fold that falls completely petrified, forcing itself not to produce any thickness. It is a fold that falls solidified, flat, without groove, like "a fold that has been ironed"⁵.

Now, we should look back at Amalia Valdés' work.

To summarize, for this exhibition it is necessary to transmit two key issues. First: the totem, the funerary monument. Second: the covering of the chamber turned into a burial vault. That is, pottery reclaimed as funerary art. We know that there are villages where the dead are buried in a fetal position,

arranged inside earthenware urns. In some cases the ashes were kept, in other cases the disjointed bones from previous burials. Infants were introduced into vessels in fetal position. Thus, the vessel lays bare the fetal form that enabled the return to the womb. But all of this is information to demonstrate, for the time being, the funerary quality of the set up of Amalia Valdés' work which, however, is directed to consider above all the determinations of filiations when she learns to produce the endless *lulo* that links her with the most archaic traditions.

After all, what Amalia Valdés is recovering is the creation of a rhythmic pattern through combinations and fittings of elements that produce ritual effects, forming object units of great balance. Thus, what she presents is a principle of regularity, which should be taken as a platform for the development of a gender perspective linked to archaic practices, which connect both the funerary vessel as the production of tiles intended to hold a second grade "decorativeness", from which it is possible to exercise an institutional critique of domestic space.

Justo Pastor Mellado
May 2016

³ Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama, (Painting. The concept of diagram)* Cactus, Serie CLASES, Buenos Aires, 2007, pág. 152.

⁴ Deleuze, Gilles. *Op.cit.* pág. 178.

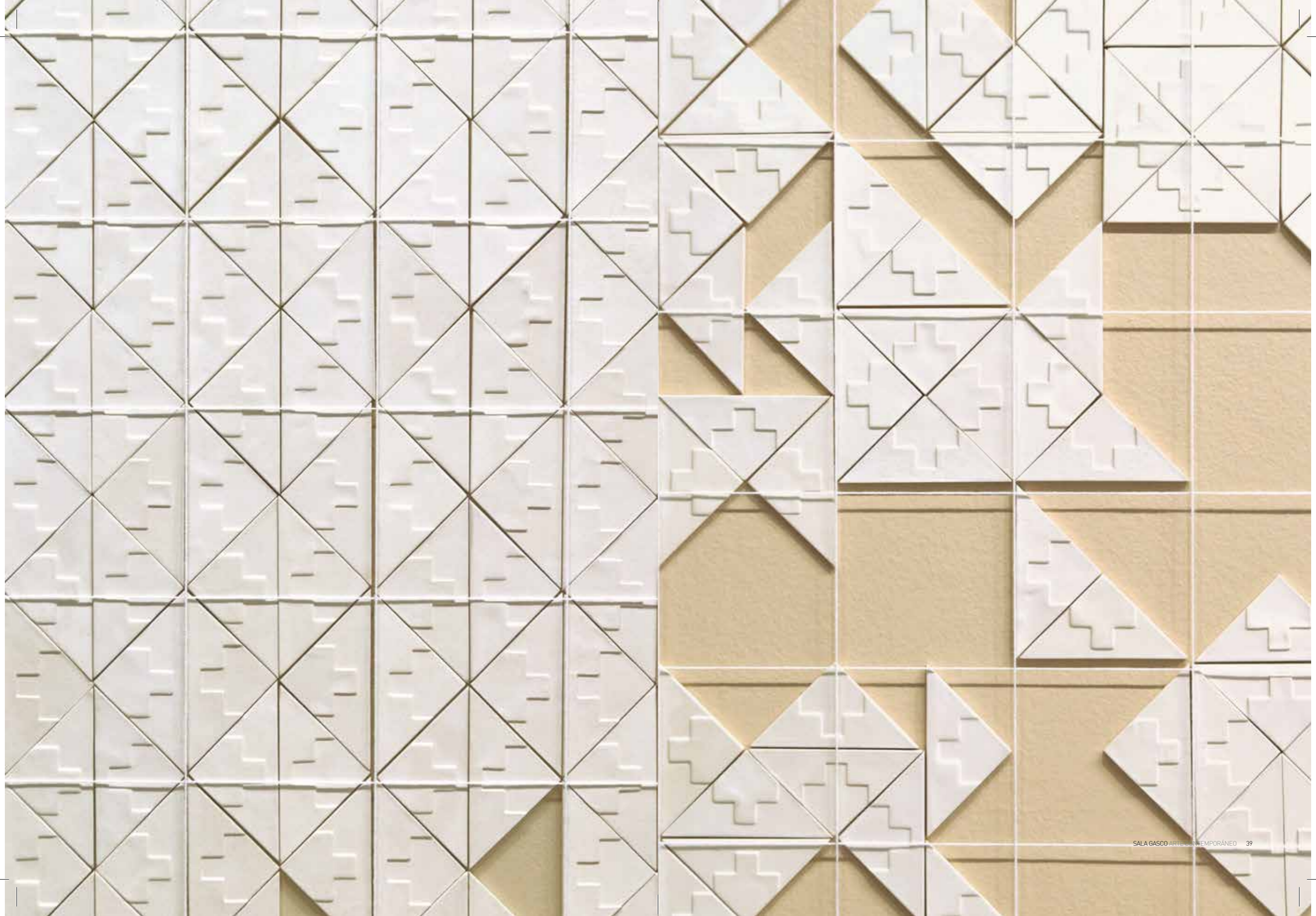
⁵ Deleuze, Gilles. *Op.cit.* pág. 179.











AMALIA VALDÉS

[1981, Santiago, Chile]

Vive y trabaja en Santiago de Chile. Artista Visual licenciada en Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae (2006). Realizó estudios de formación en pintura, dibujo y grabado en la Universidad de Guadalajara, México (2004), el taller de cerámica experimental de Pilar Correa A. (2005-2010) y el taller de Análisis y crítica de obra a cargo de Eugenio Dittborn (2012).

Ha exhibido de forma individual: 15 x 15 (2015) Taller Bloc; *Encaje* (2013) Galería Artespacio; *Play* (2009) Salón Puyehue, Teatro del Lago, Frutillar y *Escuchando música en el campo con café* (2005) Centro Cultural Casas de lo Matta.

Dentro de sus exposiciones colectivas destacan: *Buena Compañía* (2015) Fundación Cultural de Providencia; *Re/Articulado* (2014) Kunstgarden, Puerto Varas; *Muestra Taller Dittborn* (2013) Galería D21; *Los 4 elementos* (2011) Galería Artespacio; *Imagen final* (2011) Sala UFT; *Left overs*, (2010) Salón Tudor; *Personal*, (2009) Centro Cultural Providencia; *1234°* (2008) Centro Cultural Las Condes; *Brasil* (2007) Museo de Arte Contemporáneo, MAC, Santiago, Chile.

Ha participado en diversas ferias de arte internacional como ArteBA, Buenos Aires; Cha.CO, Santiago; ARTORONTO y ZonaMACO, Ciudad de México. Su obra es parte de distintas colecciones públicas y privadas como CCU, ACHS y la del Consejo para la Transparencia del Gobierno de Chile, concurso público del cual se adjudicó el primer lugar del concurso Transparentarte 2015.

Lives and works in Santiago, Chile. She has a Fine Arts degree from the Finis Terrae University (2006). She is trained in painting, drawing and printmaking at the University of Guadalajara, Mexico (2004); in the experimental ceramics workshop dictated by Pilar A. Correa (2005-2010); and the workshop on Work Analysis and Criticism dictated by Eugenio Dittborn (2012).

She has exhibited individually: 15 x 15 (2015) Bloc Workshop; *Encaje* [Lace] (2013) Artespacio Gallery; *Play* (2009) Puyehue Hall at the Teatro del Lago, Frutillar; and *Escuchando música en el campo con café* [Listening to music on the countryside with coffee] (2005) Matta Houses Cultural Center.

Her group exhibitions include: *Buena Compañía* [Good Company] (2015) Providencia Cultural Foundation; *Re/Articulado* [Re/Articulated] (2014) Kunstgarden, Puerto Varas; *Dittborn Workshop Exhibition* (2013) D21 Gallery; *Los 4 elementos* [The 4 elements] (2011) Artespacio Gallery; *Imagen final* [Final Image] (2011) UFT Hall; *Left overs*, (2010) Tudor Hall; *Personal* (2009) Providencia Cultural Center; *1234°* (2008) Las Condes Cultural Center; *Brazil* (2007) Museum of Contemporary Art, MAC, Santiago, Chile.

She has taken part in several international art fairs, such as ArteBA in Buenos Aires, Cha.CO in Santiago, ARTORONTO in Toronto and ZONAMACO in Mexico City. Her works are part of several public and private collections, such as CCU, ACHS and the Chilean Government's Council for Transparency, a public competition in which she was awarded first prize in the 2015 Transparentarte competition.

