



ohuw - hni

felix lazo 1997

a
diego
y
roberta

Este libro acompaña las muestras presentadas en abril y mayo de 1997,
en las Galerías:
Arte Actual Plaza Mulato Gil,
Arte Actual La Dehesa,
El Grabado
Santiago, Chile

ohuw - hni*

f e l i x

l a z o

1 9 9 7

* sonido que se produce al golpear en forma reiterada un trozo de madera contra el metal

Se observa, para ver lo que no se ve, cuando no se observa.
*One observes, in order to see what one does not see, when
one does not observe.*

Ludwig Wittgenstein,
Observaciones sobre los colores

...el misterio es percibir.
No tanto lo que percibimos,
sino lo que nos
hace percibir.

*...the mystery is to
perceive.
Not so much what we
perceive,
but instead what makes us
perceive.*

J. Matus citado por Carlos
Castañeda,
Las enseñanzas de don Juan

lo dado
1995

óleo, tela, cuchara de madera, cuerda,
cera de abeja, vegetal
40 cms. alto x 40 cms. ancho x 25 cms.
fondo



ese pequeño pero denso
amarillo, que se ofrece habitable
que “soporta” la cita del mundo.
la cocina, la papa, la madera.

*that small but dense yellow, that
offers itself as habitable
that “supports” the quote of the
world,
the kitchen, the potato, the
wood.*

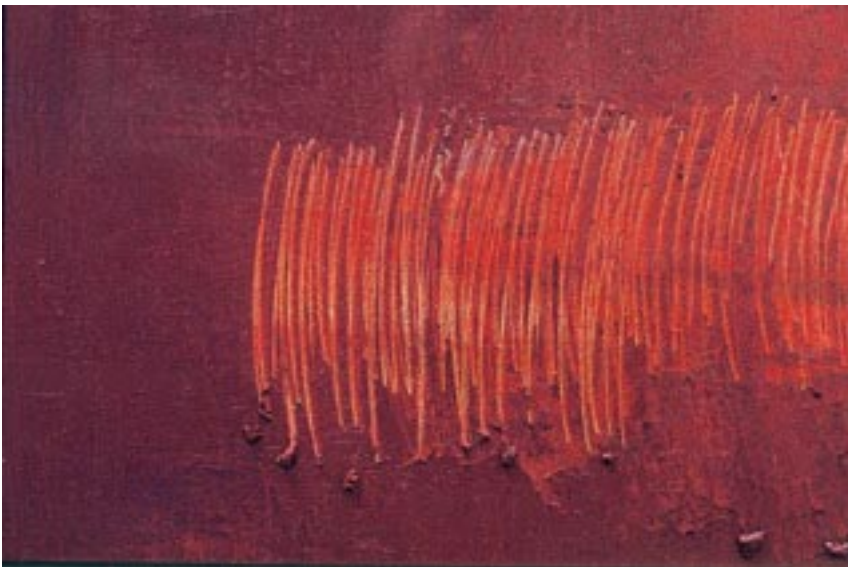






mordo
1995

óleo sobre tela, madera, cordel.
Dimensiones totales; 90 cms. alto x 190
cms. ancho x 78 cms. fondo



y así la obra acontece en los encuentros.

mis ojos / mi cuerpo

bidimensionalidad / tridimensionalidad

pintura / objeto

muro / suelo

metáfora / realidad

***and thus, the work of art happens in the
encounters.***

my eyes / my body

two-dimensional / three-dimensional

paint / object

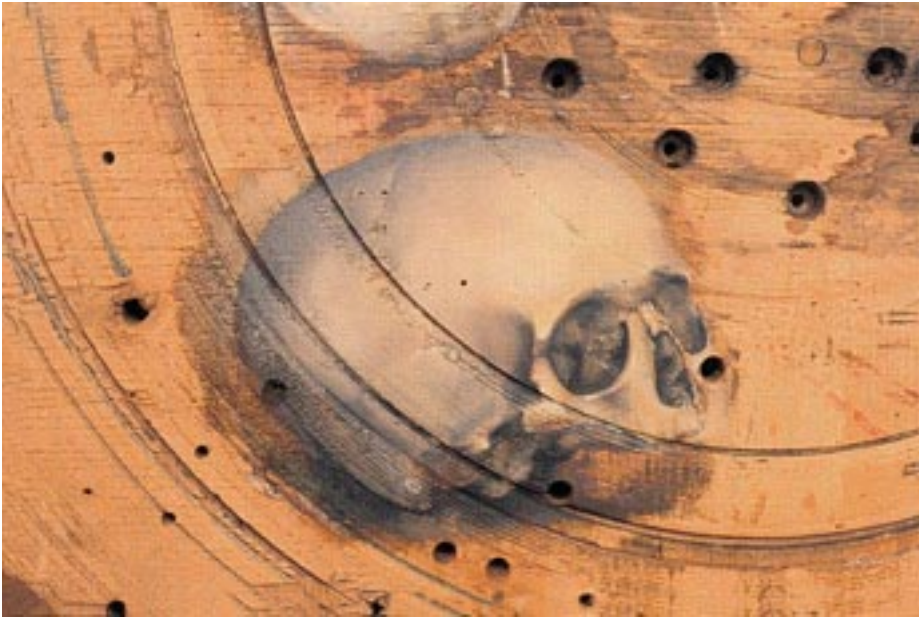
wall / floor

metaphor / reality.

como un viento caliente
1995

óleo sobre madera, base de metal,
plomada, ladrillos y texto
Instalación, con pintura sobre madera, 93
cms. diámetro, y plomada que cuelga del
techo.





la primera es el Este.

thefirstistheEast.

se llama orden.

itiscalledorder.

es optimista, de corazón liviano, suave,

itisoptimistic,lighthearted,soft,persistentas

persistente como

aconstantbreeze.

una brisa constante.

thesecondistheNorth.

la segunda es el Norte.

itiscalledstrength.

es llamada fuerza.

itisresourceful,brusque,direct,tenaciousas

tiene muchos recursos, es brusca, directa, tenaz

thehardwind.

como el viento duro.

la tercera es el Oeste.

se llama sentimiento.

es introspectiva, llena de remordimientos, astuta,
taimada, como una ráfaga de viento frío.

la cuarta es el Sur.

se le llama crecimiento.

nutre, es bullanguera, tímida, animada como
el viento caliente



the third is the West.

it is called feeling.

*it is introspective, full of remorse, astute, cunning,
as a blast of cold wind.*

the fourth is the South.

*it is called growth. It nurtures, it is boisterous, timid, animated,
like a hot wind.*





ohuw-hni
1996

óleo sobre tela, madera, metal, bonete
para pulir, letras
163 cms. alto x 387 cms. ancho x 220 cms.
fondo.



y ví esa poderosa vibración en azul, luego
mi mirada se detuvo en la brillantez del acero
para luego bajar por su pulido tronco
y encontré la palabra.

*and I saw that powerful vibration in blue, then
my sight paused on the brilliance of steel,
moving down its polished trunk
to where I found the word.*

la tela como soporte que ya no soporta
se abre el margen plástico, se perfora su espacio
y se crea espacio.
movimiento adentro y afuera
hacia el encuentro con la tridimensionalidad.

*the canvas as a support that no longer supports
a plastic margin is opened, its space is pierced
and space is created.
inside and outside movement
towards the encounter with three-dimensionality.*



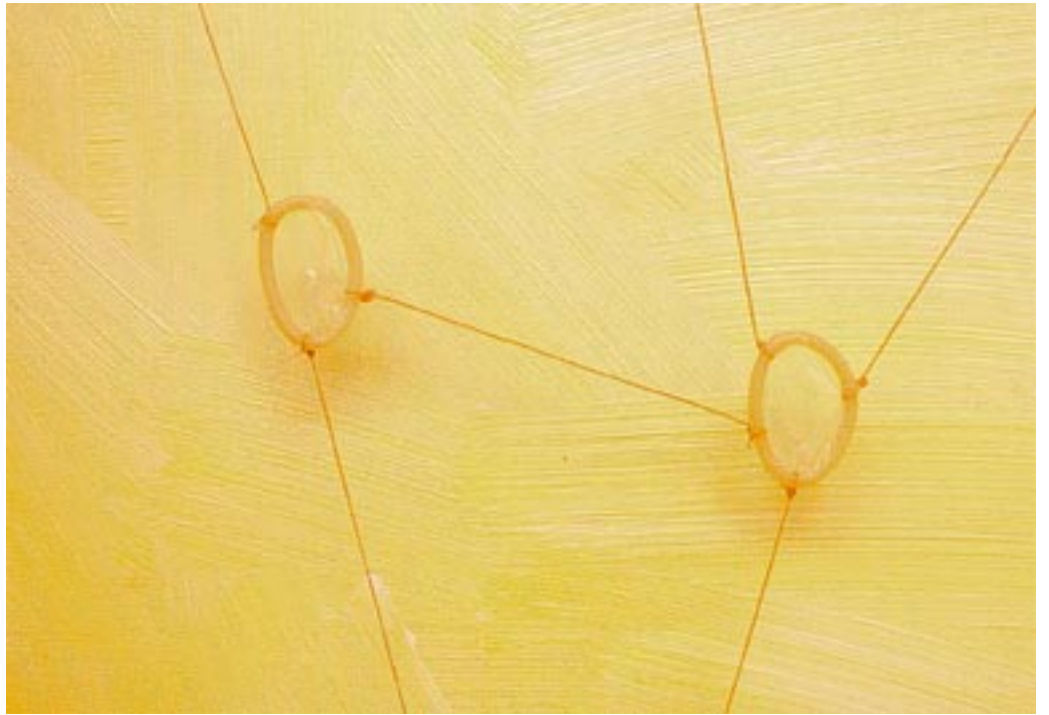
del muro al suelo,
del color a la palabra, señales del mundo.
y mi cuerpo vibra
repitiendo aquel sonido
ohuw-hni, ohuw-hni, ohuw-hni.

from wall to floor
from color to word, signs of the world
and my body vibrates
repeating that sound...
ohu-hni, ohuw-hni, ohuw-hni.

hymen
1996

óleo sobre tela, clavijas de violonchelo,
cuerdas, 9 condones
163 cms. alto x 163 cms. ancho x 14 cms.
fondo





cita dolorosa de la higienización del hombre.

la frontera plástica hecha latex entre dos cuerpos.

painful quote of the cleansing of man.

the plastic borderline become latex between two bodies.

y sentí aquella dramática tensión
sobre esa amplia y luminosa constelación
el tirante diálogo entre lo deseado y lo permitido.



contundente testimonio de la artificialidad de las
fronteras.
una segunda piel que aleja.

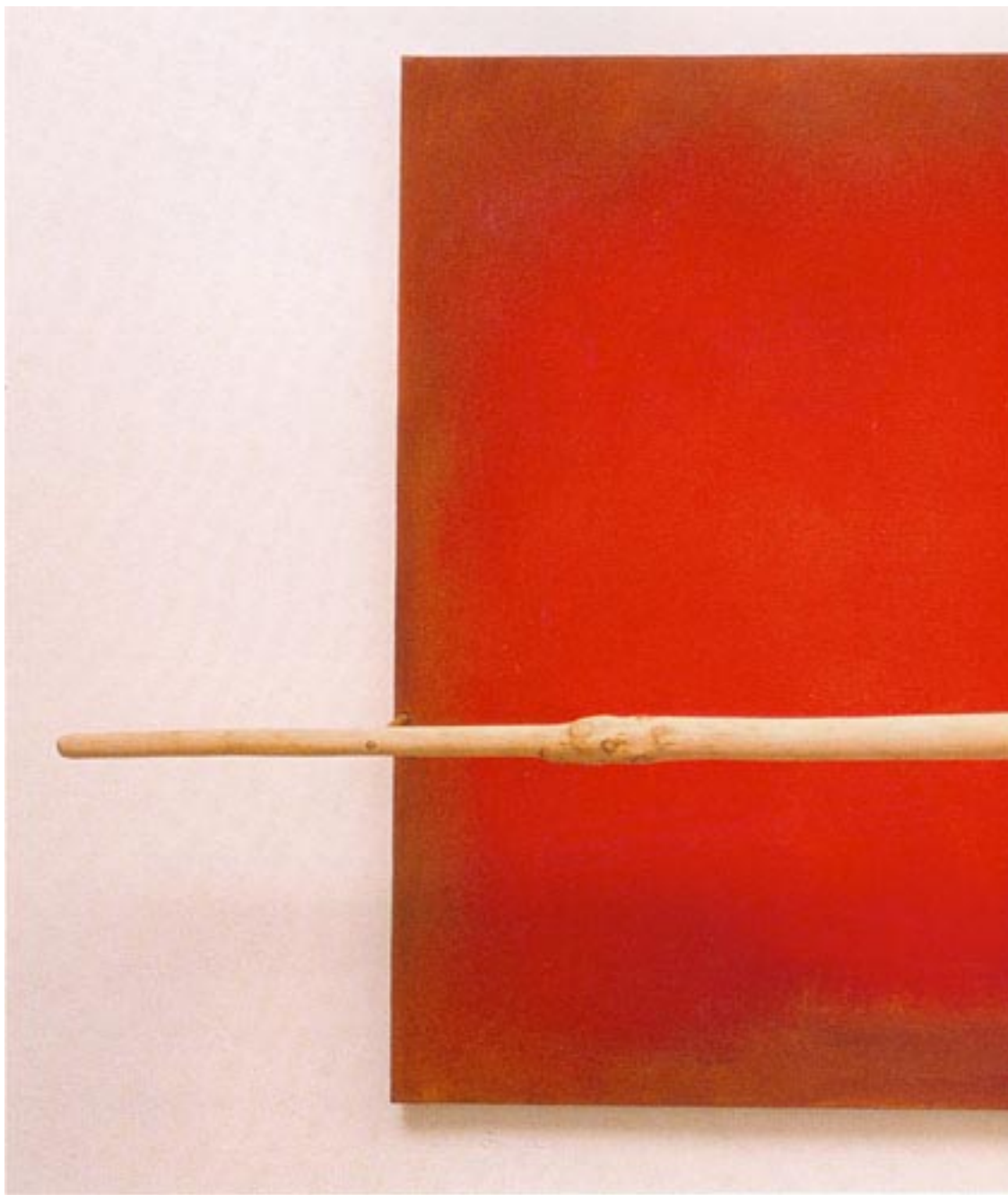
*and I felt that dramatic tension
over that ample and luminous constellation
the taut dialogue between what is desired and
what is allowed.*

*forceful testimony of the artificiality of borders.
a second skin that moves away.*



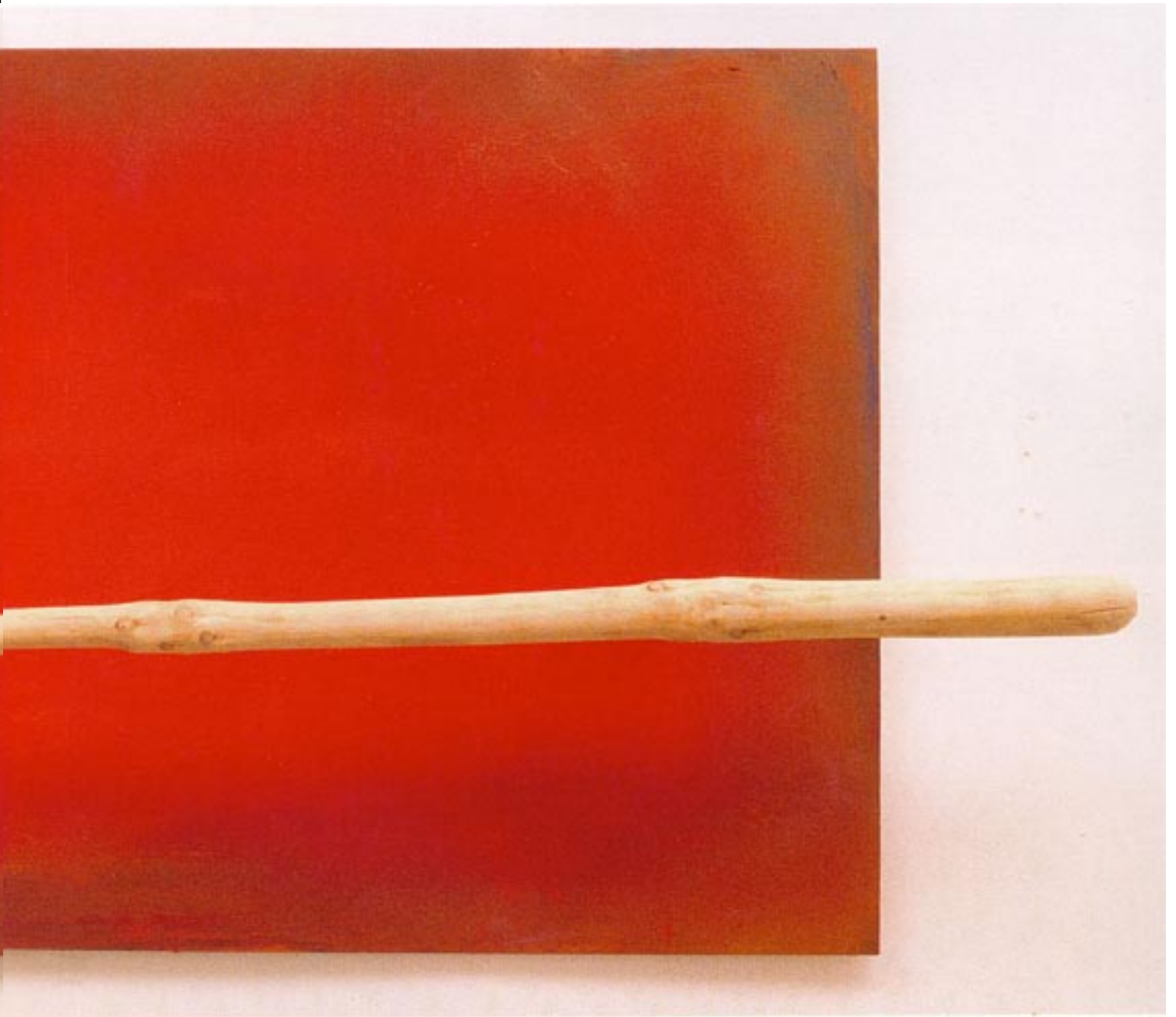
**girar la clavija, hasta dar con el sonido originario,
humanizar al hombre.**

***twist the cello peg, until the primal sound is
reached, humanize man.***



gravitümen
1996

óleo sobre tela, tronco de canelo
128cms. alto x 205 cms. ancho x 45 cms. fondo.





como mantra - visual se me ofrece esta obra,
un "lugar" donde mi mente podría alcanzar un
estado cero.

y ahí detenerme al placer sensorial.

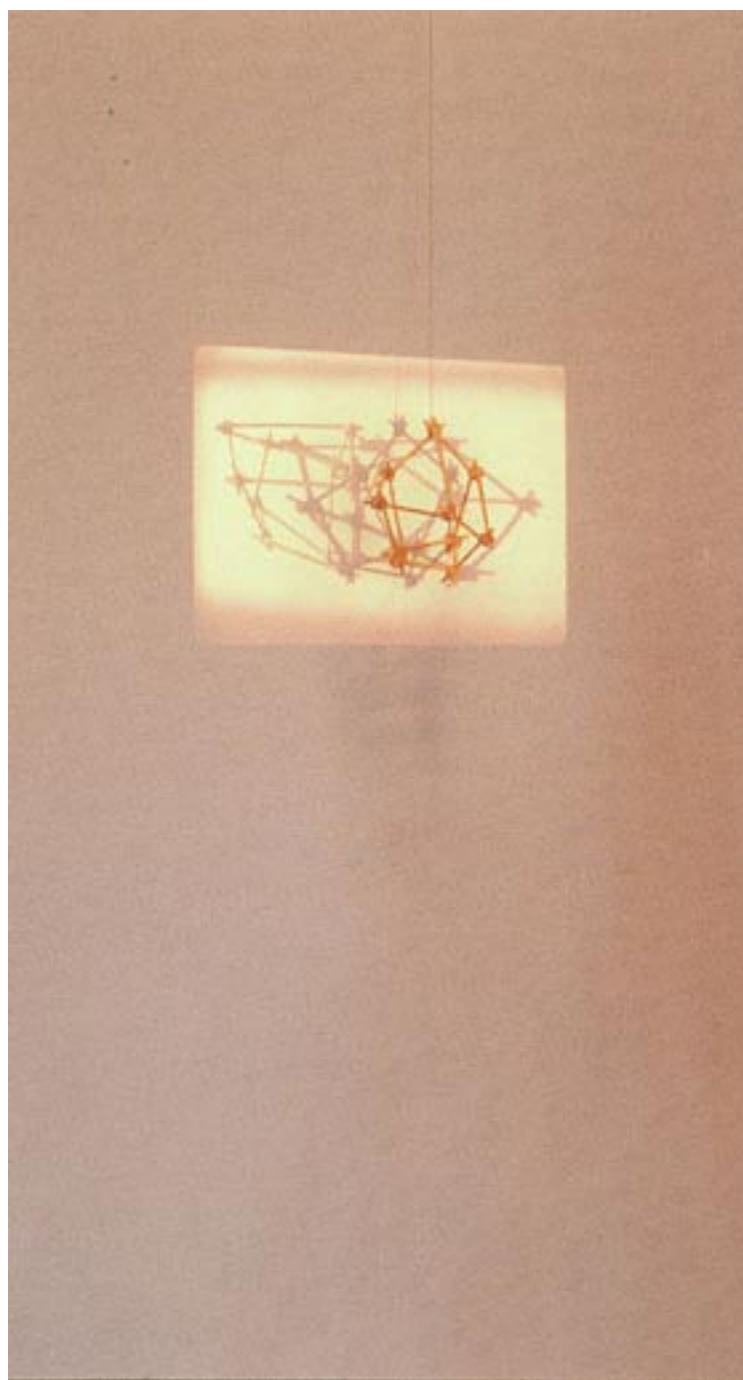
*as a visual mantra - this work offers itself to me,
as a "place" where my mind may reach a zero -
state.*

and there I stop for sensorial pleasure.



del intento
1996

Estructura de madera, cordel, projectora,
diapositiva
210 cms. altura X 50 cms. ancho X 160
cms. fondo aprox.





como una especie “palimpesto” que me re-vela
el misterio que encierra la imagen.

la curiosa seducción entre el objeto, su sombra
y la luz de sï mismo.

as a kind of "palimsest" that reveals to me

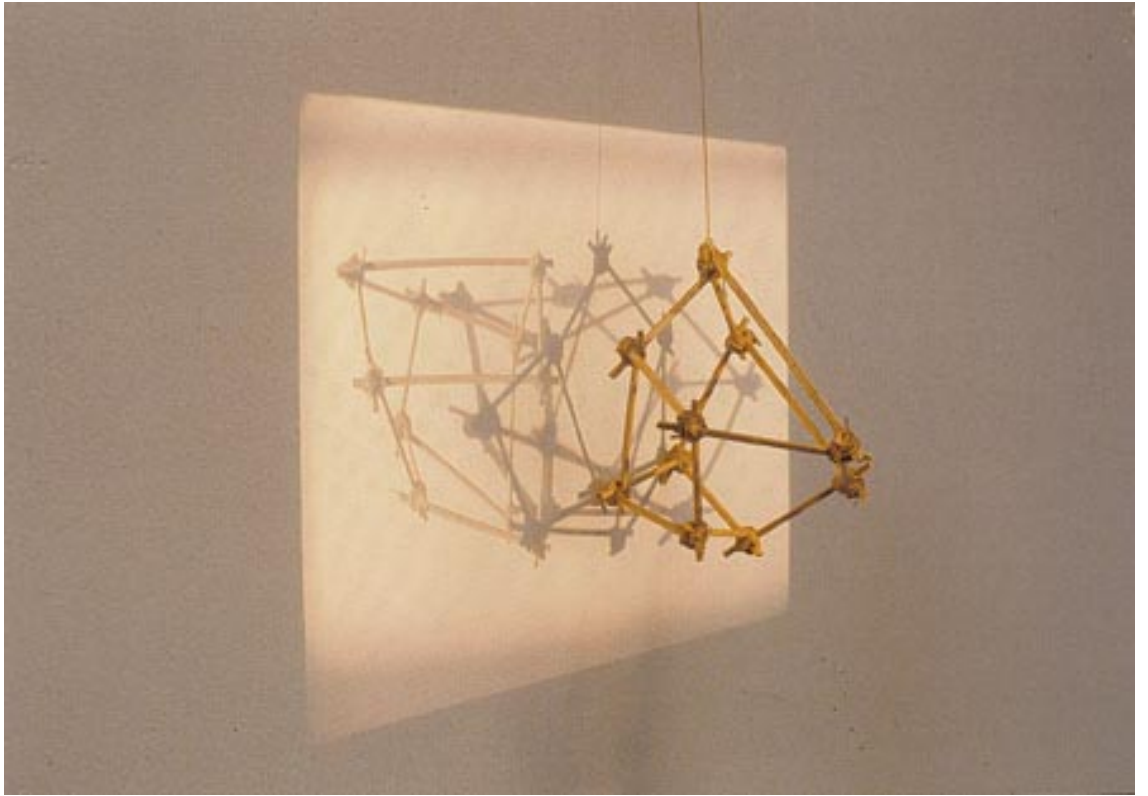
the mystery within the image

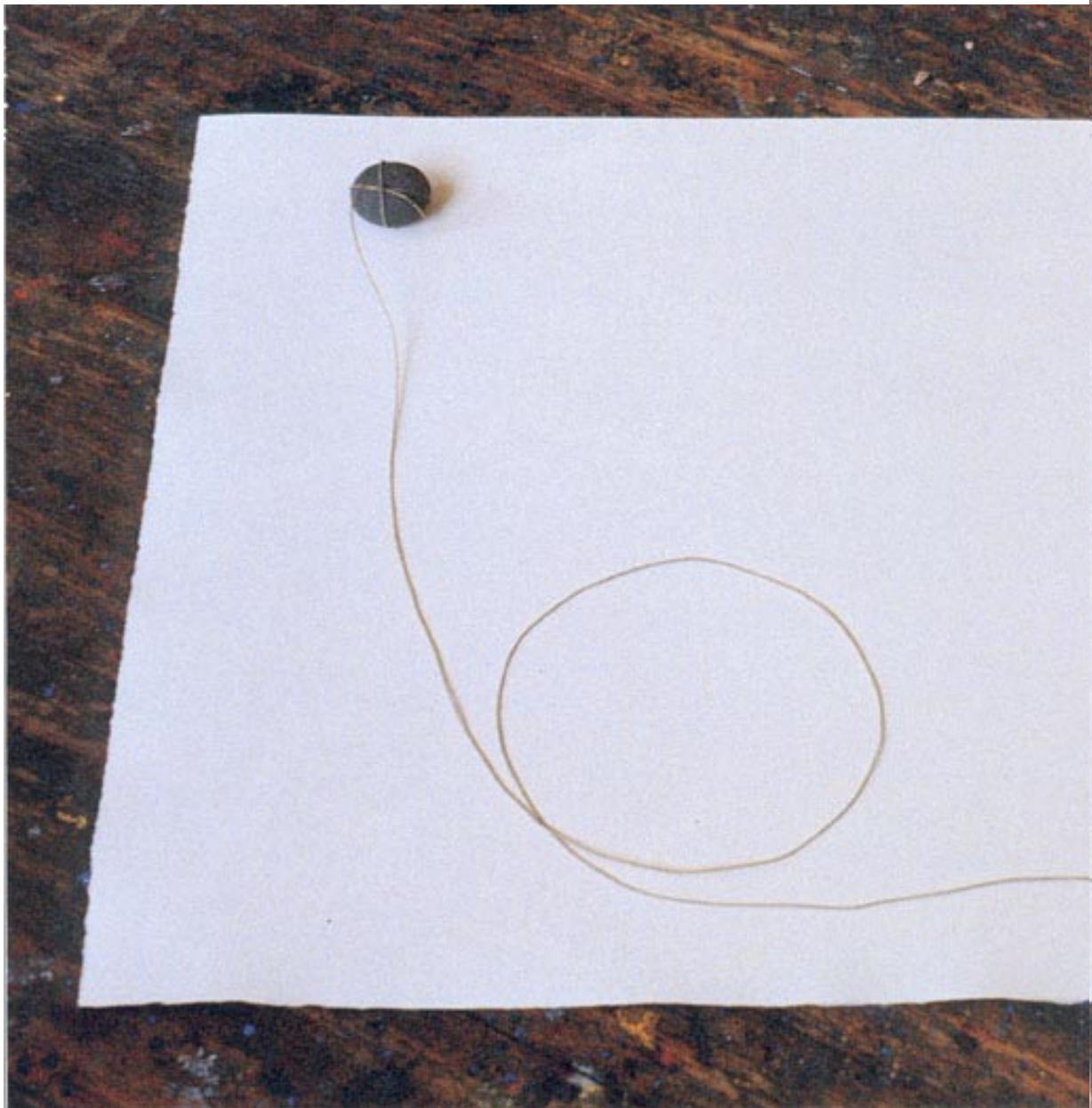
the strange seduction between an object and its

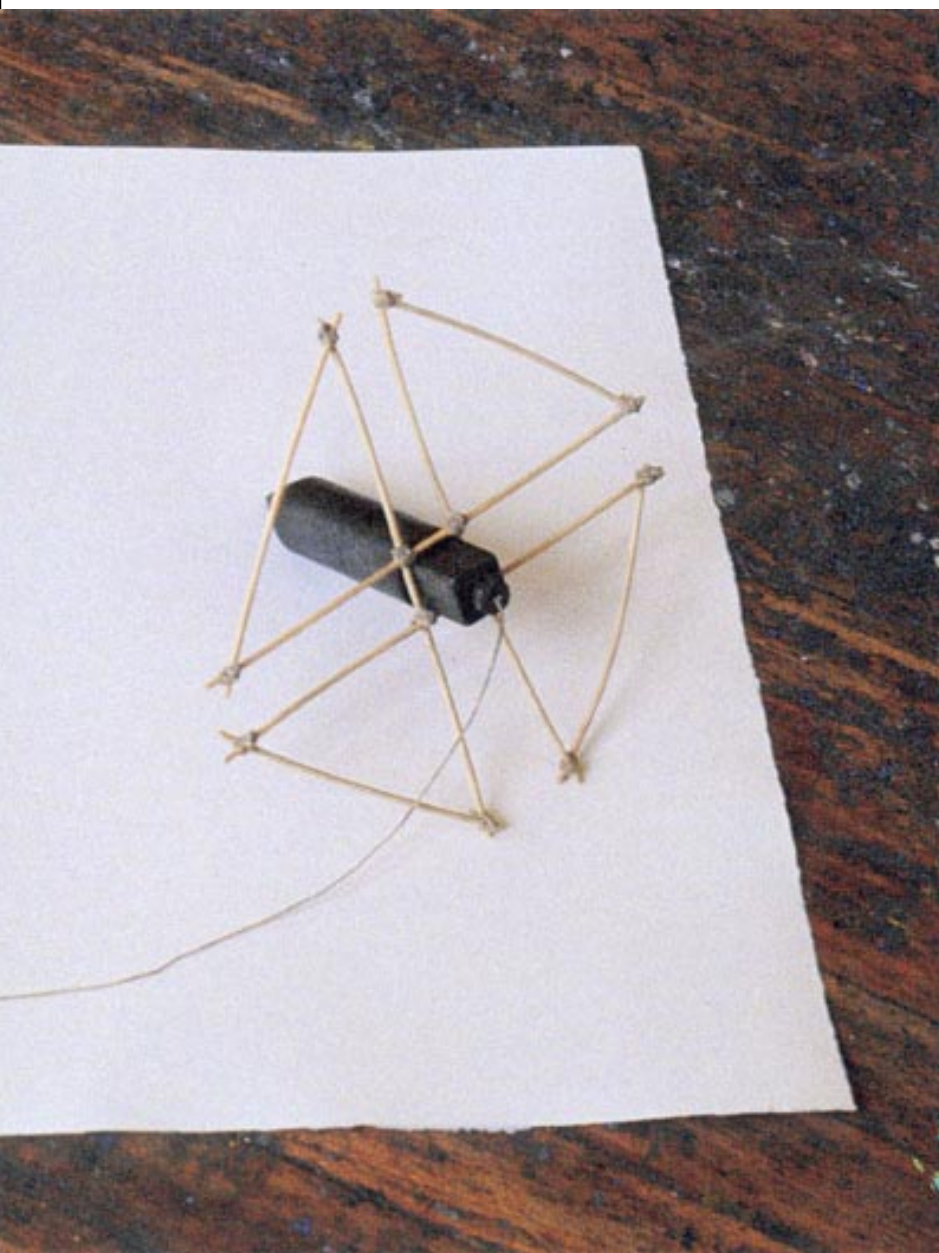
shadow

and its own light.



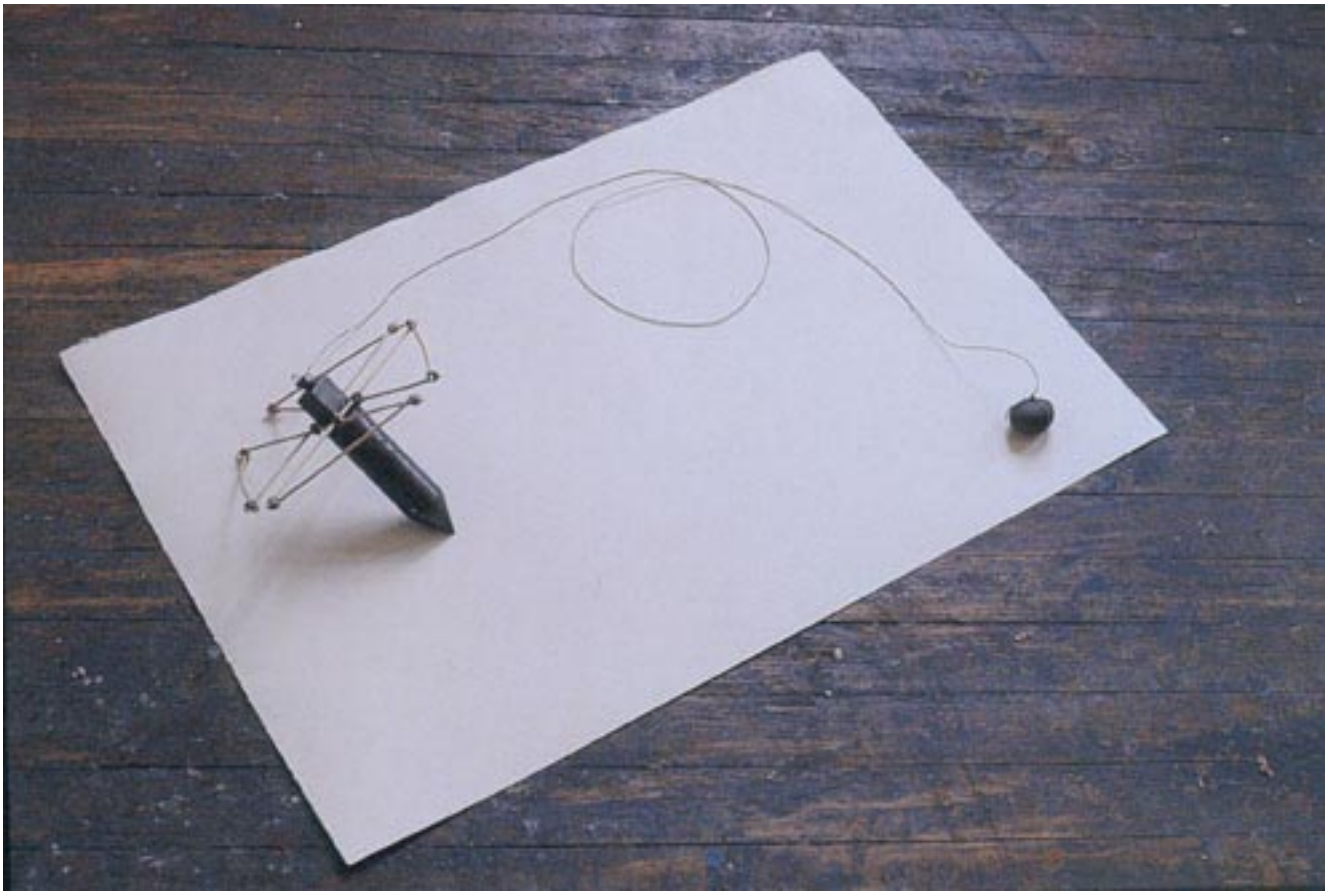






**de la plomada
1996**

Plomada de metal, cordel, maderas, piedra, papel
50 x 70 cms.

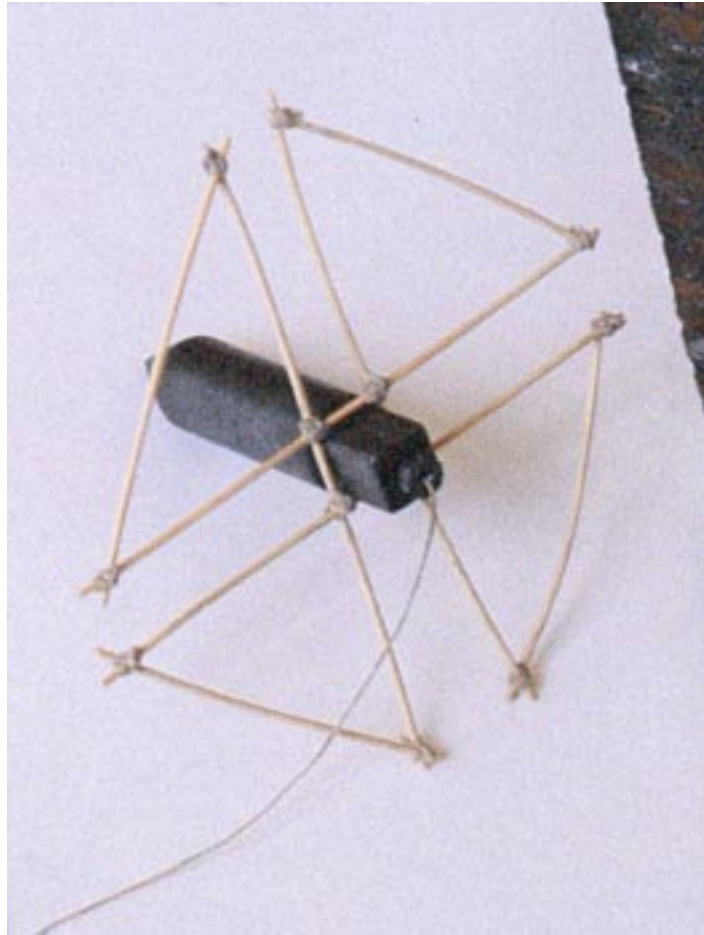


armar con las manos algo nuevo
desde lo despreciado
sólo con la urgencia del deseo.

el plano campo virginal,
donde el rastro humano hace huella.

*to assemble with one's own hands something
new
from rejects
only with the urgency of desire.*

*the plane, the virginal field
where the human tracks leave traces.*



la fragilidad facturada,
las sugerencias que trae el
movimiento,
las sutilezas de lo austero.

fractured fragility
the suggestions of movement
the subtleties of the austere.

**aproximación a
la obra**

***approach to
the works***

APROXIMACIÓN A LA OBRA

Abordar estas obras está lejos del mero comentario formal, ya que de ellas emana una curiosa seducción que motiva nuestros sentidos y, a la vez, provoca el ejercicio de nuestra reflexión.

Estamos frente a una obra de presencia multifacética. Una obra que delata a un artista inquieto, que investiga las posibilidades expresivas de diferentes praxis artísticas y cognitivas desde las cuales pueda aprehenderse el mundo (entiéndase, sentir y pensarlo).

Cabe mencionar algunas importantes vertientes de la formación profesional de Lazo que nutren de alguna manera su obra artística. Específicamente, aludo a su formación de músico tanto en Chile como en el extranjero y a su incursión en el mundo de las ciencias a través de sus estudios superiores de biología. Esta heterogénea formación le ha proporcionado una amplia gama de instrumentos para escudriñar y manejar diferentes códigos de percepción y universos cognitivos. Por otro lado, sus ejercicios de creación tanto individual como en colectivos artísticos—*Innomini*, *Duelo a Muerte* y el que desarrolló desde el grupo *Mallok-0*¹ lo han llevado a investigar e incursionar en diferentes modalidades artísticas y a situarse en nuevas coordenadas de creación, reflejando una actitud artística abierta y desprejuiciada.

Esto es clave para entender la diversidad de elementos, tantos materiales como de contenido reflexivo, que participan y configuran su obra.

Así, desde múltiples universos informativos y experienciales se nutre al más estilo beuysiano, la poética y el quehacer artístico de Lazo.

Como primera aproximación a las obras que participan en esta exposición, podemos establecer que la mayoría de ellas se desenvuelven *entre*

dos estatutos de percepción: el que viene dado por la utilización de los códigos propios de la pintura y otro que aborda las relaciones de los objetos del mundo. Ambos dan origen a una obra que se instaura desde una clara propuesta conceptual.

del emplazamiento

El emplazamiento tripartito de la exposición *ohuw-nhi* (exhibición simultánea en tres galerías de Santiago, Galería del Grabado de Chile; Galería Arte Actual de la Plaza del Mulato Gil de Castro y Galería Arte Actual de La Dehesa), conforma un itinerario que implica o sugiere el desplazamiento físico del espectador de una galería a otra. Al igual que en el juego de armar rompecabezas, las piezas cobran sentido sólo en la medida de su articulación. De esta manera, el espectador se ve enfrentado a la primera provocación que presenta esta muestra.

influencias y establecimiento de coordenadas de producción

Revisando la historia de la formación artística de Lazo, cabe recordar sus estudios superiores de arte y música en Nueva York entre los años 1985 y 1987, que le permitieron tener un contacto directo y contingente con el arte norteamericano de las últimas décadas en un momento importante de su formación artística.

La influencia norteamericana se reflejará en la obra de Lazo en la marcada inclinación por asumir las problemáticas del arte abstracto. Esto se evidencia en la presencia de las siguientes señales:

- la noción de la pintura como objeto y no como imagen,
- las prácticas de cuestionamiento e intervención del soporte, y
- el trabajo con grandes campos de color.

Específicamente, encontramos referencias al arte desarrollado por B. Newman y M. Rothko, en cuanto al trabajo del color, y a R. Rauchenberg en relación al trabajo con el objeto.

Por la *fisicalidad* de la obra, se le puede emparentar con las prácticas artísticas del Arte Povera europeo. Como el propio artista ha indicado en alguna oportunidad, su obra se vincula con G. Anselmo y con G. Penone, tanto por el trabajo con elementos orgánicos (vegetales y troncos) como por la utilización de instrumentos de medición (en el caso de Lazo está dado por la utilización de las plomadas).

Por otro lado, el parentesco con Beuys (la corriente alemana) radica en la actitud artística que asume Lazo, la que lo hace permeable, al igual que a Beuys, a estímulos exteriores que posteriormente producirán un *eco interior* que repercutirá en su obra.

En cuanto a las posibles filiaciones visuales entre Lazo y Beuys, rescato la visión sobre este punto que desarrolla la crítica de arte Ann Wilson, quien dice: Lazo cita a Robert Smithson y a Giovanni Anselmo como sus influencias, pero su obra *lo dado* también pareciera ser una astuta respuesta pictórica a Capri-Battery, la ampolleta insertada en un limón de Beuys y, a través del título, a los *Etan Donnés* de Duchamp.²

1. *Innomini*: Proyecto dual con el escultor Pablo Rivera
Duelo a Muerte: Proyecto instalatorio con el pintor Cristián Marambio
Grupo Mallok-0: Colectivo artístico formado por los artistas Patricio Flaño; Juan Enrique Gabler y Félix Lazo
Realizaron las siguientes muestras:
1993 **Proyecto Mallok-0**. Instituto Cultural de las Condes, Santiago
1994-95 **Código Mallok-0**. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Serie de Instalaciones bajo un concepto que incluye la totalidad del museo.
1995 **Paréntesis**. Grupo Mallok-0. Galería Tomás Andreu, Santiago
1996 **"de Miopia"**. Grupo Mallok-0. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia
2. Ann Wilson: Report from Chile, *Art in America*, Octubre, 1996 pág. 58

APPROACH TO THE WORKS

The discussion of these works is far from a mere formal comment, in that curious seduction emanates from them, motivating our senses while at the same time causing us to use our powers of reflection.

We are face with a multi-faceted body of work. These art-works reveal the presence of an inquisitive artist; an artist who investigates the expressive possibilities of different forms of art and cognition from which the world can be grasped (that is, to feel and to think about the world).

There are several important sources in Felix Lazo's professional education that have somehow nurtured his artistic oeuvre. In specific, I am referring to his musical education both in Chile and abroad, and his exploration of the world of science through his universities studies in Biology. This heterogeneous education provided him with a wide range of instruments which help him examine and handle different codes of perception and cognitive universes. Also, his individual and collective creative exercises — *Innomini*, *Duel to the Death* and the group work he developed within the *Mallok-0*¹ art collective - led him to investigate and develop various modes of art, positioning himself within different creative boundaries, thereby reflecting an open and unperjudiced frame of mind.

This is a key factor to understand the diversity of elements, both material and intellectual, that participate in and shape his work.

Thus, Felix Lazo's poetry and works feed in a Beuysian-like manner from the multiple universes of information and experience.

Upon first approaching the works in this exhibit, we can see that the majority evolve from two statutes of perception: one that uses the visual codes of painting and another that

focuses on the relationship between objects in the world. Both form the basis for a body of work that is positioned in what is very clearly a conceptual stance.

about the positioning of the work

The tripartite positioning of the **ohuw-nhi** exhibit (simultaneous showing at three art galleries in Santiago, *Galería del Grabado de Chile*; *Galería Arte Actual de la Plaza del Mulato Gil de Castro* and *Galería Arte Actual de La Dehesa*), forms an itinerary implying or suggesting the physical displacement of the spectator from one gallery to another. Just like in a puzzle, the pieces begin to make sense only when they are articulated. In that way, the spectator confronts the first challenge posed by this exhibition.

influences and the establishment of production coordinates

Reviewing the history of Felix Lazo's artistic education, it is useful to remember his university studies of art and music in New York between 1985 and 1987, which allowed him to be in direct and contingent contact with american art of the past decades at an important moment of his development as an artist.

The american influence is reflected in Felix Lazo's work through his marked tendency to take on that which is problematic in abstract art. This is evidenced by the presence of the following signs:

- The notion of painting as an object and not as an image,
- The questioning and intervention of the work surface and
- The use of large fields of color.

Specifically, we find references to the art of Barnett Newmann and Mark Rothko with respect to color and the work of Robert Rauschenberg regarding working with the object.

The physicality of his work enables it to be related to the European *Arte Povera* movement. As the artist himself has said on various occasions, his work is close to the work of Giovanni Anselmo and G. Penone in that he works with organic elements (vegetals and trunks) as well as his use of instruments of measurement (in Lazo's case, his use of plumb lines).

On the other hand, the relationship with Beuys (the german school) is evidenced in the artistic attitude Lazo assumes, which makes him open -just like Beuys- to external stimuli that generate an inner echo with ramifications for all his works.

With respect to the possible visual affiliations between Lazo and Beuys, I agree with the critic Ann Wilson when she says : Lazo quotes Robert Smithson and Giovanni Anselmo as his influences, but his work *lo dado* also seems to be an astute pictorial reply to Capri-Battery, Beuys' lightbulb stuck in a lemon and, by its title, to the *Etan Donnés* of Duchamp.²

1. *Innomini*: Dual project with the sculptor Pablo Rivera *Duelo a Muerte* (Duel to Death): Installation project with the painter Cristián Marambio **Grupo Mallok-0**: Artists' collective formed by the artists Patricio Flaño, Juan Enrique Gabler and Felix Lazo. The group has had the following exhibitions: 1993 *Proyecto Mallok-0*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago 1994-95 *Código Mallok-0*, Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, a series of installations under one same concept that includes the whole museum. 1995 *Parenthesis*, Grupo Mallok-0, Tomás Andreu Gallery, Santiago 1996 *"de Miopía"*, Grupo Mallok-0, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia.

2. Ann Wilson: Report from Chile, Art in America, October 1996, page 58

de las posibles filiaciones locales

La problemática del objeto al interior de la obra de Lazo podría tener antecedentes en las manifestaciones del arte objetual que empezara a desarrollarse en la década de los años sesenta en Chile. Sin embargo, debido a las alteraciones e interrupciones de los procesos artísticos y culturales ocasionadas por la dictadura militar, es difícil trazar una línea de parentesco o antecedente directo con los artistas de las décadas anteriores. No obstante, ya la problemática del objeto al interior de la obra de arte aparece en nuestro país en la década de los años sesenta, como establece Milan Ivelic y Gaspar Galaz: *...cuando se analiza con detención la incorporación del objeto en las prácticas del arte, se llega a la conclusión de que no ha sido ni puntual ni circunstancial. Se advierte, desde 1963, una continuidad tanto en su problematización como en su adecuación a nuevos marcos estético-especulativos...*³

Si bien reconozco este lejano parentesco, es pertinente señalar que las transformaciones semánticas sobre el objeto que se producen en la obra de Lazo no guardan ninguna relación con los giros semánticos y las concomitancias utópicas sociales que producían las obras artísticas de las décadas anteriores. En Lazo, las transformaciones semánticas de los objetos apuntan a cuestionamientos de los códigos culturales, artísticos y a los procesos mentales de cognición.

Para encontrar las huellas o antecedentes de su obra actual, tenemos que remontarnos a 1991, año en que el artista realiza su primera muestra abstracta, *PURAPINTURA*, la que, a mi juicio, marca las pautas de su trabajo posterior. En estas obras, ya se advierte la integración del objeto al soporte pictórico, aunque de manera periférica, como señala Cecilia McKay en el catálogo de la muestra: *reforzando ese poder pictórico, es cuando aparecen los elementos foráneos al soporte conocido: gruesos cordeles, pedazos de maderas, latas, elementos ajenos que en su incorporación muy acertada se suman como si hubiesen sido siempre partícipes de la obra.*

Luego, ese mismo año, Lazo incursiona en un trabajo de creación colectiva junto al escultor Pablo Rivera, lo que le permite proseguir el cuestionamiento sobre las posibilidades del soporte. En esta oportunidad los artistas establecen un diálogo entre los elementos pictóricos y escultóricos.

Este tipo de ejercicio artístico a dos manos se repite en abril del año 1993, con ocasión de la muestra colectiva *duelo a muerte* realizada en la sala Manuel Robles. En esa oportunidad Lazo realiza una obra en conjunto con el pintor Cristián Marambio, ambos artistas presentan lo que en ese entonces denominé *los objetos poéticos de Lazo y Marambio*. Estos objetos me recordaban aquellos pequeños y múltiples trozos de madera, cordeles y ensamblajes que había visto meses antes en el taller de Lazo. Si bien es cierto que esta experiencia creativa se presentaba con un marcado sentido lúdico, abría insospechadas posibilidades hacia nuevas formas

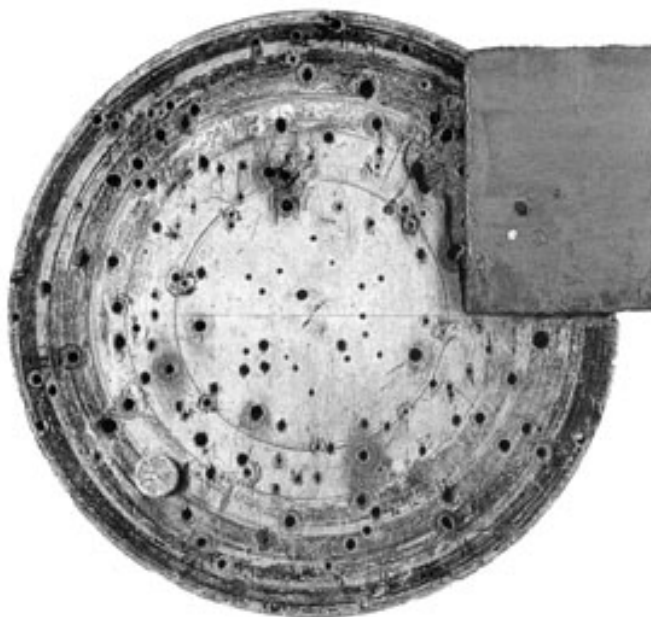
expresivas, que de ahí en adelante se manifestarían sostenidamente en la obra de este artista.

Es así como a fines de ese mismo año, Lazo realiza la muestra individual *obnibula* en la Galería El Cerro. Esta exposición marca a mi juicio su aceptación consciente de la vertiente objetual. De esta exposición rescato la obra *de la geometría de la fruta*, donde el objeto se convierte en el soporte de las intervenciones pictóricas (lámina uno), al igual como ocurre en la obra que presenciamos hoy *como un viento caliente* (lámina dos).

La praxis artística de Lazo se hará manifiesta en los dos últimos ejercicios de creación colectiva que realiza con el grupo Mallok-0, en donde el artista continúa trabajando la problemática del objeto en los espacios artísticos, pero ya marcadamente desde las coordenadas del arte conceptual.

3. Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile Arte Actual* Ediciones Universitarias, de Valparaíso, pág. 161

lámina
uno



regarding his possible local affiliations

The problem of the object in Lazo's work could stem from the manifestations of objectual art that began to be developed in Chile during the sixties. Nevertheless, giving the alterations and interruptions of the artistic and cultural processes caused by the military dictatorship, it is difficult to identify a clear line of affiliation or direct ancestry with artists of previous decades. In Chile, the problem of the use of objects in the work of art appears in during the seventies, as Milan Ivelic and Gaspar Galaz point out when they say ...when one closely analyzes the inclusion of the object in the practices of art, one concludes that this is not an isolated or specific event. Since 1963, there has been continuity both in the development of the use of objects as a problem in the arts as well as an adaptation of this use to new speculative-aesthetic frameworks...³

Although I acknowledge this distant relationship, I must point out that the semantic transformations of the object in Lazo's work bear no resemblance to the semantic twists and the socially utopian concomitances of works of art of past decades. In Felix Lazo's work, the semantic transformations of objects are intended to question cultural and artistic codes and the mental cognitive processes.

In order to find traces or the background of his present work, we must go back to 1991, the year when the artist holds his first purely abstract exhibition, PURAPINTURA, which, in my opinion, lays down the guidelines for his subsequence work. In these works, one can already see the object integrated with the pictorial support, but in a purely peripheral manner, as Cecilia McKay points out in her essay in the catalogue from that exhibit: in reinforcing that pictorial power, elements foreign to the known supports appear- thick cords, pieces of wood, tins, foreign elements that through a very precise incorporation look as if they had always been part of the works themselves.

Later that same year, Lazo participates in a collective project with the sculptor Pablo Rivera, which allowed him to pursue this line of questioning and the possibilities offered by the support. In that project, the artists established a dialogue between pictorial elements and sculptural form.

This type of two-handed artistic exercise is repeated in April of 1993, on the occasion of the exhibition **duelo a muerte** (duel till death) held at the Manuel Robles Gutiérrez Gallery. For that exhibition, Lazo collaborated with the painter Cristián Marambio. Both artists presented what I called the poetic objects of Lazo and Marambio. These objects reminded me of the multiple small pieces of wood, cords and assemblages I had seen some months earlier in Felix Lazo's studio. Although it is true that this creative experience had a markedly ludic sense to it, it allowed unsuspected forms of expression to come through that

would thereafter manifest themselves strongly in the work of this artist.

Later that same year, Lazo showed his individual exhibition **obnibula** at Galería del Cerro. In my opinion, this exhibition marks his conscious acceptance of the object as a part of his work. Of note in this exhibition was the piece **de la geometría de la fruta**, where the object becomes the support for pictorial interventions (lámina uno), just like in the work **como un viento caliente** (lámina dos) that we see today.

Felix Lazo's artistic work becomes evident in the last two collaborative experiences with the artists' collective Mallok-0, in which the artist continues to deal with the problem of the object in artistic spaces, but already from markedly conceptual boundaries.

3. Milan Ivelic and Gaspar Galaz, *Chile Arte Actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, page 161.

lámina dos



códigos perceptivos

La obra de Lazo nos sorprende de presencia, pero se nos dificulta en su inteligibilidad ya que surge desde un postulado artístico que se adscribe a múltiples códigos expresivos. Es una obra que se desenvuelve más allá de las coordenadas tradicionales de la pintura y que muchas veces se topa con las de la instalación.

De aquí que el espectador se vea enfrentado a la percepción casi simultánea de múltiples elementos, provenientes tanto de la tradición pictórica como de las prácticas del ensamblaje, el collage y el trabajo en las distintas modalidades objetuales.

Esta obra estimula casi simultáneamente distintos aspectos de nuestra percepción: la visión, lo corpóreo, lo táctil, lo auditivo, provocando también relaciones de tipo interactivo y asociaciones tanto lúdicas como reflexivas.

Como se analizará más adelante, en algunas obras predominará el estímulo visual como en el caso de

gravitümen, donde capturamos la obra desde la visualidad, y en otras predominará una interacción más conceptual como la que se produce con la obra **del intento**.

del modo creacional

Las interrelaciones y concomitancias visuales y semánticas de los elementos trabajados al interior de la obra de Lazo nos sitúan en un cruce de códigos que nos dejan en un descampado desde el cual tenemos que reorientar nuestros instrumentos cognitivos (percepción, emoción y razón). Para reorientar estos instrumentos perceptivos vale la pena considerar los antecedentes del modo creacional.

De las conversaciones sostenidas con el artista en su taller, durante aproximadamente seis meses, fui testigo del proceso de creación de

algunas de las obras que hoy se presentan y puedo establecer que la producción artística de Félix Lazo responde a una premisa de génesis, al estilo de una *genealogía creativa*.

El artista asume su trabajo creativo a partir del ejercicio de dos capacidades de la cognición: una que se aboca a estudiar los aspectos constructivos y organizativos de los medios y materiales que utiliza en su obra y la otra referida al estudio y manejo de las potencialidades sensoriales y emotivas que estos medios pueden provocar.

La actitud creativa de Lazo se define, entonces, desde el esfuerzo por mantener una autoconciencia de la participación de estos dos modos, que constituyen, en definitiva, una particular praxis creativa.

Como él mismo señala, esta noción es producto de su formación de músico: *La música me hizo entender que la creación tenía un proceso dual. Por un lado es necesario tener una visión y un control de todos los elementos de la estructura musical, pero, por otro, si esta estructura no tiene una capacidad y una carga emocional, queda hueca y vacía.*⁴

La conciencia sobre sus *modus operandi* le posibilita ejercitar su atención creativa sobre uno u otro modo, lo que da origen a obras de diferente temple: unas marcadamente conceptual y otras en donde se enfatizan los aspectos sensoriales de los materiales.

A modo de ejemplo, en las obras del año 1993 Lazo trabaja principalmente las potencialidades expresivas del color. Sin embargo, desde el año 1994 se aboca a potenciar el ejercicio del modo que podríamos llamar *mental -organizativo*, a través de la utilización e incorporación de objetos en la obra. Esto producirá la participación de nuevos contenidos semánticos y la aparición de una nueva *fisicalidad*.

4. Extracto de conversaciones en el taller Nov. 1996

codes of perception

Felix Lazo's work surprises us by its presence, but is difficult to read, as it originates from artistic postulates that adhere to multiple codes of expression. His work goes beyond the traditional boundaries of painting, often spilling over into those boundaries marking installations.

Thus, the spectator is faced with the almost simultaneous perception of multiple elements, which come both from the tradition of painting as well as assemblage, collage and the various forms of objectual art.

These works stimulate almost simultaneously different aspects of our perception-visual and corporeal, touching and hearing also producing interactive relations, in addition to ludic and thoughtful associations.

*As will be seen below, in some works, visual stimuli will predominate, such as **gravitümen**, where we perceive the work from a visual perspective. In others, there will be a more conceptual interaction, such as that occurs in the piece **del intento**.*

about the creative mode

The visual and semantic interrelationships and concomitances addressed by Felix Lazo's work put us in the crossroads of codes leaving us out in the open, such that we must redirect our cognitive tools (perception, emotion and reason). In order to redirect these instruments of perception, it is a good idea to consider the background of the creative mode.

From conversations with the artist in his studio, where for about six months I was witness to the process leading to the creation of some of the works shown today, I can say that Felix Lazo's work follows a premise of genesis, along the lines of a creative genealogy.

The artist takes on his creative work using two cognitive capacities: one dedicated to the study of the constructive and organizational aspects of the mediums and materials he uses in his work, and another directed to the study and use of the sensory and emotional potential that these mediums can provoke.

Felix Lazo's creative attitude may be defined as an effort to maintain a self-awareness of the participation of these two modes, comprising a particular form of creative work.

As he himself pointed out, this notion is the result of his education as a musician: music made me realize that the act of creating is a dual process. On one hand, one must have vision and control over all elements of the musical structure, but on the other hand, if this structure lacks emotional charge and capacity, it is hollow and empty ⁴

*His awareness of this *modus operandi* allows him to focus his creativity on one or another mode, creating works of different characteristics, some of them markedly conceptual and others emphasizing the sensory aspects of the materials.*

As an example of this, in 1993 Lazo explores for the most part the expressive potential of color, dedicating himself since 1994 to the development of what might be called the mental-organizational mode, using and incorporating objects into his works. This led new semantic contents and the appearance of a new physicality.

Of the various objectual universes inhabiting Felix Lazo's works, three are clearly recognizable:

- objects and elements of artistic tradition, (canvases, pigment, papers and others),*
- industrial objects (cords, musical instrument pegs, plumb lines, prophylactics, photocopies and others) and*
- natural objects (such as tree trunks, beeswax, lemons, potatoes, salt and others).*

4. Abstract of studio conversations, November 1996

De los diferentes universos objetuales que habitan la obra de Lazo se reconocen claramente tres:

- los objetos y elementos de la tradición artística (telas, pigmentos, papeles y otros);
- los objetos derivados de la industria (cordeles, clavijas de instrumentos, plumas, preservativos, fotocopias y otros) y
- los objetos de origen natural (como troncos de árbol, cera de abeja, limones, papas, sal y otros).

Todos estos objetos se incorporan a la obra a modo de estímulos: por un lado, perceptivos o sensoriales, y, por otro, mentales o reflexivos. En estas obras *El objeto es tan sólo un momento que resulta de la práctica de la percepción, y lo importante es nuestra actitud mental, la conciencia que trabaja sobre el objeto.*⁵

La elección de los objetos se acerca, en principio, a lo que se conoce como *object trouvé* (objeto encontrado), en cuanto al reconocimiento de sus referencias e implicancias semánticas. No obstante, el objeto laziano participa como elemento configurador de una estructura mayor que sería la obra; la que se convierte en un fenómeno de percepción total.

En ella los elementos tanto objetuales como plásticos están *motivados* a interrelacionarse, tanto física como semánticamente. Los elementos ya no son indiferentes y adquieren una particular existencia, definida de alguna u otra manera desde aquello que les es extraño.

La obra no incorpora los objetos del mundo sino que **es** en el choque entre los medios de la pintura y esos objetos. Esta apropiación física podría responder a la necesidad de hacer mundo más allá de la metáfora.

Finalmente es importante tener presente la relación dialéctica, constitutiva de estas obras, que se desarrolla en la dinámica entre lo sensorial y lo conceptual, entre lo íntimo y lo público, entre lo sentido y lo pensado. Sólo así podría producirse lo que Octavio Paz llama *hacer obra en mí*.

análisis de las obras

lo dado

1995

(págs. 8 a 11)

óleo, tela, cuchara de madera, cuerda, cera de abeja, vegetal - 40 cms. alto x 40 cms. ancho x 25 cms. fondo

En relación al resto de las obras, **lo dado** llama la atención desde su pequeña presencia. Nos encontramos frente a una obra que sorprende tanto a la visión como a la razón, ya que en ella se presentan cohabitando naturalmente, elementos y materiales de mundos diversos. Así, el lienzo se convierte en un lugar *habitable* para cada uno de estos elementos: pintura y objetos, cada cual participa con todas sus potencialidades perceptivas y metafóricas.

La pintura nos llega a través de un matérico y vigoroso amarillo, que muestra toda la sensualidad que puede brindar el mundo pictórico. Por su parte, los objetos participan con todas sus referencialidades.

La papa brotada incorpora la noción de tiempo, de lo orgánico mutable. Por su parte, la cuchara de madera (que manifiesta que ha sido utilizada) trae a la obra todo un *mundo* referido a la cocina popular.

Frente a esto no puedo evitar recordar la reflexión de Heidegger en relación a los zapatos de campesina que se presentan en un cuadro de Van Gogh, a partir de la cual nos entrega su visión de obra: *Ser-obra significa instalar un mundo*⁶.

Y esto es lo que ha sucedido aquí.

mordo

1995

(págs. 12 a 15)

óleo sobre tela, madera, cordel. - Dimensiones totales; 90 cms. alto x 190 cms. ancho x 78 cms. fondo

Esta obra descoloca visualmente, ya que se presenta fuera del montaje tradicional de la pintura y se sitúa muy próxima al suelo. La obra acontece en el encuentro de la bidimensionalidad (pintura) y la tridimensionalidad (objeto), en el diálogo entre el muro y el suelo, la metáfora y lo concreto.

En este *acontecer*, los elementos adquieren una presencia primitiva o arcaica (rasgo que por lo demás es característico en muchas de las obras de Lazo). La estructura de madera en el suelo presenta una factura primitiva, y la pintura, por su proximidad es como si capturara el negativo o como si el objeto hubiese dejado su impronta en la tela. La pintura se apodera del objeto o el objeto de la pintura.

como un viento caliente

1995

(págs. 16 a 19)

óleo sobre madera, base de metal, plomada, ladrillos y texto - Instalación, con pintura sobre madera, 93 cms. diámetro, y plomada que cuelga del techo.- Texto en vidrio.

La primera es el Este. Se llama orden. Es optimista, de corazón liviano, suave, persistente como una brisa constante.

La segunda es el Norte. Es llamada fuerza. Tiene muchos recursos, es brusca, directa, tenaz como el viento duro.

La tercera es el Oeste. Se llama sentimiento. Es introspectiva, llena de remordimientos, astuta, taimada, como una ráfaga de viento frío.

La cuarta es el Sur. Se le llama crecimiento. Nutre, es bullanguera, tímida, animada como el viento caliente.

Desde su evidente presencia instalatoria, esta obra activa un desplazamiento gradual desde lo puramente formal hacia una postura imaginativa y reflexiva. Sugerida desde el texto que se presenta, la obra se

5. Victoria Combalia, *La Poética de lo Neutro*, Ed. Anagrama, pág.26

6. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*.

All these objects are included in the works as stimuli: both perceptive or sensorial and mental or reflexive. In these works, the object is merely a moment resulting from the practice of perception, and the main thing is our mental attitude, the awareness operating over the object.⁵

The choice of object comes close - on principle- to what is widely known as the object trouvé (found object) in the acknowledgement of its semantic references and implications, yet Lazo's objects are elements forming a larger structure that is the work itself, which is conceived as a phenomenon of total perception. In these works, objectual as well as plastic elements are motivated to interrelate, physically and semantically. The elements are no longer indifferent and acquire a particular form of existence, defined in one way or another by what is strange to them.

The works do not incorporate the objects of the world, rather they are in the collision of those objects and painting. This physical appropriation might be in response to a need for building a world beyond metaphor.

Finally, it is important to remember the dialectic relationship comprised in these works, which develops from the dynamics between the sensory and the conceptual, between the intimate and the public, between what is felt and what is thought. Only then, it is possible for what Octavio Paz calls create works in me to occur.

analysis of the works

the given 1995

(pages 8 to 11)
oil, canvas, wooden spoon, rope, beeswax, vegetable - 40 cm. tall x 40 cm. wide x 25 cm. deep.

In relation to the other works **the given** attracts attention due to its small format. We face a piece that surprises both vision as well as reason, since in this piece, diverse elements, materials and worlds coexist naturally. The canvas becomes an inhabitable place for each one of these elements: -painting and objects-, each one participating with all their perceptive and metaphoric potential.

The painting comes to us through a thick and vigorous yellow that reveals the full sensuality that the pictorial world can contribute. In turn, the objects participate with all their references.

The sprouting potato contributes the notion of time, of organic matter that evolves. For its part, the wooden spoon (which shows to have been used), brings an entire element of popular cuisine to the work. Faced with this, I cannot help but recall Heidegger's thoughts in relation to the peasant woman's shoes painted by Van Gogh, from which he gives us his vision of the works: To be a work means to install a world.⁶ And this is what has happened here.

mordo 1995

(pages 12 to 15)
oil on canvas, wood, string.
- Total dimensions; 90 cm. high x 190 cm. wide and 78 cm. deep.

This piece produces a visual displacement, since it is positioned lower than the usual for a painting, very close to the floor. The piece takes place in the encounter between two-dimensionality and three-dimensionality (object), in the dialogue between the wall and the floor, metaphor and concreteness.

In this taking place, the elements acquire a primitive or archaic presence (a character that is characteristic in many of Lazo's works). The wooden structure on the floor is built using primitive methods, and the painting - because of its proximity- is as if it captured the negative, or as if the object had left its traces on the canvas.

The painting empowers the object or the object empowers the painting.

like a hot wind 1995

(pages 16 to 19)
oil on wood, metal base, plumb bob, bricks and text - Installation with paint on wood, 93 cm. diameter, and plumb line hanging from the ceiling. Text on glass.

The first is the East. It is called order. It is optimistic, lighthearted, soft, persistent as a constant breeze.

The second is the north. It is called strength. It is resourceful, brusque, direct, tenacious as the strong wind.

The third is the West. It is called feeling. It is introspective, full of remorse, astute, cunning, as a blast of cold wind.

The fourth is the South. It is called growth. It nurtures, it is boisterous, timid, animated, like a hot wind.

From its obvious presence as an installation, this piece activates a gradual displacement from purely formal aspects towards an imaginative and reflexive stance. As is suggested by the text presented, the piece is actually configured on the basis of the spatial and significant inter-relations

5. Victoria Combalia, *La Poética de lo Neutro*, Ed. Anagrama, page 26.

6. Martin Heidegger, *The origin of the work of art*

configura a partir de las interrelaciones espaciales y significativas entre los elementos.

En el suelo se apoya un disco de madera en el cual Lazo ha pintado cuatro cráneos que se ubican formando una cruz.

Desde una estructura de ladrillos en el suelo, se lanza una cuerda en diagonal hacia el techo desde donde cuelga a modo de péndulo una plomada cónica que señala el centro de este disco. La plomada incorpora la sugerencia de lo gravitacional, que se acentúa por el aspecto de fósil de estos cráneos, produciendo la extraña sensación de presenciar un hallazgo arqueológico.

Los datos para descifrar este *hallazgo* podemos encontrarlos en el texto de Carlos Castañeda que se presenta serigrafiado sobre un vidrio, el que a través de la metáfora de los cuatro puntos cardinales hace referencia a los cuatro diferentes tipos psíquicos femeninos.

ohuw-hni

1996

(Págs.20 a 25)

óleo sobre tela, madera, metal, bonete para pulir, letras - 163 cms. alto x 387 cms. ancho x 220 cms. fondo.

Primer movimiento: Siguiendo una trayectoria visual de izquierda a derecha, encontramos una monumental tela en donde se despliega un intenso y profundo azul púrpura. Constituyendo un espacio desde donde se estimula placidamente la visión, sin embargo en las periferias de la tela *apuntes* de sutiles rastros de rojo indican que termina la complacencia tanto visual como semántica y comienza la tensión.

Segundo movimiento: El recorrido visual se topa con una bruñida pieza de metal, incrustada en el costado superior derecho del lienzo, desde la cual se afirma un pulido tronco de madera que entra diagonalmente a mi espacio. Desde este momento la obra y yo compartimos el mismo estatuto tridimensional, ya que participa en el espacio al igual que yo. Se establece entonces un nuevo modo de

interrelación, un modo que contempla la autoconciencia de parte del espectador sobre su propia dimensión corpórea.

De ésta manera, la obra se presenta como un ejercicio de ampliación perceptual. Pero la exigencia continúa.

Tercer movimiento: Bajando visualmente por la diagonal del tronco, se llega al suelo donde está impreso un texto, que, más que sentido brinda un sonido: ohwu-hni, ohuw-hni... La obra adquiere una dimensión acústica. Sutil indicio del tipo de relación que mantiene Lazo con la palabra. La utilización de ellas en su obra respondería a la intención de convertir la obra en un fenómeno que brinde la posibilidad de una global experiencia, como el mismo señala: *Al adosarle un sonido a una obra visual existe la intención de sumergir la obra en un clima, una atmósfera, y la obra, al acceder a más sentidos se hace más envolvente.* ⁷

hymen

1996

(págs. 26 a 31)

óleo sobre tela, clavijas de violonchelo, cuerdas, 9 preservativos - 163 cms. alto x 163 cms. ancho x 14 cms. fondo

En esta obra se ponen en juego dos tensiones. Una formal, dada por la extraña relación plástica a la cual son *invitados* los disímiles elementos que la configuran, y la otra de índole comunicacional con implicancias culturales.

El color participa con su máxima potencialidad lumínica a través de un poderoso amarillo que se extiende a modo de una frágil membrana sobre la tela. Sobre ella se ha dispuesto una especie de red que presenta nueve preservativos (condones), unidos por finas cuerdas afirmadas a cuatro clavijas negras de violonchelo que se encuentran incrustadas en cada uno de los lados de la tela.

La tensión del tipo comunicacional se evidencia a partir de la relación entre la obra y el espectador. La obra muestra elementos con una fuerte referencialidad y con diferentes niveles

semánticos, por lo que el espectador se ve enfrentado a una inusual relación en torno a un objeto cotidiano (condones).

La descontextualización del objeto no responde aquí a una voluntad de escándalo sino más bien a la posibilidad de ejercitar una reflexión comunicacional entre lo público y lo privado.

gravitümen

1996

(págs. 32 a 35)

óleo sobre tela, tronco de canelo - 128 cms. alto x 205 cms. ancho x 45 cms. fondo.

Desde su fisonomía, esta obra se sitúa dentro de las coordenadas del arte mínimo.

Desde una extraña y fuerte apacibilidad dada por su pulcra presencia, esta obra nos seduce y se nos ofrece como un *lugar*, donde por la saturación del estímulo visual entramos a una experiencia de carácter ascético, permitiendo que nuestra mente logre un *estado cero*.

El primer estímulo viene dado por la presencia de un enérgico y vibrante rojo que se concentra en una tela enorme y horizontal. Sobre ella, pero como a diez centímetros de distancia, se suspende horizontalmente un pulido tronco que la supera en sus bordes. La tela queda dividida en dos secciones desiguales. La percepción visual se va enriqueciendo a partir de las articulaciones sensoriales entre el fondo rojo (color) y el tronco (objeto).

El objeto en este caso comienza a adquirir una existencia visual de índole cromática, ya que sutilmente se incorpora al interior del plano como línea de color.

7. Mentiras implícitas, sonido, pág. 60

between its elements.

On the ground is a wooden disk on which Lazo has painted four skulls that form a cross. From a structure of bricks on the ground a piece of rope climbs diagonally to the ceiling, from which a cone - shaped plumb line hangs, indicating the center of the disk. The plumb line incorporates the suggestion of gravitation, accented by the fossil-like aspect of the skulls, giving the strange sensation of being in front of an archaeological finding.

The data needed to decipher this finding can be found in the text by Carlos Castañeda that is silk-screened on glass, and which, using the metaphor of the four cardinal points, refers to the four different kinds of feminine psyche.

ohuw-hni

1996

(pages 20 to 25)

oil on canvas, wood, metal, polishing bonnet, letters -163 cm. tall x 387 cm. wide x 220 cm. deep

First Movement: Following a visual trajectory from left to right, we find a monumental canvas displaying an intense purple blue, which becomes a space where vision is placidly stimulated. Nevertheless, in the periphery of the canvas annotations consisting of subtle traces of red indicate that visual and semantic complaisance ends and tension begins.

Second Movement: The visual path is interrupted by a burnished metal piece incrustated onto the top right-hand side of the canvas, from which hangs a polished wooden trunk that invades my space diagonally. From that instant forward, the piece and I share the same three-dimensional statute, since it participates in space in the same way I do. Thus, a new manner of interrelating is established- a mode that includes the spectator's self awareness on his own bodily dimensions.

The work is presented as an exercise of perceptual expansion. But the demands continue.

Third Movement: Travelling visually down the diagonal formed by the trunk, we come to the ground, on which is printed a text, providing more of a

*sound that a sense: ohuw-hni, ohuw-hni... The piece acquires an acoustic dimension, a subtle indication of the type of relationship that Lazo has with words. The use of words in his works stems from his desire to turn the works into phenomena that afford the possibility of a global experience, as he himself says: by adding sound to a visual work of art, I want to submerge the piece into a climate, into an atmosphere and the work, by addressing my other senses, becomes more enveloping.*⁷

hymen

1996

(pages 26 to 31)

oil on canvas, cello pegs, ropes, 9 prophylactics 163 cm. high x 163 cm. wide x 14 cm. deep

This work involves two types of tension: a formal tension, derived of the strange plastic relationship to which these unlikely elements are invited and the other tension - that of communications- which has cultural implications.

Color participates through its maximum luminous potential through a powerful yellow, extending in the form of a fragile membrane. Over this is a kind of net built of nine prophylactics, linked by thin pieces of string tied to four black cello pegs encrusted onto each of the canvas' sides.

The communicational tension is evident from the relationship between this work and the spectator. The piece shows strongly referential elements and various semantic levels, confronting the viewer with an unusual relationship with an everyday object (a condom).

In this work, the de-contextualizing of the object is not the result of a desire to scandalize. Instead, it has to do with the possibility of carrying out a communicational reflection on what is public and what is private.

gravitümen

1996

(pages 32 to 35)

oil on canvas, laurel tree trunk 128 cm. tall x 205 cm. wide x 45 cm. deep.

From the perspective of its physiognomy, this work falls within the boundaries of minimal art.

From a strange and strong peacefulness given by its clean presence this work seduces us and offers itself to us as a place from which, due to the saturation of visual stimuli we enter an ascetic experience, allowing our minds to reach a condition zero.

The first stimulus is provided by the presence of an energetic and vibrant red concentrated on an enormous horizontal canvas. Over this canvas, at a distance of approximately 10 cm, is a polished wooden trunk that exceeds the edges of the canvas. The canvas is divided into two uneven sections. Visual perception is gradually enriched by the sensory articulations between the red background (color) and the trunk (object).

In this case, the object starts to acquire a sense of self as a visual chromatic since it is subtly incorporated into the interior of the plane as a line of color.

7. *Implicit lies, sound, page 61*

del intento

1996

(págs. 36 a 39)

Estructura de madera, cordel, proyectora, trípode, diapositiva - 210 cms. altura x 50 cms. ancho x 160 cms. fondo aprox.

Tanto desde la perspectiva generativa como de sus implicancias interactivas, esta obra se inscribe dentro de las coordenadas de la instalación.

La obra está compuesta por una pequeña y artesanal estructura volumétrica basada en un pentágono, realizada a partir de la unión de varillas de madera. Esta figura cuelga desde el muro produciendo una sutil sombra sobre éste. Frente a ella se sitúa un trípode fotográfico sobre el cual se ha instalado una proyectora de diapositivas. Desde el trípode cuelga un pequeño letrero que dice *aprete el botón rojo*. El botón se plantea como la llave hacia la interactividad.

Al apretar el botón rojo, la atención se concentra abruptamente en lo que acontece en el muro, y así la presencia de los objetos (trípode y proyectora) pasan curiosamente a un segundo plano. No es fortuito que Lazo haya elegido que el elemento gatillador de la acción pertenezca a los estímulos sensoriales, específicamente a partir de la seducción que produce el color.

La acción de apretar el botón pone en juego la problemática de la presentación *versus* la representación de la imagen. El muro se convierte en el soporte de este cuestionamiento, a partir de la proyección sobre el objeto de su propia imagen. El objeto, al ser iluminado por la imagen de sí mismo, pierde su condición tridimensional y participa en el juego de sombras sucesivas constituyendo una nueva imagen.

Aquí los elementos formales sólo son el medio por el cual se expresa un cuestionamiento. Presenciamos un ejercicio reflexivo de carácter tautológico en torno a la imagen.

de la plomada

1996

(págs. 40 a 45)

Plomada de metal, cordel, maderas, piedra, papel.- 50 x 70 cms.

A mi juicio, ésta es la más enigmática y críptica de las obras que se presentan en esta muestra.

No obstante, se destaca dentro del conjunto desde su austera *fisicalidad*.

Por el título se nos acerca al carácter referencial que tendría este objeto. Sin embargo, lo que emociona no es entender para qué sirve, sino percibir desde la sutileza de lo austero y desde la manualidad del artista una delicada e íntima reflexión.

Por otro lado, el montaje de este objeto, sobre una blanca superficie de papel, me sugiere un recorrido visual que sigue la cuerda que une al objeto con la piedra, apareciendo sutilmente la *línea sobre el plano*.

Jacqueline Morey
Curador asistente Museo de Arte
Contemporáneo, Santiago, Chile.

of the intent

1996

(pages 36 to 39)

wooden structure, string, projector,
slide, tripod.

210 cm. tall x 50cm. wide x 160 cm.
deep approximately

Both from the point of view of its generation as well as its interactive implications, this piece falls within the boundaries of an installation.

The piece consists of a small, rough-hewn volumetric structure based on a pentagon, made from little pieces of wood tied together. This figure hangs from the wall projecting a subtle shadow on the wall. In front of this, there is a photographic tripod over which a slide projector has been installed. A small sign hangs from the tripod that says push the red button. The button is proposed as the key to interactivity.

By pushing the red button, attention is abruptly focused on what takes place on the wall, and thus, the presence of the objects (tripod and projector) ironically end up being secondary in importance. It is not by chance that Lazo has decided that the element that triggering the action in the piece belongs to sensory stimuli, and specifically, the seduction of color.

Pushing the button brings about the question of the presentation versus the representation of the image. The wall turns into the supporting surface for this questioning on the basis of the projection over the object of its own image. The object, illuminated by the image of itself, loses its three-dimensional status and participates in the game of successive shadows, forming a new image.

In this case, the formal elements are merely the means through which a question is expressed. We see a tautological exercise of reflection about the image.

of the plumb line

1996

(pages 40 to 45)

metal plumb line, string, wood, stone,
paper -
50 x 70 cm.

In my opinion, this is the most enigmatic and cryptic of the works shown in this exhibition.

Nevertheless, it stands out from the rest of the group by its austere physicality.

Its title brings us closer to the referential nature of this object. Nevertheless, what moves us is not understanding its purpose, but rather to perceive a delicate and intimate reflection from the subtlety of the austerity and from the artist's manual work.

On the other hand, the installation of this object, over a white paper surface, suggests to me a visual route that follows the rope that connects the object to the stone, a subtle appearance of the line over the plane.

Jacqueline Morey
Asistant Curator Museum of
Contemporary Art, Santiago, Chile.

mentiras implícitas (apuntes del artista)

de la obra

La obra como forma de pensarse.

La obra no tiene ninguna relación con imágenes, sino con recorridos visuales.

color

El color es la cesura entre lo material y lo inmaterial.

Los colores toman personalidad propia liberados de cualquier representación.

Pienso en el color como entidades del mundo lumínico con poderes y cualidades propias con un mundo inmenso de posibilidades terapéuticas, emocionales, de pensamiento y artísticas.

Al poner un color sobre una tela (elemento culturalmente neutro) logro manifestar lo *sólo color*, lo cual en otras circunstancias, no es posible.

El color, no como algo que se ve, sino como una energía que puede cargarse psíquica y/o emocionalmente. Privilegio la energía cromática por sobre la carga cultural que puedan tener los colores. Me interesa lo no controlable del color y tener que lidiar con ellos desde otra parte de la mente, desde una sensación inaprehensible para la razón.

la palabra

El lenguaje nos permite dar sentido, pero es en las fisuras de las palabras, los sonidos o los colores donde sopla lo inaprehensible.

Si trasladáramos la problemática a las palabras, sería la acentuación de la fonética, el ritmo y la cesura, por sobre el significado de éstas.

Sería como repetir su nombre innumerables veces hasta que pierda todo significado y seguir hasta que sólo quede un temblor contráctil en la boca.

sonido

Al adosarle un sonido a una obra visual existe la intención de sumergir la obra en un clima, en una atmósfera, y la obra, al acceder a más sentidos se hace más envolvente.

Como en la música, los elementos utilizados en mi obra tienen una connotación de sonido (específicamente, la utilización del color) o de ruido (distorsión), que serían los elementos u objetos, tanto encontrados como facturados.

objetos

Vivimos en una era en la que nuestro entorno es cada vez más virtual, donde el avance de la informática y los sistemas de simulación están cada vez más en uso, en que el concepto de realidad está en constante cuestionamiento. Esto nos plantea un conflicto básico, somos seres físicos que entramos en una época de des-fisicalización.

Mis objetos aluden claramente a una realidad física, concreta y mutable.

Me interesa más la experiencia directa del objeto, que la idea de éste.

del tiempo y el silencio

El lapso en el que se observa la obra es fundamental, pues es en ese momento donde una información se puede convertir en experiencia.

la pintura

La pintura sin imágenes (como un sonido sin nombre).

implicit lies
(artist's notes)

about the works

The work as a means of thinking oneself.

The work bears no relation to images, but rather to visual wanderings.

color

Color is the pause between the material and the immaterial.

Colors acquire a personality of their own, free from any representation.

I think of color as entities of the luminous world with powers and qualities of their own, with an immense world of therapeutic, emotional, intellectual and artistic possibilities.

By applying color to a canvas (a culturally neutral object) I manage to express just color, which is otherwise impossible.

Color, not as something that is seen, but as energy that may be psychically and/or emotionally taken in. I prize chromatic energy over the cultural charge that colors may have. I am interested in what is beyond control in color and having to deal with colors from another area of my mind, from a feeling that is ungraspable by reason.

words

Language allows us to give sense, but it is in the space between words, sounds or colors where the ungraspable exists.

If we were to transfer the problematic to words, it would have to do with the accenting of phonetics, rhythm and caesura over the meaning of words.

It would be like repeating her name countless times until it lost all meaning and then continue until all that is left is a contractile tremor in our mouths.

sound

By adding sound to a visual work of art, I want to submerge the piece into a climate, into an atmosphere and the work, by addressing my other senses, becomes more enveloping.

As in music, the elements used in my work connote sound (specifically the use of color) or noise (distortion), which would be the elements or objects, both found and fabricated.

objects

We live in an era in which our environment is increasingly virtual, where the progress of information technology and simulation technologies are more evident every day, where the concept of reality is permanently in question. This poses for us a basic conflict, we are physical beings entering an era of de-physicalization.

My objects clearly refer to a physical, concrete and mutable reality.

I am more interested in experiencing the object itself, than the idea of the object.

of time and silence

The lapse of time in which the work of art is observed is essential because it is during that time that information may become experience.

painting

Painting without images (like a sound without a name).

félix lazo varas

Nace el 15 de Julio 1957 en Santiago, Chile.

estudios

1976-78	Licenciatura en Biología, Universidad de Chile	1995
1979-81	Cursos en Historia del Arte, Arte Latinoamericano y Grabado Universidad Católica de Chile	1994
1977-81	Licenciatura en Artes, Mención Música, Título de Interpretación Superior en Flauta Dulce, Universidad Católica de Chile	
1982-84	Estudios de Arte, Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, Chile	
1986	Magister de Arte en Educación Musical, Teachers College, Columbia University, New York, USA	
1987	Magister de Educación en Arte, Teachers College, Columbia University, New York, USA	1993

exposiciones individuales

1997	Ohuw - hni. Exposición simultánea en: Galería Del Grabado, Galería Arte Actual Plaza del Mulato Gil y Galería Arte Actual de La Dehesa, Santiago.	
1993	Mallok-0. Instituto Cultural de las Condes, Santiago Obnibula. Galería El Cerro, Santiago	1992
1991	Innomini. Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago Purapintura. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago	1991
1988	Made in New York. Galería Espaciocal, Santiago	
1987	Félix Lazo, Pintor. Instituto Norteamericano, Valparaíso Raw Paint. Macy Gallery, New York	1990
1984	Pinturas. Casa de la Cultura, Viña del Mar	

exposiciones colectivas

1997	Festivales Internacionales de Lima. Lima, Perú	
1996	de Miopía. Grupo Mallok-O. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia.	1989
	Pablo Burchard Homenaje. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.	

Paréntesis. Mallok-0 Group. Tomás Andreu Gallery, Santiago

Codice Mallok-0. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Serie de Instalaciones bajo un concepto que incluye la totalidad del museo.

Premiados por el Arte. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago
Un Marco para la Tierra. Exposición itinerante multinacional, Museo de Arte Contemporáneo de Santiago
Pintemos Juntos. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
Nace un Museo en Valdivia. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
Concurso Gráfico Marco Bontá. Instituto Cultural de Las Condes
La Silla. Galería El Cerro, Santiago

XII Feria del Hogar, Santiago
Duelo a Muerte. Sala Manuel Robles, Renca, Chile
Artistas de Chile & Mexico. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago
Exhibición de Otoño. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago
La Fruta en el Arte. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago
Aniversario de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión, Universidad Católica, Santiago

Cuatro Pintores Abstractos. Galería La Fachada, Santiago
12 de Octubre de 1492. Instituto Goethe, Santiago
Artistas de Bellavista. Galerías El Cerro y La Fachada, Santiago

La Energía Crea. Centro de Extensión de la Universidad Católica, Santiago
Protagonistas de la Década. XI Feria del Hogar, Santiago
Autorretratos. Galería Plástica Nueva, Santiago

Colección Permanente. Museo de Arte Moderno de Chiloé, Chiloé, Chile
Lazo-Ross. Museo Gabriel Gonzales Videla, La Serena, Chile
Cinco Décadas de Pintura Chilena. Feria del Hogar, Santiago
Enart 90. Estación Mapocho, Santiago
Ecología en el Arte. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

Bienal Internacional de Arte 1989. Valparaíso, Chile

Ocho de Montealegre. Galería Municipal de Arte, Valparaíso
Arte Joven. Galería de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso

Exposición de Profesores y Alumnos Destacados. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso
Exposición Colectiva Ambulante (en un Trolebus). Biblioteca Severín, Valparaíso

Exposición de Grabados. Macy Gallery, Columbia University, New York, USA

Exposición de Grabados. Macy Gallery, Columbia University, New York, USA

Exposición Anual Escuela de Bellas Artes. Sala Viña del Mar, Viña del Mar, Chile

Exposición Anual Escuela de Bellas Artes. Sala Viña del Mar, Viña del Mar, Chile

becas
1985-87 **Beca Fullbright,** Columbia University, New York

docencia
1991-93 **Escuela de Arte.** Universidad Católica de Chile, Santiago

1990 **Escuela de Diseño.** Universidad Católica de Chile, Santiago

1989-90 **Escuela de Arte.** Universidad Católica de Chile, Santiago

1988-89 **Facultad de Artes (Coordinador Programa de Magister).** Universidad de Playa Ancha, Valparaíso

1982-89 **Facultad de Artes.** Universidad de Playa Ancha, Valparaíso

colecciones públicas
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile
Museo de Arte Moderno, Chiloé, Chile
Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (en formación)
Teachers College Collection, Columbia University, New York, USA

agradecimientos

créditos

auspicios

Patricia Ready
María Luisa Geisse

Oscar Zenteno
María Elena del Valle

Hernán Maino
Claudio Torres

Jorge Méndez
Marta Dockendorff
Hector Droguett
Andrés Rojas
José Rojas

Roberto Edwards

Gerardo Guzmán H.

Teresa Miranda

Luis Medina
Vicente Vargas

Andrea Araos

Alejandro Cáceres

Heraclio Valenzuela

MODETAL

Textos:
Jacqueline Morey

Fotos:
Eugenio Hughes

Traducciones:
Shaw & Beauchard

Revisión:
Anne Footer
Isabel Celis
Tradco Ltda.

Diseño y Diagramación:
Andrea Lazo



Papel:
Este libro fué impreso en papeles:
Magnomatt de 135 grs. y
Beckett Expression 104 grs.

Se imprimieron mil
ejemplares en marzo de 1997.

THE DOCUMENT COMPANY
XEROX

**R.E. Producciones y
Tecnología 1 Ltda.**

ANTARTICA

INFINITA
Equilibrio musical



Y a todos los que en el anonimato
cooperaron en ésta producción.