

# Mezza: archivo liberado

Gonzalo Mezza





# **Mezza: archivo liberado**

**Gonzalo Mezza**

D21 EDITORES



# ÍNDICE

- 5 Más allá de las etiquetas  
*Sebastián Vidal Valenzuela*
- 29 Gonzalo Mezza: Índice  
*Soledad Novoa Donoso*
- 37 Cuerpo sur, de mar y arena: Gonzalo Mezza y *La Cruz del Sur*  
*Carla Macchiavello*



Gonzalo Mezza, *Proyecto Deshielo Venus 1,2,3*.  
 Archivo Mezza. Santiago de Chile, 1972.

# MÁS ALLÁ DE LAS ETIQUETAS

*El archivo liberado de Gonzalo Mezza*

Este año se cumplen cincuenta años desde que Gonzalo Mezza montó su primera exposición, *Escul-pinturas* (1969), en la desaparecida galería Casa de la Luna Azul. Tenía 20 años para esa fecha, y cursaba el primer año de la carrera de arte en la Universidad de Chile. Más tarde, sin embargo, y por consejo de la artista Roser Bru, decide continuar sus estudios en la mítica escuela de diseño EINA en Barcelona, ciudad en la que vivió casi diez años (1970-1979). En 1972, durante un viaje a Santiago, fue invitado a exponer en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Instancia para la cual desarrolló un proyecto de exposición llamado *El deshielo de la Venus 1,2,3* (1972), que comprendía tres esculturas de hielo de la Venus de Milo a tamaño natural, cada una pigmentada con uno de los colores de la bandera chilena. Sin embargo, mientras trabajaba para la exposición en los talleres de la Universidad de Chile, sus matrices fueron dañadas. Esto imposibilitó la consolidación de su gran debut en el MNBA, pudiendo recién en 1979 retomar el proyecto, esta vez en el Instituto Cultural de las Condes para un Encuentro de Arte Joven. Uno de los primeros documentos que se encontraron al estudiar el archivo de Gonzalo Mezza fue justamente la ficha original que había diseñado en el '72 para este proyecto. Una ficha que, además de contener información y descriptores, cuenta con un hermoso dibujo de las tres venus coloreadas, cada una en blanco, azul y rojo, respectivamente. La ficha en sí, supera el estatuto de ficha "clásica", al relacionarse con una obra gráfica, que es a la vez el

testimonio de la fallida muestra en el MNBA, agendada para julio de 1972. Ya en ese año, el valor que otorgaba Mezza a la figura del archivo le permitió retener en el tiempo el peso de la fractura de sus matrices, para reponerlas en el '79, como parte del montaje de la obra: la frustrada exposición del '72 sirvió no sólo en su estado documental, sino de pieza gráfica al montaje definitivo del '79.

Como el anterior ejemplo evidencia, la obra de Mezza es generosa, en tanto su archivo deja ver límites difusos en relación con la obra de arte y las tecnologías de producción y registro. Y es por ello que esta exposición trata de navegar por flujos diversos y polifónicos de entradas, salidas, clasificaciones y desmarques, de documentos y obras. Ello, para tratar de liberar el archivo de un artista que requiere ser comprendido más allá de los conocidos enunciados, cimentados principalmente por los medios que utiliza, que lo sitúan como pionero e innovador de las relaciones entre arte, tecnología y medios.

¡Pionero del arte multimedial! En efecto, la carpeta de prensa de Gonzalo Mezza en el archivo del MNBA contiene numerosos recortes que realzan su figura con una fuerte marca de inscripción en la vanguardia tecnológica. Sin embargo, esta encomiástica inscripción, si bien ha reconocido su histórica labor de muchos años, ha dejado también marcas negativas, sobre todo al mirarse superficialmente en la singularidad de su premisa. Mezza, y así lo ha demostrado esta investigación<sup>1</sup>, ha tenido excelente recepción de la crítica y los medios, pero no ha logrado que investigaciones más académicas, aquellas generadas a partir de la llamada “fiebre de archivos”, profundicen en la rica densidad de sus múltiples capas de producción. Precisamente, en la retrospección documental de esta investigación valió la pena preguntarse cómo y por qué Mezza se convirtió en este pionero, fundador o innovador del arte multimedial. El despliegue de su obra –a ratos con montajes altamente sofisticados y espectaculares para la época, con equipos de computadores e incluso de rayos láser– provocó que la recepción más primaria o esencial de su

---

<sup>1</sup> Este trabajo de investigación ha sido posible gracias al apoyo de Fondart y D21 Proyectos de Arte. Igualmente agradezco profundamente el generoso apoyo en la investigación de la historiadora del arte Mariairis Flores, quien ha sido fundamental para llevar a cabo este proyecto.



conceptualización artística quedará desatendida bajo la luminiscencia de la etiqueta. Una etiqueta peligrosa, que si bien valorizó un aspecto importante de su obra, también eclipsó un trabajo mucho más complejo y desafiante. ¿Por qué se ha generado este vacío, contando con un archivo tan extenso? La pregunta es compleja y podría ser abordada desde distintas aristas. Una de ellas es sabida y tiene clara relación con su no-filiación a la Escena de Avanzada. A pesar de las buenas relaciones, exposiciones conjuntas y colaboraciones que existieron con algunos de los artistas de la Avanzada, Mezza no fue parte de dicho grupo, y como es sabido, hasta antes del boom de los archivos —a mediados de la década del 2000—, la lógica de inscripción y circulación de obras y artistas estuvo principalmente anclada a la reescritura del arte de la dictadura bajo ese diagrama. Otro factor podríamos encontrarlo en la condición satelital o nómada de Mezza: sus entradas y salidas de Chile y sus búsquedas conceptuales más extensas y no necesariamente completamente unificadas bajo el rótulo “arte y política”, lo condujeron a quedar un tanto huérfano de lecturas analíticas de su tiempo. Aquello, hoy en día, y gracias al trabajo con el artista, el estudio de su archivo y al apoyo de Fondart, podría transformarse, ante la posibilidad de exponer variadas tramas que sobrepasan esta reducción enunciativa, permitiendo que en un futuro se puedan expandir las miradas a nuevas investigaciones sobre la historia de las artes mediales en Chile.

Y es justamente la reflexión política en su obra una de las líneas prácticamente inexplorada de su trabajo. A fines 1972, Mezza fue apresado en Barcelona por mostrar su rechazo al régimen franquista, pasando varias semanas en la cárcel. Este episodio, además de marcar su juventud, provocó en él un profundo rechazo a las formas totalitarias de poder y movilizó su obra hacia la idea de una liberación de la conciencia por medio de la transferencia simbólica de la información. El vehículo para ello: las nuevas tecnologías que comenzaban a posicionarse en el arte internacional. El video fue aquí central, puesto que fue entendido por el artista como una forma de comunicar visualmente y de entregar información de manera alternativa a la utilizada por los medios hegemónicos de comunicación. Ejemplo de esto es la colaboración que Mezza realizó para el proyecto de Antoni Muntadas llamada *Cadaqués Canal Local* en 1974. En él, Muntadas realizó una propuesta de televisión independiente, en el pueblo

pesquero de Cadaqués (España). Para dicha obra, pensada como un trabajo de visibilidad política y comunitaria, Mezza colaboró realizando cortos audiovisuales con su cámara, desde distintos puntos del pueblo, retratando la realidad local, con la idea de generar una especie de contra-información de los medios hegemónicos de la dictadura franquista. Para Mezza la ecuación era: liberar información = liberar de conciencias = liberación de la opresión. Su *F-16*—expuesto en la muestra *Santiago punto cero* de 1983— es la primera pieza computacional encontrada hasta ahora en el arte chileno. La pieza hacía referencia a los bombardeos y masacres de la Segunda Guerra Mundial y fue expuesta durante la dictadura en medio del conflicto de Beagle. Para esa exposición Mezza declaraba: “¡Posiblemente (...los artistas) lo perciben con mayor claridad que los que debieran tener los ojos y la mente abiertos a tanta amenaza acumulada en las bodegas del odio del ser humano... hacia el ser humano!”<sup>2</sup>. Además de estos, hay varios casos que operan en la obra de Mezza como un canal de reflexión en torno a la importancia de la premisa de liberar la información como gesto político y estético. Mezza, pese a ser un artista “diferente” para el medio chileno, se mantuvo participativo y activo en sus viajes. De aquello dan cuenta su participación en los festivales franco chilenos de video, su colaboración con artistas de la Escena de Avanzada como Carlos Leppe o Ronald Kay, y su desconocido trabajo postal contra la dictadura hecho para el proyecto de la revista CAL, propuesto por Carlos Altamirano, entre otros. En este sentido, la sensación es que Mezza siempre estuvo, pero no estuvo. Como un fantasma siguió su camino sintiéndose un poco ajeno en su misma tierra. Después de Barcelona, recaló en Porto Alegre (Brasil), donde se consolidó como uno de los artistas más importantes de la escena tecnológica en el continente, exponiendo en eventos capitales como las bienales de La Habana y del Mercosur.

*Mezza: archivo liberado* intenta aportar más luces sobre la obra de Mezza. Pretende facilitar una entrada adecuada a su obra —desde el estudio documental— para ver con mejores ángulos los planos y las esquinas ensombrecidas de su extensa producción.

---

<sup>2</sup> G.,G., “Gonzalo Mezza en ‘Galería Sur’: ‘El juego puede ser peligroso’”. *Revista Pluma y Pincel*, N° 10, 10 de nov. de 1983.



Gonzalo Mezza, *11 septiembre 1973*.  
Archivo Mezza. Barcelona, España, 1973.





Gonzalo Mezza, *Exposición retrospectiva Santiago punto cero*, video instalación, Galería Sur. Santiago de Chile, 1983.



# MEZZA

Copyright © Gonzalo Mezza / All rights reserved © 1995-2019 / [www.mezza.cl](http://www.mezza.cl)

\*Este Museo virtual fue creado por primera vez a internet por Julio del Solar en Chile a fines del Siglo XX como proyecto de Arte & Web .CL

Actualización permanente sobre diferentes exposiciones y eventos con fotografías de arte, proyectos e instalaciones multimediales hasta hoy día 2019 según 2019 \*



© MEZZA 2019 / next art exhibition: Galería D21 Chile  
curador: Sebastian Vidál

- Museo Virtual
- Temas
- Escultas
- Instalaciones
- Videos arte
- Art. 3D
- Escalas
- Proyecto, Socios
- e-Web
- Web
- Art. 3D
- E-1
- Links

Z

Telara



Bogotá



The Virtual Museum Project  
Museo Virtual de Arte 1995-2019 Chile



E=8

The Virtual Museum Project  
Instalación CAJAL Cultural  
San Pedro / Rio de Janeiro  
2010 Brasil



Instalación / Representativa  
Chile 2019



A. H. E. B.



Instalación  
22 Bernal de los Andes  
Brasil 1995



Instalación  
El Bernal de los Andes  
Brasil 2000



5 + 5 = 8  
Museo de Arte  
Santiago Chile  
2000



8 = infinity  
"Tempo de Información"  
Santiago - Chile  
Gonzalo Mezza - 2000



Instalación  
El Bernal de los Andes  
Brasil 1995



Instalación  
BNC / Museo de Arte / Santiago Chile  
2004



Instalación  
Fundación Telefónica / Chile  
1998



Instalación  
7 Bernal de Hobana / Cuba  
1998



Instalación  
Hacienda de los Andes / Brasil  
1995



Instalación  
Galería Bernal / Chile  
2000



Instalación  
Museo de Arte / Bernal de los Andes  
Brasil 1995



Instalación del arte  
Centro Cultural La Merced  
Chile 1995



Instalación Chile / Bernal de los Andes  
Brasil 1995



Instalación  
Cajal Cultural  
San Pedro / Rio de Janeiro  
Brasil 2000



Instalación  
Proyecto de la Merced  
Chile 1995



Instalación  
Museo de Arte  
Brasil 1995



Links



Instalación Residencia  
Casa de los Andes  
Brasil 2000

Last updated: 1 MARZO 2019

Site Maps: 1-737 R12



e-Mail

Participaciones



Studio 011 mezza.com



mezza.cl



Nombre: MEZZA.B

Como señalaba, hoy revisitamos a Mezza desde su archivo, y al hacerlo, lo primero que llama la atención es la insistencia del artista por documentar todo su proceso de trabajo bajo un sistema de organización visual y conceptual, que ha funcionado para él a través de fichas. Desde sus primeros trabajos como artista, y quizá aprehendido de su experiencia con la escena de arte catalana de principios de los setenta, Mezza ha registrado todas sus obras y proyectos bajo un único sistema de fichas. Este destacado hecho ha facilitado enormemente la investigación de su archivo, ya que en ellas yace también la lógica de un programa de trabajo que le ha servido para localizar problemas y resolverlos bajo patrones visuales particulares. Así, las fichas de su archivo logran documentar no sólo las obras realizadas, exposiciones, diagramas para performances y videos, sino también los proyectos no realizados o inconclusos. En otras palabras, las fichas son el corazón de la producción de Mezza. El hilo invisible que conecta los medios con los que trabaja a través de una construcción conceptual definida y propia, que funciona como declaración de una inquieta búsqueda por explorar toda nueva tecnología que cayera en sus manos. Gracias también a estos archivos es que Mezza logró en 1995 producir su propio museo virtual [www.mezza.cl](http://www.mezza.cl). La particularidad de este museo, además de ser uno de los primeros en su tipo en Chile, es que aún opera con su programación original, conservando el patrón de diseño, interfaz y formato que tuvo desde su creación, hace 24 años. Esta situación tiene una razón para Mezza. Casi como un artista *Net*, la construcción digital de su propio museo le permitió ya en el '95 –momento de las primeras operaciones masivas de internet a nivel usuario en nuestro país– pensar este dispositivo como un guiño al gesto duchampiano que condensa y vuelve portátil la extensión de liberar la información. Y, a pesar de que más de alguno podrá espetar que Mezza, después de tantos años y con tantos recursos disponibles, podría fácilmente actualizarlo de forma eficiente y moderna, él, por el contrario, prefiere mantenerlo congelado en 1995, no como mero capricho de nostalgia 1.0, sino como una ejercicio de resistencia contra la obsolescencia de los medios. El museo virtual en su concepto es una obra temporalizada como manera de evidenciar las tecnologías de ese tiempo, en particular en la operatividad del presente: una web hecha para que permanezca como testimonio de su tiempo. Esto es gravitante para

el mismo concepto del arte, ya que la constante desesperación por la actualización de nuevas interfaces “más amables o con más diseño” dejan en el recuerdo obsoleto el paso de la imagen multimedial que los contuvo originalmente. De esta forma, el museo virtual, al ser una plataforma considerada en sí misma como una obra de autor, es concebida como un diseño y un sistema único y, al igual que las fichas, es simbólicamente una obra de arte que contiene una parte del archivo. En efecto, el museo virtual se ve pasado de moda, pero para Mezza, como señalé, es su obra y contiene una ética digital propia del arte, más allá de las actualizaciones y tendencias que van surgiendo en el tiempo.

Asimismo, las fichas y el museo juegan un rol esencial en su trabajo. El archivo físico y el museo contienen muchas fichas y en todas vemos tres descriptores clave que podrían leerse incluso como título de una gran obra: Nombre, proyecto y fecha. Las fichas, todas iguales en su matriz, le han servido como fiel retrato de las etapas de su trabajo a lo largo de sus más de cincuenta años de producción. *Nombre, proyecto, fecha* retratan las ideas y conceptualizaciones de cientos de obras, performances, instalaciones, paisajes, exposiciones, fotografías, multimedias, cartas, etcétera, que han cruzado por la cabeza del artista. Un silencioso cuerpo de unidades que podemos leer como un conjunto, donde recalca su propio universo artístico y documental. En ese universo, fichas, fotocopias, *Polaroids*, cartas, *U-Matics*, CDs, disquetes, cassettes y un largo etcétera de soportes ya olvidados, se vuelven presentes en esta exposición como un mecanismo para recrear una trayectoria que adquiere nuevas lecturas con el paso del tiempo.

Para Mezza: *archivo liberado*, las fichas cumplen un rol preponderante: ellas relatan el constructo basal de toda su obra. Su ordenamiento y exposición en el muro de la galería, replica la voz coral de diversos dispositivos mentales y materiales, que unificados vehiculan el molde infinito del persistente postulado de Mezza: la infinita capacidad del desarrollo humano en la expansión tecnológica. Su concepción de octavo arte –sintetizado en el razonamiento del  $8 = \infty$  (basado en los 8 bites y en la extensión del arte digital como el octavo en la escala)– procede a delinear, desde las fichas, la premisa



TÍTULO: CONCRETO      FECHA: 1973  
 AUTOR: MEZZA      CATEGORÍA: GRUPO 1      OCT 1973

Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973  
 Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973



Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973  
 Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973

0112913

1. Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile.
2. Fotografías de la exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza.
3. Fotografías de la exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza.

**LISTO DE MATERIALES: MARZO, ABRIL Y SEPTIEMBRE**

1. Material de la exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile.
2. Material de la exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile.
3. Material de la exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile.

**FOTOGRAFÍA**

Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973  
 Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973

**COLABORACIONES**

Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973  
 Se refiere a: Exposición retrospectiva de Gonzalo Mezza      a la fecha: 1973

Gonzalo Mezza, *Ficha exposición retrospectiva Santiago punto cero.*  
 Archivo Mezza. Santiago de Chile, 1983.

central de esta exposición. La liberación (poéticamente infinita) es la metáfora de su octavo arte. Así, podemos leer las fichas en papel como los *proto-bytes* que evidencian el paso de diversos formatos y escalas, que caminan a través de las décadas hasta llegar a la última frontera: la *web*. Estas fichas colgadas en el muro contemplan a su vez una vitrina donde objetos (cintas, disquetes, *tapes*, fotografías y documentos) se reúnen para constituir un relato/registro material del diagrama estructural de su obra. De igual forma, la exposición presenta una selección de diapositivas expuestas en mesas de luz con registros, mayormente de Chile, de sus exposiciones históricas. Estas imágenes contienen tomas y ángulos nunca antes vistos y abren caminos de lectura a aquellas “viejas” tecnologías, en el precario contexto determinado por la dictadura. Los documentos físicos, de esta manera, retornan arqueológicamente como estructuras, vigas maestras, que facilitaban la concreción de sus ideas en torno a la expansión de la consciencia.

Otro elemento/medio central en la exposición lo constituyen las fotografías *Polaroid*. Para Mezza, quien comenzó a trabajar con este formato en 1975, la inmediatez de la *Polaroid* le permitió expandir la idea opuesta a la información retenida. La *Polaroid* era un mecanismo de liberación al sistema de revelado convencional. Era poder trabajar de mejor modo con la inmediatez de la performance para ponerla en diálogo con el territorio, otro de sus principales focos de atención. En pocos minutos, Mezza generaba, como en el caso de la acción de arte *Cordillera de Los Andes* (1987), un resultado fotográfico casi instantáneo, una imagen materializada en papel con la que podía interactuar en tiempo real con la experiencia del paisaje. Así, en cada *Polaroid* de *Cordillera*, Mezza inscribía físicamente con un lápiz la hora exacta en la que fue tomada. Incluso le permitía interactuar instantáneamente, *in situ*, con ellas y la cámara, para crear una nueva pieza híbrida. En este sentido, Mezza como artista y con su mano sosteniendo performáticamente la *Polaroid*, rompe inmediatamente la idea de secuencia lógica, invitando a indagar efectos de captura real, todo gracias a la velocidad del medio. Un resultado similar desarrolló en la serie *Polaroid* Acción ecológica *Isla Negra* (1979). La secuencia de fotografías en esta serie exponía los pies (zapatillas) de Mezza en distintos soportes sobre los cuales pisa, siendo remarcados con textos en cada uno de ellas. De este modo, la fotografía de sus pies

sobre arena, tendrían la leyenda arena, cielo, pasto, madera, roca, etcétera. Una de ellas, sin embargo, tenía la palabra “Isla Negra” y lo que exponía era simplemente el cuadrado negro del reverso de una *Polaroid*. La ausencia de representación (de la playa) era sustituida por la misma materialidad del opuesto de la fotografía. De esta forma, Mezza conecta en la secuencia de elementos naturales la lógica de un paisaje inexistente y que sólo se articula en el espectador por medio de la leyenda escrita. No hay paisaje alguno, sólo imagen de materias y el cuerpo del artista, pero hay inmediatez de unidades distintas combinadas con textos que posibilitan un paisaje. La última pieza negra es aquella que sólo estuvo en la presencia viva y real de lo natural. Es decir, dicho papel apareció espectralmente en aquellos ambientes naturales, lo que provoca, en la cadena significante, la aparición de un último producto negado en su representación, pero totalmente abierto para el desenlace del concepto. La palabra “negra”, realza justamente dicha aproximación, rearticulando experimentalmente el efectivo vínculo con significantes temporales y materiales que se pueden extraer de la misma *Polaroid*.

Pero no sólo con el trabajo con el formato *Polaroid* podemos apreciar la búsqueda de Mezza por la reflexión e interpelación al paso del tiempo. Por ejemplo, en la instalación *El deshielo de la Venus 1,2,3* (1979), que mencioné al inicio de este texto, Mezza expuso tres bloques rectangulares de hielo, realizados con agua del río Mapocho y pintados con pigmentos con los colores de la bandera nacional de Chile para emular las matrices destruidas de sus venus. Al interior de cada bloque había una fotocopia de la venus. Sin embargo, en el montaje en la sala, uno los bloques de hielo (el azul) se cayó y resultó dañado. Mezza realizó un video del montaje y en él dio cuenta del accidente. Los tres bloques, incluido el dañado por la caída, se expusieron junto a las fichas de las Venus y el video. El bloque no fue rehecho y en la muestra se daba cuenta de la fragilidad del material utilizado. Su obra ya había sido dañada en el '72 y volvía a sufrir daño en el '79. El bloque quebrado con el color de la bandera daba testimonio simbólico de la fractura política del país. No por nada Mezza, como expliqué, utilizó para las piezas hielo hecho a partir del agua del río Mapocho. La simbología detrás de la idea de una belleza clásica (pensada en el '72), era anulada por la rigidez del bloque rectangular. La combinación interna de materialidades como papel fotocopiado y

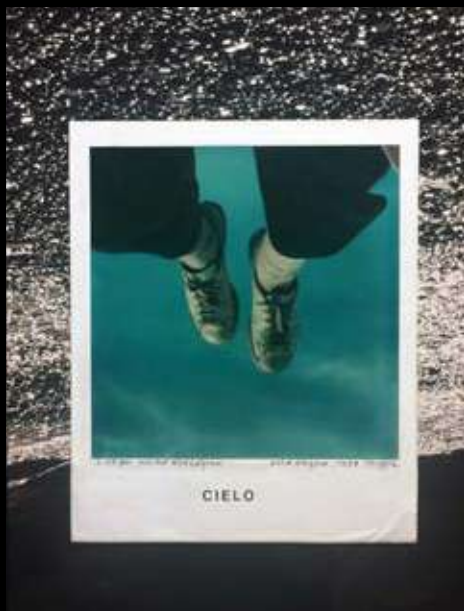


Gonzalo Mezza, *Cordillera de los Andes*, instalación con archivo Polaroid.  
Galería Arte Actual, Santiago de Chile, 1987.





Gonzalo Mezza, *Acción ecológica Isla Negra*, instalación con archivo Polaroid. Santiago de Chile, 1979.





Gonzalo Mezza, *El deshielo de la Venus 1,2,3*, video.  
Corporación Cultural las Condes, Santiago de Chile, 1979.

agua, y la frialdad del montaje nos remite a un cuerpo y tiempo inerte formado a partir del río donde también fueron lanzados cuerpos de detenidos acribillados por la represión. El estado de la materia cambiaba a medida que se derretía el hielo y daba paso a la evidencia de su interior: una venus fotocopiada. Tal como sucede con los descubrimientos científicos de especies congeladas por siglos en los hielos eternos, la propuesta daba paso al surgimiento de una aparición: una fotocopia con la representación de una pieza clásica. Mezza declaraba el proceso de la siguiente manera: “es hacer un arte vivo, actual, sometido a los cambios y no sólo rescatable a través de galerías dentro de clasificaciones rígidas”<sup>3</sup>. Las venus, majas o Marilyn’s a las que recurrentemente refiere la obra de Mezza, son siempre interpeladas por las nuevas tecnologías. Ellas dialogan con fotografías, aparatos de TV, *Polaroids*, fotocopias, entre otras tecnologías, tensionando la idea de que el arte es una permanente mutación, que siempre fue vanguardia y que nunca dejará de mirar su propia historia.

---

3 Foxley, Ana María “Arte y energía: Gonzalo Mezza cuenta su experiencia en Europa y sus exploraciones por el arte de video”. Revista Hoy, 3 de diciembre de 1980.





Gonzalo Mezza, *El deshielo de la Venus 1,2,3*, video instalación.  
Corporación Cultural las Condes, Santiago de Chile, 1979.

Las fotocopias son el último elemento central de la exposición. Como es conocido, Mezza fue uno de los primeros en utilizar este formato como foco principal de su obra. El artista encontraba en las fotocopias un nuevo modo de mecanizar aún más el proceso de copia y extender el sistema más allá de las posibilidades del grabado. Como sabemos, en los ochenta la fotocopia ya era utilizada por artistas en Europa y Estados Unidos con bastante recurrencia. Igualmente, en Latinoamérica –en Argentina, Brasil o México por nombrar algunos–, la xerografía era una forma de enunciar la resistencia política o del circuito mismo del arte. Su carácter popular y democratizador otorgaba la capacidad de trabajar con ella a bajo costo y multiplicar eficientemente el contenido. Por supuesto que Mezza desarrolló también una afición por explorar este medio y lo hizo a gran escala. En el segundo Encuentro Arte/Industria de 1981, logró el apoyo de la misma empresa Xerox para viajar a Ecuador y utilizar la única máquina fotocopidora a color existente en el continente por esos años, la Xerox 6500. Para esa época, Mezza ya había realizado la pieza *Cruz del Sur* (1980) y su interés estaba

fuertemente centrado en tensionar la idea del cuerpo emplazado en distintos espacios del territorio nacional. De esta manera, nace el proyecto N.S.E.O. de Chile. Una extensión de lo ya realizado años antes en una performance donde con sus pies juntos y brazos extendidos marca los cuatro ejes geográficos de Chile (desierto, cordillera, mar y territorio antártico). Así, realiza además del registro de su performance de pies juntos y brazos extendidos en la línea del Ecuador, la impresión de cuatro secuencias de 100 fotocopias color (400 en total), una de cada eje geográfico de Chile, las que firma y enumera. Cada una de las secuencias de 100 era expuesta en el hall de Museo Nacional de Bellas Artes, en una tira continua que cruzaba desde lo alto del muro al piso del museo, además de otros bloques de fotocopias dispuestas a los lados. Acompañaban este montaje la máquina de fotocopias Xerox y un video que registraba la acción de impresión de las fotocopias color en Ecuador. También, en la exposición *Mezza* regaló muchas de las fotocopias color a quienes se interesaran por ellas. Con la idea de concebir cada fotocopia como pieza única, firmada y enumerada, *Mezza* apuntaba a interpelar también al sistema del grabado. Por otro lado, la saturación del color de las fotocopias resulta coherente con el ejercicio que había realizado un par de años antes en su video *Marilyn Monroe vs Andy Warhol* (1977-1979), donde con un forzado *chroma key* activaba el gesto pop de Warhol a través de otro medio: el video. En el archivo del artista se encuentra también una serie de pruebas de color sobre la impresión, lo que evidencia el interés de exigir la máquina Xerox a su máximo nivel, para lograr un efecto cromático hiper saturado que pudiera ser análogo con la temperatura de los colores buscados para cada uno de los cuatro paisajes representados.

*Mezza: archivo liberado* buscar dar cuenta del trabajo sistemático de un artista que ha fundado una serie de conceptos y procedimientos innovadores en la relación entre arte y tecnología. Es una exposición donde documentos y obras se conjugan de forma selectiva en un recorrido único para entender los paradigmas del pasado y el presente (y futuro) de nuestro tiempo y cultura.

Sebastián Vidal Valenzuela  
Historiador del arte y curador de la exposición  
Marzo 2019



Gonzalo Mezza, *Punto 0.0. Acción de arte N.S.E.O.*  
Video performance con máquina Xerox 6500, Ecuador, 1981.



Gonzalo Mezza, N.S.E.O. de Chile. Instalación Xerox color.  
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1981.





3



4



MEZZA



5



1

Gonzalo Mezza, *La Cruz de Hiroshima 1983-1987*, Neo-instalaciones, instalación con fotografías Polaroid (detalle).  
Galería Arte Actual, Santiago de Chile, 1987.

## GONZALO MEZZA: ÍNDEX

Por amor al Arte y la Libertad de expresión  
dejé de pintar en Chile en el año 1971  
Me salí de la tela y del marco clásico y comercial de las galerías de Arte.  
Desde entonces he trabajado mis Proyectos  
y las llamadas Instalaciones con diversos medios y soportes  
como el video, la fotografía, la fotocopia, el computador y las impresoras  
con signos y materiales opuestos que de alguna manera han registrado  
dentro de la estética Conceptual una posible Memoria de mis intervenciones  
en el fragmentado Mapa del arte Chileno.

Gonzalo Mezza  
*Desde la no pintura*, 1989

Lo que señala [la *polaroid*] es la certeza de que  
en algún lugar hay, siempre, un documento perdido

Justo Pastor Mellado  
*Congelar, focalizar... la trama de la historia*, 1991

Hay una serie de palabras/conceptos que están siempre presentes en la conversación, los catálogos, los textos de/sobre Gonzalo Mezza. Estas palabras/conceptos apuntan tanto a tecnologías como a modos de operar en el campo de las artes visuales, a adjetivos o a proposiciones: *polaroid*, 0, hielo, versus, conceptual, ficha, ∞, cruz/cruces, grabado, documento, mutación, paisaje, virtual, colaboración, intervención, colectivo, conocimiento, poder, variaciones, evolución... Parece difícil huir de ellos al momento de reflexionar y escribir sobre la obra de Mezza y sus propuestas.

La exposición *Mezza: archivo liberado*, bajo la curatoría de Sebastián Vidal, busca arrojar

luz sobre un período significativo y definidor de la obra de Gonzalo Mezza comprendido entre los años 1970 y 1992, período en el que se acuñan los conceptos señalados, y en el que se genera la trama que sostendrá la producción de obra de este artista hasta el día de hoy. Tal como lo plantea el curador, tras un proceso de investigación, que ha implicado identificación, organización, sistematización de obras y documentos, la exposición busca generar lecturas críticas sobre la obra del propio Mezza a través de su exhibición pública, pero también iluminar momentos de nuestra historia reciente que, aparentemente clausurados en su comprensión única y monosémica, desde hace algunos años han podido ser revisitados, activados y resignifi-

cados con el fin de posibilitar la percepción de entramados más complejos, diversos y heterogéneos.

Asimismo, podríamos decir que la muestra reviste un cierto carácter “antológico” o “retrospectivo” pues nos permite revisar una selección de piezas puestas por primera vez en relación en una sala de exposiciones, incluyendo obras no exhibidas previamente, así como “material de archivo”.

Las comillas aquí no son casuales ni un capricho gráfico. Como sabemos, los furores de archivo han venido invadiendo la escena de las artes visuales internacionales desde al menos un par de décadas, con sus respectivos ecos locales. En este escenario, la apertura de archivos privados a la mirada pública ha generado importantes investigaciones, discusiones, descubrimientos o redescubrimientos, ingreso de flujos documentales al mercado del arte, con sus consiguientes cuestionamientos y problemáticas, entre ellas, la pregunta por el estatuto expositivo de los documentos.

En el caso de Mezza, tanto su postura política como su propia operatoria productiva plantea la indistinción entre “obra” y “documento”; todo es registro, pues es esa la lógica de producción, y por lo mismo todo es obra, pues los artefactos producidos sustentan ideas, imágenes, acciones, que se van retroalimentando y resituando a uno y otro lado de ambas categorizaciones.

Formado en las prácticas experimentales gestadas en Cataluña desde fines de los años sesenta de la mano de Muntadas, Miralda

y Ponsati, la reflexión artística en el Mezza de esos años estuvo ligada a la desmaterialización, tal como fuera planteada por Oscar Masotta en 1967 con aquél resonante *Después del Pop nosotros desmaterializamos*, y recogida por Lucy Lippard unos pocos años más tarde en su omnicompreensivo *Six Years: The dematerialization of the art object*<sup>1</sup>, así como al desarrollo de una práctica colaborativa en la que ideas, propuestas, resultados, devienen de unos procesos conjuntos y no necesariamente de una identidad autoral dura.

Es así como la desmaterialización, entendida como la situación en la cual el objeto de arte desaparece en su fisicidad para dar importancia a la información que este tradicionalmente ha portado, genera diversas estrategias artísticas que transitan desde el empleo de materiales “extraartísticos” como mangas de plástico, fotocopias, registros videográficos hacia la liberación total de información tal como el ciberespacio lo permite.

Sebastián Vidal ha descrito a Gonzalo Mezza como un artista nómada, en tránsito desde y hacia Chile. Este nomadismo ha implicado, por una parte, una recepción retardada de su trabajo, así como una discontinuidad entre éste, el contexto, y la producción local; asimismo, ha resultado en la no concreción de obras (Proyecto *Deshielo Venus*, 1972), o en forzadas modificaciones (*Marilyn Monroe vs Andy Warhol*, 1977), debido a desfases ideológicos o tecnológicos.

---

<sup>1</sup> Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Praeger, New York, 1973.





Gonzalo Mezza, *Proyecto Venus de Hielo*, archivo-objeto.  
Archivo Mezza, 1972.



Gonzalo Mezza, *669 Variaciones sobre la Venus del espejo chileno*. Instalación con fotografías Polaroid. Fotografía en archivo taller Mezza, Santiago de Chile, 1987.

En este punto me parece significativo insistir en el retorno a Chile el año 1979 y su diálogo entrecortado con el contexto artístico local, el que no comparte su propuesta de colaboratividad ni el valor implícito de la tecnología como operatoria artística y proyección política, pero que luego premiará el despliegue de estas ideas en piezas como la instalación con medios múltiples *La Cruz del Sur* (Concurso Colocadora Nacional de Valores 1980). Así, una de las cuestiones que instala Mezza, procedente de su experiencia *conceptual* previa es lo que podría llamar el *dilema del registro*, cuestión que Sebastián Vidal ha trabajado bajo la figura del *contrapunto* con el fin de analizar las piezas derivadas de éste.

Una de las cuestiones que recoge Mezza, desde este período y hasta hoy, es su comprensión de la pieza artística como una acumulación de información que se va desarrollando en el transcurso de la humanidad. La imagen –independiente de su soporte– y la tecnología que la sustenta portan datos, son producto de esos datos, y cada obra lo que hace es reescribir, reelaborar y reactualizar esa información para generar una obra *nueva*. Sin duda, esta concepción del arte –y de toda actividad humana– nos remite a la muerte del autor que Barthes enunciara el año 1968, coincidiendo con las ideas que los artistas *desmaterializantes* compartían. En este punto, no es solo la convicción de que los otros, los receptores de la obra, son quienes le dan sentido reescribiendo o releendo sus



Gonzalo Mezza, *Las mil y una noche de la Maja desnuda y de Goya DADA*. Instalación, Americas Society Gallery. New York, U.S.A. 1988.

propias experiencias –intelectuales, cognitivas, sensibles– en ella, sino la certeza explicitada por Barthes de que las ideas puestas por escrito en una hoja en blanco, trazadas sobre una tela, o capturadas por una cámara, no son simplemente propias de cada quien, sino que corresponden más bien a una suerte de cultura histórica más amplia: todo texto –toda obra– responde a una acumulación de citas infinitas previas que se entrecruzan en su reactualización.

De allí que la foto *polaroid* registrada por una *polaroid* opere no solo como captura documental de un proceso (*Acción de Arte Cordillera de los Andes*, 1987), sino también como evidencia instantánea de la cita como operación. De su propia cita, también, como

lo devela un texto escrito por Milan Ivelic a propósito de la muestra *Neo-Instalaciones* de 1987 en Galería Arte Actual<sup>2</sup>, al señalar que la obra de Mezza, en particular, denota una cierta exigencia de conocimiento de la obra previa para la cabal comprensión de la actual, y al describirla como una “labor continua de obras que no se constituyen en propuestas cerradas” en ellas mismas, sino que conforman un todo que se retroalimenta en su propia producción.

Como decíamos, la obra de Mezza aspira a la desmaterialización, lo que supone no solo una cuestión de materialidades y soportes sino también de ubicuidad. En la lógica

<sup>2</sup> Documento mecanografiado en el archivo del artista.

planteada por el artista, el arte es otra cosa, no su soporte; sin embargo, el soporte carga información que se ha venido transmitiendo desde hace siglos. Entender cada imagen –la pintura, por ejemplo– como un soporte de información es una manera desafiante de mirar al arte. La información que porta una obra habla de técnicas y tecnologías, de historias, de relatos que son o se van haciendo comunes a la humanidad. La ubicuidad plantea la posibilidad de una máxima liberación de esta información; la información estaría siempre disponible y en un no lugar, que finalmente es cualquier lugar, o todo lugar. Ello plantea un descentramiento respecto a los órdenes geopolíticos, geoeconómicos y un desafío a los flujos de poder. En este marco, Asia es igual a Europa es igual a América es igual a África, sin embargo, como señala el artista, aunque existe este potencial, “siempre está presente la tensión entre el ciudadano y la libertad, entre los *media* y quien los controla”<sup>3</sup>.

“Son las neuronas las que pintan, no es la mano” ha dicho también Mezza, enfatizando la idea de la “data”, de la información, y la operación de –constantemente– ordenar la información: cada pieza, cada obra es un “dato”, una información que se suma a otra para generar un todo, que se va retroalimentando. Así se entiende, igualmente, el arte como acumulación de datos, la “acumulación de datos implícitos en mi trabajo”, almacenados sumatoriamente por millones de años.

La investigación curatorial de Sebastián Vidal centra la atención en lo que él denomina des-

plazamientos tecnológicos respecto a la obra del período 1970 – 1992, identificando tres ejes diagramáticos: el primero, referido a la experimentación con tecnologías análogas; un segundo, digital, marcado por la exploración informática; y el tercero, el ámbito colaborativo frente al cual Vidal acuña la noción de contrapuntos mediales para referir a la vinculación entre referentes a partir de un concepto común. El trabajo de Mezza requiere, entonces, el manejo de varias disciplinas y expone la necesidad de dominar la tecnología para desarrollar sus proyectos.

*Mezza: archivo liberado* expone la necesidad de remirar un pasado reciente que, no solo se proyecta hasta el futuro que es el hoy, sino que permite resituar y resignificar las relaciones entre la producción artística y su contexto, pero también ampliar nuestra comprensión del campo artístico y su modelación en los últimos cuarenta años. Cuando parecía que la historia ya se había escrito, clausurándose en ese gesto, exposiciones como esta nos permiten constatar que la escritura historiográfica no es una ficción antojadiza y subjetiva, pero sí un campo rico a ser explorado, analizado y reformulado en base a lo que las investigaciones documentales nos vienen aportando.

En este sentido, hay un gesto de desobediencia fundamental tanto en el trabajo de Gonzalo Mezza en el período que esta exposición revela, como en el trabajo de investigación y escritura que Sebastián Vidal aborda.

Soledad Novoa Donoso  
marzo 2019

<sup>3</sup> Conversación con el artista, febrero 2019.



Gonzalo Mezza, *Cordillera + Estrella*.  
Fotografía sobre bandera. Archivo Mezza, 1979.



Gonzalo Mezza, *La Cruz del Sur, instalación* (detalle Oeste Isla Negra).  
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1980.

## **CUERPO SUR, DE MAR Y ARENA: GONZALO MEZZA Y LA CRUZ DEL SUR**

Con los pies en la arena, siento el frío primaveral frente al mar. Al enfocar la mirada, puedo identificar ese plano gris metálico que reverbera y ruge frente a mis ojos con la costa central de Chile, aunque podría ser de cualquier otro lugar que he visitado. Mis únicas guías son la constelación de estrellas siempre visible desde el hemisferio sur, de donde vengo, y mi experiencia de esos colores, del sonido de ese oleaje intenso sumado al viento helado que pica la superficie del océano. Es mi casa, es Isla Negra; soy Pablo, soy Gonzalo, soy Carla.

*Zoom-out.*

No soy yo quien tiene los pies en la arena en este momento, pero los siento hundiéndose en ella cuando la imagen del video que observo se remece inesperadamente con un zoom-out vertiginoso y la cámara ahora enfoca un horizonte compuesto por tres franjas de arena, mar y cielo. Ese movimiento brusco me trae inmediatamente de vuelta de la evocación sensorial, del encanto de la imagen en video, a la conciencia de la representación y a la materialidad del aparato tecnológico que media entre esa costa, su imagen electrónica y su reproducción en una pantalla de televisión. Paso de leer la imagen a través de las convenciones pictóricas del paisaje a las que estoy acostumbrada a la materialidad del video análogo, donde cada “cuadro” se compone de cientos de líneas escaneadas por un rayo de electrones. Asistida por el sonido descarnado del remecer de las olas, percibo lo efímero de ese supuesto

registro de la realidad, esa inscripción de la memoria, y su traducción de unas materias en otras, desfasadas e imperfectas.

Corte.

Zoom-in y re-enfoque.

Ha pasado solo un minuto frente a ese mar de acero y ese flujo electrónico, cuando una mano irrumpe repentinamente en la imagen idílica del borde costero, levantando frente al campo de visión una reproducción fotográfica en blanco y negro de un marco en una toma de contacto. La imagen es similar y distinta a aquella enmarcada por el video: las tres franjas horizontales de mar, arena y cielo, esta vez junto a un signo inscrito a mano del compás con las letras N-S-E-O.

Ese gesto irreverente de quiebre producido por la imagen dentro de la imagen, por la representación (cardinal, geográfica, territorial) de la representación (artística, mediática) y por un fragmento del cuerpo del artista que se introduce en el espacio de la mirada, sorprenden. Este nos enfrenta inesperadamente a la pretensión de captura de lo real del ser humano (a través de cualquier medio, disciplina y modo de comunicación), y a la “realidad” suplantada por su imagen, ya sea por una fotografía casi instantánea, por un video, por unas coordenadas impuestas y vividas, por una manera de leer patrones de estrellas, por unos discursos y fábulas. A su vez, nos ubica en una temporalidad extraña, profunda, que conecta el aquí y ahora de quien observa el video (tú y yo, un nosotros virtual) con el del acto de la grabación, por allá en 1980, con el de las máquinas, los artefactos mediáticos y sus tiempos, con esa temporalidad más larga de la pulverización de la arena donde han quedado impresas brevemente unas huellas humanas, y con el ritmo milenario del mar. Así, el video nos posiciona en una distancia peculiar, un lugar cercano y lejano respecto al sujeto que “hizo” el video y a una serie de otros, humanos y no-humanos, con los que interactuamos cotidianamente, en interfaces de seres vivos y no vivos. Como nos recuerda Ina Blom, “el video no es simplemente 'una' tecnología sino el nombre dado a una forma de agencia que involucra, entre otras cosas, capacidades humanas y electrónicas”<sup>1</sup> (Blom, 21).

---

<sup>1</sup> Ina Blom, *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology* (New York: Sternberg Press, 2016), 21.



Zoom-in.

Corte.

Pasa volando un pájaro sobre el horizonte.

Rápidamente la misma mano invasora sobrepone otras fotografías de la toma de contacto que la cámara enfoca con su zoom, en las que el hombre barbudo (un auto-retrato del artista solitario) aparece en su centro, parado frente al mar con los brazos extendidos, creando con su cuerpo la forma de una cruz y apuntando a cada uno de los cuatro puntos cardinales. Más tarde aparecerá en el encuadre del video el mismo hombre vestido de rojo, azul y blanco, replicando la pose y la acción capturadas en las imágenes fotográficas, girando, como si el medio del video intentara establecer una analogía imposible con otras técnicas de reproducción de la imagen, de memoria y archivo. Pero esta analogía no es lineal y progresiva (de la huella en la arena a la huella en la fotografía a la grabación magnética en cinta de video), sino que se vuelve un *feedback* o retroalimentación espiral lleno de borraduras y saltos, choques. Como el crujido del zoom al inicio, las máquinas de inscripción también envejecen, van a parar a la basura, tal vez al gran archivo que es el mar<sup>2</sup>. En este sentido, el video de Mezza no solo nos invita a explorar “el tiempo profundo de las constelaciones mediáticas”<sup>3</sup>, sino también su expansión global y la reiteración de los mismos signos, los mismos actos e historias de olvido que se siguen repitiendo.

Rewind, repeat.

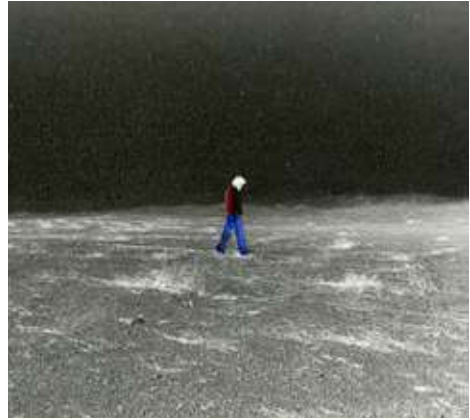
El cielo se ha abierto y pasan dos pájaros en dirección opuesta.

El cuerpo humano media esas coordenadas, ese sistema de orientación cardinal, más horizontal, N-S-E-O, que Mezza replica una y otra vez en distintos medios. El cuerpo es la materia que las trae a tierra, las habita, las padece. Como un Cristo. Crucifixión sufriente que apunta y está presente en todos los rincones del mundo: N-S-E-O.

---

<sup>2</sup> Ver en particular la contribución de Astrida Neimanis para *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview Through Art and Science*, ed. Stefanie Hessler (Londres: TBA21; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2018).

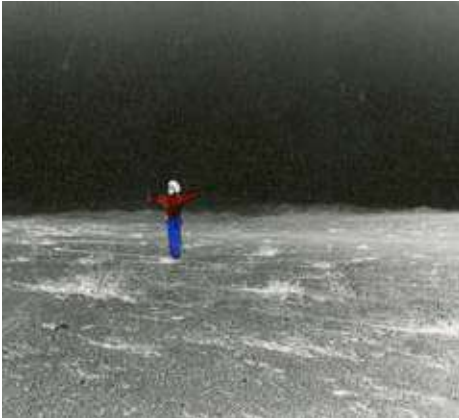
<sup>3</sup> Siegfried Zielinski, *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*, traductores Martha Kovacsics y Álvaro Moreno (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte; Ediciones Uniandes, 2012), 17.



Gonzalo Mezza, *La Cruz del Sur* (acción de arte desierto Atacama 1976), fotografía. Archivo Mezza, Santiago de Chile, 1976.

En el video, el artista deja cinco fotografías sobre la arena en la forma de una cruz horizontal, como si tejiera sobre ella otro plano de la existencia que conecta el inframundo con el cielo y la tierra, una cruz recostada, una tumba. Tumba mineral que recuerda el desierto y los cuerpos que están siendo depositados ahí desde 1973 y que encuentra su eco en la tumba del mar que todo lo disuelve. Líquido salado que revela la fotografía, y del que ahora en Chile emergen fantasmas e índices de los que fueron cuerpos. En el video, el hombre recoge la fotografía del centro de la cruz, camina al borde del agua agitada y las rocas cubiertas de algas mientras la cámara (manipulada por otro) lo sigue, y lanza la imagen al mar.

El hombre-compás vuelve a girar con los brazos extendidos en el vacío que ha quedado al centro de la cruz, mientras la cámara lo enfoca, se acerca y se aleja. Ahora da entierro mineral a las fotografías, arrodillándose y tapándolas con arena, trazando líneas que las conectan con sus manos y pies. Son débiles señales de una presencia, mapa fútil que será borrado por esa misma interacción de elementos, de actantes humano y no-humanos. Una acción que desaparece como el hombre compás al abandonar el encuadre, o el mismo registro del mar cuando la cámara hace un zoom-in final hacia el cielo y la imagen se va a negro. Borradura que recuerda los nombres dados por los pueblos andinos y sureños a esa constelación de estrellas –chakana, Melipal, Te Punga–,



suprimidos de la historia escrita en español, inglés, portugués, francés, y suplantados por la noción de cruz del sur tras la colonización del continente. Pero el pueblo crucificado no deja de girar, de existir. Y la cruz del sur no deja de marcar el punto en el polo sur desde donde parece girar la bóveda celeste.

*Zoom-out.*

El video no está solo, siempre forma una red. En este caso es parte de una instalación, ubicada en el piso del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago que miro a la distancia a través de fotografías, artículos de prensa y otro tipo de reproducciones. Desfase inevitable de la labor histórica, de cualquier narración. Es el final del año de 1980, el invierno ha sido particularmente frío y se ha aprobado con un plebiscito fraudulento la creación de una nueva constitución fabricada por la dictadura cívico-militar que lleva ya siete años en el poder. Sobre ese piso helado hay cinco reproducciones fotográficas ampliadas de la acción de Mezza en la playa, formando una cruz. Al pie de esta, cual María y San Juan, como testigos tecnológicos, se encuentra una reproductora de audio y un monitor de televisión donde pasa el video. Más que evidencia, ellos enfatizan el desplazamiento y desfase del evento que se intenta reproducir y documentar. Junto a ellos hay un cuadrado enmarcado relleno con arena, un paisaje desplazado evocador



Gonzalo Mezza, *La Cruz del Sur*, video color, 1980.

del espacio de juego de un niño. Sobre la arena reposan cinco *polaroids* que muestran al artista recreando la cruz y apuntándola hacia los cuatro puntos cardinales. Exponiéndose en tensión entre lo subjetivo y lo público, por un instante, Mezza clava su cruz pasajera en el corazón del museo.

La instalación gana el primer premio del 6to Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, un modelo de unión de arte y empresa con el que el Museo ha ido experimentando para financiar exposiciones, reflejo en el campo cultural de la transformación económica neoliberal implementada en Chile. Aunque algunos lo miran con suspicacia (Ana María Foxley lo llamaba desde la revista *Hoy* un “mecenas al por mayor” en 1981), esta asociación traerá ventajas para Mezza en términos de sus exploraciones con nuevos medios. Al año siguiente, presenta para el Segundo Encuentro de Arte e Industria una instalación sobre el paisaje de Chile basada en reproducciones hechas con fotocopiadoras Xerox a color. Ha debido viajar a Ecuador para poder usar las máquinas. En la instalación, yuxtapone su auto-retrato como cruz/xificado con los puntos cardinales e imágenes de hitos naturales asociados a los bordes de Chile, a los cuales añade un color: desierto rojo, hielos antárticos blancos, océano azul, y verde para la tierra montañosa de la cordillera. Gracias a la nueva tecnología, la alquimia foto-gráfica transmuta algo más que materias: la misma noción de obra de arte se diluye al expandir la noción de “serie” potencialmente *ad infinitum* como lo sugieren las cuatro hileras de imágenes



fotocopiadas que cuelgan de un tubo en la pared y la entrega de la obra fotocopiada a los espectadores. Un video muestra al artista en las instalaciones de Xerox, descomponiendo el proceso de fabricación de la obra, y se instala una fotocopidora *in situ*. En esta interface interactiva el artista sugiere: Hágalo usted mismo.

Re-wind.

Vuelta a 1980. La prensa nota con curiosidad que el premio recibido por la video-instalación de Mezza es en la categoría de gráfica. En Santiago, varios artistas han estado explorando esta descomposición de los límites entre los medios, se han instalado precisamente en la noción de “margen”, y han comenzado a transitar de las convenciones de la gráfica (y del arte en general) hacia el entorno, del trabajo con la imagen a la acción en la realidad circundante con una intención de transformación y crítica política. Aún falta un tiempo para que Nelly Richard publique su texto mimeografiado, *Una mirada sobre el arte en Chileoctubre de 1981*, y proponga la noción de una “escena 'de avanzada'” para comprender estos cambios. Por el momento, algunos de los términos que circulan son los de arte-vida, obra abierta, arte conceptual, arte vivo, mientras en los bordes de los márgenes se vislumbran palabras más cargadas, como resistencia. Al interior de ese extraño híbrido que se ha vuelto el MNBA, criticado por los mismos artistas y teóricos que participan en sus concursos, la resistencia aparece velada en algunas obras; otra cosa será su exterior.

El arte conceptual y los nuevos medios son atractivos para ambos campos, el oficial y el que se piensa cada vez más como una nueva vanguardia, en cuanto parecen al fin hacer coincidir el desarrollo del arte en Chile con sus contrapartes internacionales y permiten a su vez infiltrar elementos críticos a instituciones asociadas a la oficialidad de la dictadura cívico-militar.

Para algunos que vienen trabajando la extensión de la gráfica desde el campo más convencional de las artes plásticas y sus escuelas, el video parece ser el desplazamiento de la fotografía hacia otros campos de la vida cotidiana: desde la documentación a la televisión. No obstante, quienes han tenido formación en cine, diseño, arquitectura y video, se separan de ese discurso foto-gráfico. Por su parte, Mezza habla de energía y ecología, del “desajuste de la vida humana frente a la naturaleza”<sup>4</sup>, de una mirada continental que conecta a las periferias, de computación, a la vez que nutre su iconografía de cruces y muerte, de diálogos entre culturas. Pocos entienden a qué se refiere; la “mirada” está puesto dentro, por el momento. Quizás por ello Mezza no figura en *Una mirada*, aunque Richard lo incorporará en su envío a la Bienal de París en 1982, para luego volver a relegarlo en 1986. Gaspar Galaz y Milan Ivelic se refieren a su obra a partir de la noción de acción de arte y lo vinculan en su libro *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981* al sacrificio ritual bajo el cual entienden la aparición de la performance en Chile.

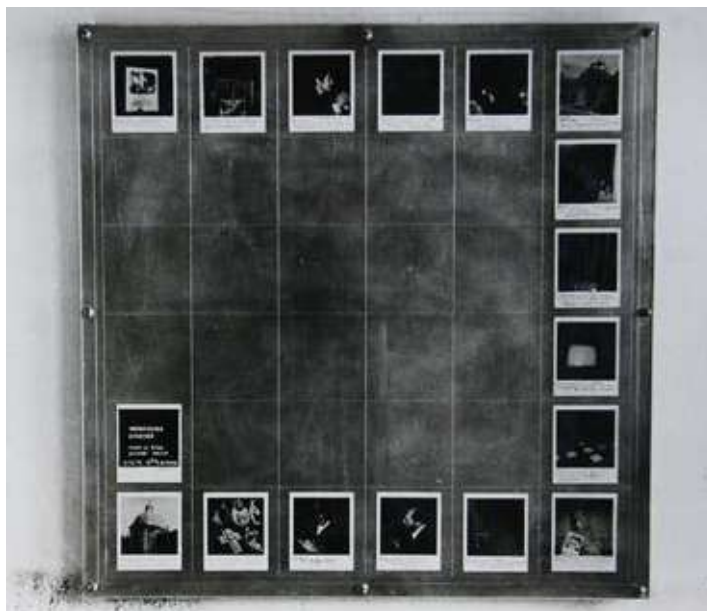
Zoom-out.

Paneo.

Mezza es y no es parte de esta escena. Algunos artistas han ido quedando en sus márgenes por distintos motivos. En su caso, sus conocimientos técnicos del video lo vuelven una figura clave para registrar las obras de otros (*La acción de la estrella* de Carlos Leppe, 1979) o incluso acontecimientos que remecen al campo de las artes (como la muerte del director de teatro Eugenio Dittborn en 1979). No obstante, aunque muchas de sus obras se conectan con las preocupaciones de artistas que han permanecido en Chile y dedicado su trabajo a una crítica a la dictadura y al trauma provocado por esta, sus intereses

---

<sup>4</sup> Gonzalo Mezza, citado en Ana María Foxley, “Arte y energía”, Revista Hoy, 3-9 de diciembre 1980.



Gonzalo Mezza, *Variaciones Polaroid Made in Chile 1979* (Acción de arte G. Mezza 10.55 am - 9 pm). Fotografía sobre cartón (la pieza original hecha con aluminio, fotografías Polaroid y acrílico se encuentra desaparecida al día de hoy), Santiago de Chile, 1979.

van más allá de la territorialidad vanguardista que se ha ido gestando en el ámbito local.

Su experiencia estudiando en España a inicios de los setenta tras abandonar la Escuela de Bellas Artes en Chile, y sus colaboraciones y asistencia a los proyectos de Antoni Muntadas en torno al paisaje, lo efímero y la participación (*Vacuflex 3*, 1971), la sensorialidad y la transmisión de la información entre 1971 y 1974, e incluso la formulación arte <—> vida<sup>5</sup>, han dejado huellas en su trabajo. Estas se vislumbran en la unión de lo personal, lo íntimo, lo sensorial, lo táctil, y lo público, en su interés por la traducción de un medio a otro. Si bien en sus obras de fines de los setentas e inicios de los ochenta se ven el mapa de Chile, el desierto, las cruces, la carretera panamericana, el metro de Santiago, los colores de la bandera chilena, las

---

<sup>5</sup> Antoni Muntadas, *Arte-Vida*. *Galería Vandrés*, Madrid, diciembre 1974-enero 1975 (Madrid: Galería Vandrés, 1974).



Gonzalo Mezza, *La Cruz del Sur*, video instalación.  
Museo Nacional de Bellas Artes Chile, Santiago de Chile, 1980.

referencias al sacrificio cristiano y la muerte, e incluso la imagen de la Pietá (como en la gran cruz que presenta para la Bienal de Valparaíso, fabricada con fotocopias que reproducen la portada de la revista *Time* mostrando al papa Juan Pablo II en brazos de un guardaespaldas tras el atentado contra su vida), estos están atravesados de una sensibilidad conectora, de un enraizamiento a la tierra y no solo la nación, de una conciencia global, heterogénea, otra, distinta y distante de los lenguajes que se han desarrollado localmente. Su preocupación no se centra en el paisaje chileno sino en una ecología mediática en la que también interactúa y se transforma la noción de nación, de identidad, de subjetividad.

Zoom aquí.

Tengo los pies en la tierra. Escribo en un computador conectada a un sinfín de redes. Estoy aquí en el frío del norte y es como si flotara en el aire y me trasladara a Isla Negra. Me observan y observo, cruzamos miradas, cables bajo la tierra y el océano. Conectamos, ¿pero cómo?





Gonzalo Mezza, *La Cruz del Sur*, video instalación (detalle sonido del mar).  
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1980.

El iceberg que Mezza imaginaba a llevar a la Expo Sevilla en España, en 1992, para instalar una reflexión mundial en torno a los impactos de la globalización, del colonialismo, del patrimonio cultural de una nación y de la humanidad, a través del hielo antártico, hoy ha roto su conexión con otros campos de hielo y flota a la deriva en el océano producto del calentamiento global, elevando el nivel del mar alrededor del mundo, su agua evaporándose en tormentas, volviendo el mar un desierto. Fue otro iceberg, más espectacular, menos interactivo y menos ecológico, el que llevó la nación de Chile a Sevilla en ese entonces. ¿A qué aspiramos hoy, cuál patrimonio, cuál vida, cuáles territorios, pueblos, materias preservamos y respetamos? Mientras tanto, la obra de Mezza sigue su flujo y mapeo de otro tipo de corrientes. Mientras el mar sigue conectando costas y todo lo disuelve.

Carla Macchiavello  
Marzo 2019



Gonzalo Mezza, *Al Este del sol Rapa Nui al Oeste de Hiroshima cuerpos quemados. Instalación* (1983-1987).  
Video instalación, Exposición Chile Vive, Madrid, España, 1987.



Gonzalo Mezza, *Avión + Mapa America del Sur*, fotografía de video (detalle).  
Archivo Mezza, Santiago de Chile, 1983.



1987

*Mezza*

Gonzalo Mezza, montaje en Galería Arte Actual, polaroid 779.  
Archivo Mezza. Galería Arte Actual, Santiago de Chile, 1987.



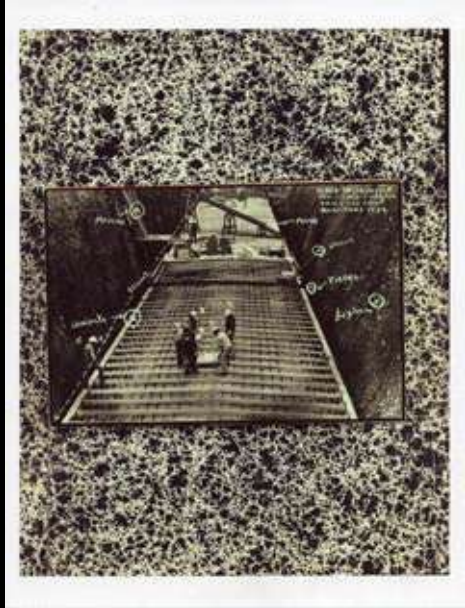
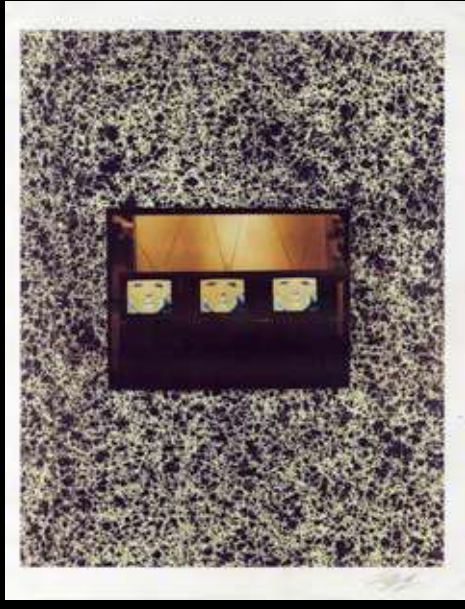
Gonzalo Mezza, Artefacto Polaroid poema a Nicanor Parra, fotografía Polaroid.  
Archivo Mezza. Santiago de Chile, 1982.

Polaroid  
 Polacolor ER Film Land  
 8 x 10 8 x 10  
 Land Film Polacolor ER  
 Type 809 Type 809

Distribuido en Chile por Polaroid Chile S.A. en colaboración con la Compañía Chilena de Fomento Industrial S.A. (CFI) y la  
 Corporación para el Fomento de las Industrias Artísticas y Culturales (CORFO).



Gonzalo Mezza, *Memoria de intervenciones y obras del artista en el arte chileno 1970-1986 (serie)*.  
 Fotografías Polaroid. Archivo Mezza.



*Mezza: archivo liberado* / Gonzalo Mezza

Curador: Sebastián Vidal Valenzuela

© Gonzalo Mezza

Textos:

Sebastián Vidal Valenzuela

Soledad Novoa

Carla Macchiavello

Asistente de investigación y curatorial:

Mariairis Flores

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

## D21 EDITORES



Proyecto financiado por Fondart,  
convocatoria 2018

Impreso en Chile / Laser Impresores

Primera edición 500 ejemplares

Santiago de Chile, marzo de 2019





