UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

MIXTURAS VISUALES

DE LA SERIE A LA NO REGULACIÓN

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales

Alumno: ANTONIO SILVA VILDÓSOLA

Profesores guías: Enrique Matthey
Willy Thayer
Rodrigo Zúñiga

Santiago, Chile,
2009

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer sinceramente el apoyo brindado en distintos momento de la escritura de esta tesis a José Pablo Wood y Javier Marticorena, por aquellas gratas disquisiciones; a Pablo Faúndez, por su prolija revisión de estilo; a Sandra Molina, María Jesús Román y Rainer Krause por sus valiosas opiniones; a Enrique Matthey, por su inestimable apoyo; y especialmente a Carolina Matheson, por su lectura crítica e incondicional.

INDICE

Página

RESUMEN……..…….…….4

INTRODUCCIÓN……..……..…….6

CAPÍTULO 1

CUERPO DE OBRA……..……..……..…….11

1.1 . Decisiones y clasificación……..……..…….11

1.2 ..Restricciones y expansiones de las series……14

1.3 ..Sistema de obra……..……...……18

CAPÍTULO 2

DISPOSITIVOS DE ENUNCIACION……..…….20

2.1 ...De lo minimal a lo híbrido……..…….……20

2.2 .. Lentitud, velocidad y Low tech……..…….…….27

2.3 .. Tautología, espacio fenomenológico y *Genius Loci*……..……..……33

2.4 ... Puesta en espacio……..……..……40

CAPÍTULO 3

ARTIFICIOS E INTERFACES DE LA IMAGEN……..52

3.1 . El acto fotográfico y el referente……..……52

3.2 . Metabolización y mediaciones de la imagen……..……..……57

3.3 . Lo fotográfico y post-fotográfico……..……63

CAPÍTULO 4

IMAGINARIOS Y CONTEXTOS……...……...……73

4.1 .. Imaginario de la ruina y lo arruinado……..73
4.2 .. El azar…….……80
4.3 .. La mirada del testigo y estado de excepción……...…84
4.4 .. Corte, ciudad y movilidad……...……91

BIBLIOGRAFÍA……..……..……98

RESUMEN

La tesis analiza el cuerpo de obras del autor y los procesos de creación de estas, en diálogo con su propia condición de existencia en el debate actual del arte contemporáneo, en particular sobre el estatuto de las imágenes y la naturaleza obsolescente de los dispositivos tecnológicos. Para alcanzar este propósito, la tesis examina los sistemas y operaciones visuales de cerca de 40 obras, sus referentes y su articulación con elementos biográficos, las que dan cuenta de su contexto de producción.

La tesis está organizada en cuatro capítulos, estructurados según los contextos discursivos, los referentes de cada trabajo y el análisis de obras. El capítulo "Cuerpo de obra" examina los marcos procedimentales de las series desde tres ejes formales: las series como sistema de clasificación, las series como sistema de restricciones y la expansión de las series hasta sus saturaciones. El capítulo "Dispositivos de enunciación" analiza los procedimientos formales de las obras y la tensión permanente entre la contención de la serie y la no regulación de éstas. Además, discute la cualidad material de las obras y su relación contextual con diversos imaginarios y prácticas sociales desde estrategias híbridas que abordan las nociones de lentitud, velocidad y *low tech*. Asimismo, se discuten las condiciones *site-specific* del emplazamiento de las obras en el espacio expositivo desde una perspectiva fenomenológica y la tensión existente entre el *Genius Loci* de este emplazamiento con la condición de "no lugares" de estos espacios. El capítulo "Artificios e interfaces de la imagen" examina la mixtura de materiales, referentes y procedimientos que constituyen las obras desde la relación de las obras con la neo vanguardia. Además, se discuten las mediaciones tecnológicas que afectan la naturaleza física y conceptual de la imagen, incluyendo el actual estatuto de lo digital, a partir de las conceptualizaciones de la imagen a partir de los planteamientos de Benjamin, Barthes, Dubois, Schaeffer, Krauss, Tisseron y Flusser. El capítulo "Imaginarios y contextos" reflexiona sobre algunas obras desde la noción de ruina, como *lugar de la memoria* y *lo arruinado*. Se discuten los sistemas de colección y clasificación de objetos, ideas y operaciones en los trabajos, utilizando el mercado persa como metáfora de lo arruinado.

Finalmente, la tesis concluye reflexionando sobre el espectador que construye las obras como un testigo cuya mirada toma conciencia. El autor se interroga sobre la *actitud ética* de las obras y la neutralidad del espectador frente a las imágenes, no solo para invitarlo a construir su propia lectura, sino también para interpelarlo en un punto de suspenso, un camino que se bifurca.

“Yo tengo más recuerdos que un hombre milenario.
Un viejo arcón colmado de escombros, un armario
con papeles, novelas, billetes expresivos
y rizos de cabellos envueltos en recibos,
guardan menos secretos que mi cerebro informe.”
Charles Baudelaire

“Cada artista de verdad tiene, por sí solo, que rehacer para
sí solo, toda la historia del arte.”
Juan Emar

INTRODUCCIÓN

> "(…) tomé un día la resolución de analizar todo según mi razón y de emplear todas las fuerzas de mi ingenio en seleccionar los caminos que debía seguir."
>
> René Descartes

Escribir sobre arte es colocar en lenguaje lo que rodea esta actividad. La primera cuestión sobre la que me voy a detener es acerca del formato tesis. Tal vez no sea casualidad lo impopulares que son las tesis en la comunidad artística, si además admitimos lo crípticas y poco dialogantes que suelen ser. Es esto lo que me ha presentado mayores dificultades a la hora de avanzar en la escritura. Como ya se ha señalado, éstas suelen incurrir, como trámite, en un "itinerario del ejercicio académico de la administración de títulos de dominio disciplinario"[1]. También, podemos observar que las tesis en artes visuales tienen la especificidad de establecer el lugar desde el que se habla (o produce), desde el cual como autores nos referimos a las obras, a veces de manera clara y precisa, otras más especulativa y ambigua.

Me he propuesto que este soporte pueda exponer y explorar los territorios en los que incursiono, los lugares donde se asientan y se desplazan las obras. Lo específico de de tesis de artes visuales pareciera ser que está en los límites, características y alcances particulares del análisis del sistema de obra(s) y su relación con elementos biográficos. Esto, indudablemente, si no determina, al menos tizna el proceso y tono de la misma escritura. La tesis está editada como un montaje paralelo donde corre, por una parte, un relato de la obra, y por otro, un relato biográfico. Aquí se entregan ciertas claves que permiten integrar mi experiencia de artista-tesista con el relato de las obras y las distintas series.

---

[1] Así lo señala Gonzalo Díaz, miembro del Consejo Académico de este Magister, en la carta escrita a modo de parodia, dirigida a Byron Boyd, Coordinador Académico del Departamento de Artes Visuales. En Cariceo, Arturo. *Manifiesto Neopompier, Estrategias para sobrellevar una Licenciatura en Artes, Bellas Artes, Artes Plásticas y/o Artes Visuales en la Universidad de Chile*. Tesis (Licenciatura en Arte mención Pintura). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003, p. 356.

Tal vez otra diferencia sustantiva entre una tesis en artes visuales respecto de un ejercicio similar en ciencias, por ejemplo, vendría a ser que en esta última se establece un marco teórico y se elabora un plan de investigación. En artes visuales, por más que uno trabaje con sistemas o subsistemas, el proceso de teorización –sí es que se me permite llamarlo así– es posterior, por lo tanto, el ejercicio está hecho a la inversa. Las obras no ilustran discursos o autores, más bien, se acude a ellos para que expliquen las obras. Soy de la opinión de que las obras no surgen de los discursos y los autores, sino al contrario.

A raíz de lo anterior me motiva especialmente levantar, desde mi quehacer, preguntas sobre la praxis artística contemporánea. La constante de mi trabajo, que bien podría definirlo, es que reflexiona sobre su propia condición de existencia, sobre su propio estatuto.

Me he propuesto que el desarrollo de la tesis se articule como un montaje, organizado de manera que se vayan hilvanando los distintos sistemas de los trabajos y las series, para así articular un cuerpo de obra. Tomé la decisión de incorporar obras y series que no desarrollé directamente durante los cursos del magíster, principalmente porque me resultaba muy difícil explicar mi trabajo más reciente circunscrito a un contexto aislado. Me pareció más honesto y coherente hacerme cargo de obras anteriores, porque hay una suerte de sinapsis intratextual entre las distintas obras. Otra razón que me hizo tomar esta decisión, fue la mixtura de referentes, materiales y procedimientos, que se van revelando durante el desarrollo de los capítulos. Fue en esta etapa del proceso de elaboración de la tesis, en la cual me di cuenta, que existían desaveniencias entre el tono de la escritura y la obra misma. Entonces, asumí que una cuestión clave en esta tesis refiere a la coherencia entre la escritura de la misma y el cuerpo de obra que me corresponde defender. De acuerdo a lo recién señalado, opté por una escritura de menor regulación formal y asumiendo la combinación y superposición de estrategias.

Otra de las cuestiones metodológicas que me propuse, fue integrar algunos de los problemas enunciados durante los cursos del Magíster, en relación a preguntas que

plantean mis trabajos. Es así el caso de la discusión sobre el actual estatuto de las imágenes y la naturaleza obsolescente de los dispositivos tecnológicos. Para realizar este propósito, opté por un índice de cuatro capítulos, para abordar los tópicos centrales de mi trabajo. Estos responden al qué, al cómo, al para qué y al por qué de mis obras. Cada uno, en mayor o menor medida, sigue una estructura interna común que refiere a los contextos discursivos, los referentes de cada trabajo y el análisis de obras.

En el primer capítulo, titulado *Cuerpo de obra*, entrego el marco procedimental de mi trabajo en torno a las restricciones y expansiones, sistemas y clasificaciones. Aquí, me refiero a las decisiones materiales y formales que voy tomando en los distintos trabajos, determinaciones que involucran operaciones visuales y conceptuales. También, abordó la coexistencia de líneas de trabajo formal y materialmente diferentes, agrupadas en series, describiendo cada una de ellas. Explico por qué estos trabajos pertenecen a distintas series y cómo éstas comenzaron como una práctica expandida del campo del grabado, dando paso luego a trabajos fotográficos e instalaciones.

En el segundo capítulo, titulado *Dispositivos de enunciación*, me refiero a la cualidad material de los trabajos y su relación contextual con imaginarios donde distintas prácticas sociales se mezclan generando estrategias híbridas desde la relación entre lentitud, velocidad y *low tech*. A continuación realizo un análisis de la tautología y autorreferencialidad en algunos trabajos. Termino el capítulo, refiriéndome a las obras emplazadas en el espacio expositivo partiendo desde un análisis fenomenológico, luego reviso la escala de las obras, el *Site Specific* como condición de varias instalaciones, y también, la tensión existente en mis obras, entre el *Genius Loci* y los "no lugares".

En el tercer capítulo, titulado *Artificios e interfaces de la imagen*, desarrollo el eje que vincula la relación de mis obras con la neo vanguardia, el tránsito de las series desde métodos restrictivos en lo formal y procedimental, a saturaciones del mismo sistema, lo que he optado por llamar no regulación. Lo que ocurre es algo así como una expansión de un minimalismo monocromo a un post-minimalismo híbrido. La saturación de la contención de este minimalismo, no desborda fundamentado en una perspectiva histórica basada en la falta de oro, del que la Provincia de Chile careciera y ambicionara.

Descarté esta tesis, ya que esta saturación no responde a un deseo inconsciente de Barroco de la colonia, sino más bien, por una atracción por el enigma y lo laberíntico. Puedo aventurar, siguiendo las categorías formales de barroco y clásico, que en última instancia, no debemos olvidar que la obra tiene un relato y como tal no queda excluída de la ficción. En este sentido, mi trabajo es barroco, borgianamente hablando. Esta lectura, pretende enriquecer las posibilidades formales y no delimitarlas a un contexto de "la falta" *per se*:

> "En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan."[2]

La posmodernidad, así como la opción de Ts'ui Pen, tiene como una de sus características la simultaneidad y proliferación de relatos. Mi trabajo no pretende completar una totalidad. En la obra *La novia desnudada por sus solteros, aún* (*Caja verde)*[3], de Marcel Duchamp, el contenido (dibujos, fotografías y facsímiles de notas manuscritas) están dispuestos en la caja de manera aleatoria. La lectura, no será nunca la misma y dependerá de la participación de cada espectador. Duchamp se refirió a esta obra con la siguiente afirmación: "no es éste un tiempo de completar las cosas, es una época de fragmentos"[4].

A continuación, me refiero a las mediaciones tecnológicas que afectan la naturaleza física y conceptual de la imagen. También reviso algunas categorías de Roland Barthes en algunos de mis trabajos, como son los aspectos indiciales y el *punctum*. Reviso ideas de una decena de autores que abordan sobre la imagen y tópicos

---

[2] BORGES, Jorge Luis. El jardín de los senderos que se bifurcan. En su. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1966. p. 104.

[3] THE MUSEUM OF MODERN ART AND PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Duchamp.* Nueva York: Prestel-Verlag & The Museum of Modern Art, 1989. p. 303.

[4] Citado en BARCHINO, Matías. *La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Anales de la Literatura Hispanoamericana N°28. 1999. p. 96. Consultada versión digital. [en línea] http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI9999120087A.PDF [consulta: 12 junio 2009]

que se vinculan con mi trabajo. Finalmente, concluyo el capítulo con una reflexión sobre la condición actual de la fotografía evidenciando el problema analítico que sufre la imagen y el dispositivo fotográfico a partir del actual paradigma de lo digital.

En el cuarto capítulo, titulado *Imaginarios y contextos*, me refiero a imaginarios ya enunciados en los capítulos anteriores. Aquí abordo la ruina desde la experiencia iniciática de un viaje que realicé a Medio Oriente. Esta mirada arqueológica, queda cruzada con una idea, ciertamente literaria, de ésta y del artista viajero, aquél que trae algo de "otro lugar". Me interesa en este capítulo la relación entre ruina como "lugar de la memoria" y lo arruinado. El mercado persa, suerte de museo de la colección de objetos y cachureos, se presenta como una metáfora de los sistemas de colección y clasificación de objetos, ideas y operaciones en mi trabajo.

A continuación, me refiero al espectador que construyo –aceptando que éste pueda ser construido por el autor–, como un testigo cuya mirada toma conciencia. Luego, realizo una reflexión entre mi obra aquí expuesta y "otro", que es quien construye el sentido. Finalmente, a modo de cierre, me pregunto, si acaso mis obras, más que invitar al espectador a participar de una lectura abierta, lo interpelan en una puesta en escena que pareciera intentar arrojarlo a un punto de suspenso, una pregunta, un camino que se bifurca.

I. Articulación del cuerpo de obra

1.1 Decisiones y clasificación

> "A esta apología del desorden simpático se opone la mezquina tentación de la burocracia individual: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa y viceversa; entre estas dos tensiones, una que privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante, y otra que exalta las virtudes de la tábula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento, siempre se termina por tratar de ordenar (…)"
>
> George Pèrec

Antes de empezar a analizar las obras que dan sustento a esta tesis, me parece pertinente poner en evidencia las decisiones que preceden a los trabajos. He de decir que, tal como describe Pèrec las posibles clasificaciones de los libros en los distintos lugares de la casa[5], transito por un proceso que involucra diferentes etapas de determinaciones. La espontaneidad inicial que estimula mi trabajo, muchas veces se contagia por alguna lectura; a ésta le sigue una sucesión de intuiciones donde exploro distintas variables y posibilidades: asociaciones libres que surgen, reviso muchas fotos realizadas por mí y guardadas en extensas carpetas y subcarpetas digitales, obras de otros artistas, esquemas que hago, comentarios que agrego, una enumeración de temas que me interesan en aquel momento sobre la obra que estoy realizando. En esta etapa de desarrollo, busco dispersamente afinar ciertas intuiciones: realizo lecturas de algún autor determinante, relecturas en ocasiones, que la mayor de sus veces son breves, ya que me producen un efecto embriagador. Existe literatura que me conmueve y busco productivizar esto, por eso es que muchas obras las he desarrollado cobijado en más de un fragmento de algunos autores. Cuando he reunido una buena cantidad de estos elementos, intuitivamente busco un método y me lo impongo –todo juego requiere sus

[5] PÈREC, George. *Pensar Clasificar*. Barcelona, Gedisa, 2001. p. 31.

reglas–. Acudo así a la eficacia de la síntesis y el orden, descartando los excesos. En el proceso de mi obra, desde su ideación hasta la puesta en escena, se dan cita todos estos momentos de orden y desorden. Porque "el desorden es la otra cara del orden. Así como el olvido lo es de la memoria"[6] Podríamos decir que este es mi hábito, mi costumbre de uso del espacio y tiempo para desarrollar una obra.

Otra manera de ver este mismo fenómeno del orden, es la que plantea Carla Pasquinelli respecto de cómo habitamos la casa:

> "Ordenar la propia casa es, en efecto, una manera en que el sujeto se radica en el mundo (lo habita) y en cierta medida lo funda, en el sentido que se lo apropia al interiorizarlo, y al mismo tiempo lo coloniza al proyectarle una parte de sí."[7]

Ordenar, en mi caso, es definir un método de trabajo, es hacer preciso y visible las zonas opacas de las obras. En cuanto a esta etapa borrosa de decisiones, me parece altamente sugerente cómo es abordada en el film *Eterno resplandor de una mente sin recuerdo*[8]. Si seguimos el proceso mental del personaje, Joel Barish, en el intento por borrar de su mente los recuerdos de su novia, Gondry, el director, opta por la idea de *chunk*. El término *chunk* fue acuñado por la Ciencia Cognitiva en los años 50, en su intento de explicar el procesamiento y almacenamiento de la información de la memoria por medio de la configuración de una unidad básica. La memoria ocupa un espacio físico en el cerebro, almacenada como libros en una biblioteca. El espacio físico de la memoria de Joel literalmente tiene el aspecto de una biblioteca, a veces de la casa de infancia o de otros lugares. Este espacio, siempre tiene recovecos que permitirán a Joel esconderse, al darse cuenta, en estado inconsciente, de que aún ama a su ex novia y que "alguien" intenta borrar sus recuerdos y quedarse con ella. Entonces, como un recurso para no perder los recuerdos que tiene de Clementine, la ex novia, logra crear nuevos recuerdos. En este sentido, los procesos de la mente no son lineales, sino más bien fragmentarios y

---

[6] PASQUINELLI, Carla. *El vértigo del orden: la relación entre el yo y la casa.* Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2006. p. 18.
[7] Op. cit. 10.
[8] GONDRY, Michael. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind.* 2004.

superpuestos. En el momento en que el proceso de borradura se ha realizado completa e inexorablemente por el Dr. Howard, queda una sensación de extrañeza e interferencia entre Joel y Clementine, cuando azarosamente se encuentran en un tren y comienzan una nueva relación. Si bien los teóricos del *chunk* buscaban explicar la memoria basándose en fenómenos asociados a la informática, pienso –siempre hablando desde mi experiencia – que cada contenido importante para nosotros es asociado a un determinado contexto de sensaciones (olor, sonido, emociones, tacto, temperatura, dolor, etc.) al que le damos un "lugar" donde conservaremos esta experiencia. Aceptando esta idea, todos los recuerdos que guardamos en nuestra memoria, adoptarían como sistema de almacenamiento y un espacio físico clasificado.

Así como una buena parte de las obras se constituyen como tal, muchas veces en circunstancias inciertas, cargadas de especulaciones, deseos y hallazgos, lo más preciso es afirmar que, una vez que éstas son puestas en escena, es cuando mejor se entiende su actitud y lugar de inscripción. Entonces, lo que ocurre es que una obra conduce a otra y mi decisión cita a una obra que la precede, como una red hipertextual. Las obras guardan una comunicación entre ellas, una suerte de *vasos comunicantes* bretonianos.[9]

La materialidad del cuerpo de obra que presento en la tesis es muy diversa entre sí, y aunque todas ellas están agrupadas en series, dependiendo de la metodología o las problemáticas trabajadas, puedo decir que en general parto de un problema antes que de un material; aun cuando también hay objetos o imágenes que deposito en una suerte de reservorio para futuras posibles obras.

La serie es un grupo de obras ordenadas cuyas unidades tienen características similares. Revisemos la definición de seriación que da Fernández Chiti: "Concepto ergológico[10] aplicado a la producción artesanal, cuya esencia consiste, precisamente, en la confección de series más que en la producción individual de piezas diferentes unas de

[9] Término que toma André Breton prestado de la biología, para referirse metafóricamente, en su libro Los vasos comunicantes, en el cual postula la unidad entre el mundo de la vigilia y el sueño Concilia el conocimiento intuitivo y el conocimiento racional.

[10] Ergología es una disciplina relacionado con el estudio de la cultura material de un pueblo.

otras".[11] Pero, ¿cuándo se configura una serie? Cuando detecto que una problemática se vuelve persistente o, dicho de otro modo, cuando decido insistir porque me interesa el proceso o el sistema de relaciones que de allí se pueda establecer.

Las series son, en alguna medida, operaciones de edición, de ordenamiento y clasificación en este campo de producción. ¿Es acaso necesario detenerse en lo que media entre una obra y otra? Pienso que sí, en parte porque las decisiones también se van afinando durante el proceso, además de entregar elementos para su comprensión. Parte importante del sentido va apareciendo y haciéndose visible de manera fragmentaria.

Siguiendo la idea de la serie, las decisiones guardan relación con un cuerpo de obra que va más allá de un trabajo puntual y cuya naturaleza material no está determinada por una técnica o un oficio. Creo necesario precisar que más allá del sistema o método que haya escogido en las series, la actitud de las operaciones no abandona el interés por la resolución plástica de los problemas de las obras.

1.2 Restricciones y expansiones de las series

Las series también guardan una filiación con mi formación de pregrado en la línea del grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago. El diseño curricular, basado en menciones, estaba encerrado en la propia "cocina" de cada disciplina o rama. Es historia conocida que Eduardo Vilches habilitó una expansión del grabado a sus posibilidades formales y conceptuales, con el propósito de redefinir el grabado. Estos objetivos se centraron en: la naturaleza material del grabado, particularmente desde la "superficie receptora de imagen" (papel) y las posibilidades de

[11] FERNÁNDEZ CHITI, Jorge. *Diccionario de Estética de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Condorhuasi, 1992.

la matriz; y las cualidades procesuales del grabado, reflexión que habilitó conceptualmente los desplazamientos de la noción de edición y serie[12].

Inmerso en este contexto del desplazamiento del grabado, es decir, mover una definición de un lugar a otro no está lejos de la operación de clasificar un libro en determinado lugar o estante. Clasificar tiene otra acepción significativa, en este caso, una personal: mi afición por clasificar, agrupar y coleccionar objetos de la misma procedencia desde niño. Esta insistencia –hobby se le llamaba – en coleccionar primero álbumes de "monitos", luego álbumes de estampillas, siguiendo el rastro de ediciones filatélicas, monedas, postales, sobres, mapas, comics y libros de mis autores favoritos, pienso que tiene que ver también con un afán archivístico. Aquí está presente el deseo de colección y el afán de clasificación. Antes de los doce años, hacía listas de los países del mundo y de refranes; entrando recién a la adolescencia, interrogaba a mis familiares configurando árboles genealógicos, fantasías heráldicas de las llamadas "familias tradicionales" –otrora humildes familias castellano vascas–, rastreaba una pista tras otra en el ex Salón Fundadores de la Biblioteca Nacional. El gusto no estaba en el tema, sino más bien en la pesquisa. Esta afición la asocio a la curiosidad; John Cage sostenía que el arte está movido principalmente por "la curiosidad y el conocimiento"[13].

Inmerso en el contexto de una escuela de arte, mi afición por clasificar se expandió a enunciar una frase o palabra que colocaba en escena una situación específica. Aquí es cuando empiezo a desarrollar una investigación plástica en torno a la enunciación del texto. Esta cuestión provocó una resistencia inicial en los profesores, ya que planteaba un problema, pues el texto no se constituiría en *imagen*. Más que sortear este "escollo", recurriendo a alguna respuesta semiológica o algo por el estilo, llegó a mis manos un revelador texto de Luis Camnitzer,[14] quien venía reflexionando en el grupo "The New York Graphic Workshop" (TNYGW), junto a Liliana Porter y José

[12] Este desplazamiento posibilitó una fisura epistemológica desde las prácticas mecánicas del grabado entendido desde las Bellas Artes hacia la frontera de sus nuevas posibilidades formales y tecno-reproductivas. Este desplazamiento, facilitado por Eduardo Vilches principalmente, permitió experimentar nuevas prácticas y abrir los lenguajes de la gráfica y el grabado.

[13] Citado en DEXEUS, Victoria Combalía *La poética de lo neutro*. Barcelona, Anagrama, 1975. p. 59.

[14] CAMNITZER, Luis. *Manifiesto.* S.L. 1964.

Guillermo Castillo, sobre el desarrollo del grabado desde mediados de los años 60. Camnitzer se preguntó "¿Cómo es posible que un medio de expresión quede tan aislado e intocado por los cambios radicales que pasan a su alrededor?"[15]

Más adelante, Camnitzer continúa debatiendo sobre el estatuto del grabado contemporáneo, —en palabras de Justo Pastor Mellado— para "conducirlo a unos límites que ponían en duda los presupuestos de sus condiciones de reproducción, como un espacio subsidiario y subordinado, en el espacio plástico"[16]. Camnitzer, convencido de la necesidad de expandir las posibilidades tecno-reproductivas de la imagen, manifestó "ha llegado el momento de que asumamos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes, condicionadas pero no destruidas por nuestras técnicas."[17]

Desde tiempos de pregrado, los trabajos que realizo forman parte de series. Aunque no es mi propósito pensar los trabajos en función de una producción serial, la definición de seriación, me da pie para reflexionar que una obra se comprende mejor a la luz de la serie en que se inscribe. Las series se constituyen en unidades fundamentales en el proceso de mi trabajo. Si bien no todas las obras que realizo pertenecen a una de estas series, la gran mayoría pertenece a alguna, articulándose así en la continuidad metodológica de las series señaladas un proceso de más largo alcance.

Las principales series en que se agrupa mi trabajo son: *Interrupciones*, *Nosotros los héroes*, *Input/Output* y *Terca.* A continuación, haré una lectura general de las series, y en los capítulos siguientes, hablaré de las obras ya no en función de ésta, sino en función de las problemáticas y sus contextos, teniendo siempre como referencia el marco general de cada una ellas.

Interrupciones, la inicio en 1997 con mi examen de grado de licenciatura. Ésta, consiste en instalaciones e intervenciones espaciales que después he emplazado en galerías y espacios institucionales, principalmente. Aquí analizo factores estereométricos y antropométricos, elementos que dialogan con el contexto desde los principios del *Site*

---

[15] Op. cit.

[16] MELLADO, Justo Pastor. *Luis Camnitzer*. En Catalogo Trienal de Poligrafía de San Juan: Latinoamérica y el Caribe. Puerto Rico. Diciembre de 2004-Enero 2005.

[17] CAMNITZER. Op cit.

Specific que desarrollo en el siguiente capítulo. En esta interpretación y deconstrucción del espacio, se cruzan elementos fenomenológicos con una multiplicidad de factores puestos en escena, siendo el lugar la escala de referencia.

Nosotros los héroes, la ruina y la reconstrucción de la mirada (1997-2000) comprende un cuerpo de obras desarrolladas a partir de un archivo fotográfico de mil ochocientas fotografías realizadas en un viaje a Medio Oriente. En este archivo, realicé, sin proponérmelo, un registro que luego agrupé en cuatro tipologías: ruinas (fragmentos de piezas arquitectónicos, clasificación de piezas en sectores arqueológicos), panorámica en 180° de paisaje (urbano y desierto), templos y autorretratos. La serie comprende fotografías, fotolitografías y video animaciones que reconstruyen y deconstruyen mediante el encuadre fotográfico el *Genius Loci* (genio del lugar).

Terca consiste en una colección fotográfica de experiencias en la ciudad, de sujetos anónimos cuya habitabilidad se ve amenazada. Desde mi experiencia como *neopaseante* –o testigo–, obtengo registros de situaciones urbanas anónimas, que presentan anomalías del cotidiano y resistencias materiales e indiciales de ingreso en la modernidad. En esta serie hay un interés en las cualidades de los objeto elegidos. La elección de los objetos tiene una motivación en las materialidades y la relación con el azar.

En *Input/Output,* escenifico una posibilidad de resistencia frente a la producción y circulación de imágenes de tortura y muerte en los medios de comunicación. Aquí reflexiono sobre la naturaleza material y tecnológica de las obras, cuestionando el anestesiamiento público frente a acontecimientos como la muerte misma. Aquí, hilvano lo que sostiene Susan Sontag respecto a la rebeldía e indiferencia de las imágenes tanto del arte como de los medios de comunicación, con el la actual condición biopolítica en la que vivimos, como lo plantea Giorgio Agamben. Interpelo al espectador, arrojándolo a una situación de indecisión, forzándolo a abandonar su posición de testigo por una posición ética.

1.3 Sistema de obra

> "Los sistemas se caracterizan por su minuciosidad y repetición en la ejecución. Son metódicos. Es su consistencia y la continuidad de la aplicación lo que les caracteriza. Las partes individuales de un sistema no son importantes en sí mismas, pero lo son en la medida en que son utilizadas dentro de la lógica cerrada de la totalidad."
>
> Mel Borchner

Nuestra percepción del mundo oscila "entre la ilusión de lo alcanzado y el vértigo de lo inasible"[18]. Los sistemas son ceses del fuego, son puntos ceros durante el proceso creativo. Los sistemas y las clasificaciones no necesariamente son estables en el tiempo. Clasificar, ordenar y sistematizar son maneras de proceder y racionalizar el trabajo. Mi obra no se erige cual obra romántica revelada, más bien entiendo el proceso de ésta, desde la ideación hasta la puesta en escena y circulación, como ejercicios. En este sentido, adhiero a la valoración del proceso de la obra: la obra como un trabajo en construcción (*Work in Progress*). Emblemático es ya el trabajo *Vigas en L* de Robert Morris (Fig. 1) de 1965. Originalmente, *Vigas en L* consistía en dos eles volumétricas, pero dos años más tarde, Morris se dio cuenta que para alcanzar una mayor combinatoria del módulo, éstos debían ser tres y no dos. En relación a la idea de sistema y serie, mi trabajo es heredero del Minimalismo. De los variados sistemas por los que transito voy coleccionando métodos de trabajo, los cuales vistos en el largo plazo tienden a lo fragmentario. A ninguno de los sistemas busco ni pretendo guardarles lealtad.

Fig. 1. Robert Morris, Sin título *Vigas en L*, acero inoxidable. 1965.

[18] PÈREC. Op. Cit. p. 34

A diferencia de lo que dice Borchner, a mí me interesan también las partes individuales de las obras, y más bien me inclino por lógicas abiertas en las operaciones que realizo. La primera operación que hago en esta comprensión racional de mi obra, es la de clasificar, de poner en orden. Es frecuente que realice un archivo fotográfico previo a los trabajos, como una suerte de croquis de ese espacio o problemática. La creación de archivos, en un comienzo, suele ser algo no tan intencionado. En la serie *Interrupciones* (1996-2009) los trabajos ordenan y deconstruyen el lugar; a partir de estas coordenadas realizo la obra, cuestión que explicaré en el capítulo 2. También, continúo el desarrollo de algunos procedimientos en otras obras, como por ejemplo en *Nunca salí* (*Interrupción* # 12). En esta obra me interesaba poner en escena un procedimiento similar al de *En la forma que determina la presente ley* (*Interrupción* # 11). Aquí, a diferencia de muchos otros trabajos, me planteé como objetivo interpelar la *habitud* del lugar –asunto sobre la que volveré en el capítulo siguiente–. De esta manera, me propuse el objetivo de completar un sistema ya puesto en escena, donde el cuerpo del espectador pueda participar activamente en la construcción del sentido: en esta obra, desde la mirada atravesando la letra calada para mirar el paisaje ruinoso del exterior; en *Nunca salí,* mediante el hábito diario de entrar y salir del taller, pisando el "maldito" poema de Enrique Lihn escrito sobre la escalera, gastándolo día a día hasta hacerlo desaparecer.

La combinación y superposición de procedimientos, estrategias, soluciones formales, materiales y tecnológicas que presento a continuación, forman un cuerpo de obras similar a lo que ocurre en el mercado persa: objetos de distinta naturaleza que comparecen en un escenario.

II. Dispositivos de Enunciación

2.1 De lo minimal a lo híbrido

> "El hecho de que las artes visuales, entre todas las artes, consideren el concepto de material de forma más radical, les confiere una extraordinaria explosividad en la convivencia con el mundo y su reinvención."
>
> Alfons Hug

En este capítulo, me voy a referir a la cualidad material de los trabajos, en el cual aparece el llamado gesto tautológico y la referencialidad, tanto de las obras de la serie *Interrupciones* de naturaleza in situ o Site Specific, como de las fotografías de la serie *Terca*. Me referiré a la naturaleza de la puesta en escena del espacio expositivo, en particular, a aspectos fenomenológicos y perceptuales a partir de diversos autores. Analizo la relación de los materiales y procedimientos en cuanto a su velocidad/lentitud y las cualidades tecnológicas. Planteo esta oposición binaria como parte de una lógica social de resistencia en el contexto latinoamericano. Me referiré también a la transferencia, hibridación, la escala de los trabajos y a la tensión existente entre lugares cargados de memoria (*Genius Loci*) y otros desprovistos de identidad (no lugares).

Mucho se ha dicho sobre la transferencia de modelos europeos a América. Para Ticio Escobar, el devenir moderno en América Latina, proviene de las relaciones hegemónicas a nivel mundial, donde las vinculaciones asimétricas entre las artes de las metrópolis y las de las periferias, se producen por las inevitables fallas de los mecanismos de producción de imágenes. De acuerdo a esta tesis, hay un desfase en países como Chile, entre los lenguajes del arte y las realidades que nombra. Este desfase del que habla Escobar, se produce en la naturaleza misma de la transferencia. En informática, este concepto refiere al traslado de datos lo requiere de un soporte receptor que pueda almacenarlos, pero en el ámbito cultural, ésta depende de las estructuras

sociales e institucionales de recepción. Justo Pastor Mellado, coloca el acento en "la correlación de fuerzas sociales y artísticas de los agentes involucrados en el proceso":

> "En la transferencia hay evidencia de las condiciones de hospitalidad y de hostilidad de las situaciones de recepción formal. (…) articulada como expansión obstruida o expansión facilitada, de acuerdo a la consistencia orgánica de las formaciones artísticas en cada país. En cada formación, habrá que reconstruir la historia de las resistencias y de las facilitaciones, dependiendo de la configuración institucional de cada una de ellas y de la correlación de fuerzas sociales y artísticas de los agentes involucrados en el proceso."[19]

En la transferencia de modelos, siempre hay pérdida, traslape, contaminación de la estructura receptora. En este sentido, "las inevitables fallas"[20] que señala Escobar refieren específicamente a la transferencia del Barroco, en el contexto de la colonia. Aquí me interesa lo que apunta al desfase y la asimetría en el contexto de la cultura popular, que es donde se producen cruces e interferencias entre los nuevos modelamientos de la ciudad, fragmentos de su pasado y patrimonio histórico. Hay un concepto que denomina este cruce de formas asociado a una red de términos relacionados con lo popular: la hibridación. Aunque hibridación tiene una implicación más amplia, aquí lo utilizaré de manera acotada, para referirme a la contradicción de ese mestizaje o mixtura de formas culturales y estéticas. Al respecto, Néstor García Canclini entrega una primera definición: "Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas."[21]

Lo híbrido, es lo opuesto a lo puro. Tal vez lo interesante, es que en lo híbrido pueda identificarse la mixtura, el cruce, y apreciar la nueva relación significante del objeto. He observado un proceder que ha motivado mi interés en el escenario del Persa Bío Bío, el cual exhibe un repertorio visual que constituye un modelo de inspiración para la serie *Terca*. En este mercado, donde cohabitan desde objetos de cultura popular

---

[19] MELLADO, Justo Pastor. Realismo crítico y desertificación en la pintura de José Balmes. [en línea] 2002. http://www.justopastormellado.cl [consulta: 04 mayo 2009]

[20] ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción, CAV/Museo del barro, 2004. p. 22.

[21] GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001. p. 14.

hasta muebles Luis XV, se transa, permuta, remata y reduce mercancía al margen del sistema tributario; un fotógrafo ha elaborado una tecnología hechiza para realizar sus servicios en compañía de un hombre vestido de Barney – para atraer niños– utilizando como fondo un sitio eriazo. El fotógrafo manipula tecnológicamente elementos cotidianos que no están diseñados para unirse. El antiguo fotógrafo de plaza, ya no se presenta en su versión tradicional, más bien como una *versión 2.0*; no con cámara de placa[22], sino provisto de una cámara digital. En el caso que relato, el sujeto ha resuelto de manera hechiza la falta de electricidad, mediante la conexión de una batería de auto a una impresora instalada sobre una yegua[23] que le permite movilidad. El cliente sabatino del Persa, tiene la posibilidad de elegir, por medio del visor LCD, entre las distintas tomas realizadas por el fotógrafo.

La pregunta que surge, es de qué manera nuevas tecnologías son reemplazadas por las necesidades locales, mediante estrategias híbridas que se resisten a las formas del primer mundo. Éstas configuran una estética de lo hechizo, donde ya no se podría hablar de una asimetría entre lo global y lo local, o de las transferencias modélicas y tecnológicas entre centro y periferia, sino derechamente de prácticas habituales de la cultura.[24]

Existe, en sectores de mayor estrechez económica, la necesidad por desarrollar estrategias, soluciones hechizas, que operan a partir de estas maniobras que corroen cánones y estándares. Esta bastardía me parece de sumo interés: lo que Escobar denomina como el "consciente intento de adulterar el sentido del prototipo".[25] Estas sensibilidades y tecnologías, gestadas a partir de esa condición de borde social, son marcas que la globalización produce. Esta mezcla de referentes –lo híbrido –, se explica cuando las nuevas tecnologías son adaptadas a un nuevo contexto de uso, perdiendo las referencias de su contexto de origen. En palabras de Jesús Martín Barbero, lo local no se ajusta a lo global sin borramiento y multiplicación de preguntas.

---

[19] Como el fotógrafo Sandro de la novela *La comedia del arte* de Adolfo Couve.
[23] Es un carro con dos ruedas para acarrear objetos pesados.
[24] Este trabajo actualmente está en proceso de desarrollo.
[25] ESCOBAR. Op. cit. p. 22.

> "Lo local (comunidad, país etc.) introduce ruido en las redes. Lo local no enchufa en lo global impunemente, no hay un mero ajuste. Se produce un doble movimiento: por una parte, borramiento de lo particular y sus historias; por la otra, multiplicación de preguntas, temas, problemas, agendas que no son las de más fácil circulación."[26]

Este desajuste que señala Barbero, podemos verlo como una constante cuando dos modelos se yuxtaponen o traslapan. Recordemos que en la plástica, yuxtaposición "hace referencia a la máxima tensión de proximidad en formas, valores, colores, etc."[27] Se produce la máxima tensión por proximidad, resultado de la interacción de los contornos de las formas.

Así como se produce interacción o fricción por yuxtaposición, se produce resistencia a ciertas formas de sometimiento o a ciertos cánones. En la historia nacional, lo primero que se asocia con resistencia es el mundo mapuche. Existe abundante literatura en la cual los cronistas exacerban la duración de la resistencia mapuche, conocida bajo el nombre de la Guerra de Arauco.

Resistencia es aquello que se opone a la acción (o coacción) de una fuerza. Hay resistencias inconscientes a nivel del lenguaje, que dificultan enunciar el objeto de deseo –como un lapsus que revela esa resistencia–. Al respecto Carlos Pérez V. ha entregado una definición de este concepto, a partir de la obra homónima de Gonzalo Díaz; la cual es extensible al proceso de creación-producción de una obra.

> "La resistencia, como la defensa del sujeto a una verdad, es ya una manifestación de la verdad del sujeto. Avanzar en su dilucidación es proporcional a vencer las defensas que se oponen al avance; pero vencer esas defensas consiste en averiguarlas. En este sentido, la fuerza de un discurso es proporcional a la potencia para vencer las resistencias inherentes al discurso mismo, y esto significa encarar la resistencia y descifrar el conflicto que las motiva."[28]

---

[26] OSSA, Carlos. Entrevista a Jesús Marín-Barbero. En el dossier Destiempos culturales, fragmentaciones latinoamericanas y residuos utópicos. Revista de Crítica Cultural. (16): 11-18, 1998.

[27] CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge. *Léxico técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1995. p. 139.

[28] PÉREZ VILLALOBOS, Carlos. Resistencia. En su *Dieta de archivo, memoria, crítica y ficción*. Santiago, Universidad ARCIS, 2005. p. 54.

Siguiendo la lectura de Pérez[29], la resistencia expresa disonancias políticas, psicoanalíticas y técnicas. La manera como se relacionan algunos materiales en obras como *Ciertamente* (Terca # 2) (Fig. 2), manifiestan disonancias que tienen que ver con la proveniencia de cada objeto o material, y cómo en su relación e interacción producen este "ruido" que otorga una connotación inquietante a esos elementos –como la obra que explico en las páginas siguientes.

Fig. 2. Antonio Silva, *Ciertamente*, pintura, residuo y objetos. Obra presentada en exposición *Escenográfica.* Galería Muro Sur. 2003.

[29] Obra exhibida en la exposición colectiva *Memorias*, organizada en el marco de actividades del seminario internacional *Políticas y Estéticas de la Memoria*. En palabras de Pérez, lo que Díaz hace es "otorgarle figura material a esa palabra, no resistirse a ella –reconocerla en su condición de nudo semántico, que compromete entrañablemente las dimensiones política, psicoanalítica y técnica – ya era, por sí sólo, un hecho relevante".

Vivimos en una superposición binaria de modelos en conflicto, en roce, que se friccionan, se descalzan y conllevan una pérdida inexorable: español/mapuche, rural/urbano, global/local, centro/periferia, izquierda/derecha.

Fig. 3. Antonio Silva, *Voluntad terca de existir (detalle)*, 12 fotografías y calado sobre muro. Obra presentada en exposición *Paisajes acondicionados.* Galería Balmaceda 1215. 2002.

La serie *Terca* (2002-2009), debe su nombre a una frase que tomé de Gabriela Mistral, quien, radicada en el extranjero, definió el *pathos* del chileno que está en el borde del sistema social, como *voluntad terca de existir*. Siguiendo esta definición dada por la Mistral –quien vivió esta condición en carne propia–, *Terca* se refiere, con cierta alegoría, a esa resistencia.

Las 12 fotografías exhibidas (de un total de 60) en la exposición *Voluntad terca de existir* (*Interrupción* # 9) (Fig. 3, 4 y 5), son registros, desde la vereda, en distintos

barrios de Santiago, donde aparece el rayado callejero como forma de consigna, protesta, mensaje religioso; también de letreritos de soporte publicitario de sujetos anónimos que ofrecen sus servicios como gasfíter, electricista, mudanzas.

Fig. 4 y 5. Antonio Silva, *Voluntad terca de existir*, 12 fotografías y calado sobre muro. Obra presentada en exposición *Paisajes acondicionados.* Galería Balmaceda 1215. 2002. (Vista general y detalle vista exterior desde calado muro)

El registro fotográfico de la intervención realizada sobre la superficie de la ciudad, lo vuelvo a intervenir a partir de un patrón constructivo implícito en la gráfica de la imagen: cuadrícula, línea de territorio, trama, módulo, etc. La operación realizada, superpone gráficamente un croquis que remarca o hace ver lo que falta, pero también borra el registro de superficie a modo de calado, troquelado o borradura mediante el uso de blanco.

2.2 Lentitud, velocidad y Low tech

> "El espacio tiempo de las distancias locales en las que "uno" vive está inscrito en una percepción de las distancias globales que lo rodean. (…) Porque tengo una imagen mental, un mapa mental, que se fue constituyendo con mis viajes, con mis expectativas, con mis trayectos. (…) El mundo propio se constituye en mí por medio de las velocidades de transferencia y transmisión que me construyeron a mí: mi cuerpo propio dentro del mundo propio. Esta situación de interferencia entre las distancias globales, que se ve modificado por la velocidad (…)"
>
> Paul Virilio

En el contexto local, la relación velocidad/lentitud está vestida en la forma de lo global y lo local. Lo global asociado al progreso, es veloz; lo local relacionado con el atraso, es lento y pobre. La velocidad permite hegemonías bélicas; así es como la velocidad del telégrafo le permitió a Napoleón anticiparse a sus rivales europeos.[30] Hoy, la velocidad predomina sobre la lentitud. Las tecnologías de la imagen son rápidas y de alta definición. "La velocidad proporciona qué ver. No permite simplemente llegar más rápido al punto de destino sino que también proporciona qué ver y concebir".[31]

La lógica del progreso es hiperveloz, cuestión que experimentamos a diario en una ciudad como Santiago. Las formas urbanas, van adoptando nuevas morfologías inmobiliarias desechando modelos, quedando así una ciudad donde conviven inconclusos todos los proyectos de ser ciudad.

El espíritu de la modernidad central consiste en "anhelar el cambio", deleitarse con la "movilidad" y "luchar por la renovación". Innovación, cambio y renovación, forman la serie de reemplazos y sustituciones que plantean lo nuevo, siempre en ruptura con la tradición de lo "ya visto".[32]

---

[30] Cfr. VIRILIO, Paul y LOTRINGER, Sylvère. *Amanecer crepuscular.* Buenos Aires, Fondo de cultura Económica, 2003.

[31] VIRILIO, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor.* Madrid, Cátedra, 1997.

[32] RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de Transición).* Santiago, Cuarto Propio, 1998. p. 112.

Estas formas lentas e improductivas, son amenazadas por la velocidad. Estas formas lentas, producen resistencia y reaparecen en la forma que he llamado *terca*. Esta reaparición, reinventa su visibilidad, a partir de formas vernáculas de resistencia. La velocidad y lentitud condicionan nuestra percepción no sólo del tiempo, sino también del exterior. Si me desplazo por la ciudad en autopistas con tele-peaje, mi aproximación a la ciudad, definitivamente, ya no va a ser la de un pasajero del *Transantiago*. La velocidad y dinamismo de la economía chilena, contrastan con la lentitud para cambiar ciertas prácticas sociales, como lo señala el último informe del PNUD[33]. "El principal obstáculo para el desarrollo de Chile, se encuentra en nuestra manera de hacer las cosas".[34]

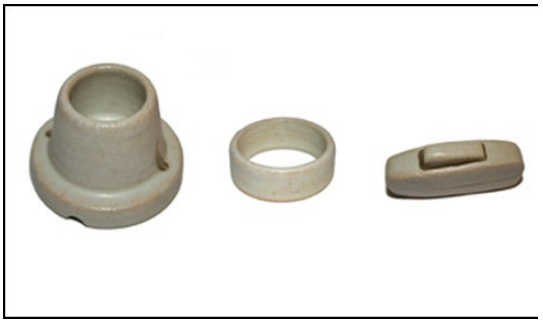

Fig. 6. Antonio Silva, *Set eléctrico* (de la serie *Terca*). Piezas de cerámica escala 1:1. 2006-2007.

Set eléctrico (de la serie *Terca*) (Fig. 6), es un ejercicio de resistencia, basado en una técnica lenta. En este ejercicio, los tres objetos: soquete, anillo y apliqué son elementos que se utilizan para administrar, transmitir e interrumpir el flujo eléctrico; en el mercado existe el soquete y el anillo confeccionado en cerámica de alta resistencia a la electricidad. El apliqué, por su parte, se produce en plástico. Los objetos son reproducidos a escala y desfuncionalizados. Las piezas no son operativas, no pueden funcionar como tales. Están realizadas en gres, modeladas mediante torno y ahuecado. Al ser la materialidad de cerámica, el sentido de la resistencia –fallido claro está – no sólo es alcanzar el original, sino resistir a la electricidad.

En la economía doméstica en la que me crié, todo se aprovechaba. La ropa tenía un largo transitar de los hermanos mayores a los más pequeños, continuaba entre primos,

---

[33] *Cfr.* PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD). La manera de hacer las cosas en Chile 2009 (sinópsis). [en línea] 2009. http://www.desarrollohumano.cl/ [consulta: 15 abril 2009]

[34] Cfr. Op. cit. PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD)

pero este no era el final de la secuencia de circulación de la ropa, luego se regalaba a la parroquia o se aprovechaba como trapo de limpieza. Desde ese contexto privativo de objetos de consumo, a la sobreabundancia de hoy, fustigada por la publicidad en los más diversos espacios de la vida diaria, mi quehacer también ha estado marcado por la dicotomía entre lo *High Tech* y *Low Tech*. A lo que alude Virilio cuando señala "las velocidades de transferencia y transmisión que me construyeron"[35]. Rodrigo Alonso sostiene que el uso de la *Low Tech* en Latinoamérica sobresale en su producción artística.

> "Desde la perspectiva concreta del arte latinoamericano, es hora de reconocer y valorar una de las características más sobresalientes de su producción: su permanente recurso a sistemas de baja tecnología (low tech), a la apropiación y distorsión elemental de las imágenes mediáticas, a trabajar con los deshechos y las malformaciones de la técnica."[36]

Llevado al contexto latinoamericano, esto tiene matices que destacar: el acelerado avance tecnológico de un sector productivo del país, y la herencia colonial, marcada por una ausencia de Barroco propiamente tal, un Barroco sin oro en la Provincia de Chile; además un presente cada vez más adscrito a la tecnologización digital de la vida diaria. Dentro de estas coordenadas, se configura una suerte de realidad binaria (y a veces dicotómica) de la sociedad: Plaza Italia para abajo y para arriba, el *Sí* y el *No*, los rotos y los cuicos, *low tech* y *high tech*. Creo no escapar a eso en cuanto a la manera de concebir los trabajos, en su materialidad o en la formulación de algunas problemáticas.

La *low* y *high tech,* dependerán del poder adquisitivo para obtener bienes de consumo y del grado de obsolescencia del objeto. También, hay un problema estructural en la asimetría del acceso y distribución de la tecnología –de la información en este caso. Por ejemplo, el ancho de banda, que determinará la velocidad y capacidad de

---

[35] Cfr. VIRILIO y LOTRINGER. *Amanecer crepuscular.* Op. cit.

[36] ALONSO, Rodrigo. Elogio de la low tech. [en línea] http://hipercubo.uniandes.edu.co/ [consulta: 22 junio 2008]

acceder a la información, tiene diferencias sustantivas entre países en vías de desarrollo y países desarrollados.

En la obra *Ciertamente* (*Terca # 2)* (Fig. 7), pongo en escena una condensación de elementos, divididos a su vez en compartimentos, que se combinan generando relatos simultáneos. La obra, consiste en una repisa que yuxtapone elementos de diferente proveniencia –como en general ocurre en una repisa –, donde aparecen elementos que ficcionan una realidad exterior, como la máquina perforadora de pavimento, y fragmentos de obras mías anteriores. Las múltiples relaciones, a su vez, llevan superpuesta la trama de la repisa pintada en negro sobre la repisa misma. Todas estas pequeñas escenas plantean una ausencia: el testigo ante la ruina; la taza rota frente a la entrada de la *toma de Peñalolén*; exposición en miniatura de algunas pinturas; catálogos en miniatura de una exposición anterior (Galería BECH) con un cartelito, también en miniatura, que dice *ne pas touche* (no tocar); un inodoro dibujado y, adyacente a éste, media granada en lento proceso de descomposición; residuo de lápiz a palo; máquina

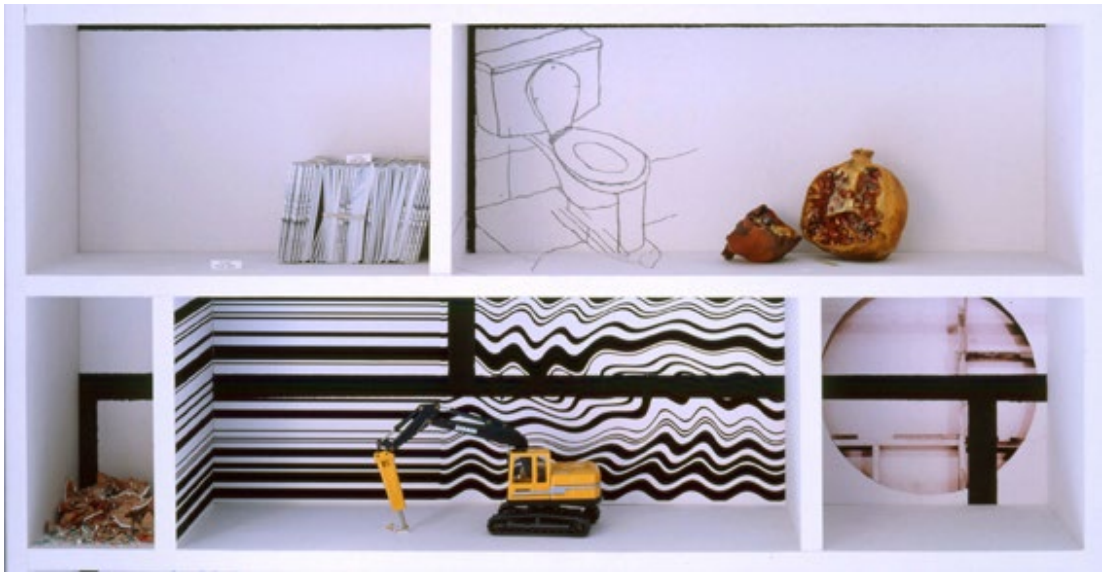

Fig. 7. Antonio Silva, *Ciertamente*, pintura, residuo de lápiz, fotografía, miniaturas, plasticina, dibujo, taza recompuesta, plato roto. Obra presentada en exposición *Escenográfica.* Galería Muro Sur. 2003.

perforadora en miniatura con imagen expuesta en Galería Metropolitana; registro de intervención en Galería Gabriela Mistral; *dripping*[37].

Ciertamente, es una obra autorreferencial que funciona en las coordenadas de la *low tech*: los elementos, en su precariedad, no están sujetos a la obsolescencia tecnológica. Alonso sostiene que los artistas latinoamericanos son conscientes del uso de la *low tech*. Esta tesis rebate la instalada idea de la superioridad del *high tech* –en manos de los países desarrollados. "La opción consciente de la *Low Tech* genera un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en una supuesta inferioridad técnica".[38]

Fig. 8. Estudio para la obra *Quema de Libros,* placa 1 y 2*,* dibujo vectorial. 2006-2007.

En la obra *Quema de libros* (Fig. 8), trabajé a partir de un acontecimiento ocurrido en el año 2006. Un grupo de encapuchados irrumpe en la Biblioteca de Filosofía y Humanidades en el Campus Juan Gómez Millas, de la Universidad de Chile. Estos sujetos, al ingresar violentamente en la biblioteca, se llevan un número considerable de volúmenes, los que luego son quemados para hacer una barricada en una protesta callejera en la ya emblemática esquina donde se encuentran –y encienden – las avenidas Macul con Grecia.

La quema de libros sucede cada cierto tiempo, en general asociado a contextos de dictaduras y cismas religiosos. En este caso, la quema está encabezada por encapuchados: sujetos que ocultan su identidad y ejercen resistencia frente al sistema. El

[37] Chorreado.
[38] ALONSO, Rodrigo. Op. cit.

motivo de la protesta, no guarda relación con el patrimonio de la biblioteca de una facultad, ya que el conflicto no es contra la biblioteca de la universidad o la universidad misma; ésta es más bien resultado de la violencia desbordada de los encapuchados, violencia que adopta una forma de expresión ya codificada en el mediático y destructivo imaginario que estamos habituados: la quema y la barricada.

De este episodio sólo queda registro de los restos de la quema de libros, razón por la cual para recrear el acontecimiento me documenté en emblemáticas quemas de libros: la Italia Fascista, la Alemania Nazi y las guerras religiosas en Europa. Para realizar *Quema de libros*, me inspiré en cilindros y placas cerámicas de Babilonia y Egipto, utilizadas para registrar grandes episodios. Sinteticé lo ocurrido en tres escenas que narran el episodio de manera ficticia: captura de las personas que se resisten, saqueo de libros, protesta y quema de libros. Me interesé especialmente en las escenas de acontecimientos registrados en la extensa historia visual egipcia, realizada en torno a la tumba de cada Faraón y alto funcionario del reino. La mixtura que realizo en *Quema de libros,* es un cruce entre la iconografía de papiros y sobre relieves de las tumbas egipcias, con la gráfica del cómic y los juegos *Atari* de fines de los 70'.

La materialidad de este trabajo, está pensada en 3 etapas: dibujo vectorial de la imagen; realización de placas cerámicas con sobre relieve, pintadas como esmaltes y óxidos saturados, quemados a baja intensidad; realización de moldes de plástico transparentes a partir de las placas cerámicas, rellenas con ceniza de papel.

Quema de libros ficciona un acontecimiento de la actualidad relatado por los medios de comunicación, y pretende musealizarlo mediante la disposición de placas en un pedestal museográfico al interior de una vitrina, a la manera de una pieza antigua. Tecnológicamente la solución es arcaica e industrial a la vez. La lentitud del proceso de la cerámica, es propia de tecnologías de estadios agro alfareros. La rapidez del molde plástico, es propia de procesos industriales del siglo XX. Pienso que algunas cualidades de esta obra se explican desde la noción de hibridez que he mencionado, no sólo entendida ésta como resistencia premoderna, sino como proceso de *intersección* y *transacción* de distintos fenómenos sociales.

2.3 Tautología, espacio fenomenológico y *Genius Loci*

"Esto no es una pipa."
René Magritte

"La idea se convierte en la máquina que hace arte."
Sol Le Witt

Otro elemento que aparece con fuerza e insistencia en mi trabajo, es la tautología. Dicho término, tiene su filiación en el arte conceptual, contexto este último, en el cual más de una treintena de artistas trabajaron por liberar al arte del gusto estético, abogando por la desmaterialización del objeto artístico, y dándole particular énfasis a lo procesual. De este contexto, recojo la idea de tautología, que de acuerdo a lo declarado por Mel Bochner, ésta correspondería, en el arte conceptual, al "correlativo lingüístico exacto". Borchner, lejos de la explicación vulgar que define tautología como repetición innecesaria, nos plantea que la obra pueda describirse y experimentarse en su descripción. Es decir, se refiere a una correlación entre la presencia del objeto y nuestra experiencia frente a éste. Es esta problemática, implícita en la tautología, la que me ha interesado desarrollar en mi trabajo.

Fig. 9. Joseph Kosuth, *One and three saws*. 1965.

Esto observa cuando el texto describe lo que se ve físicamente en la obra. La tautología y la autorreferencialidad del arte, en palabras de Joseph Kosuth (fig. 9), formulan una definición de arte, sancionando una ruptura con las obras que no operan con esta lógica y categorizando sobre lo que es y no es arte. Aunque esta definición hoy está desactivada del contexto, la cita a Kosuth es ineludible, porque es uno de los artistas que más insistentemente ha trabajado la tautología. En su manifiesto *El arte después de la*

filosofía, sostiene que las obras son proposiciones y que, *a priori,* son tautológicas porque presentan la intención del artista, una definición *per se*.

> "Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si se las contempla en su contexto – en tanto que arte – no proporcionan información acerca de ningún hecho. Una obra de arte es una tautología en la medida que es una presentación de la intención del artista; es decir, el artista afirma que esa obra en particular es arte, o lo que es lo mismo, es una definición de arte. Así, el hecho de que sea arte es verdadero a priori (esto es a lo que Judd quiere decir cuando afirma que 'si alguien dice que es arte, entonces es que es arte')."[39]

La tautología, aparece en mi trabajo como un registro del proceso y una descripción de lo que ocurre, en particular al estar frente a las obras *Proyecto Oriente* (*Interrupción* # 1) y *Haced raje red* (*Interrupción* # 2). Estos, son trabajos de raigambre (neo) conceptual, y también con marcada filiación al axioma "menos es más". Es decir, procedimientos donde se sintetiza lo material y lo formal; y al mismo tiempo se estimulan las repeticiones, la serialidad, los procedimientos y los sistemas.

[39] KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy, Part I*. Publicado originalmente en Studio International 915-917. 1969, October, pp. 134-137. Citado en Buchloh, Benjamin. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética a la administración a la crítica de las instituciones. En *Formalismo e historicidad, modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004. p. 185.

Proyecto Oriente y *Haced raje red,* son trabajos sintéticos y autorreferenciales, es decir, que empiezan y terminan en sí mismos. Más que buscar ciertos fundamentos estéticos en las obras de artistas, asumo una deuda procedimental y conceptual con algunos trabajos de Joseph Kosuth, John Baldessari, Om Kawara y Gordon Matta-Clark, que iré en el transcurso de las páginas siguientes. Lo que buscaba enunciar en estas

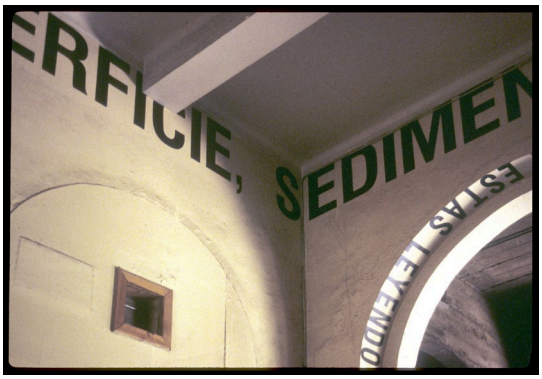

Fig. 10 y 11. Antonio Silva, *Proyecto Oriente* (*Interrupción* # 1) Texto autoadhesivo. Campus Oriente. 1997.

obras, mediante la tautología, era una autonomía discursiva, ya que al empezar y terminar la obra en sí misma, no era deudora de discursos foráneos ni locales. Por otra parte, me resulta sumamente atractiva la posibilidad que ofrece la tautología de endosar al espectador el relato de la obra en tiempo presente, una especie de relato en primera persona, que vuelve consciente el proceso, el cual no se cierra, siendo el espectador parte del ciclo de la obra, presentándole la operación constructiva.

En *Proyecto Oriente* (Fig. 10 y 11), por ejemplo dispongo tres textos en un lugar con características arquitectónicas y fenomenológicas determinadas. Voy a entender por características fenomenológicas la relación del cuerpo humano con el espacio arquitectónico por medio de la conciencia perceptual activa. El lugar mencionado en *Proyecto Oriente*, corresponde a un pasillo en el Campus Oriente, que entonces conectaba la Escuela de Teatro con el Instituto de Música de la Universidad Católica. Este espacio tenía la característica de ser un lugar de tránsito con tres arcadas sucesivas. Aquí emplacé tres textos: uno en las arcadas, otro en el muro, a nivel del zócalo, y otro

en el mismo muro a tope con cielo del pasillo. Los textos describían lo que se estaba leyendo, induciendo a una situación presente:

- Texto arcada 1: Aquí dice exactamente lo que estás leyendo.
- Texto arcada 2: Cada uno sabe exactamente porqué está allí.
- Texto zócalos: Transitas bajo arcos mientras caminas por este suelo y su pasillo.
- Texto muro superior: Las trazas, vestigios del tiempo; la superficie, sedimento del lugar.

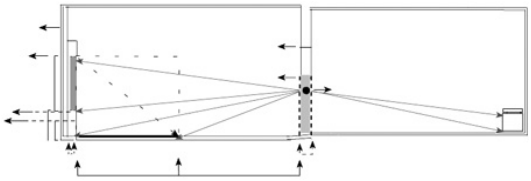

Fig. 12. Antonio Silva, *Haced raje red* (*Interrupción* # 2) Estudio de las proyecciones y relaciones desde el vano que conecta sala 1 y sala 2. Galería Gabriela Mistral. 1999.

En *Haced raje red* (Fig. 12), realicé un proyecto de intervención en la Galería Gabriela Mistral. Dicha operación, fue articulada como un *Site Specific* (término que explico en las páginas siguientes). Aquí realicé siete intervenciones al espacio físico de la galería:

- Un calado de 1,5 MT de diámetro en el muro sur de la galería, en el eje de acceso de la sala N°2, "desnudando" la tabiquería ortogonal del espacio.
- Texto gris (gris burro) dispuesto en el suelo, en el eje de acceso a la sala N°2, inmediatamente en frente del calado. El texto enuncia una frase y su anagrama con anamorfosis, corregida desde el punto de vista del vano de acceso a la sala. Este texto dice *dejar de hacer* en la semicircunferencia con anamorfosis y en su anagrama *haced raje red*.
- En el vano que conecta la sala N°1 y N°2 pinté gris (gris burro) la superficie.
- Disposición del calado, o "testigo" en la vitrina de acceso a la galería.

- En el mismo eje del calado, pero en la sala N°1, dispuse un monitor con un video animación (en base a fotografías) en *loop* de un ingreso a una galería abovedada de una ruina romana.
- En la puerta de acceso a la galería, una ventana de doble hoja, dispuse un texto reflectante plateado con la descripción detallada de lo que ocurría en el espacio, proyectándose en su anverso (interior de la galería) y reverso (exterior de la galería).
- En las vitrinas de la calle, dispuse en material autoadhesivo reflectante plateado, una circunferencia fragmentada en tres.

Haced raje red (Fig. 13, 14 y 15) es un trabajo de mucha exactitud, que va acompañado de una planificación y complicidad con la galería para poder intervenir, alterar y modificar ese espacio. La tautología, la empleo como posibilidad de referirme a la misma obra, como un sistema cerrado de relaciones y, al mismo tiempo, como un recurso para referirse a un presente consciente, que es el momento del espectador frente a la obra.

Hay dos obras emblemáticas que operan con la tautología, con las que mi trabajo guarda relación: *Analogía IV* de Víctor Grippo y *Cutting* de Gordon Matta-Clark (esta última la explicaré en el próximo capítulo). En *Analogía IV* (Fig. 16), Víctor Grippo plantea la tautología como un proceder desde la realidad contextual del arte latinoamericano, planteando una suerte de materialidad natural propia

Fig. 13, 14 y 15. Antonio Silva, *Haced raje red* (*Interrupción* # 2) Calado, texto autoadhesivo y video. Gal. Gabriela Mistral. 1999.

de América, que no requiere buscarse en modelos foráneos. La papa plantea la necesidad de un contexto geopolítico. Esta materialidad orgánica es representada y reproducida mediante un molde. La obra muestra dos pares de cubiertos, uno real y otro hecho con un molde en material plástico, y tres papas, una natural y dos copias inorgánicas. La presentación, abierta de significados, nos remite a la perturbadora frase de René Magritte *esto no es una pipa*, esta no es la pipa real, es su representación. Ya no se trata de la hegemonía del significado, más bien de la rebelión del significante. En el trabajo de Grippo, están presentes las oposiciones binarias entre lo natural y lo artificial, entre consumo alimentario y consumo estético, entre el modelo y su representación. *Analogía IV* plantea un sistema cerrado en sus propias relaciones, pero incompleto e interpretable.

Fig. 16. Victor Grippo, Analogía IV (segunda versión), 1972.

Esta relación de lenguaje de la tautología, es la que más me interesa y la que he seguido trabajando en la materialidad de trabajos posteriores a *Haced raje red*, como *Still Life* (Fig. 17). En esta obra, se presenta la relación entre tautología y paradoja a la vez, pues se ve dibujado con carbón un sujeto encapuchado y arriba del sujeto se observa un neón en color naranja con la frase en paréntesis (Still Life). Still Life puede traducirse como naturaleza muerta y en su sentido literal "aún vivo". Vemos en la obra, que los cables del neón, toman la corriente de una caja eléctrica que proviene de un circuito general que integra toda la sala de exposiciones por medio de un conduit[40]. Los cables reales del neón se confunden, como *Trompe l'oil*, con los cables que electrocutan al prisionero de las cárceles de Abu Ghraib. La tautología, que se plantea como paradoja

[40] *Conduit* fue una propuesta curatorial gestada en el Taller de Operaciones Visuales, en el Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile, a cargo de Gonzalo Díaz. En un trabajo conjunto se propuso un dispositivo común a todas las obras, este viene a ser la utilización y administración de energía eléctrica. La muestra se denominó *Conduit*, por los tubos de PVC color naranja que recorren toda la sala del museo transportando la electricidad por medio de un circuito paralelo. Esto plantea, como tesis, que todas las obras pertenezcan a un mismo sistema interconectado, a una misma matriz energética. Este sistema es analogable al sistema del arte, en el cual se inserta toda producción contemporánea.

moral, nos muestra cómo la misma fuente que da vida a la imagen, la misma fuente eléctrica que alimenta al neón y al dibujo, es la misma fuente que quita la vida ¿Cómo la misma electricidad que tortura es la que ilumina al prisionero? ¿Por qué lo que te da vida a su vez te mata?

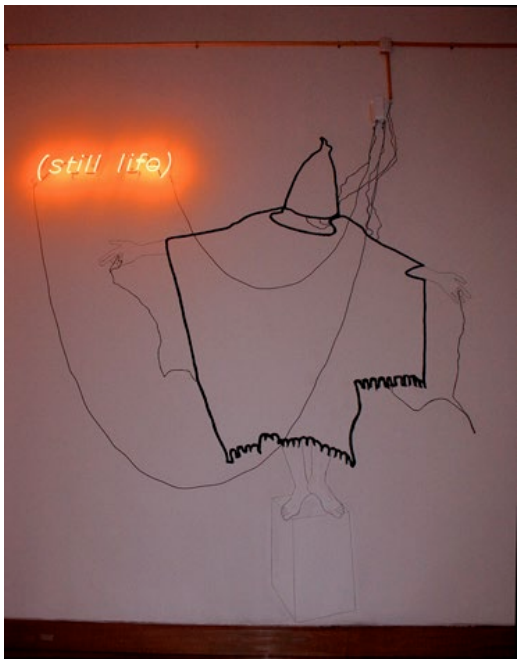

Fig. 17. Antonio Silva, *(Still Life)* (*Input-Output* # 1). Conduit, carboncillo y neón. Museo de Artes Visuales. 2007.

2.4 Puesta en espacio

> "El mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el mar."
>
> Rainer María Rilke

> "La sensación que el hombre tiene del espacio está relacionada muy de cerca con su sensación de sí mismo, que es una íntima transacción con su medio."
>
> Edward T. Hall

Controlar ciertos códigos del espacio, permite poder dialogar con la mirada del espectador, acceder a esa experiencia en el lugar. El espacio, es también una experiencia que varía mucho entre distintas personas, como lo demostrara Edward Hall en su conocido estudio sobre la proxémica.[41] Para las 12 exhibiciones que he desarrollado de la serie *Interrupciones*, realizo un análisis del espacio, previo a la ideación de la obra. Son obras hechas para esos lugares, para esos contextos. Estos trabajos adhieren a los principios del *Site Specific* acuñado en los 60'. Una de las más célebres afirmaciones sobre el *Site Specific* es la de Robert Barry, en 1969, quien declaró que la especificidad de obras como "la instalación no puede ser movida o trasladada sin que se destruya o pierda su sentido".[42] El *Site Specific* tiene en su naturaleza la poética de lo efímero y un valor *cultual* en el registro que quedará documentado.

En *Interrupciones*, las obras son ideadas para lugares específicos. Su naturaleza material es efímera y no comercializable. Aquí realizo dos tipos de análisis del lugar. En primer término, observo los elementos de la arquitectura del edificio: aspectos constructivos, relaciones geométricas, escala antropométrica, condiciones lumínicas. Todos estos elementos son muy determinantes en la apariencia física de los trabajos, en

---

[41] HALL. Edward T. *La dimensión oculta*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1994.

[42] MIWON, Kwon. *One place after another: Notes on Site Specificity.* October 80 (primavera): 85-110, 1997. Originalmente esta declaración fue publicada en Arts Magazine. *Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner.* Febrero 1969, p. 22. Aquí Robert Barry declaró en entrevista con Arthur R. Rose (seudónimo) "[that his installation was] made to suit the place in which it was installed" [and could] "not be moved without being destroyed".

su dimensión y escala. Por otra parte, considero factores que guardan relación con la memoria e identidad de los espacios exhibitivos (*Genius Loci*): aspectos institucionales, políticos, sociales, culturales e históricos.

Me preocupa hasta qué punto puedo conducir el comportamiento del espectador frente a la obra. Cuando digo "conducir el comportamiento del espectador", me refiero a los sentidos de la visión y lo motriz. Aquí entiendo que la visión es un mecanismo de percepción del espacio, que recibe una enorme cantidad de información. El segundo sentido mencionado, la función motriz del cuerpo (kinésica), percibe elementos del espacio por medio de sensaciones relacionadas con el cuerpo: la piel y los músculos. Hay otros sentidos que actúan en la percepción del espacio: olfato, gusto, audición y tacto (este último tiene asociado las sensaciones térmicas). Aunque las dos primeras están presentes en la percepción motriz en distintos grados, debo decir que, si bien he trabajado aisladamente con algunas de estas cinco percepciones, no puedo afirmar que sean una constante en la serie *Interrupciones*, como sí lo son la percepción visual y la percepción motriz.

La serie *Interrupciones* tiene una estrecha relación con la visión. La integración de ambos sentidos, lo visual y lo motriz, producen una experiencia cinestésica. Un ejemplo de ello, es que el cuerpo al desplazarse afecta la información que percibe la visión. En una situación en la que voy ingresando a una sala de exhibición, mi percepción en el acceso va a ser de una distancia pública general, de varios metros de, que variará dependiendo de las características de dicho recinto. Si me aproximo a la obra, hasta llegar a una distancia personal (siguiendo la taxonomía de Hall) de menos de un metro, el tipo de información que voy a recibir de la obra va a ser distinta, probablemente más detallada. Estas dos distancias o escalas de la visión, una macro y otra visión micro, están ambas presentes en la serie *Interrupciones*. En las obras de esta serie, la escala de las operaciones en la arquitectura, pretende controlar esta cinestesia, exigiéndole al espectador estas dos distancias de la visión.

El análisis del lugar de emplazamiento de mis trabajos, si bien lo comencé en pregrado como un método para enunciar el texto (ver capítulo anterior), estaba más

orientado a interpretar aspectos de la arquitectura (Fig. 18) que estuvieran de alguna manera ya codificados en el inconsciente social. Entonces, algunos de los lugares elegidos fueron el umbral, el vano, la arcada, el pasillo, la ventana, la puerta, los límites del muro, una placa funeraria, etc. En esta búsqueda de connotar y enunciar el lugar, tomé conciencia de que era necesario considerar las variables del espacio, y también observar hasta qué punto éste constituye lugar. El lugar, pensado de esta manera, contiene no sólo una característica metafísica –un sentido más allá de la física del lugar– sino también una memoria, memoria que tiene su personificación en lo que los romanos llamaban el *Genius Loci*, la identidad única y propia que posee cada lugar, su herencia y su memoria.

Por oposición al *Genius Loci*, existen lugares que no poseen esas características de identidad. Marc Auge, las definió como *no lugares*, lugares indeterminados, de tránsito, que podrían existir en cualquier ciudad, en cualquier parte del mundo. "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar."[43]

En *Interrupciones*, más que interpretar la arquitectura como lo hice en el Taller de Vilches (Fig. 18), lo que hago es entenderla como un todo fenomenológico, como un espacio con determinados códigos, que puede ser ordenado y "puesto a punto". Carla Pasquinelli, hace la distinción entre el orden espacial y nuestro propio orden:

Fig. 18. Ejercicios de Taller. *Continúa*. Texto autoadhesivo. Octubre 1996.

> "Nunca queda claro del todo si somos nosotros quienes ordenamos el espacio, o si, en cambio, es el espacio el que nos ordena. En realidad ambas cosas son

[43] AUGÉ, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1998. p. 83.

ciertas, en el sentido de que existen dos tipologías de orden diferentes de reglas, que no siempre son acordes. Nuestro orden y el orden del espacio."[44]

En *Des-armar* (*Interrupción # 3*) (Fig. 19), el espacio es (re)ordenado. Para que aquello ocurra, es necesario desarmarlo. Hago visibles las coordenadas de lectura de la obra y de desplazamiento del cuerpo y la mirada, y en este caso también de la audición, al incluir sonido como elemento central y permanente en la obra[45]:

> "El trabajo de Antonio Silva opera desde la resemantización del espacio, lo cual significa la atenta observación del lugar de exhibición de la obra y ésta será el resultado de la resemantización del lugar.
> La escritura parafrasea las operaciones visuales con que se interviene el espacio: desconstrucción del lugar para establecer la determinación de campo y las condiciones de visibilidad. Con ello quiero indicar que la simetría y los desplazamientos de los elementos del lugar de exhibición son semejantes a la

Fig. 19. Antonio Silva, *Des-Armar (Interrupción # 3)*. Sonido, texto, autoadhesivo, objetos de la galería. *Des-armar*. Galería Metropolitana. 1999. (Detalle texto sobre zinc)

[44] PASQUINELLI. Op. cit. p. 13.

[45] La idea sonora del proyecto Des-Armar fue concebida por mí. Colaboraron en este proyecto: Manuel Contreras Vásquez en la composición musical; Miguel Quintanilla en el contrabajo; Mauricio Ruiz en marimba; Paulette L'Huissier en voz; Juan Parra en asistencia de sonido; Gonzalo Díaz y Antonio Silva editaron los tracks.

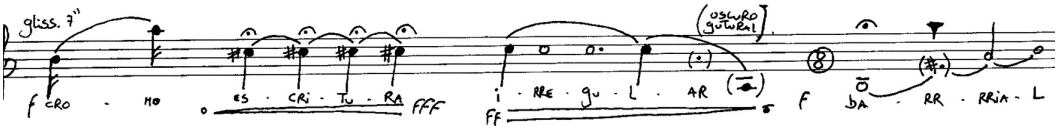

Fig. 20. Antonio Silva, *Des-Armar (Interrupción # 3)*. Sonido, texto, autoadhesivo, objetos de la galería. Galería Metropolitana. 1999. (Detalle partitura voz –soprano)

combinatoria y disposición de las letras en la superficie de la página en blanco.

En este caso, la Galería no es un lugar en blanco. En ella están las huellas de su emplazamiento, su distribución, su cromatismo que funcionan como una escritura que es leída por Antonio Silva para realizar las transposiciones. Los elementos indiciales del lugar le sirven de código para la construcción de su obra en la que reitera su modalidad de trabajo: la del análisis de la obra respecto del lugar.

Su procedimiento es homologable al escribir como una reflexión sobre la escritura; el espacio de exhibición genera las condiciones - el alfabeto - desde el cual establecerá las posibles reglas de combinación; es decir, armar y desarmar.

En esta ocasión la configuración del espacio, además de los traslados y desconstrucción de los elementos del lugar, los recontextualiza con la incorporación del sonido, en el que se reitera un canto cuyo vocabulario funciona como una enciclopedia de lectura del lugar: cromo, linderos, ruidosa, irregular, barrial, melancólico, escritura y zinc. [Fig. 20]

El espectador será atraído por el sonido para ingresar al espacio de exhibición y éste será el alfabeto para articular su lectura y la composición del lugar. De tal modo, el espectador reitera en su recorrido el (des)montaje del lugar. Sus ojos son deshabituados de la modalidad de la obra bidimensional de carácter figurativa.

Me pregunto por el efecto de esta operación de exhibición respecto del lugar y, en este contexto, el lugar que debería ocupar la escritura, es decir, para quien se escribe. Me parece que el papel que debiese cumplir el catálogo, sin ser un manual, es el de entregar elementos que contribuyan a la obra.

Es en este sentido que, uno de los elementos utilizados en la exhibición, el audio, puede servir al espectador para articular un campo de significación en relación al espacio de exhibición y de su habitar diario. Estoy asociando un trabajo de Marcel Duchamp, *El aprendiz al sol*, dibujo realizado sobre un papel pautado que en una línea va ascendiendo inclinado un ciclista. El título de la obra altera la relación de complementariedad de la imagen y la palabra. Con ello quiero indicar que a partir de ésta y otras obras de Duchamp se genera una nueva manera de leer.

Con esta desviación, que es la misma que Antonio Silva opera el espacio de exhibición, el espectador debe deshabituarse de los modos tradicionales de exhibición de obra, implicando de sí mismo una participación más activa. Así las

palabras que escucha le pueden servir para armar su propio repertorio de significaciones en relación a su espacio cotidiano y, de este modo, experienciar la actividad artística como un elemento ligado a su vida diaria.
Por otra parte cabe señalar que *Galería Metropolitana* cumple un papel educativo al poner en circulación obra contemporánea en un espacio cercano al habitar de un espectador que no accede a los lugares tradicionales de exhibición de arte. Dicha actividad se puede considerar como una campaña de alfabetización sobre la producción y circulación de arte en la cual Antonio Silva propone un silabario de lectura."[46]

[46] MADRID, Alberto. *La escritura del espacio /Espacio de la escritura*. Catálogo de la exposición Des-Armar. 1999.

Cuando analizo el espacio, en un lugar como es la oficina del Decanato de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile[47], son determinantes el peso de lo institucional y lo político. También es una cuestión de pertinencia, porque en un lugar con una carga tan alta, con un *Genius Loci* que está siempre presente, me parece que no se puede sino hablar con el lugar y desde el lugar. Me refiero a la obra *En la forma que determina la presente ley* (*Interrupción* # 12) (Fig. 22 y 23) que realicé aquí, en el contexto de un examen del Taller de Análisis Visual[48]. Para este fin, descolgué las polvorientas cortinas que existían en la sala de reuniones del decanato –a su vez sala de clases de la cohorte 2006 de este Magister. Cubrí el ventanal con PVC autoadhesivo de color adamascado cálido, lo más homologable al color indefinido de los muros. En el paño central del ventanal se dejaba leer una frase que calaba el PVC: "en la forma que determina la presente ley", en tipografía Arial. Este texto corresponde a la última línea del Artículo 1 de la Ley 17.288, Ley de Monumentos Nacionales[49]. Concretamente, ese fragmento aludía por una parte al edificio del ex Diario El Mercurio, emblemático cascarón que conlleva la carga catastrófica de nuestra reciente historia política. Al mismo tiempo, se refiere (en su silencio impotente) a la decadencia de un edificio que, si bien no ha sido declarado monumento nacional, sus fachadas están protegidas. ¿Cómo es posible que la ley avale el desmantelamiento completo del ex edificio del diario El Mercurio?

Fig. 22. Antonio Silva, *En la forma que determina la presente ley (Interrupción # 12)* Plotter autoadhesivo. Decanato Facultad de Artes Universidad de chile. 2006.

[47] Ubicada en la calle Compañía 1260, en el tercer piso del edificio.
[48] Taller a cargo de la profesora Nury González. Año 2006.
[49] Ley N° 17.288. CHILE. Ley de Monumentos Nacionales. Ministerio de Educación Pública. Santiago de Chile, 1970.

También aquí aludí al Decanato de la Facultad de Artes, y a la misma Universidad de Chile. En un segundo nivel de lectura, estaba la relación más general de la ley, de cualquier ley, que es la que, en último término, rige a la autoridad. En este sentido, "En la forma que determina la presente ley" aludía al fundamento de la ley y de su espíritu. Como lo dice el Código Civil: "La ley es una declaración de la voluntad

Fig. 23. Antonio Silva, detalle de la obra *Ley 17.288* (*Interrupción* # 11). Plotter autoadhesivo. Decanato Facultad de Artes Universidad de chile. 2006.

soberana que, manifestada en la forma prescrita por la constitución, manda, prohíbe o permite".[50]

El calado, como lo he trabajado con anterioridad, alude también a un corte entre interior y exterior. Este corte, es a la vez la mirilla a través de la que podemos mirar exterior e interior. Constatar el abandono (por parte del Estado) del interior, Universidad de Chile; y el exterior, corte urbano del casco histórico de la ciudad. La frase misma

[50] Artículo 1 del Título preliminar 1 de la Ley, del Código Civil. Santiago. Chile. 1855.

expresa una tautología entre el paisaje y el significado mismo del texto. Expresa la doble condición de lo que la ley manda, prohíbe o permite, ya que a través del área que cala su superficie, leemos el exterior. Lo que cala o corta, es la misma ley. Por otra parte, tenemos la lectura general desde el acceso de la sala de reuniones hasta 50 centímetros, distancia desde la que podemos enfocar la visión en el exterior y percibir la suciedad y smog adherido al exterior del vidrio, que vuelve opaco el paisaje, como el color del celuloide de los films chilenos de los años 60. Desde una mirada general de la obra, lo que vemos es, dependiendo de la hora, la sala convertida en una caja de luz, virada a un damasco que se vuelve anaranjado con la luz del sol, y haces de luz blanca que proyecta el texto calado invertido y con variables grados de anamorfosis en la gran mesa y alfombra de la sala (dependiendo de los ángulos de la luz del sol).

Volviendo a la serie *Interrupciones*, ésta opera desde una estrategia que quiere comprender el espacio desde distintos factores. Esto, se traduce en comprender que los lugares de la arquitectura tienen una determinada connotación, y la obra necesita entregarle al espectador ciertos datos que le permitan leer la obra o inducir a un recorrido del cuerpo y la mirada. Para llegar a esta reflexión, me encontré hace muchos años con la lectura de un capítulo de la "Fenomenología de la Percepción" de Maurice Merlau-Ponty donde habla de la habitud.

> "Tal como, más arriba, el hábito motor clarificaba la naturaleza particular del espacio corpóreo, también aquí la habitud en general hace comprender la síntesis general del propio cuerpo. Y tal como el análisis de la espacialidad corpórea anticipaba la de la unidad del propio cuerpo, igualmente podemos extender a toda habitud cuanto hemos dicho de los hábitos motores. A decir verdad, toda habitud es a la vez motriz y perceptiva porque reside, como dijimos, entre la percepción explícita y el movimiento efectivo, en esta función fundamental que delimita a la vez nuestro campo de visión y nuestro campo de acción."[51]

[51] MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975. pp. 168-9.

En el año 2000, realicé una exposición bi personal, en conjunto con Rodrigo Galecio, titulada *Habitud* (Fig. 24), a modo de cita a Merlau-Ponty. En esta obra, hay una intención programática de cautivar esa experiencia cinestésica por medio del análisis de la arquitectura y una reconstitución del lugar. Recordemos por un momento la noción de *Genius Loci*. Este concepto tiene su origen en la mitología romano, según el cada lugar tiene un genio protector impregnando la atmósfera del lugar.

> "Ello deviene en un carácter que, pese a ser intangible, se corporiza impregnando el sitio. Se manifiesta en su identidad y atemporalidad".[52]

Fig. 24. Antonio Silva, detalle de la obra *Habitud* (*Interrupción* # 5). Pintura para pizarrón, fotolitografía y calado in situ. Galería Posada del Corregidor. 2000.

Bajo este predicado, en aquella ocasión trabajamos con un programa que tenía por objetivo reconstituir el lugar, en cuanto a su habitud y a su *Genius Loci,* pero al mismo tiempo *deconstruir* el espacio de la Galería Posada del Corregidor, interpelando la administración de una galería *fashion* en una casa patrimonial del siglo XVIII. La pregunta entonces, era por la cotidianeidad del espacio, por su habitualidad y habitabilidad. Esto nos condujo a habitud, galicismo que funde habitualidad y habitabilidad, con el que Merlau-Ponty sintetiza dichas acciones. Permítaseme referirme a lo que señalé en el catálogo de este proyecto:

> "(…) la puesta en escena planteada en Habitud está determinada por una ubicuidad que atraviesa las nociones espacio temporales de la obra en el lugar, señalando su condición y del espectador frente a la obra en el lugar. Esto quiere decir que lo específico del sitio se (dis)pone en acción y visibilidad, motriz y

[52] CAHN, Alicia Leonor. El espíritu del lugar en las Cañadas Reales de la Corona de Castilla. Revista de Urbanismo. N°19. Diciembre 2008. [en línea] http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb_issue/0,138,ISID%253D736,00.html [consulta: 25 mayo 2009]

Fig. 25, 26 y 27. Antonio Silva, detalle de la obra *Habitud* (*Interrupción* # 5). Proyección del vano y calado in situ. Galería Posada del Corregidor. 2000.

perceptual. En este campo de coordenadas están inscritas las operaciones que articulan definitivamente (la) habitud."[53]

Las intervenciones que realicé fueron las siguientes[54]:

- Intervención N°1: En el poniente, de la sala 1 del primer piso, situé una fotolitografía sobre cartón piedra de 129 x 248 CMS, medidas equivalentes al vano que separa el ingreso y la sala 1. La imagen de la fotografía, es en un fotomontaje de varias tomas y ángulos de la mesa y las sillas que se encontraban en el ingreso a la galería: mesa constituida por fino soporte metálico cromado con cubierta de vidrio; 2 sillas metálicas cromadas, diseño italiano; 1 silla de madera con estructura metálica cromada.

[53] SILVA, Antonio. Reconstitución de lugar. Catálogo de la exposición bi-personal *Habitud*. Galería Posada del Corregidor, 2000.

[54] Las intervenciones realizadas por Rodrigo Galecio, que conformaron un mismo cuerpo del Proyecto *Habitud* fueron: Intervención No1: En la sala 2, primer piso pintó sobre el muro sur un rectángulo de 198 x 206 CMS, medida equivalente a la puerta de madera (antigua entrada a la Posada). Este plano de color lo realizó con extracto de nogal (en la gama cromática de los café) logrando con este tratamiento un plano de color de intenso cromatismo que es el equivalente a la puerta en su calidad natural. Intervención N°2: En la sala 3, en el segundo piso, dibujó sobre el muro norte una síntesis de la vista de exterior de la esquina de la casa realizada con lápiz grafito.

- Intervención N°2: En los 3 muros que rodean el tránsito de la escalera, entre el primer y segundo piso, dibujé con pintura para pizarrón la figura proyectada de 4 figuras escala 1:1, que corresponden al mobiliario, sillones fraileros y de caderas, que se ocupaban durante la colonia en el siglo XVIII (época de la Posada del Corregidor Zañartu). La disposición de las figuras adquirió un carácter gravitatorio guardando una relación de cercanía de 1 metro respecto de la escalera.
- Intervención N°3: En la sala 3, en el segundo piso, proyecté el vano de entrada a la sala en el muro frente a éste (muro sur) en una escala 1:1. La proyección del vano se dibuja y luego se cala 3 CMS. Teniendo como resultado un bajo-relieve, donde se retira la superficie de cal y barro del muro blanco, de manera de dejar a la vista el muro de adobe original con su estructura de madera (*yuyo*).

Como señalara Francisco Brugnoli, a propósito de este trabajo:

> "Galecio y Silva observan las inducciones de este espacio, las que nos hablan de una enorme memoria conductual, se dejan llevar por sus circulaciones, las proyecciones de sus vanos, pero estas proyecciones son desviadas, de tal modo que aquello administrable no lo es sino como desvío, entregándonos siempre lo mismo pero no según las expectativas, haciendo siempre lugar, presentando siempre el fundamento mismo de la operación constructiva."[55]

[55] BRUGNOLI, Francisco. *Habitud y Lugar*. Catálogo de la exposición *Habitud*. Galería Posada del Corregidor, 2000.

III. Artificios e interfaces de la imagen

3.1 El acto fotográfico y el referente

> "La razón de ser de lo visible es el ojo; el ojo evolucionó y se desarrolló donde había luz suficiente para que las formas de vida visibles se hicieran cada vez más complejas y variadas."
>
> John Berger

> "Su realidad se basa en el *haber estado aquí*, ya que en todas las fotografías hay siempre una asombrosa evidencia: *esto tuvo lugar de este modo*. Poseemos por tanto, como en una especie de pequeño milagro, una realidad de la que estamos protegidos."
>
> Roland Barthes

Uno de los problemas más interesantes abordados durante algunos cursos teóricos del Magíster, fue la reflexión sobre el actual estatuto de las imágenes. Vivimos en un mundo donde la proliferación de las imágenes, producto de las maquinarias de los medios de comunicación, el diseño y la publicidad, entre otras, ha desplazado al arte de su otrora hegemónico espacio de creación de imágenes. En la primera parte de éste capítulo, teniendo en cuenta esta discusión, interrogo a mis fotografías desde la relación con el referente, lo que Roland Barthes planteara como evidencia de que en efecto e*sto tuvo lugar*. Luego, reviso algunas de las ideas planteadas por Philippe Dubois, como la indicialidad de la fotografía, su cualidad de huella. Al final del capítulo, avanzo hacia un nuevo paradigma de la imagen fotográfica, en su actual estatuto de imagen digital, que si bien no desecha las formulaciones de Barthes y Dubois, sí presenta la necesidad de una nueva bibliografía. Reviso diversas ideas en torno al tema planteadas por Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Jean-Marie Schaeffer, Rosalind Krauss, Serge Tisseron y Vilem Flusser. Si bien los actuales dispositivos de captura digital sitúan material, tecnológica y culturalmente a la imagen desde nuevas problemáticas, es Lev Manovich

quien sitúa el corte entre la fotografía analógica y digital, como exaltador de "continuidad y discontinuidad histórica".[56]

Lo que proyecta una característica común a la imagen artística en ambos paradigmas, analógico y digital –a diferencia de las imágenes en la publicidad, el diseño y los *media*–, es que las imágenes en el arte son complejas, cuestionadoras, a momentos subversivas y provocan una "dislocación de lo común".

En la contemporaneidad, las imágenes se nos presentan agotadas en su capacidad de representación. Esto es así, debido al vertiginoso tráfico y proliferación de éstas, las que terminan por anestesiar nuestra recepción. Estamos en un escenario de hipercirculación de información. Todo el tiempo estamos siendo sometidos a estímulos publicitarios visuales, sonoros y multimediáticos. He calculado cerca de 100 estímulos publicitarios diarios, a los cuales soy "sometido involuntariamente" cada día. ¿Cuántas de estas estrategias publicitarias, podemos eludir en el tránsito cotidiano por la calle o metro de la ciudad, por la radio, la prensa, telefonía móvil, correo electrónico, televisión y la Web? Probablemente, filtraremos este flujo mediante una atención selectiva. Es a partir de este contexto, que me pregunto sobre el valor e impacto que puede alcanzar una imagen hoy en día.

Louis Bourgeois dijo: "si la obra no toca al espectador no tiene sentido"[57]. Claro, para tocar al espectador —como dice la escultora—, para atrapar su mirada hoy, hay que abordar realidades muy diferentes a las que enfrentaba el artista del siglo XIX o de las primeras décadas del siglo XX, cuando tuvo lugar la efervescencia de las vanguardias. La figura del *diletante* de Charles Baudelaire, o del *flâneur* de Walter Benjamin, corresponden a un paseante de bulevares parisinos y londinenses, quien se desplazaba con un insaciable deseo de *lo nuevo* y la moda. Entonces, la avidez de acumulación de imágenes, era proporcional a la acumulación de capital, en una sociedad convulsionada por las transformaciones de la revolución industrial. Hoy el *neopaseante* es un ávido

---

[56] MANOVICH, Lev. The Paradoxes of Digital Photography. En Photography after Photography. Catálogo de exhibición. Colonia, 1995.

[57] PBS ART: 21. Season 1: Episode: "Identity". Interview with Louis Bourgeois. 2001.

consumidor de imágenes y sensaciones que los medios de comunicación le ofrecen en múltiples formas.

La modernidad, tiene implícita su cualidad obsolescente en la aceleración de las transformaciones, de modo que esta ansia por el *novum,* aumenta su velocidad de aceleración. Lo nuevo, condena a una perpetua caducidad a los dispositivos fotográficos. En la medida que este medio tecnológico se vuelve obsolescente, en cuestión de un par de años. Tengo la fuerte impresión de que la experiencia se va volviendo frágil. La rápida transformación de los aparatos fotográficos nos exige explorar los nuevos dispositivos de captura que impone la industria tecnológica. En cuestión de una década, lo que antes nos asombraba como veracidad de la imagen, el *esto ha sido* barthesiano*,* hoy pasa a ser cuestionado, en respuesta a la cada vez mayor proliferación de instrumentos de captura y manipulación de imágenes. Hoy, resulta complejo pensar la técnica, cuando más bien es ésta la que condiciona cómo vemos el mundo.

Cabe recordar, que la fotografía analógica posee un dispositivo con ciertas cualidades, que debiéramos atender al comenzar un análisis fotográfico. Jean-Marie Shaeffer, se refiere a su especificidad físico-química, en el proceso de producción de la imagen. Esta especificidad tiene que ver con la impresión de luz en una superficie receptora.

> "La imagen fotográfica, como resultante de su dispositivo, es una impresión química. O para ser más concreto: es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, un flujo de fotones procedentes de un objeto (ya por emisión, ya por reflexión) que toca la superficie sensible."[58]

[58] SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990. p. 13.

En las fotografías que tomé durante los años 90', el dispositivo fotográfico que utilicé fue el analógico: esto es, la captación de la imagen en una superficie sensible por medio de una cámara oscura. En mi caso, una cámara réflex (Nikkormat) con lente de 50 mm. En *Metamorfosis* (Fig. 28), realicé el ejercicio de registrar la transformación de una crisálida, en proceso de metamorfosis, a una mariposa. Aquí presenté una secuencia de nueve imágenes, acompañada de la mariposa misma en una cajita de acrílico. Además, se dejaba leer un texto que decía en lenguaje coloquial: *entonces ni pa' ca' con la muerte ni pa' lla' con el origen*, señalando, por una parte, una doble tensión entre la metamorfosis del registro y el objeto muerto; y por otra, entre el texto coloquial que alude con total indiferencia a lo que ocurre en la imagen, estableciendo en su enunciación una incertidumbre un poco absurda. En *Metamorfosis*, reflexioné sobre el objeto fotografiado (crisálida) y su transformación durante el proceso fotográfico (mariposa), proceso análogo a la fotografía misma, que ocurre durante el proceso de formación de la imagen. En este preciso instante se imprimen los haces de luz en los haluros de plata (la imagen latente), los cuales flotan en la emulsión fotosensible.

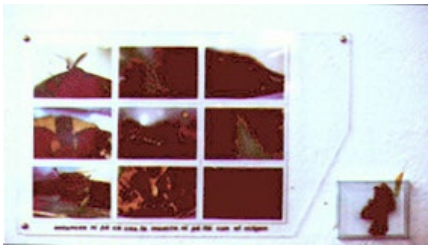

Fig. 28. Antonio Silva, *Metamorfosis*. Fotografía, caja de acrílico, mariposa, texto autoadhesivo. 1995.

Por su parte, Dubois plantea que la fotografía es un *acto* icónico, donde la imagen está implicada con el *acto* de la toma. La fotografía es, de esta manera, inseparable del momento de la toma, existiendo en la recepción de la imagen, una referencia a ese acto.

> "La foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente la prueba: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que ese 'acto' no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto

> de la 'toma') sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. La fotografía, en resumen, como inseparable de toda su enunciación como experiencia de imagen, como objeto totalmente pragmático."[59]

Si aceptamos que la fotografía es un artificio, el cual, como dice Barthes, nos señala que e*sto tuvo lugar,* y que el fotógrafo *estuvo aquí*, podremos aceptar que aquello que se nos presenta es una evidencia. También, la fotografía es comprendida bajo distintos contextos de recepción. Bourdieu explica este asunto, atendiendo a un sistema de percepción ya codificado. La fotografía "expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo".[60]

Como *grupo,* tenemos un sistema de percepción y apreciación que nos trama la mirada desde determinados esquemas así como la técnica, nos condiciona cómo vemos el mundo, desde los dispositivos que nos impone. Hoy, estos dispositivos de captura empiezan a existir en permanente obsolescencia. De esta manera, la fragilidad de los medios tecnológicos, como consecuencia de su condición obsolescente, es proporcional a la fragilidad de la experiencia ¿Qué imágenes pueden afectar la vida del *neopaseante* en este escenario? ¿Acaso solamente las imágenes que tocan sus aspiraciones?

---

[59] DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico.* Barcelona: Paidós, 1986. p. 11.
[60] BOURDIEU, Pierre. *Fotografía: un arte intermedio*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1965, p. 22.

3.2 Metabolización y mediaciones de la imagen

> "La fotografía es un instrumento de asimilación psíquica del mundo antes de ser un conjunto de significaciones simbólicas. Cada vez se nos bombardea más con informaciones visuales y sonoras, mientras que nos falta tiempo para 'metabolizarlas'. Esa es la definición del traumatismo. Es traumático aquello que no puede ser psíquicamente 'metabolizado' en forma de una elaboración psíquica, es decir, 'simbolizado'. La fotografía es un modo de luchar contra este traumatismo, tanto mediante sus imágenes como mediante su práctica."
>
> Serge Tisseron

Si el *neopaseante*, como dice Tisseron, no puede metabolizar la cantidad de información visual a la que se ve expuesto cotidianamente, vive entonces en un permanente traumatismo. Esta elaboración psíquica no resuelta, quedaría depositada en el aparato psíquico, popularmente conocido como "caja negra". ¡Vaya ironía! Luego de haber desechado la cámara oscura por un sistema de escaneo (fotografía digital), en razón de que la tecnología ha propiciado de tal manera la proliferación de imágenes, es que hoy ya no somos capaces de asimilarlas (metabolizarlas). Volvemos ahora a la caja negra, pero a una "caja negra psíquica".

A medida que la exposición avance retomaré la idea de metabolización de las imágenes que plantea Tisseron. Por lo pronto, resulta interesante observar el contraste entre la actual dificultad de asimilar imágenes que nos plantea este autor, en oposición a la supuesta familiaridad con que recepcionamos las imágenes de acuerdo a lo planteado por Ernest Gombrich. Éste último autor, señaló que estamos sintonizados para recepcionar una imagen, porque ya estamos habituados al sistema de notación que conlleva ésta.

> "Nuestra lectura de los criptogramas del artista está influida por nuestra expectativa. Nos enfrentamos con la creación artística como aparatos receptores ya sintonizados. Esperamos encontrarnos ante un cierto sistema de notaciones, una cierta situación en el

orden de los signos; y nos preparamos para concordar con ella. (…) Quizá por esta misma razón no nos sorprende la ausencia de color en una fotografía blanco y negro."[61]

Es necesario prestar atención a los procesos a los que pueda ser sometida una imagen. El proceso *mediación,* por ejemplo, afectará las cualidades de la imagen (resolución, soporte, escala, etc.). En las *Pinturas Aeropostales*, Eugenio Dittborn hace visible la trama mecánica de la imagen, al cambiarle la escala a la lineatura del offset, por ende, cambia la escala de la imagen y la transfiere de soporte, de manera tal que "se produce un "chirrido", la foto hace crisis".[62]

Así como la fotografía es un *acto* que involucra su recepción, también es una huella de su referente (Dubois). La fotografía fija el mundo y al mismo tiempo nos habla de lo que no está, pero que *tuvo lugar*. La fotografía al fijar un momento, es un medio de conmemoración del referente, algo que ha desaparecido (*imago*[63]), como es el caso de la obra *Still Life*, que retomaré en la tercera parte de este capítulo. En este marco, se inscriben las imágenes que desarrollé en la serie titulada *Nosotros los héroes, la ruina y la reconstrucción de la mirada*. Esta serie, tiene su origen en la relación entre fotografía y turismo, que aborde a partir de un largo viaje que realicé al Medio Oriente, donde visité innumerables ruinas: egipcias, romanas, asirias, fenicias, abasidas, omeyas, hebreas, bizantinas, nabateas, otomanas y de los caballeros cruzados. Premunido de mi cámara réflex, realicé un registro visual de un territorio donde se sobreponen, como palimpsesto, las diferentes ruinas. A partir de este registro fotográfico –insumo de varios años de trabajo–, realicé, posteriormente, una serie de fotografías, fotolitografías y

---

[61] Cfr. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Barcelona: Gustavo Gili, cap. V, 1979. Citado en: Eco, Umberto. *Semiología de los mensajes visuales*, En *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Comunicaciones, 1982.

[62] En entrevista a Dittborn de Ernesto Saúl, en *Eugenio Dittborn, arqueología plástica por vía postal.* Revista Cauce 5 al 11 de noviembre de 1985. Reproducido en Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. *Chile arte actual.* Dossier Documentos. Valparaíso: Universitarias, 1988. p. 85.

[63] Recordemos que en el mundo romano *imago* era la mascarilla de cera con que se obtenía la efigie de un difunto connotado. Una forma de perpetuar a los familiares en las familias *nobles*. "Se procede al enterramiento y celebrados los ritos oportunos, se lleva la imagen del difunto a la casa y se la coloca en una hornacina de madera que está situada en un lugar preferente". En Polibio, *Historias*, VI, 53 (1-6). Existe en la noción de *imago*, en su calidad de representación de la muerte una doble significación entre presencia y ausencia.

animaciones gráficas. En particular quiero referirme a tres trabajos de esta serie: *Vacilación*, *Secuencia interrumpida* y *Noche*.

Vacilación[64] (Fig. 29) es un fotograma de una animación compuesta de fotografías. Durante el proceso de edición, seleccioné un fragmento de una panorámica que realicé en el centro de Beirut. Cuando llegué a esa ciudad, concurrí a una oficina de turismo (prácticamente inexistentes) y me encontré casi únicamente con postales de una plaza llamada *Sahet el Shouhada,* del año '72. «Qué interesante –me dije, veinticinco años de desfase para promover el turismo». Cuando pregunté a las señoras que atendían cómo llegar a este lugar, me indicaron entre risas –¡vaya mi ingenuidad!– cómo llegar. Una vez en el lugar, la imagen turística que buscaba, no existía. Sólo hectáreas eriazas, con remanentes de escombros y fachadas acribilladas. La postal de *Sahet el Shouhada,* conocida –como luego vine a saber– como la *Place des Martyrs* (Plaza de los Mártires) (ver Fig. 39), era sólo una irónica obstinación en la memoria de los libaneses. La metabolización de lo que vi, siguiendo el término de Tisseron, me llevó a evidenciar lo que había ocurrido una vez frente al negativo fotográfico revelado. En el fotograma, se puede ver el recorte de cada toma de la panorámica, señalado con una línea blanca entrecortada. El resto de las líneas corresponden a la interface del escenario (stage), o encuadre, que genera el software *Adobe After Effect*. De esta imagen, me interesa especialmente la evidencia barthesiana de que *esto ha tenido lugar*. La imagen fragmentada, por las posibilidades de la óptica y el encuadre, reconstituye la *Plaza de los Mártires*, en proceso de reconstrucción, luego de largos años de guerra civil. El registro que obtuve, es digitalizado por un escáner, luego compuesto en *Adobe Photoshop* y posteriormente

Fig. 29. Antonio Silva, *Vacilación* (de la serie *Nosotros los héroes la ruina y la reconstrucción de la mirada*).

[64] El fotograma pertenece a la obra *Onono, palíndrome en el video*. 19'. Video NTSC, 1999. Exhibido en la IVª Bienal de Videos y Nuevos Medios de Santiago, MAC.

animado en *Adobe Affter Effect*. Hay una cierta "honestidad" en evidenciar cada fragmento, cada toma de esta panorámica en trescientos y tantos grados que reconstituyen este lugar; al mismo tiempo, las mediaciones por las que va pasando la imagen, le van dando una carga distinta. Me interesaba asumir esa "torpeza" del fragmento de *origen* de la imagen.

Fig. 30. Matta Clark, Office Baroque. 1977.

El procedimiento descrito se vincula con el trabajo que hace Gordon Matta-Clark en la serie de *Cuttings* (cortes) y *Splittings* (particiones) en espacios arquitectónicos. Matta-Clark, repite el procedimiento de cortar la arquitectura en algunos de sus fotomontajes, como es el caso de *Office Baroque* (Fig, 30). En vez de hacerlo en la arquitectura misma (en sus intersticios), esta vez lo hace en el negativo fotográfico. Matta-Clark reconstituye así, a modo de gesto tautológico, el corte. Este corte, crea un vacio, exponiendo los intersticios de un edificio, el aire existente entre el espacio de la arquitectura y el espacio de la ciudad.

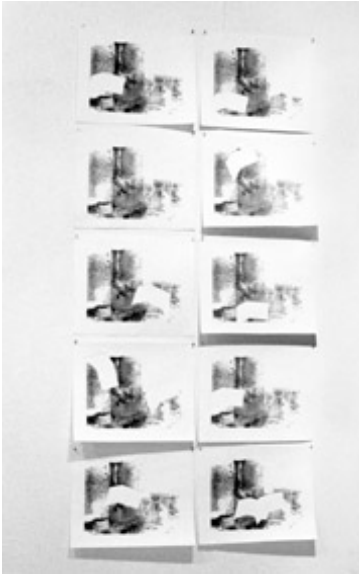

Fig. 31. Antonio Silva, *Secuencia interrumpida* (de la serie *Nosotros los héroes la ruina y la reconstrucción de la mirada*). Fotolitografía. 2002.

> "Los recortes de Matta-Clark eran a la vez una suma de las estructuras existentes, dado que permitían nuevos pasadizos y vistas, y una resta, por el hecho de crear un vacío. En este sentido, los recortes se alzan como metáfora de las capas de referencias pasadas en el edifico

mismo, así como de las desarticulaciones en el funcionamiento del individuo dentro de la sociedad."[65]

Secuencia interrumpida (Fig. 31) es un políptico de 10 cuadros, realizado en fotolitografía, donde una misma imagen, ruina de Siwa, es intervenida por un módulo blanco, en diez distintas posibilidades de combinatoria. El módulo blanco, recorta la imagen al superponerse en el momento mismo de la impresión, como reserva. El origen de ese módulo blanco, está tomado del extremo superior derecho de la imagen, que corresponde al cielo de ésta, que a su vez es como un recorte en la arquitectura de la ruina. El recorte (elemento blanco), además de su operatoria gráfica, refiere a borrar la imagen, sobreexponerla de luz, volverla a blanco, calarla, hacer que desaparezca en parte.

En *Noche* (Fig. 32), lo que propuse fue, siguiendo en la línea de la reconstitución de la mirada, fotografiar un departamento del centro de la ciudad de Beirut. Un edificio con todos sus muros acribillados, pero con exuberantes flores silvestres creciendo sobre bloques de piedra, en lo que alguna vez fue una vereda. La operación que realicé fue llevar la imagen a negativo y ajustar sus parámetros de color. Para mi sorpresa, la imagen en negativo remite al instante de un estallido, ficción de un momento que nunca tuvo lugar, pero que está latente en el

Fig. 32 Antonio Silva, *Noche* (de la serie *Nosotros lo. héroes la ruina y la reconstrucción de la mirada* Lamba-print. 1998.

[65] JACOBS, Mary Jane. Gordon Matta Clark: A Retrospective. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985. La traducción es mía.

correlato bélico de la misma imagen. Esta paradoja, contenida en el negativo de la foto, plantea también un traumatismo en la naturaleza misma de la imagen. Traumatismo similar al que sufre Thomas (personificado por David Hemmings) en el ya

Fig. 33. *Blow Up*. Michelangelo Antonioni. *1966.*

clásico film *Blow Up*[66]. Cabe destacar que *blow up* significa ampliar una foto, término que también tiene la acepción de explotar. Thomas descubre, durante el proceso de ampliación fotográfica, evidencia de un asesinato. Secuencia que logra capturar como *voyeur*, en Maryon Park, donde registra un forcejeo ambivalente de dos amantes (Fig. 33). En el momento mismo de la toma, "la realidad" por sí misma, no le permite tomar conciencia de lo que ha ocurrido[67]. Es en el cuarto donde Thomas busca la respuesta. Algunas de las fotografías de la secuencia fotográfica evidencian tenuemente un cuerpo, que desaparece entre las sombras de los arbustos. Este acontecer, como algo no previsible en la superficie de la fotografía (el grano en el caso de la fotografía analógica) se constituye, en los términos de Barthes, en el *punctum* de la imagen[68].

> "Este segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum; pues punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, corte pequeño y

[66] ANTONIONI, Michelangelo (director). *Blow Up*. Warner Home Video, 1966.

[67] A la mañana siguiente del hallazgo, Thomas vuelve al parque a buscar el cuerpo entre los arbustos, pero el cuerpo ha desaparecido, y la evidencia fotográfica ha sido robada de su estudio. Sin la evidencia, Thomas se llena de incertidumbre, porque no puede comunicar su hallazgo.

[68] A diferencia del *studium*, que sería la intencionalidad explícita que le da o busca el fotógrafo en la toma, el mensaje denotado.

también casualidad. El punctum de una fotografía es el azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)."[69]

La *metabolización* de una imagen, es también un proceso posterior al *acto* de la toma, consecuencia de una reflexión durante el proceso de revelado (o edición). Aquí se explicitan contenidos psíquicos (caja negra psíquica) intuidos, azarosos en el encuentro con la imagen. De esta manera, entendemos el dispositivo fotográfico como una mirada que detiene el tiempo, donde la fotografía sustituye lo que ha desaparecido (imago).

3.3 Lo fotográfico y post-fotográfico

> "Los métodos mecánicos de reproducción son, en su efecto final, una técnica reductiva, y ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no sabría utilizarlas."
>
> Walter Benjamin,

> "Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas; después fue la máquina la que se rodeó de hombres. Este es el significado preciso de "revolución". Antes de la Revolución Industrial, el hombre era la constante en las relaciones, y las herramientas eran las variables; después, las máquinas fueron las constantes y los hombres las variables. Antes las herramientas trabajaban en función de los hombres; después los hombres trabajaron en función de las máquinas."
>
> Vilem Flusser

[69] BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1998. p. 65.

No deja de ser provocativo que Walter Benjamin señalara en su Pequeña historia de la fotografía que "la niebla que cubre los comienzos de la fotografía" estuvo acompañada de una década de esplendor (estético), en la que "había en torno a ellos [los fotografiados] un aura, un médium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba"[70]. Benjamin, evidenció que el cambio técnico de la fotografía (su reproductibilidad) se tradujo en un cambio estético: iluminación, textura y una atmósfera extraña, por cierto; y en una pérdida en su cualidad aurática: la fotografía alcanza técnicamente la capacidad de que sus originales puedan ser reproducidos, perdiéndose el valor "cultual" del original. De esta manera, con la industrialización, la imagen fotográfica comienza a *vaciarse*, a perder la cualidad estética que tuvo en su primera década, en razón de las restricciones técnicas que tenía como dispositivo.

Hoy, en una *aldea global* planetaria, esa niebla (esa opacidad óptica) se ha disipado hasta tal punto de los dispositivos, que nos "encandilamos" con la "ilusión de fidelidad" de la imagen. Paul Virilio constata que, a mayor hiper-reproductividad de la información, más soledad se extiende a nuestro alrededor.

> "Una vez más estamos en el ámbito de la ilusión cinemática, del espejismo que produce la precipitación de la información en la pantalla del ordenador. Pero lo que se ofrece es justamente información, no sensación: se trata de la apátheia, esa impasibilidad científica que hace que cuanto más informado está el hombre, tanto más se extienda a su alrededor el desierto del mundo."[71]

La materialidad y los procesos de la fotografía digital, son totalmente diferentes a los de la fotografía analógica. Desaparece la cámara obscura, ahora, en cambio, tenemos un dispositivo que escanea. El sistema fotosensible de los haluros de plata, es reemplazado por un sistema fotosensible de silicio, que escanea secuencialmente. Éste, posee un sensor que traduce las intensidades luminosas en información matemática que almacena las imágenes fotografiadas en delgados chips de silicios. Donde antes existió grano, hoy existe el punto por punto en forma de pixel. Pero por sobre todo, no

---

[70] BENJAMIN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. En Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1973. p. 72.

[71] VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988., p. 51.

olvidemos que la fotografía basada en la *cámara obscura*, permitió que estableciéramos, por medio de ella, una relación exclusiva con *lo real*, que hoy está cambiando con la maquinización. Philippe Dubois nos advierte que las máquinas están instaladas "entre los hombres y el mundo" y por tanto afectan y median los sistemas de representación, determinando (en tanto *teckhné*) "el sistema de construcción simbólica".[72]

Cuando Lev Manovich afirma que "la historia de la fotografía es una historia de continuidad y una discontinuidad" simultáneamente, se refiere a que la fotografía digital "desgarra la red de códigos semióticos" a los que estábamos acostumbrados y también nuestros modos de visualizar. La imagen digital reconfigura los materiales que componen la fotografía y sus técnicas. Por medio de las actuales técnicas de procesamiento de la imagen, se puede obtener una imagen con mayor información de la que el ojo humano puede ver, como reza la propaganda de Epson: *Exceed your visión*. Este exceso de fidelidad con *lo real* nos hace repensar lo que entendemos por realismo, ¿Realmente esto ocurrió? ¿De qué manera este "exceso" de fidelidad con *lo real* modifica nuestra condición de espectador?

> "La lógica de la fotografía digital es una de la continuidad y la discontinuidad histórica. La imagen digital está desgarrando la red de los códigos semióticos, los modos de exhibición y los patrones de ser espectador en la cultura visual moderna - y, al mismo tiempo, teje esta red incluso más fuerte. La imagen digital aniquila la fotografía, mientras que solidifica, glorificando e inmortalizando lo fotográfico."[73]

La naturaleza de la imagen digital, basada en información codificada, es infinitamente manipulable. Me refiero, tanto al proceso de producción, como al de posproducción (editing) de ésta. En esta última etapa, se edita, manipula, calibra, retoca. Entonces, cuando Manovich plantea que se *desagarran* los modos de exhibición y la forma de ser espectador, se refiere a que se viene produciendo un cambio de magnitud en los dispositivos de reproductibilidad de las imágenes. Hoy, una parte importante del

---

[72] DUBOIS, Philippe. Video, Cine, Godard. En *Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas, 2004.
[73] MANOVICH, Lev. OP CIT. La traducción es mía.

planeta *captura* imágenes con una gran facilidad, ya sea por medio de su cámara, teléfono móvil o algún tipo de reproductor musical y luego las *edita* con rapidez en su computador. Manovich plantea que cambia el dispositivo de captura –ahí lo discontinuo –, pero al mismo tiempo, este cambio glorifica e inmortaliza lo que Rosalind Krauss llamó *lo fotográfico.* De ahí su continuidad.

Fig. 34 Torturado iraquí. Fotografía desde teléfono celular tomada en cárcel de Abu Grahib. 2004.

Las imágenes de los medios de comunicación, se vuelven referentes de las grandes audiencias. Pienso que el arte debe ir en búsqueda de dichas imágenes; aquellas que en el contexto del terrorismo se han vuelto cotidianas y globalizadas. Me inquietan profundamente, no sólo porque atentan contra el orden establecido, sino porque atraviesan el límite de la prohibición de matar.

¿A dónde conduce todo esto? La trampa estaría en lo que le dice el conejo a Alicia, en *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll: "Si no sabes adónde vas, acabarás en otra parte". En este sentido, lo que hago en la serie *Input/Output* (2006-2009) es utilizar las imágenes del encapuchado, en el contexto del terrorismo y reorientar sus signos hacia la mirada del testigo.

La conciencia social de las imágenes ha cambiado culturalmente, de ello no cabe duda. La transmisión televisiva, a tiempo real, de la caída de las Torres Gemelas, no dejó impasible a la comunidad internacional. Las imágenes del 11-S[74] se inscribieron de manera decisiva en la cultura visual contemporánea, integrándose al relato histórico, abriendo así un nuevo imaginario visual de la guerra. Luego la circulación de imágenes de torturados ha vuelto a poner en "el tapete" la veracidad y naturaleza de las imágenes. Algo hay en estas imágenes de baja definición que se vuelven verosímiles ¿Será por la cotidianeidad del formato?

[74] Sigla bajo la cual los estadounidenses nombran la fecha del atentado a las Torres Gemelas.

Mi propósito al escoger una fotografía de las torturas en las cárceles de Abu Grahib (Fig. 34), es reelaborar una imagen que ha sido recepcionada como evidencia de tortura. Me recuerda el testimonio que entrega Luis Navarro, fotógrafo que documentó los cuerpos hallados en "la matanza de Lonquén" (Fig. 35). En el documental *La ciudad de los fotógrafos*[75], Navarro sostiene que fue a partir de estas imágenes, que se dio a conocer públicamente la primera evidencia indesmentible, de que en aquellos años se torturaba y mataba en Chile: "es a partir [de la evidencia] de estas fotografías cuando la Dictadura empieza a ser derrotada".[76]

Fig. 35. Navarro, Luis. *Hornos de Lonquén.* Fotografía. 1978.

En *Input/Output* no hay emancipación posible, sino estetización de los signos visuales del terrorismo globalizado. En esta serie hay una elaboración de un sistema de obra, materialmente contrastada entre procesos *low* y *high tech*. Estableciendo así, un proceder con determinadas reglas y manipulación de sus signos, para operar en un plano retórico. En la obra *Still Life* (Fig. 36) instalo la palabra (still life) en neón rojo, "abastecida" desde un circuito eléctrico del que también se desprende una imagen espectral de un prisionero iraquí torturado. La imagen que "da vida" al dibujo, proviene de una imagen digital obtenida desde un teléfono celular por un soldado norteamericano en la cárcel de Abu Ghraib, el año 2004. Esta imagen, al igual que muchas otras, circuló en un inicio entre los mismos soldados, luego se filtró en el ciberespacio[77], impactando a la opinión

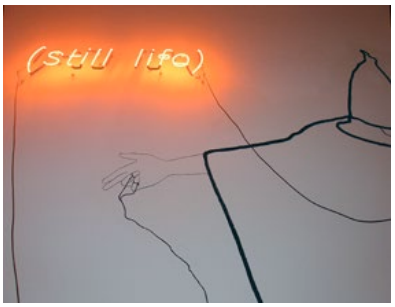

Fig. 36. Antonio Silva. *Still Life* (de la serie Input/Output) detalle. 2007

[75] MORENO, Sebastián. *La ciudad de los fotógrafos*, 2006.
[76] Cfr. Op cit.
[77] Rápidamente estas imágenes se difundieron a otros medios de comunicación, generando un conflicto en la opinión pública de proporciones mayores, no sólo por la pérdida de credibilidad en la política

pública internacional. A nosotros, se nos presentó como imagen fantasmática de los peores momentos del régimen militar, imagen que "aun no podemos sepultar". La imagen, traducida en un dibujo a carboncillo efectuado directamente sobre el muro, recarga, por medio del trazo gráfico, la intensidad de la silueta de la manta y la capucha del torturado, que anulan su identidad. La línea del cable que abastece el neón, desde la misma fuente de donde comienza el dibujo del soldado torturado, se superpone a los cables dibujados, como trampa al ojo a la distancia, situación que es develada al acercarse a la obra. La imagen del soldado iraquí es, siguiendo la categoría de *medios fríos* y *cálidos* de Marshall McLuhan[78], una fotografía de baja resolución (definición). Por lo tanto la fotografía es un medio frío, ya que compromete al espectador para que complete la información, a través de su participación en la recepción del mensaje. La información que transmite este medio, hace que nuestros sentidos participen involucrando al espectador a completar lo que está viendo. Rápidamente, en cuanto espectadores, sabemos lo que está ocurriendo ahí.

Fig. 37. La Estela de Amenophis III. Piedra caliza. Museo del Cairo. 18ª Dinastía, c. 1403-1365 A.C,

En el acto fotográfico de las imágenes de la cárcel de Abu Ghraib, se revela una clase de representación extremadamente resistida en nuestra cultura, como lo es abusar el cuerpo del vencido. La exhibición del cuerpo torturado y denigrado del enemigo vencido como trofeo de guerra, es también la apropiación simbólica de su cuerpo[79]. Muy distinto a lo que ocurría en el antiguo Egipto, donde se representaba al faraón derrotando a sus enemigos con el fin de inscribir la victoria. Las imágenes de este bajo relieve

---

internacional norteamericana, sino también porque no hacían más que reproducir las mismas o peores brutalidades que las realizadas durante el régimen de Saddam, pero en nombre de la libertad, la democracia y la religión.

[78] Cfr. MCLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como extensión del hombre.* 1964.

[79] CSÚRI, Piroska. *Cuerpo real, cuerpo fotográfico*.

constatan el triunfo del orden faraónico sobre el caos existente. En la *Estela de Amenophis III* (Fig. 37), el faraón está parado arriba de su carro, arrastrado por sus caballos, y pasa por sobre sus "viles" enemigos, quienes además están representados más pequeños. El triunfo está cristalizado en la acción de superioridad bélica: cuando los enemigos son "pisoteados" por los pies de los caballos y las ruedas de su carro[80].

La *huella* que podemos encontrar en la fotografía del torturado iraquí, en *Still life*, remite a ese indicio de realidad que ya es pasado, pero que no deja de atemorizarnos al observar cómo se les niega la representación a los prisioneros —como lo ha señalado Piroska Csùri.

> "Los cuerpos de los prisioneros se desnudaron, y al cubrir sus rostros, el signo de su identidad, se les negó la representación como individuo. Al apilarlos en una montaña uno arriba del otro, se los convirtió en una masa indistinta. A los prisioneros se los convirtió en meros cuerpos anónimos. Se les negó una representación digna que es derecho del hombre occidental. En vez de ella, se les otorgó una representación que corresponde a aquellos que no tienen el poder sobre su propia imagen, quienes no pueden dar su consentimiento al acto fotográfico, quienes están tratados como el Otro "bárbaro" que ni siquiera merece una representación de su propia identidad. ¿En este caso, quienes serían los bárbaros: los fotógrafos o los fotografiados?"[81]

"Mirar una imagen no equivale a creerse en ella", dijo alguna vez Ernst Jünger. El poner en escena imágenes del *memento mori* (momento de la muerte), plantea también diferentes lecturas posibles a este asunto: una carnavalización de las imágenes, algo no extraño en la *sociedad del espectáculo*[82], donde las relaciones sociales han sido suplantadas por las relaciones mercantiles, relaciones mediadas por la imagen. La escenificación del *memento mori* también pone en discusión la pulsión escópica[83] donde lo que se busca es el placer en la imagen –de un morbo cuestionable en mi opinión–. Lo anterior, tiene relación con el uso de las imágenes, pero no precisamente con el gesto

---

[80] La Estela de Amenophis III se encuentra en el Museo del Cairo. La estela proviene del templo de Merenpath, del Reino Medio, 18ª Dinastía, c. 1403-1365 A.C.
[81] CSÚRI, Op. cit. 7
[82] Cfr. DEBORD Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
[83] Placer pulsional por mirar, por satisfacer un deseo a través de la mirada.

que le imprimo a *Still Life*. Interrogar a las imágenes, es también interrogarse a uno mismo, e interrogar al público.

Estas imágenes provienen de acontecimientos donde los medios de comunicación producen el imaginario. Los hechos ocurridos son abyecciones, y somos puestos ante la mirada del testigo, enfrentados al *memento mori*. La fotografía, en cuanto dispositivo que captura un "instante" que está destinado a ser pasado, lleva implícita el *memento mori*. Susan Sontag plantea que "todas las fotografías son *memento mori*, tomar una fotografía es participar de la mortalidad"[84]

En el video *Aparecer* (Fig. 38), trabajé con la imagen del encapuchado, pero basándome en una foto periodística. Trabajé con la portada del Diario *El Mercurio,* del día 8 de julio de 2005, la que dio cuenta del ataque terrorista a Londres el día anterior. En el video, la capucha del prisionero es sustituida por la portada del diario. Aquí, se destaca en primer plano la imagen de una sobreviviente, cuyo rostro se encuentra completamente vendado, abrazada por un camillero. Este rostro, cuyas vendas cubren las heridas infringidas en una explosión, se transforma en el rostro de un prisionero encapuchado en una escena de tortura.

En esta escena "simulada" de tortura, el sujeto encapuchado está con el torso desnudo amarrado a una silla con cables eléctricos y de computador. Primero, se le ve a través de una señal de televisión, luego se le aprecia sin mediación de la televisión. El video, se inicia con un plano detalle del rostro de la mujer vendada de la foto, y por medio de un *zoom back,* vemos que esa imagen cubre a un sujeto prisionero y encapuchado. A medida que el zoom retrocede, empezamos a reconocer que

Fig. 38. *Aparecer* (de la serie *Input/Output*). Video. NTSC. 45". 2007.

[84] SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona, Edhasa, 1985. p.25.

la capucha del sujeto está confeccionada con el titular del Diario *El Mercurio*. Los forcejeos del sujeto por soltarse, aumentan su desesperación y empieza a balancearse en su silla hasta que cae al suelo y desaparece del cuadro.

El gesto central de este video, es sustituir la capucha del torturado por la portada de la prensa, sobreponer el rostro vendado de la sobreviviente que aparece en el diario, por la capucha de un torturado. El video explora ciertas disonancias por medio del absurdo. Hay tres niveles de significación: la imagen, el sonido y el giro final. La imagen tiene una estética de video (pseudo) *snaff*[85], donde aparece un torturado amarrado a una silla por medio de cables de computador y encapuchado con un periódico. El prisionero aparece con un fondo blanco atrás, iluminado por una luz cruda. Acompañado a los sonidos del forcejeo del prisionero por escapar, escuchamos una sonoridad cadenciosa y sensual, casi anestesiante, compuesta por Caetano Veloso para el film *Eros*[86]. También, se asoma esa dimensión oscura entre el erotismo y la tortura. En el giro final, cuando el torturado cae fuera del cuadro, queda el fondo blanco del muro, que se convierte en la proyección que el espectador pueda realizar. Por medio del " fuera de campo"[87], busco extremar lo brutal y lo absurdo.

De acuerdo al sentido anterior, el video *Aparecer,* cuestiona cómo las imágenes quedan subsumidas bajo este efecto narcotizante de los medios. Fabrizio Cossalter, sostiene que para discernir "entre lo verdadero y lo falso", entre lo real y lo simulado, hay que comprender el "contexto de producción de las imágenes". ¿Podemos acaso discernir entre lo verdadero y lo falso?

> "La avalancha de imágenes puestas en circulación a diario por la sociedad del espectáculo cuyo extremo es la imposibilidad de discernir entre lo verdadero y lo falso, impide aquella construcción de la duración a través de una específica relación entre historia y memoria, presente y pasado, que nos permitiría asumir la

---

[85] Videos donde se asesinan personas en cámara y luego se comercializan clandestinamente.

[86] ANTONIONI, Michelangelo (director-guionista), KAR WAI, Won (director-guionista) y SODERBERGH, Steven (director-guionista). Eros. IMOVISION, 2004.

[87] Revisemos la definición que nos dan Jacques Aumont y Michel Marie: "El campo definido por un plano de film está delimitado por el cuadro, pero a menudo sucede que elementos no vistos (situados fuera del cuadro) se hallan relacionados imaginariamente al campo (…)". En AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca, 2001. P. 104.

particularidad de la imagen, pensarla en su contexto de producción y finalmente, comprenderla en su peculiar historicidad." [88]

[88] COSSALTER, Fabrizio. *Imágenes (y palabras) pese a todo. Los discursos de la memoria entre práctica intertextual y reconstrucción narrativa.* Revista de Occidente (328). 2008.

IV. Imaginarios y contextos

4.1 Imaginario de la ruina y lo arruinado

> "¿Cómo, desde el arte, abordar lo popular no populísticamente: sin esencializar su categoría, sin dogmatizar su referencia, sin mitificar su significado, sin romantizar su existencia?"
>
> Nelly Richard

Los objetos que están dispuestos en el Persa del Bío Bío, el mercado de este tipo más emblemático de la ciudad de Santiago, comparten la característica de estar fuera de su contexto de origen. Son objetos dispersos en el espacio, como las palabras de Mallarmé, en plena "desorientación semántica". En cierta forma, mi *cuerpo de obra* es análogo al espacio del mercado persa, en cuanto existe mixtura de objetos de proveniencias diferentes, que son ordenados, clasificados y exhibidos, según determinados criterios de disposición.

En el Bío Bío, cada fin de semana los objetos adquieren, en su transacción, valor simbólico para quienes obtienen alguno de estos. El destino de la transacción de estos objetos, tiene muchas veces como objetivo construir una ficción de pasado. Las piezas adquieren valor de antigüedad o rareza coleccionable, debido a su pasado, a su *aura*. En el mercado persa, concurren miles de piezas y enceres, que en algún momento nos pertenecieron, y de los que nos deshicimos porque ya no eran más que cachureos en el espacio que habitamos, ya sea porque estorbaban o por su inutilidad. Pero, de los cachivaches que nos hemos deshecho, ¿cuántos no han ido a parar allá? En la cercanía o yuxtaposición de uno con otro, también van a suceder fricciones e innumerables posibles combinatorias de sentidos. Los objetos del persa, vuelven a aparecer no alejados de su función de uso, pero de una manera diferente. La diversidad de mis series, las diferencias formales y materiales entre sí, son como una acumulación de fragmentos coleccionados y clasificados discontinuamente. Así como la fotografía hace desaparecer

al objeto, para luego de la toma volver a (re)aparecer, en el mercado persa, también reaparecen pero recargados semánticamente. Objetos clasificados, agrupados, coleccionados, adquieren una memoria que puede transportarse al living de la casa para dar status o inventar un pasado familiar por medio de un baúl, mueble o artefacto con algún grado de sofisticación. Es por esta razón, que este "mercado de las pulgas", es un lugar donde el sujeto aspiracional puede acceder a (re)construir su memoria, y establecer una ficción de su pasado.

Siguiendo la idea anterior, el arte tiene esa cualidad ligada a esta "posibilidad de aparecer de los objetos". En el museo, los objetos vuelven a aparecer, como dijera Maurice Blanchot "la categoría del arte está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos", pero los objetos aparecerán como "algo" diferente.

> "Por analogía, se puede recordar que un utensilio averiado se convierte en su imagen (y a veces en un objeto estético: 'estos objetos pasados de moda, fragmentados, inutilizables, casi incomprensibles, perversos' que amó André Breton). En este caso, no desapareciendo en su uso, el utensilio aparece. Esta apariencia del objeto es la de la similitud y del reflejo: de su doble si se quiere. La categoría del arte está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos; es decir, de abandonarse a la pura y simple similitud detrás de la cual, no hay nada más que el ser. No aparece más que aquello que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario."[89]

En la Ilustración, el ingreso de un objeto al museo significaba su gloria, su consagración. Hoy en día, el mundo completo se ha vuelto museificable, hoy todo tiene la posibilidad de ingresar al museo. Jean-Louis Déotte, retoma la idea de Blanchot para hacernos ver que cuando los objetos entran al museo, éste les "instituye un imaginario". Los objetos desaparecen y reaparecen ya no como "lo mismo".

> "Pero no hay que equivocarse; lo que regresa en la representación museal no es un doble en el estricto sentido. No es el regreso de lo mismo. Ya que en este lugar, antes no había un objeto –una lámpara de araña- sino un ídolo, un dios, o una herramienta. El museo instituye entonces un imaginario, otra escena, en la

[89] BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*. En: Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Cuarto Propio, 1998. pp. 37-38.

que salen a la luz objetos otrora indignos, precisamente porque su antigua utilidad se había opacado."[90]

Así como el museo es "el espacio de la ruina", donde reaparecen los objetos despojados de su contexto y de su condición de uso; bajo esta misma premisa, el mercado persa es también un lugar donde los objetos se transforman en ruina –y en objetos arruinados.

Por otra parte, la ruina arqueológica que nosotros conocemos, es una ruina restaurada, preparada para el turismo. La ruina es una reconstitución arqueológica. En el capítulo anterior, me referí a mi encuentro con la *Plaza de los Mártires* (Fig. 39), espacio urbano en el corazón de la ciudad del Líbano, en estado de reconstrucción luego de la cruenta guerra civil. Mi aproximación era, en primer lugar, fotográfica pero, basada en la imagen del turismo. Yo buscaba la imagen de la postal, la imagen idealizada, "congelada" en el tiempo y extemporánea a la vez (la postal que adquirí reproducía una imagen de hacía 25 años). El turismo se aferra a la iconografía de la ruina y niega lo arruinado, incluso en una de las capitales "más dislocadas" del mundo.

Fig. 39. Postal de *Sahet el Shouhada (La Plaza de los Martires*), Beirut. 1972.

[90] DÉOTTE, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo.* Santiago, Cuarto Propio, 1998. p. 36.

Del conjunto de fotografías que realicé en el sector del persa, *Terca* # 5 (Fig. 40) problematiza lo arruinado. En la imagen, se observa una anciana sentada en la vereda cuyo cuerpo ha colapsado físicamente. Al costado derecho de la imagen, se observa un acacio mocho, que también se yergue fracturado. Las raíces del árbol son nudosas y no bastan para detener la inclinación del tronco en treinta grados desde la vertical. En el encuadre, el árbol encaja visualmente con el umbral de una casa fachada continua, convertida en tienda de insumos computacionales. A nuestros ojos, pareciera que el árbol sujeta por una parte el dintel y, por otra parte, amenaza con aplastar a la anciana. La espalda de la anciana se ha recogido producto de la vejez. Su cuerpo está arruinado, viene a ser un objeto más de la vereda que incluso combina con el color de la pared. Esta fotografía, no pretende documentar la pobreza, más bien exaltar cómo lo socialmente arruinado se objetualiza en el borde, en la vereda, en el espacio público. Chile no es un país de ruinas turísticas, pero abundan las situaciones urbanas donde lo arruinado es testigo de la yuxtaposición del progreso y el abandono.

Fig. 40 Antonio Silva. *Terca # 5*. Lambda-print. 2006.

Lo anterior, no es sólo una cuestión exclusivamente referida al espacio, o a tipologías de espaciamiento, sino que también a la temporalidad. Hay un desajuste temporal entre las personas y la velocidad de los acontecimientos. Sergio Rojas se ha referido a ello:

> "Lo que se mueve demasiado rápido es aquello cuya temporalidad tiende a coincidir con la contingencia misma de las cosas, de tal manera que no es posible percibir allí el tiempo mismo. La transitoriedad del individuo que habita en medio de ellas, como 'en medio' de un escenario en permanente mudanza, como si el sentido del devenir correspondiese a los criterios o a la lógica de una 'inteligencia' que existe siempre en otra parte. La anterioridad de los espacios es desplazada por el cálculo."[91]

[91] ROJAS, Sergio. *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago, La Blanca Montaña, 1999. pp. 376-377.

Esta temporalidad, coincide con la contingencia. La *habitud,* es extremadamente lenta en adaptarse, en mutar y ajustarse. "Los cambios en Chile son lentos y difíciles de producir".[92] En otro ámbito de la lentitud, la velocidad para acceder a la información, tiene relación con ese atraso en acceder "a tiempo". Dittborn, advierte con dolor, que ese atraso podría transformarse en abismo.

> "Un fax demora aproximadamente un minuto entre Santiago de Chile y Nueva York. Un alumno de una escuela de arte en una universidad en Santiago de Chile puede demorar más de un año en tomar contacto con una información impresa en la Revista Art Forum. Por ejemplo, puede que ese atraso se transforme en abismo y ese alumno nunca tome contacto con esa información. Opongo ese abismo, que es propiamente la distancia colonial, al estallido de las distancias. Es ese abismo y no las distancias estalladas lo que aparece dolorosamente cuando uno baja del avión en Pudahuel, Santiago de Chile."[93]

En este contexto, realicé otra obra llamada *Caballito blanco llévame de aquí* (Fig. 43), en la cual "escenifico" una paradoja de la artesanía. En este trabajo, que surge como un encargo de realizar un *múltiple*[94], me inspiré en un detalle, al extremo bizarro, del panel central del *Jardín de las delicias* (Fig. 44) del Bosco. Un sujeto desnudo lleva sobre sus espaldas una concha de molusco con un sujeto adentro,

Fig. 43. Antonio Silva. *Caballito blanco llévame de aquí* (de la serie Terca). Expuesta en *Multiplication*. Museo de Arte Contemporáneo. 2006-7.

[92] Cfr. LAGOS, Marta. En entrevista en el diario La Nación Domingo, semana del 17 al 23 de mayo de 2009.

[93] DITTBORN, Eugenio. *Los desaparecidos políticos*. Publicado en la Revista de Critica Cultural N°8, pág. 35. 1994.

[94] "Este término se empleó por primera vez en la década del 60 para describir una obra de arte que no era impresa ni era una escultura seriada, aunque su intención era ser producida en gran número de copias". BURY, Stephen. *Múltiples de artistas, artistas multiplicados.* Catálogo de la exposición *Multiplication*. Santiago: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, pág. 11. 2006.

del que sólo vemos sus piernas desnudas.

En *Caballito blanco*, vemos un equino artesanal –producción típica de la Región Metropolitana– a escala pequeña, arrastrando una mandíbula de caballo como si fuera un arado. La artesanía, utiliza un alma –interior – de madera con la forma de este animal, revestida de los elementos que sobreviven a la muerte de los mamíferos: hueso, crin (pelo) y cuero (piel). Desde la cabezada, las riendas utilizan toda la fuerza para llevar una mandíbula de equino, con los restos de sus molares. En esta escena, los signos son perturbados, señalando el inexorable avance del tiempo. Dos elementos se yuxtaponen, se mezclan: un objeto hallado en el borde costero de la zona central y una artesanía en vías de extinción. En el contexto del objeto artesanal, éste es utilizado para fotografiar a los niños en plazas públicas o como juguetes para ellos. De acuerdo a entrevistas que sostuve con el artesano, él y su hermano son los dos únicos cultores de este oficio. Ambos bordean la jubilación sin sucesores, lo que anuncia el riesgo de desaparición de la reproducción o multiplicación del objeto. Los elementos vivos y muertos se cruzan en la retórica de los materiales, ya que todas "las partes" que se utilizan para representar a un caballo, provienen de éste; unas para hablar de su representación (como juguete) y otras como representación para hablar de la muerte (iconografía de la calavera en la danza macabra). La retórica de los materiales, también funciona como un espejo, cuya reflectividad invierte los sentidos: lo vivo por lo muerto, el natural por la representación a escala, lo pueril por lo cáustico (*Caballito blanco llévame de aquí,* es también una canción de niño, pero aquí vemos una escena donde un caballito negro arrastra la mandíbula real). En esta reflectividad, o puesta en abismo, está presente la ironía como paradoja frente a la muerte: cada cual arrastra su propia muerte.

Fig. 44. Hieronymus Bosch. *El jardín de las delicias* (detalle del panel central). Museo del Prado. 1500.

En *La Ruta de los sobrevivientes* (Fig. 45 y 46), realicé un registro fotográfico, desde la vereda, de una situación arquitectónica anómala: un encuadre cerrado de la arcada clausurada del muro exterior de una casa de los años 40. Se deja observar con claridad un sobre relieve del dibujo de la ornamentación de la cantería del muro, clausurada por un muro de ladrillos. En el costado inferior izquierdo, entrando al cuadro, vemos un enano de yeso que camina por la vereda. Enano y muro se mimetizan a momentos. La arcada y el muro tapiado, son de un color blanco que se ha vuelto amarillento con el tiempo, el enano es blanco también pero con una luz levemente más rosada. La textura rugosa del muro, contrasta con la suave terminación del molde del enano. Si prestamos más atención, podemos observar que el enano carga en su mochila papelitos de dulces "reales". Podemos imaginar que lo próximo que hará será recoger los papelitos abandonados en el suelo. Aquí, el título parodia, por medio de una situación absurda: un enano recoge papeles de dulces de la calle. En *La Ruta de los sobrevivientes*, lo que sobrevive es algo que ha sido negado y clausurado: la cara a la ciudad. *La Ruta* es también un título espectacular para una extraña escena, que señala más bien una "ruta ilógica". Esta "ruina urbana" es algo que podemos encontrar a la vuelta de la esquina (literalmente está a la vuelta de la esquina de donde vivo), ya sea como mixtura o yuxtaposición, el enano viene a señalar por sobre el hábito de ese lugar (o de sus habitantes) una poética.

Fig. 45 y 46. Antonio Silva. *La ruta de los sobrevivientes* y detalle. Lambda-print. 2009.

4.2 El azar

> "El fotógrafo mientras fotografía está sometido a varias sorpresas: lo raro, inmovilizar una escena en un momento decisivo, la proeza, las contorsiones de la técnica y el hallazgo."
>
> Roland Barthes

Así como señalé en el capítulo 1, que en la concepción de mis trabajos, oscilo entre la espontaneidad inicial y el *eficaz ordenamiento*, también incorporo el azar o hallazgo durante el proceso, como mecanismo que puede modificar la construcción de una obra. Entiendo el azar como un procedimiento para llegar al objeto o la imagen, mediado por momentos en que se "descubren" elementos de la vida cotidiana de manera no prevista. En algunas de las fotografías de la serie *Terca,* elijo objetos o situaciones, que encuentro cuando deambulo por algunos lugares de la ciudad (y los medios de comunicación), donde muchas veces se produce este encuentro. Lo importante es que exista entre ellos una conexión semántica. André Breton, propuso el *azar objetivo* como método en el cual dos objetos o *sucesos* responden a una determinada lógica. Peter Bürger lo explica así:

> "Los acontecimientos siguen un patrón básico: dos sucesos se ponen en conexión en base al hecho de que muestran una o más coincidencias. (…)El azar objetivo se basa en la selección de elementos semánticos concordantes en sucesos independientes entre sí. Los surrealistas constatan la coincidencia, que remite a un sentido no captable."[95]

Luego, Bürger señala que estos sucesos deben ser "independientes entre sí". En mi trabajo, no pretendo seguir la dogmática de los surrealistas. Me diferencio, en cuanto no busco en el azar una objetividad que pudiera no ser racionalizada por el espectador, algo que exaltaban los surrealistas[96]. Tampoco pretendo una relación sentimental, ni

---

[95] BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987. p. 125.

[96] Los surrealistas se empeñaban en "que el sentido buscado en el azar sea siempre inaprehensible se explica por el hecho de que si fuera determinado, sería asumido en seguida por la racionalidad de los fines, y perdería así su valor de protesta*"*. OP CIT. p. 128

busco mi "propio deseo de amor" con el objeto, como señala Rosalind Krauss de André Breton.

Este azar o hallazgo, se puede provocar, por ejemplo, en la elección de los lugares donde camino y busco estos objetos. En este sentido, más bien me predispongo al hallazgo. Para mí, el azar es como una válvula que me permite integrar elementos o tomar decisiones que no encontraría (o no estaría dispuesto a encontrar) si no fuera en el contexto del hallazgo. En este sentido, —siguiendo a R. Krauss— "el hallazgo constituye un *signo* de ese deseo", de encuentro que activa otro suceso. Fuera de la lógica racional, está el término acuñado por C.G. Jung: sincronicidad. En la sincronicidad, existe una mente inconsciente que proyecta en el mundo hechos coincidentes. Como en el famoso caso del escarabajo de oro que relatara Jung.[97]

> "En todos estos casos, y otros que como ellos parecen ser un a priori, son causalmente conocimiento inexplicable de una situación que en el momento es incognoscible. Sincronicidad, por lo tanto, se compone de dos factores: a) Una imagen inconsciente entra en la conciencia, ya sea directamente (es decir, literalmente) o indirectamente (simbolizada o sugerida) bajo la forma de un sueño, idea o premonición. b) Una situación objetiva coincide con el contenido. Una desconcierta a la otra. ¿Cómo se origina una imagen inconsciente, y cómo es esta coincidencia? Yo entiendo muy bien por qué la gente prefiere poner en duda la realidad de estas cosas."[98]

El azar también convive con el cálculo. Es lo que ocurre con el *punctum* barthesiano (al que me referí en el capítulo 3), que convive con el *studium* (que es todo

---

[97] Cito la famosa experiencia que narra Jung: "Una joven paciente soñó, en un momento decisivo de su tratamiento, *que le regalaban un escarabajo de oro*. Mientras ella me contaba el sueño yo estaba sentado de espaldas a la ventana cerrada. De repente, oí detrás de mí un ruido como si algo golpeara suavemente la ventana. Me di media vuelta y vi fuera un insecto volador que chocaba contra la ventana. Abrí la ventana y lo cacé al vuelo. Era la analogía más próxima a un escarabajo de oro que pueda darse en nuestras latitudes, a saber, un escarabeido (crisomélido), la *Cetonia aurata*, la 'cetonia común', que al parecer, en contra de sus costumbres habituales, se vio en la necesidad de entrar en una habitación oscura precisamente en ese momento. Tengo que decir que no me había ocurrido nada semejante ni antes ni después de aquello, y que el sueño de aquella paciente sigue siendo un caso único en mi experiencia". JUNG, Carl Gustav. *Obra completa volumen 8: La dinámica de lo inconsciente. Sincronicidad como principio de conexiones acausales*. Madrid, Trotta, 2004. p. 433.

[98] JUNG, Carl Gustav. *Synchronicity. An Acausal Connecting Principle.* Princeton: Princeton University Press, 1973. pp. 31-32. La traducción es mía.

lo que ya está codificado, en la cultura y el gusto). Siempre refiriéndose a la fotografía, Barthes señala que "el punctum no lo está [codificado] y siempre es innombrable"[99].

Henri Bergson, señaló que nuestra idea de azar está relacionada con una *intención*, ya que encontramos "algo" donde lo queremos encontrar. Me hace mucho sentido la relación que realiza Bergson (en el campo de la ciencia), entre la idea de azar y de orden, al señalar «el azar no es un orden, sino la idea que tenemos de una situación.»[100]

En *Terca # 1* (Fig. 47), antes de iniciar la búsqueda de objetos, establecí como restricción buscar un objeto interesante en una vitrina del mercado persa Biobío, y exponer el objeto junto al registro de éste al interior de la vitrina. Una vez que encontré el objeto, y frente a la vitrina, comprendí que no requería del registro de ésta. Además, me parecía oscura y sin ningún interés visual. Entonces terminé por descartar esta restricción.[101]

Fig. 47. Antonio Silva. S/T (de la serie *Terca,* primera versión). Lambda-print. 2006.

Encontré en las vitrinas de los locales de telefonía del persa, unas sillitas de acero de baja calidad, representaciones a escala y realizadas en distintos diseños. El producto –*Made in China* – no se encuentra a la venta, sino que es parte de la decoración de las vitrinas de locales del rubro. Mi interés en este objeto radica en que la silla es desfuncionalizada, y miniaturizada. Es utilizada para apoyar los celulares al momento de ser cargados. Se le otorga un lugar y un objeto al

[99] BARTHES, Roland. *OP. CIT.* p. 100.

[100] Cfr. BERGSON, Henri. *La evolución creativa*. Madrid, Alianza, 1982.

[101] Pienso, como analogía, en la restricción que se impone Bill, el personaje de la *Opera prima Following,* de Christhopher Nolan. En este film un escritor se dedicaba a seguir personas, con la restricción de nunca seguir más de una vez a la misma, ni tampoco seguir a mujeres. Luego el personaje se ve envuelto en el plan de un timador en el momento en que transgrede sus propias reglas. En ese sentido toda restricción implica un problema al romper las reglas establecidas.

celular, para que éste se recargue, metáfora del descanso.

Realicé registros de lugares de mi barrio que son ocupados, habitados y "colonizados" por personas pertenecientes a la llamada economía informal, que trabajan en la calle. Uno de estos registros llama mi atención: la vereda es utilizada como hábitat por un estacionador de auto. Parra, dispone de una silla blanca apilable que al final de la jornada guarda arriba de unas plantas *patas pa' riba*. La silla en los matorrales me da la clave, acerca de la relación entre ambas sillas: la inversión y desfuncionalización del objeto. El objeto no queda retenido a la definición de función del objeto. Semánticamente, la silla de la foto y la silla del objeto, funcionan también tautológicamente al disponer invertidamente la sillita del teléfono celular en la repisa.

Utilizo un marco con repisa para disponer la silla. Aquí la repisa la entiendo como soporte de "cosas" que se utiliza para disponer objetos. La variabilidad y aleatoriedad del orden, y la disposición de los objetos de una repisa, es una posibilidad que otorga este dispositivo. La repisa permite emocionalidad y subjetividad en la mezcla de objetos que comparten ese espacio.

4.3 La mirada del testigo y estado de excepción

> "Quería ver todo, vivirlo todo, guardar todo dentro de mí. ¡Para qué, puesto que nunca tendría la posibilidad de gritar al mundo lo que sabía!"
>
> H. Langbein

> "La razón porque es fácil matar a otra persona es que la imaginación de uno es demasiado indolente para concebir el significado que la vida tiene para ella."
>
> Virginia Woolf

Los griegos convirtieron el entorno natural (*physis*) en ciudades (*polis*); luego, los romanos, como principio urbanizador, impusieron la retícula ortogonal (*cívitas*). Hoy, nuestras ciudades, se han vuelto cada vez más entornos artificiales (*los media*), en los cuales dedicamos una cantidad significativa de horas por día a una vida virtual,

habitando en estos (no) lugares. En capítulos anteriores, me referí a la serie *Input/Output* desde el estatuto de la imagen, y dejé planteada la cuestión de forzar al espectador a abandonar su posición neutral por una ética. El dispositivo de las obras de la serie *Input/Output*, es una analogía de la Teoría General de Sistemas (TGS), –y de ahí toma su nombre–. Esta teoría, en palabras simple. Según esta teoría, los sistemas que operan bajo esta modalidad se preocupan de la relación entre los seres humanos y el mundo partiendo del principio de que hay un sistema que es alimentado, y a su vez alimenta otros sistemas: son procesadores de entradas (input) y elaboradores de salidas (output). Yo me pregunto –es una pregunta *a priori* de la serie– hasta qué punto uno como productor (de obras), abastece un sistema (del arte) que a su vez es indiferente e incluso "despiadado", tomando el término empleado por Paul Virilio. "Despiadado, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo."[102]

Luego, Virilio cita a Ignacio Ramonet[103] a propósito del impacto del periodismo televisivo: "Esta concepción de la información, conduce a una afligente fascinación por las imágenes en vivo de escenas violentas y de crímenes sangrientos". ¿Hasta qué punto *Still Life* es también un insumo de este sistema en el que la obra se inserta? ¿Hasta qué punto estas entradas y salidas de energía[104], o de vida, abastecen o no el sistema? Lo que más me aflige, es pensar que tal vez estas obras abastecen la misma violencia que critican.

Luego, Virilio va más lejos al criticar la exposición *Sensation*, del "espectacular" coleccionista Charles Saatchi: "Aquí, la brutalidad de la obra no apunta tanto a alertar como a destruir, esperando que el espectador, el oyente, sean torturados, lo que no tardará en suceder con el artificio cibernético, el feed-back interactivo de la realidad virtual."[105]

---

[102] VIRILIO, Paul. *Un arte despiadado*, en Procedimiento silencio. Buenos Aires, Paidós, 2001. p. 55.
[103] RAMONET, Ignacio. *La tiranía de la comunicación*. Madrid, Debate. 1998.
[104] En *Still Life*, están presentes los distintos estados de la energía eléctrica: generación, conducción y distribución.
[105] VIRILIO, Paul. OP CIT. p. 56-57.

En *Input/Output*, aunque el referente sea una imagen foránea realizada a miles de kilómetros, la cercanía y lejanía ambivalente de la Web, y la contextualización que realizo en el contexto local, me permiten afirmar que la serie *Input/Output* se inscribe en una *estética regional.*[106] El contexto de esta serie, es el terrorismo y su protagonista iconográfico, el encapuchado. Antiguamente, el verdugo adoptaba este aspecto, durante las ejecuciones públicas de algún sujeto, despojado de su derecho a seguir viviendo por la justicia de entonces. Hoy, las inversiones se han ido produciendo, de manera que es el ladrón primero y luego el sujeto anti-sistema, en su *performance* de protesta callejera o de acción terrorista, quienes han adoptado la apariencia encapuchada –para proteger su anonimato. Hace un siglo que el verdugo de la justicia dejó de actuar encapuchado. Un caso emblemático de regresión, en la figura del verdugo, es la ejecución de Saddam Hussein de manos de los norteamericanos (Fig. 45). Esta ejecución, ha marcado un hito por la feroz manera de aplicar la justicia. Además, lo que ha quedado revelado –en mi opinión– es la necesidad de los ejecutores de ocultar su rostro, a diferencia de Saddam quien optó por "dar la cara" y morir a rostro descubierto. La publicación de la escena en la Web conmocionó –al menos– al mundo árabe, porque repone su figura política, creyente de *Allah*, ajusticiado por los norteamericanos. Pero, lo que es más brutal, es que uno puede acceder en *Youtube* a distintas versiones de su muerte, todas realizadas desde celulares, supuestamente de manera oculta. Tuve el horror de presenciar la muerte de Saddam, sin esperármelo, sin saber si continuar viendo o no, sin reaccionar, subsumido y absorto en

Fig. 45. Ejecución de Saddam Hussein.

[106] SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. Revista de fotografía N°4 diciembre 2001. [en línea] http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/soulages.htm [consulta: 06 enero 2007]

el *memento mori*. El modus operandi de la ejecución, desautoriza a los ejecutores, instrumentales a la moral norteamericana de la *era Bush*.

Fig. 46. Alfredo Jaar. *Los ojos de Gutete Emerita.* 1996.

Voy a referirme a tres obras, las cuales abordan como problema central la figura del testigo ante la muerte: *Los Ojos de Gutete Emerita* de Alfredo Jaar, *Green Car Crashed* de Andy Warhol y *Perro semihundido* de Francisco de Goya. Estas tres obras, tienen como elemento común la mirada testigo del desastre o el horror. Esa mirada, es la de un sujeto que transfiere su mirada a la nuestra, una especie de vaciamiento que no puede sino llamar nuestra atención. En *Los ojos de Gutete Emerita* (Fig. 46), Jaar exhibe en dos grandes cajas retroiluminadas, los ojos de Gutete Emerita,[107] quien asistiera horrorizado a la matanza de su familia y de cientos (y miles) de personas en Ruanda. Jaar testimonia mediante la mirada planteando, la necesidad de que las imágenes no desaparezcan del inconsciente público[108]. Utiliza para ello, la mirada del testigo de la catástrofe y nos interpela sobre nuestra responsabilidad en los hechos. En estos términos, al presentar sólo la mirada, la estrategia de la elipsis (omisión de la totalidad) logra imponer su eficacia de testimonio ante el olvido.

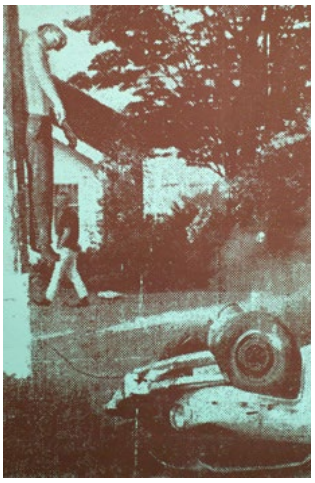

Fig. 47. Andy Warhol. Green Car Crashed (detalle). 1965

La serie *Desastres* de Warhol, realizada entre los años 1962-1967, tuvo como contexto la complaciente sociedad norteamericana (de consumo)

[107] Cabe precisar que en la entrada a la sala donde se encuentra esta instalación, hay un largo texto retro iluminado que narra lo sucedido en Ruanda. El texto se lee mientras se avanza por un pasillo oscuro y angosto.

[108] Catálogo *Jaar SCL*. Santiago: Editado por Fundación Telefónica, 2006. p. 83.

de los años 60. La obra *Green Car Crashed* (Fig. 47) muestra una imagen de foto prensa de la escena de un accidente. Vemos un auto volcado humeante, al costado izquierdo, el cuerpo del conductor empalado en un poste telegráfico y al fondo del encuadre, un testigo caminando indiferente al hecho catastrófico. Warhol reencuadró una fotografía[109] que acompañaba la noticia del accidente, publicada en 1963 en la revista *Newsweek*. En esta obra, la imagen, como era habitual en Warhol, es repetida varias veces, como si no bastara reproducir una sola vez el desastre. *Green Car Crashed,* exacerba una imagen catastrófica y la vuelve espectáculo. Warhol, muestra la escena de un accidente, colocándonos en el lugar del testigo impávido. La *transferencia* es ambigua y cínica a la vez, ya que por una parte exacerba el efecto trágico, y por otra, presenta la indiferencia del testigo. Nuestra mirada testigo es *ensuciada* por medio de la saturación de la trama, que revienta con la superposición de la imagen repetida en la emulsión de la malla serigráfica. La suciedad de la imagen se convierte en el *punctum* de la obra[110]. Podemos obviar el catastrófico accidente como el testigo impávido, pero nuestra mirada es ahora impura y contaminada, al igual que la trama serigráfica.

Francisco de Goya en *Perro semi hundido* (Fig. 48), nos sitúa también como testigos, pero esta vez de un animal, un perro. Éste, apenas asoma su cabeza entre la arena, superficie que cede y amenaza con tragarlo. El formato vertical está tensado por un horizonte diagonal, que es nada menos que la pendiente por donde trata de emerger el perro. La inquietud se ve exaltada por el vacío que se produce en todo el espacio sobre la cabeza "semi hundida" del perro y su mirada lastimera hacia arriba, cargada

Fig. 48. Francisco de Goya. Sin título (Perro semihundido).

[109] La imagen fue captada por fotógrafo John Whitehead.

[110] Cfr. FOSTER, Hal. *El Retorno a lo real, la vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal. 2001

de desesperanza frente a lo que está por venir. No sólo tiene una espacialidad lúgubre, sino que amenaza con lo peor. La muerte se aproxima, es inexorable, sólo nos queda la compasión.

Goya, Warhol y Jaar exploran distintas representaciones del desastre, interpelando al espectador, transfiriéndole la función de testigo por medio del acto de ver. Nos sitúan en distintas temporalidades de la muerte.

La serie *Input/Output,* levanta la pregunta por la propia experiencia física que es sustituida por el acto de ver. Cabe preguntarse qué es lo que vemos y qué es lo que nos mira. En *Still-Life*, aunque al prisionero iraquí se le haya privado de identidad, es mucho más violenta la imagen y lo que ésta produce en uno. Aunque no podamos ver el rostro encapuchado, el prisionero nos ve. Didi-Huberman ha expresado la paradoja del acto de ver:

> "Lo que vemos no vale –no vive – a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos."[111]

En *Still Life* (Fig. 49), el soldado iraquí no puede ver. Al cubrir nuestro sentido de la visión, lo que se agudiza es un estado de alarma en la conciencia de nuestro cuerpo (propiocepción). El cuerpo está en posición cruciforme, parado sobre una caja. De los brazos, aparecen unos cables que van a una conexión eléctrica. El prisionero está vendado e inmovilizado, con los talones levantados, obligado a sostener el equilibrio sobre la caja y a mantener los brazos estirados. Rápidamente, reconocemos que los cables están ahí para descargar electricidad –aquí aparece lo pavoroso (*deinóstato*). Y al caer será electrocutado. Su postura cruciforme,

Fig. 49. Antonio Silva, *Still Life* (*Input-Output* # 1). Conduit, carboncillo y neón. Museo de Artes Visuales. 2007.

[111] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997. p. 13.

despierta el imaginario *crístico* de la crucifixión, matriz del imaginario visual de la cultura occidental. El soldado ha sido flagelado y esta crucificado. Han abierto los torturadores el imaginario de la crucifixión eléctrica. Resulta difícil permanecer indiferente por la carga que, iconográficamente, esta imagen ha ido obteniendo en la historia de la visualidad de occidente.

La fragilidad del torturado, es tan inestable como el dibujo a carboncillo. El primer día de exhibición de la obra, asistí a ver las reacciones de la gente. Me llamó la atención la actitud de dos espectadores: el gesto de borronear el carboncillo y una sonrisa al descubrir la fragilidad del carboncillo, una suerte de pulsión destructiva. ¿Dónde reside esta pulsión tecnológica de la muerte? ¿Será que las máquinas de poder requieren de mecanismos de coerción que las abastezcan? Son las entradas y salidas de electricidad las que dan vida a esta instalación, y a su vez están matando a este ser despojado de identidad. La electricidad produce para Marshall McLuhan una interconexión de sinapsis planetaria[112].

La estabilidad electrónica del neón –de la palabra (still life) – administrada por un transformador, se contrapone con la fragilidad del dibujo a carboncillo, que en cualquier momento puede borrarse por su naturaleza material, metáfora de la condición del campo de concentración. En palabras de Giorgio Agamben, la excepción se ha transformado en un estado: el «estado de excepción». La política (occidental) ha creado un nuevo tipo de vida, a la que Agamben le llama *nuda vida*: la vida biológica de los individuos (*zöê*) y su vida política (*bíos*). Entonces, para Agamben el campo de concentración establece la *nuda vida*, que no es ni vida ni muerte. Ahora, acabar con esta vida no es matar, no es dar muerte. Para Agamben, esta *nuda vida* es la actual condición de la (bio) política moderna.

> "Al estar privados de casi todos los derechos y expectativas que suelen atribuirse a la existencia humana, aunque biológicamente todavía se mantuvieran vivos, se situaban en una historia límite entre la vida y la muerte, lo interior y lo exterior, en la que no eran más que nuda vida. Los condenados a muerte y los habitantes

[112] Cfr. MCLUHAN, Marshal. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México: Diana. 1973.

> de los campos son, pues, asimilados inconscientemente de alguna manera a lo homines sacri, a una vida a la que se puede dar muerte sin cometer homicidio."[113]

> "(…) un espacio de excepción, en el que no sólo la ley se suspende totalmente, sino en el que además, hecho y derecho se confunden por completo: por eso todo es verdaderamente posible en ellos. (…) El campo, al haber sido despojado sus moradores de cualquier condición política y reducidos íntegramente a nuda vida, es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en el que el poder no tiene frente a él más que la pura vida sin mediación alguna"[114].

La paradoja es que el dibujo y el neón se abastecen de la misma fuente eléctrica. Las relaciones materiales opuestas, son exaltadas en esta obra, con el objeto de interpelar la cualidad binaria de la imagen: resistencia/fragilidad, vida/muerte, inscripción/desaparición, mímesis/presentación, opresor/oprimido, modelo/representación. Aquí, la fuente que abastece a la obra es la misma que le "quita" la vida. Aquí, quiero interrogar acerca de si nosotros como testigos, somos meros abastecedores de estas máquinas de destrucción, aceite del engranaje en esta relación *input* y *output* del sistema.

A partir de la referencia mediática a las imágenes de las cárceles en Irak, difundidas el año 2004, sabemos que el prisionero en el tiempo de la toma fotográfica aún respiraba. La imagen nos permite inferir que "las penas del infierno" caerán sobre el prisionero si ceja su esfuerzo por mantener la postura. Hay una anulación de la identidad, una crueldad sádica anuncia ya que inexorablemente el prisionero bajará los brazos por fatiga, pérdida de equilibrio o sofocamiento. Se establece una relación de violencia sobre el cuerpo del prisionero. Éste, es subyugado y probablemente destruido: es una clausura a todas las posibilidades de existencia del sujeto. La pérdida ya está marcada desde el momento en que se inició este intento por fijar la imagen. Luego de sucesivos traspasos y mediaciones, no sólo la resolución y definición de la imagen se van desgastando y ensuciando, sino que una pérdida acaece. Una pérdida de un tiempo

---

[113] AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida.* Valencia: Pre-textos, 1995. p. 201.
[114] Op cit. p. 217.

irrecuperable, del momento en que fue realizada la fotografía y en que el torturado aún vivía. Lo que resta de esta infinita pérdida es el discurso de la obra.

En *Aparecer*, el trabajo con la imagen conlleva una *actitud ética*, que sin proponérmelo opta por el plano secuencia en vez del montaje –André Bazin, *¿Qué es el cine?* –. La actitud inicial del espectador es ambivalente, ya que esta representación oscila entre lo cruel y lo cómico, el sadismo y la parodia: el hombre lucha por soltarse aumentando su desesperación, cae al suelo y desaparece del cuadro. Imagen y sonido son yuxtapuestos hasta el punto que la imagen queda "atrapada" en la sensualidad de la música, arriesgando volver lo cruel algo amoroso, anestesiante hasta su normalidad. Por medio del fuera de campo.

Fig. 51. Antonio Silva. Fotogramas de *Aparecer* (de la serie Input/Output). Video. NTSC. 45". 2007.

En la serie *Input/Output*, planteo en estas mediaciones, un enjuiciamiento a las imágenes que nos proveen los medios de comunicación, no con el afán de adherir a la tesis de que los medios crean la realidad, sino para cuestionar la mirada del espectador y su neutralidad. Propongo una interpelación al espectador para generarle una situación de indecisión, una suspensión en su juicio, en la interface entre la obra y el público, entre la obra y el prisionero. Cuán próximo o lejano quede el espectador de la obra, dependerá de su experiencia individual, mas la obra se propone colocarnos en un terreno no neutral.

4.4 Corte, ciudad y movilidad

> "¡Es tanta la estrechez y la pobreza y tan poco el tiempo que tenemos para ser magníficos! (Debiéramos mantener varias fogatas en nuestros talleres, en las que se consuman pianos de cola y toda clase de instrumentos musicales de madera, y altos hornos encendidos para cocer piezas de barro y fundir metales contaminantes, mientras editamos libros que tengan sus portadas cosidas al cuadernillo del medio)."
>
> Gonzalo Díaz

Para entender la composición de la escena local, me parece pertinente citar la tesis[115] del "fondo de negatividad" en las artes visuales (locales). Según esta tesis, se han articulado ciertos relatos en la historia del arte en Chile, durante el siglo XX, con un fondo de negatividad, el cual es rastreable en obras, conceptos y documentación. Sin la pretensión de exponer aquí lo que fue materia de discusión durante un curso del Magister, permítaseme recordar que autores como Juan Emar[116], Nelly Richard[117], Enrique Lihn[118], Adolfo Couve[119], Pablo Oyarzún[120], Justo Pastor Mellado[121], Gonzalo Díaz[122], Eugenio Dittborn[123] y Alberto Madrid[124], entre otros, han señalado en sus

---

[115] Me refiero a uno de los tres ejes que planteó el profesor Gonzalo Arqueros en el curso Historia del Arte Chileno.

[116] EMAR, Juan. *Algo sobre pintura moderna*. En Juan Emar Escritos de arte (1923-1925). Santiago: DIBAM. 1992.

[117] RICHARD, Nelly. *Margins and Institutions, Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art & Text. 1986.

[118] LIHN, Enrique. *A partir de Manhattan*.Valparaíso: Ganymedes, 1979. pág. 53.

[119] COUVE, Adolfo. *Esta es la comedia del arte.* Santiago: Planeta. 1995. En la conversación que cita Claudia Donoso en el prólogo del libro.

[120] OYARZÚN, Pablo. *S.O.S.* y *Parpadeo y Piedad*. En Arte Visualidad e historia. Santiago: La blanca montaña, 1999.

[121] MELLADO, Justo P. *Historias locales, archivos, musealidad*. En Huella: búsquedas en arte y diseño. N°3. pp. 50-54.

[122] DÍAZ, Gonzalo. *Lecciones de cosas, 7 textos + postfacio sobre quadrivium* Santiago: La blanca montaña, 1999

[123] Ver, entre otros, a PÉREZ VILLALOBOS, Carlos. *Dieta de archivo, memoria, crítica y ficción*. Capítulo *La dieta del náufrago* Santiago: Arcis. 2005.

[124] MADRID, Alberto. *Libro de obras: la habitabilidad del arte*. Valparaíso: Ediciones de uso. 2000.

planteamientos y en sus diagnósticos, una negatividad estructural del sistema de las artes chilenas. Revisemos rápidamente algunas: Emar emprende su rechazo a "la búsqueda de halago" del público; N. Richard denuncia "la carencia de un aparato crítico susceptible de pensar" las obras que han reformulado la imagen; Lihn describe su habla "de la que no puede entrar ni salir" como "el horroroso Chile"; Couve admite, "es bonito no haber triunfado y me estoy enamorando de eso también"; Oyarzún califica la situación del arte como una "zona de desolación"; Mellado no ha dudado en acusar "ruinificación de nuestras estructuras de exhibición del arte", y Madrid diagnostica la "falta de casa" (infraestructura museal) para la "habitabilidad del arte".

Aunque no me identifica la negatividad por los autores recién mencionados, como condición de base para trabajar, o justificar una serie de cuestiones, me parece ineludible referirse a ella. En parte, porque quienes han levantado estas ideas, han sido y son, actores importante del correlato local que tengo como artista. Lo atractivo –en mi opinión– de reconocer ese *fondo de negatividad,* es identificar quiénes han productivizado dicha negatividad estructural. En esa línea desarrollé la obra *Nunca salí* (*Interrupción* # 12)*,* donde me propuse poner a prueba la negatividad que Enrique Lihn levanta en su poema *Nunca salí del horroroso Chile*. El verso de Lihn es conmovedor, da cuenta de una desolación del contexto que se va volviendo *lengua materna* hasta configurarse en *la realidad* de su habla:

> "Nunca salí del horroroso Chile
> mis viajes que no son imaginarios
> tardíos si –momentos de un momento–
> me desarraigaron del eriazo
> remoto y presuntuoso
> Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
> me infligió en sus dos patios como en un regimiento
> mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible
> Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
> el miedo de perder con la lengua materna
> toda la realidad. Nunca salí de nada."[125]

[125] LIHN, Enrique. OP CIT.

El horror se configura en una sociedad remota, eriaza, que además tiene la inconveniencia de ser presuntuosa. Vivir en el *horroroso Chile* es, para Lihn, vivir en un exilio imposible, del que es imposible salir y también entrar. Aquí Lihn exclama y reclama desde un habla que se configura en "un sistema de pensamiento mezquino, cerrado sobre sí mismo, enclaustrado. Infligido como un castigo."[126] Para interpelar el texto, un poema de 11 líneas, adapté la lectura del poema en función de la *habitud* del taller (Fig.52). De esta manera, el hábito de ingreso-salida, lo convertí en un rito "mántrico" de repetición y reencuentro con este texto durante el tránsito por la caja de escalera de mi taller. Ajusté las 11 líneas a los 13 escalones de la escalera, de manera que la lectura se realice en circulación ascendente (Fig.53). La rítmica, la cadencia, los silencios del texto, son transformados bajo esta operación de re-significación del poema. Lo decisivo en este trabajo, es que el espacio físico es el que le impone desde su condición métrica (la cantidad de los escalones y el largo de estos), las condiciones de visibilidad al texto.

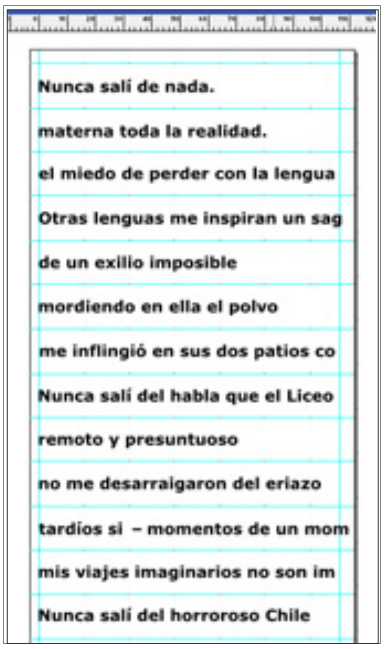

Fig. 52. Antonio Silva, *Nunca Salí* (*Interrupción* # 12) (estudio previo). 2008.

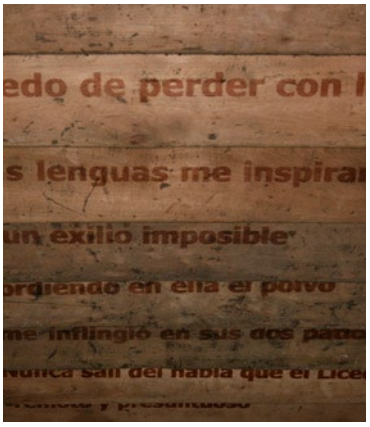

Fig. 53. Antonio Silva, *Nunca Salí* (*Interrupción* # 12). Tinta y cera sobre madera. 2008.

[126] VALDÉS, Adriana. Enrique Lihn: Santiago, Paris, Manhattan. Revista Chilena de Literatura N°72, 2008. pp. 89-113. Consultada versión digital [en línea] http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-2295200800010000&script=sci_arttext (consulta: 25 abril 2009)

De tal manera que, al transitar por la escalera, se va leyendo de atrás para adelante el poema, en la cadencia del ascenso-descenso. La lectura es fragmentaria. Cada escalón deja ver un verso "estampado" con cera color caoba adimentada con tintura cereza. En este ejercicio, hago "un ajuste de cuentas" con esta negatividad, bajo la que varias generaciones nos hemos (de) formado con un habla maldita, creyente de un destino atávico. En esta una nueva lectura de la poética de Lihn, la coloco bajo la inminencia de su desgaste, borradura y desaparición. Hoy, a un año de dicho ejercicio, el texto casi no se percibe, es una traza tenue que se confunde con el polvo que decanta y la *mugre* de la ciudad, que por roce y presión de los zapatos le van estampando.

Más que negatividad, mi trabajo refiere a un imaginario de fractura social, de una condición de corte. En la serie *Terca* se puede observar la división del sujeto. Éste, aparece aislado de su entorno, en estado de fractura. Como sujetos estamos tramados por el lenguaje desde el nacimiento. El lenguaje a su vez es siempre equívoco cuando se trata de transmitir lo que queremos decir.

Fig. 54. Antonio Silva, *Terca # 3,* Lambda-print. 2006.

No sólo en el *remake* del verso de Lihn hay una fractura, sino también en varias fotografías de la serie *Terca*. En éstas, se puede observar la división del sujeto anónimo. Sólo hay huella de su existencia, por ocupaciones de lugares públicos (árboles) y refieren a una falta del domicilio y a una condición de movilidad. Estos sujetos fracturados, aparecen aislados de su entorno social. En la imagen *Terca* # 3 (Fig. 54) el bulto que aparece amarrado al árbol corresponde a la estrategia de supervivencia de un estacionador de auto. Este sujeto, ha resuelto amarrar con sucesivos nudos su mochila, para protegerla de los robos que lo han afectado. Chalecos y polerones contienen y cubren este bolso, como lo más preciado del estacionador de autos. El bulto amarrado, modela un cuerpo por medio de una decena de nudos, pero también modelan este cuerpo social dividido al borde de la locura. Literalmente, estamos en presencia de la terquedad del estacionador de autos por persistir en su trabajo. Cada nudo exacerba el mecanismo de defensa rudimentario y arcaico: su desesperación de mantenerse en la realidad. Cada nudo ocultará y revelará a un mismo tiempo la historia de un sujeto anónimo.

Este cuerpo social, carece de domicilio como se ve en *Terca* # 8. Este bulto, enrollado sujeto entre las ramas de un árbol a bastante altura, sirve como estrategia de defensa y cobijo de un *Homeless*. El bulto, también señala una marca territorial, ya que como la administración de las calles está distribuida entre los estacionadores de autos, los sin casa y vagabundos que hacen también lo suyo. El árbol funciona como pedestal de la resistencia al domicilio. Las ramas nudosas, sostienen un *envuelto* de frazada y colchón en el borde público que el estado ha abandonado a la suerte de cada quien.

Fig. 55. Antonio Silva, *Terca # 8,* Lambda-print. 2006.

Fig. 56. Antonio Silva, *Después de venus*. Lmbda-print, 2009.

En *Después de Venus* (Fig. 56), creé un *environment* en la Plaza de la Ciudadanía. Me interesaba especialmente la ausencia de posproducción en esta imagen, en la que la yuxtaposición de la estatuaria pública y una estatuilla de yeso, la realicé *in situ* graduando la distancia focal. La estatua del Presidente Alessandri Palma, que bien podría ser la de Lenin, fue emplazada al frente de la fachada sur del Palacio de la Moneda. La escala colosal de la figura presidencial, se ve empequeñecida por la aparición de la Venus. El espacio vacío del Paseo Bulnes, donde irrumpe la Venus produce varios niveles de contradicción (y significación). El enfoque de la imagen, está seleccionado en la Venus, en cambio, Alessandri y el Barrio Cívico quedan fuera de foco. La escala de la Venus, es dos veces la de Alessandri, pero por efecto de la composición, al situarse en el vacio del Paseo Bulnes, nos produce la ilusión de monumentalidad y lejanía, aunque sabemos que está más cerca pero la percibimos en la imagen más lejos. Esta estatuilla, disponible a mil trescientos pesos en el comercio de yesería, irrumpe y confronta la *gran estatua* del estadista interpelándolo, a modo de parodia y fractura localizada en el dedo indicador del estadista, confrontado por la amputación de los brazos de la Venus.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca, 2001.

AA.VV. Herbert Collection. Obras y documentos. Public Space /Two Audiences. Barcelona, Museu d'Art Contemporani, Kunthaus Graz, 2006.

AA.VV. Jaar SCL. Santiago, Fundación Telefónica. 2006.

AA.VV. Minimal Art. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1996.

AA.VV. 27ª Selección Bienal de São Paulo. Cómo vivir juntos. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida. Valencia, Pre-textos, 1995.
- Homo Sacer III, El archivo y el testigo. Valencia, Pre-textos, 1999.

ALONSO, Rodrigo (Ed.). No sabe/No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina. Buenos Aires, Arte x Arte, 2008.

AUGÉ, Marc. Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona, Gedisa, 1998.
- Por una antropología de la movilidad. Barcelona, Gedisa, 2007.

ARDENNE, Paul. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia, CENDEAC, 2006.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, 1998.

BENJAMIN, Walter. El Autor como productor. México, Itaca, 2004.
- La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En su: Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1973.
- Pequeña historia de la fotografía. En su: Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1973.

BORGES, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires, Emecé, 1966.

BOURDIEU, Pierre. Fotografía: un arte intermedio. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1965.

BOURRIAUD, Nicolás. Estética relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. El arte coonceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. En Formalismo e historicidad, modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid, Akal, 2004.

BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona, Península, 1987.

BURY, Stephen. Múltiples de artistas, artistas multiplicados. En Multiplication. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 2006

CAMNITZER, Luis. Manifiesto. S.L., 1964.

CONCHA, José Pablo. Más allá del referente fotográfico. Del Index a la palabra. Santiago, Colección Aisthesis Instituto de Estética UC, 2004.

CORBEIRA, Darío (Ed). ¿Construir… o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta- Clark. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

COUVE, Adolfo. La comedia del arte. Santiago, Planeta, 1995.

CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge. Léxico técnico de las Artes Plásticas. Buenos Aires, Eudeba, 1995.

DEBORD Guy. La sociedad del espectáculo. Valencia, Pre-Textos, 1999.

DECARTES, Rene. Discurso del método para dirigir adecuadamente la razón e investigar la verdad en las ciencias. Madrid, Alianza, 1999.

DÉOTTE, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo. Santiago, Cuarto Propio, 1998.

DEXEUS, Victoria Combalía. La poética de lo neutro. Barcelona, Anagrama, 1975.

DÍAZ, Gonzalo. Lecciones de cosas, 7 textos + postfacio sobre quadrivium. Santiago, La blanca montaña, 1999.

- Carta a Coordinador Académico. En CARICEO, Arturo. Manifiesto Neopompier, Estrategias para sobrellevar una Licenciatura en Artes, Bellas Artes, Artes Plásticas y/o Artes Visuales en la Universidad de Chile. Tesis (Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Pintura). Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Lo que vemos lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial. 1997.

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. Barcelona, Paidós. 1986.

- Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general. Buenos Aires, Centro Cultural Rojas. 2004.

ECO, Umberto. Análisis de las imágenes. Buenos Aires, Buenos Aires Serie Comunicaciones, 1982.

EMAR, Juan. Jean Emar escritos de arte (1923-1925). Santiago, DIBAM, 1992.

ESCOBAR, Ticio. El arte fuera de sí. Asunción, CAV/Museo del barro, 2004.

FERNÁNDEZ CHITI, Jorge. Diccionario de Estética de las Artes Plásticas. Buenos Aires, Condorhuasi, 1992.

FLUSSER, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía. México, D.F., Editorial Trillas, 2000.

FOSTER, Hal. El Retorno a lo real, la vanguardia a finales de siglo. Madrid, Akal, 2001.

GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. Chile arte actual. Valparaíso, Taller Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Paidós, 2001.

GÓMEZ ISLA, José. Fotografía de creación. San Sebastián, Nerea, 2005.

GROYS, Boris. La ciudad en la era de su reproductibilidad turística. En 25ª Selección Bienal de São Paulo. Europa-América. Iconografías metropolitanas. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 2002.

GUASCH, Anna María (ed). Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995. Madrid, Akal, 2000.

HALL, Edward T. La dimensión oculta. Madrid, Siglo Veintiuno, 1994.

HUG, Alfons. Contrabandistas de imágenes en la tierra de nadie del arte. En 26ª Selección Bienal de São Paulo. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 2005

JACOBS, Mary Jane. Gordon Matta Clark: A Retrospective. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985.

JUNG, Carl Gustav. Synchronicity. An Acausal Connecting Principle. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1973.

KRAUSS, Rosalind. Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

LIHN, Enrique. A partir de Manhattan. Valparaíso, Ganymedes, 1979.

LIZAMA, Jaime. La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana. Santiago, Universidad Diego Portales, 2007.

MADRID, Alberto. Libro de obras: la habitabilidad del arte. Valparaíso, Ediciones de uso, 2000.

MANOVICH, Lev. The Paradoxes of Digital Photography. En Photography after Photography. Köln, 1995.

MARZONA, Daniel. Arte Conceptual. Colonia, Taschen, 2005.

MCLUHAN, Marshal. La comprensión de los medios como extensiones del hombre. México, Diana, 1973.

MELLADO, Justo Pastor. Historia de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000). En Chile 100 Años Artes Visuales. Tercer Período: Transferencia y densidad. Santiago, Museo de Bellas Artes, 2000.

MERLAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona, Península, 1975.

OYARZÚN, Pablo. Arte, Visualidad e historia. Santiago, La blanca montaña, 1999.

PASQUINELLI, Carla. El vértigo del orden: la relación entre el yo y la casa. Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2006.

PEREC, George. Pensar Clasificar. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. Arte minimal. Objeto y sentido. Madrid, La balsa de la Medusa, 2003

PÉREZ VILLALOBOS, Carlos. Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción. Santiago: Universidad Arcis, 2005.

RICHARD, Nelly. Margins and Institutions, Art in Chile since 1973. Melbourne,Art & Text, 1986.

- Deshecho neobarroco: costra y adornos. En Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de Transición. Santiago, Cuarto Propio, 1998.

ROJAS, Sergio. Materiales para una historia de la subjetividad. Santiago, La Blanca Montaña, 1999.

SALEH, Mohamed y SOUROUZIAN, Hourig. Official Catalogue. The Egyptian Museum. Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1987.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La imagen precaria del dispositivo fotográfico. Madrid, Cátedra, 1990.

SILVA VILDÓSOLA, Antonio. Soportexto. El texto según la noción de ubicuidad. (Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Grabado). Santiago, Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, 1997.

- Traspaso. En Haced Raje Red. Santiago, Galería Gabriela Mistral, 1999.

SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

THAYER, Willy. El golpe como consumación de la vanguardia. En Fragmento repetido. Escritos en estado de excepción Santiago, Cuarto Propio, 2008.

THE MUSEUM OF MODERN ART AND PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Duchamp.* Nueva York: Prestel-Verlag & The Museum of Modern Art, 1989. p. 303.

TISSERON, Serge. El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

VIRILIO, Paul. El cibermundo, la política de lo peor. Madrid, Cátedra, 1997.
- Procedimiento silencio. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Estética de la desaparición. Barcelona, Anagrama, 1988.

WILKINSON H., Richard. Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture. London, Thames and Hudson, 1994.

Artículos leídos en Internet

ALONSO, Rodrigo. Elogio de la low tech. [en línea] http://hipercubo.uniandes.edu.co/ [consulta: 22 junio 2008]

BARCHINO, Matías. La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX. Anales de la Literatura Hispanoamericana N°28. 1999. p. 96. [en línea] http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI9999120087A.PDF [consulta: 12 junio 2009]

CAHN, Alicia Leonor. El espíritu del lugar en las Cañadas Reales de la Corona de Castilla. Revista de Urbanismo. N°19. Diciembre 2008. [en línea] http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb_issue/0,138,ISID%253D736,00.html [consulta: 25 mayo 2009]

CSÚRI, Piroska. Cuerpo real, cuerpo fotográfico. [en línea] http://www.rojas.uba.ar/programacion/visitas/agosto.htm [consulta: 11 abril 2007]

MELLADO, Justo Pastor. Realismo crítico y desertificación en la pintura de José Balmes. [en línea] 2002. http://www.justopastormellado.cl [consulta: 04 mayo 2009]
- Historias locales, archivo y musealidad. [en línea] Revista Huellas: búsquedas en arte y diseño N°3. 2003. http://bdigital.ancu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=169 [consulta: 06 abril 2009]

PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD). La manera de hacer las cosas en Chile 2009 (sinópsis). [en línea] 2009. http://www.desarrollohumano.cl/ [consulta: 15 abril 2009]

SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. Revista de fotografía N°4 diciembre 2001. [en línea] http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/soulages.htm [consulta: 06 enero 2007]

VALDÉS, Adriana. Enrique Lihn: Santiago, Paris, Manhattan. Revista Chilena de Literatura N°72, 2008. pp. 89-113. Consultada versión digital [en línea] http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-2295200800010000&script=sci_arttext (consulta: 25 abril 2009)

Filmes y videos

ANTONIONI, Michelangelo (director). Blow Up. Warner Home Video, 1966.

ANTONIONI, Michelangelo (director-guionista), KAR WAI, Won (director-guionista) y SODERBERGH, Steven (director-guionista). Eros. IMOVISION, 2004.

GONDRY, Michael (director-guionista). Eternal Sunshine of the Spotless Mine. Universal Studio, 2004.

MORENO, Sebastián (director-guionista). La ciudad de los fotógrafos, 2006.

NOLAN, Christopher (director). Following. Zeitgeist Film, 1998.

PBS ART: 21. Season 1: Episode: "Identity". Interview with Louis Bourgeois. 2001.

Catálogos y revistas

BRUGNOLI, Francisco. Habitud y lugar. Catálogo de la exposición Habitud, Galería Posada del Corregidor. 2000.

COSSALTER, Fabrizio. Imágenes (y palabras) pese a todo. Los discursos de la memoria entre práctica intertextual y reconstrucción narrativa. Revista de Occidente (328). 2008.

MADRID, Alberto. La escritura del espacio /Espacio de la escritura. Catálogo de la exposición des-Armar. 1999.

MELLADO, Justo Pastor. Luis Camnitzer. Catalogo Trienal de Poligrafía de San Juan: Latinoamérica y el Caribe. 2004-5.

MIWON, Kwon. One place after another: Notes on Site Specificity. October Vol. 80 (primavera). 1997.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL. Santiago, Chile (8). 1994.
- Santiago, Chile (16). 1998.
- Santiago, Chile (19). 1999.

- Santiago, Chile (24). 2002.

SILVA VILDÓSOLA, Antonio. Reconstitución de lugar. Catálogo de la exposición Habitud. Galería Posada del Corregidor. 2000.