



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

LA FASCINACIÓN DEL OLVIDO: LAS RELACIONES DE LA MEMORIA Y EL
OLVIDO EN EL CUERPO DE OBRA DESARROLADO DESDE 1996 AL 2011.

“Tesis para optar al grado de Magíster de Artes Visuales”

ERNESTO PATRICIO VOGEL INOSTROZA

Profesor Guía: Enrique Matthey Correa

Santiago de Chile.
Mayo 2017.

AGRADECIMENTOS

A mi hija, padres y especialmente a Carolina Medalla.

ÍNDICE

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	
La Memoria es un Problema de Memoria	5
CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES PARA ORDENAR UN CUERPO DE OBRA	
1.1 Archivo y Memoria	9
1.2 El Olvido y Memoria	14
1.3 Archivo y Olvido	15
1.4 Contemplación, Objeto y Olvido	19
CAPÍTULO 2 OBRAS QUE SE DESPLAZAN DESDE LA MEMORIA AL ARCHIVO Y EL OLVIDO.	
2.1 Memoria, Objeto y Proyección: La Fascinación por la Cifra	21
2.2 Fulbelt, Archivo Plataforma	28
2.3 Territorio Cifrado. Las Relaciones del Decoro Epidérmico	40
2.4 El Espacio de lo Posible	51
2.5 Vano Afán de Supervivencia	65
2.6 Travestí	71
CONCLUSIÓN.....	77

Resumen

La activación del espacio producido por los acontecimientos que lo afectan y que ejercen sobre él variaciones, tanto en su parte formal como simbólica, son los aspectos que generan mis producciones. Articulando piezas que pretenden poner en crisis tanto el espacio a intervenir como el de referencia. Configurando obras que buscan hacer presente dichas activaciones, desde las posibilidades visuales, poéticas y políticas. Radicalizando sus posiciones y formas de convivencia. Provocando reflexiones desde el espacio que representa las diversas posibilidades de la experiencia contemporánea.

Visualmente, mi trabajo se traduce de manera equivalente a lo arqueológico, redescubriendo universos en escenarios de abandono, donde el hallazgo de estos—los universos—son clasificados y representados en piezas visuales de distintas formas y sentidos. Trabajando en base a la recuperación, clasificación y reconstrucción bajo parámetros artísticos. Sin embargo, el trabajo no se centra en función de la recuperación de la historia oficial contenida en el archivo, sino en la acumulación de historia del objeto de estudio en sí, en tanto objeto social. En una búsqueda de exaltación de los universos sensibles sobre lo oficial permitiéndome reconstruir o ficcionar los antecedentes en piezas con un marcado gesto poético .

*“!Que extraño tu retrato de hace veinte años!
Lo que se vuelve a sentir
Muere por primera vez.*

*En 1940 pensé: ‘En 1950 recordaré este año’.
Ahora, en 1960, recuerdo que
en 1950 recordaré que en 1940
me propuse 1950
recordar 1940.*

Es fatal. Estamos en 1960—¡ lo habíamos previsto años atrás!”¹

INTRODUCCIÓN

La memoria es un problema de memoria.

La memoria es un mecanismo complejo que administra los datos de nuestra vida muchas veces de modo arbitrario y caprichoso. La buscamos, la perdemos, la recuperamos, la queremos y criticamos. En varias ocasiones la olvidamos o bloqueamos.

Para comenzar a escribir sobre la memoria tenemos que establecer una serie de nociones que la componen. En primer lugar que los seres humanos inscriben su ser y estar en el mundo desde una memoria colectiva, que logra determinar una cultura particular. A través del tiempo, a medida que nuestra conciencia se desarrolla, vamos construyendo y articulando nuestra memoria individual, debido a una variedad de experiencias que determinan una nueva historia que conforma así la memoria individual.

Tanto la memoria individual como la colectiva se manifiestan a partir de la experiencia. La configuración de ésta se entiende por medio de los lenguajes

1- Anguita, Eduardo. Venus en el Pudridero. Santiago, ed. del Pacífico S.A., 1967. 30 -31pp.

subjetivos, objetivos y la diversidad de acontecimientos que hayan experimentado cada una de las partes. En este sentido es posible manifestar la visión de la memoria individual como un mecanismo de inscripción dentro del lenguaje de las artes visuales, manifestándose como presente de modo particular y subjetivo, logrando desplegar una nueva interpretación a partir de los medios de la imagen, el objeto o la palabra.

La nueva interpretación se genera a partir de un verbo que nos encausa a todos: el de contemplar, procedimiento que hace funcionar el aparato reflexivo interno cuestionando el origen de los acontecimientos y dando a conocer una serie de eslabones significantes como enlaces que determinan una representación concreta de la memoria o el recuerdo a partir del archivo, la aparición, la desaparición, la fascinación por el objeto y el olvido.

Cada uno de estos eslabones significantes se inscriben dentro de una serie de proyectos emplazados como instalación, configurando un corpus de obra que utiliza constantemente el hilo conductor de la memoria y su progresión en el tiempo, el olvido.

Dentro del cotidiano más próximo, por ejemplo, el doméstico, necesitamos constantemente la ayuda de la memoria para realizar nuestras tareas más sencillas de orden y limpieza, rutinas que en el fondo estructuran nuestra vida desde los ámbitos más sencillos hasta los más complejos, como el afecto.

La memoria determina nuestra estructura individual, nos construye un proceso real y concreto de experiencias que arman una lógica de identidad que se desarrolla a modo de narración a través del tiempo. De esta manera podemos verbalizar y explicar muchas veces cómo nuestra memoria más cercana nos revela por medio recuerdos inmediatos datos que estructuran nuestro día a día.

Pareciera simple pensar en la memoria como un instrumento práctico de sobrevivencia para así enfrentar los componentes que construyen nuestra rutina de vida. El ser humano, a diferencia de los animales, contiene una naturaleza sensible e intelectual, que nos da acceso a contener la información de la experiencia y a utilizarla

como un aprendizaje significativo; es decir captar con nuestros sentidos primarios la realidad observada, contenerla, procesarla, ordenarla y aprenderla para luego combinarlas y elaborarla con un sin número de experiencias que se retienen en el recuerdo y así expresar nuestra propia individualidad. “Es por tanto la libre posibilidad que tiene la mente humana de volver con el pensamiento al pasado y así, como fundamento del recuerdo, es la posibilidad de hacerse presente reiteradamente lo pasado, que está presente al saber como algo pasado sabido”². De este modo los recuerdos que constituyen la memoria nos abren una variedad de alternativas de hacer uso de éstos, a ordenarlos y reflexionarlos de manera de hacer posible los conocimientos.

La memoria entonces, tendría un carácter tridimensional que se manifiesta en un tiempo y espacio determinado por medio de una experiencia. “El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente”³. Ahora bien, si la memoria tiene un fin práctico dentro de nuestro cotidiano personal, de manera intrínseca también lo tiene de modo más complejo para con los afectos y para con nuestras redes de comunicación. Nuestro modo de concebir el entorno se hace plausible en tanto somos capaces de manifestar nuestro mundo interno sensible por medio de la expresión y del acervo que comparte el recuerdo.

Ese acervo de la memoria lo expresamos a través de diversos lenguajes, tales como los visuales, escritos y corporales, inscribiéndose dentro del mundo en cuanto captamos la realidad de manera intuitiva. Aquí he de citar la teoría vitalista de Bergson “La realidad no puede ser captada exhaustivamente en conceptos, aun cuando la meta de su filosofía se cifra en la comprensión del mundo. El medio para esto es ofrecido por la intuición, mediante la cual el sujeto y el objeto vienen a ser uno en experiencia de la vida como duración sucesiva, en flujo.”⁴. La experiencia interna de la vida propuesta por el vitalismo, está más cerca de experimentar lo real de un modo que no sea el

² MÜLLER, Max y Halder, Alois. Breve Diccionario de Filosofía. Barcelona, Herder S.A., 1976. p294.

³ CAMARERO, J.. Escribir y leer el espacio. En: GEORGE PEREC. *Especies de Espacios*. España, Montecinos, 2004. p. 9-19.

⁴ MÜLLER, Max y Halder, Alois. Breve Diccionario de Filosofía. Barcelona, Herder S.A., 1976. p57.

lógico matemático, quedando inscrito en la memoria de manera significativa como novedad. Citar a Henri Bergson es importante para el desarrollo de este texto, en cuanto el recuerdo evoca e invoca a la memoria, y éste representa el punto de intersección entre el espíritu y el cuerpo, logrando que el cuerpo se establezca en un lugar privilegiado estableciendo junto al espíritu un movimiento dinámico. El espíritu para Bergson representa el motor vital que impulsa a todo ser humano a percibir la realidad sensible de manera significativa e irremplazable, teniendo en cuenta también lo que afirma San Agustín: “La tríada que caracteriza al hombre es la unidad mutua en los actos de la memoria, amor e inteligencia, o de ser (*esse*), querer (*velle*) y saber (*nosse*), que sólo son posibles en mutua acción y compenetración”⁵.

Es importante señalar que dentro de estos postulados existe un recuerdo puro que difiere en naturaleza a la imagen recuerdo, en tanto la primera es más cercana a lo práctico, es decir, al recuerdo inmediato, mientras que la última al espíritu, el que por medio de la intuición responde de modo primero en la percepción, evocando la memoria y así el recuerdo. De esta manera un ser humano puede distinguir y valorar instantes pasados, generando una jerarquía. La importancia de la imagen recuerdo se encuentra básicamente en que el recuerdo trae consigo la posibilidad de crear novedad: “Concretiza un instante pasado, imprevisible, indeterminado posibilitando la acción libre y creadora”⁶, la novedad como cada instante del presente se muestra en un aspecto original e imprevisible “La novedad es para Bergson la realidad pura”⁷, posibilitando la generación de nuevas ideas, de adaptarse a la vida, de generar una noción de orden y relaciones humanas.

⁵ MÜLLER, Max y Halder, Alois. Breve Diccionario de Filosofía. Barcelona, Herder S.A., 1976 p19.

⁶ GONZÁLEZ Navarro, Adriana. Memoria y Creación en Materia y Memoria de Henri Bergson. Tesis (Licenciada en Filosofía). Bogotá, Colombia. Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía, 2007. p13.

⁷ op.Cit. p8.

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES PARA ORDENAR UN CUERPO DE OBRA

1.1 Archivo y Memoria

“Era una idea un poco triste; mi memoria no paraba de acumular información casi completamente inútil. Como buen ser humano, tenía una enorme capacidad para el reconocimiento y almacenamiento de las imágenes de otros seres humanos.”⁸

Toda memoria contiene un significado, un contenido propio que posee un valor representativo para el hombre o una comunidad. Es de vital importancia que dicho valor quede concretamente establecido en un lugar. Este valor ya sea práctico y/o cotidiano, como por ejemplo quién soy, dónde vivo, cuántos son los miembros de mi familia, etc., residen en un documento al igual que los valores significativos de la memoria no inmediata como la imagen recuerdo de la infancia, por ejemplo, en el documento fotográfico del álbum de familia.

Esta visión de la experiencia que ha significado traer al presente la memoria, el volver al pasado o al origen, en algunos casos es una suerte de arqueología, una excavación en la cual “el recuerdo o la excavación va en busca del tiempo perdido”⁹, experiencia que básicamente contiene los significados más importantes de nuestra vida y que constantemente se registra y se archiva. La forma de almacenar la memoria y el recuerdo es el archivo.

Es el archivo entonces el mecanismo que en cierta medida condiciona la forma de abordar mi trabajo, y explica en cierto sentido el alejamiento del trabajo pictórico del cual provengo. Fue el interés por el archivo que supeditó a ocupar herramientas y dispositivos más mecánicos para el desarrollo de mis piezas, desplazándome de la pintura más reflexiva a sistemas tales como: la fotografía, métodos de impresión, el video, la recolección de objetos, y por cierto herramientas de procedencia digital. Tales

⁸ HOUELLEBECQ, Michel. Plataforma. Barcelona, ed. Anagrama, 2002. p263.

⁹ BARRÍA, M.. Contemplar Variaciones Sobre el Tema del Archivo. En: VOGEL P., Catálogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile, 2005. pp.5-23.

estrategias de trabajo me permiten lograr, captar y clasificar la inmediatez del acontecimiento tanto del universo público como privado de forma más certera, como se concretiza en el trabajo “Herida del Ojo del año” 1996, exhibido en la Galería Posada del Corregidor. La Instalación abordan un sin número de representaciones catalogadas y archivadas previamente, tales como la estatuaria mariana del cerro San Cristóbal, la imagen deportiva de la caída del arquero cóndor Rojas en el Maracaná, la imagen corporativa del edificio de la CTC en construcción – hoy Telefónica – y las citas pictóricas de Caravaggio y Díaz. La disposición de la obra con sus representaciones buscan las relaciones de los mecanismos de vigilancia con el habitante de la ciudad, utilizando procedimientos de fotografías impresas en serigrafía sobre láminas de acrílicos transparente, donde el montaje insistía en incorporar el reflejo del espectador y ensayar el momento mimético.

1. *Herida del ojo*



Obra de Patricio Vogel. Instalación *Herida del ojo* (1996), Galería Posada del Corregidor. Fotografías de M. Pérez.

2. *Herida del ojo.*



Detalle, Obra de Patricio Vogel. Instalación *Herida del ojo*, Galería Posada del Corregidor. Fotografías de M. Pérez.

3. *Herida del ojo.*



Detalle, Obra de Patricio Vogel. Instalación *Herida del ojo*, Galería Posada del Corregidor. Fotografías de M. Pérez.

El quehacer de archivar es inherente al ser humano desde que la humanidad se vio en la necesidad urgente de tener noción concreta de las cosas, y en cierta medida, la noción de orden tiene que ver con la noción del yo y el otro, en la relación con el espacio, las cosas y el tiempo. “Las raíces de la escritura se remontan al hecho de contar, que, a su vez, tuvo que ver con la capacidad de establecer una actividad basada en la idea de tiempo”¹⁰. Con ello el rumbo que toma el registro se vincula con la visión que cierto grupo propone de las experiencias cotidianas, de los sucesos, hechos, novedades y otros, en cuanto al carácter finito del hombre. “Relación intrínseca entre registro y la exhaustividad o globalidad de su contenido puede ser fácilmente percibida bajo la luz de la condición efímera del hombre”¹¹. Los orígenes de contar y escribir son una especialidad particular y se encuentra dentro de la división del trabajo. En un momento de la historia se impulsa como un trampolín el uso del lenguaje abstracto, por ende los signos y símbolos se hacen tan complejos que se transforma en actividad exclusiva de unos pocos. Si bien el contar es parte de un lenguaje universal que se inicia desde la visión analítica, la lógica y la matemática, un lenguaje de símbolos y signos que supone ser utilizado por todos y por lo tanto más comunitario, no lo es. El lenguaje escrito toma un carácter clasificatorio sólo por el hecho de no estar al alcance de todos.

Al pasar del tiempo el estado clasificatorio del archivo se encausa aún más dentro de un orden secreto. La aparición en el siglo XV de la imprenta de Gutenberg pone de manifiesto un marcado peligro para la categoría exclusiva del archivo, ya que este sistema masifica la información. De este modo es la iglesia católica quien toma cartas en el asunto, la cual hace suyo el conocimiento y usufructúa de los postulados de Maquiavelo del “*Arcana Imperii*” o la información reservada que puede divulgar su posesión, pero no su contenido.

Es esta característica la que produce mi interés en el archivo, como herramienta indiscutible de poder, en tanto reúne y almacena datos que son expuestos en parte a lo

¹⁰ HOBART, M. y Schiffman, Zachery S. Information Ages literacy, numeracy, and the computer revolution. Baltimore, JUPP, 1998. 35p.

¹¹ MARZO, J.. Cultura de Registro, En: BLASCO J. y ENGUIITA N., Cultura de Archivo, Barcelona, Fundacio Antoni Tàpies, Universitat de Valencia y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002 pp 159-169.

público bajo una noción de bien común, generando expectativas y por ende especulación; puede que el contenido del archivo no sea de una relevancia mayor que lo que implica el grado de clasificación que tenga: “En la política – como en el mundo empresarial –, el secreto legislativo como administrativo han perseguido siempre ocultar los procedimientos; los resultados, es decir las leyes, ordenanzas, regulaciones, etc., son de curso público. Lo importante del secreto no es tanto lo que permanece oculto como su fuerza retórica, su capacidad de persuasión”¹². De la misma forma nos encontramos con la misma característica secreta y arbitraria dentro de los sistemas de poder militar, financiero, policial y social: el control.

Es más sencillo entender el significado relevante de su uso desde el principio de mando, que los griegos aluden como el *Arkhe*, el origen material de las cosas. Lo relevante de esta condición consolidada a través del tiempo ha dado un giro importante y la contradicción del mismo en el cual el archivo es desclasificado, perdiendo su sentido original clasificatorio y secreto. La desclasificación del archivo promueve un proceso de comprensibilidad y acceso a lo real que no sólo pone en manifiesto la impunidad de los hechos acontecidos, sino también surge una suerte de proceso en el cual se resignifica el valor del documento como contenido que revela y muestra un significado que da respuestas y por consiguiente entendimiento de los sucesos. Este proceso comprende un doble juego, el de revelar y olvidar el acontecimiento.

La desclasificación no sólo promueve la justicia sino también el olvido. Al revelarse el secreto éste pierde su significación, deja de tener su relevancia o interés por el hecho de ser irreparable. También puede pasar lo contrario en el caso de que el archivo se desclasifique antes de tiempo por causa del descubrimiento de un individuo, el azar o la fragilidad del mismo documento.

La propiedad del olvido contenido en el archivo expuesto es lo he trabajado en obras tales como: “Territorio Cifrado”, “Fulbelt”, “Still”, “Revenant”, entre otras, las que más adelante describiré.

¹² MARZO, Jorge Luis. Escamoteo. Vitoria, ed.Escape, 1998. p188.

1.2 El Olvido y Memoria

Es importante explicar la concatenación de procesos que hacen posible esta relación arte vida, no sólo por la importancia del recuerdo sino también por la mecánica del olvido, ya que también caemos en cuenta que el olvido forma parte del recuerdo como negación, omisión o acto involuntario de la memoria que promueve una suerte de ejercicio gradual o progresivo.

El olvido forma parte integral dentro de la memoria, no sólo porque sea un desarrollo en flujo, sino también porque el olvido es un pie forzado para potenciar la memoria, en cuanto el olvido obliga a volver a los acontecimientos pasados a modo de rescate, es decir, recordamos que olvidamos algo. Pero en este caso se habla de una mecánica del olvido en cuanto nos dirigimos específicamente al cuerpo de obra, cuando generamos un proceso en el cual el olvido es una ortopedia para la recuperación de la memoria. Ese mecanismo se establece en la representación por medios significativos que evidencian esta pérdida de memoria en olvido.

Existe entonces una doble lectura. Por un lado tenemos la relevancia que se genera a partir de la representación de la memoria expuesta dentro del lenguaje de las artes visuales, pero de alguna manera aparece una contradicción que sustenta esta elevación de la memoria, por ser finalmente frágil perdiéndose con facilidad, algunas veces por conveniencia, otras por displicencia y otras también por el agrado que nos resulta olvidar, olvidar y recordar individual y colectivamente como posibilidades fundamentales en la representación. Nuestra memoria colectiva es expuesta siempre desde un punto de vista individual.

La plataforma expuesta por Henri Bergson de la teoría vitalista en “Materia y Memoria”, finalmente sustenta parte de la representación del cuerpo de obra que se explicará, pero no sin antes complementar algunos factores importantes que construyen parte de las diversas obras, como son: el archivo, el objeto y la contemplación.

1.3 Archivo y Olvido.

“ Un Reloj es una máquina que no produce nada, solamente es una cifra o un conjunto de cifras de una abstracción (las horas, los minutos, los segundos) porque lo realmente material que está ocurriendo en ese instante del decir la hora, de “marcar” el tiempo, es el movimiento astral o astronómico de unos objetos llamados Tierra, Sol, luna, etc.”¹³

Exponer el archivo y transformarlo en una figura trascendental que manifieste todo su carácter significativo propone recargar su desafección con el mundo, ya que el archivo no entiende la memoria, sólo la clasifica y la cifra. Dicho desapego activa el carácter significativo provocando el recuerdo y el olvido.

Esto hace que la exposición del archivo sea de mayor importancia que el archivo mismo. La exposición, por ejemplo, de un tipo de documento nos revela por medio de diversos lenguajes como la imagen, los sonidos, los objetos y la escritura, el carácter simbólico de cada una de las partes que cuando hacen parte de una narración caduca revelan su carácter de horror por medio de la simplificación del registro, ya que nadie puede traer del pasado el verdadero sentimiento acaecido con anterioridad.

El archivo es un mecanismo recopilador y clasificatorio de los hechos, por ende calculador y lógico. Es su función demostrar y lograr aplanar las diferencias. “Todo queda nivelado en un único nivel. Se tiene sobre cualquier cosa una misma opinión según la misma manera de opinar”¹⁴. De esta manera el museo es el lugar de consigna del archivo, en el cual la exposición de datos se transforma en un relato que ha perdido su sentido original, ha perdido el acontecimiento convirtiéndose en olvido. El museo trae a la memoria el vestigio, la huella de lo acontecido, la narración perdida o la nueva lectura originada a partir de la pérdida de sentido que ha generado el olvido. Pone de manifiesto por medio de los objetos expuestos una consigna que se resiste a ser

¹³ CAMARERO, J.. Escribir y leer el espacio. En: GEORGE PEREC . Especies de Espacios, George Perec, España, Montecinos, 2004. pp. 9-19.

¹⁴ HEIDEGGER, Martin, Qué quiere decir pensar, en conferencias y artículos. Madrid, ed. Serbal, 1994. p37.

perdida, pero con un nuevo carácter crítico que nos explicita algo que no puede volver a ocurrir.

Si bien la operación anterior es una parte de los mecanismos recopilatorios del archivo que deja ver de manera concreta un tipo de relato frecuentemente político, también nos encontramos con el archivo expuesto dentro del museo que ensalza el conocimiento de manera positiva, como en el caso de los naturalistas y científicos que tienen el afán de mostrar todo lo clasificable del mundo natural. Las dos versiones mencionadas del archivo expuesto guardan cierto nivel de exposición de conocimiento en el cual el fin último es la consolidación de lo existente. Siendo éste, un tema aparte de lo explicitado anteriormente, es de alguna manera un ejemplo de la contraparte que significa llevar el acontecimiento al espacio museo.

El museo hace patente el acontecimiento con la pérdida de su peso y densidad. Esto se enmarca en la necesidad de ir al rescate del acontecimiento extraviado para volver a archivarlo y guardarlo. Aquí se produce una contradicción, ya que si bien la exposición produce la pérdida, el museo la rescata a modo de archivo nuevamente.

El archivo tiene directa relación con la finitud del hombre, conciencia que predispone al hombre a registrar todo con el fin de mantener una memoria, motivo por el cual archivo y memoria no pueden dissociarse. Pero también existe la posibilidad de que el archivo se relacione de modo más significativo con el olvido. Como pasa en los ejemplos de la ciudad de Pompeya y la sepultación de los cuerpos con la lava volcánica y el flash lumínico que marca las siluetas de las persona calcinadas bajo la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki. Este nivel de archivo es patente en el hecho de que: “La historia nos va enseñando que la misma idea de registro subyace paralela a la desaparición: tendemos a registrar la velocidad, la capacidad que la realidad misma tiene de desaparecer, de hacerse virtual, intangible. El registro de los mecanismos del mundo tiene como el fin último captar la tendencia huidiza del mismo,

la fragilidad absoluta en la que se fundamenta su carácter caduco¹⁵. Bajo este punto de vista el registro se encuentra a la par con la idea de desaparición, puesto que la exposición del registro hace intangible o virtual la idea del acontecimiento, en el fondo captar la tendencia huidiza del mismo. Juego que parece contradictorio si pensamos que el archivo busca guardar, exponer o desclasificar la memoria en forma de datos, situación que debería devolvernos a la conciencia elementos significativos para una retroalimentación de nuestra memoria, pero que al contrario convierte el acontecimiento en olvido. La mediatización que el archivo provoca en los acontecimientos es uno de los motivos por los cuales el acontecimiento pierde su peso.

Ahora se genera un cuestionamiento crítico del estado de los objetos expuestos dentro de un museo como muestras de un registro particular, ¿Es la pérdida del sentido propio de los acontecimientos que hace atractiva las muestras expuestas en museos? ¿Es el morbo que hace atractiva la visita al mismo? Estas preguntas nacen en el contexto de la actualidad en los museos, particularmente los que tienen que ver con los atropellos a los derechos humanos que se exponen de manera institucional al alcance del visitante, desplegando todo el horror acontecido sin generar mayor expectación del visitante, salvo una mueca de dolor dentro de un instante de la visita en Villa Grimaldi, Museo de la Memoria y Auschwitz: “hay en estas operaciones cierta saturación del signo, cierto exceso de consignado o falta institucionalizada del silencio que tiende a repetir la acción masificadora del fascismo y a desactivarlos como dispositivos críticos.”¹⁶. ¿Será una muestra importante de la pérdida del sentido significativo de la memoria? ¿Será la muestra patente del olvido producto de la desclasificación del archivo?

Si bien la memoria está particularmente inscrita en la historia y es manifiesto que el estudio de ella busca el análisis de los hechos pasados para la comprensión del presente, es en este sentido que se presenta una paradoja. Al exponerse la memoria

¹⁵ MARZO, J.. Cultura de Registro, En: JORGE BLASCO GALLARDO Y NURIA ENGUITA MAYO. Cultura de Archivo,. Barcelona, Fundacio Antoni Tàpies, Universitat de València y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. pp 159-169.

¹⁶ BARRÍA, M.. Contemplar Variaciones Sobre el Tema del Archivo. En: VOGEL P, Catalogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile, 2005. 14 p.

ésta se olvida entonces. ¿Cómo avanzar para mejorar el presente? Este cuestionamiento crítico del estado de los archivos en los museos, se presenta como una paradoja donde la exposición del pasado o presente no comprende un nivel de reflexión mayor al de la estadía dentro del lugar, puesto que cae rápidamente en el olvido fuera de él, perdiendo el sentido original de la exposición de archivos. El olvido es una reacción que manifiesta la significación del archivo expuesto.

Más adelante se dará cuenta fundamentalmente del uso de la imagen y la palabra para expresar el trabajo contenido dentro de la memoria clasificatoria del archivo y cómo su exposición no desencadena el olvido inevitable, sino el olvido que obliga a regresar por la memoria “La reacción mira hacia el pasado convertido en eterno, en memoria absoluta; en tanto la resistencia ve en el pasado lo que ha escapado de la memoria, escarba en ella los olvidos, no reivindica un pasado eternizado inamovible, sino la fuerza del olvido en tanto signo”¹⁷. Es la materialidad de las cosas expuestas las que dan la posibilidad de acorralarlas, como así también generar desde el contenido propio de los objetos la singularidad que nos permite abarcar otras posibles lecturas del tema, ya que no sólo la imagen que conocemos como retrato o paisaje es única, sino también la imagen original como la mancha o la huella presente en los espacios públicos como privados, la imagen recuerdo a la cual Bergson presenta como primordial para la comprensión de la memoria misma.

“Hay dos nociones del pasado: un pasado fechado eternizado con el que se relacionan la memoria y la historia, una historia basada en la armonía y los logros; pero también existe otro pasado que se elabora en las sombras, hecho de olvido, de los olvidos de la historia y la memoria. A partir del pasado fechado eternizado, el olvido no tiene más que la consistencia de un fantasma, es un vacío de la memoria, su hueco, su negativo”¹⁸

¹⁷ GARCÍA, M.I. La resistencia entre la memoria y el olvido. En: Benítez D, Resistencias, tercer simposio internacional sobre teoría del Arte Contemporáneo. Ciudad de México. Jumex. 2004. pp. 29-38.

¹⁸ op.Cit. p33.

1. 4 Contemplación, Objeto y Olvido

La predisposición del ser humano a capturar y comprender el entorno de manera significativa se inicia desde el acercamiento con los objetos y espacios durante el proceso de contemplación. Situación generada por el acontecimiento que no siempre conlleva a lo más profundos de los sentimientos, puesto que una persona puede llegar a contemplar y contener de manera significativa un objeto de consumo, por ejemplo con sólo un fin de querer adquirirlo. Pero aún así el acto de contemplar produce un fin práctico y significativo, donde se desencadena un sin número de procesos lógicos y afectivos que conmueven la conciencia activando nuestra memoria.

El proceso de significar el entorno y/o los objetos, tiene como primera etapa el reflexivo e intuitivo que indudablemente predispone al cuerpo a un estado excepcional, el de alerta, ese llamado de atención hacia un punto que nos insta a fijar la visión y finalmente contemplar. Proceso que no sólo parte de la base de la observación misma, sino también involucra la reflexión procesual de lo observado. Es el ejercicio de la contemplación la que provoca y evoca la imagen recuerdo de un posible registro almacenado y archivado en nuestra memoria y su potencial relación con lo observado que no necesariamente tendría una relación formal lógica. Dichas experiencias generan un nuevo conocimiento que comprometen una serie de funciones físicas, que obviamente se generan de una vereda distinta a la visión analítica de Descartes, en el cual el conocimiento es adquirido por la lógica y la razón, separando y anulando al cuerpo de la mente. “Cada vez que hacemos algo emocional tiene contenido de razón y al revés”¹⁹. El conocimiento que implica la contemplación se activa por la emoción y los sentimientos según afirma Antonio Damasio en su libro “El error de Descartes”.

La fascinación, por el objeto, producto de la contemplación y la intuición que provoca dicha operación, despiertan en la conciencia el recuerdo de manera de imagen, posibilitando asignarle otro valor a los objetos. En ese sentido el objeto

¹⁹ Entrevista a Pedro Maldonado, Neurobiólogo, Una Belleza Nueva. 2011.
<<http://www.unabellezanueva.org/pedro-maldonado/>>

“aparece” ante nuestros ojos resignificando y separado de la displicencia del montón, llenándose de sentido y emoción.

Todos los objetos son universales gracias a la cifra de la palabra que logra generar la comunicación, pero también la relación particular que se origina entre lo observado y la reacción lógica y afectiva del observador tiene como resultado a la significación única de dicho objeto, asignándole una carga simbólica de modo particular, privada y por cierto, libre de interpretación. Tenemos ya en el universo de las artes visuales un ejemplo significativo con relación a ello, como lo son los Ready Made. La experiencia que ha producido el encuentro con el objeto fuera de su contexto ha generado un nivel de significación mayor, por ende el objeto “aparece” en su descontextualización generando no sólo una carga simbólica particular para cada persona, sino también un discurso en sí mismo, como por ejemplo el urinario de Marcel Duchamp. De este modo el objeto aparece como Materia y Memoria.

Pero ¿qué sucede cuando todo el proceso del cual hemos hablado no provoca una significación ni experiencia, donde la representación del objeto no tenga una carga simbólica?. ¿Es posible que la mecánica de contemplar, intuir, significar y mostrar un objeto sea del modo que aluda sólo al objeto? Esta reflexión se puede situar desde la crítica a la sociedad contemporánea, donde se pone de manifiesto la elección de un objeto para ser materia de obra, en el cual éste se presente fuera de contexto pero aludiendo a su significación propia, dejando al margen la carga simbólica, operación muy común en la actualidad con cierta torpeza y que se desarrollará con mayor detalle en el capítulo de la obra “ El Espacio de lo Posible ”²⁰.

²⁰ Título extraído de la novela de Michel Houellebecq, *Las Partículas Elementales*, editorial Anagrama, Barcelona, 2004. El espacio de lo posible: fue creado en 1975 por un grupo de antiguos militantes del 68 (a decir verdad ninguno había hecho nada en el 68; digamos que tenían *espíritu* del 68) en un amplio terreno plantado de pinos que pertenecían a los padres de uno de ellos, un poco al sur de Royan. El proyecto, impregnado de ideales libertarios de moda a principio de los años 70, consistía en poner en práctica una utopía concreta, es decir, un lugar donde uno se esforzaría en vivir el “aquí y ahora” según los principios de la autogestión, el respeto a la libertad individual y la democracia directa. Sin embargo, el Espacio no era una comunidad nueva; se trataba, de manera más modesta, de crear un lugar de vacaciones, es decir, un lugar donde los simpatizantes de la iniciativa tendrían ocasión durante los meses de verano de enfrentarse de forma concreta a la aplicación de los principios propuestos; se trataba también, de provocar sinergias, encuentros creativos, todo con un espíritu humanista y republicano; se trataba según las palabras de uno de sus fundadores, “de mojar bien”.

CAPÍTULO II. OBRAS QUE SE DESPLAZAN DESDE LA MEMORIA, AL ARCHIVO Y EL OLVIDO

2.1 Memoria, Objeto y Proyección: La Fascinación por la Cifra

“ En cuanto me, despierto me siento transportado a otro universo perfectamente cuadrulado. Conozco bien la vida y sus modalidades, Es como un cuestionario para marcar casillas. ”²¹

El acontecimiento es particularmente la instancia que nos permite tener acceso al cuestionamiento de la cosas y en algunos casos a la creación. Es el espacio donde ocurre la acción por medio de la experiencia – duración – y también la instancia que da origen a nuestros recuerdos por medio de la intuición previa en el tiempo y lugar, determinando nuestra identidad.

Nuestra vida se encuentra llena de acontecimientos que nos determinan en lo particular y articulan el modo de relacionarnos en lo privado como en lo público. Caemos en cuenta que al detenernos a contemplar las cosas que nos rodean condicionan nuestro entorno y nuestra individualidad. Ese acontecimiento que se ha proyectado en el tiempo y que somos capaces de asimilarlo con posterioridad nos dará la posibilidad a la creación.

En este sentido existen una serie de elementos inscritos y cifrados, siendo la cifra una referencia que designa lo numérico, signo y clave, que determinan una noción de orden estructurando un sin número de patrones de convivencia que logran un consenso representados por las composiciones geométricas de los entornos urbanos. Es la matriz geométrica la que condiciona nuestro ser y estar, siempre vuelven a nuestra memoria desde la niñez clasificaciones tales como: la trama del cuaderno de matemáticas utilizado en el colegio, la configuración de las calles recorridas en cuadras y las líneas observadas de los edificios.

²¹ HOUELLEBEC, Michel. Plataforma. Barcelona, ed. Anagrama, 2002, p120.

En los trabajos que utilicé como material la sal, existió un acontecimiento producto de una impresión previa (fascinación), la intuición de nuestro acervo. La relación que surge es a partir de la contemplación de unos cubos de sal compactos de 25x25x25 cm., utilizados para la alimentación del ganado, diseminados en el campo y apareciendo ante la mirada como materia, develando un modelo productivo y una matriz formal, es decir, un soporte de obra. El motivo que establece entonces es la relación entre el acontecimiento momentáneo y el tropiezo del encuentro con el objeto que existe como un “acontecimiento visual de la forma”²², generando una experiencia de la aparición de otra cosa (proyecto) distanciada del objeto contemplado inicialmente.

En esta primera instancia la memoria ya se ha hecho patente y el objeto encontrado ha generado la idea de creación. En este caso la sal nos expone al igual que un archivo una suerte de memoria contenida que se disuelve en el tiempo por el consumo del ganado. No es tan sólo la alegoría que se reproduce mediante el desgaste de la forma por el consumo del ganado es “un ejercicio detenimiento. Del deseo de retener las cosas en fuga. Se trata finalmente de la construcción de un dispositivo que haga posible la repetición extática del detenimiento”²³. Es también parte de un elemento presente que asiste la matriz cúbica, la serie, como estado de la materia que observamos sucesivamente en el entorno más propio y cercano, observado también en la ciudad cuando las cosas son sometidas al tiempo para su progresiva desaparición.

Es el ejercicio de detenimiento el que extrae del objeto en cuestión, la sal, que al exponerse produce la *aparición* de la forma, exponiendo su progresión en el tiempo por medio de la serie, la repetición de cubos de sal, aparecer que corresponde a la representación misma de la obra. Ahora bien, en cuanto a la representación que se produce desplazada de su contexto, a modo de imagen y captura del tiempo, su única manera de ser y estar es en su condición de deseo.

²² ARQUEROS, G.. La Cifra de la Sal En: VOGEL P., Catálogo Memoria Objeto Proyección Galería BECH. Santiago, Chile, 1999. pp 3-7

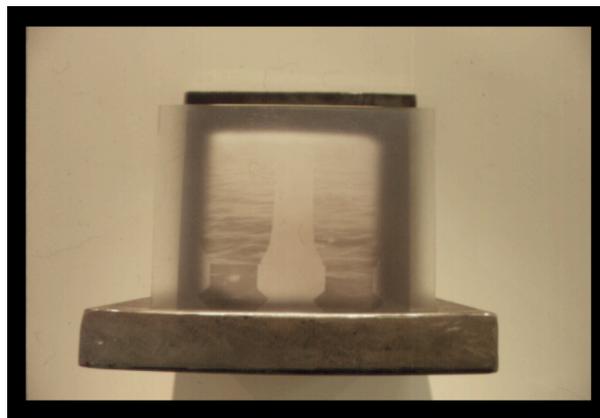
²³ op. Cit p5.

4 *Lugares de memoria*, 1999.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 1999, exposición *Kit laboratorio 4*, Galería Balmaceda 1215 . Fotografías de P. Vogel.

5 *Lugares de memoria*, detalle, 1999.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 1999, exposición *Kit laboratorio 4*, Galería Balmaceda 1215 . Fotografías de P. Vogel.

6 *Lugares de memoria*, detalle, 1999.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 1999, exposición *Kit laboratorio 4*, Galería Balmaceda 1215 . Fotografías de P. Vogel.

7 *Lugares de memoria*, detalle, 1999.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 1999, exposición *Kit laboratorio 4*, Galería Balmaceda 1215 . Fotografías de P. Vogel.

De esta manera, describiré la obra que se inscribe en la exposición colectiva Kit de laboratorio 4, instalación realizada en la galería Balmaceda 1215, el año 1999. En la obra “Lugares de memoria” se emplazan cuatro cubos de sal dispuestos de manera horizontal fijados a un muro, delante de cada cubo se encuentran cuatro radiografías instaladas sobre vidrios con la imagen de balaustres. Los cubos de sal están sobre cuatro repisas de acero inoxidable, que por la disposición de los focos de luz el conjunto de los objetos proyectan unas sobras que simulan cuatro balaustres – imagen recuerdo – . Bajo ellos sobre el muro, entre los tres vanos de las repisas tres frases: “Lugar dicho”, “Que ha tenido lugar” y “Elevado lugar”, citas del texto “Los No Lugares”, de Marc Auge.

La disposición de los objetos en la obra remiten en su representación al ejercicio de la aparición del objeto, para su posterior proyección reflejando en el detenimiento de los cubos expuestos su memoria contenida, tanto en su serie como en su desaparición y ruina como proceso de olvido.

La representación en sí misma es un deseo, puesto que el acontecimiento viene al contrario del tiempo real con un retraso, es decir no es el hecho en sí mismo sino una proyección de lo que era. “Y la representación, matriz mimética en la que se ha formado la visualidad occidental, matriz en la que hemos formado nuestras experiencias visuales, está grabada con la hipoteca de la tardanza. Con el peso de la temporalidad y con la materia de que ésta forma el lenguaje.”²⁴ A este significado le asignamos el juego de las luces y sombras como al significante de las tres frases a modo de progresión del objeto que ha estado, que fue y seguirá siendo.

Otro antecedente es la obra “Bajo Continuo”, realizada dos meses después de “Lugares de Memoria”, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. La instalación consta de 100 cubos de sal, acero, fotografías copiadas en papel radiológico, foco halógeno y sombras.

²⁴ ARQUEROS, G.. *La Cifra de la Sal* En: VOGEL P., Catálogo “Memoria objeto proyección”. Galería BECH. Santiago, Chile, 1999. pp 3-7.

“Bajo Continuo” cumple con articular un discurso similar a la obra anterior. El orden de los cubos ha cambiado a una posición vertical diez columnas de nueve cubos cada una, así también la cantidad de éstos aumenta a noventa unidades. Las fotografías impresas en radiografías muestran lugares arquitectónicos de Santiago en ruina, aludiendo a una constante posibilidad de que algo acontecerá, el espacio en potencia como bien lo determina el término Frances *Terrain Vague*²⁵. Finalmente a los pies del muro de cubos de sal, se inscribe la frase “Mírame allí donde estoy ausente”

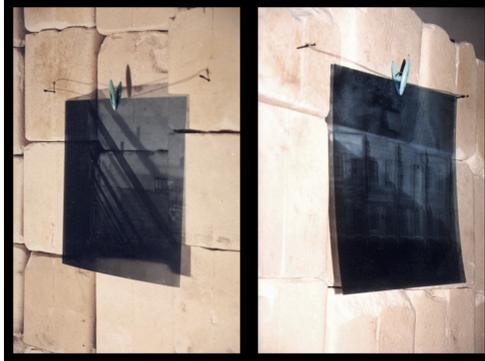
²⁵ [C] “ No es posible traducir con una sola palabra inglesa la expresión francesa *terrain vague*. En francés el término *terrain* tiene un carácter más urbano que el inglés *land*: traduce una extensión de suelo en la ciudad, pero también se refiere a extensiones más grandes, más precisas, en condiciones expectantes.[.....] La segunda palabra, *vague*, tiene un doble origen, latín y germánico. Este último de la raíz *varg-wogue*, se refiere a la ondulación, al oleaje, a las olas del agua: movimiento, oscilación, inestabilidad, fluctuación. *Wave*, en inglés. Nos interesan más las dos raíces latinas que confluyen en el término francés *vague*. En primer lugar, *vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, vacío, es decir *empty*, *unoccupied*. Pero también *free*, *available*, *unengaged*.

La relación de ausencia de uso y de actividad y el sentido de libertad, de expectativa. Fundamental para entender toda la potencia evocativa de los *terrains vagues* en la percepción de la ciudad. Vacío, por tanto, como ausencia pero, también, como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible: expectación.

Hay un segundo significado que se superpone a *vague* en francés como *vacant*. Es el del término *vague* procedente del latino *vagus*: *vague*, también en inglés. En el sentido de *indeterminane*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*.

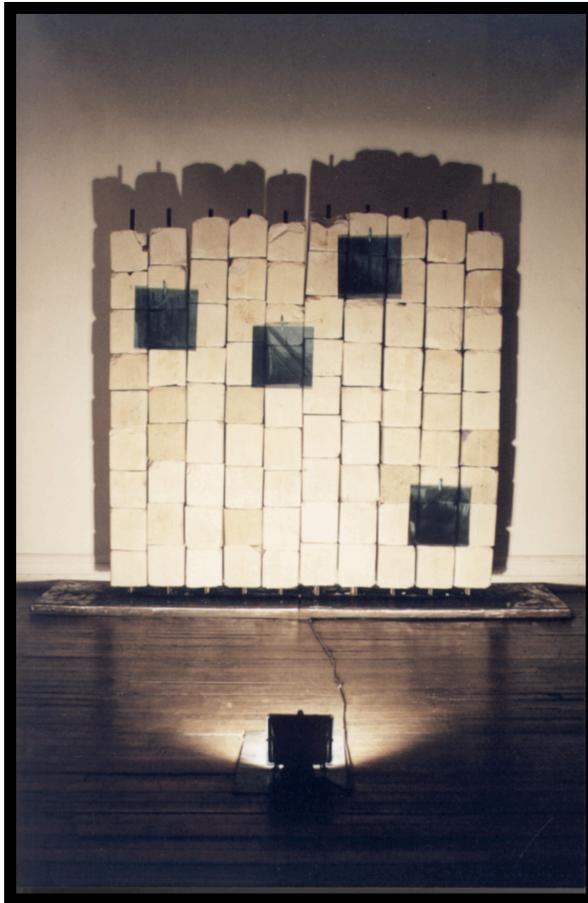
Ciertamente, parece que los términos análogos que hemos señalado están precedidos por una partícula negadora (*in- determinane*, *im-precise*, *un certain*), pero no es menos cierto que esta ausencia de límite, este sentimiento casi oceánico, utilizando la expresión de Freud, es precisamente el mensaje que contiene el mensaje de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad. Este triple significado de la palabra francesa *vague* como *wave*, *vacant* y *vague*” (de Sola Morales, Ignasi, “terrains vague”, Quaderns 212, 1996)

8-9 *Bajo Continuo*, detalle, 1999.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 1999, exposición *Genio de la Bastilla*, Museo de Arte Contemporáneo. Fotografías de P. Vogel.

10 *Bajo Continuo*, detalle, 1999.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 1999, exposición *Genio de la Bastilla*, Museo de Arte Contemporáneo. Fotografías de P. Vogel.

2.2 Fulbelt, Archivo Plataforma.

Debido a la relación inherente que mantenemos en el tiempo con la memoria, por la regresión que nos provoca la imagen recuerdo, el cuerpo nos obliga a proyectar por medio de los mecanismos de la experiencia subjetiva nuestras propias opiniones en relación a nuestro acontecer como también al contexto colectivo.

La condición gregaria del ser humano nos determina a examinar con detención hechos significativos de la historia de un lugar, modelando la representación de los acontecimientos sin dirigir o proponer la oficialidad, sino recurriendo a la contemplación, al universo sensible y a la investigación de los hechos y lugares que nos demuestran por medio de huellas y símbolos lo sucedido. En este sentido es coherente la relación que la memoria tiene para con el devenir por medio de la intuición y es así que el presente se nos hace significativo por medio de los recuerdos. De esta manera la representación artística está conciente e inconcientemente relacionada con la memoria particular y colectiva en el binomio arte y vida.

“Fulbelt”, es un trabajo realizado el año 2005, particularmente sobre un inmueble utilizado por la policía política de la dictadura de Augusto Pinochet entre los años 70 y 80, período en el cual se cometen una serie de atentados contra los derechos humanos. Reúne una serie de lenguajes significantes como la palabra escrita, la imagen, el objeto y la atmósfera que buscan representar por medio de una serie de mecanismos, las relaciones poéticas, políticas y estéticas del horror del inmueble en su estado de abandono (saturado de huellas), develando un fragmento de la historia. Mecanismos de representación que se entienden como herramientas propias de la investigación como lo son el contemplar, indagar, archivar e evidenciar.

La obra parte de la base de una serie de códigos que se exponen desde la desclasificación de los archivos del proyecto “Fulbelt”, documentos que evidencian las operaciones realizadas para desestabilizar al congreso de Chile, con el objetivo que el candidato de izquierda Salvador Allende no lograra la votación mayoritaria del Senado y con ello no lograra ser ratificado como presidente (septiembre 1970), operación

organizada por la CIA y financiada por el Gobierno de Estados Unidos. El código que la organización gubernamental norteamericana proporcionaba a Chile era FU, a lo que se le agregó BELT (cinturón, área o zona), pero también figurativamente significa rodear. Por medio de esta exposición del código, se impulsa la representación que ocasiona el desarrollo crítico de la obra en torno a la investigación.

La contemplación es la que propone la articulación del discurso primero, puesto que contemplar entiende una fascinación por las cosas, rostros y paisajes.

“ El placer de mirar –sostiene Aristóteles– proviene de la gran cantidad de detalles que nos brindan los ojos. El mundo es pues un gran teatro, es decir, un lugar donde algo se deja ver. Sin embargo, para el mismo Aristóteles esta dispensa del ojo se origina en una prohibición de ver. Se presenta porque hay cosas que no soportamos ver directamente, es el caso de ciertos animales repugnantes, y apara poder conocerlos recurrimos a la mimesis. Una imitación de esta manera debe cumplir con la exigencia de la máxima fidelidad a su modelo, pero bastará que copie apena sus contornos, sus volúmenes y colores, que acopie en definitiva el conjunto de caracteres que construyendo su forma –su *eidos*–, su imagen.”²⁶

En primera instancia el proceso reflexivo para la creación de obra surge en medio de la visita al inmueble de los años 20', ubicado en la esquina norponiente de las calles República y Toesca, propiedad de la familia Heiremanns, posterior sede de la embajada de España entre los años 40' y 60', luego comprada por la Universidad de Chile en los años 70' para ser sede de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Finalmente el inmueble expropiado durante la dictadura para instalar la oficina de la central de inteligencia militar CNI.

Es el último acontecimiento el que promueve la reflexión por medio de la indagación en el lugar y su transformación en el actual Museo de la Solidaridad, motivo que despierta la indagación de dicho lugar en un acto de curiosidad, que investiga y luego descubre una serie de indicios imborrables y que exponen los acontecimientos sucedidos en dicho espacio. La experiencia que promueve la observación de tales

²⁶ BARRÍA, M.. Contemplar Variaciones Sobre el Tema del Archivo. En: Vogel, Patricio, Catalogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile, 2005. pp 4-24.

indicios, son en particular importantes para la creación de la obra, como también la incapacidad del tiempo de no lograr borrar el horror, reafirmando la carga del acontecimiento en los espacios.

La intuición primera surge desde la contemplación para luego indagar e investigar el territorio que será referente de la obra, lugar que proporciona a la vista una serie de indicios de su historia previa, huellas de conexiones telefónicas, retoques de pintura, manchas que son evidencias de una memoria latente y oculta, la cual por medio de la investigación logra aparecer en una suerte de procedimiento arqueológico, propio también del archivo.

Es importante también mencionar la relación que el inmueble tiene con su pasado académico, sede de una dependencia de la Universidad de Chile expropiada por la dictadura, no sólo como un acto que expresa supremacía y opresión ante la institución más representativa de un gobierno republicano, sino también, en la relación que ambas instituciones se caracterizan por ser contenedoras de información, por lo tanto la figura del archivo procede como común denominador e hilo conductor para la obra a realizar. “Fulbelt” se articula en relación al archivo y la fotografía, estando la imagen en relación a la representación y al registro. A partir de la recopilación de datos se reproduce la operación del archivo, “para tensionar y en algún caso dismantelar la supuesta racionalidad que lo certificaría”.²⁷

²⁷ BARRÍA, M.. Contemplar Variaciones Sobre el Tema del Archivo. En: Vogel, Patricio, Catalogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile, 2005. pp 4-23.

11 Inmueble del Museo de la Solidaridad



Registro realizado el año 2004, al inmueble que alberga actualmente El Museo de la Solidaridad, fotografías de Patricio Vogel.

12 Inmueble del Museo de la Solidaridad



Registro realizado el 2004, al inmueble que alberga actualmente El Museo de la Solidaridad, fotografías de Patricio Vogel.

La obra fue expuesta en la Galería Gabriela Mistral y se emplazó en las dos salas de la siguiente manera. La primera sala contiene treinta tubos fluorescentes con adhesivos, instalados en dos muros y una caja de luz con vidrio espía, timer y fotografía. La imagen en el interior de la caja de luz es la fotografía de un tubo que proviene del exterior de la casa (ex CNI) y contiene en su interior un sin número de cables telefónicos por los cuales se intervenían las redes telefónicas. En la pared los treinta tubos fluorescentes se dividen en tres grupos instalados de manera horizontal y cada uno de ellos contiene un texto adhesivo que indica las direcciones intervenidas por la policía política. De este modo se busca trasladar a la Galería la central de teléfonos que utilizaba la CNI para intervenir, escuchar y registrar todas las conversaciones.

En la segunda sala, en el perímetro 14 fotografías en blanco y negro que muestran los sitios en su estado actual (2004-2005) en los que tuvieron lugar una serie de acciones relacionadas con la operación “Fulbelt” y que conforman el archivo, instaladas cada una en bandejas de acero inoxidable. Las fotografías están sumergidas en agua y fijador fotográfico, el revelado hace retroceder el valor de la imagen hasta su desaparecimiento. Las bandejas están sobre 14 estructuras de fierro empotradas de forma horizontal al muro. Cada pieza está a un metro cincuenta del piso aproximadamente y cada bandeja es iluminada por un foco (par 16).

En el piso de la sala se proyecta desde un foco elipsoidal con filtro rojo grabado con la palabra “Fulbelt” , ubicado en posición cenital. En el muro de la sala perpendicular a las fotografías, una proyección de video del certificado de defunción de Salvador Allende traslapado con imágenes del inmueble en el estado previo al Museo, presenta la importancia del archivo como contenedor de la memoria, en este caso la clasificación del mismo como consignación de autoridad por su condición clasificatoria y de ocultamiento, que si bien expresan una clave de acceso a lo real, igualmente es una consignación del tiempo. La obra tensiona la significación del archivo, no sólo por la exposición del contenido que alude constantemente al poder o por la desclasificación del mismo como mecanismo de develamiento, sino también por el uso de la imagen como plataforma de banalización del recuerdo aludiendo eficazmente al olvido.

13 Exposición "Fulbelt, Archivo Plataforma", 2005.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala uno. Fotografías de Vogel.

14 Exposición "Fulbelt, Archivo Plataforma", 2005.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala uno. Fotografías de Vogel.

15 Exposición "Fulbelt, Archivo Plataforma", 2005.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala uno. Fotografías de Vogel.

16 Exposición "Fulbelt, Archivo Plataforma", 2005.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala uno. Fotografías de Vogel.

Las imágenes que se desvanecen en las bandejas de acero inoxidable aluden notablemente al encuentro de la memoria con el horror de la dictadura, la posibilidad del olvido y al encuentro del tiempo. También el contenedor forma parte de la instrumentalización de la misma, la forma aséptica que contiene la lógica científica del archivar, como dice Heidegger: “La ciencia no piensa” por ser un continuo de datos. “Que la ciencia no piense quiere decir no puede preguntar, no puede insistir en el estado abismal del pensamiento, aquello que da que pensar: la reserva, la huella o la memoria –el paradójico mantenerse en la retirada de la cosa y en ella esperar que se de lo grave”²⁸, en este caso la esencia de la técnica a la que alude Heidegger nos da el pie inicial para entender la ciencia como la pérdida de la capacidad de conmoción y del acontecimiento. Este estado se evidencia todavía más, con el continuo desvanecimiento de la imagen dentro del líquido fijador de las bandejas. Puesto que la fotografía, a diferencia de la imagen pictórica, es una *analogon* perfecto de la realidad que lo constituye, es la captura del tiempo real la idea de lo permanente, es la imagen fotográfica un registro que contiene una memoria análoga que ha suprimido el tiempo por medio de la reproducción mecánica, sin embargo es un instante, una fracción del tiempo que virtualmente ha desaparecido. Es por este mismo motivo la importancia de la contemplación de la imagen, su presencia virtual ya ha borrado su origen, la contemplación la trae nuevamente a la memoria, pero el líquido fijador la ha vuelto a borrar. “Velamiento que da (o devuelve) tiempo, que devela lo encriptado de la imagen, la fugacidad, es decir, la inevitable banalidad del acontecimiento”²⁹.

La instalación culmina con la proyección flameante y pixelada del certificado de la autopsia del cadáver de Salvador Allende, mezclada con imágenes del inmueble en su condición de abandono. La exposición del texto constituye un develamiento importante dentro de la muestra, es la apropiación misma de veracidad de la muerte que provoca no sólo la fragilidad y pérdida de la memoria colectiva, sino también la apropiación de la racionalidad propia del poder político desarticulando.

²⁸ BARRÍA, M.. Contemplan Variaciones Sobre el Tema del Archivo. En: Vogel, Patricio, Catálogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile, 2005. pp 4-23

²⁹ op. Cit. p 21.

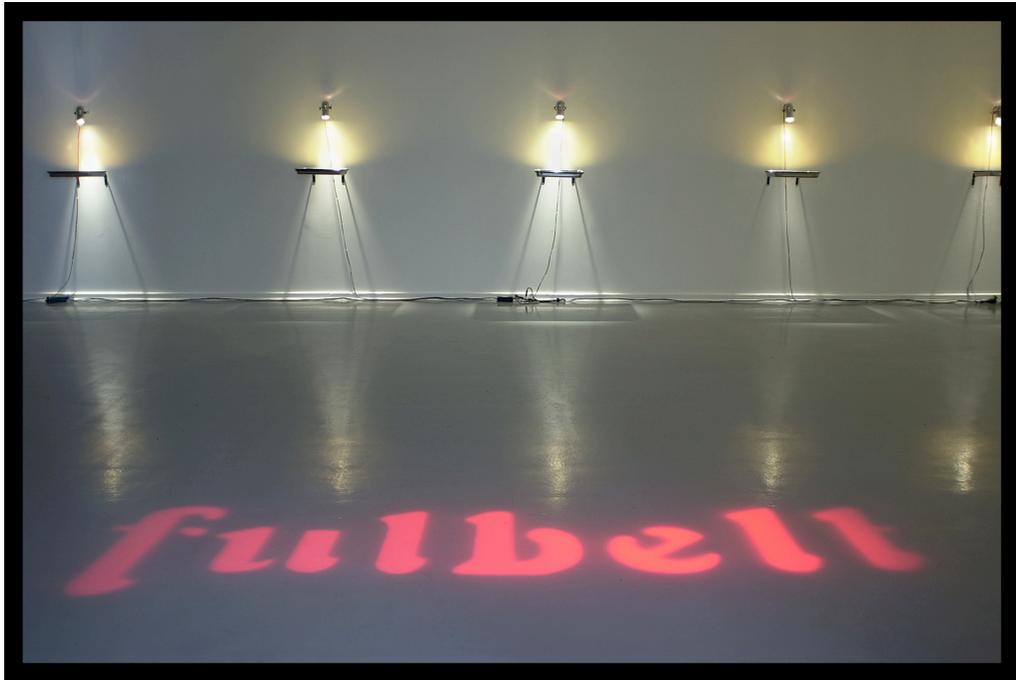
El particular encuentro y exposición del archivo más importante de esta narración, es el certificado de autopsia de Salvador Allende que se apropia de lo inapropiable, la muerte, hecho que no sólo expone a modo de cartel la supuesta racionalización del archivo en cifra, sino también revela la banalidad del mismo acontecimiento: “la producción de banalidad para disolver el peso del acontecimiento que no es soportable porque no es accesible nunca sino sólo como deseo....”³⁰. El archivo expuesto produce una pérdida encargándose de encriptar el olvido del deseo, es decir es inaccesible.

La nostalgia que produce el archivo está contenida por lo irreparable de la pérdida y la comprensión de la representación y es ella quien nos trae a la memoria el relato pasado en rescate contra el olvido. De ahí la paradoja de la desaparición de la imagen, la nostalgia.

Es importante mencionar que el motivo de la primera visita al inmueble, se debió al levantamiento del espacio (toma de medidas) para su futura reorganización y restauración en post del proyecto Museo, lo que originó en mí la primera inquietud previa a la construcción de la obra Fulbelt. ¿Logrará la institución clasificatoria del arte, maquillar el horror que estoy contemplando?.

³⁰ BARRÍA, M.. Contemplar Variaciones Sobre el Tema del Archivo. En: Vogel, Patricio, Catálogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile, 2005. pp 4-23.

17 Exposición *Fulbelt*, *archivo plataforma*, 2005.



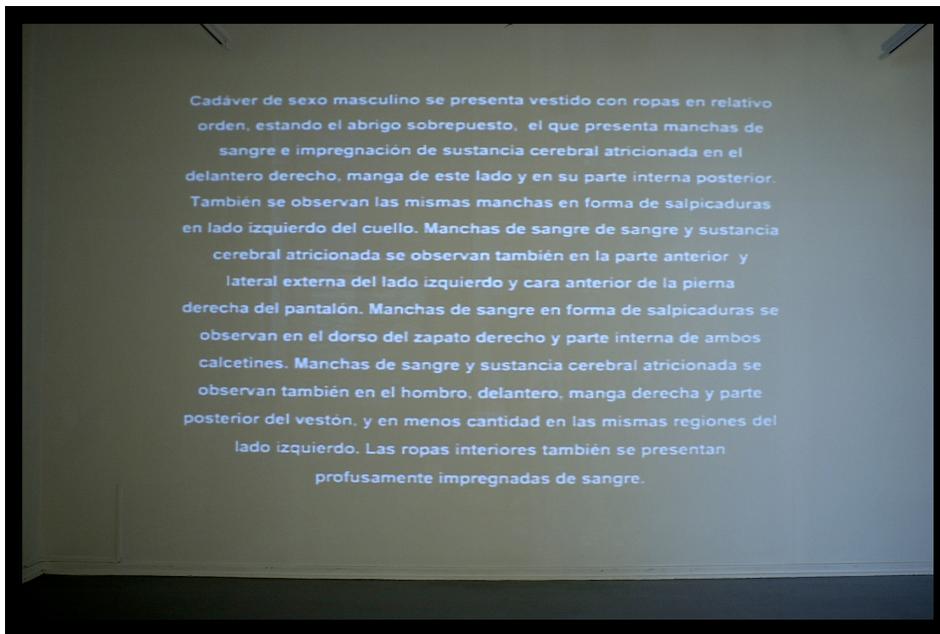
Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala dos. fotografías Vogel.

18 Exposición *Fulbelt*, *archivo plataforma*, 2005.



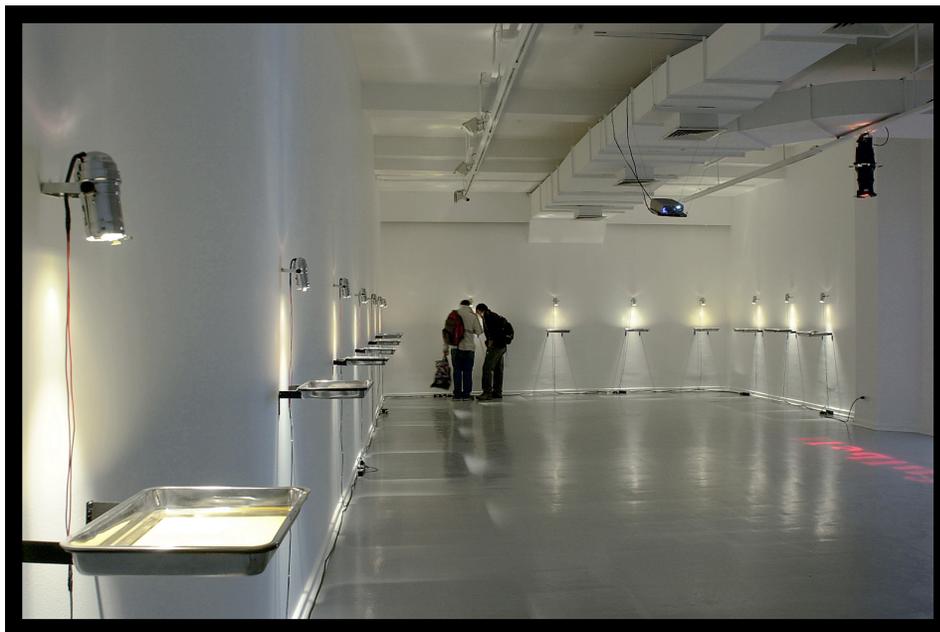
Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala dos.

19 Exposición *Fulbelt*, *archivo plataforma*, 2005.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala dos, fotografías de Vogel.

20 Exposición *Fulbelt*, *archivo plataforma*, 2005.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, Galería Gabriela Mistral, 2005 sala dos, fotografías de Vogel.

2.3. Territorio Cifrado

Las relaciones del decoro epidérmico

Territorio Cifrado es una obra realizada dentro y fuera del Palacio de la Moneda durante los años 2000 – 2001 (agosto - enero), que contempla una intervención en el lugar por medio de diferentes objetos que perciben elementos propios del territorio en el cual se ha emplazado.

Estos elementos son parte de un proceso que provienen de la constitución de la memoria originada a partir de un sin número de relatos. En lo particular desde la infancia escuché en la mesa de comidas con mis padres una parte de la historia política del país que se encontraba agredida y violentada. Escuchamos muchas veces sin entender agravios y narraciones que hasta ese momento nos son ajenos. Dicha experiencia previa se almacena como recuerdo difuso, que se concretiza a medida que nuestra conciencia almacena nuevos acontecimientos que hacen plausible una objetivación de los hechos, es decir, nos formamos una idea de lo acontecido.

En este sentido la restauración del Palacio de la Moneda entre los años 1999 al 2001 refrescó nuestras memorias, en tanto la evidencia física denota el lugar y devela como un archivo expuesto, consolida o nos devuelve un tiempo en la historia que nueve años de democracia pretendimos olvidar. “La memoria, entonces, comienza a cumplir una nueva función, debe desenterrar no sólo por descuido, sino también porque fue cuidadosa, deliberada y malignamente disfrazado y enmascarado”³¹ algo que ha sido escondido. Reflexión producida por el develamiento que propone el emplazamiento de la obra, en tanto la intervención contempla el territorio en su singularidad, en su entorno propio, una obra *in situ*, como define Pablo Oyarzún, en cuanto la obra en sí misma toma su motivo de la particularidad-transitoria o permanente del lugar en que se emplaza. Cual sea el interés de obra, plástico, visual, háptico, simbólico, ideológica o afectiva, alcanza la especificidad del lugar “tácita o expresamente y se constituye por lo tanto, en una designación del lugar de segundo

³¹ Foucault, M. Hay que defender la sociedad, curso en la Collège de Francia, 1976, París, Altos estudios. Gallimard-Seuil, 1997, p63.

grado.³² En el fondo trabajar con un espacio determinado no limita la obra al lugar, sino también contempla parte de los sucesos acontecidos en él, las experiencias y la latencia misma que contiene dicho lugar procede un *re-emplazamiento*.

21-26 Fachada del Palacio de la Moneda en Reparación.



Registro de la Moneda cubierta 1999, fotografías de Patricio Vogel.

Es la experiencia la que nos devela el acontecimiento. Lo que representa el emplazamiento *aparece* ante nuestros ojos con el hecho puntual de su desaparición, en los años 1999 y 2000 durante su ocultamiento para su restauración en una fachada blanca. El gesto que provoca el recubrimiento de la fachada del edificio por medio de una malla negra, expone de manera inversa la memoria material contenida en el lugar. Al igual que sucede en Fulbelt, el develamiento como el archivo al desclasificarse promueve una suerte de impresión efímera, puesto que es rápidamente reemplazada por el olvido.

³² Oyarzún, P.. *La cifra de los deseos y el fantasma del Poder*. En: VOGEL P., Catálogo, "Territorio Cifrado, intervención en el Palacio de la Moneda". Santiago, Chile, 2001. pp. 27-33.

Teniendo presente que no es sólo el recuerdo de la dictadura y el bombardeo al edificio es lo que caracteriza y resignifica el lugar, también es la historia de la Moneda y su constitución de edificio que alberga el poder político, lo que la constituye como un lugar elevado. Desde el texto de Francisco Javier Cuadra, “El Soberano Necesita Casa”, nos hacemos una imagen de la historia de la Moneda, como un establecimiento con una pretensión palaciega, no fue nunca la morada de un rey, sino la sede de la casa real de los monarcas Borbones; allí se hacía el dinero para esta parte del mundo. Bulnes la transforma en la sede del poder ejecutivo durante la restructuración de la República. Si bien en democracia el sistema soberano es la nación que la constituyen los ciudadanos, es el pueblo que ejerce el poder por vías de las elecciones y autoridades constitucionales. Surge aquí una primera sentencia: “las cosas no son lo eran, son lo que no eran”³³, premisa que nos da la idea de un territorio que funciona en base a una idea, pero sin cuerpo. Por este motivo existe una suerte de disputa por quien la posea.

La Moneda, es un corredor de norte a sur que ha condicionado su estar en poder público formal, “expresa bastante del autoritarismo de todos, derechas, centros e izquierdas de ahora y siempre, ese entender las cosas de la política –e incluso de la vida– como filtradas por una relación superior-inferior.”³⁴

Estas condiciones expuestas en torno al inmueble como un símbolo, que son la memoria y la condición acéfala del poder que se constituye como un estadio de poder manifestándose en el mismo lugar como un ente propio, son determinantes para la reflexión que generará la intervención en su cualidad *in situ*.

La propiedad de la cifra se instala como concepto que titula la obra desde su condición, presupone una clave y abreviatura, puede entenderse como el mecanismo por el cual se establece una relación simbólica con la cantidad de acontecimientos o

³³ CUADRA, F.. *El soberano necesita casa*. Catálogo, En: VOGEL P., Catálogo, “Territorio Cifrado, intervención en el Palacio de la Moneda”. Santiago, Chile, 2001. pp 12-15.

³⁴ op. Cit p14.

hitos urbano-sociales importantes acontecidos en dicho lugar, tal es la memoria material como también, la cifra de lo que significa el centro del poder político.

La reflexión primera despierta por medio de la contemplación del ocultamiento del inmueble que por medio del rescate devela la memoria a través de los recuerdos. Pero es este ocultamiento y maquillaje del lugar que insiste en generar la preocupación del acontecimiento. La tragedia shakesperiana, vuelve a surgir por medio de este teatro montado en medio de la ciudad, en que lady Macbeth pasa su mano por un muro intentando buscar en vano sus recuerdos hasta que se tropieza con un lugar en el que debió haber un orificio de bala, un escollo, una mancha...

Tal instancia genera una evocación e invocación de la memoria que atañe sin reparos al poder y cómo la ciudadanía mantiene relación con él, en el sentido de una displicencia generalizada por el entorno. ¿Olvido o superficialidad?, de hecho estas preguntas se relacionan simbióticamente con la mecánica del maquillaje y la desaparición.

La intervención "Territorio Cifrado" constó de tres partes instaladas y una previa dónde se recopilaron respuestas sobre una pregunta específica que da cuenta del gesto de decoro epidérmico sufrido en las fachadas.

La primera se desenvuelve en el exterior de la Moneda, en su fachada norte, la principal. En la plaza de la Constitución se encuentran tres proyectores que disparan sus respectivas imágenes en la fachada del edificio, el proyector del medio mancha la parte central a siete metros, mientras que los dos laterales a dos metros y medio sobre el suelo. Las imágenes proyectadas provienen de distinta procedencia y están ordenadas en cuatro series. Una contiene imágenes del bombardeo al palacio el 11 de septiembre de 1973, y es parte de la cinta la "Batalla de Chile" de Patricio Guzmán en combinación a imágenes de la balaustrada original, junto a una serie de textos y retratos de gente que visitó el Palacio durante los meses de agosto a diciembre del 2000.

En relación a las balaustradas es importante hacer referencia a la obra de Gonzalo Díaz, que intervino la fachada de la Casa Central de la Universidad de Chile el año 2000, en la cual el trastoca la balaustrada de la fachada del edificio con neón de color azul en torno a la contingencia política, que atañe al cambio de gobierno donde asume el presidente Ricardo Lagos y la conmemoración de 30 años de vuelta al gobierno de Chile de un presidente socialista. Díaz hace referencia a esta obra en una entrevista, en la cual explica que el motivo de la intervención tiene que ver con que el espacio es la obra y a la vez la intervención, resignifica y transforma el lugar. También tiene relación con la contingencia política y la celebración de la misma, en tanto el inmueble de la Universidad de Chile es uno de los edificios más emblemáticos e importantes de Santiago, y que por medio de una conversación en el programa “Una belleza nueva”, afirma que este edificio “antecede al Estado, lo crea y además está involucrado en la historia de la República, yo pertenezco allí.”³⁵

Un de los proyectores laterales proyecta una serie de más de mil retratos de transeúntes, tomas registradas desde un mismo punto, la puesta sur de Palacio, la salida del inmueble. La última serie impresiona los muros con imágenes de la fuente del patio de los Naranjos, grabaciones realizadas en el día.

La segunda parte del proyecto ocupa el patio de los cañones, en el atrio norte del edificio. El espacio cuadrangular está intervenido por una serie de cajas blancas de madera lacada enfrentadas delimitando un pasillo, puestas en sentido de norte a sur y al principio por balaustres de yeso instalados de oriente a poniente. Las cajas como los balaustres se elevan a un metro y medio, las cajas están equipadas con luces y vidrio espía reflectante, que obligan al espectador a agacharse para ver la imagen que hay dentro. La misma fotografía en todas las cajas reproducen la esquina que deslinda la fachada mediante una línea de pintura del costado del edificio, marcando la diferencia entre el blanco radiante del edificio y el gris oscuro lateral. Al pie de cada módulo, en cajas inclinadas, se exhiben fotografías de la fachada de la Moneda cubierta con una

³⁵ Entrevista a Gonzalo Díaz, Artista Visual, “Una Belleza Nueva”, 2010.
<http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>

mallas (en reparación, fotografías realizadas a finales del 1999), en conjunto con algunas de las respuestas seleccionadas, que los visitantes al inmueble han dado en una encuesta formulada con una pregunta que remite a la tercera parte de la obra.

La pregunta fue realizada durante el período de preparación de la obra entre los meses de agosto y diciembre del año 2000. La mecánica consistió en instalar dos buzones a cada lado de la salida sur del Palacio. En estos buzones podía entregarse la respuesta a tal encuesta que consistía en la pregunta ¿Apareció realmente la Moneda?, haciendo referencia directa a la reflexión producida por la labor de reparación realizada durante el repintado de la fachada de la Moneda, “Esta labor de cosmética –y ante todo la imagen de esa cobertura provisoria- desató en el artista la reflexión que ahora a quedado cifrada –valga otra vez el término- en la trama de relaciones de la instalación.”³⁶ La encuesta se convierte en una especie de experimento social, puesto que dentro de las distintas respuestas de los transeúntes sólo algunas se hacen cargo realmente de lo inquirido, pero también muchas otras revelan otros aspectos como la identidad chilena, el aseo y ornato de los patios, el descuido de los naranjos y deseos de un mejor porvenir.

La exposición de la pregunta está dirigida al tema del poder y la manera que la gente mantiene una relación con él, en el sentido de cómo percibe el público la mecánica más bien superficial del remozamiento del edificio y su aparición. Esta supuesta aparición se articula desde el cuestionamiento de la realidad, haciendo hincapié en el prestigio del poder en cuanto éste hace una suerte de ilusión por medio del repintado, provocando inevitablemente la sospecha del por qué.

Finalmente en el patio sur de Los Naranjos existe una fuente central donde se instalan y sumergen 37 piezas de acero inoxidable pulidas espejo con una letra impresa en serigrafía, que en su conjunto conforman la frase “Ninguna cosa haya donde la palabra se quiebra”. Según Pablo Oyarzún:

³⁶ OYARZÚN, P.. *La cifra de los deseos y el fantasma del Poder*. En: VOGEL P., Catálogo, “Territorio Cifrado, intervención en el Palacio de la Moneda.” Santiago, Chile, 2001. pp. 27-33.

“ La frase corresponde al último verso del poema “La palabra” de Stefan George: “*Kein ding sei wo das Wort gebricht*”. La traducción escogida por Vogel es una de las posibles. Podría decirse también: “Ninguna cosa sea donde la palabra se quiebra (o se rompe)”; el verbo *brechen* tiene precisamente este sentido de “romper”, “quebrar”, “despedazar”, y su etimología lo vincula con el verbo latino *frangere*, de donde vienen nuestras palabras “fracción”, “frágil”. Y ciertamente el verso de George habla de una paradójica dualidad de la palabra: un poder inusitado, que hace depender de ella ser y haber de las cosas, y –a la vez– una íntima fragilidad. Y es como si en el “sea” (o en “haya”), que oscila entre la eficacia imperativa y el conjuro desiderativo, entre la ley y el voto, quedase concentrada esa dualidad.”³⁷

La cita a Stefan George, se encuentra en relación con el deseo, puesto que la fuente también alude a una serie de acontecimientos que convergen en su figura como lo son el viaje, la ensoñación, la joya. El hecho de que una persona de espaldas arroje una moneda con una actitud casi religiosa desprende una narración explícita en manifestación de sus deseos, un doble sentido entre el poder y el deseo. Es importante entender cómo el uso de la palabra llena el vacío que produce este olvido premeditado. “El deseo proyecta el poder al mismo tiempo que refleja al deseante”³⁸, no se refleja simplemente en la fuente, sino también en las palabras y en los vidrios espías de las cajas lacadas.

27-28 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.

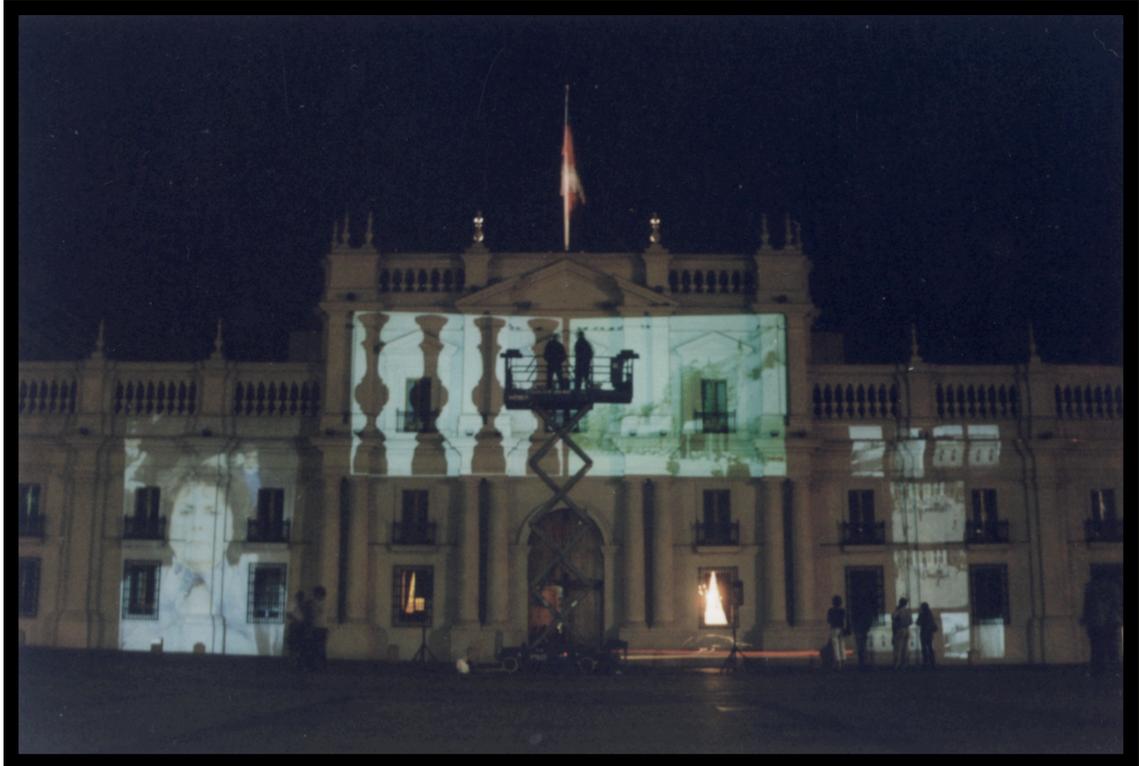


Registro de los Buzones instalados desde Septiembre a Diciembre 2000. Fotografías P. Vogel.

³⁷ OYARZÚN, P.. “*La cifra de los deseos y el fantasma del Poder*”. En: VOGEL P., Catálogo, Territorio Cifrado, intervención en el Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2001. pp. 27-33.

³⁸ op. Cit p32.

29 *Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.*



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001 (intervención en la fachada norte del edificio), fotografías de M. Walker.

30 *Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.*



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001(intervención en la fachada norte del edificio), fotografías de M. Walker.

31-32 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.



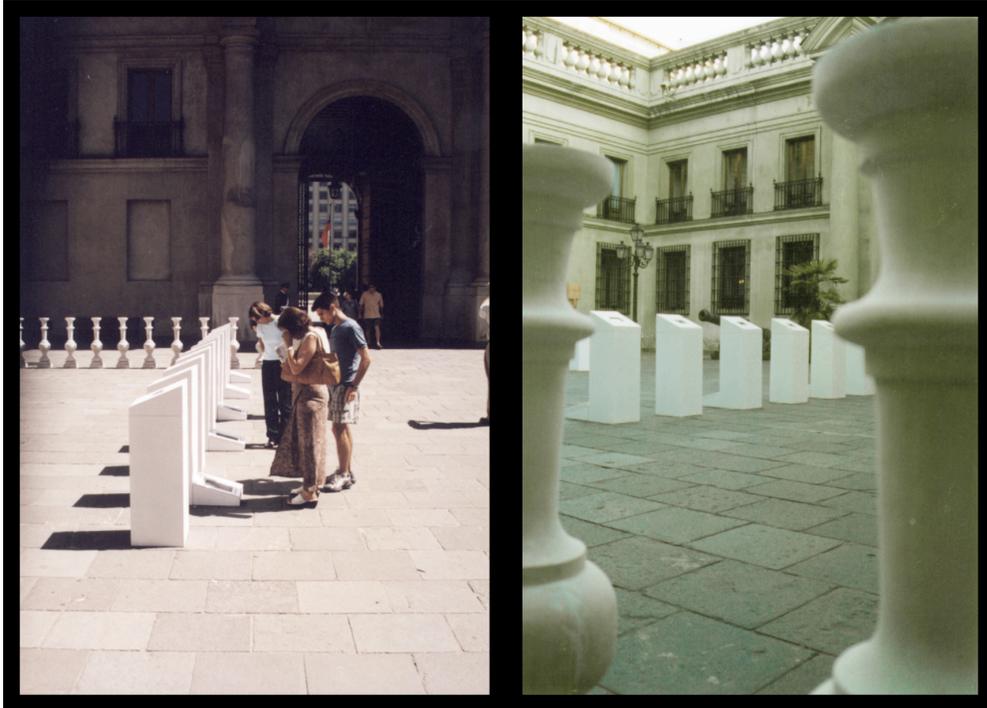
Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001(intervención en la fachada norte del edificio), fotografías de M. Walker.

33 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001 (intervención en el patio de los cañones), fotografías de P. Vogel.

34-35 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001 (intervención en el patio de los cañones), fotografías de P. Vogel.

36 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001 (intervención en la fuente, Patio de los Naranjos), fotografías de P. Vogel.

37 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001 (intervención en la fuente, Patio de los Naranjos), fotografías de P. Vogel.

38 Territorio Cifrado, intervención en el palacio de la Moneda 2000 - 2001.



Obra de Patricio Vogel, registro realizado el año 2001 (intervención en la fuente, Patio de los Naranjos), fotografías de P. Vogel.

2.4 El Espacio de lo Posible

A partir del análisis y reflexión del territorio y los objetos como mecánica de trabajo en la cual se han desarrollado los temas de la contemplación, la aparición, la memoria y el olvido como temáticas constantes en relación al poder desde el territorio que atañe a la ciudad como a la historia particular y/o colectiva, es importante también instalarse dentro de los pequeños discursos, en los cuales el ejercicio del poder también se manifiesta, pero en el ámbito de lo privado.

Si bien, en sentido de lo cotidiano o doméstico el poder se establece bajo parámetros de apariencia, es decir la representación de la identidad del ciudadano proyectado en el espacio que habita, produciendo una cantidad de escenarios y ambientaciones que ornamentan el diario vivir, es dicha representación que se condiciona a partir de la proyección del deseo propio, de la ficción rearticulada a través de los objetos, recuerdos, anhelos y aspiraciones propios de una o varias narraciones que se van instando poco a poco en el hogar, como un archivo pero con una clasificación que se remite más al universo sensible.

Así el *souvenir* en todas sus condiciones de recuerdo de un viaje como la reproducción de la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad, la puerta de Brandemburgo, el animal de ónix, el chanco de Pomaire o la cuchara de plata surten efecto instalados en la repisa o mueble de centro, donde el orden simula una cierta jerarquización sin lograrlo, asignándole un valor más elevado al objeto que es más significativo emocionalmente, cuya carga reside en la narración, historia o el acontecimiento que lo conlleva a estar situado en dicho lugar.

Las posibilidades de reflexión sobre la decoración y la creación de objetos para ornamentar un espacio pueden ser variadas y con un sin número de variables y conexiones. Si bien la definición del diccionario es clara y precisa –decoración, acción o efecto decorar; decorar, adornar una cosa o un sitio con accesorios para embellecerlo; adornar, lo que sirve para hermohear persona o cosa–, todos los significados nos remiten a una acción de cambio producto de una cierta mirada o gusto

que hasta el momento no requieren un conocimiento previo y sin duda tampoco un establecimiento objetivo. En este sentido, la idea de generar una obra que abarcara el espacio doméstico surge, a diferencia de otras instancias, no desde el tropiezo con el objeto_“acontecimiento visual de la obra”, sino en este caso desde la invitación a intervenir un territorio cotidiano: la vivienda. El conflicto hasta ese entonces, no comprendía relación con la obra realizada anteriormente, “Fulbelt”, más bien el problema se centraba, en parte, en relacionar este nuevo proyecto dentro del cuerpo de obra ya realizado.

La invitación a este proyecto se produce desde otro efectuado el año anterior, en la cual se solicitaba a distintos artistas intervenir una casa de clase media en Gran Avenida habitada por una familia, puntualmente por la madre, el padre, hermano y el artista creador del proyecto.

Al observar el espacio potencial de intervención, se generan cuestiones en base a la diferencia que existe entre los modos de relación de orden y estética que tienen los residentes para con los objetos, es decir, básicamente un tema de gusto, centrándose finalmente en las posibilidades de ciertas miradas y cómo desde la poética, política o estética se podría abordar un proyecto de tales características. La reflexión, que no se encuentra en la crítica sino más bien en la confrontación que surge a partir de la molestia que causa el cambio del orden establecido de los objetos de un inmueble y que trae a la memoria la disputa cotidiana con la empleada doméstica, a quien yo cuestionaba su accionar por mover un florero. El problema ahí giraba en torno al cambio de posición de este objeto desde una mesa de arrimo puesta en la entrada de mi departamento, hacia la superficie de uno de los parlantes del equipo de música instalado en el living de la casa, con todas las repercusiones técnicas que conlleva instalar un objeto de vidrio sobre un artefacto que vibra.

La anécdota o experiencia articula el proceso de obra, en tanto genera el cuestionamiento por las instancias de poder que surgen en el cotidiano, es decir, hay una condición de orden incuestionable dentro de la propiedad en el cual no cabe posibilidad de crítica. El código implícito que se observa desde la disputa del florero,

origina una segunda lectura que surge por medio del gesto de emplazar el florero sobre el parlante, gesto que particularmente parecía estar más ligado al gusto específico de la nana. Luego de observar en reiteradas ocasiones el mismo modo de accionar, se articula la relación del gesto con un procedimiento museográfico de situar el florero sobre el parlante negro como si éste representara finalmente un plinto; en cierta medida, la académica estética.

La relación de poder que se establece en el territorio doméstico, en conjunto a la condición implícita del orden y estructura de los objetos y los espacios en la casa, sumado a la relación estética que encuentra razón de ser en la insistente instalación del florero sobre el parlante-plinto, propone generar una ficción como intervención dentro de la casa de Gran Avenida, articulada por una performance travestido en mujer bajo el rol de empleada doméstica.

La performance se realizó en torno al personaje Patricia que desarrolló labores cotidianas e importantes –pensadas bajo el criterio que utilizaría una nana–, centradas en el maquillaje doméstico de la casa con sus trabajos particulares de limpieza y distribución de objetos en el espacio (instalación). En este sentido, el travestir conforma una caracterización del personaje ajeno al espacio doméstico, que sin embargo en su condición foránea propone mediante el nuevo orden o disposición de los objetos significantes una relectura del acontecimiento, adhiriendo su propia experiencia. La labor doméstica termina con el descubrimiento de un texto adherido al piso que describe de hecho parte de un manual de cosmetología de los años 60', que cita:

“ Estas áreas se pueden disfrazar eficazmente aplicándose una base de un tono más claro sobre el lugar o la marca y combinar cuidadosamente los bordes con el tono del resto de la piel. En algunos casos se puede eliminar dichas áreas mediante una sencilla intervención”.

39-40 *Todo comienza en casa*, 2005.



Performance de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, *Patricia, la fascinación por el decoro epidérmico*, fotografías de C. Fahrenkrog.

41-42 *Todo comienza en casa* 2005.



Performance de Patricio Vogel, registro realizado el año 2005, *Patricia, la fascinación por el decoro epidérmico*, fotografías de C. Fahrenkrog.

La performance que es antecedente a la exposición en Galería AFA llevó como nombre “Patricia, la Fascinación por el Decoro Epidérmico”, y fue realizada en Octubre del 2005, en la comuna de San Miguel, Santiago, dentro del contexto del proyecto “Todo Comienza en Casa” del artista Francisco Papas.

Dentro de esa ficción surge la obra El Espacio de lo Posible realizada para la Galería AFA el año 2007, donde se emplazan cinco series de fotografías, las cuales revelan por un lado esta ficción de deseo representado por los objetos, como por otro el afán de la colección que alude nuevamente al archivo, pero en este caso a un archivo obsceno sin ningún tipo de orden lógico pero sí muy cercano al orden sentimental.

La obra se ordena mediante las siguientes series:

- 1- “La fascinación por el decoro lado A”, políptico. Dibujo de pantone de color copiado en lambda. La imagen representa, yo travestido de empleada doméstica, la performance “Patricia, la Fascinación por el Decoro Epidérmico”, 2005.
- 2- “La fascinación por el decoro lado B”, fotografías de Patricia en cajas de luces de 1.70 x 90 cm. Producción fotográfica, citando la performace, 2007.
- 3- “El sentido del orden”, políptico de cuatro imágenes en cajas de luces, pantone de color copiado en duratrans, 2007.
- 4- “El objeto encontrado”, selección de veinticinco fotografías a color copiada en lambda de 25 x 25 cm, 2007.
- 5- “Patricia, la fascinación por el decoro epidérmico”, nueve fotografías a color copiada en lambda 34 x 25 cm, 2006.

La muestra en su conjunto comparte el registro de la acción performática, tanto como a los espacios y objetos domésticos en base a la articulación de las obras realizadas anteriormente, es decir, contempla la mecánica taxonómica del espacio doméstico que se conforma muchas veces en su complejidad, de objetos inclasificables.

Por un lado está el políptico de cuatro imágenes *Fascinación por el decoro lado A*, que comprende la clasificación cromática de un espacio doméstico en tanto existe una reducción del total de la imagen a cuadrícula o pixel supeditada al tono. La reducción de la imagen a modo de clasificación, alude también al archivo que se encuentra del mismo modo en la serie *Sentido del orden* que deja entrever dentro de la parcialidad de la reducción cromática un espacio de la foto real. La mecánica taxonómica que se relaciona con el nivel de jerarquía que mantienen los objetos dentro de este espacio, en todas las clases sociales, en tanto la organización de los mismos no comprende un nivel de importancia mayor o menor entre ellos, por ser la copia de la copia.

43 *La fascinación por el decoro lado A*, 2007.



Obra de Patricio Vogel, políptico, dibujo de pantone de color copiado en lambda, 178X250 cm. exposición *El Espacio de Lo Posible*, Galería AFA 2007.

La falta de significación o valor propio de las cosas se manifiesta en sentido inverso en la serie “El objeto encontrado”, en la cual la nitidez de la imagen de estudio contempla el cuerpo en su totalidad, devolviendo el –aura– propia a cada objeto, estrategia que también funciona desde el título de la serie, puesto que los objetos fotografiados han sido anteriormente recolectados de diferentes hogares y fotografiados de forma individual reasignándoles una significación mayor por el grado de exclusividad que presenta la copia única de la fotografía.

Finalmente se encuentran las dos imágenes de la producción fotográfica realizada con posterioridad a la performance realizada en la casa de Gran Avenida. Estas dos imágenes tituladas “ Fascinación por el decoro lado B” presentan a la nana en su acción doméstica nuevamente en calidad de registro, una nueva condición clasificatoria que se desplaza hacia la última serie “Patricia, fascinación por el decoro epidérmico” en nueve montajes fotográficos que aúnan la imagen del piso encerado en su calidad de soporte de la frase del manual que alude al maquillaje, en conjunto a imágenes de la performance que han sido recortadas con la figura de una enceradora.

Si bien la muestra contiene una narración particular en la que se encuentra el registro de la imagen y los objetos en una condición de cifra y archivo, la serie muestra en su calidad de registro la importancia de las apariencias de las cosas encontrándose en un contexto significativo. La exposición de dichos objetos pone en tensión la calidad de los mismos ante la calidad de los objetos de consumo masivo, “ dejar que saquen sus productos, que afronten las dificultades inherentes a cualquier innovación, que arriesguen ellos primero, en cierto modo; luego, en segundo momento, inundar el mercado ofreciendo copias a bajo precio de los productos de la competencia.”⁴⁰, tanto como en lo recargado que genera la acumulación de los mismos.

La lógica del mercado funciona en base a los parámetros propuestos por la moda desde el siglo XIX, conservados en base a las apariencias y en los cuales el objeto viene a seducir en tanto es constantemente asignado por la novedad, es decir cambia o se renueva bajo el eslogan de la moda “los objetos se hallan bajo la férula del

⁴⁰ Houellebecq Michel, *El Mapa y el Territorio*. Barcelona, Anagrama, 2011. capítulo VII, 168p.

estilismo y el imperativo de la magia de las apariencias.”⁴¹ El objeto deja de ser totalmente funcional, para considerar directrices compuestas por la “elevación del nivel de vida, abundancia de artículos y servicios, culto a los objetos y diversiones, moral hedonista y materialista, etc. ”⁴²

44-47 *El objeto encontrado*, 2007.

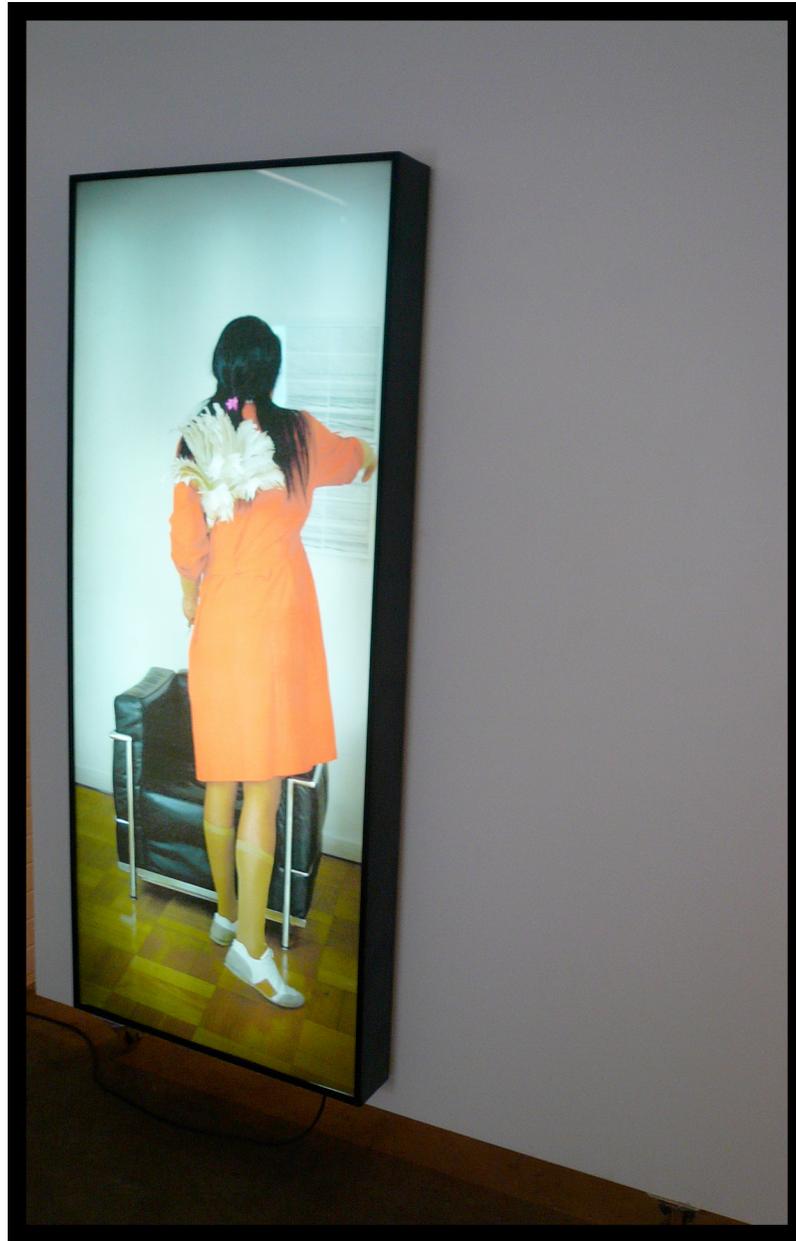


Obra de Patricio Vogel, Fotografías a color copiada en lambda de 25x25 cm c/u, 2007. (selección). *El Espacio de Lo Posible*, Galería AFA, 2007.

⁴¹ Lipovetski, Gilles. *El imperio de lo Efímero; La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 1990. p185.

⁴² op. Cit p179.

48 *La fascinación por el decoro lado B*, 2007.



Obra de Patricio Vogel, Fotografías de *Patricia*, cajas de luces. 170x90 cm.
El Espacio de lo Posible, Galería AFA, 2007.

La renovación precipitada producto de la pronta obsolescencia de los productos conduce a una sistemática política de una economía frívola, en la cual la connotación de lo nuevo y lo práctico inundan el mercado en tanto promueve una visión positiva del consumo: se sufre de una especie de patología de lo funcional. En este sentido, en el diseño el *gadget* u objeto útil-inútil seduce al consumidor por medio de la imagen de lo lúdico, y el objeto llama la atención puesto que “la fealdad se vende mal”⁴³; lo efímero se hace patente. Pero es importante mencionar que también dentro de las estrategias de venta las empresas postulan a la lógica del deseo en tanto el consumo promueve una distinción social, “la teoría, tan esgrimida por Veblen, del consumo ostentoso como institución social cuya meta es significar el rango social, se ha convertido en una referencia mayor y ha adquirido un valor de modelo interpretativo, insuperable para entender el consumo como una estructura social de segregación y estratificación.”⁴⁴

En la actualidad esta característica estratificación por medio del consumo ha aplanado las diferencias, en tanto la estrategia del mercado encuentra nuevos conceptos que validan todo grupo social, la connotación del *vintage* o colección. Es paradójico porque de alguna manera el consumo también nos desapega de los objetos al estar en constante renovación.

En la exposición del “Espacio de lo Posible” se alude a la colección en tanto la significación de los objetos promueven la memoria particular, pero existe una connotación también al objeto de consumo masivo, en tanto el decoro epidérmico aparece en la representación de la figura de Patricia, en medio de su aseo y ornato del lugar, que borra por medio de la limpieza y el orden la memoria existente.

⁴³ Eslogan de R. Loewy. Extraído del capítulo “Un encanto llamado diseño”, “El Imperio de lo Efímero”, Lipovetsky Gilles

⁴⁴ Lipovetski, Gilles. “El imperio de lo Efímero; La moda y su destino en las sociedades modernas.” Barcelona, Anagrama, 1990. p194.

49 *El Espacio de lo Posible*, 2007



Obra de Patricio Vogel, fotografías de la muestra en galería AFA, 2007. *Serie el Objeto Encontrado*. Registro Galería AFA

50-51 *El Espacio de lo Posible*, 2007



Obra de Patricio Vogel, fotografías de la muestra en galería AFA, 2007. *Serie el Objeto Encontrado* y *Patricia, la fascinación por el decoro epidérmico*. Registro Galería AFA.

52-53 *El Espacio de lo Posible*, 2007



Obra de Patricio Vogel, fotografías de la muestra en galería AFA, 2007. *La fascinación por el decoro*. Registro Galería AFA.

54 *El Espacio de lo Posible*, 2007



Obra de Patricio Vogel, fotografías de la muestra *El Espacio de lo Posible* en galería AFA, 2007. Registro galería AFA.

55 *El Espacio de lo Posible*, 2007



Obra de Patricio Vogel, fotografías de la muestra *El Espacio de lo Posible* en galería AFA, 2007. *El Sentido del Orden*. Políptico fotografías en backlight, 50x215 cm. Copia única. Registro galería AFA.

56 El Espacio de lo Posible, 2007



Obra de Patricio Vogel, *El Sentido del Orden* (detalle). Políptico fotografías en backlight, 50x215 cm. Copia única. Registro galería AFA.

2.5 Vano Afán de Supervivencia.

“Mis costumbres, mis ritmos y mi vocabulario son costumbres, ritmos y vocabularios de un hombre de ciudad. La ciudad es lo mío”⁴⁵

De la misma manera en que se produce la significación o pregnancia con el objeto encontrado o como lo mencionamos anteriormente “el acontecimiento visual de la forma”, en el prelude de la cifra de la sal, en “La obra Vano Afán de Supervivencia” se articula un estado de contemplación y evocación de la memoria que conlleva a la significación, pero esta vez en un campo referencial aún mayor que lo visto en la obra primera.

Si bien la obra proviene de una experiencia producto de un viaje, específicamente al lugar de Conguillío, IX región de la Araucanía, como espacio escogido para acampar, el acontecimiento conlleva en reiteradas ocasiones a la incertidumbre de no saber si existe la posibilidad de una buena estadía (teniendo presente la particular y nula experiencia en lugares agrestes) y promueve de modo casi obligado ciertos tópicos ineludibles del habitar y el estar, tanto las inclemencias del clima, la resistencia de los artefactos de cobijo y protección, como también el humor de los viajeros.

Habiendo sobrevivido a tal experiencia y reflexionando en relación al estar, surgió la conciencia primera del develamiento del paisaje como objeto pregnante, incontenible y cómo este aparecer articula la reflexión de lo significativo del paisaje, en particular el cambio de escala. El desplazamiento de la experiencia hacia el espacio galería, pretende exponer el acontecimiento en su relación al cuerpo de obra preexistente desde la fascinación por el objeto, tanto en su clasificación y orden. Por medio de esta mecánica se logra entonces cifrar y ordenar lo inmensurable del paisaje “sobre temas de la cultura chilena. Éstos, sin caer en folklorismos o manierismos de tipo nacionalistas, proponen una revisión de diversas singularidades y características

⁴⁵ Perec, George. “Especies de espacios”. Barcelona, Montecinos, 2004. P 108.

propias del espacio local desde una perspectiva íntima y personal”⁴⁶, abordando una temática de obra –como lo es tema del paisaje– que en cierta medida es común y con variados antecedentes en la visualidad chilena.

Por medio de la fotografía, el diseño y la instalación se construye una pieza para la exposición como una gran imagen impresa y reticulada, emplazada en un muro construido al centro de la galería con la fotografía de un bosque del sur de Chile espejado. Por una parte la imagen del paisaje está cortada en el centro de manera vertical dividiendo la representación en partes iguales, y por otra, un corte horizontal genera una línea blanca donde se instalan cinco tiendas de campaña a escala 1:100 construidas de tela vinílica que descansan sobre plataformas de madera lacadas grises, instaladas horizontalmente con relación al muro. En el interior de cada carpa se instala una maqueta de un árbol nativo y un foco de leds que proyecta la sombra del árbol en las paredes del refugio a escala. Sobre la gran imagen se ubicó una gran caja de luz conteniendo una fotografía a color y en alto contraste de la cordillera de los Andes con la frase “Las flores que se adelantan corren el riesgo de helarse tempranamente. También, durante su breve existencia, son más relucientes que todo lo que las rodea”, extraída de la ACU –Agrupación Cultural Universitaria– surgida en la década del setenta en Chile, con la pretensión de rearticular la vida cultural universitaria de izquierda.

La exposición fue compartida con el artista Pablo Núñez, que presentaba también su visión de “Vano Afán” con la muestra de casi 300 gallinas hechas en cartón panel. El singular parecido de estas gallinas a las reales componen también una operación que está en relación con la imaginería de lo que se sitúa afuera de la ciudad, es decir “se refiere a un problema similar que los aqueja. Medularmente estamos frente a una escenificación teatral de un panorama de especies naturales encerradas en un mismo espacio galerístico, una funcionando como ventana y panorama de un bosque y la otra

⁴⁶ PEDRAZA G., “Hablar de lo afuera”. En: NÚÑEZ P., y VOGEL P. Catálogo “Vano Afán de Supervivencia”. Santiago, Chile, 2003, pp Patricio Vogel, 2009, 1000 ejemplares pp. 2-15

como un gallinero⁴⁷. La reflexión que produce la proyección de la imagen de lo que está fuera del radio de la ciudad en un espacio galería nos lleva a pensar en una representación teatral, limitando al espectador a sólo un paseo donde entra a un espacio protegido –sin memoria– y de ficción, quedando lo salvaje fuera convirtiéndose en una operación estética y en un estado de suspensión “Como decía Sarlo, cuando la literatura habla del campo. Lo hace en tono de visita⁴⁸. La clasificación taxonómica de las especies endémicas de Chile a favor de la racionalización que comparte con obras anteriores. Se devela entonces una memoria contenida en la experiencia del camping, pero al contrario de las otras obras, como por ejemplo “Fulbelt”, el archivo expuesto no conduce a la displicencia evidentemente porque no existe ningún horror de por medio, sino una experiencia compleja pero agradable que atañe principalmente a la visión global que se tiene del territorio que no comparte la ciudad.

57-58 Verde vano, 2009

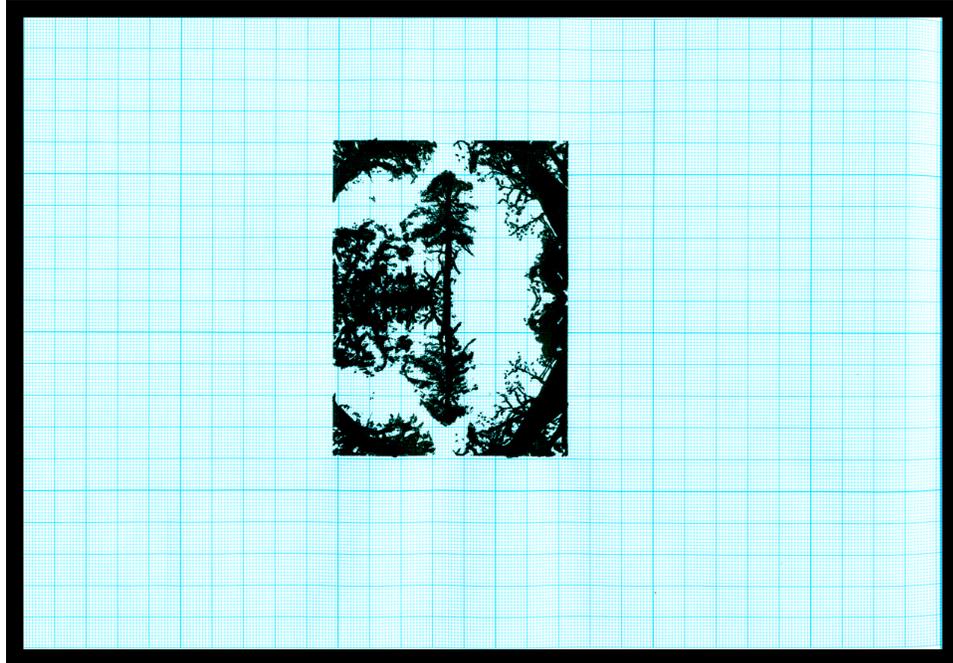


Obra de Patricio Vogel, estudio de fotografías a color copiadas a inyección de tinta, 45X30 cm. Antecedente de la obra *Vano afán de sobrevivencia*.

⁴⁷ PEDRAZA G., “Hablar de lo afuera”. En: NÚÑEZ P., y VOGEL P.. Catálogo “Vano Afán de Sobrevivencia”. Santiago, Chile, 2003, pp. Patricio Vogel, 2009, 1000 ejemplares pp. 2-15.

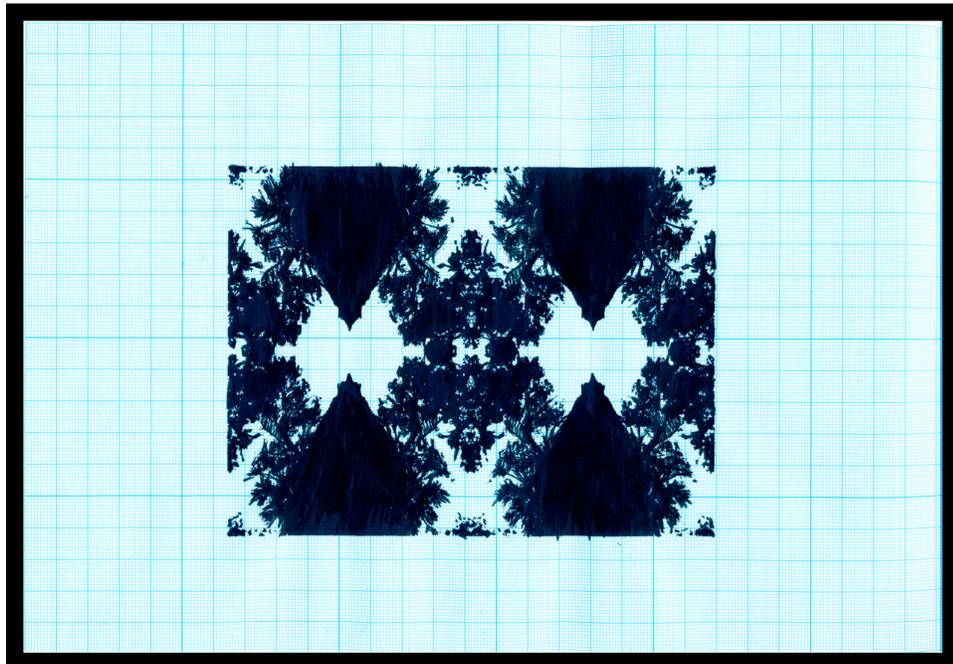
⁴⁸ op. Cit p15.

59 Afán de Paisaje, 2009



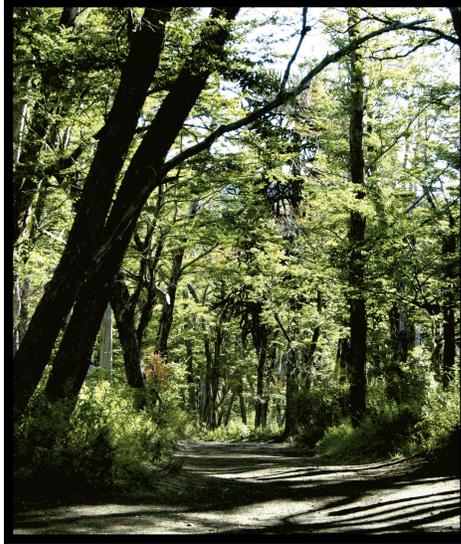
Obra de Patricio Vogel, serie de dibujos. Plumón sobre papel milimetrado, 30x20 cm.
Bocetos para de la instalación *Vano afán de sobrevivencia*.

60 Afán de Paisaje, 2009.



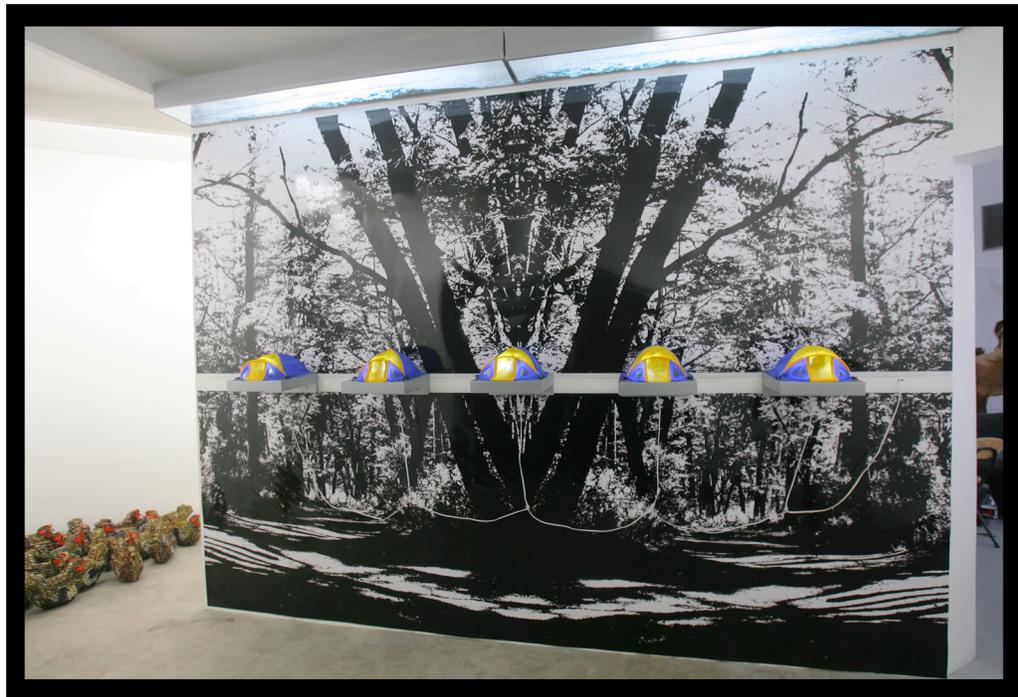
Obra de Patricio Vogel, serie de dibujos. Plumón sobre papel milimetrado, 30x20 cm.
Bocetos para de la instalación *Vano afán de sobrevivencia*.

61 registro parque Congillio, 2009



fotografía usada en la instalación.

62 *Vano afán de sobrevivencia*, 2009



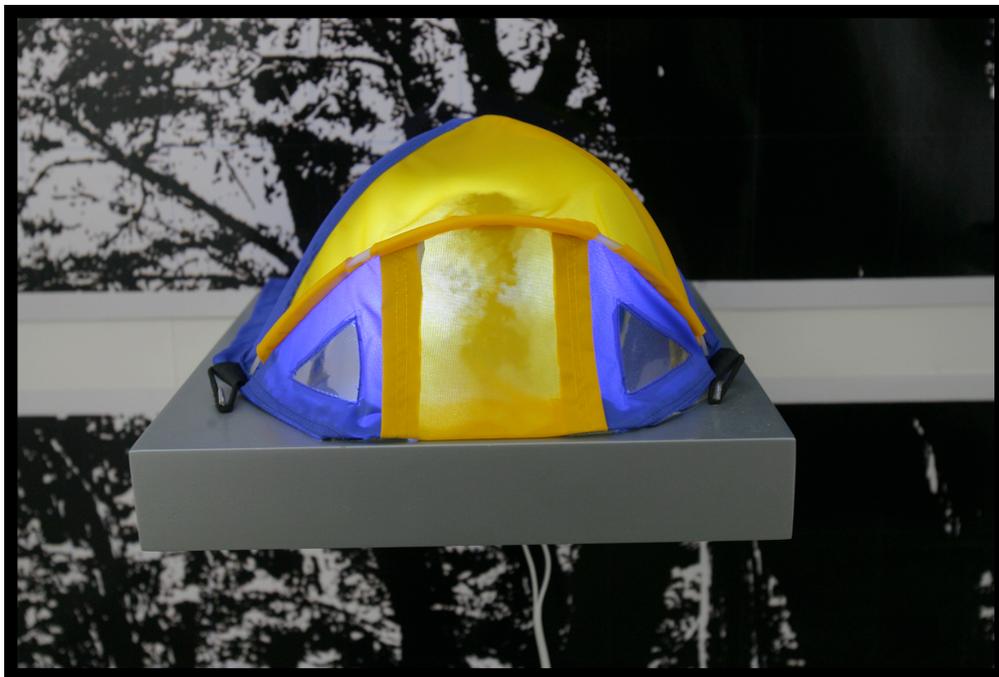
Obra de Patricio Vogel, exposición Bipersonal. Núñez - Vogel. Fotografías de la obra en Galería Florencia Lowenthal, 2009.

63 *Vano afán de sobrevivencia*, 2009



Obra de Patricio Vogel, exposición Bipersonal. Núñez - Vogel. Galería Florencia Lowenthal, 2009.

64 *Vano afán de sobrevivencia*, 2009



Obra de Patricio Vogel, exposición Bipersonal. Núñez - Vogel. Galería Florencia Lowenthal, 2009.

2.6 Travestí

Partiendo de la base que travestir significa disfrazar o camuflar una cosa para que ésta cambie su apariencia (latín *trans*, "cruzar" o "sobrepasar", y *vestire*, "vestir"), la serie Travestí pretende básicamente abordar el tema de la identidad, y se articula a partir de la exposición internacional "Informe País" en el GAM, efectuada entre noviembre y diciembre del 2011, y de la exposición bipersonal "D' ou vient votre suprématie?" junto al artista Enrique Ramírez en Galería YONO durante diciembre del 2011.

Es necesario para el desarrollo crítico y reflexivo de la serie, referirse en primera instancia a la mecánica que genera el procedimiento de la misma, gestada desde la producción de obras anteriores como lo son: "Still", 2002; "Cut and Paste", 2002 - 2003 y "Low Fi", 2003. Si bien dichas obras se originan desde procedimientos que reflexionan sobre la estructura y el diseño, que se manifiestan a partir del registro, la serie, el corte y ensamble, las temáticas constituyen un trabajo que también aborda el tema del registro y la clasificación, ligado en cierta medida a la temática del archivo mencionada en las descripción de los capítulos anteriores. Tenemos entonces un procedimiento mecánico y analítico que nos proporciona el diseño y la clasificación, que ordenan de cierto modo la representación en torno a la producción de obra. La mecánica de trabajo aquí puede estar ligada al campo del trabajo de la ciencia por la racionalización del mensaje, donde las piezas que constituyen cada obra se estructuran, ordenan y racionalizan pareciendo ser obras sólo de orden clasificatorio, pero aún con dicha metodología de trabajo que potencia el significado del mensaje de forma estética, tensionando los universos sensibles y racionales; método que sin problema el arte contemporáneo logra aunar, capaz de racionalizar, clasificar y también significar lo expuesto.

De esta manera en la obra "Still" también encontramos una serie de procedimientos que se articulan como mecánica analítica y procesual y la comprensión del registro: la clasificación y el orden. La obra realizada durante el año 2002, en el contexto de la exposición "Frutos del País", y exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo, se

compone de una serie de retratos (mil quinientos) tomados en una de la puertas sur del Palacio de la Moneda, durante cuatro meses a diversos transeúntes con la característica de la reiteración de la pose, relación en parte, desde el referente de los trabajos de Cristian Boltanski, en cuanto a la reiteración del retrato como un significante de identidad, uno igual al otro desde una visión colectiva. Aún desde ese punto de vista, el referente se puede ver afectado por medio de la instalación de la obra, cuando las fotografías de retrato ordenadas en la esquina de la sala son clasificadas cromáticamente (aludiendo a la clasificación nuevamente) y montadas para escribir con el muro blanco como fondo, la palabra still. Los diferentes significados que posee la palabra con relación a la pose –*lo fijo e inmóvil, la quietud y el silencio*–, adverbialmente es aún o todavía, relacionados con la acción del corte fotográfico.

65 *Frutos del País*, 2002.



Obra de Patricio Vogel, *Still*, 1500 retratos fotográficos a color (9x13 cm. c/u) editados por tonos de color instalados en la esquina de la sala. *Frutos del País*, Museo de Arte Contemporáneo 2002 y Artiade, cuatrienal de Arte, Atenas Grecia, 2004.

Esta obra también guarda relación referencial con el trabajo de Vanessa Beecroft y en particular con sus performances, donde reúne a una gran cantidad de modelos en ropa interior y con una misma peluca en un espacio museo, instaladas de pie durante largas sesiones fotográficas. La reiteración de la pose de las modelos en un espacio determinado contempla la pérdida de la identidad individual, donde el foco ya no es la modelo, sino la composición de la serie de mujeres ordenadas en el espacio por el artista.

La asimilación de la lógica racional y analítica también se encuentra en “Cut and Paste”, la primera obra expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo dentro de la muestra Extremo Centro los años 2002-2003 y exhibida el 2013 en la muestra “Minimal made in Chile” en M100. La instalación reconstruye el monumento del General Baquedano con piezas de madera, utilizando la lógica del juego lego y basado en el estudio de observación de un año aproximadamente. El monumento, que reconfigura en módulos de madera de cinco alturas diferentes para armar finalmente la imagen del monumento en escala 1/1 instalado sobre el piso del Museo, se instala como un desplazamiento que pretende a sí mismo desarmar la imagen por medio de su desmonumentalización.

Por otra parte “Low Fi”, expuesta en Galería Animal el año 2003, en la muestra “No te veo Cariño”, comprende el mismo lenguaje, la observación, el registro y clasificación precedentes, en la construcción de la representación de la imagen de una parra, que desde el corte y el ensamblaje de fotografías, posibilitan armar un panel de hojas que aluden al follaje de la enredadera. La producción de dichas obras constituyen, en este sentido, una suerte de ejercicio gradual para la construcción crítica y estética de la posterior realización de “Travesti”, expuesta en el centro cultural Gabriela Mistral el año 2011, enmarcada en la muestra “Informe País”, dentro de una instancia que busca exponer bajo la mirada de distintos artistas de Latinoamérica su propia versión de la imagen país de Chile, y que de origen evidente suscita la pregunta sobre la identidad local: ¿Qué define para cada territorio lo que llamamos identidad? Una de las respuestas posibles que se establecen en la muestra parte desde la situación del relato de la historia que conforman el tejido cultural, “esta exposición abre un espacio de

reflexión en torno a esa imagen que se anhela y ficciona, pues se trata de una construcción subordinada a intereses económicos, políticos y sociales. Cómo se construye, quiénes lo hacen y para qué y quiénes, son otras de las preguntas pertinentes”⁴⁹.

De esta manera la obra “Travesti2 se compone material y metodológicamente equivalente a “Still”, “Cut and Paste” y “Low Fi”, desde la observación, el plisado, el corte y el ensamble, en esta ocasión de cajas constituidas de tetraPack. Las cajas desarmadas de su forma práctica son desplegadas y volteadas a su cara interna despojada de la publicidad por el tetrapack. La monocromía de pliegues cromados se ensamblan de manera de configurar parte de la cordillera de los Andes, posteriormente registrada por la fotografía y duplicada su forma como un espejo. También cumple la condición de la preganancia del objeto, la cual ya se ha descrito desde la teoría vitalista de Bergson; el acontecimiento ha traído a la memoria la imagen recuerdo y ha resignificando el objeto cifrado trayendo de vuelta su composición significativa o aurática.

“Travesti”, desde su significado etimológico, alude a una tercera vía, al contexto geográfico del país, a la política y economía en el tercer mundo; comprende el tema de la identidad desde la idea contraria, es decir, la no identidad, puesto que identidad significa “igual a sí mismo” y por ende una persona se siente identificada con otra porque se parece a si misma; se puede aseverar una identidad complementaria, es decir, una tabla rasa identitaria o lo que llamamos identidad colectiva, en la cual podríamos extrapolar esta condición no sólo a Latinoamérica, sino a todo el occidente. Y si bien la cordillera en su condición de muro no permite el flujo de la información, y siendo la identidad un flujo de ideas, es su condición pesante y natural que trunca dicho estadio político, social y económico, la que restringe la posibilidad de flujo.

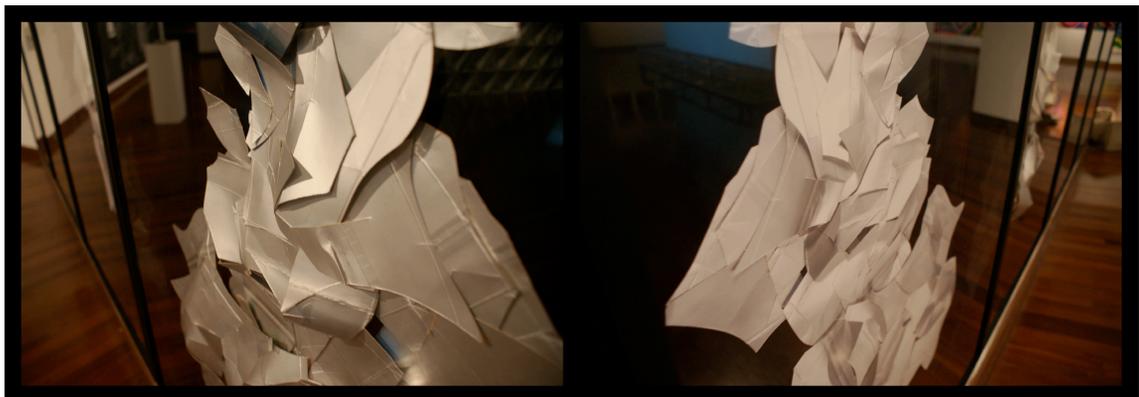
⁴⁹ Jorquera Judith. “Informe país” Tríptico Informativo, exposición Informe País, 2011.

66 Informe País, 2011.



Obra de Patricio Vogel, *Travesti*. Políptico de objeto y fotografías, construido de Tetra Pack, corte plegado y pegado sobre melamina brillante. Fotografía del objeto copiada a color sobre papel. 150x420 cm. Sala de Artes Visuales GAM, Octubre / Noviembre 2011, Santiago, Chile. Registro A. Soto.

67 Informe País, 2011 (detalle).



Obra de Patricio Vogel, *Travesti*, detalle. Registro A. Soto.

68 Informe País, 2011.



Obra de Patricio Vogel, *Travesti*. Políptico de objeto y fotografías, construido de Tetra Pack, corte plegado y pegado sobre melamina brillante. Fotografía del objeto copiada a color sobre papel. 150x420 cm. Sala de Artes Visuales GAM, Octubre / Noviembre 2011, Santiago, Chile. Registro A. Soto.

69 Informe País, 2011.



Obra de Patricio Vogel, *Travesti*. Políptico de objeto y fotografías, construido de Tetra Pack, corte plegado y pegado sobre melamina brillante. Fotografía del objeto copiada a color sobre papel. 150x420 cm. Sala de Artes Visuales GAM, Octubre / Noviembre 2011, Santiago, Chile. Registro A. Soto.

CONCLUSIÓN

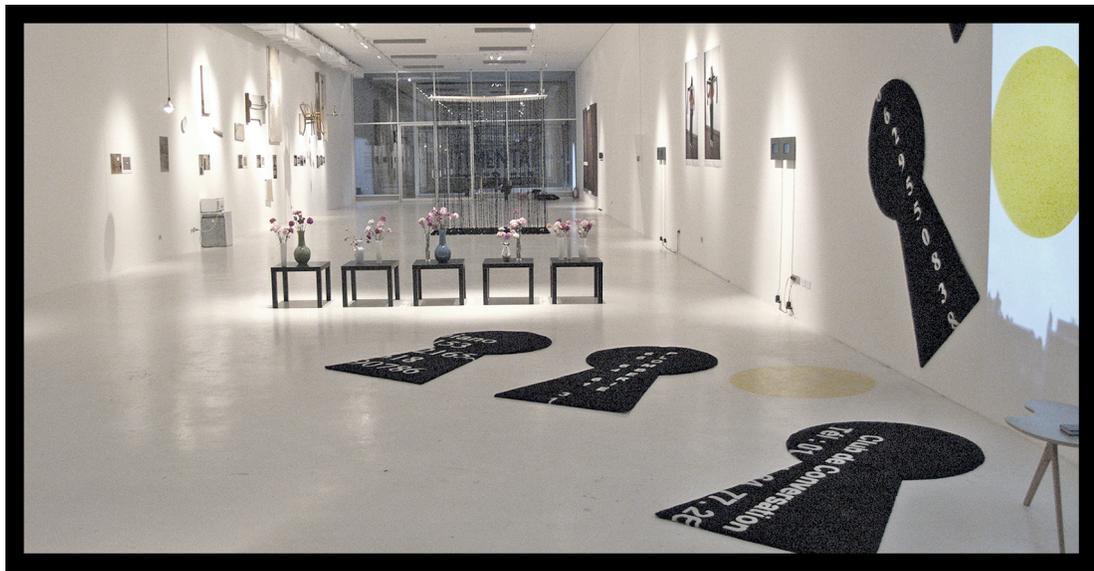
La revisión de mi investigación visual desde 1996 al 2011 que se desarrolla en el documento, pretende cifrar los énfasis de mi producción e intereses que me han permitido ampliar un cuerpo de obra constante en el tiempo, logrando con ello insertarme en la escena del arte contemporáneo nacional como también en los últimos años en la internacional. Es fundamental también mencionar el desplazamiento de intereses visuales, conceptuales y poéticos que mi trabajo ha abordado en los últimos años de producción.

El eje archivo-memoria se han mantenido como pilares fundamentales en mi producción visual, pero ahora con un énfasis particular en el concepto o noción del olvido, a partir del el análisis de realidades o puntos de vista que conviven en el imaginario latinoamericano, la noción euro centrista y el entendimiento en la concepción del universo que tienen los pueblos originarios de Latinoamérica. Investigación visual que se puede observar en las series de “Olvido Perfecto” (2006-2015) y “La Fascinación del Olvido” (2015-....), donde el factor tiempo vuelve a tener una importancia significativa como en su momento lo fue para obras como “Fulbelt, archivo plataforma”.

Desplazamiento que se origina a partir de una obra fallida, presentada en la curaduría internacional que convoqué en el Parque Cultural de Valparaíso, “Alzheimer, la memoria a través del olvido”, el año 2012. Exposición que participaron 12 artistas y la línea de la muestra fue formular una obra donde el concepto olvido fuese el hilo conductor en el desarrollo de cada pieza. El trabajo que elaboré para dicha exposición fue “Naturaleza Perfecta” (2011-2012), obra que se constituía en ese minuto de 6 videos, cada uno de ellos de tomas en contrapicado de cielos en movimiento y con un audios (relatos) de descripciones de cielos de 5 personas de distintas partes del mundo (Brisbane, Australia; Sapporo, Japón; Cartago, La Habana, Cuba; Túnez; Bretaña, Francia y Atenas. Grecia). La decisión de utilizar la imagen del territorio cielo, se

fundamentaba por ser un espacio equivalente para todos los imaginarios y libre de referentes inmediatos, con ello posibilitador desde mi perspectiva del olvido. Cada relato incorporado a las tomas de cielo en movimiento, no lograron gatillar dicha noción de olvido, muy por el contrario el yo en pasado como en el provenir colmaban cada descripción, con ello la obra que pretendía abordar la noción de olvido, se encuentra llena de memoria.

70 Alzheimer, la memoria a través del olvido, 2012.



Vista de la exposición internacional Alzheimer, la memoria a través del olvido. Curaduría de Patricio Vogel, Parque Cultural de Valparaíso (2012). Registro B. Palominos.

Dicho resultado generó un leve giro para establecer los parámetros de la serie la “Fascinación del Olvido”, que he desarrollado estos últimos años. Investigando a Enrique Dussel, particularmente su tesis sobre la Filosofía de los Pueblos Originarios y la idea de la segunda emancipación de Latinoamérica, donde se puede descifrar la gran brecha entre las concepciones euro centrista y la de los pueblos originarios en las relaciones que existen con respecto al yo, entre muchas. Es la importancia del yo en el primero y la ausencia de éste en el segundo, lo que me ha permitido elaborar una serie donde la noción de olvido tenga un cierto entendimiento gracias a la anulación del yo,

entendida desde los distintos relatos e imaginarios de los pueblos originario. Con ello la clasificación que conlleva la memoria y por ende al archivo, inherente a nuestra concepción euro centrista quedan en crisis o lo pretende en las distintas piezas de La Fascinación del Olvido, donde el paisaje como figura simbólica es fundamental.

71 La Fascinación del Olvido, 2017.



Detalle de la instalación, exposición Convergencias en el Territorio (2017), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago, Chile. Registro P. Vogel.

Uno de los montajes de “La Fascinación del Olvido” presentado en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos el año 2017, bajo el la exposición “Convergencias en el Territorio”, se constituyó de una instalación de videos y fotografía que aborda la relación de la memoria a través del olvido, donde el “yo” queda presente hasta la perdida de él. Utilizando como recurso la figura simbólica del territorio cielo.

Una serie de 8 videos (Naturaleza Perfecta) de tomas de cielos con audios de 8 personas de distintas partes del mundo describiendo ese territorio, relatos que constatan la clasificación del yo en el pasado como en un provenir, contraponiéndose a dicha concepción, un noveno video de cielos del sur de Chile y de La Paz instalado en

el cielo del ascensor del inmueble, con audios de descripciones de cielos en lenguas de pueblos originarios transfronterizos del cono sur de América (aimara, mapudungun, guaraní y quechua). Descripciones del cielo que dejan de manifiesto la pérdida del yo euro centrista y nos conectan con los universos de nuestros pueblos originarios, logrando con ello activar el olvido.

Tanto las series de fotografías como los dípticos de fotografía y video abordan las relaciones del archivo y el olvido mediante la contemplación del paisaje. Tensionando la imagen del paisaje con términos derivados del concepto de *–La Ruina–* como un espacio de lo posible.

Bibliografía

Libros

AUGÉ, M. (1997), *El viaje imposible, El turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa.

AUGÉ, M. (2003), *El tiempo en ruina*, Barcelona: Gedisa.

AUGÉ, M. (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona: Gedisa.

AUGÉ, M. (1992), *Los no lugares*, Barcelona: Gedisa.

DUSSEL, E. (2006), *Filosofía de la cultura y la Liberación*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

DUSSEL, E. (1994), *El encubrimiento del otro*, La Paz: Plural editores.

DUSSEL, E. (1979), *Filosofía ética latinoamericana IV*, Bogotá: Universidad Santo Tomas.

GARCÍA, M.I. (2004), *Resistencias*, Ciudad de México: Jumex.

GUASCH, A.M. (2009), *Autografías visuales, del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

LIPOVETSKI, G. (1990), *El imperio de lo Efímero; La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

MARZO, J. (2002), *Cultura de Archivo*, Barcelona: Ediciones Universidad de Salamanca.

PEREC, G.(2004), *Especies de espacios*. Barcelona: Montecinos,

PEREC, G.(2008), *Pensar y Clasificar*. Barcelona: Gedisa,

RICOEUR, P. (2008), *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tesis

GONZÁLEZ, A. (2007). *Memoria y Creación en Materia y Memoria de Henri Bergson*. Bogotá: Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía.

Catálogos

ARQUEROS, G. (1999) *La Cifra de la Sal* En: VOGEL P., Catálogo Memoria Objeto Proyección Galería BECH. Santiago, Chile.

BARRÍA, M. (2005) *Contemplar Variaciones Sobre el Tema del Archivo*. En: VOGEL P., Catálogo Galería Gabriela Mistral, Fulbelt, archivo plataforma. Santiago, Chile.

CUADRA, F.(2001) *El soberano necesita casa*. Catálogo, En: VOGEL P., Catálogo, “Territorio Cifrado, intervención en el Palacio de la Moneda”. Santiago, Chile,

Oyarzún, P. (2001) *La cifra de los deseos y el fantasma del Poder*. En: VOGEL P., Catálogo, “Territorio Cifrado, intervención en el Palacio de la Moneda”. Santiago, Chile.

PEDRAZA, G. (2009), *Hablar de lo afuera*. En: NÚÑEZ P., y VOGEL P.. Catálogo “Vano Afán de Sobrevivencia”. Santiago, Chile,2003.pp Patricio Vogel.