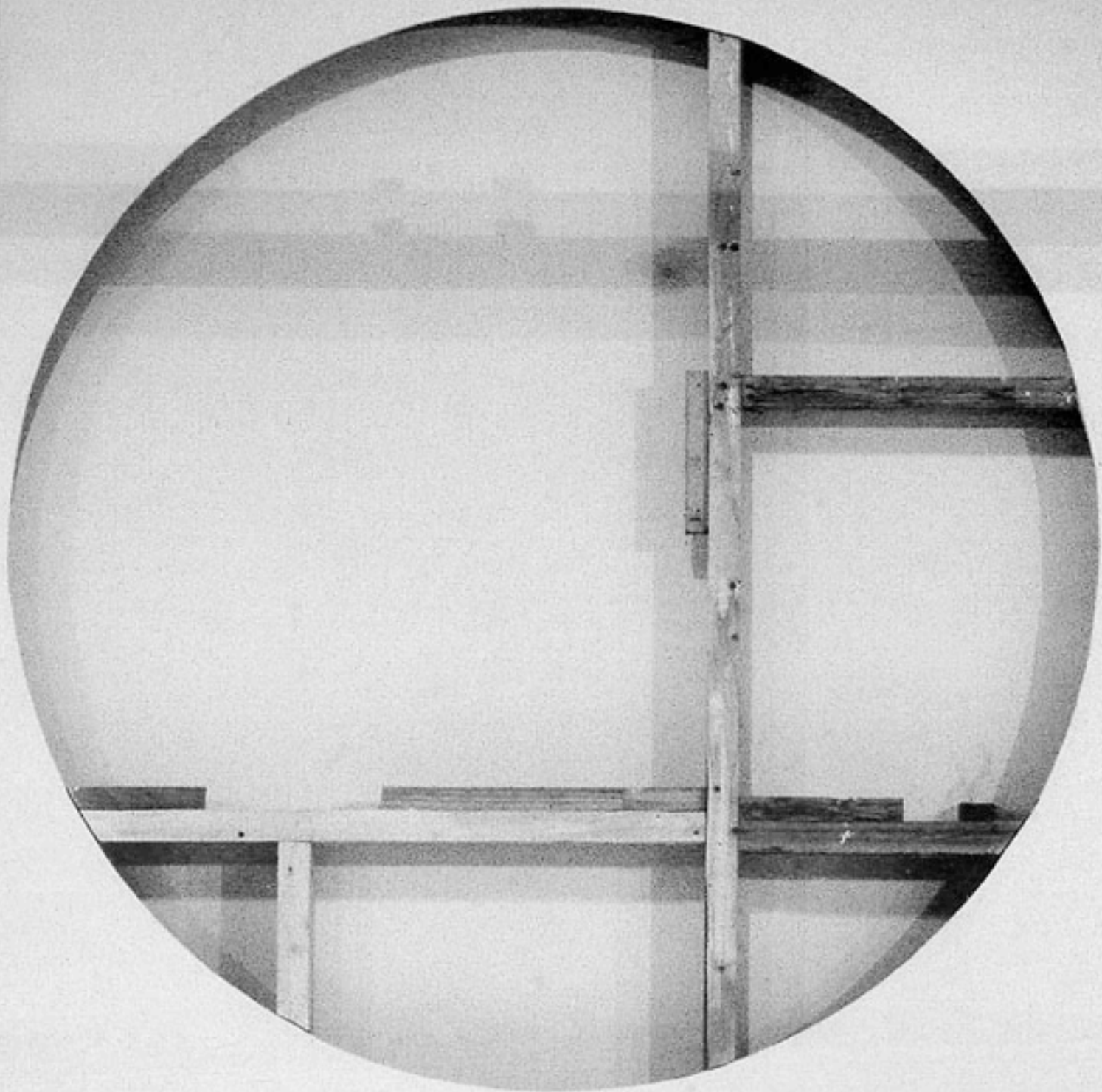




*antonio silva vildósola*

( h a c e d r a j e r e d )



## LA NECESARIA HERIDA \*

Perforar el muro de la Galería Gabriela Mistral, y enfrentar la clausura de un tabique que deslinda los márgenes de la arquitectura y el paisaje fiscal, es uno de los gestos -quizás el más atrevido- que artistas locales e internacionales han realizado en este espacio reflexivo de las artes visuales, durante casi diez años de existencia.

También, y por qué no decirlo, es hacer un strip-tease de nuestra galería y sus postulados, desmontando aparentemente su identidad, su apariencia y su sentido como espacio de Arte.

Alejar la piel de la sandía, calarla, o "hacer raje red", como dice Antonio Silva Vildósola en su personal lenguaje, es abrir una herida y una interrogante casi voyerista en este blanco espacio vacío.

Visto de otro modo, también es proponer un alto en el camino, frente a la heterogénea cantidad de propuestas visuales que estos muros, vanos y suelos han contenido en casi una década.

¿Cuál de todos es entonces el camino? ¿Qué reflexiones nos entrega desde este espacio la silenciosa y blanca desnudez de Silva Vildósola? Por omisión y ausencias casi japonesamente deliberadas, se excluye aquí la existencia de obras, objetos de arte, o instalaciones que suelen constituir el cuerpo social y el código de una galería.



¿Entramos al vacío para salir o quedarnos en él?

Resignificar el lugar generando obra en y al interior del espacio arquitectónico, a partir de la dialéctica del vano y el umbral, es en parte el punto de partida que este artista -licenciado en la Universidad Católica con mención en grabado- escoge para arrancarle de cuajo la piel a esta galería, y reflexionar en torno a su producción crítica y reflexiva.

Nos convertimos esta vez en el cadáver exquisito de un aguzado y mirón joven creador que, literalmente, nos "mete para adentro", y nos lleva a una reflexión cómplice y conjunta, en torno a la monumentalidad discursiva que está operando en la producción artística local. Ahí, muchas veces el mareo expositivo -o los árboles de una flora imaginativa pero a veces reiterada- no deja ver el bosque.

En su propuesta más cercana a la nada y al vacío, de *dejar de hacer*, para hacer algo nuevo u otro, Antonio Silva plantea el problema de la mirada y el recorrido. También interpela o cuestiona el concepto de instalación, transformando esta galería en el vestíbulo o el enunciado de una nueva obra.

Confieso que al asumir el riesgo de esta propuesta -así como muchos de los necesarios riesgos visuales que propone nuestra política curatorial- sentimos un vértigo y un forado interior bastante más grande que el de metro y medio de diámetro que exhibe nuestro calado muro.

Pero tomamos el guante, convencidos de que esta despojada muestra debiera abrir un debate necesario y urgente en el escenario de nuestras artes visuales de punta, ajenas a esta sala. Y donde algunas veces se opera más por exceso y recreación del ruido y del discurso local e internacional que el necesario silencio en toda nueva producción cultural.

### Luisa Ulibarri L.

Directora Galería Gabriela Mistral  
Jefa Departamento de Programas Culturales  
Ministerio de Educación Pública

\* Palabras de la directora de la galería en el día de la inauguración de la exposición, Santiago, 6 de julio, 1999.

## PALABRA DE UMBRAL

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario vacío. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un espacio teatral.*

Peter Brook

### La galería y el vacío

La gestación de la obra de **Antonio Silva**, mediante leves alteraciones de la sala de exposición, no sólo tiene un carácter relacional con el espacio, sino que más bien parte de la reflexión e intervención de la propia galería. Ésta se articula desde la percepción del observador, entre su recorrido y el video que proyecta un movimiento de entrada y salida de umbrales históricos.

Aquí pareciera advertirse un juego infinito de espejos, como en la parábola de Franz Kafka, *Ante (s de) la ley*, en que detrás de cada portón sucesivo, el guardián reflejaría mayor poder, según lo intimida el vigilante que invierte la imagen del hombre, que decrece ante la amenaza lógica del portero.

La caída del dispositivo que deja el calado en el muro poniente de la sala 2 pareciera grabar

como mandamiento estético el nombre de la acción en el piso: "Dejar de hacer", y su polisémico anagrama "Haced raje red". El espacio aséptico y escéptico reproduce en el vacío una cierta abstención, al operar en la galería como si ésta fuese una obra.

En vez de tematizar el mundo o el criterio sobre éste, hay (también) un interés de problematizar los medios de realización de arte desde una





perspectiva gnoseológica, a partir de una necesidad histórica relacionada con las políticas culturales. Y aquí habría que añadir la especificación del proceso de obra en el catálogo como elemento integral de la obra misma en un soporte distinto que la propia sala de exhibición.

Como intervención, el artista cuestiona, revisa e inspecciona la neutralidad y disponibilidad estéticas de la galería, y en ella su peso ontológico desde el tabique. El minucioso ejercicio de medición gestualiza, de cierto modo, a lo largo del proceso de obra, la objeción del carácter denotativo del espacio como soporte de exposición.

"La superficie desprendida del muro" en la vitrina de la galería viene siendo por un lado *corpus delicti* de todo el proceso, y por el otro, simboliza un *trofeo*, es decir, la apropiación (in) esperada de la galería por el artista y su discurso.



### El catalejo y el túnel <sup>1</sup>

El texto en el piso incita al visitante a una geométrica metamorfosis de su lectura paratextual, al paso por el recinto, que tiende a un camino vestibular entre los extremos de ambas salas, entre el calado y el registro de video. En la dinámica de la lectura anamórfica se advierte una mirada distante. En mimesis con la imagen reproducida, el caminante



va y viene, estableciendo un diálogo palíndromo entre el calado y la imagen del registro, realizando, en un cotejo con la ruina circular, una confrontación de épocas y espacios distintos.

Una nueva lectura se intensifica al efectuar el recorrido y con ello la evocación de obras anteriores o incluso al invocar a aquellas aún irrealizadas en la galería. Mas no sería otra cosa que melancolía de una remota semejanza con la *Pinacoteca*<sup>2</sup> de Perejaume.

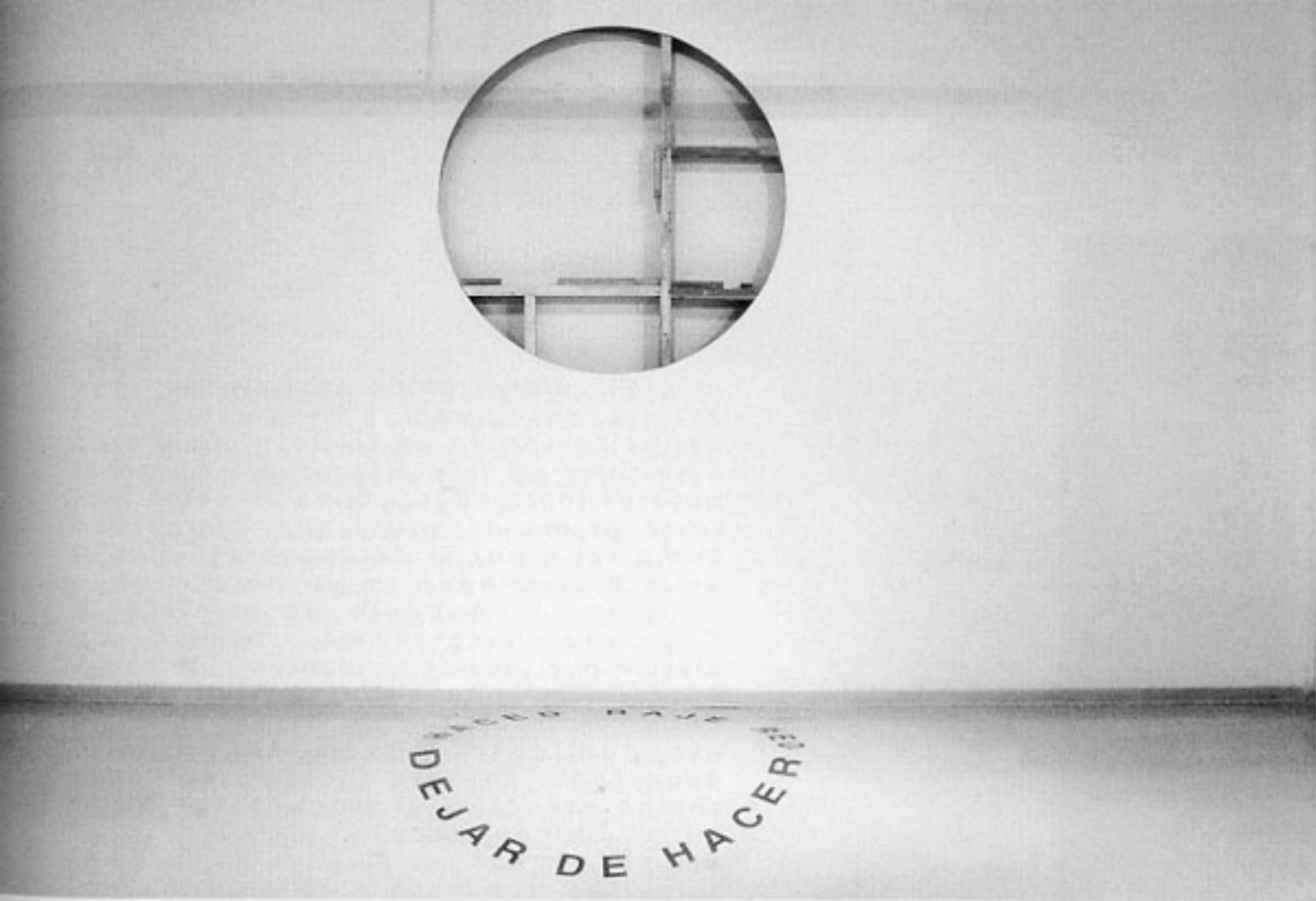
### El texto y la transparencia

El texto superpuesto y ceñido al espacio, a la vez que en ciertas zonas intercepta la transparencia, evidencia aquí la articulación connotativa de la galería. El texto descriptivo (también metatexto) en la puerta traspone la idea de la obra a través de un umbral configurado en el tiempo, entre la propia galería y el espacio urbano. El visitante mediante su lectura se traslada a extramuros de la galería, combinando con el fondo del movimiento y los tráfigos de la *Alameda* un único palimpsesto.



<sup>1</sup> Del céltico TUNNA, 'piel'

<sup>2</sup> Pinacoteca, obra compuesta de una serie de marcos con fondo sin pinturas, fue realizada por el artista Perejaume en el año 1991.





El material de trabajo de este artista es el vacío. Es decir, la no explicitación de un trabajo entendido éste como un objeto (cuadro, escultura, objetos instalados). El vacío como materia prima es aquel que comparece como tal a partir de "señales" que el artista distribuye en un determinado espacio. El espacio de la Galería Gabriela Mistral es un espacio discontinuo, de dos ambientes conectados entre sí por un vano. Antonio Silva escoge un eje o dirección de atrapamiento desde el cual el espectador intenta focalizarse para tomar atención y preguntarse ¿qué miro? ¿Dónde estoy? ¿Cuál es la obra? Ese eje armado por A. Silva va desde el televisor que está a la derecha del primer recinto y desde el cual se instala una línea invisible que, atravesando el eje del vano y a la altura del ojo del espectador, termina en el centro de un círculo que el artista ha provocado mediante un corte de sierra en el tabique poniente de la sala.

Intentar resignificar el espacio institucional del arte mediante un gesto



de apropiación de un círculo de volcanita de 1,50 m de diámetro extraído del tabique poniente de la sala y expuesto por el artista en la vitrina de entrada.

Creo que el hueco del muro y su descubrimiento por parte del espectador es la instancia que gatilla todo el proceso posterior. Sin embargo, detengámonos un momento en las "cualidades procesuales" del círculo. El corte del panel en círculo provoca en el espectador reflexiones acerca de sus implicancias y dirá que desde una planificación racional surge el azar y su presencia como accidente significativo al descubrir el artista la estructura interna del muro. El espectador verá que han quedado al descubierto estructuras de maderas verticales y horizontales en una cierta composición absolutamente azarosa que no estaba en los cálculos del artista. Al sacar el círculo de volcanita de 1,50 m de diámetro, A. Silva descubre el mundo interior del tabique y esa estructura



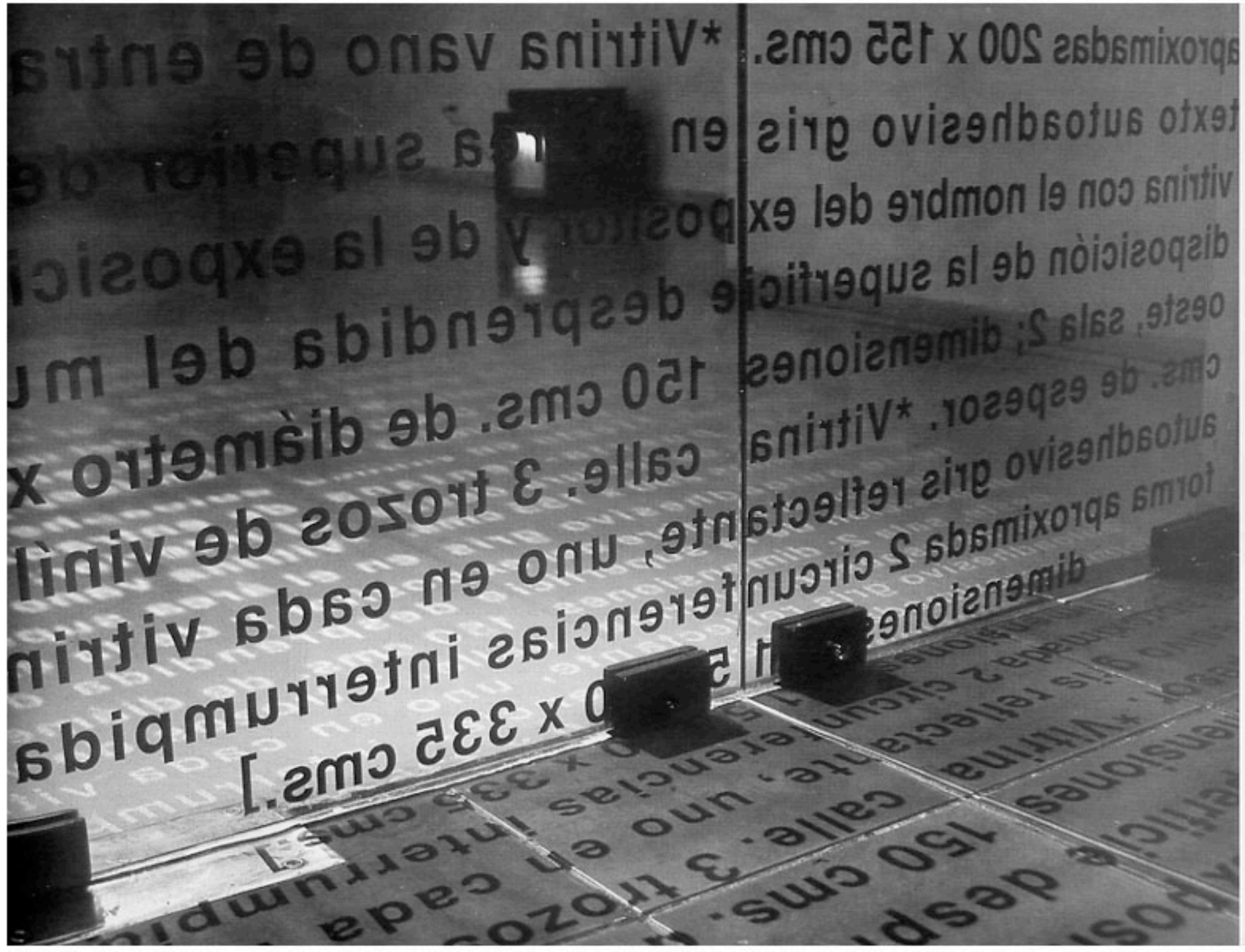
azarosa convierte el hueco en pintura, en cuadro; aparecen Mondrian, Málevitch. Comparecen las grandes discusiones en torno al arte concreto, a las abstracciones. ¿Qué hubiese pasado si el artista hubiese realizado un simulacro de pintura y hubiese, desde los colores primarios, pintado los maderos? A. Silva no lo hizo, pero seguramente lo pensó. No hay duda que el color lo habría llevado por un camino muy distinto.

Pero volvamos sobre nuestros pasos. El espectador ha descubierto el hueco, alarga la mano, el brazo se mete al interior, toca el círculo, va a tantear unos cuantos centímetros de profundidad, pero de pronto le da la espalda al círculo, gira sobre sí mismo, y se encuentra con el monitor al otro extremo del eje de mirada. Estamos hablando de una cuestión muy concreta que son dos gestos del artista para resignificar el espacio de la galería; resignificar se trata en este caso de darle curso a un significado distinto del que tenía anteriormente. El espacio de la Galería Gabriela Mistral lo vemos por primera vez vacío.

Cuando la galería no exhibe exposición hablamos de una galería vacía; pero con "la obra" de A. Silva el vacío aparece como concepto, como un concepto fuerte; como un significado que altera y provoca sinestésicamente y espiritualmente al espectador, en muchos casos provocar en él "el horror al vacío". Este resultado conceptual es una artimaña del arte para descubrir *lo otro*, lo otro que nunca se mira porque la mayor parte de las veces no se logra materializar como obra. (\*)

Creo que en el caso de Antonio Silva el vacío logró configurarse como obra y adquiere en esta exposición un valor por sí mismo. Claro, el ser humano no admite el vacío, lo hiere, lo confunde; nunca se valora el vacío.

(\*)Nota: Yo creo que habría que referirse a Yves Klein, quien es el gran descubridor del vacío, a un trabajo que él hizo en el año 62 en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París (junto a Niki de Saint Phalle, François Dufrène y Villeglé), la acción la llamaron *Por la ejecución de la vida*. Él hizo un trabajo en la galería que consistió en descolgar toda la pintura que había ahí, y presentarlo sin sus obras en la Galería, cuyos códigos normados para la memoria de todo el público de esa ciudad se encontraron con los muros totalmente vacíos. La obra habla de eso, la nueva mirada sobre un muro que habitualmente contenía todas las obras, que ahora no teniéndolas el público está obligado a rehacer de nuevo el espacio. ¿Qué pasa con ese vacío? ¿Qué pasa con el espectador, el habitante?



## EL PROGRAMA DE ANTONIO SILVA

En la enseñanza de Eduardo Vilches, la frase *menos es más* se convirtió en una base programática que permitió mantener la expansión objetual del grabado clásico, así como la contracción del intervencionismo.

El trabajo de Antonio Silva se inscribe en una estrategia de contracción analítica cuyo principio de restricción le obliga a cumplir con unas exigencias de exhaustividad que no son comunes. Esto quiere decir que la Galería Gabriela Mistral ha sido sometida a un análisis fenomenológico e institucional riguroso, con el objeto de definir las zonas de acometida gráfica que significarán la obra. Pero esto es, antes que nada, un trabajo de intervención gráfica del espacio de galería. Es decir, un ejercicio incisivo de perturbación institucional pactada. Es la propia galería la que, finalmente, accede a ser violentada mediante un acto de agresión diferida. Antonio Silva ejecuta el mandato inconsciente de la autocrítica que la propia galería pone en escena, mediante la exhibición de su bastidor en la zona más específicamente destinada a ser soporte de colgaje pictórico. Para empezar, el revés de la pintura no está en el reverso de la tela pintada, sino en el fondo que la sostiene: en este caso, un muro falso. Por más que en esta proximidad se pinte simulando muro falso, desconociendo los avances que en ese terreno ya habían sido ejecutados, es sorprendente cómo algunos presentadores de catálogo niegan toda perspectiva histórica cercana para no tener que asumir la filiación de las obras. Pues bien: todo este tiempo se han colgado pinturas sobre ese muro falso. En verdad, este muro falso es condición de acomodación museal, en una nueva zona de trabajo llamada *arquitectura de interiores*, cuando el





ción interior:  
uro oeste de la sala 2,  
reñido de volcánita,  
eve a 220 cms. de  
umbral. Diámetro de la  
e espesor. \*2 textos  
vinílico autoadhesivo  
bre el suelo de la sala  
bral; dimensiones del  
ensiones del diámetro  
n del vano del umbral  
el vano 210 cms. (alto)  
espesor = interior).  
uro este de la sala 1;  
umbral; este reproduce  
en cadenas en un  
loop.] [Composición  
adhesivo dispuesto  
entrada a la galería  
interior; dimensiones  
trina vano de entrada  
el área superior de  
itor y de la exposición;  
esprendida del muro  
0 cms. de diámetro x 10  
lle. 3 trozos de vinílico  
uno en cada vitrina;  
opidas;

mercado del interiorismo ya muestra su saturación producto de la «jaguarización» de los espacios de atención a público de las corporaciones amenazadas por el fantasma de la crisis.

La museografía, en un país de fragilidad museal, se ha convertido en un negocio para arquitectos jóvenes que especulan por un lugar en el área chica del diseño de exposiciones, afectando gravemente la expositividad de las obras. Justamente, Antonio Silva trabaja en esa polémica, para defender los derechos de sus colegas en pintura que, por lo demás, no han caído en la cuenta de que sus obras colgantes ya son intervenidas por los modos de construcción de los soportes que las exhiben. Y ese atentado parece no plantearles problema alguno. Es muy probable que no deseen saberlo. Entonces, Antonio Silva se arma una polémica autónoma, afectando una nueva versión de otra polémica que no ha sido saldada en el espacio plástico chileno, justamente: polémica marcada por las relaciones de subordinación y sobredeterminación de la pintura y la fotografía. No es éste el lugar para reconstruir la polémica. Los artistas jóvenes que no desean tener memoria ponen en duda la utilidad de las polémicas «antiguas», porque no desean saber siquiera contra quién y por qué los emergentes de la década anterior lucharon y fueron derrotados. Me adelanto: fueron derrotados por sus propios «maestros», en la creencia de obtener condiciones de inscripción a cambio de la servidumbre voluntaria. Todavía pagan ese costo.

Antonio Silva no está dispuesto a pagar esas deudas. Es más: ha sabido no contraerlas. La sobredeterminación fotográfica, como instancia polémica de la década anterior, en el marco de las artes de la excavación que caracterizan dicho período, ha sido expandida y convertida en arte de la disposición.

Esto ha sido posible mediante la rebaja analítica del modelo fotográfico, en su reconsideración como manufactura de la huella. Es decir, el carácter indicial de la fotografía ha dado pie al desarrollo de una intervención indicial de la materialidad misma de la condición expositiva. Un orificio como éste en el muro delata su condición de muro falso, pero, sobre todo, parodiza la noción ya academizada de lo *site specific*. Este término, muy «moderno», adquiere el sentido más que lexical de un dispositivo de urgencia médica que interviene en lugares depreciados argumentalmente, para hacerlos susceptibles de rescate simbólico.





En el trabajo de Antonio Silva no es posible llamar al SAMU, porque la fractura de la defensa perimetral de la galería es pura simulación.

¿Qué hacer en una coyuntura en que la pluralidad y la diversidad homogénea banalizan la especificidad de las (de)posiciones? La simulación es «todo» un problema. Desde la lectura básica de Severo Sarduy en la época de inflación de la Escena de Avanzada, hasta la objetualidad «postmopolita» vorazmente consumidora del catálogo de *Sensations*, la simulación se ha convertido en una nueva academia.

Para sustraerse de este academismo, Antonio Silva se remonta a la antecendencia de Matta-Clark para sugerir su desdramatización como mito. Este último tiene a su disposición los restos de habitares que ya están de regreso de la metropolitanización. Antonio Silva vive en un país que no se puede permitir glorificar las ruinas, ya que son demasiado escasas las edificaciones que pueden tener el privilegio de adquirir el estatuto de «resto griego». O bien

la adquisición del título. En este sentido, el anagrama que Antonio Silva reproduce en el piso de la galería es la mención suficiente para sindicarse la dependencia plástica del discurso literario, en el terreno de la ocupacionalidad del territorio. Con esa anamorfosis basta para introducir el chiste de la cita, por los suelos habilitados para sostener el vacío. Puesto que, en este caso, el vacío tiene cuerpo y pesa y detiene el esfuerzo invertido por la letra en su afán programático de emerger, hacerse relieve, relevante, eréctil, monumental.

El deseo ereccional de la letra remite por anteposición a la definición misma de la muestra: *en el principio, pues, era el agujero*<sup>1</sup>. ¿Cuál es ese agujero en torno al cual el arte se organiza? Veamos: la religión es un modo de evitar el vacío, sublimando el agujero, respetándolo mediante la puesta en forma de la neurosis obsesiva y el desplazamiento. Es muy probable que quienes hacen arte, en verdad, no hacen arte, sino que tan sólo practican la religión bajo la denominación de arte. Este es, a mi juicio, uno de los momentos de mayor confusión. Puede ser la razón que explique por qué se han fundado tantos museos de arte contemporáneo desde 1945 en adelante. Esta variable no suele ser considerada por los jóvenes presentadores de catálogos. A mi juicio, el agujero en el muro de la galería ha sido realizado para afirmar, una vez más, que de lo que trata es de agujerear para «volver a encontrar» el objeto que nunca se ha perdido en el arte chileno. ¿Cómo, entonces, buscar lo que nunca ha sido perdido? Si bien nunca ha sido perdido, no ha sido, tampoco, dicho. Esa es la condición del ser faltante de la modernidad del arte en Chile: no haber sido (suficientemente) dicha. El agujero en el muro, parodiando el *per-spicere*, reproduce la figuralidad deseante de la boca institucional que no ha podido, todavía, suficientemente, decir. ¿Qué lo ha impedido? ¿En

hay ruinas por causas telúricas, o bien, hay merma por incumplimiento de las especificaciones técnicas. Las casas de COPEVA cubiertas de plástico hacen que un «empaquetamiento» de Christo sean de una violencia simbólica insostenible. Sólo es posible pedir permiso para intervenir a quienes tienen resuelto el problema de la propiedad. El título de dominio da derecho a manipular la historia de



torno a qué represión fónica se organiza esta intervención? La representabilidad de dicha represión es la que se bate en retirada cuando la descripción de la operación realizada por Antonio Silva se fija sobre la superficie transparente de la puerta de la galería, produciendo el efecto *Sam Spade* en el arte chileno de esta coyuntura.

El lugar de la represión organizada en torno al vacío se hace irrepresentable. Esa irrepresentabilidad es el único *site specific*: es decir, la especificación del sitio en que ocurre la certeza de la irrepresentabilidad. Lo que no ha sido dicho es cuando el arte organiza, deja de ilustrar.

Organizar, también, implica disponer los términos olvidados de un texto siempre presente: el agujero del santo sepulcro. Aun así, como representación del inconsciente cristiano, el gesto de hacer del muro falso el umbral de una cámara mortuoria remite a la necesidad imperiosa de recoger el cadáver de Polínice y hacer el trabajo de Antígona, en contra de Creonte. El problema reside en saber quién hace el trabajo de Creonte en el arte chileno. Pero sobre todo, ¿quién representa a Antígona? Lo que Antonio Silva expone, en términos estrictos, es el agujero, como problema en torno al cual se organiza, ya no sólo el arte, sino la política, que consiste, en este terreno, solamente, en montar la ficción de una desconstrucción en que el alcance de sus efectos críticos ya ha sido pactado, como garantía de existencia del propio espacio artístico.

<sup>1</sup> François Regnault, *El arte según Lacan y otras conferencias*, con una presentación de Jacques-Alain Miller, Atuel-Eolia, Barcelona 1995.

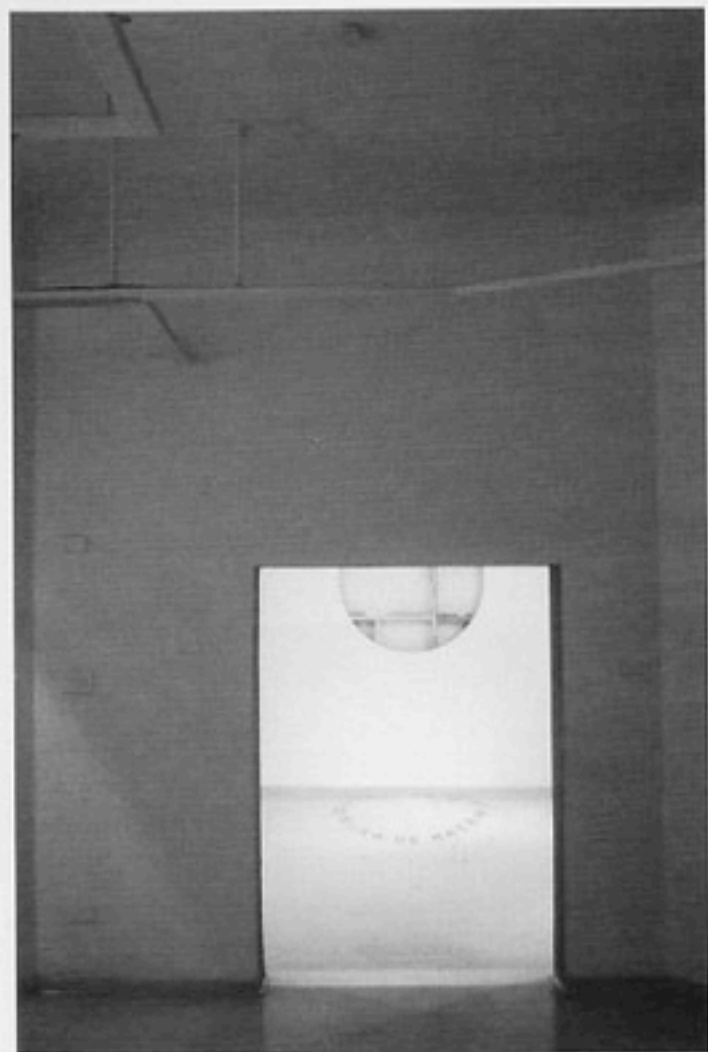


(anotaciones)

Respecto al ordenamiento de las situaciones: el ordenamiento dado no es jerárquico, ni ordenado por importancia o valor, sino por un asunto de recorrido; considerando en el recorrido el lugar de entrada, y así sucesivamente.

Respecto al umbral como una especularidad: en la variedad inimaginable de "relatos", existe uno que es el especular, el de los laberintos. En el arte contemporáneo, en su discursividad crítica sobre su propio estatuto, extrae de diversas disciplinas sustrato para nutrir sus obras y explicar las relaciones transversales; en esa experiencia surge la tautología como proposición sobre el estatuto del arte, específicamente de fines de los 50' a mediados de los 70' <sup>1</sup>

¿Qué sería el umbral? Por una parte es un límite, por





otra parte sería un problema estético de la Historia del Arte (civilización mediterránea). El umbral, en alguna *medida* es un "avistamiento" hacia el vacío y hacia la relación espacio-tiempo. ¿Qué es, fue y será?

La especularidad, en los términos en que yo lo planteo en el *Proyecto Lejos de la piel (haced raje red)*, involucra el recorrido específico de las salas 1 y 2 de la Galería Gabriela Mistral, transformándolos, interviniéndolos, repitiéndolos.

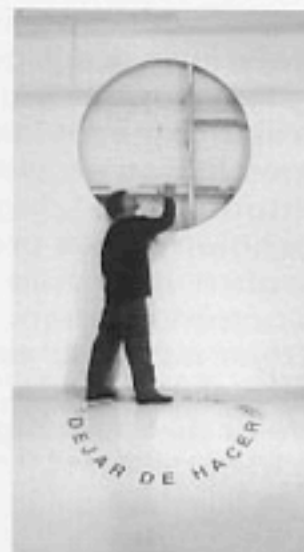
La tautología de *Lejos de la piel...*, en su recorrido, lleva a plantearse por "lo mismo" y establecer una relación interrogativa hacia la mirada, a la experiencia de esa mirada.

Los laberintos tienen caminos de salida, a veces el

mismo de entrada, a veces otro u otros. En la experiencia frente al arte, a la obra, una pregunta (implícita en el accionar de esta obra en este caso) referida al recorrido de la experiencia estética de la especularidad (el laberinto) llevaría -en mi opinión- a des-sistematizar la experiencia y la construcción de sentido.

Marzo 1999.

<sup>1</sup> La obra efímera, que sólo puede ser recordada por el registro foto/texto, desaparece bajo una goma anónima; está cerca de un instante de ruina. Una experiencia desteatralizada. (Dan Graham, en catálogo de Gordon Matta-Clark).



Tras-paso

*Lejos de la piel* es un trabajo de arte con características instalatorias, articulado para el lugar específico de la Galería Gabriela Mistral. El cual, por una parte, es un lugar de exhibición institucional, estatal, dependiente del Ministerio de Educación Pública, que promueve la *producción crítica y reflexiva*, la exhibición y difusión de la obra... De acuerdo a esto, yo entiendo el *lugar* como un espacio para plantear problemáticas que tengan que ver con la actividad político-cultural. Y por otra parte, la historia de la galería: un lugar donde se dan cita artistas que trabajan en el campo del metalenguaje, plantean problemas específicos al espacio de ésta.

Esta obra -tal como la presento- no puede ser "instalada" en otro lugar sin transformarse en otra obra. El estudio que realizo del espacio-arquitectónico de la galería se conjuga con problemáticas ya por mí abordadas y que definen la línea de trabajo que he ido desarrollando. Entiendo los lugares expositivos como "lugares de enunciación", lugares de enunciación de problemáticas propias de la discusión crítica -sobre su propio estatuto- en el Arte Contemporáneo.

*Dejar de hacer* es una metáfora política en el arte, y en la vida. Significa asumir un rol; dejar de hacer algunas cosas para comenzar a hacer otras.



Figuras lingüísticas y juegos verbales seleccionados a ser usados desplazadamente como modelo de simetría y azar; como problema de la mirada y del recorrido, de la reflexión, de la introspección. El desplazamiento apuesta a otorgar simultaneidad y cruces de lectura entre las distintas *situaciones*. Éstas cumplen con 2 predicados esenciales: encajamiento y reflectividad. Requisitos para realizar la *puesta en abismo: obras dentro de la obra, duplicaciones interiores*. Lo que otorga características diversas al reflejo; a decir 3 instancias de reflejo: en el enunciado, en la enunciación y en el código. Doble alianza entre el sujeto y el vacío. El reflejo da cuenta del lugar, y por tanto de la totalidad (de las situaciones); cualquier clave hermenéutica vendría posterior a la constitución de la totalidad, es decir del relato: la galería.

El relato especular *proviene de la terminología heráldica y se refiere a la imagen de un escudo repetida en su centro*<sup>1</sup>.

La existencia del reflejo es señalada en el lugar de emplazamiento de la obra, donde ésta es enunciada señalando un interior y un exterior físico. Se opta de acuerdo a las peculiaridades del *sitio* por el vacío, diseñando estrategias que buscan su *corporeidad plástica* en un edificio, indicando su emplazamiento en la visible y progresiva apropiación de la totalidad del relato. El vacío (la operación de vaciar) sirve para *subrayar la ausencia de algo*; a la vez que el vacío tiene la condición intemporal. El espacio cobra valor en su propia vacuidad, es por eso que el espacio de la galería no está dentro de "4 paredes"; es entonces cuando mi trabajo también se plantea como un problema de superficie y espesor. El vacío se puede comprender dentro de las coordenadas espacio-tiempo. Estas coordenadas son heterogéneas (unidad de tiempo, lugar e historia de la exposición en la galería) *para procesos y medios que poseen una cierta dimensión de ubicuidad, el formato de la exposición tradicional es limitada y limitante*<sup>2</sup>. Dichas categorías son accionadas en la problemática de la mirada. Conociendo ciertos códigos de la mirada, recursos mnemotécnicos, condiciones óptimas de visibilidad es posible: *haced raje red*.

1. Paz María Aburto Guevara, *Trabajo de Investigación* presentado en el curso de Teoría Literaria II, Universidad de Chile, 1998.

2. Catherine David, *Revista de Crítica Cultural* N° 17, noviembre de 1998. Pienso que es de utilidad comprender en el *tiempo de la obra* diversas categorías de tiempo. Tiempo de expresión: tiempo de la mirada, tiempo de recorrido, tiempo de recomposición; y el tiempo del contenido: tiempo del enunciado (lo dicho), tiempo de la enunciación (forma de producir el sentido). Es en este último, el tiempo de la enunciación, donde entra el tiempo de la intertextualidad (el tiempo del catálogo). Este modelo lo encontré una vez ya configurado mi trabajo en una obra de Umberto Eco, *El tiempo del arte, de los espejos y otros ensayos*.

1



2



3



4



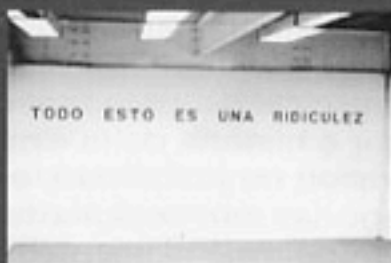
5



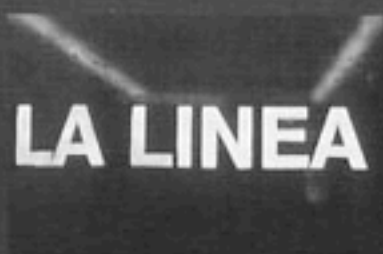
6



7



8



9



10



11



12



13



14



15





1. Diciembre de 1995. 115 x 135 cms. Tela raída (crea), dibujo en planta y corte del taller del artista, letras negras en transparencias, letras set, huincha negra, celofán transparente. **Texto:** Extracto de *El país de los ciegos* de H.G. Wells. (Tipografía helvética)

2. *La obra y sus materiales*, septiembre de 1995. 77,5 x 110,5 cms. Pliego de papel, tijera, celofán transparente y azul, huincha de embalaje transparente.

3. Mayo de 1996. 45 x 36,5 cms. Letras set azules, números de PVC autoadhesivo negro, adhesivo blanco semitransparente. **Textos:** a) "SUPONGAMOS QUE ESTE ES UN RELOJ TU VIDA ES UN RELOJ DE ARENA CADA GRUPO ES UNA ARENA Y DESCIEDES EN UNA PROFUNDIDAD". b) "LA ARENA DESCIEDE Y MIS PIES SON GRUPOS DE ARENA TU VIDA ES UN SUEÑO DE RELOJ". c) "YO SOY EL RELOJ TU ERES LA ARENA AHORA CUENTAME TODO". (Tipografía Helvética)

4. Marzo 1996. 40 x 65 cms. Pañuelo con sangre estomacal, texto sobre transparencia, vidrio, tachuelas tapiceras. **Texto:** "EL PERICO SE MACHUCABA RE' HARTO SI' QUE NO ERA NA' ÑUFLA EL ADIOSITO". (Tipografía Times)

5. Octubre de 1996. 210 x 382 cms. Letras en vinílico autoadhesivo negro (cortadas horizontalmente en proporción 3/1). **Texto:** "CONTINUA" (Tipografía helvética)

6. Noviembre de 1996. 246 x 154 cms. Letras en vinílico autoadhesivo negro. **Texto:** "LA ESCRITURA PUEDE SER LEIDA DE 4 MODOS DIFERENTES DE FUERA HACIA ADENTRO DE ABAJO HACIA ARRIBA AL DERECHO O AL REVES".

7. Octubre de 1996. 30 x 382 cms. Letras en vinílico autoadhesivo negro.

**Texto:** "TODO ESTO ES UNA RIDICULEZ" (Tipografía Helvética)

8. Noviembre de 1996. 148 x 164 cms. (detalle) Letras caladas sobre pliegos de vinílico autoadhesivo negro.

**Texto (imagen completa):** "LA LINEA UNE COMO CER ROJO PUERTA LADRILLO"

9, 13, 14 y 15. *Proyecto Oriente*, enero de 1997. Dimensiones variables (detalle). Letras en vinílico autoadhesivo negro sobre ventana.

**Textos:**

a)-Zócalos: "TRANSITAS BAJO ARCOS, MIENTRAS CAMINAS POR ESTE SUELO Y SU PASILLO".

-Dimensiones de cada letra: 40 x 20 cms.

b)-Borde superior: "LAS TRAZAS, VESTIGIOS DEL TIEMPO, LA SUPERFICIE, SEDIMENTO DEL LUGAR".

-Dimensiones de cada letra: 40 x 30 cms.

c)-Arcos: c.1) "AQUÍ DICE EXACTAMENTE LO QUE ESTAS LEYENDO".

c.2) "CADA UNO SABE EXACTAMENTE PORQUE ESTA ALLI".

-Dimensiones de cada letra 18 x 10 cms.

10. Septiembre de 1996. 60 x 145 cms. Letras caladas en pliego de vinílico autoadhesivo negro.

**Texto:** "QUE HACES AFUERA QUE HACES ADENTRO" (Tipografía helvética)

11. Noviembre de 1996. 32 x 52 cms. Papel metálico autoadhesivo gris sobre placa funeraria (Edificio Escuela de Arte UC), calado destapando la palabra *lugar*.

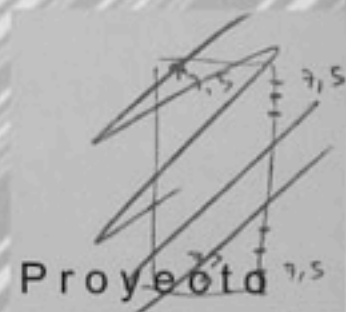
12. Septiembre de 1996. 10 x 310 cms. Letras autoadhesivas en vinílico negro.

**Texto:** "TRECE PALABRAS NEGRAS CON DOBLE VUELTA A LA ESQUINA Y FORMAN UNA U". (Tipografía Helvética)



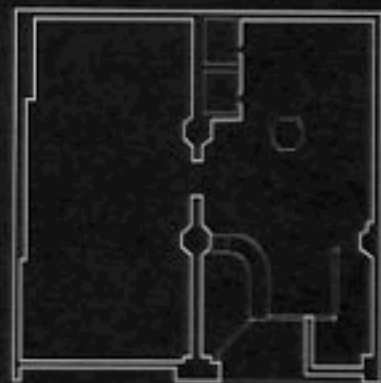
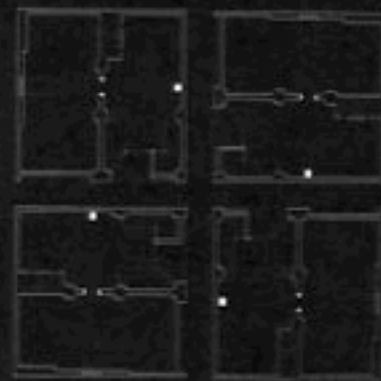
*CURRICULUM VITAE.* Antonio Silva Vildósola nace en Santiago de Chile el 14 de julio de 1972. Antecedentes Académicos: -Colegio S.S.C.C. Manquehue (1979-1990). -Periodismo, Universidad Nacional Andrés Bello (1991); -Licenciatura en Artes Plásticas, Mención en Grabado, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1992-1997); -Diplomado en Comunicación, Estética del Video y Arte Digital, Universidad de Chile (1997-1998); -Diplomado en Crítica Cultural, Universidad Arcis. (1998-1999). Prácticas Artísticas:-Exposiciones:-Plastika II y IV, Grabado y Fotografía, Exposición Itinerante en la Universidad Católica de Chile (1995), *El arte de la creación*, Grabado, Museo Casas de lo Matta (1995); *Proyecto Oriente*, Intervención Espacial, Pasillo Teatro-Música Campus Oriente P.U.C. (1997); *En un lugar otro*, intervención colectiva espacio-luminica, Casa-Club (enero-febrero 1998); *Lejos de la Piel* (haced raje red), Galería Gabriela Mistral (julio 1999); *Proyecto des-armar*, Galería Metropolitana (Septiembre 1999).-Videos: *Doble* (Escuela de Arte P. UC) (1993) *Registro de Lugar* (fondo Feuc) (1995); *Und was?* (Goethe-Institut/Instituto Arcos) (1996); *Soportexto* (documento sobre *Proyecto Oriente*, Examen de grado) (1997); *Onono, palindome en el video (el movimiento)* (auspicio Fondart); *Espacios Invertidos*, Video sobre el proceso de trabajo de la Cía. Elizabeth Rodriguez (Museo N. de Bellas Artes y Estación Mapocho) (1998); Cámara en distintos Video-Arte; Registros de obra, de recitales y coreografías de Danzas.-Textos: *Soportexto*, Tesina de Grado, Escuela de Arte P. U.C. (1996); *Relatos de viajes*, publicados en la Revista del Domingo, Diario El Mercurio (septiembre 1997, noviembre 1997, abril 1998); *Esta es la Comedia Universitaria*, texto de arte publicado en *Indice, Documento de Arte y Crítica* (junio 1998); *Reacción en cadena o la disolución del pixel*, texto para el Catálogo de la Exposición Colectiva *Untitled* (Sala Fundación CAP de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción) (octubre 1998); *Sin carne, sin sangre, sin culpa, sin asesinato*, *Indice, Documento de Arte y Crítica* N° 2 (abril 1999). -Asesorías: Asesor artístico y escenográfico, realización de *Makin off* y fotografías en *Medea Material*, de Heiner Müller (auspicio Fondart), Sala de las Artes Estación Mapocho (1996) y remontaje en Sala 4 (1997); Asesor en Arte y Diseño de la empresa Serse (1997-1998); Miembro del Consejo Editorial y codiseñador de *Indice, Documento de Arte y Crítica* (fondos Feuc, Daex, Municipalidad de Vitacura) (1998). -Cine y otros: Corealización del cortometraje mudo *La manzana* (1991); cobertura, producción y realización de *Makin'off* del canal por cable señal local (VTR) en el Festival de Cine al Aire Libre de Ancud (Escuela de Cine de Chile) (1996); Asistencia de Producción en el Cortometraje *Cuatro*, Escuela de Cine de Chile (1996); Animación Gráfica en programa Director 5 (Exhibición en el Hotel Galerías) (1997); Archivos Fotográficos (1994-1998); Ilustración en *Cita a ciegas, Zona de Contacto*, Diario El Mercurio (febrero 1999). *Nosotros los héroes (la ruina y la reconstrucción de la mirada)*, (Auspicio Fondart, 1999).



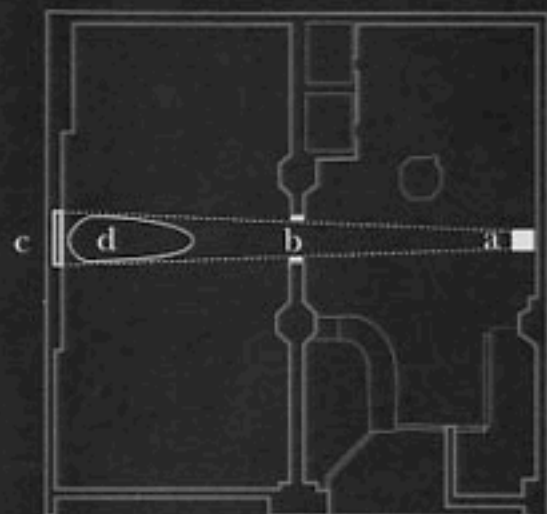


Lejos de la piel  
- *Haced raje red* -

El eje siempre se  
mantiene al centro  
del perímetro (este  
eje corresponde al  
umbral o vano)

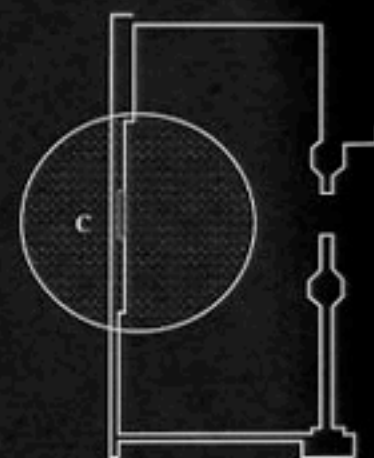


## Diagrama de localización

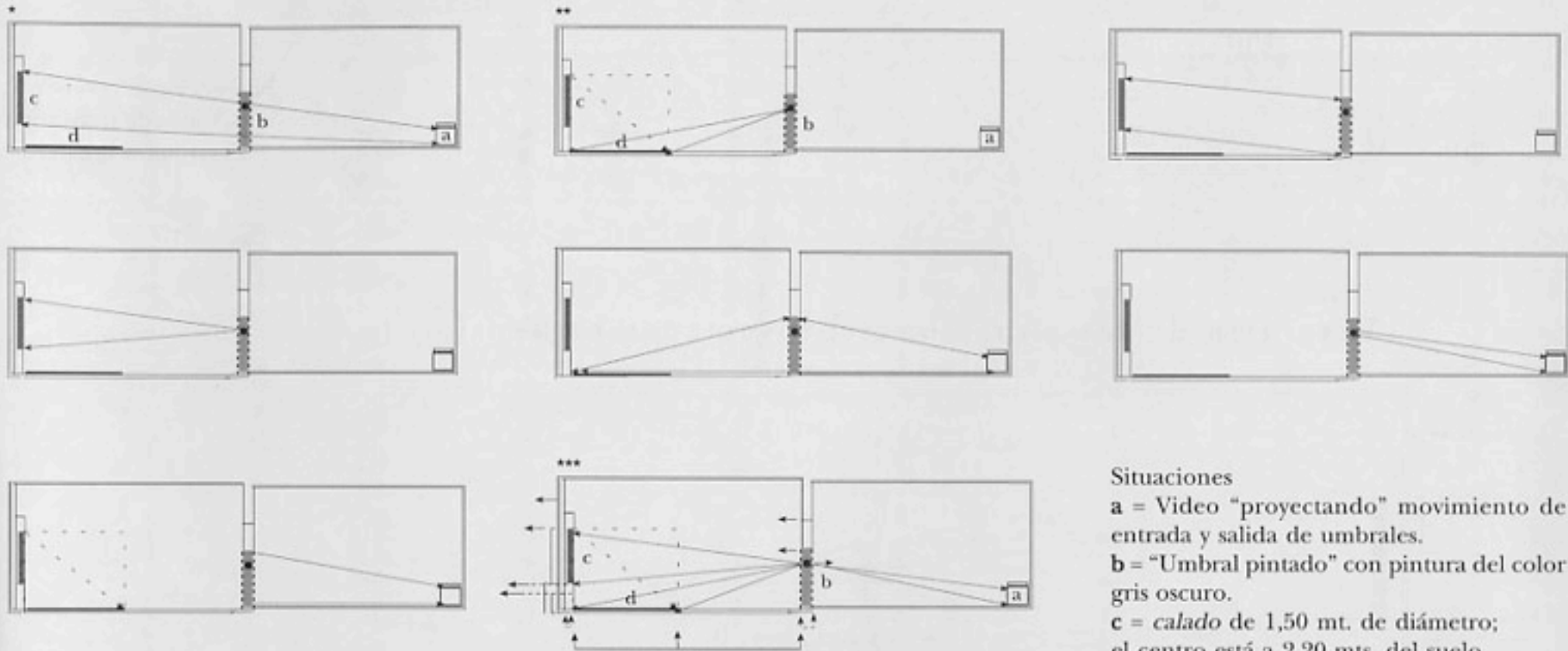


La medida del diámetro del calado de la circunferencia en el muro de tabiquería es la misma que el ancho del umbral: es decir, hay un sentido de configuración que responde por una parte a un orden de proporciones geométricas; esta medida a la vez que coincide con

las medidas del umbral es lo suficientemente decidor y efectivo en cuanto a la fuerza visual que establece en el muro. Por otra parte, no podría ser más grande porque entraría a jerarquizar las distintas partes u órganos (que yo llamo situaciones en los esquemas).







#### Situaciones

**a** = Video "proyectando" movimiento de entrada y salida de umbrales.

**b** = "Umbral pintado" con pintura del color gris oscuro.

**c** = *calado* de 1,50 mt. de diámetro; el centro está a 2,20 mts. del suelo.

**d** = *Circunferencia* de Texto autoadhesivo.

Este corte plantea la "linealidad" espacial del trabajo. Linealidad quiere decir una organización de los elementos que configuran un ordenamiento proyectivo de éstos. A partir del ordenamiento de los elementos nombrados **a**, **b**, **c** y **d** puedo hablar del proyecto "Lejos de la piel" en términos de configuración de sentido.

- \* Proyección de la situación entre el video (monitor de TV) y el "calado", atravesando el vano (umbral) y el punto de vista situado en este último (1,65 mt.).

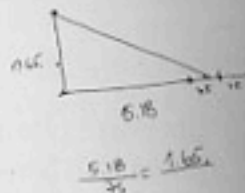
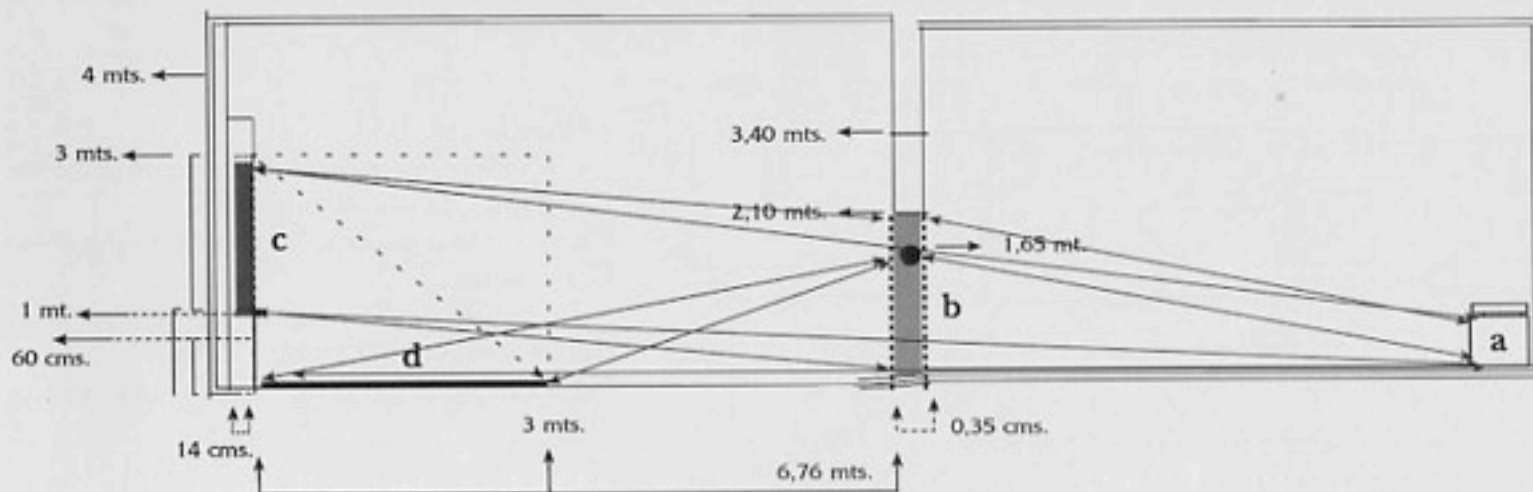
Relación perséptica entre el movimiento cíclico del video (situación **a**) y el calado en la muralla (situación **c**). Específicamente los movimientos son dos: centrífugo/centrípeto, zoom in/zoom out. Estos establecen relaciones de sentido con el "hoyo de la muralla" de la **sala 2**. Los movimientos del zoom se configuran espacialmente hacia el exterior del video por la existencia del "umbral pintado" (situación **b**), cruce perpendicular de las **salas 1 y 2**.

- \*\* Proyección del texto desde el punto de vista situado a 1,65 mt. en el centro del umbral.
- \*\*\* Proyección de las direcciones de la mirada desde el punto de vista, situado en el umbral a una altura de 165 cms.



Proyecciones geométricas  
- relaciones de movimiento:  
el círculo y la esfera.

Diagrama de las situaciones proyectadas en tensión.



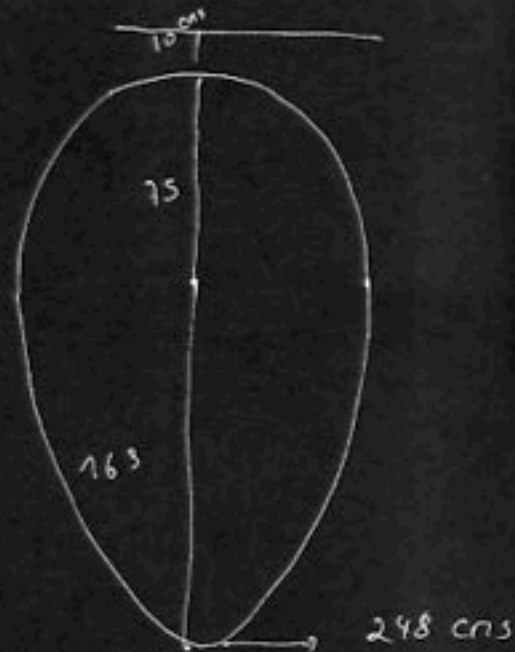
Cálculo de la proyección del texto anamórfico (situación d) desde el punto de vista situado en el vano.

La deformación óptica, en esta ANAMORFOSIS, fija un punto de Referencia a partir del espacio Físico-matemático este espacio también con las medidas (dimensiones)

- Textos circulares  
 a partir de una circunferencia texto  
 compuesta, a su vez, de 2 semi-  
 circunferencias texto

- Textos angulares

Geometría : 12 letras, 3 palabras, 1 espacio  
 entre letras, 4 espacios entre palabras.



Los textos angulares conservan un sonido (fonética) familiar; el juego está en encontrar la relación entre un texto y otro: una "transferencia de sentido".

un recordamiento de lo mismo → distinto resultados.

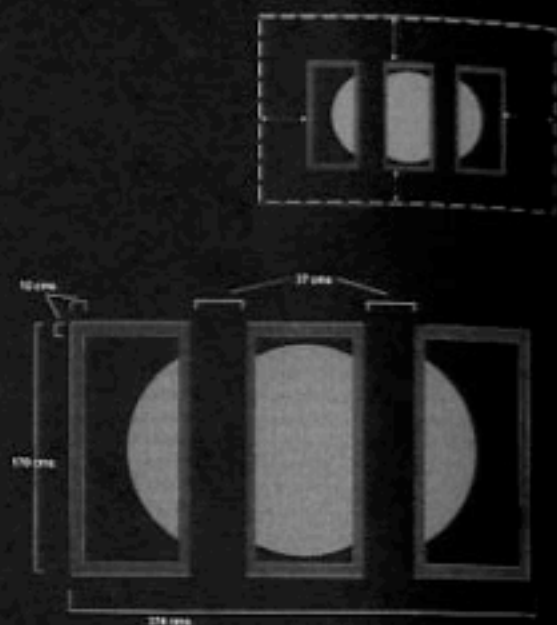
ANAMORFOSIS

La no-forma, o sin-forma, es de alguna manera, una distorsión-deformación óptica. La alteración conserva, típicamente, el origen de la alteración.



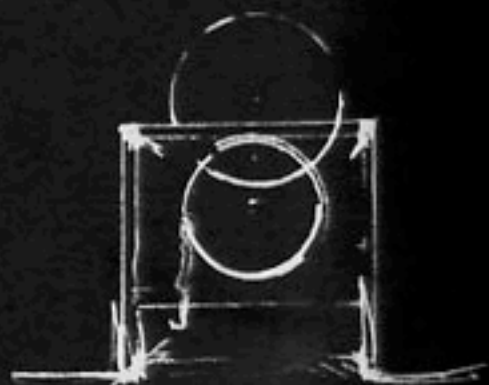
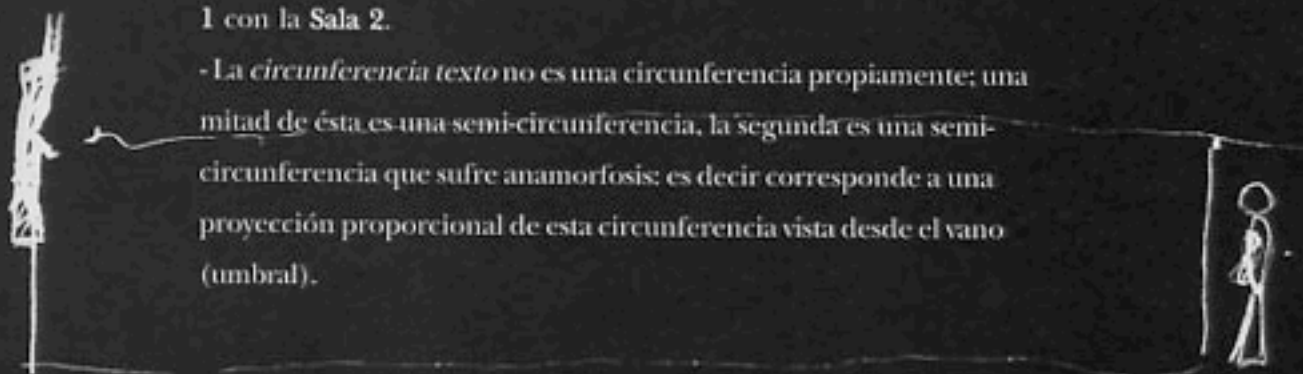


La figura geométrica del círculo viene dada por el calado en la muralla (c), en la *circunferencia texto* (d), en el vano (b) y en el umbral/tunel del video (a).

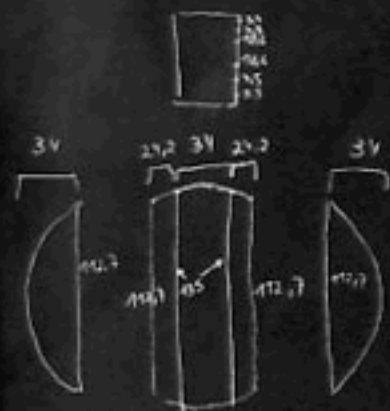


Las medidas de los círculos se tensionan en el problema de la escala:

- El video que remite, a otra escala, al objeto real mediatizado por el proceso electrónico/digital propio del video.
- El diámetro del calado que remite al ancho del vano conecta la Sala 1 con la Sala 2.
- La *circunferencia texto* no es una circunferencia propiamente; una mitad de ésta es una semi-circunferencia, la segunda es una semi-circunferencia que sufre anamorfosis: es decir corresponde a una proyección proporcional de esta circunferencia vista desde el vano (umbral).



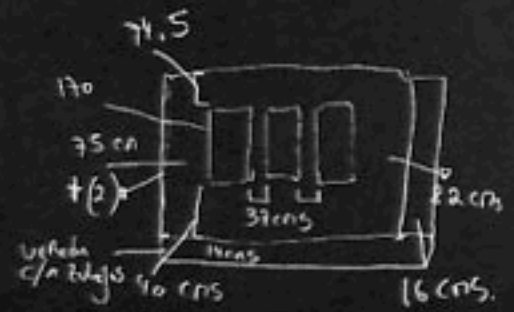
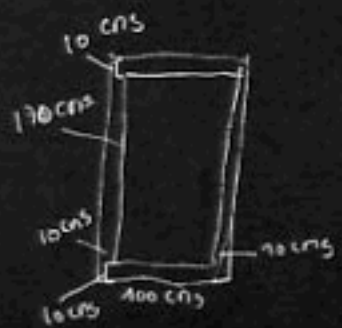
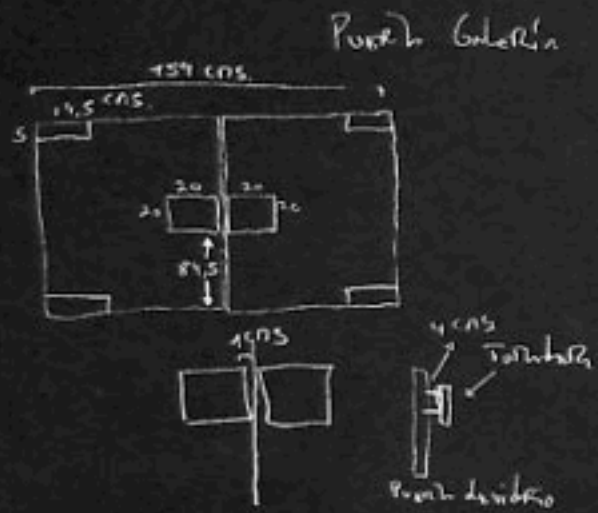


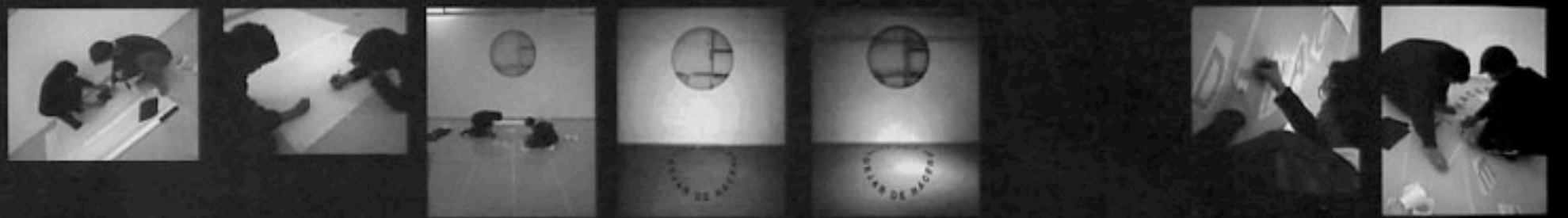


$$\begin{array}{r} 150 \\ 142,7 \\ \hline 57,3 \\ 3,3 \times 2 = 6,6 \\ \hline 186 \\ 1 \\ \hline 187 \end{array}$$



La hipótesis sería que "el hoyo" (el calado, situación c) es la transgresión simbólico-física necesaria para que la obra se constituya en un acontecimiento significativo, en prueba empírica. En una realidad otra que altere el normal "transcurso de las cosas".





# ***Galería Gabriela Mistral***

*Claudio di Girolamo*

*Jefe División de Cultura del Ministerio de Educación*

*Luisa Ulibarri*

*Jefa Departamento de Programas Culturales  
y Directora Galería Gabriela Mistral*

***Galería Gabriela Mistral***

*Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381*

*Santiago de Chile*

*Teléfono (56-2) 731 9954 / Fax (56-2) 665 0815*

*e-mail: lulibarr@mineduc.cl*

*Ministerio de Educación*

*Departamento de Programas Culturales,*

*División de Cultura*

*La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las Artes Visuales del país. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional e internacional, mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, refractaria, por lo general, a los valores y a la lógica del mercado de arte nacional.*

*El proyecto de la galería incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la Directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra. En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de los textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del Proyecto Galería Gabriela Mistral.*

***Santiago de Chile, julio, 1999.***

*dedicado a mi padre y a mis grandes amigos.*

Catálogo del proyecto expositivo  
*Lejos de la piel* (haced raje red)  
de Antonio Silva Vildósola  
Galería Gabriela Mistral  
Santiago de Chile  
6 de julio - 28 de julio de 1999

Auspiciadores

VOXEL Comunicaciones Multimediales - f: 251 3455  
ADHYGRAF Ltda. - f: cel. 09 448 2144

Agradecimientos especiales

Carlos Vildósola F.  
Museo Nacional de Bellas Artes

Edición

Antonio Silva

Diseño y diagramación

Juan Pablo Díaz  
Antonio Silva

Impresión

Andros

Fotografías

Sandra Vásquez  
Claudio Opazo  
Gerardo Pulido  
Antonio Silva

Equipo de Montaje

Antonio Silva  
Juan Pablo Díaz  
Gerardo Pulido

Textos

Luisa Ulibarri  
Gaspar Galaz  
Justo Pastor Mellado  
Ricardo Loebell  
Antonio Silva

Calado en el muro

Roberto Muñoz

Edición de video

Daniel Torrealba, VOXEL  
Antonio Silva

Plotter de corte

Francisco Franciz, ADHYGRAF (vitrinas)  
Jorge Salazar, EUROCUTTER, (anagramas)

Cálculo anamórfosis

Ricardo Miranda

Corrección de Textos

Karla Eliessetch

Agradecimientos

Luisa Ulibarri, Carlos Cosigna, Alonso Duarte y Staff Galería  
Gabriela Mistral, Ramón Castillo, Cristián Murillo, Nestor  
Olhagaray, Jorge Boetsch, Eduardo Arriagada, Francisco  
Franciz, Juan Pedro Broussain, Pedro Murtinho, Juan Enrique  
Gabler, Lorena Arenas, Luis Alarcón, Juan Pablo Ivanovic, Paz  
María Aburto, Familia Silva Vildósola, y al arquitecto y al  
dibujante del Ministerio de Educación.