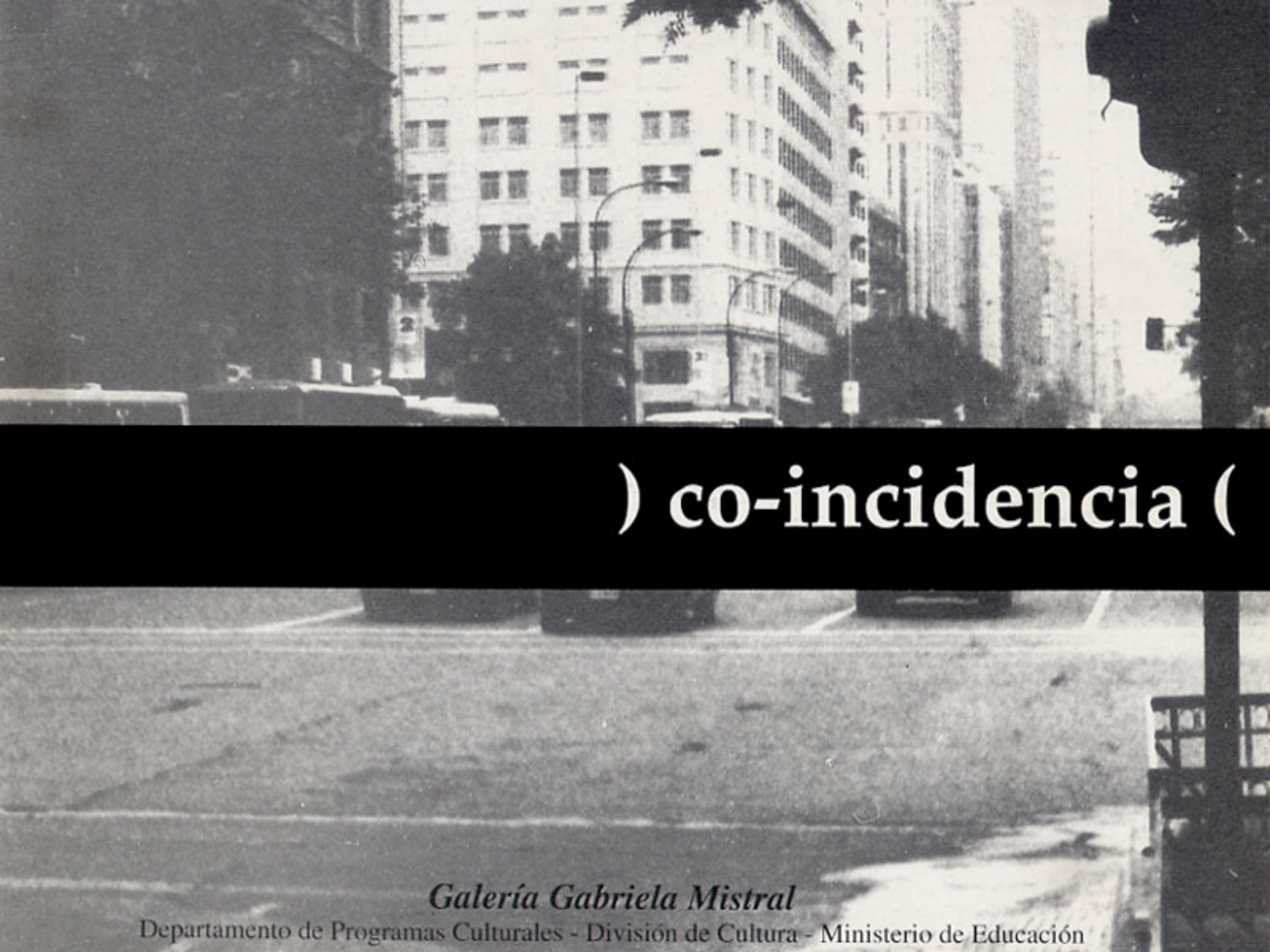


) co-incidencia (

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación

) co-incidencia

26 de Mayo - 24 de junio 1998

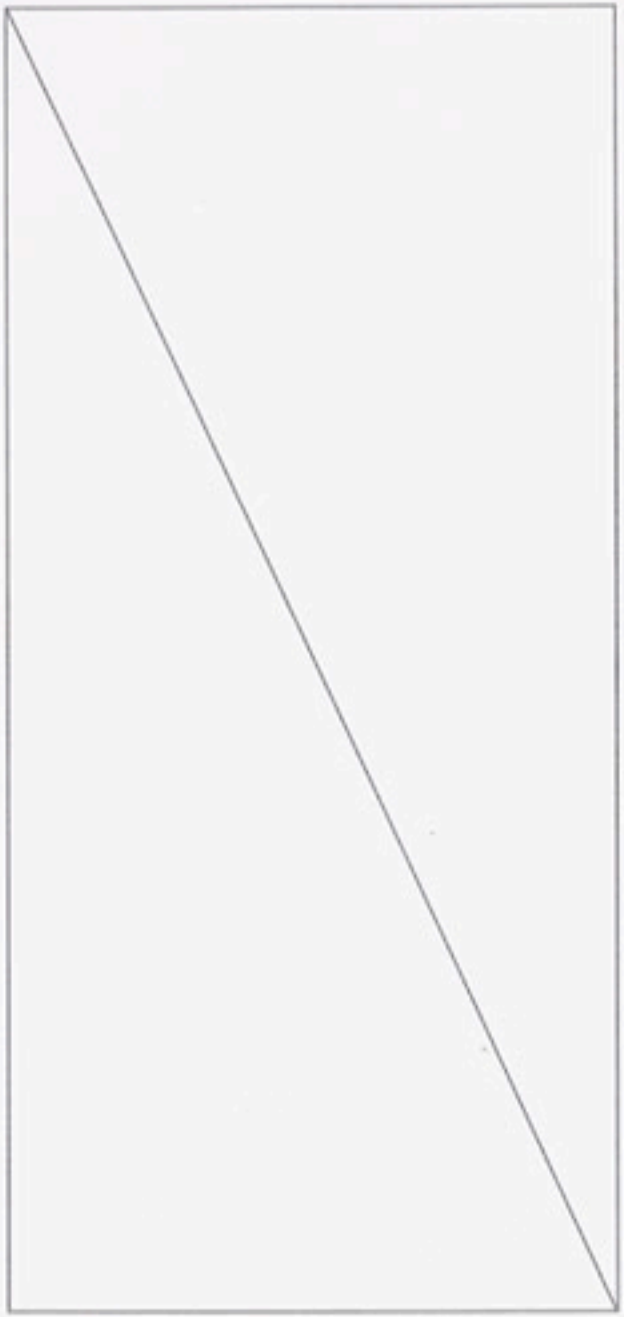
Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura- Ministerio de Educación
Santiago - Chile

O.I.L. Mayo, 1998.

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse , en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarles las horas del día tan claramente como las hondanadas del monte.

Walter Benjamin



DESDE LA CALLE NO SE VE LA CIUDAD.

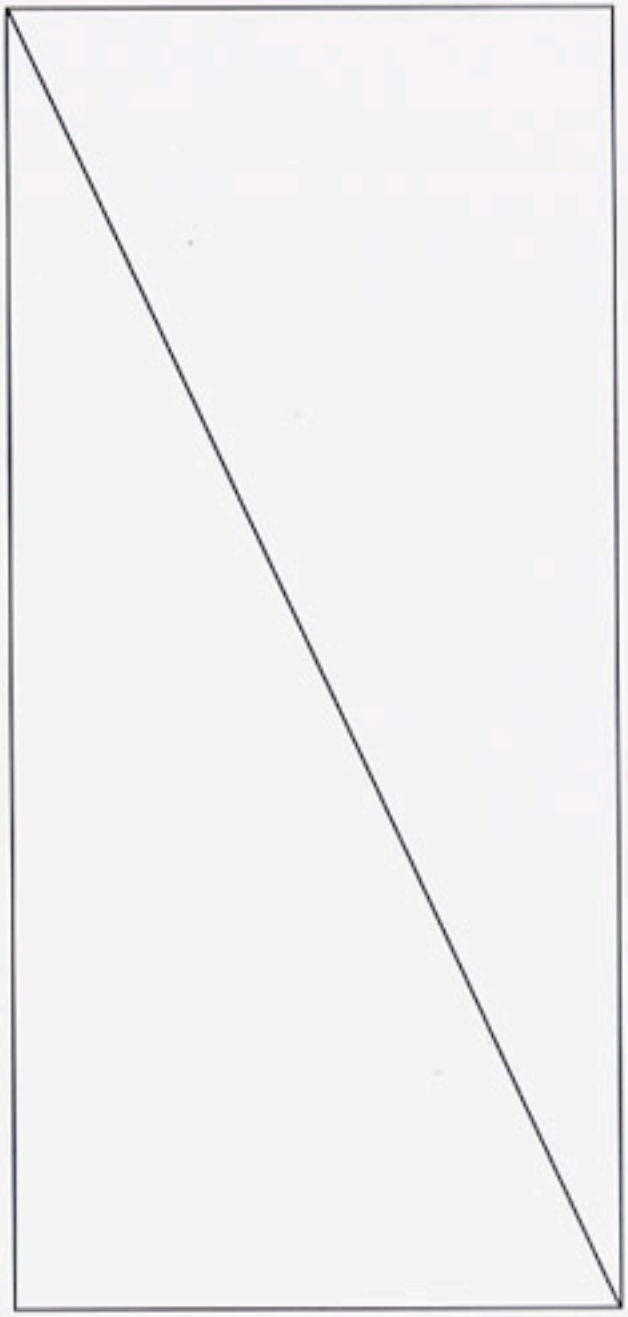
Escribe Descartes en el Discurso del Método: «Así, estas antiguas ciudades que al principio sólo fueron aldeas y que se han convertido con el transcurso del tiempo en grandes ciudades, están tan mal proporcionadas en comparación con esas plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura, (...) que viendo cómo están dispuestos [los edificios], aquí uno grande, allá uno pequeño, y cómo hacen las calles tortuosas y desniveladas, se diría que más bien es la fortuna que la voluntad de algunos hombres que usan la razón la que los ha dispuesto así».

En efecto, el crecimiento de la ciudad (factor inherente al fenómeno de la «modernización, particularmente en latinoamérica), exhibe una historia cuya empiria habría de rastrearse en el desarrollo y ocupación de sus calles. Para una mirada que contemplara en tal proximidad y compromiso el fenómeno urbano, se haría manifiesto el hecho -por lo demás evidente- de que éste no corresponde a un diseño sistémico y global. No es posible la metropolización planificada del deseo.

Descartes acierta en describir la mirada de aquél que, haciendo de la geometría una ideología, contempla (o debiéramos decir que simplemente mira) escandalizado cómo el azar se ha tomado por asalto la mesa de dibujo del Dios geómetra. La ciudad empírica no es el fruto de la razón de una voluntad. Es precisamente la historia de la ciudad lo que la razón cartesiana no puede administrar, esto es, su condición de ser ante todo histórica, que no es la historia de una obra (tiempo de la construcción como simple demora de la construcción, tiempo inesencial si la medida es el origen), sino la obra de la historia. Si es cierto que, como afirma Descartes, las antiguas ciudades sólo fueron aldeas, ello se debe a que su comienzo está en la necesidad de asentamiento, «junto a» (el río, los pastos del ganado, etc.).

[Pensemos en esos pueblos que comienzan siendo sólo una calle, en donde el trazado no es más que una línea en el desierto, como una explotación en (el) silencio, junto al yacimiento. Como escribe Andrés Sabella en un poema sobre la salitrera Baquedano: «Una calle no más y una veleta: / caballito de palo de los vientos. / Pájaro solitario, el sol se quiebra / contra el hombro plomizo del silencio»]

El reclamo de Descartes contra aquellas ciudades cuyo crecimiento es fruto del azar y no de la razón sería precisamente el hecho de que no ve ellas una ciudad, sino calles. Y, claro está, la historia de la ciudad no sería sino la historia de sus calles, lo que equivale a decir lo siguiente: la historia de la ciudad es la historia acerca de cómo se fue perdiendo de vista la ciudad.



La ciudad usurpó las distancias hasta coincidir ella misma con el horizonte. De hecho, «perderse en la ciudad» es perderse en sus calles.

El mapa arterial de la ciudad (ese que encontramos en las oficinas de turismo o en las comisarías o en los municipios) es el «resultado» de historias múltiples que se articulan en una compleja trama cuyo mapa total es, en sentido estricto, imposible. Y entonces, el mapa sólo se restituye cuando se pierden de vista las calles. En Del rigor de la ciencia Borges exploró en una ficción las paradojas que se siguen del mapa que queriendo superar su propia condición de artificio, coincide con la realidad hasta consumirla. Bien puede pensarse que en ese cuento de Borges la verdad del mapa moderno es el desierto.

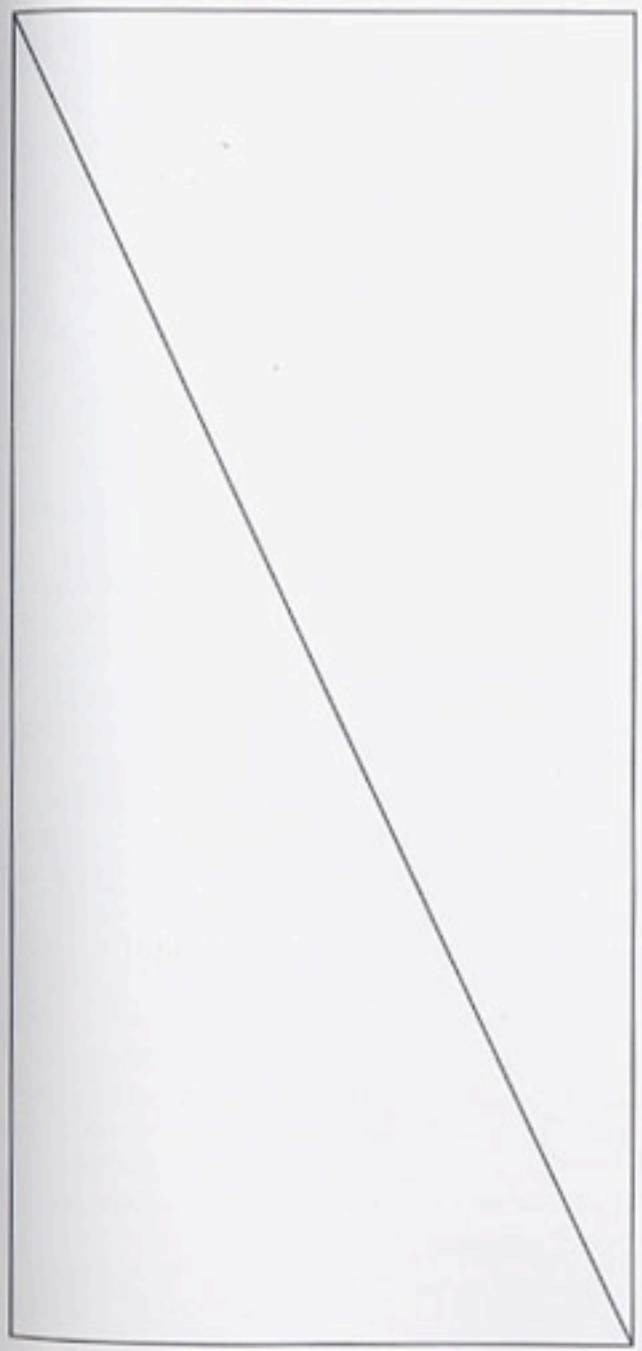
Este es precisamente el fenómeno que nos seduce e inquieta, a saber, que la calle es aquel lugar en la ciudad desde donde perdemos de vista la ciudad, y sin embargo, la presentimos, no como «espacio», sino como aquella distancia en cuyo «centro» el transeúnte habita momentáneamente.

La complejidad inasistible de la ciudad fragmentada, estallada rizomáticamente en «sus» calles, cargadas de innumerables condensaciones temporales, queda sin embargo puesta «entre paréntesis» cuando la calle es señalada y determinada como «espacio público». Como sabemos, es precisamente así como suele referírsela, acotado y disciplinado su bullicio y su silencio bajo el primado de lo público en el descampado del espacio sin atmósfera.

El sentido ideológico de esta predominancia de la espacialidad se relaciona con una determinada concepción de la política, particularmente moderna, conforme a la cual se hace transparente a la ciudadanía como cuerpo civil(izado). Pero, en esta transparencia, el tiempo callejero opera como una opacidad, una bruma cargada de ruidos e imágenes secretas, en la privacidad indómita de los deseos y las fantasías que sostienen al caminante para que no se desplome de pura inconclusión. En este sentido, la densidad temporal de la calle parece siempre anunciar el fin de la razón de la ciudad; quiero decir también, el fin de la razón en la ciudad.

«Hacia el último cuarto del siglo XIX -escribe Julio Ramos en Desencuentros de la modernidad en América Latina- (...) el concepto de la ciudad [latinoamericana] se ha problematizado. En Martí la ciudad aparecerá estrechamente ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáforas claves de la modernidad. La ciudad para Martí y muchos de sus contemporáneos (...) condensa lo que podríamos llamar la catástrofe del significante. La ciudad espacializa la fragmentación -que ella misma acarrea- del orden tradicional del discurso, problematizando la posibilidad misma de la representación». En efecto, el orden de la representación es dislocado y, finalmente transgredido, por la lógica otra del significante que desborda toda posibilidad de administración por el significado; esto es, desborda el mapa.

La predominancia política del espacio moderno, esto es, de la ciudad y de



su plano regulador, corresponde a una determinada representación liberal de la democracia moderna. Representación cuya matriz «estética» es la espacialización de las relaciones ciudadanas y su virtual normalización y disciplinamiento en la equidistancia. Se trata, pues, de la concepción burguesa del lenguaje como comunicación, circuitos preconcebidos y superpuestos, como una «transparencia» sobre la ciudad anestesiada, precisamente para traerla y asegurarla categorialmente en la apariencia como su verdad. Entonces, si se trata de optimizar la ciudad (de hacerla, como suele decirse, «habitable»), ello consiste en asegurar los itinerarios comunicantes, los circuitos que determinan la rutina de los itinerarios prefijados. La ciudad como la utopía del circuito, tránsito sin calle; esto es, viaje sin roce y sin paisaje. Comunicación sin «ruido». Las calles, como trama fisiológica de la ciudad (como «arterias»), han de servir a la comunicación entre un punto y otro. Pero, claro, entonces no se trata de la calle, sino de la línea (la del metro por ejemplo). La línea, gesto fundacional que, según sostiene Worringer, «de acuerdo a la sujeción a una ley puramente geométrica, debía ofrecer la mayor posibilidad de dicha al hombre confundido por la caprichosidad y confusión de los fenómenos (...); en ella hay ley y necesidad, mientras que en todas partes impera la arbitrariedad de lo orgánico».

Hemos de sopesar la gravedad de lo que ha dicho Julio Ramos en el pasaje que citábamos más arriba. La calle es la insubordinación del significante. Que los materiales visuales de la ciudad -las calles, las esquinas, las veredas-, puedan ser habitados, como los restos de una geometría inverosímil, como las ruinas de un templo (como la obra de un Dios loco o -lo que viene a ser lo mismo- de un «autor» multiple), significa que serán transformadas en lugares, que serán, pues, cargadas de pequeñas historias. Como si hiciéramos una fogata para abrigarnos en uno de los ángulos de un triángulo equilátero; como si un ángulo fuese un rincón.

Y no se trata de una débil épica de la marginalidad o de una «moral» de los rincones, sino más bien de una poética fenomenológica de la calle como deseo. En efecto, el horizonte, -tanto ideológico como estético-, de la «insubordinación» de la calle es la ciudad, así como -de un modo análogo- la transgresión local de la palabra es siempre el lenguaje.

El deseo de la calle no es sino el deseo de ciudad, pero de una ciudad imposible: la ciudad del deseo.

La estética espacializante opera, en su verosímil político, como democratización del espacio; en este caso, la ciudad como red performativa de la comunicación generalizada. Desde el punto de vista de la modernización (esto es, de la modernidad post Estado, post poder centralizado), la comunicación viene a ser como el conjuro de toda revuelta. Que las calles sean líneas y no calles, éste sería el lema del «urbanismo» extremo, democrático- totalizante. El deseo re-

ducido-traducido a su grado cero, precisamente como su posibilidad de circular (traducido todo deseo ahora como deseo de circular y, así, coincidiendo el deseo con el límite de sus posibilidades en la «época de la velocidad»).

Acaso sea en este contexto estético-ideológico que habría que entender el llamado imperativo de Le Corbusier: «¡Debemos acabar con la calle!». Es decir, debemos realizar la ciudad para acabar con el deseo de ciudad, cuyo sordo bullicio se hace sentir en las calles de las grandes urbes, en las urbes des-medidas. Deseo de ciudad como deseo de totalidad. Realizar la ciudad es realizar la posibilidad, desde sus límites hacia el centro: clausurar la imaginación allí en donde lo posible ha anticipado al deseo (pues, la imaginación sería, en principio, ese lugar privado en donde la razón se subordina al deseo).

Así, la calle es siempre un lugar en una ciudad, pero es también el lugar en donde la ciudad se extraña y se desconoce. Podría decirse que hoy la calle es -quiero decir, hoy más que nunca- el lugar en donde la puesta en cuestión de la representación, que anima a la historia del arte desde comienzos de siglo, es un factum que cruza a toda existencia citadina.

Si la ciudad ha sido desde siempre un ficción, la calle sería el vericueto de esa ficción. Las calles son como lugares al interior de un no-lugar. Si la ciudad es, como lo venimos sugiriendo, una ficción del poder (la ficción que el poder hace de sí mismo),

El lado oscuro del párpado

Willy Thayer

Si de pronto un día lo inconciente se objetivara, una indescriptible losa sólida extendida por doquier encima de las cabezas comenzaría levemente a aplastarnos. Poco a poco, bajo la presión de su peso adherido por ventosas a las orejas, iríamos cayendo de uno en uno a causa de la fatiga. Imaginemos ahora al último que soporta de pie la carga completa mientras el volumen le dobla las rodillas hasta tenderlo sobre el suelo. El último, sepultado bajo la losa, vería cruzar a través del espacio umbrío del párpado interior, nombres como meteoros incandescentes que, oriundos de la "cosa en sí", atraviesan la atmósfera de sus visiones hasta incrustársele en el seso dibujándole huellas en la masa encefálica como los cráteres de la luna. Tendido bajo esa masa el último escucha la obra:

(1) la obra no se deja comprimir en la literalidad de los códigos que la distribuyen y conminan «obligándola a decir» según cláusulas y materialidades específicas, desarraigándola de su paraíso irrepresentable. La escriptura también es un principio de ocultamiento. La criptografía

entonces la calle es la multiplicación inverosímil de las ficciones. La calle es el lugar de esa demasía estallada, aún en los cuerpos disciplinados de los que transitan en la ciudad inhabitable, agolpados en la puerta del Metro u ordenados en la fila del Loto.

Y acaso tenga que ver precisamente con esto la fantasía del poder: la normalización de lo público (del pueblo como público; de la calle como arteria de una ciudad). La calle como exterioridad, espacio de vigilia permanente, diurna e insomne, opera como soporte de la transparencia panóptica. La calle como visibilidad.

Sin embargo, la exploración estética de la calle nos ha de develar una pluralidad de tensiones y diferencias, conforme a las cuales acontece aquello que podríamos denominar provisoriamente con el nombre de la «experiencia» de la calle. Tensiones y diferencias tales como: rutina-acontecimiento; espacio-tiempo; tránsito-detención; público-privado; noche-día; velocidad- lentitud; vacío-lleno; movimiento-detención, etc. Es sólo a partir de estas diferencias tensionadas que se nos dispone la posibilidad de textualizar la calle y, entonces, su visibilidad plena deviene una trama cifrada de pequeñas historias, sin comienzo ni final, historias que ni comienzan ni terminan en la calle, pero que exigen esa exterioridad como su gravedad. Sin comienzo ni fin quiere decir sin un gran comienzo ni un gran final, y quizás lo grande de esas historias sea sólo el «y entonces...» que marca el acontecimiento de la expectativa, de la esperanza (la esperanza de que algo ocurra), en ocasiones obsesiva; otras, estéticamente «errática», como de hecho acontece con la mirada del flâneur, seducido -en su ingenua lucidez- por las costuras del contexto. Ese momento de suspenso, ese lapsus del sentido es, hoy, aquí, la calle.

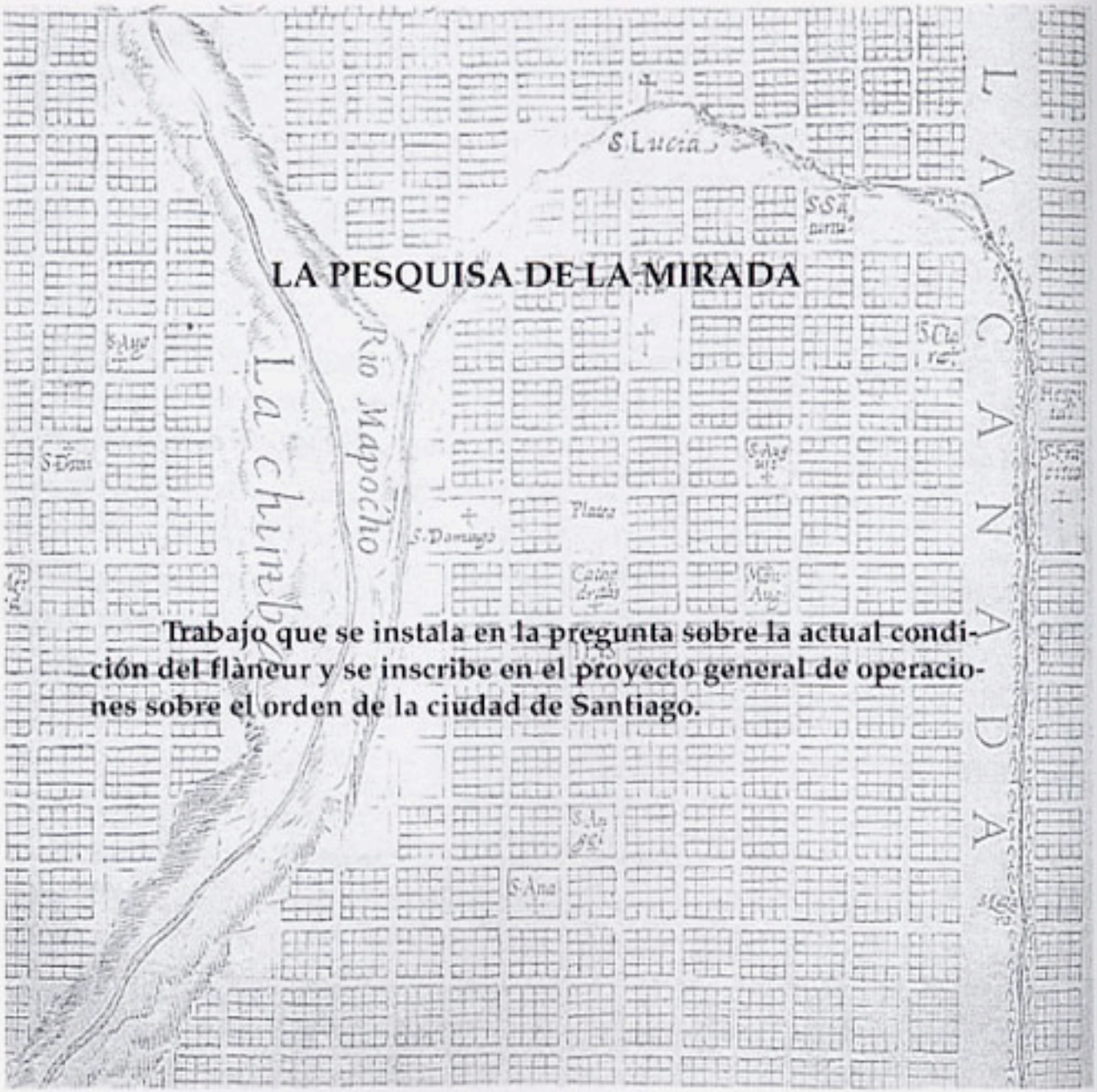
La calle como texto no es la calle revelada, sino más bien la posible ex-periencia de su estado de no-revelado. Desfondamiento de la calle. Así, la sobre-exposición de la calle, su carácter de abierto o de descampado la haría inhabitable. Pero ocurre que precisamente ésta no es la «experiencia» de la calle. Por el contrario, es en (el) secreto que se transita la calle, sin atmósfera. Todo aquél que transita por la calle tiene su historia incompleta.

Alguien debe siempre deambular por la calle para que los lugares existan. Hay siempre alguien en la calle, y en ella nunca seremos los primeros ni los últimos.

La luz que ilumina los hogares se ve siempre desde afuera. La ciudad del deseo existe, ha existido siempre. Es la ciudad de las miradas y de las pequeñas historias que las tejen.

Sergio Rojas C.
Mayo, 1998

forma parte de su vocación. La veladura podría ser su virtud. La obra, entonces permanecería en el ámbito de lo no escrito en lo escrito, aunque indicada a partir de lo escrito; y buscaría decirnos algo que irremediablemente hemos perdido y que no debimos perder, dejándonos saber, al mismo tiempo, que ninguna literalidad podrá recuperar aquello, y que precisamente por eso perdido es que la literalidad se convierte en literatura. Así, la escritura, cuando es literaria, nos habla de una revelación que ella, en tanto código, frustra, pero a la que querría encaminarnos. Y en ello reside su fuero estético. La obra retrocede desde que la página en blanco se fragmenta en signos. Ni la tela, ni las capas de pintura, ni las pinceladas, ni la imagen son la obra ni nada que pueda materialmente realizarse, dice Blanchot. Ninguno ni muchos vocablos escritos serán la obra, aunque todos se deban a ella. Que la infinitud y maleabilidad de la obra se asiente en vocablos irremplazables, aunque tentativos —más aún si se considera que todo vocablo, independientemente de la experiencia que en cada caso lo conjure, es expresión involuntaria de la memoria de cuantas experiencias se han hecho palabra con él— no quiere decir que la obra se agote en lo escrito y su ley. La pluralidad de vocablos escritos y articulados no engendra derecho sobre la diseminación de la obra. Lo literal, cuando brota de la literatura, no seca lo literario que se multiplica indefinidamente en la lectura. Por eso en la escritura de obra habrá siempre un lu-



LA PESQUISA DE LA MIRADA

Trabajo que se instala en la pregunta sobre la actual condición del flâneur y se inscribe en el proyecto general de operaciones sobre el orden de la ciudad de Santiago.

La coherencia ahora, en cuanto constituirse al interior de la Galería Gabriela Mistral, se daría por el rol crítico, o de borde, que este espacio cumple como lugar abierto a las formas de arte experimental y la relación de este actuar con su ubicación, justamente en uno de los márgenes del Santiago fundacional. Pero también esta la historia de los expositores, historia de un acumulado de producciones resueltas en recolecciones y recorridos urbanos, ejercicios fundamentales del vagar.

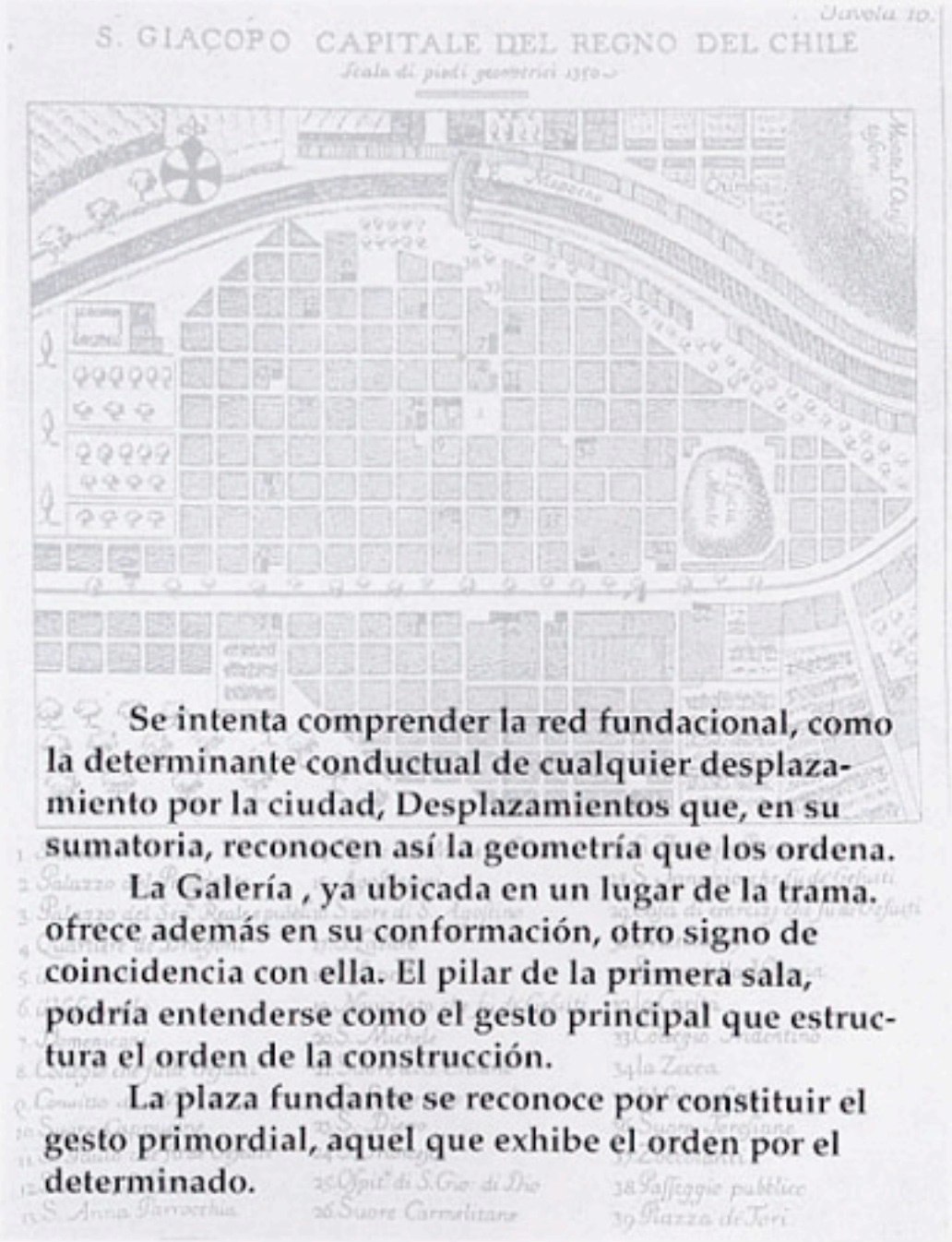
gar donde ella explícitamente fracasa abjurando de sí en favor de la obra. Ese fracaso es el amor de la escritura a la obra, de la literalidad a la literatura. Kafka ordenó quemar sus papeles para incorporar en ellos el deseo de anularse y dar lugar a la obra. Neutralizó en sus escritos toda intencionalidad por fuera de la obra. Su escritura, sin desaparecer, se eximió de la voluntad de publicarse por sobre la obra a que se debía.

El "mundo" de la obra, entonces, comparece en la mise en scène como algo «siendo» en esto que «es», como la muerte siendo en el cadáver. La soberanía de la obra, su posibilidad, escapa a la ley en que se inscribe. En este sentido la obra escapa a la pompa editorial así como la muerte escapa a la pompa fúnebre. La obra, como la muerte, es soberana porque invade y subyuga sin ser afectada por aquello que la padece.

Cómo sea que el mundo de la obra se vuelque en la superficie de la escritura es algo que literalmente no se podrá saber, y a lo que sólo tenemos acceso literariamente, lo cual nos devuelve a la circularidad de la elucubración poética que en cada solución abre a la indefinición de nuevos problemas. Filosofías de la composición y del origen de la obra de arte, principio del genio, de la musa o del furor, de la concentración del talento histórico, sociologías del arte, pueden literalizar las condiciones necesarias para el acto creativo, pero la condición suficiente, siempre será literaria y no acabará de ser dicha. Cualquier modelo de creación es un efecto de creación él mismo.

Supongamos, entonces, suposición que más adelante habremos de contrariar, que la soberanía de la obra se despliega antes de su ejecución escritural, así como el Corán, para los musulmanes que, según ellos, siendo anterior a la lengua árabe, estaría escrito primeramente en el cielo que en el arábigo. La escritura sería un caso de la obra, así como la vida un caso de la muerte, y un caso muy raro. Según esto, la obra condesciende a la escritura, tanto como la escritura se deba a la obra, aunque la traicione al trasladarla a un cuerpo finito abjurando de su encomienda interminable. Por eso es que la idea de un texto definitivo corresponde a la religión o al cansancio, como sugiere Borges, y no a la literatura. De ahí también que publicar una obra, como enterrar un muerto, se justifica para no emplear toda la vida en maquillar la fórmula que se suelta al pie de lo indecible.

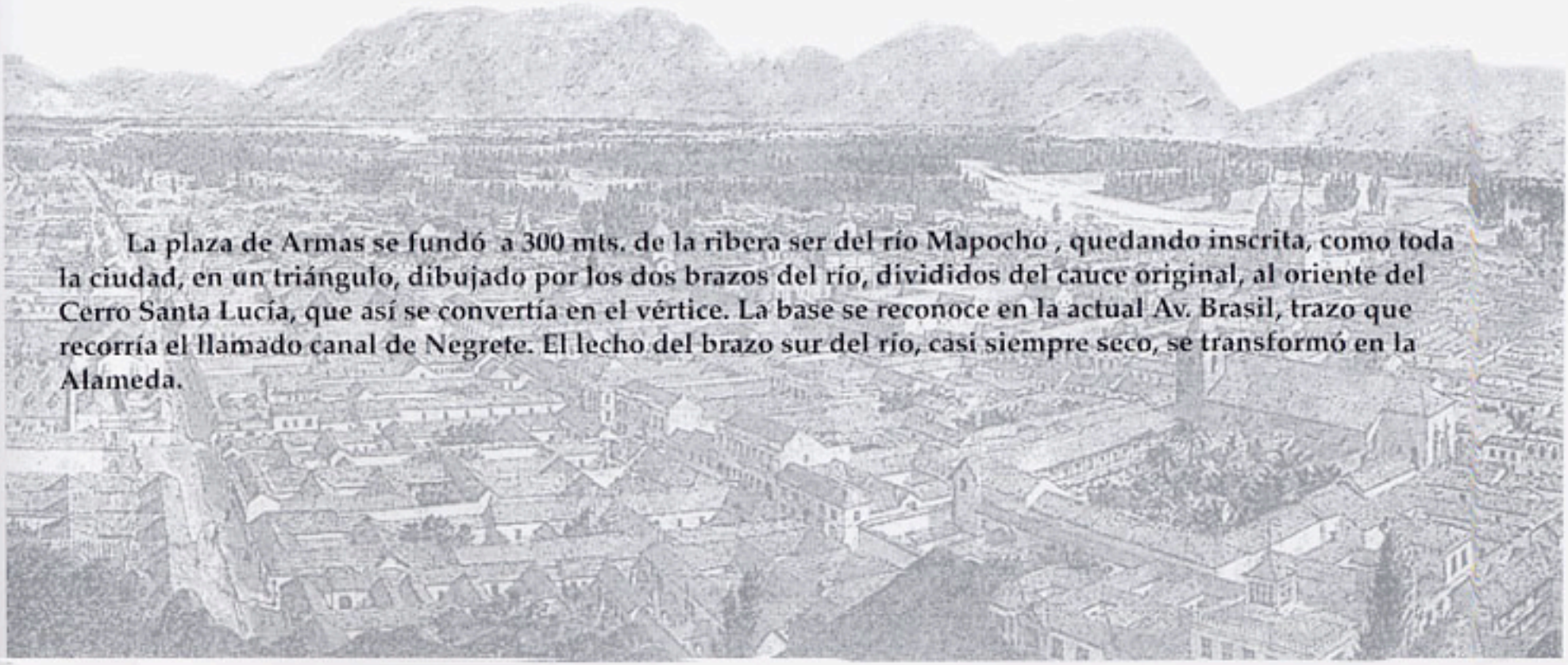
La escritura, por su parte, no podrá avistar la obra sino a través del idioma en que se trama, y nunca al desnudo. Como ese libro infinito que hacía desaparecer irremediablemente lo leído en cuanto se plegaban sus páginas, la literatura se abre por un instante y se pierde irrecuperable en la literalidad de lo escrito. Así el escritor pertenece a la obra que no le pertenece, y que lo absorbe lejos del tiempo civil sin que pueda reclamar para sí ninguna propiedad sobre ella —como el paciente que "ha hecho" una enfermedad no puede reclamar propiedad alguna sobre ella—, atra-



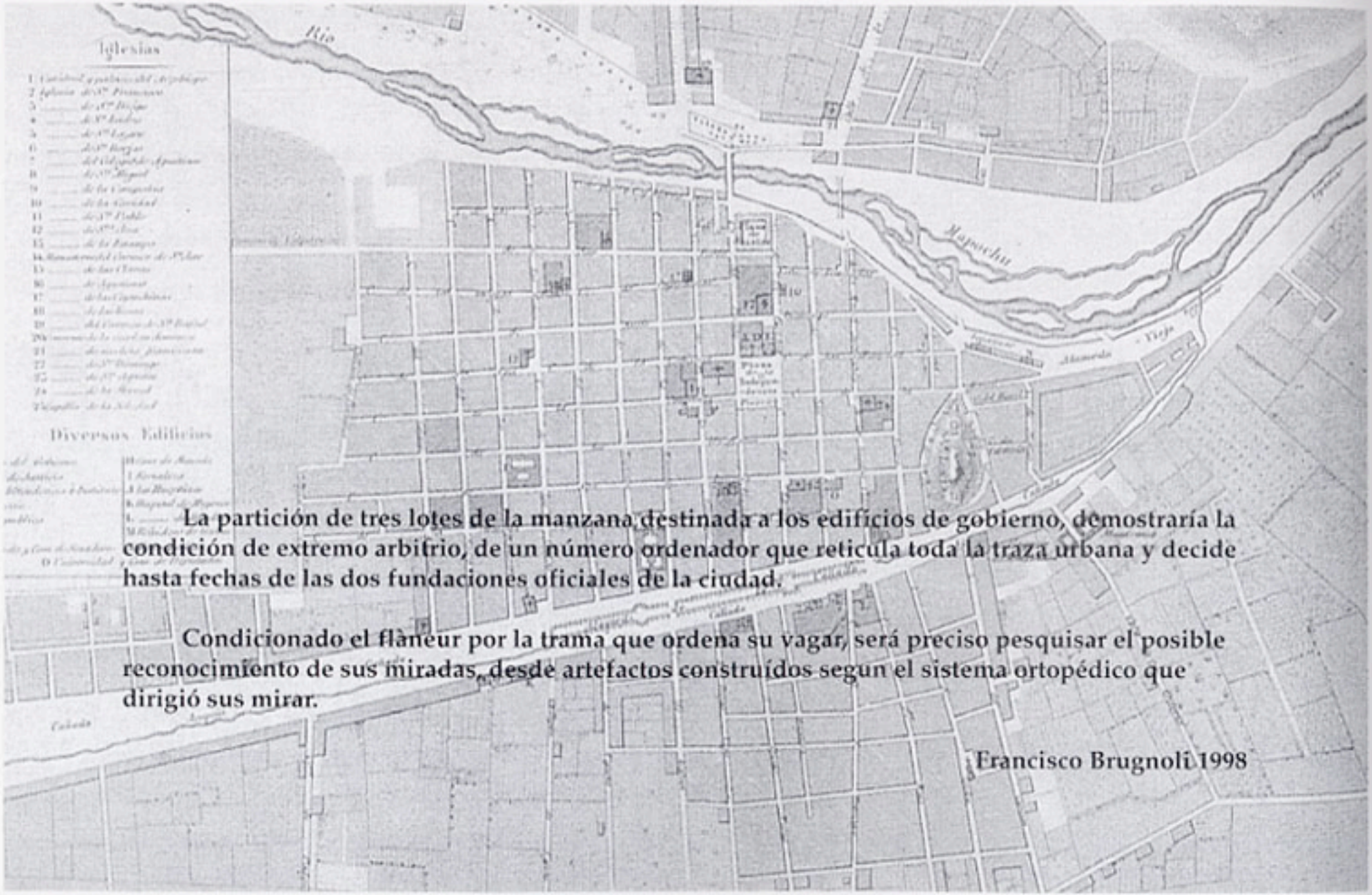
Se intenta comprender la red fundacional, como la determinante conductual de cualquier desplazamiento por la ciudad, Desplazamientos que, en su sumatoria, reconocen así la geometría que los ordena.

La Galería , ya ubicada en un lugar de la trama. ofrece además en su conformación, otro signo de coincidencia con ella. El pilar de la primera sala, podría entenderse como el gesto principal que estructura el orden de la construcción.

La plaza fundante se reconoce por constituir el gesto primordial, aquel que exhibe el orden por el determinado.



La plaza de Armas se fundó a 300 mts. de la ribera ser del río Mapocho , quedando inscrita, como toda la ciudad, en un triángulo, dibujado por los dos brazos del río, divididos del cauce original, al oriente del Cerro Santa Lucía, que así se convertía en el vértice. La base se reconoce en la actual Av. Brasil, trazo que recorría el llamado canal de Negrete. El lecho del brazo sur del río, casi siempre seco, se transformó en la Alameda.



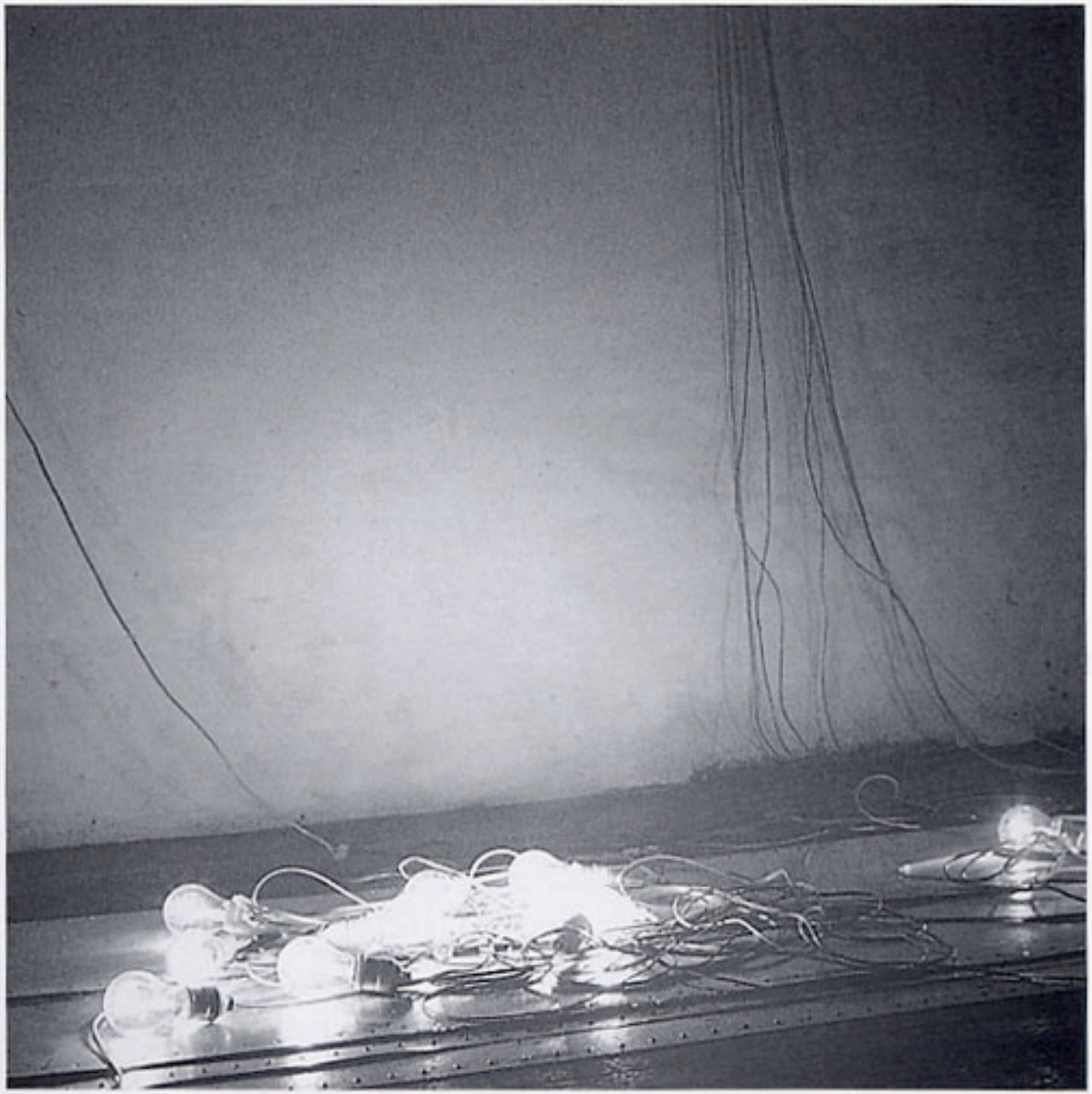
La partición de tres lotes de la manzana destinada a los edificios de gobierno, demostraría la condición de extremo arbitrio, de un número ordenador que reticula toda la traza urbana y decide hasta fechas de las dos fundaciones oficiales de la ciudad.

Condicionado el flâneur por la trama que ordena su vagar, será preciso pesquisar el posible reconocimiento de sus miradas, desde artefactos construídos segun el sistema ortopédico que dirigió sus mirar.

Francisco Brugnoli 1998

yéndolo cada vez más hacia la Biblioteca de Babel donde cada palabra, en tanto cita, activa la memoria indefinida del lenguaje sin que su voluntad ni su entendimiento puedan consolidar un dominio sobre las indefinidas resonancias. El escritor pertenece a la obra y a él le pertenecen un montón de palabras estériles cuya genealogía se le abre en el vacío de lo inconcluso, ignorante de cuántas palabras podría intercalar entre una y otra para concluir, y flota en ese vacío como el pintor en una tela mayoritariamente iluminada en colores que sus ojos no pudieran ver, o en una música preponderantemente compuesta en una clave inaudible para sus oídos actuales; palabras que irrumpen, a veces, como miembros amputados de un idioma desconocido, salpicando la atmósfera del otro idioma a través del cual se lanzan provocando la pregunta por el mundo al que pertenecerían. Porque no se trata aquí de una escritura que obedece el dictado de un dios reunido, o de una musa o sentido único, sino de trazar, como un sismógrafo, las vibraciones que zumban con el roce de aquello que excede, haciendo tañer el límite de la lengua, anunciando, sin que aún se escuche, el libro, el idioma, la lectura que vendrá, y que no puede ser asimilado al viejo idioma, por mucho que éste sea su inmediata caja de resonancia.

Si así, velada y abierta en lo escrito, la obra se expone o publica y se vende o circula por doquier; o si su scripta florece y se ensancha indefinidamente con las múltiples lecturas que, como



coronas, se depositan sobre su letra, todo eso, es un efecto que la obra no busca, no calcula, ni le importa asegurar. Los efectos a posteriori de la obra escrita constituirán sólo su esencia histórica, con la cual la obra displicente no entra en relación, al igual que la muerte no se apiada del cuerpo que soberanamente penetra. Porque a priori, bajo esta primera perspectiva, la obra carece de esencia. «Es», y nada más. Por eso la escritura de obra se debe a lo intempestivo que no termina de alojarse en ninguna actualidad.

(2)Pero es probable que la obra no sea antes que la escritura y su arte sino, más bien, posteriormente su efecto específico. Que no sea la obra la que condescienda a la escritura, soplándole frases como cadáveres que la muerte vomitara fuera de sí. Es probable que la escritura carezca de anterioridad, excepto lo ya escrito que la antecede y la pre-inscribe como a priori material. Que la obra sea sólo un efecto de superficie y que, al igual que las imágenes en el espejo, su «doble» literario constituya una ilusión del plano. La obra en la escritura, sería a posteriori, por tanto, el efecto de una lectura y no la resonancia de una anterioridad. La escritura, entonces, nos ilusionaría con dobles inmemoriales que sólo en la lectura de una superficie tiene lugar.
Hay, pues, un modo de determinar la obra, que no se interna en la anterioridad de una palabra, sino en lo inacabado de una posteridad. ¿Qué podría ser la escritura sin la lectura? El mensaje

Lo que aquí comparece son cincuenta ampolletas "Tesla" de 25 Watts y 300 metros de cable eléctrico paralelo gris, agrupados en cinco racimos de maraña , idénticamente alineados y amontonándose inútiles en el piso de la galería; cinco cuerpos sostenidos por un eje común conectado a la red eléctrica que se inicia en una de esas hendiduras caladas en los muros; hendiduras que son algo así como el umbral de algo que viene llegando, el asomarse interior de eso que zumba allá afuera bajo la forma de miles de cables como lianas que recorren concéntricamente las calles de Santiago como uno de aquellos infinitos trazados que las dibujan, superponiéndose en algo así como un nudo...eso que no es la ciudad, sino tan sólo las calles. Se trata de lo que por ahí circula y que no es verificable salvo por el sorpresivo sonido de una canción, o el repentino encenderse de una luz...quizá si la ventana de Nadja, eso que es en todas las calles. Aquello que viene llegando y se amontona en la posibilidad de ser algo otro que lo mismo.

Arriba y también alineándose en el muro, cinco placas metálicas, cada una igual a la otra, fierro negro atornillado como íconos que elevan la mirada para luego dejarla caer, tan sólo escurrideros de lo que se arrastra y trepa por el muro para luego caer como delgados hilos que algo chorrean por dentro (¿acaso ese zumbido?)...una sucesiva caída , quedando todo depositado abajo como un charco de cosas iguales y pequeñas como ampolletas , siempre cayendo y recalentándose en una mancha en el piso de la galería ,...durante un mes..

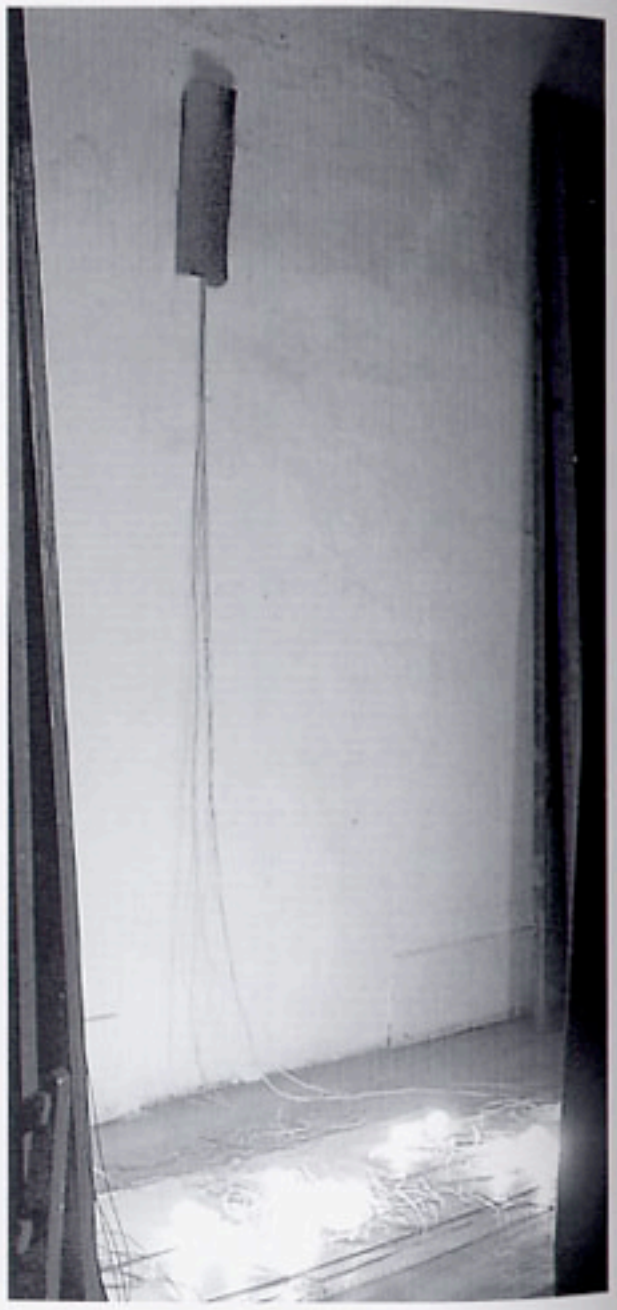
Lo que aquí comparece entonces es un asomarse en el interior de este espacio "público " y sin embargo "cerrado", el ir llegando de esa cifrada red que ahora zumba afuera y casi en silencio...quizá si esa calidez de ampolletas parpadeando al fondo, en otro lugar, alguna vez en la calle que se fugaba.

Francisco Sanfuentes

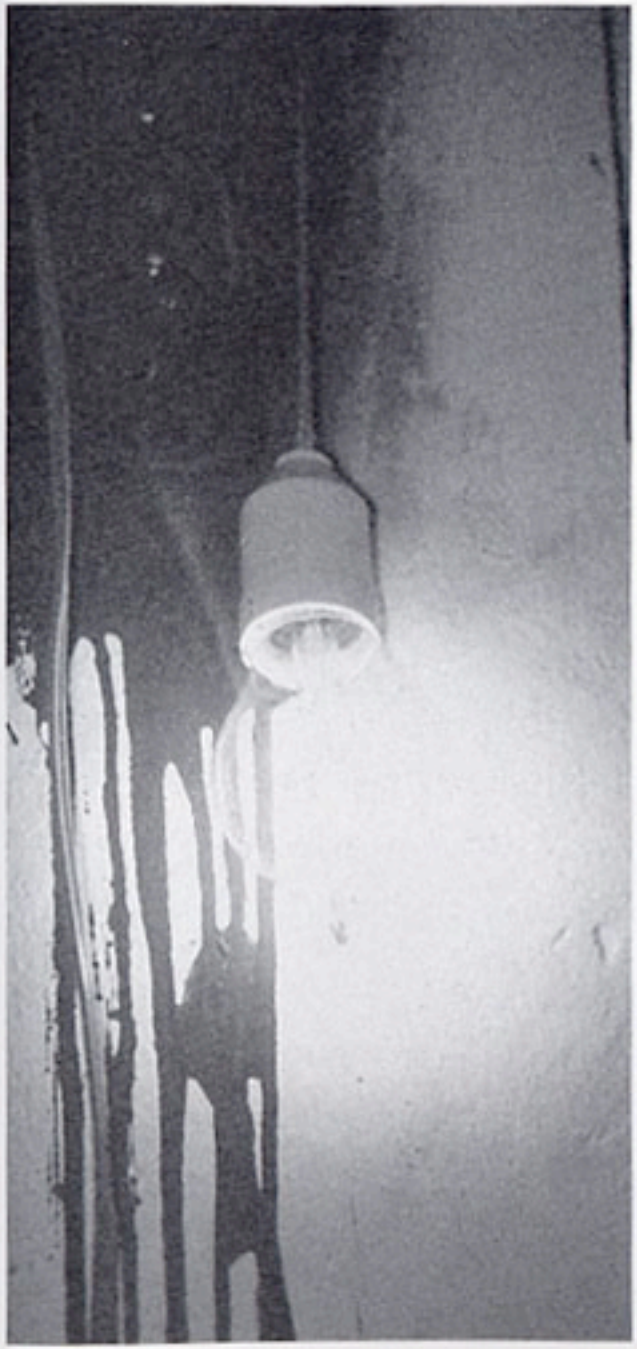
de la Biblia prolifera según las lecturas que lo van construyendo. Ser, en el caso de la obra, es ser leído. La obra, entonces, no es más que la historia de las lecturas que la re-escriben, sin que de ninguna de ellas pueda predicarse (in)fidelidad. Para hablar de (in)fidelidad tendríamos que suponer un original exacto, lo que en este caso no podemos hacer, dado que el original se constituye en la lectura. ¿Cuál podría ser la traducción fiel de las imaginaciones de Homero, de los irrecuperables hombres y días que él se representó? Ni siquiera la primera de aquellas traducciones, la que el mismo Homero —¿y cual podría ser el mismo Homero en medio de las transformaciones que dieron curso a su vida?— escribió, la cual no constituyó más que un aspecto, una traducción de las indefinidas representaciones de los hombres y días que lo circundaron.

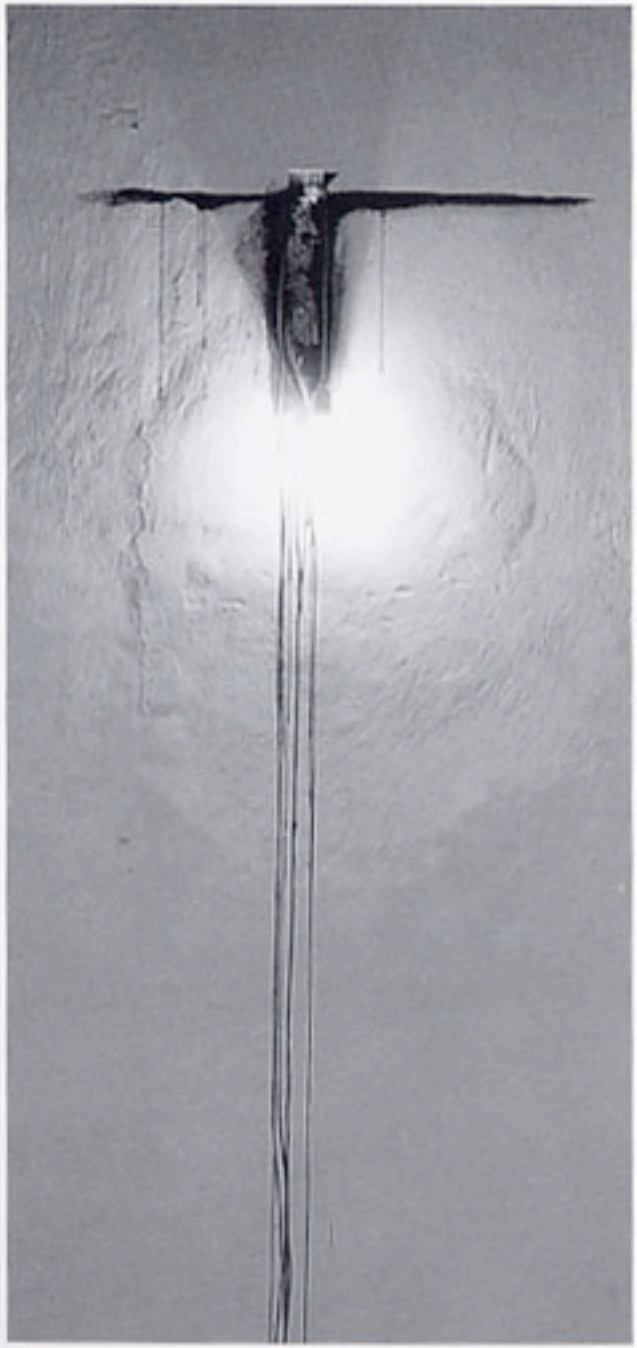
La única mismidad reside en el cadáver literal, la fórmula definitiva, la letra amenazada siempre de descomponerse en interpolaciones, incendios y restauraciones de su momia. Pero si la escritura presupone a la lectura, la unívocidad de la letra se abre a la polisemia. En la letra la lectura se reúne. En la lectura la letra se dispersa. La letra reúne lo que la lectura disemina.

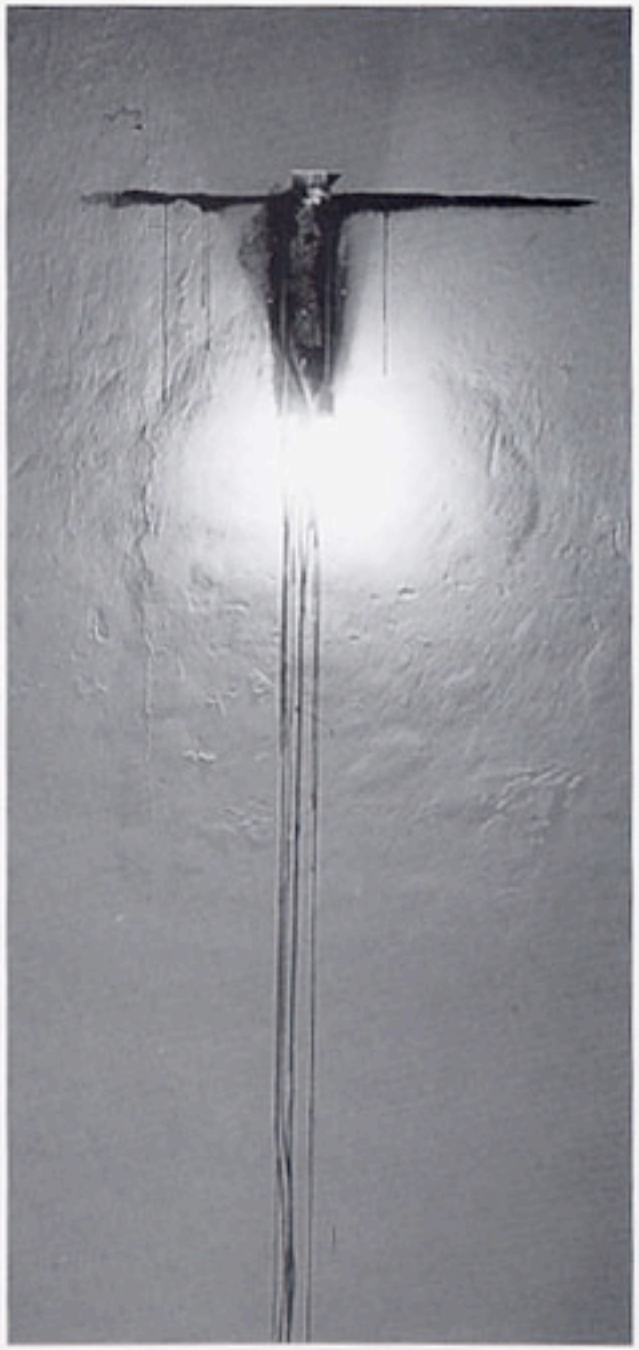
La multivocidad de la obra en la lectura, no es fruto de una vaguedad en la expresión, sino efecto del trazo estricto. El equívoco, la ambigüedad, la imprecisión en la formulación literal, mata la literatura, que entonces se transparenta para esta o estotra imagen o recuerdo sinónimo, y no para



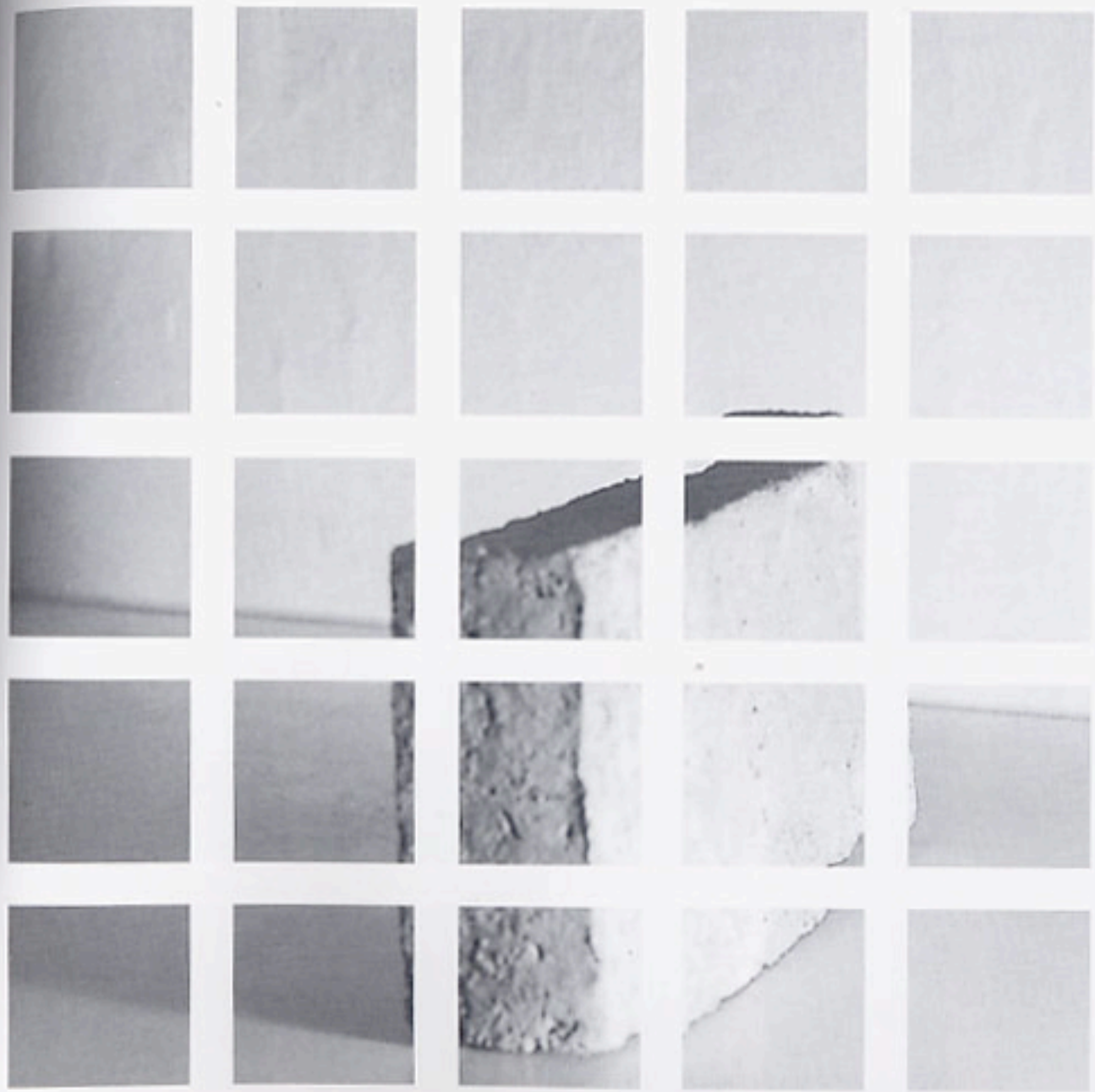
Cinco ángulos de fierro empotrados en el muro a una altura de 3.00 metros. Dispositivos a propósito para poner a escurrir pintura negra y luego iluminarla con cinco ampolletas de 25 Watts.







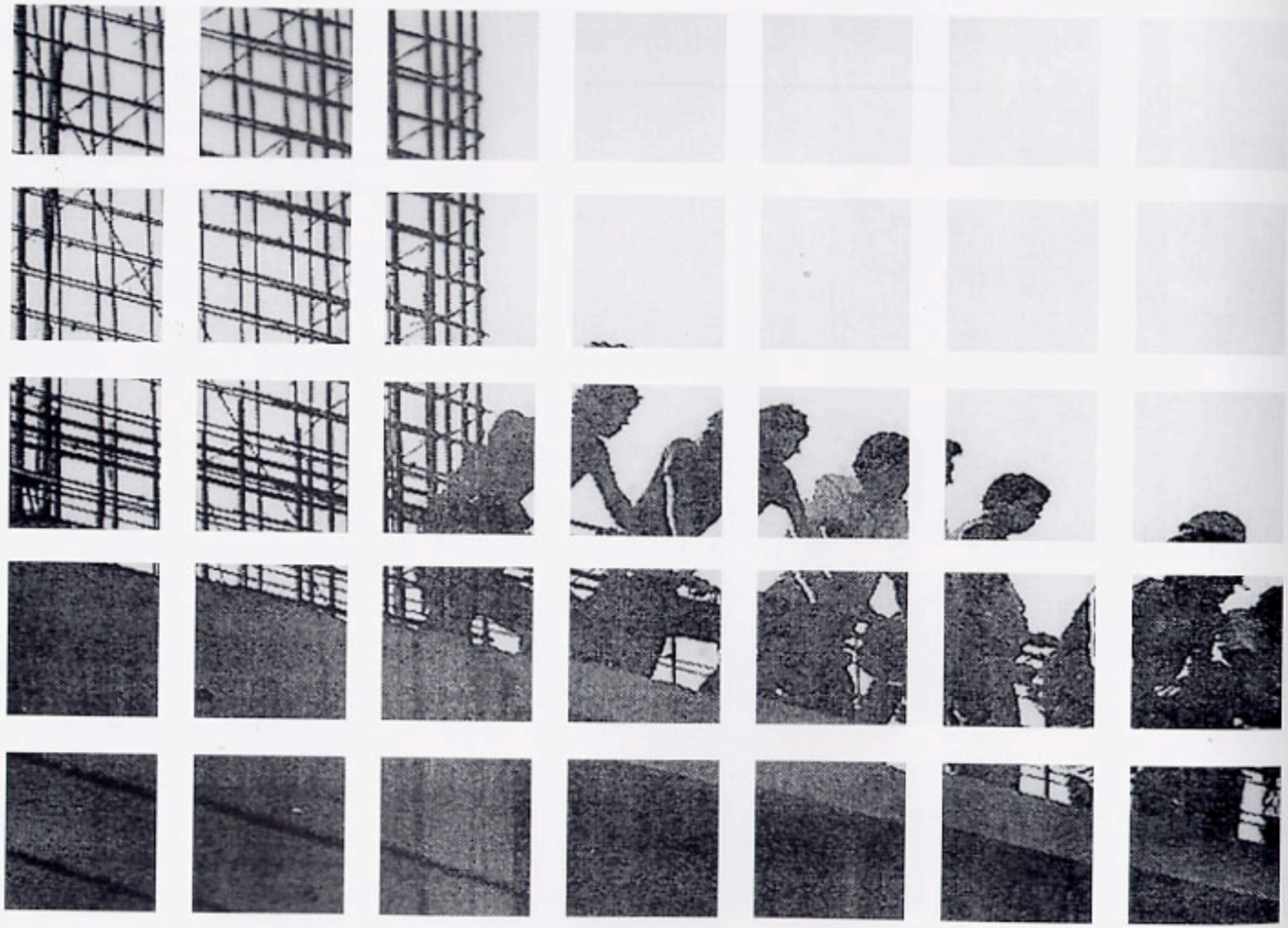
...Repite los signos para que la
ciudad empiece a existir.



la mneme irrecuperable que, más profunda que el mero recuerdo, se hunde en lo inconsciente que no acabamos de recordar.
Bajo esta hipótesis el escritor no escucha los dictados de una anterioridad, sino que lee en lo escrito que le antecede, los murmullos de una posteridad no prevista que comienza a venir con «su» escritura, el nuevo modo de leer que ella instaura y pre-escribe. Por eso el escritor vive en la actualidad del crédito del mañana. Escribe, entonces, como póstumo, como muerto, para una posteridad no dicha, ilegible aún en la lengua presente. Cuando escribe se ve muerto e inmortal al mismo tiempo. Traza señales como uno que se inhuma en vida para exhumare en lo advenidero de su inscripción.

La ilusión de una obra previa, no sería, sin embargo, ilusoria. Tal ilusión «es», y constituye a la literatura, bajo esta perspectiva ahora, en lo que es, a saber «obra escrita». Sin interioridad alguna, la escritura literaria promete la guarda de un tesoro ilimitado atrayéndonos hacia una intimidad inexistente. En ella nos internaríamos sin penetrar un ápice. ¿Cómo podría penetrarse lo que carece de interior? El «don» de la escritura es lo que la lectura le ha donado. Bajo la ilusión de internarse superficie adentro de la página, la superficie escrita explora la fantasía del lector.

Pero ¿no determina la escritura a la obra tanto



Angulo de incidencia: ángulo formado por la dirección de un cuerpo en movimiento o de un rayo luminoso con la normal a una superficie en el punto de encuentro. *Punto de incidencia* : punto de encuentro de un cuerpo en movimiento o de una radiación con una superficie. (Diccionario pequeño Larousse 1998).

...Entre cada noción y cada punto del itinerario podrá establecer un nexo de afinidad o de contraste que sirva de llamada instantánea a la memoria ...(Italo Calvino)

...Esta ciudad que no se borra de la mente es como un armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar.
(Italo Calvino, "Las Ciudades Invisibles")

Descripción Técnica I :

Fotografía extraída desde un diario nacional , ampliada por medio de fotocopia a 225 cms., traspaso de la imagen al modo del grabado sobre cartón piedra de 2mm. de espesor. Detalles en módulos de 25 x25 cms. separados entre sí a 2 cms.. Dimensión total 260 x 240 cms. (desplegado)

Medidas del montaje en el muro: 160 x 240 cms., suelo 80 x240 cms.. Corte de los módulos desde el vértice del ángulo inferior de la sala al punto izquierdo superior de la imagen.

Iluminación: Focos halógenos industriales de 150 Watts.

Descripción Técnica II:

25 ladrillos fiscales: agrupados en 5 bloques de igual número de ladrillos respectivamente, armando un módulo de 28 x 28 x 15 cms. separados éstos cada 72 cms. respectivamente uno del otro. Su ubicación en el plano de la sala es en ángulo a 30 grados con respecto a la planta y el vértice inferior del ángulo de ésta.

Iluminación: 5 focos halógenos industriales de 150 watts ubicados a ras de piso a una distancia de 70 cms. frente a cada bloque de ladrillo trabajando las sombras y el haz de luz que proyecta cada foco halógeno. Tipografía Helvética, en adhesivo negro con una extensión de 450 cms. aproximadamente.

Ricardo Villarroel

... La ciudad no está hecha de ésto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado: la distancia hasta el suelo de una farola y los pies colgantes de un usurpador ahorcado

como la obra a la escritura? Ninguna sanción unilateral sonará convincente. No parece posible marcar un origen simple de la escritura, la obra, la lectura. Y si nos viéramos forzados a decidir, nos cobijaríamos en la retórica del círculo. Sólo nos mantenemos próximos a la literatura allí donde las cosas bailan sin solución, como los dedos sobre el teclado. Obra, escritura, lectura, anterioridad, posterioridad y posteridad, tienen holgado lugar en el círculo literario.

(3) Es posible también que la obra no se deje determinar por ninguno de los enunciados precedentes, ni como anterioridad a que la escritura se deba ni, análogamente a los cenotafios en las carreteras, como superficie que sin contener nada dentro de sí atraiga hacia una intimidad inexistente, y robe a la fantasía del lector el «doble» que esta cree robarle. La obra no acontecería en páginas escritas ni en órganos lectores, sino fuera del universo del signo, como «expresión pura» o cadáver sin sepultura que se erige en túmulo de sí mismo o epitafio. La obra sería la memoria de sí como poesía abrupta que sigue su curso indiferente antes o después de lo que a partir de ella se lee o escribe. No habría lengua humana capaz de ser la obra, sin cumplir el requisito de desmantelarse por completo para serlo: DADA, PESANERVIOS o READYMADE. Desmantelamiento que a poco de ser inaudible, se torna familiar, y trafica de los ojos al oído, del oído a la boca, de la boca a las manos, de las ma-

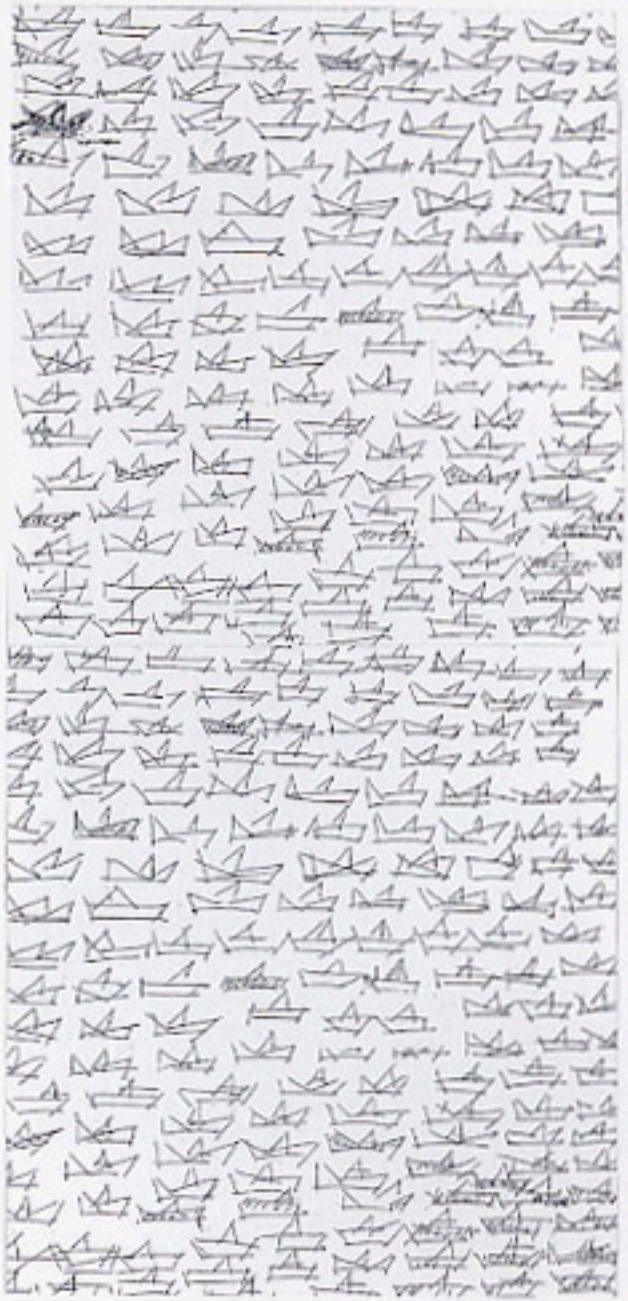
(COMENTARIOS

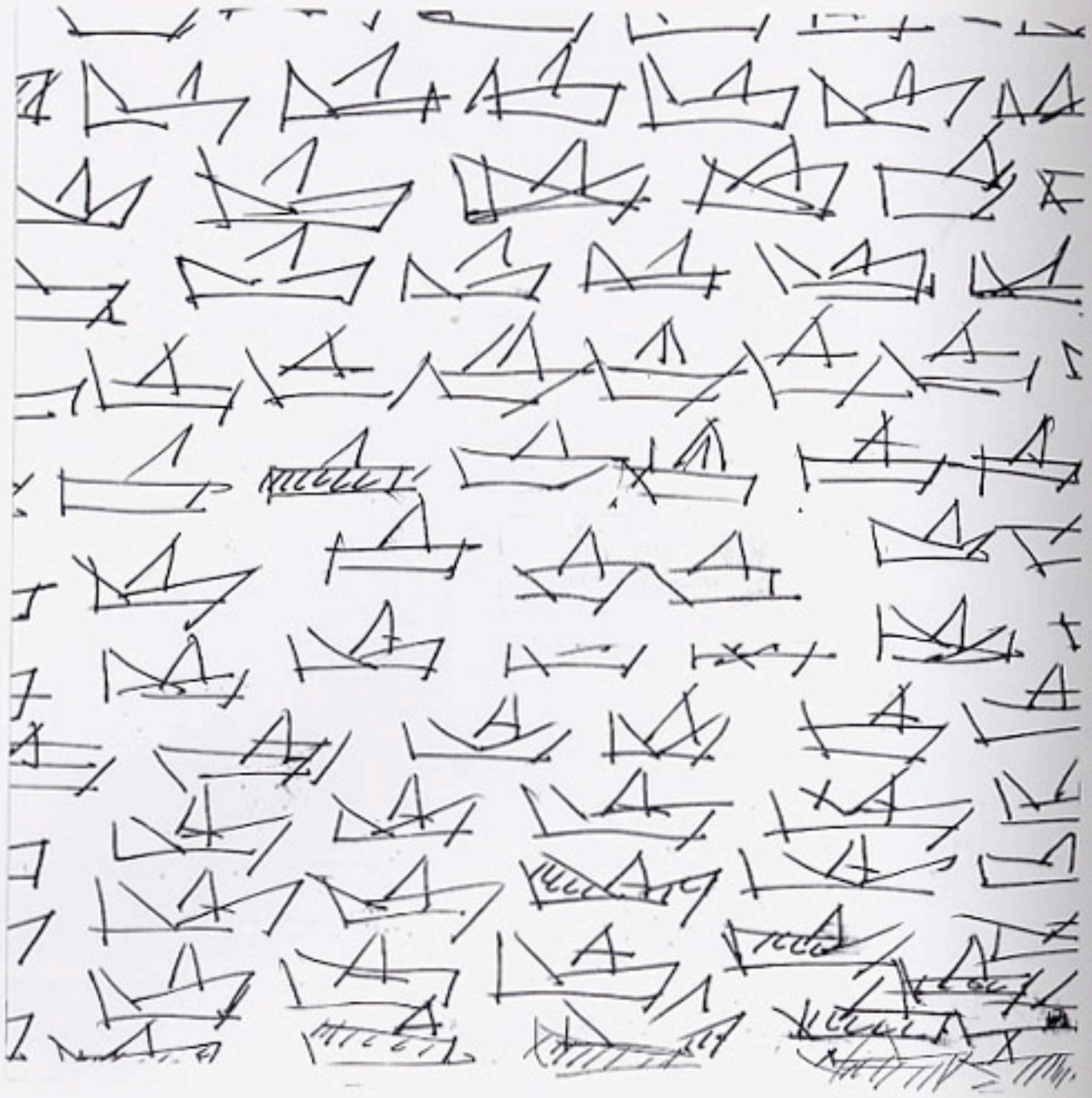
SECUNDARIOS*

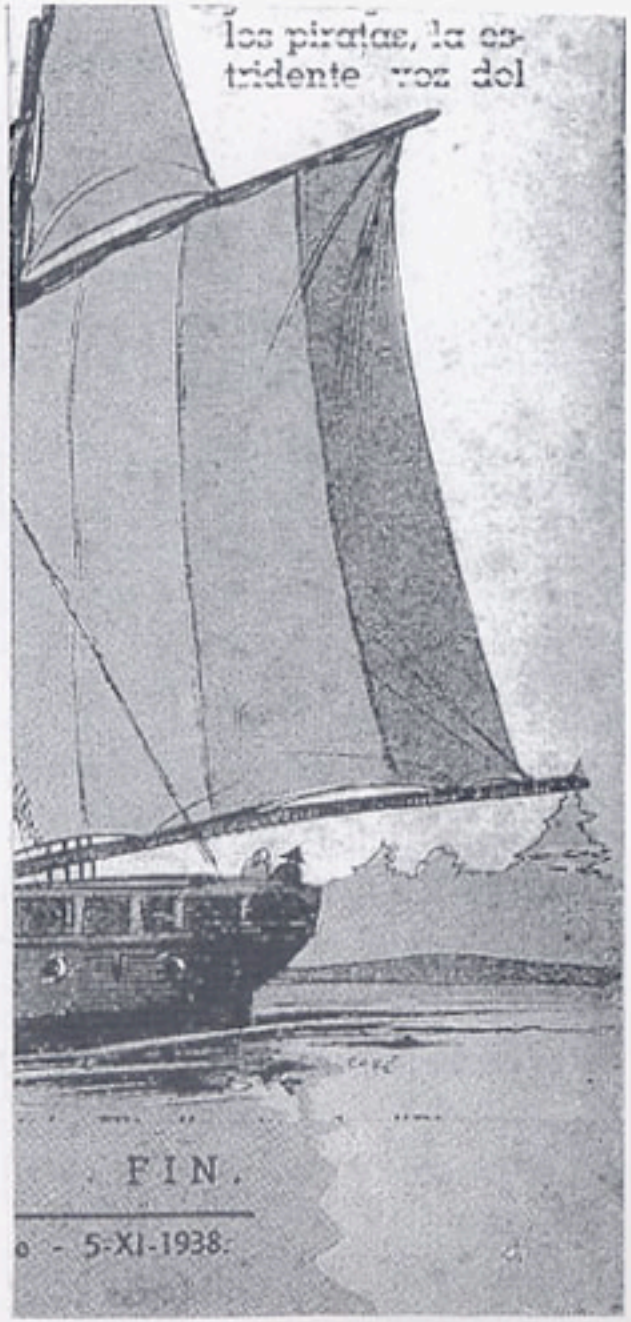
**... COMO SE HA DICHO EL comentario es una práctica que desautoriza la solemnidad del comienzo, la pretensión del lugar fundante que se constituya como sentido pleno.*

Andrés Claro- "La Inquisición y la Cábala"
Volumen II Ontología y Escritura.
Capítulo V La Lógica de la Cábala- El desplazamiento del origen- página 272- ediciones ARCIS-LOM.,1996.

VIRGINIA ERRÁZURIZ






los piratas, la es-
tridente roz del
FIN.
- 5-XI-1938.

nos al papel, del papel al oído, del oído a los ojos..... sin trascender la economía del signo en curso.

...

Para el párpado insomne el día es una noche iluminada donde el otro se experimenta desde la mirada que se tiene con los gatos muertos sobre la losa que lograron arrimarse a la cuneta buscando dormirse con almohada en algún barrio residencial. Puesto de pie sobre la dura superficie del material y bajo el pináculo de la luz solar, el ojo en desvelo columbra el subsuelo bajo la sólida losa a lo largo de la extensión irregular. A trechos discontinua, la losa presenta cortes rectilíneos de variados tamaños. En la hiper ciudad ya no hay cortes. La tierra está rigurosamente bloqueada debajo y lo que de ella se avizora en la superficie es tierra extraída, puesta encima, y almacenada en rectángulos cuyo fondo está enlosado. La hiper construcción está cabalmente clausurada por el piso y por arriba una esfera invisible, vibrando, destila lo que cae desde el cielo y purga el panorama que se eleva desde el ojo hacia el éter.

...

Para evitar el lirismo del éter, del cielo y del subsuelo como límite exterior, la mirada insomne despliega otra rutina y enfoca los te-

PLANO DE DRENAJE

chos, las murallas y los vidrios que se ofrecen como envoltura inmediata. Luego los adornos que cuelgan de la pared, las fotografías de seres queridos, dibujitos y demases. Todo ello seguido por el espacio en que flota la silla, el televisor y la cama, espacio contiguo a la frazada bajo la cual una oscuridad envuelve al pijama. De ahí la piel, la carne, algunos órganos y el esqueleto. Desciende desde el techo como vestido hasta el hueso como desnudo. La calle le aparece ahora dispuesta para cualquiera que viajando de noche advierta desde la ventanilla de la máquina los visillos cerrados, y prevea los cuerpos tirados durmiendo fuera de pose, como las sillas desordenadas en torno a una mesa antes del aseo matinal.

** Willy Thayer fue invitado a intervenir este Catálogo, sin conocer previamente los trabajos proyectados por el colectivo, tan solo recibió una señal, una referencia al asunto que nos ocupaba... ; y lo que nos ocupaba era la calle.*

Comentario # 1 - RUTINAS
*Nombre.- 329**
Descripción:- Recolección de boletos de micros transformados en "barquitos" durante el tiempo que demora el trayecto. Practicado entre el 30 de DICIEMBRE DE 1997 Y EL 4 DE MAYO DE 1998. Señalizar la operatividad de ese tiempo y espacio- ocupación del catálogo y de la sala con referentes tangenciales al hecho mismo.
Materialidad: - páginas 29 y 30 del catálogo) co-incidencia(, espejo ovalado madera de 2 x 1 pulgadas, ampolletas 40 Watts amarillas, cable eléctrico transparente, caja .
** micro Pablo de Rokha-Pirámide.*

Comentario # 2-
ENCUENTROS
Nombre.- Estante.
Descripción-: Colección de objetos acumulados identificados por su procedencia arbitrariamente instalados como operación refleja de situaciones cotidianas indeterminadas.
Materialidad:- Estante de metal, objetos , espejos, ampolletas luz día de 60 Watts, cable eléctrico.

Comentario # 3- APROPIACIONES
Nombre:- Atriles
Descripción:- Seis atriles de música distribuidos a partir de la trama de un plano transversal de drenaje * - soportando cuadernos con "apuntes fotográficos" de instalaciones descubiertas en el espacio público y recogidas como medios a operar.
Materialidades;- Atriles, cuadernos, fotos de 9 x 7 cms., cable eléctrico y ampolletas de 25 Watts.
* E. Risler y G. Wery- "Drenaje y Saneamiento de las Tierras". Salvat editores, S.A: Barcelona´1931, segunda edición.

FRANCISCO BRUGNOLI - 1935

Artista Visual, trabajos Experimentales desde 1964. Actualmente docente Universidad de Chile y Universidad Arcis. Realiza exposiciones en Chile y el extranjero.

VIRGINIA ERRÁZURIZ - 1941

Artista Visual, docente Universidad Arcis y Colegio Saint George. Realiza exposiciones e intervenciones públicas en Chile y en el extranjero desde 1964.

SERGIO ROJAS - 1960

Filósofo, profesor de estética y filosofía en la Universidad de Chile, Universidad Arcis y Universidad Católica del Maule.
Publica diversos artículos sobre filosofía de la modernidad y teoría de la subjetividad.

FRANCISCO SANFUENTES - 1964

Artista Visual, docente en el área de grabado en Universidad Arcis, Curador Galería Bech.

Realiza exposiciones en Chile desde 1985. Produce y edita la publicación O.I.L. "Cuadernos 1433".

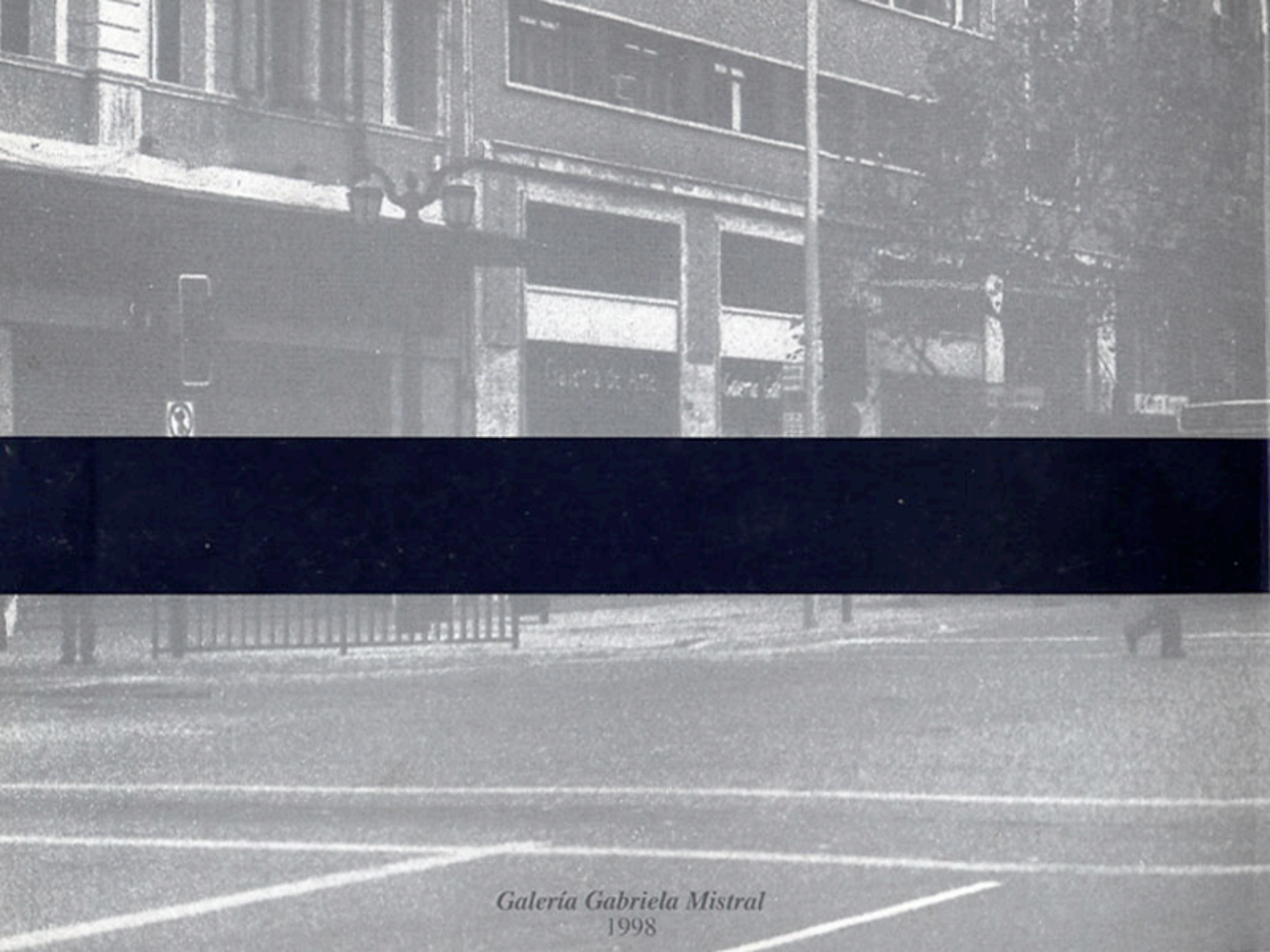
RICARDO VILLARROEL - 1962

Artista Visual, docente del área gráfica en los institutos Arcos y Alpes. Realiza exposiciones e intervenciones públicas en Chile y en el extranjero desde 1988. Produce y edita la publicación O.I.L. "Cuadernos 1433".

WILLY THAYER - 1964

Filósofo, profesor de la Universidad Metropilitana de Ciencias de la Educación y Universidad Arcis.

Ha publicado ensayos sobre filosofía, sociología cultural y estética.



Galería Gabriela Mistral
1998