

Jefe División de Cultura

Claudio Di Girolamo Carlini

**Coordinadora Area de Artes Visuales
y Directora Galería Gabriela Mistral**

Claudia Zaldívar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral

Soledad Novoa Donoso

VISIÓNICA

Néstor Olhagaray

5 de junio al 5 de julio

Textos

Néstor Olhagaray

Traducción

Paul Beuchat

Diseño

Christian Soto, Iván Villalobos

(Comando Zeta)

Agradecimientos

Guillermo Cifuentes, Enrique Ramírez, Nicolás Miranda, Patricio González, Beatriz Duque.

Esta es una publicación del Area de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión del Ministerio de Educación ni de la División de Cultura.

Todos los derechos reservados. Prohibido su reproducción total o parcial.

Galería Gabriela Mistral ©

Santiago de Chile, junio de 2003

Para esta edición se imprimieron 800 ejemplares.



GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIVISIÓN DE CULTURA



Galería Gabriela Mistral - Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 13 81 - Santiago
Tel. 562- 731 9880 / 3904108 fax 562- 6650797 galeria@mineduc.cl

VISIÓNICA

Néstor Olhagaray

Galería Gabriela Mistral

Santiago, Chile, 2003

“En tanto amante de las artes, sólo puedo desarrollar mi interés por la técnica a través de la crítica. Si en los próximos años no asistimos a un aumento de la crítica de arte, no habrá libertad frente a los multimedia y las nuevas tecnologías. Habrá solamente una tiranía de la tecnociencia.”

Paul Virilio, *Cybermonde*
(1997)

VISIÓNICA

De una "visión sin mirada" *

“En tanto amante de las artes, sólo puedo desarrollar mi interés por la técnica a través de la crítica. Si en los próximos años no asistimos a un aumento de la crítica de arte, no habrá libertad frente a los multimedia y las nuevas tecnologías. Habrá solamente una tiranía de la tecnociencia.”

Paul Virilio, *Cybermonde*
(1997)

ADINÓISIV

De una "visión sin mirada" *

Visiónica es un espacio de reflexión y prácticas, que me he propuesto con el fin de promover la resistencia a delegar la mirada a las máquinas de visión.

Existe un esfuerzo constante por hacer de las imágenes mediáticas excesivas, más luminosas, atrapadas en una espiral enfermiza, sin vuelta posible, derivado de la lógica tecno-industrial del consumismo, que, paradójicamente, sólo logra con su encandilamiento un enceguecimiento paulatino, no sólo de la mirada, sino de la visión, pues se nos impone delegar en estas máquinas de la visión, cada vez más automáticas, nuestra percepción del mundo, atrapándonos en una psicotecnología de vigilancia robótica de la interpretación automática de éste, y bloqueando el proceso de creación de nuestro inconsciente imaginario: La visiónica, una visión sin mirada (Paul Virilio)*

¿Hasta qué punto lo real ha sucumbido a su archi-representación? Si la mediación se constituye en sistema (semiosis proteical), no sólo media, sino que suplanta, y sobre todo, invierte nuestra conciencia de la percepción de lo real. Nuestra experiencia inmediata del mundo mismo termina dándonos como una tele-experiencia. La imagen y el mundo no sólo se confunden, sino que además se conmutan. Hay un banco de imágenes (datos visuales) que precede nuestras experiencias, y que es el responsable de que nuestro entorno se comporte como un *déjà vu*, y nuestra mirada mima la cámara fotográfica del *turista del tour rápido no comprendido* que, a veces, sin siquiera bajarse del bus de turismo, registra la certificación de haber estado ahí, frente el icono pre-visto y pre-visualizado de su peregrinación.

¿Hasta qué punto lo real ha sucumbido a su archi-representación? Si la mediación se constituye en sistema (semiosis proteical), no sólo media, sino que suplanta, y sobre todo, invierte nuestra conciencia de la percepción de lo real. Nuestra experiencia inmediata del mundo mismo termina dándonos como una tele-experiencia. La imagen y el mundo no sólo se confunden, sino que además se conmutan.



Proyección de un registro en directo por webcam de la toma de Peñalolén, transmitido por internet al Museo de Arte Contemporáneo, registro parasitado por la proyección de la imagen de un avión F-16, activada por la interacción del público gracias a un sistema de sensores.

En esta instalación fue cuestión de violentar la violencia, de una doble depreciación de una realidad social ya agredida al ser negada por la prioridad del gasto militar.

Las tele-imágenes, en este caso la transmisión en directo, por Internet, del registro video de la toma de Peñalolén, provistas por las prótesis audiovisuales y computacionales, nos instalan en la virtualidad, nos conectan y desconectan al mismo tiempo con la realidad que aluden. La suplantación, por lo tanto anulan su verdad, la truecan por la verdad mediática de una tele-presencia.

Antecedente Visiónica I

Museo Arte Contemporáneo, 01/2003

“Esta sociedad que suprime la distancia geográfica recoge interiormente la distancia, en tanto separación espectacular” (nº 167)
“.. La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alineación es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (nº 8)

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967)

Poseer simultáneamente la realidad y su imagen. Magia de siempre. ¿No pretendía lo mismo el cazador-pintor de las cavernas?

Borrachera suprema de la mimesis, la imagen como desprendimiento epidérmico del objeto real. Pero todo estos esfuerzos por acercarse a lo real interponiendo un dispositivo mediático son falsos acercamientos, pues lo único que tenemos ante nuestros ojos, sobre todo hoy en día, es una tele-imagen. Y entre esta sui generis comparecencia, se instala un vacío, un no presente y un no ausente al mismo tiempo, que a la vez se anulan y potencian, pues lo único que tenemos de real ante nosotros es el artificio de una pantalla y la realidad de la maquina(ria) que la soporta.

Esta máquina se nos da en y para aquello que fue programada. La cámara que registra una realidad inmutable y la envía por la net hasta la pantalla que me encara y sobre-coge (en realidad que sólo me coge!).

Pero la situación que vivimos como lectores ante la pantalla consiste en que, finalmente, es la realidad la que se hace virtual, y así, el dispositivo tecnológico se sobre-pone y se transforma en espectáculo. La pantalla ya no representa nada más que a sí misma, ésta se presenta como puro espectáculo.

Sin embargo, la interactividad, en este caso, la posibilidad de interpelar al otro, viene a su salvación y se constituye en un último esfuerzo para tener fe en esa imagen-realidad. Sistema que lo hace diferente a todos los otros sistemas de tele transferencia visual, aquí estaríamos en presencia de doblar la imposición maquinista, llamándonos a incorporarnos al circuito, hacernos cómplice, formando parte de la interfaz, y de esa manera transparentando e inocentando la prótesis.

En *Visiónica 1* esa posibilidad es impedida y abortada por la imagen de un F-16 que viene a parasitar esta posible relación. Como usuario activo, participo de la conectividad y así provocho la in-diferenciación de los términos, del aquí y ahora.

Hay que decir, también, que será la fuerza impositiva de esa tele-imagen que se nos presenta en tiempo real, y somete la realidad representada, lo que en definitiva predomina, porque es lo único que tenemos de real, como dimensión perceptiva, ante nosotros. No es el espacio otro, lejano, sino la presencia, hic y nuc, de la co-presencia del tiempo. Entonces lo virtual es referido sólo a la imagen, no al tiempo.

Qué paradoja: ¿la obra de arte moderna (pre-mediática) no anhelaba y buscaba esa condición de su lectura? El hic y nuc obligatorio del original y su lectura: “El hic y nuc del original constituye lo que se llama su autenticidad”¹. Pero en este punto nos encontramos con la sola autenticidad del aquí y ahora del tiempo del espectáculo.

¹ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en *Oeuvres III*, Gallimard, Paris 2000.

La fotografía y el cine son artes del

diferido, se inscriben todavía en un

tiempo extensivo, necesario para colmar

el desfase entre la imagen y su referente,

tiempo que posibilita, por ejemplo, aplicar

el punctum de la mirada sobre la fotografía,

dejándose leer por la memoria.



La fotografía y el cine son artes del diferido, se inscriben todavía en un tiempo extensivo, necesario para colmar el desfase entre la imagen y su referente, tiempo que posibilita, por ejemplo, aplicar el punctum de la mirada sobre la fotografía, dejándose leer por la memoria.

El video digital en directo, en tiempo real, impone un tiempo intensivo, favoreciendo lo sorpresivo y la in-atención; la comunicación se transforma en mera conmutación, en mero escudriñar, mórbidamente, la transferencia instantánea del dato real.

En el directo no hay distancia temporal, por lo tanto, no hay el espacio necesario para el trayecto regulatorio de la memoria, nos encontramos frente a un bloqueamiento amnésico, sin historia. Ante estas técnicas de transferencia o de conmutación instantánea es imposible desplegar una densidad de la semiosis. Se trata de la inmediatez e instantaneidad de un imaginario burocrático, un simple trámite, que a lo más despierta curiosidad.

Hay que agregar, y no es menos relevante, que

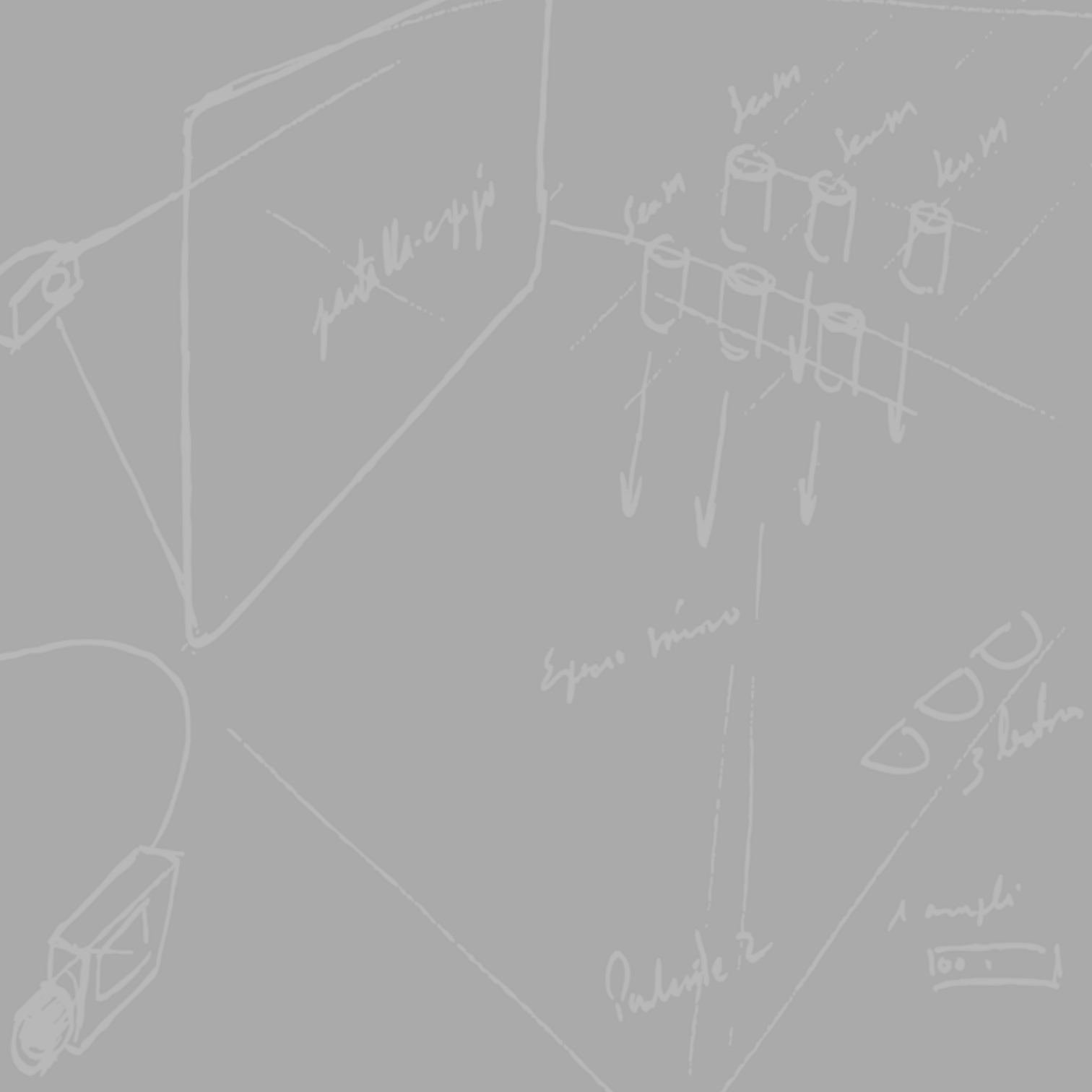
estamos ante una parcela de realidad no sólo frigidizada por un encuadre rígido, sino que, además, impone semánticamente la lógica del plano detalle, la "promiscuidad extrema de la pornografía"² (aunque en términos geométricos sea un plano general).

La mirada que propone el plano detalle es siempre quirúrgica, equivale a que nos guíen, con una mano por ejemplo, la dirección de nuestro rostro hacia lo observable, y luego se nos imponga dictatorialmente el objeto a ver, por un dedo indicador que se asegura que nuestra direccionalidad de visión no se desvíe.

De esta manera, se obtiene una fijación no natural de la mirada (resulta casi innecesario que recuerde que si poseemos un órgano que se caracteriza por su no-fijación, éste es el ojo), así como una obsesión enfermiza y obscena. Des-contextualizada, es decir limitada (recuerdo, además, que estamos ante un sistema monocular, es decir miope), empobrecida, reducida a objeto de laboratorio. Con exceso de obviedad superficial, sin intimidad, sin seducción. Violentada artificialmente por la desmesura impositiva y espectacular del artificio tecnológico.

En el directo no hay distancia temporal, por lo tanto, no hay el espacio necesario para el trayecto regulatorio de la memoria, nos encontramos frente a un bloqueamiento amnésico, sin historia.

² Jean Baudrillard. "Videoesfera y sujeto fractal" en *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid 1989.



Visiónica 2

Instalación video y sonido

Es un circuito cerrado que capta al público y lo congela por unos segundos, tiempo que le permite sumergirse en un espacio sonoro, constituido por fragmentos discursivos de personajes de la escena cultural y política nacional.

La memoria, una cuestión de luz, pero
sólo un espejo opaco no nos encandila

La memoria, una cuestión de luz, pero
sólo un espejo opaco no nos encandila

ENFRENTAR EL PASADO ES ENFRENTARSE A SÍ MISMO, PARA ELLO NECESITAMOS DE UN ESPEJO, NO AQUEL EN QUE LA IMAGEN SE OCULTA EN EL ENCANDILAMIENTO DE SU LUZ.

ESE ESPEJO DEBE SER OPACO Y CONVERTIRME EN LO EXTRAÑAMENTE OTRO. SÓLO ASÍ ME FORZARÁ A RECREAR UNA MIRADA Y CONVERTIR ESA IMAGEN/ SONIDO EN UNA EXPERIENCIA DE RE-APROPIACIÓN DE LA MEMORIA.

“LA VISIÓN VIENE DE LEJOS, ES UNA ESPECIE DE TRAVELLING, UNA ACTIVIDAD PERCEPTUAL QUE COMIENZA EN EL PASADO PARA ILUMINAR EL PRESENTE... DE UNA LEJANA MEMORIA VISUAL SIN LA CUAL NO HAY ACTO DE LA MIRADA”³

EL ESPEJO VIDEO POSEE LA DENSIDAD NECESARIA PARA QUE NO CAIGAMOS EN LA MELANCOLÍA HISTÓRICA AUTOCOFORTANTE, SU SIGNIFICANTE ES DEMASIADO PRESENTE, LO SUFICIENTE PARA PROPONERME UN PUNTO CIEGO Y ASÍ DEJARME EN UN DESAMPARO INQUIETANTE.

EL LUGAR U-TÓPICO NECESARIO PARA ORIENTARME A LA MEMORIA DE LA UTOPÍA.

LA IMAGEN VISUAL O SONORA ALTERADA ES LA ÚNICA QUE CORRESPONDE A NUESTRA MEMORIA TRIZADA.

NECESITAMOS DE LA SOSPECHA Y EL DESCRÉDITO PARA REVISAR LAS HERMENÉUTICAS, O SIMPLEMENTE PARA SUMERGIRNOS EN LA OBSTINADA EXPERIENCIA DEL VÉRTIGO DE INTENTAR LO IMPOSIBLE.

SÓLO PODEMOS DESTRUIR LAS VERDADES APARENTES, SUSTITUYÉNDOLAS POR OTRAS APARIENCIAS, LAS DEL JUEGO, POR LAS REGULACIONES DE OTRO JUEGO, POR LAS SOLAS REGULACIONES DE LAS REGLAS DEL JUEGO, EL RITUAL DE LA SEDUCCIÓN PURA.

HASTA QUE EL RITO SE SEDUZCA SÓLO A SÍ MISMO Y PERMITA ABANDONARNOS A NUESTRAS DEBILIDADES, AHÍ DONDE RESIDE LA CONDICIÓN DE SEDUCIRNOS Y SEDUCIR A LA VEZ.

³ Paul Virilio. *La máquina de la visión*, Galilée, París 1988.

“Un espejo cuelga de la pared opuesta

Ella no piensa en él,

Pero sí el espejo en ella.”

Soren Kierkegaard, *Diario de un seductor*

Pequeña reseña histórica del espejo

La fotografía nace para satisfacer la exaltación burguesa del espejo. Las comunidades primitivas, en cambio, siempre desconfiaron de los espejos.

El salón burgués está concebido con la proliferación de éstos, en muros, cómodas o armarios. El espejo brilla en esos espacios, no a modo de un invitado más del decorado, sino que de manera protagonista: multiplicador de las apariencias, del lujo derrochado en el mobiliario. Siempre redundante, como en una eterna velada social, donde la multitud de visitantes ha venido sólo para aquello, para brillar en el juego superfluo de las apariencias. Baudelaire odió la fotografía, la trató precisamente de espejo donde el burgués se revolcaba en su propia imagen aduladora.

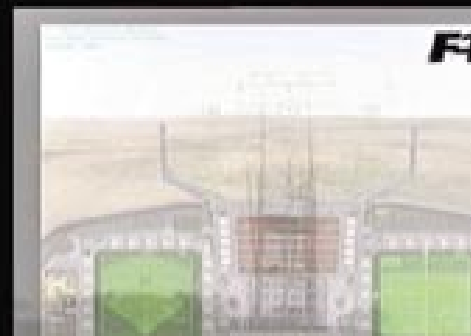
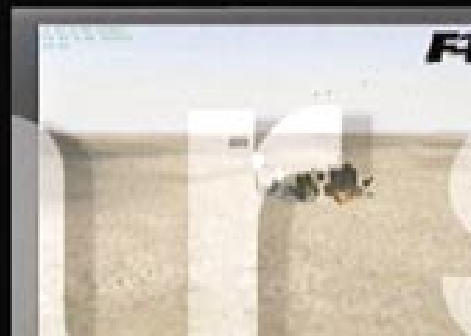
La proliferación de espejos en un interior tiene una sola función, la de mantenernos en el encierro sin ser conscientes de lo claustrofóbico que eso significa. Nos impide salir, nos reenvía al centro, al circuito cerrado.

Hoy es interesante comprobar que el espejo desaparece en la decoración de interiores, como si se tratara de una adquisición ideológica el hecho de liberarse de ese auto-reflejo condescendiente, narcisista y falsamente zalamero. Pero la sociedad se ha encargado de tomar otra decisión por nosotros. En realidad, si no tenemos de manera masiva espejos en nuestros interiores, es simplemente porque éste se desplazó hacia el exterior, en la arquitectura de acero y espejo. La ciudad se refleja en ella misma, y nos involucra aunque nosotros no queramos. La ciudad actual nos atrapa, nos integra físicamente en sus vitrinas y fachadas, y a través de ellas, al cuerpo social dominante; aunque queramos oponer resistencia, nos reduce al estatuto de consumidores.

Por otro lado, la tecnología ha sabido remplazar el espejo de los salones burgueses en el interior mismo de nuestros hogares, con la TV, el espejo electrónico.

F-16

Proyección de un video de 6 minutos en loop



“Repelido por la política, fui remachado por las imágenes, por un estremecimiento psicotécnico que me encerró en mí mismo como la bomba inteligente y el espectador se encierran como si fueran una misma cosa. Un estremecimiento (mi mera percepción humana convertida en una visión de supermáquina, capaz de ver lo que destruye y de destruir lo que ve), pero también un estremecimiento de una dispersión imaginaria de mi propio cuerpo, de mi propia subjetividad. Por supuesto, cuando las pantallas de las bombas inteligentes se oscurecieron, mi cuerpo no explotó. Por el contrario, salió reforzado: en un tropo fascista clásico, mi cuerpo, mi subjetividad, se afirmó en la destrucción de otros cuerpos.”

Hal Foster “¿Y qué pasó con la postmodernidad?”
(*El retorno de lo real*, 1996)

Dos imágenes, dos estéticas visuales, dos culturas que se atraviesan y se repelen.

La máquina de guerra, supuestamente inocentada al ser instalada en el video-juego, pero reposicionada en su condición, gracias a la agresividad de la gráfica tecno-infográfica.

El video juego democrático, que pone al alcance de cualquiera la cultura de la guerra y la destrucción, otorgándonos, al fin el goce de homologar aquellas imágenes que nos entrega laTV (pues su dependencia es la mejor escuela del acondicionamiento inductivo de nuestro imaginario colectivo actual). Usted puede ser el protagonista y puede disparar con exactitud de alta tecnología de punta cuantas veces quiera, en esos paisajes desérticos que albergan a los enemigos y al petróleo del mundo, de Asia central.

Por otro lado, el registro inocente, enciclopédico de lo que ya sabemos, como un silabario básico, imágenes sin orden, imágenes sin tiempo: pueden haber sido captadas en súper 8 por nuestros abuelos o en VHS casero, el mismo gesto de siempre, de textura bruta, pero que no nos impedirán soñar y reconocer nuestros ritos gregarios primeros, evocar el recogimiento con los nuestros cercanos, en la gratuidad completa de la época estival.

Una imagen agrede a la otra, una nos agrede a todos y no se trata de la buena conciencia pacifista, sino de la impotencia del rehén que somos, al hipotecarnos en nuestras economías, y por lo tanto nuestros cotidianos devenires, a través del gasto armamentista.

“As a lover of the arts, I can only develop my interest in technique through criticism. If over the next few years we don't see an increase in criticism, there will be no more freedom against the multimedia and the new technologies. There will be only the tyranny of techno-science.”

Paul Virilio, *Cybermonde*
(1997)

VISIONICS

About a “ vision without a gaze” *

Visiónica is a space for reflection and art practice that I have given myself in order to promote resistance against the surrender of the gaze to the machines of vision.

Constant efforts are made to render the images of the media, excessive, more luminous as we are trapped in a sickly 'spiral of no return' driven by the techno-industrial logic of consumerism whose dazzling paradoxically, only achieves a gradual blinding, not only of the gaze, but also of vision. Pressed upon to relinquish our perception of the world to these increasingly automated vision machines, we are caught in the psychotechnology of robotic surveillance, in an automatic interpretation of the world that blocks the creative process of our unconscious imaginary: visionics, a vision without a gaze (Paul Virilio) *

To what point has the real succumbed to its overstated representation? If mediation becomes a system (protean semiotics), it not only mediates but supplants and, most of all, it inverts our perception of the real. Our direct experience of the world ends up being served to us in the form of a TV-experience. Image and world not only become confused, they also commute from one to another. An image bank (visual data) precedes our experiences and is responsible for our environment's behaviour as some kind of *déjà vu* with our gaze imitating the photographic camera of the *touristofthefastallinclusivetour* who, sometimes without even stepping off the tour bus, records the fact of having been there, before the pre-viewed and pre-visualised icon of his pilgrimage.

Visiónica 1

Museum of Contemporary Art, 01/2003

Projection of a live webcam recording of the Peñalolén Squatter's Camp transmitted via Internet to the Museum of Contemporary Art bearing, also, the parasite image of an F-16 interactively deployed by the public through a system of sensors.

In this installation it was a question of inflicting violence on violence, the double depreciation of a social reality that had already been violated by implicit denial in the priorities of military expenditure.

TV images, in this case, the live transmission, via Internet of a recording of the illegal squatting in



Peñalolén through audio-visual and computerised prosthetics place us in the plane of the virtual. They simultaneously connect and disconnect us from the reality to which they make allusion. They supplant it and therefore falsify it, they trade it in for the mediated truth of a TV-presence.

*"This society eliminates distance only to reap distance internally in the form of spectacular separation. (No 167)
"...reality erupts within the spectacle, and the spectacle is real. This reciprocal alienation is the essence and underpinning of society as it exists." (No 8)*

Guy Dèbord, *The Society of the Spectacle* (1967)

To possess reality and its image at the same time, the magic of always. Didn't the hunter-painters of the caverns want the same thing?

The supreme drunken stupor of mimesis: the image as epidermal fallout of the real object. Yet all efforts to approach the real through a mediating device are false approaches as all we have before us—particularly today—is a TV image. In this *sui generis* summons there is a vacuum, a non-presence and a non-absence at the same time annulling and empowering each other, because the only real thing we have before us is the artifice of a screen and the reality of the machinery that underpins it.

This machine is given to us as *what* and *for what* it was programmed. The camera that records a reality that remains immutable and sends it via the web to the screen that faces me and moves me (in fact, which only 'catches' me!)

But what happens to us as reader facing the screen is that reality becomes virtual and the technological device prevails, overlaps and becomes the spectacle. The screen no longer represents anything else but itself and it comes across as pure spectacle.

Interactivity however, in this case the possibility of addressing the *other*, comes to our rescue and becomes a last attempt to have faith in that image-reality, which makes this system different to all other visual tele-transference systems. We are in the presence of a doubling of the imposition of the *machine*, being called upon to join the circle, to become accomplices, to form part of the interface and thus render the prosthetics *innocent* and transparent.

In *Visiónica 1* this possibility is prevented and aborted by the parasitic image of an F-16 that inhabits this possible relationship. As an active user, I participate of the connectivity and thus I provoke the un-differentiation of the terms, of the *here* and *now*.

Also, the imposing force of that TV image comes to us in real time, conquering represented reality, prevailing simply because it is the only real thing we have before us, as a dimension of perception. Not the far away space of the *other*, but the face to face co-presence of time. The virtual refers only to the image, not to time.

What a paradox: didn't the (pre-media) modern work of art desire and actively seek such a condition in its reading? The mandatory face to face of the original and its reading: "The face to face of the original is what is known as its authenticity"¹. But at this point, we find ourselves with the sole *authenticity* of the here and now of showtime, of the spectacle.

Photography and cinematography are the arts of *deferred* time, they exist in the extension of time that is necessary to bridge the phase-lag there is between the image and its referent, a time that permits, for example, a pinpointing of the gaze on photography, allowing for its reading by memory.

Live digital video, in real time, imposes an *intensive* sense of time, favouring the unexpected and un-attention; communication becomes a mere *commuting* a morbid scrutiny of the instantaneous transference of real facts.

In live transmission there is no temporal phase lag, therefore it lacks the space needed for memory's regulatory operation. We are before an amnesia block, without history. In light of these techniques of transference or instant commuting it is impossible to deploy semiotic density. Instead, it is about the immediacy and immediacy of a bureaucratic imaginary, a simple procedure that, at the very most, raises curiosity.

One should add, and it is no less relevant, that we face a fragment of reality that is not only frozen by a rigid frame, but one that semantically imposes the

logic of the plane of detail as well, "the extreme promiscuity of pornography"² (even though in geometrical terms this is the general plane).

The gaze proposed by the plane of detail is always surgical. It is the equivalent of having a hand turn our face towards observable reality and then have a finger point dictatorially the object that we must see, making sure that our line of vision does not deviate.

As a result, an unnatural fixation of the gaze (it is almost unnecessary to remind ourselves here that if there is a human organ characterised by being un-fixed, that is the eye), as well as a sick and obscene fixation are obtained. De-contextualized, that is, limited (I remember, also, that we are before a myopic, one-eyed system), impoverished, reduced to a laboratory fixture. With excessive superficial obviousness, lacking in intimacy and seduction. Artificially violated by the excessive and spectacular imposition of the technological artifice.

Visiónica 2

Video and sound installation

CCTV filming the public and freezing it for a few seconds, submerging it in a sonorous space made up of fragments of discourse by actors from the nations political and cultural scene.

MEMORY, A MATTER OF LIGHT, BUT ONLY AN OPAQUE MIRROR WILL NOT DAZZLE US

To confront the past is to confront oneself, for this we require a mirror, but not one in which the image hides in its dazzling reflection.

This mirror must be opaque and turn me into the uncanny *other*. Only thus will it force me to revisit a gaze and turn that image/sound into the

¹ Benjamin, Walter. "The work of art in the time of its mechanical reproduction" in *Oeuvres III*, Gallimard, Paris 2000.

² Baudrillard, Jean, 'Videosfera y sujeto fractal' in *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1989.

experience of a re-appropriation of memory.

“Vision comes from afar, it is a kind of *travelling*, a perceptual activity that begins in the past to illuminate the present...from a distant visual memory without which there is no gaze”³.

The video-mirror possesses the density needed so as not to fall into self-comforting historical melancholy, its significant is too present, sufficiently so to propose a blind spot and thus leave me in a troubling neglect.

The u-topian place needed to direct me to the recollection of *Utopia*.

Altered visual or sound image is the only one that is analogous to our fragmented memory.

We need suspicion and discredit in order to revise hermeneutics , or else simply to submerge into the obstinate experience of the vertigo of attempting the impossible.

We can only destroy apparent truths by substituting them with other appearances, that of play, by the rules of another game, by the mere rules of the game, by the ritual of pure seduction.

Until ritual seduces itself, allowing us to abandon ourselves to our weaknesses, there, where simultaneous self-seduction and the seduction of another reside.

*“A mirror hangs on the opposite wall
She does not think about it,
But the mirror does think about her.”*

Soren Kierkegaard, The Seducer’s Diary

Brief history of the mirror

Photography is born to satisfy bourgeois extolling of the mirror. Primitive communities always had a mistrust of mirrors.

The bourgeois salon is conceived on the basis of a proliferation of mirrors: on the wall, on chests of drawers or closets. The mirror shines in such spaces, not as another member of the *decor*, but as a protagonist: as a multiplier of appearances of the luxurious waste on furniture. Always redundant, as if in an eternal social *soirée* where the multitude of guests has come only to excel in the superfluous game of appearances. Baudelaire hated photography, he treated it as the precious mirror where the bourgeois wallowed in their own flattering image.

The proliferation of mirrors in the interior of homes has only one function, to keep us inside but unaware of the claustrophobia of it. It prevents us from going out, it remits us to the centre, to the closed circuit.

Nowadays it is interesting to see the mirror disappearing from interior decoration, as if getting rid of that condescending, narcissistic and falsely flattering self-reflection were an ideological triumph. But society has made another decision on our behalf. In fact, if we do not have a massive amount of mirrors inside our homes it is simply because it was displaced towards the outside, to a steel and mirror-glass architecture. The city is reflected on itself and involves us, even if we don’t want to. Today’s city traps us. It physically

³ Virilio, Paul, *The Machine of Vision*, Galilée, Paris, 1988

integrates us into its shop windows and facades, and, through them, to the dominant social body. Even if we wanted to resist, it reduces us to the condition of consumers.

On the other hand, technology has known how to substitute the mirror of bourgeois salons inside our very homes with TV, the electronic mirror.

F-16

Video projection, in a 6-minute loop.

Two images, two visual aesthetics, two cultures that intersect and repel each other.

"...repelled by the politics, I was riveted by the images, by a psycho-techno-thrill that locked me in, as smart bomb and spectator are locked in as one. A thrill of techno-mastery (my mere human perception became a super machine vision, able to see what it destroys and destroy what it sees), but also a thrill of an imaginary dispersal of my own body, of my own subjecthood. Of course when the screen of the smart bombs went dark, my body did not explode. On the contrary, in a classic fascist trope, my body, my subjecthood was affirmed in the destruction of other bodies."

Hal Foster, *Whatever happened to Postmodernity?* (The Return of the Real, the avant garde at the end of the Century, 1996).

The war machine, supposedly rendered innocent by being installed in the video game, but repositioned in its original condition thanks to the aggressiveness of 'techno-info-graphic' visuals.

The democratic video game, which puts at anyone's reach the culture of war and destruction, granting us, at the end of the day, the pleasure of equating those images fed to us by TV (because

dependence on TV is the best school of inductive conditioning of our present-day collective imaginary). You can be the protagonist and may shoot with high-tech precision, as many times as you like, in those desert landscapes that is the home of the *enemy* and the source of the world's oil resources, in Central Asia.

On the one hand, the innocent, encyclopaedic recording of what we already know, like a basic syllabus; random, timeless images that might have been captured using a super-8 camera by our grandparents or else with a home VHS camera. The same grossly textured gesture does not prevent us from dreaming, from acknowledging our gregarious first rituals, from remembering the closeness with our best loved, the total gratuity of summer.



One image attacks the other, one attacks all of us and it is not the pacifist conscience but the impotence of the hostage that we are, by mortgaging our economies and therefore our daily futures through the gesture of an arms race.



videografía

De cordillera a mar
6'

1987

Desfases
8'

1986



Oye Mamá
4'

1989

Interview story
6'

1988

Video Foto-notas
8'

1987



La historia del barco perdido...
12'

1993

Portraits
3 x 3'

1991

El muro
loop

1990



Santa Laura
12'

1996



100
10'
1995



Video, esculturas, instalación

1994

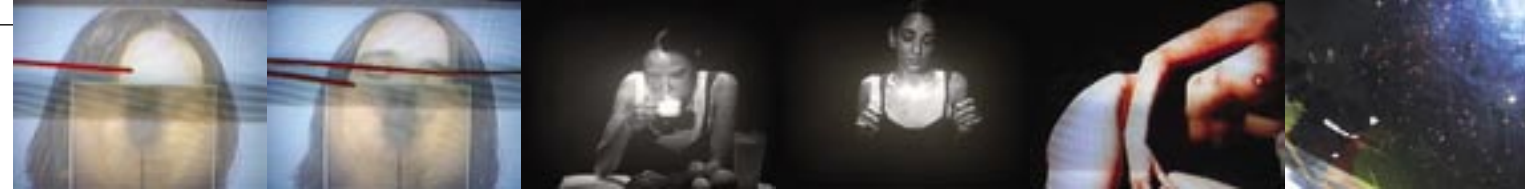


2000 | Cuerpos pintados
2 x 60"

2000

1999

5 movimientos para una adolescente
12'



1998

Video pequeño formato Nº 1, instalación



2003

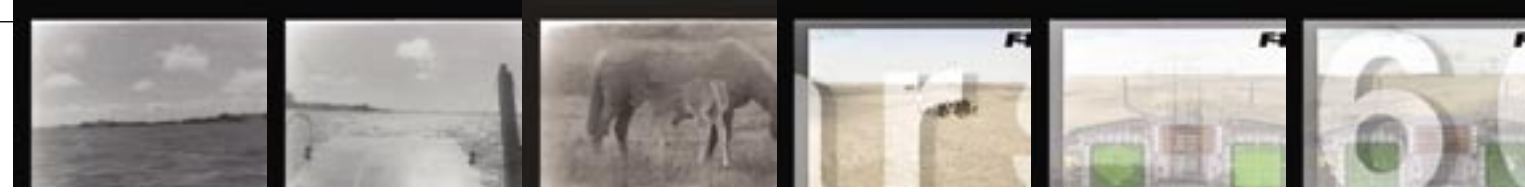
Visiónica 2
Instalación Galería Gabriela Mistral,
Santiago, Chile.

2003

Visiónica 1
Instalación Museo de Arte Contemporáneo,
Santiago, Chile.

2002

F - 16
6'



Ficha técnica de obra

Instalación video y sonido

Es un circuito cerrado que capta al público y lo congela por unos segundos, tiempo que le permite sumergirse en un espacio sonoro, constituido por fragmentos discursivos de personajes de la escena cultural y política nacional.

1 cámara video
1 proyector video
1 telón de retroproyección
6 sensores
6 parlantes
3 lectores de cd
6 amplificadores
6 luminarias

Néstor Olhagaray, 1946.

Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Master en Dirección de fotografía (Instituto de Cine de Moscú, 1971-75), Diploma del Departamento de Técnicas y Expresión de la Comunicación, mención Mass Media y Semiología (Universidad París III, 1976-79), candidato a doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile).

Ha participado en diversas exposiciones en Chile, Francia, Alemania y Suecia. En 1997 obtiene la Beca de Creación Video Fundación Andes, y en 2002 el Fondart en la sección Arte en Internet.

Es creador y director de la *Bienal de video y nuevos medios de Santiago*; asimismo, ha desarrollado una importante labor docente en distintas instituciones de educación superior, y publicado artículos especializados en revistas y catálogos nacionales e internacionales.