



**EL PRIMER
ALMACIGO
DE LA
LENGUA**

11 NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE 1997

ALICIA VILLARREAL

Galería Gabriela Mistral

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

Jefe de Extensión Cultural
Claudio di Girólamo Carlini

Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral
Luisa Ulibarri Lorenzini

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono: 698 33 51 anexo 119, fax: 665 07 95
Santiago Chile

Departamento de Programas Culturales
División de Cultura - Ministerio de Educación

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las artes visuales del país. Su proyecto 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 textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.

**EL PRIMER
ALMACIGO
DE LA
LENGUA**

11 NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE 1997

ALICIA VILLARREAL

Este catálogo acompaña la exposición *El primer almácigo de la lengua* y documenta ampliamente los trabajos de este último año. El ha sido posible gracias a la Galería Gabriela Mistral y al apoyo de Estudio Digital que ha aportado la pre-prensa.

Las cuatro instalaciones de 1997 son un proyecto Fondart, y contaron también con el soporte de la beca Guggenheim.

Diseño: Alicia Villarreal

Fotografía: Jorge Brantmayer, Carlos Bravo,
Patricia Novoa, Alicia Villarreal,
Rogelio Ribeiro, Dinka Quezada,
Patricia Vallejo.

Impresión: Impresos Offset Bellavista Ltda.

Agradezco a todas las personas que han hecho posible este trabajo, al apoyo constante de Pablo Salvat, a mis ayudantes de montaje, Tomás Reyes, Nelson Daniels, Cristian Palma. A la colaboración técnica de Umberto Garetto, y al trabajo de todos los proveedores que se han aventurado en este desafío.

**EL PRIMER
ALMACIGO
DE LA
LENGUA**

11 NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE 1997

ALICIA VILLARREAL

Galería Gabriela Mistral

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



TEXTOS:

GUILLERMO MACHUCA

LAS LENGUAS SON PAÍSES REALES

JUSTO MELLADO

MOBILIARIO E INDICIALIDAD EN LA

OBRA DE ALICIA VILLARREAL

Las lenguas son países reales
aunque carezcan de osadura geológica
son Territorios Invisibles

G. Mistral



Bolsa de tierra.. Esta imagen aparece en el alfabeto de 1993 (ver *Fragmentos di-versos*).

LAS LENGUAS SON PAISES REALES

Guillermo Machuca

"En un principio el orden no faltó en las disposiciones para construir la Torre de Babel; un orden excesivo, quizá. Se pensó demasiado en guías, intérpretes, alojamiento para obreros y vías de comunicación, como si se dispusiera de siglos. En esos tiempos la opinión general era que no se podía construir con demasiada lentitud; un poco más y hubieran desistido del todo, hasta de echar los cimientos. La gente razonaba de esta manera: lo esencial de la empresa es el pensamiento de construir una torre que llegue al cielo. Lo demás es del todo secundario. Ese pensamiento, una vez comprendida su grandeza, es inolvidable; mientras haya hombres en la tierra, habrá el fuerte deseo de terminar la torre. Por consiguiente no debe preocuparnos el porvenir. Al contrario: el saber de los hombres adelanta, la arquitectura ha progresado; de aquí a cien años el trabajo para el que precisamos un año se hará tal vez en pocos meses, y más resistente, mejor. Entonces, ¿a que agotarnos ahora? Eso tendría sentido si cupiera la esperanza de que la torre quedara terminada en el espacio de una generación. La esperanza era imposible. Lo verosímil era que la nueva generación, con sus conocimientos superiores condenara el trabajo anterior y demoliera todo lo adelantado, para recomenzar..."

F. Kafka

"Porque es una cuestión de fe saber en que medida aceptamos un objeto, y aún más, aspiramos a expresarnos por él: entonces, seres quebrados se encuentran mejor expresados por trozos y restos".

R. M. Rilke

La obra de Alicia Villarreal ofrece un contorno paradójico: describe un proceso perfectamente articulado –programático incluso–, y a su vez, permite el acceso a ciertas zonas atravesadas por la incertidumbre y la melancolía. Este doble juego se produce –en su obra– gracias a la inestabilidad surgida de las relaciones entre los objetos y sus posibles enunciados. Aquí no se trata de repetir una

consabida postura crítica frente a las representaciones (se sabe que es imposible salir de éstas); su obra, por el contrario, pareciera apostar por una noción más lúdica del arte, haciendo de la ambigüedad del lenguaje la base para la constitución de un concepto estético despojado de todo utilitarismo (en el sentido contenidista del término). Es preciso, en este punto, desligar de lo lúdico aquellas connotaciones meramente festivas o ligeras; sería necesario insuflarle cierta dosis de seriedad, otorgándole a dicha categoría la posibilidad de transformar el lenguaje convencional (siempre pobre y recortado) en una serie de metáforas (es decir de fábulas) plenamente asumidas. (Nietzsche comparaba el arte con la experiencia del soñador que prefiere seguir soñando sabiendo que sueña).

II Alicia Villarreal tiene claro que el arte es una invención, una fábula. Las mentiras pueden ser aquí necesarias. El inconsciente no calza con lo gratuito; requiere de una disciplina, de una economía, de un lenguaje a medio camino entre la ficción y la realidad. En este sentido, su obra ha desarrollado hasta aquí, de manera simultánea, una serie de operaciones de naturaleza tanto electiva como clasificatoria. El azar de la elección y la lógica de la clasificación. Inicialmente, su operación se reduce a la recolección; la suma de los fragmentos seleccionados hará posible, sobre todo en su trabajo de estos últimos cuatro años, la fabricación de un alfabeto. En todo caso, el proyecto (la idea, el programa) precede la noción tradicional del objeto artístico. Dicho programa contempla un trabajo tanto corporal como temporal: la acción, el guiño, el tanteo con determinadas materias y objetos escogidos o encontrados. Pero además es



posible percibir una cierta paciencia, una obsesión impregnada de reserva, distante de todo ruido, de toda concreción. Se podría hablar de una obra que hace evidente lo nimio de ciertos gestos, lo exiguo de una serie de fragmentos (la mayoría de difícil identificación y

procedencia). La catástrofe de sentido reside en lo caduco y en lo fútil de las imágenes y los objetos seleccionados. La esencia de los objetos –nos enseña Alicia Villarreal– tiene que ver con sus restos. Sólo a partir de una economía límite, es posible la reconstrucción de una lengua arbitraria y fantasmal.

2



III La vacuidad presente en la primera etapa de su obra, caracterizada por una praxis recolectora y peregrina, ha devenido –sobre todo en estos últimos tres años– en una apertura al mundo de los objetos físicos, reconocibles en el espacio. Cierta dejadez ha dado paso a una contenida plenitud; cierta economía a un mesurado dispendio. Esto no significa que su obra sea susceptible de ser incorporada, merced a una lógica reconstructiva, al ámbito cosificado del arte objetual o las instalaciones: Nada más alejado de su obra que la fetichización estética del arte objetual de fin de siglo. Por otra parte, el carácter desdramatizado de su trabajo, es inconfundible con el vaciamiento –pleno, complacido– perceptible en el arte postconceptual más reciente. ¿Cómo pensar dicha diferencia? La respuesta habría que buscarla por encima de la obra constituída:

3



1, 2, 3, *Fragmentos di-versos*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1993. Caja de madera iluminada, cinco proyectoras sincronizadas, lanzan sobre el muro múltiples combinaciones a partir de 27 imágenes de un alfabeto visual básico. Medidas aproximadas de las imágenes: 475 X 95 cm.

en este sentido, sería necesario consultar el contenido biográfico que distingue las referencias (objetos, signos, imágenes) que componen la trama de su producción. Hablamos aquí de proceso y no de consumación. En obras como la de Alicia Villarreal el detenimiento significa la muerte de su sistema.

IV Existe una tentación teórica al momento de definir la obra de Alicia Villarreal, reducirla al concepto de modelo lingüístico. Su producción pareciera ajustarse a una noción semiótica del arte. En una óptica semejante el valor de la obra se sostendría en el rigor y en la coherencia del sistema encargado de articular la totalidad de su lenguaje estético. Las tres dimensiones del lenguaje son conoci-

das: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Estas dimensiones permiten descomponer el objeto artístico, estableciendo la idea –bastante moderna, por cierto– de que la obra tiene que ver más con un proceso que con un producto consumado. En Alicia Villarreal los repertorios materiales y su orden dentro del conjunto (sintaxis), se convierten en la base de su propuesta estética. Faltan aquí los valores informativos y sociales (semántica), y al igual que un número importante de obras provenientes del arte llamado de vanguardia, las nociones de contexto (pragmática) han sido suplantadas por una especie de manierismo



Un aspecto de *Fuera de caja*, Galería Gabriel Mistral, Santiago, 1994. Se aprecian de derecha a izquierda: *El pasado aparente*, *Notas para sacar la voz* y *Verbos imaginarios*.

de los procedimientos y de las formas. (Se ha pasado, en el arte más reciente, de las ilustraciones y de los programas a la reivindicación –nostálgica, dramática, optimista o cínica– de las fábulas y las metáforas).

V En *El primer almacigo de la lengua*, es posible advertir una contradicción entre la fragilidad de su proceso y el *hieratismo* de su puesta en escena. Esta disociación exige una actitud de reserva respecto al montaje presente en cada una de sus exposiciones. Aquí lo importante no es el placer provocado por el producto, sino el goce proveniente del movimiento de los signos que momentáneamente han ido a parar ahí.

VI Su obra toma una discreta distancia respecto a la consumación del objeto. El *hieratismo* visible en su actual exposición es sólo aparente. El goce –como dije antes– proviene del movimiento de los signos. ¿De qué movimiento se trataría? Responder esta pregunta supone traicionar el sentido de la obra. En este caso, es posible relacionar su gesto con ciertas obras surgidas de las vanguardias más programáticas y racionalistas, en las cuales el vértigo –apenas visible tras la geometría rigurosa de la obra– sólo se hace evidente a partir de una economía extrema; es el rumor surgido de una concepción paradójica del silencio. En esta clase de obra, la ausencia es producida por el exceso de vacío (son obras llenas de ausencia).

VII La distancia que su obra plantea respecto al producto, hace que cada signo sólo sea visible en el rostro fantasmal de las repre-



Cono con-sonancia, Instituto cultural francés, Santiago, 1989. Serie de proyecciones de objetos recolectados entre artistas, sobre cono de fibra de vidrio.

sentaciones. Los signos son, desde una lógica cuantitativa, menores en relación a las mediaciones a las que han sido sometidos. Aunque resulte paradójico, las representaciones o, mejor dicho, las reproducciones le devuelven a los objetos algo de su aura perdida. Su trabajo tiene que ver entonces con un gesto sublimatorio, especular..

VIII Partiendo por la inestabilidad de sus referencias, es necesario destacar el hecho de que cada exposición de Alicia Villarreal (*Fragmentos di-versos*, *Fuera de caja*, *El primer almacigo de la lengua*, por nombrar las más recientes) no ha sido el producto de un trabajo pensado y construido con el único fin de hacer público un resultado. Es cierto que toda propuesta de obra supone un límite, determinado por el evento, la vanidad, el reconocimiento o la simple necesidad de comunicar algo a alguien. En ella todas estas razones son prescindibles. Están en contradicción con la naturaleza de su obra. La precariedad

El Almacén de educación.,
Galería Gabriela Mistral,
Santiago, 1996.

Proyección rotativa de
diapositivas, foco bajo
puerta entreabierta de
subterráneo de la galería,
placas de bronce
grabadas con
descripciones de
material utilizado en las
escuelas públicas en los
años 40, luz de
ampolletas lineales.



nunca es enfática, evita la cosificación. El resultado (máquinas, aparatos, signos, imágenes, objetos, trasposos, proyecciones, etc.) es, en propuestas como la suya, frustrante respecto a las expectativas que su proceso de obra alimenta y promete. (En el sentido más duchampiano del término).

IX Los signos y referencias que conforman el alfabeto producido por Alicia Villarreal, tienen su origen –como lo sugerí en la primera parte de este texto– en la segunda mitad de la década anterior; este dato no es pueril. Conecta su obra con un período significativo de la historia del arte chileno contemporáneo. Más allá de una genealogía de índole historicista, –centrada en una especie de manía por las clasificaciones y los vínculos de carácter filial o generacional–, resulta necesario inscribir el comienzo de su obra en

relación con las profundas modernizaciones –tanto teóricas como prácticas– impulsadas por la vanguardia chilena de la segunda mitad de los setenta y comienzo de los ochenta. Es una vinculación que permite paliar una permanente actitud de olvido respecto de nuestra concepción de la historia del arte. En este sentido, es oportuno revisar (tarea que es imposible aquí) las condiciones históricas que articularon el espacio plástico luego de la crisis del discurso de la vanguardia. ¿De qué crisis se trataría? ¿Cómo dicha crisis se reflejaría en la obra de aquellos artistas surgidos con posterioridad a la vanguardia local?

X Históricamente la crisis de los discursos fuertes (desde la antigüedad clásica hasta las vanguardias históricas) se manifiesta en la heterodoxia del lenguaje. Dicha crisis recibe el nombre de manierismo.



Zona de milagros, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1996. Luces y teclados de máquina de escribir sobre el muro (detalles).

Sus rasgos son, más o menos, recurrentes: una superación puramente técnica de los modelos anteriores, una combinatoria de formas desplazadas de su origen, de su contexto y de su función, una fragmentación y una posterior unión de códigos heterogéneos y, por último, una mezcla de géneros a nivel de las técnicas empleadas. El terreno más fértil para la concreción de una postura como esta pareciera ser el dejado por el experimentalismo de las vanguardias. El vaciamiento político de las vanguardias, se prolongó en el manierismo experimentalista del arte más reciente. Es un fenómeno visible en el arte chileno —y también internacional— desde mediados de los ochenta hasta hoy. Es cierto que el vaciamiento manierista posee una fuerza desconstruccionista y desublimadora que es necesario defender; el problema proviene de la sospechosa semejanza existente entre el vaciamiento del arte y el cinismo desublimatorio que rige la lógica del mercado. La generación —si es posible recurrir a

dicha figura histórica— a la cual pertenece Alicia Villarreal se ha caracterizado por prolongar —de manera productiva— las modernizaciones implementadas por la escena precedente. Junto a los trabajos de Arturo Duclos, Mario Soro, Nury Gonzalez, Pablo Langlois, entre otros, la obra específica de Alicia Villarreal se inicia siguiendo ciertas claves perturbadoras respecto de la tradición de la estética clásica: la interdisciplinariedad, la crítica a la representación pictórica, la crítica a un concepto idealista del arte, la crítica a los espacios convencionales de exhibición, el abandono de la función unitaria y trascendente del objeto artístico, el trabajo con las diversas técnicas de la mediación de la imagen, la participación del espectador en el proceso de lectura de la obra, etcétera.

XI En ciertas corrientes de la vanguardia, la factura o la maestría ha sido minimizada en beneficio del proceso de construcción de la obra. Se podría decir que el valor de la artesanía no ha desaparecido del todo; más bien ha sido extendida hacia ciertos límites insospechados, que exceden los parámetros convencionales de fabricación y posterior exhibición del producto artístico. En una concepción de esta índole, la muerte del arte no excluye necesariamente la persistencia de ciertos actos gratuitos. Sólo se requiere la extensión de su campo de posibilidades. Es factible que el artista asista —a veces como productor, testigo o medium— al proceso de producción de una obra cuyas claves sólo le son reveladas a posteriori. Lo importante y lo necesario viene —en el arte— siempre después. Sólo los métodos cerrados son fieles a las premisas. Alicia Villarreal —y en esto se distingue de las prácticas conceptuales calvinistas— es hablada

por los signos y los objetos que ha ido acumulando y recolectando. El orden depende siempre del azar, a condición de que cada objeto, signo o imagen no remita ni a una totalidad ni tampoco a una posterior transformación (en el sentido surrealista del término).

XII La labor recolectora de Alicia Villarreal tiene que ver con una poética de la inopia y de la carestía. Excluye toda noción nostálgica del objeto. Su mirada realiza una especie de congelamiento que evita toda activación romántica ligada con las nociones de lo irreversible y decadente. En su obra, la práctica de la recolección va más allá de un simple fetichismo coleccionista. Alicia Villarreal no acumula para conservar o preservar la tragedia o la nostalgia del objeto rescatado de su ruina; lo que ella hace es recoger los restos y los trozos de objetos insignificantes para luego someterlos a una especie de mediatización ilimitada, persistente, imposible de degradar. Su fórmula es la siguiente: no lo que se usa para ser desechado sino lo que se desecha para el uso.

XIII ¿Qué vemos en sus exposiciones de estos últimos cuatro años? La acumulación de una serie de signos huellas (una bolsa de plástico rellena de tierra, un pedazo de ala, el esqueleto de un abanico, una nuez, un trozo de parlante, un gancho, una rama.....), destinados a la articulación de un alfabeto espurio. En esto su operación tiene mucho de verosímil y de ejemplar; ofrece la posibilidad –a distancia de todo pragmatismo lingüístico– de establecer –entre el sujeto y el mundo– una serie de maniobras declaradamente simulatorias (estrechando los vínculos entre el arte y algunas de sus

connotaciones más indignas y resistentes: la trampa, el artilugio y el engaño).

XIV A pesar de que los últimos trabajos de Alicia Villarreal puedan ser calificados de instalaciones, el protagonista –pues se trata aquí de un teatro, con guión y espectador incluido– es la biografía transitoria de aquellos objetos sometidos a una operación vertiginosa, en constante mutación mediática. Los objetos recolectados, convertidos luego en signos, han sufrido una serie de manipulaciones tanto técnicas como manuales: se los puede ver impresos, reprocesados, objetivados, proyectados, convertidos en huellas, visibles, ocultos, velados, desprendidos o recompuestos, timbrados o troquelados. Se trata aquí de una mediación sin referente preciso (contradictorio con el carácter literal de la imagen pop); es un referente frágil, áspero, congelado en su deterioro. No es, por ello, un referente en toda su plenitud, en toda su luminosidad; sólo su huella, a veces brillante, a veces opaca. La huella aquí como proceso previo a las imágenes y a los sistemas de simbolización; la huella, a su vez, como escritura previa del cuerpo (de los libros, del espectador y de los cuadernos realizados por estos) y de los sistemas de comunicación (de ahí que –en abierta contradicción con un aparente respeto por las construcciones del lenguaje– se pueda explicar su acción de troquelar, –uno a uno–, una cantidad nada despreciable de libros usados, y permitir luego la participación del público en la confección de una serie de pequeños gestos mecánicos escritivos).

Guillermo Machuca

Crítico y profesor de Historia y Teoría del arte de las Universidades

Arcis, Central y Universidad de Chile.



La enseñanza del vocabulario, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago Dic. 1996 - Enero 1997. 50 tomos del Diccionario Hispanoamericano en partes borrados, y reimpresos sobre diez carros de transporte y vidrios.

MOBILIARIO E INDICIALIDAD EN LA OBRA DE ALICIA VILLARREAL

Justo Pastor Mellado

En la muestra *Arte Joven de Chile*, realizada en diciembre 96–enero 97 en el Museo Nacional de Bellas Artes, el trabajo de Alicia Villarreal consistió en un dispositivo de exhibición de libros y en una pequeña caja de luz. Los libros de dos antiguas ediciones del Dicionario Hispanoamericano, en número de cincuenta ejemplares, de proporciones importantes, adecuadamente empastados, estaban abiertos y daban a ver el efecto de la borradura de una zona considerable de su área de impresión, obtenida mediante aplicaciones de estopa embebida en piroxilina. Sobre la zona borrada Alicia Villarreal reimprimió por traspaso, imágenes que ya forman parte de su archivo de obra, y que en esa medida, son suficientemente reconocibles de su autoría.

La caja de luz, por su parte, estaba construída por un paralelepípedo de metal y un vidrio, enteramente pintado de negro, con una inscripción calada que se dejaba ver gracias a una fuente de luz que permanecía en su interior. Dicha caja estaba colgada en el muro, casi a título de ficha señalética del trabajo, mientras que los libros ocupaban una zona de diez metros cuadrados (aprox.), dispuestos a corta distancia del muro, sobre plataformas móviles regularmente dispuestas, que se asemejaban a carros de despacho en ambiente de almacenamiento.



La enseñanza del vocabulario. Arriba: caja de luz, detalle, 40 X 18 X 18 cm. Abajo y página 14, un acercamiento.





La caja de luz sostenía la reproducción de dos líneas de un texto de José Vasconcelos, ministro de Educación del gobierno de Lázaro Cárdenas (México): *"Por cada libro de Platón o de Esquilo se pueden hacer cincuenta silabarios para los indios"*.

Respecto a lo anterior, es preciso adelantar dos cosas: la primera, es que el trabajo emplea la retórica del almacenamiento y que por esta vía Alicia Villarreal sintomatiza su deseo de archivo; la segunda, es que el mencionado ministro es uno de los principales propulsores del apoyo del Estado mexicano a la actividad de los muralistas. Entonces, la pulsión del archivo modificado combate la ilustratividad de la historia.

Para comprender la dimensión de este trabajo, en primer lugar, es preciso estudiar el lugar que ocupa en el *continuum* de obra de Alicia Villarreal, las imágenes re-impresas sobre las zonas borradas de los libros. En segundo lugar, se hace necesario estudiar el gesto de borradura de la tipografía, con el propósito de acondicionar una zona de acogida a una imagen. En sentido estricto, se borra la imagen de la letra para sobreponer la imagen de un objeto. El libro es un soporte de conocimiento colectivo que es modificado para recibir la huella de un conocimiento individual. Este gesto redimensiona el carácter rousseauista de toda empresa que expone los términos de su propio *discurso sobre el origen de las lenguas*. En el fondo, la artista declara paródicamente la anterioridad de la imagen sobre la representación verbal. Pero por otro lado, lo que afirma es la condición de fragilidad de la memoria histórica, amenazada por el fantasma de la borradura. No hay olvido. Hay acción de omisión de los efectos de impresión, mediante la disolución de su materialidad (tinta

tipográfica). En verdad, se ha vertido mucha tinta. Y más que nada, hay una advertencia simbólica sobre el peso de la tradición impresa, en zonas para las cuales los libros son monumentos extremos de la exclusión de vastos contingentes de población que aseguran su conocimiento mediante dispositivos orales. Por eso, la frase de Vasconcelos reproduce la paradoja de las *traducciones* como *traiciones* de la oralidad, siendo ésta última una *tradición* que permanece en el universo premoderno del analfabetismo, respecto del cual el *método de concientización* de Paulo Freire, recuperaba el valor de la iconicidad referencial para enseñar a leer a campesinos adultos formados en la tradición oral. Enseñar a leer no sólo significa aprender el *orden de las letras*, sino aprehender los derechos que dicho orden hace legibles.

La referencia a los pensadores griegos, más acá de la sonrisa sarcástica que nos puede provocar su consideración en el contexto de este trabajo, remite a situaciones que son de doble carácter profunda y distantemente crítico: la *grecidad* de la referencia apunta a mencionar la fragilidad de su antecendencia en la invención imaginal del hombre americano. Ese es un tema propio de Vasconcelos. Hay que recordar que en las representaciones europeas de las paradojas del primitivo, los cuerpos americanos son reproducidos de acuerdo a los cánones greco-latinos. Pero de manera más lejana aún, la *grecidad* refiere a los órdenes de la enseñanza de las artes plásticas.

El otro aspecto, sobre la *grecidad* filosófica, tiene que ver con un impensado conectivo en el seno de la propia literatura chilena, relativo a la representación que se puede tener de una cierta ruralidad ligada a la invención oligárquica del país. Me refiero a la ilustración que la artista Gracia Barrios hace de la portada de la novela de su

padre, don Eduardo Barrios, *Gran señor y rajadiablos*. La ilustración remite a las páginas iniciales de la misma novela, en que se menciona la existencia de un libro de autores greco-latinos que ejerce funciones generativas del relato, donde aparece la ilustración de un centauro; corporalidad compuesta (humano-animal) que dará origen al sobrenombre del protagonista: *caballo-pájaro*. Eduardo Barrios era correspondiente epistolar de Gabriela Mistral, al igual que José Vasconcelos. Barrios-Mistral-Vasconcelos forman un *triángulo bibliográfico plebeyo* que permite declinar el deseo de enseñanza de las lenguas propias, en un continente donde la nostalgia greco-latina es un modelo de institucionalidad oligárquica.

En este relato, hay una homologación entre el libro referencial que da origen a la novela de Eduardo Barrios y la masa bibliográfica representada por el Diccionario Hispanoamericano. Más allá de ser considerado como suma de conocimiento, lo que hay que tomar en cuenta, por sobre todo, es el empaste clásico de libros como situación nobiliaria y mobiliaria. Un diccionario de esa naturaleza, ordenado en la estantería familiar opera como extensión del mobiliario, a título de cubrimiento mural, y por lo tanto, configurador del espacio interior del Orden de las Familias. Orden contra el cual luchan los nombres combinados en el triángulo bibliográfico ya indicado. Este dato será muy importante para comprender la dimensión del gesto mecánico del troquelado de los empastes de libros en *El primer almacigo de la lengua*, título de la presente exposición de Alicia Villarreal en la Sala Gabriela Mistral.

Por eso, borrar la letra —en el trabajo del Museo Nacional de Bellas Artes— es afectar su literalidad en el nivel de su significante



Tres vistas de *La enseñanza del vocabulario* en el Centro de Arte Contemporáneo A.C., México, D.F., julio 1997- enero 1998.

material, para afirmar el valor sustitutivo de huellas cuya iconicidad adquiere un valor indicial. Esta indicialidad será precisada en el trabajo que Alicia Villarreal montará nueve meses después en Porto Alegre, en el marco de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur. Trabajo en el cual, necesariamente, *no hay letras que figuren*. Necesariamente, sostengo, para declarar la distancia analítica de ambas obras: es decir, no solo no hay letras, sino tampoco objetos materialmente compareciendo. Lo único que encontramos son proyecciones de objetos y de marcas. Es como si en la cadena de trabajos, cada uno señalara momentos de concreción discursiva: la objetualidad de diciembre dando paso a la virtualidad de octubre. Digo: pasaje de la monumentalidad funeraria del libro borrado hacia la fragilidad de imagen proyectada de unas huellas y de unos índices. Así, en el trabajo actual, la proyección se materializa en el golpe de la prensa que habilita el troquelado de las mismas formas proyectadas en el trabajo anterior.

Quienes circulamos por los bordes de la industria gráfica conocemos la fascinación de los artistas por las guillotinas, desde el momento en que deambulan por las imprentas para mandar a hacer cortes de papeles. La cuchilla cae para regularizar un formato. Y el procedimiento normal en una impresión consiste en pasar por la guillotina los cuadernillos impresos, para que el corte cumpla con las determinaciones dimensionales de la caja. Alicia Villarreal diseña una figura para corte, doblegando la rectitud de la cuchilla de origen. Ya tenemos dos perversiones técnicas menores: disponer el centro del libro, y no su borde, para recibir el golpe del corte; diseñar un

molde de acuerdo al contorno de la figura deseada. En este contexto, el formato de cada libro corresponde a un *objeto-bibliográfico-encontrado*, que será convertido en un *objeto-bibliográfico-modificado*. Es como decir que en este último trabajo se fija la imagen que en el trabajo anterior era presentada solo virtualmente. El troquel, de alguna manera, FIJA la imagen.

Sin embargo, la monumentalidad del libro habla de una cultura yaciente, deudora del paradigma de la "caída", en sentido bíblico, tal como se ha planteado en el arte contemporáneo chileno. El libro es canónico. Marca el efecto del Verbo. Pero se ha vuelto mudo. Le han cortado la lengua.

Esta frase es generativa de un corrimiento metafórico extremadamente adecuado para perfilar el destino de este trabajo. Hay que advertir, al respecto, que así como en el trabajo de diciembre de 1996, la caja de luz está adosada al muro, sosteniendo la frase de Vasconcelos, en el último trabajo hay solo una proyección de frase. Hay que hacer notar, en esta medida, que la caja de luz que contiene la frase es empleada cuando en su cercanía tiene lugar una impresión por traspasso de los objetos ya sancionados en sus trabajos anteriores, mientras que la frase proyectada solo es utilizada cuando la imagen de esos mismos objetos es efecto de corte. En esta operación, hay cosas que valen por su ausencia: Alicia Villarreal ha conservado los trozos de libro extraídos. De esta operación de mutilación ha conservado los miembros restantes. Pero no han sido expuestos. Mayor razón, todavía, para indicar las rememoraciones cartográficas y reposterías de esos fragmentos.

He empleado la palabra cartografía. La frase proyectada en *El primer almácigo de la lengua*, en la pieza denominada laboratorio refiere lo siguiente: *Las lenguas son países reales, aunque carezcan de osadura geológica, son territorios invisibles*. Quien firma es Gabriela Mistral. Inclusive. Mismamente. Para definir el territorio de la obra de la propia Alicia Villarreal. Es decir, su cartografía. Para lo cual, paso a explicar que la presencia de su trabajo en Puerto Alegre se inscribe en la Vertiente Cartográfica de la Bienal. Cartografía de las lenguas, se podrá decir, titulada correctamente *La enseñanza de la geografía*.

En *La enseñanza de la geografía*, los elementos del trabajo son: una sala, nueve proyectores de diapositivas, cuatro juegos de diapositivas y una ventana. Estos elementos, bajo ciertas condiciones de articulación, configuran un dispositivo de *escritura por la luz* (fotografía)¹. En cambio, en *El primer almácigo de la lengua* el dispositivo recoge los efectos de la impresión directa, ya sea por corte, como por presión de un sello de goma que reproduce la imagen de objetos pertenecientes a su *fondo de obra*. En Puerto Alegre, las proyectoras estaban dispuestas en dispositivos mobiliarios especialmente diseñados para lanzar las imágenes sobre el muro. Ahora bien: estas imágenes eran de dos tipos; siluetas de objetos y fotografías de huellas.



La enseñanza de la geografía,

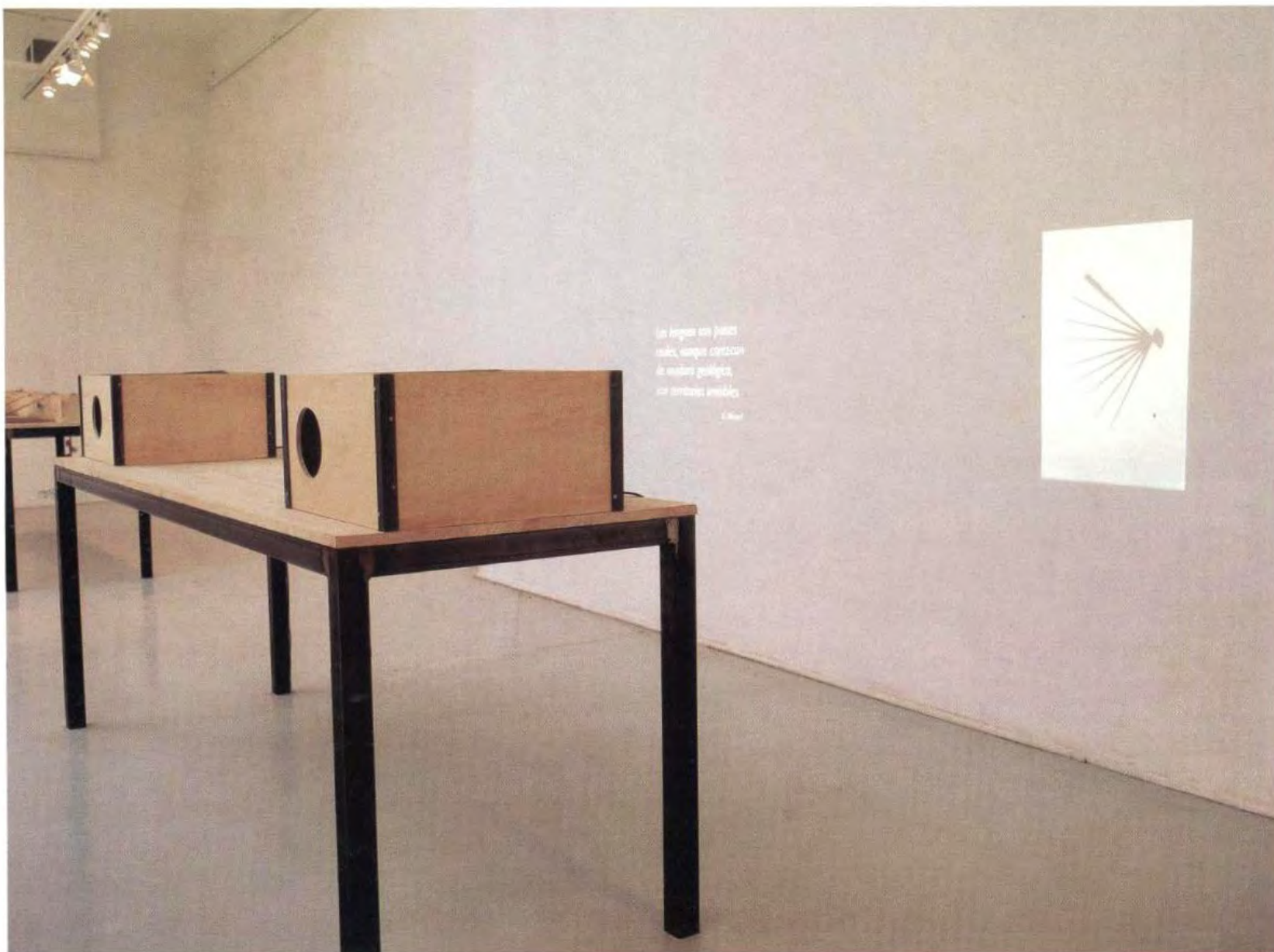
Iª Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Vertiente Cartografía, Puerto Alegre, Brasil 1997.

A la izquierda: cuatro cajas de madera fierro, tevinil, y una mesa, contienen 9 proyectoras.

A la derecha: se ven 3 imágenes que corresponden a proyecciones de siluetas de luz de las cuales una cambia permanentemente. Las otras dos figuras dejan entrar la luz del exterior a través de una ventana oculta bajo la forma de estas mismas figuras (ellas corresponden a mobiliario escolar de los años 40).

Página 19:
vista general de la sala que mide
12m. X 6m. X 5m. de alto.
Sobre el muro derecho desfilan en fundido
480 diapositivas de impresiones de
objetos de madera y metal
sobre tierra cernida.

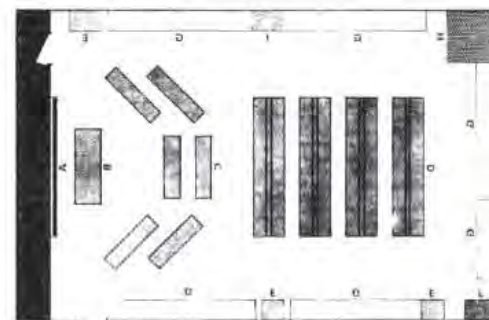




El primer almacigo de la lengua, El Laboratorio, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1997. Cuatro, mesas de trabajo de madera y fierro, una mesa con dos cajas y proyectoras al interior. El texto proyectado es fijo y la imágenes rotan (alfabeto original de 1993).

En la Sala Gabriela Mistral, lo único proyectado es una frase (Mistral) que se homologa con otra (Vasconcelos). El resto del dispositivo de sala –*El Laboratorio*– está formado por *soportes de aplicación directa* de siluetas y de objetos reproducidos en sellos, acondicionados para ser a su vez, reproducidos sobre soportes móviles (hojas de papel y cuadernillos). xEn este montaje, el dispositivo mobiliario ha sido reemplazado por unas mesas cuya funcionalidad proviene del aparato de recepción de público de una oficina pública, del tipo correos. Pero lo que determina su filiación es la ergonomía de un pupitre o de una mesa de contabilidad, donde los escribientes trabajaban de pie.

Este trabajo presenta uno de los mayores riesgos exhibitivos en el diagrama de obra de Alicia Villarreal, porque se dispone para acoger la participación del público. Hay que saber que las formas que reproducen esos sellos de goma forman parte de lo que he denominado fondo de obra, que es el archivo de reproducciones de objetos que Alicia Villarreal ha recolectado desde 1988, a su regreso a Chile, después de su estadía en Bélgica. Es importante recordar que parte de esos objetos fueron recolectados a partir de un petición expresa de Alicia, la que pide a un continente determinado de personas, que forman parte de su red de inscripción artística y cultural, la cesión de un objeto; especie de consigna objetual de reconocimiento. Es de ese fondo de imágenes que Alicia selecciona un cierto número, para fabricar los sellos de goma que dispondrá sobre los dispensadores en *Laboratorio*, como si fueran insumos para



Esquema de una posible distribución de un Museo-laboratorio escolar

un ejercicio de ciencias naturales. El hecho a no dejar pasar es que Alicia resuelve abrir al público sus propios archivos. Pero no se trata de un trabajo participativo. Los tampones y sellos distribuidos sobre una mesa, llaman a su uso. Pero es solo un llamado que puede no tener respuesta. O bien, una respuesta mínima. A lo menos uno, basta para autorizar sus efectos. Basta con saber que los sellos que allí aparecen reproducen algunas imágenes de los objetos que la misma artista ha hecho operar en trabajos anteriores. Este dispositivo mobiliario solo acoge la *memoria impresiva simple* de sus trabajos primeros. Es decir, los juegos de grabado, sancionados por un dispositivo de montaje que los hace circular en un contexto escenográfico propio de un repartición pública. Necesidad, pues, de la sanción institucional del Aparato de Estado.

En este aparato, trabaja también el dispositivo de *memoria incisiva simple*, aplicado no ya sobre un pupitre (soporte material de



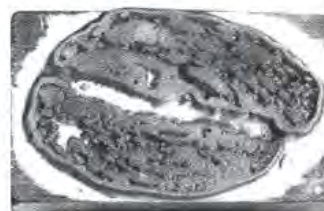
El Laboratorio: las cuatro mesas de trabajo tienen al centro dos cajas con tampones de color y tìmbres de goma que corresponden a imágenes reelaboradas y multiplicadas del alfabeto de 1993.

escritura), sino sobre un libro empastado y cerrado. Lo que hay que comparar es el sistema de distribución de energía puesto en función para trasladar las huellas de una memoria impresiva (gesto manual) y las huellas de una memoria incisiva (prensa/guillotina). Lo que media, entre ambos sistemas, es la tinta. En uno, sobra; en el otro, falta.

La tinta es el significante articulador de los trabajos de Alicia Villarreal. La tinta, desde su filiación con el aparato de base del grabado, a través de la enseñanza de Eduardo Vilches. Es decir, el rigor de la *sombra proyectada* que define el campo de su materialidad. Cada dispositivo de montaje, entonces, es un ensayo de materialidad de la superficie de recepción de la sombra. Por cierto, el rol paradigmático de un incidente de origen como el de Dibutades, hija del alfarero de Corinto, salta a la vista. Lo que Alicia Villarreal sintomatiza con su trabajo es, siempre, una escena de origen respecto a la representabilidad y reproductibilidad de objetos que remiten a otra



Arriba: una de las imágenes del alfabeto de 1993, abajo tres variaciones para timbre, previamente distorsionadas en photoshop, 1997.



escena griega, estrictamente platónica, relativa a las siluetas de los objetos en la alegoría de la caverna. Aquí se puede entender, finalmente, el gesto de haber sacado a la luz sus objetos del *fondo de obra*. Aquí se entiende el rictus paródico de la frase de Vasconcelos. La *grecidad* es el terreno de toda fábula por el origen. Y lo que el alfarero nos proporciona es de un carácter proyectivo indesmentible.

Como se recordará, la escena de origen de la pintura está directamente ligada a una pérdida. Por ejemplo, pérdida de la materialidad del referente. El cuerpo del amante ya no estará y la amada dibuja con un trozo de carbón el contorno de su sombra proyectada en el muro. Alicia proyecta sobre el muro la imagen de unos objetos faltantes, que por lo demás, corresponden a piezas del mobiliario escolar: sillas, pupitres y otros objetos diversos, que podrían corresponder a herramientas de artes manuales y tornería. Estos objetos han sido reducidos a un cromatismo limitado: blanco y negro. Justamente, para habilitar la indicialidad. Reproducidos en su contorno, como una superficie plana. La temporalidad de su existencia depende de la temporalidad de su exhibición. Queda pendiente, sin embargo, el problema de la fijación. La historia de la alfarera no se detiene allí: Dibutades puso arcilla sobre el dibujo de su amante y realizó su imagen en relieve poniéndola a cocer en el horno, junto con los demás potes.

Alicia Villarreal ha fabricado moldes de metal –a la manera de un alfabeto personal fictivo– que en trabajos anteriores ha impreso sobre tierra húmeda. Dichos moldes estaban engarzados en man-

gos de madera que los hacía asemejarse levemente a marcadores de reses.

De acuerdo con la fábula de Corinto, Alicia debió realizar imágenes en relieves de *objetos deseados*, irremisiblemente perdidos. Estas impresiones corresponderían a un contacto directo y serían el efecto de una acción mecánica directa del imprimante sobre el cuerpo impreso. Es decir, *El primer almácigo de la lengua*. Es el caso del grabado, de la factura de monedas, de la manufactura de máscaras mortuorias, de las huellas de pasos sobre la arena o sobre la nieve. Alicia ha fotografiado dichas huellas y estas fotografías las ha proyectado sobre un muro, en el montaje de Puerto Alegre. Ya lo he mencionado: en *La enseñanza de la geografía* (Bienal del Mercosur) estas proyecciones se alternan y se alteran con proyecciones de imágenes indiciales de mobiliario y utillaje escolar.

En un mismo trabajo, tienen lugar dos tipos de *impresión a distancia*. Esta exige la intervención de un elemento físico intermediario entre el imprimante y la impresión. En la fotografía, el elemento intermediario no es otro que el flujo fotónico emitido o reflejado por el imprimante.² Pero además, el dispositivo de proyección convierte de nuevo, a lo fotografiado, en objeto de una “impresión” a distancia, digamos, “de segundo grado”.

En un mismo trabajo tiene lugar un *desplazamiento teórico donde una estética (clásica) de la mimesis, de la analogía y de la semejanza (el orden de la metáfora) daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial (el orden de la metonimia)*.³



El laboratorio: el espectador recibe dos cuadernos para explorar el contenido de las cajas, el cual está dividido en ocho secciones. Uno de los cuadernos se recolectó para un archivo del trabajo.





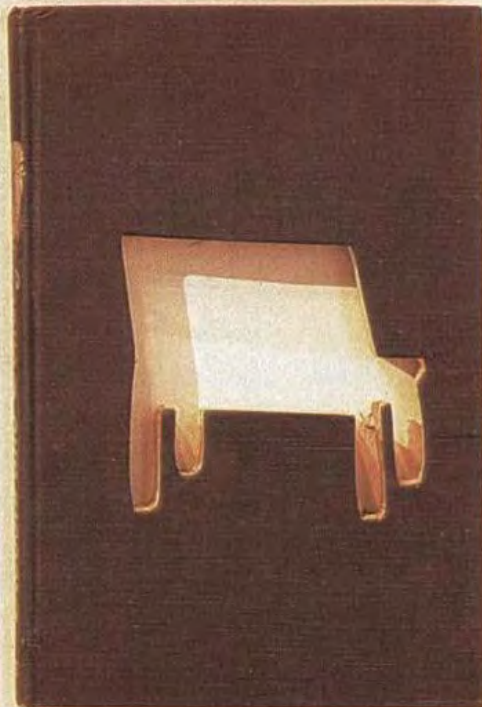
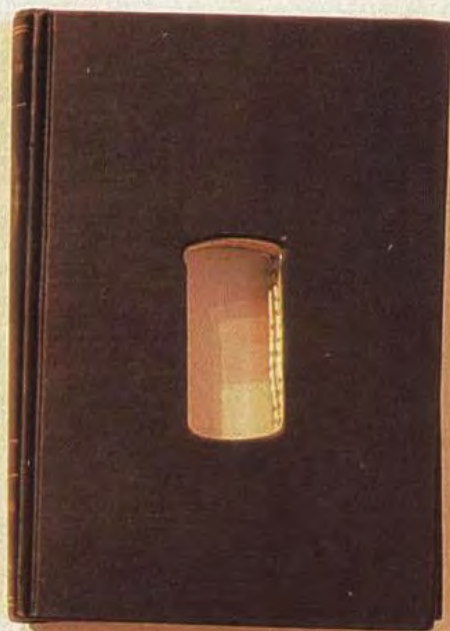
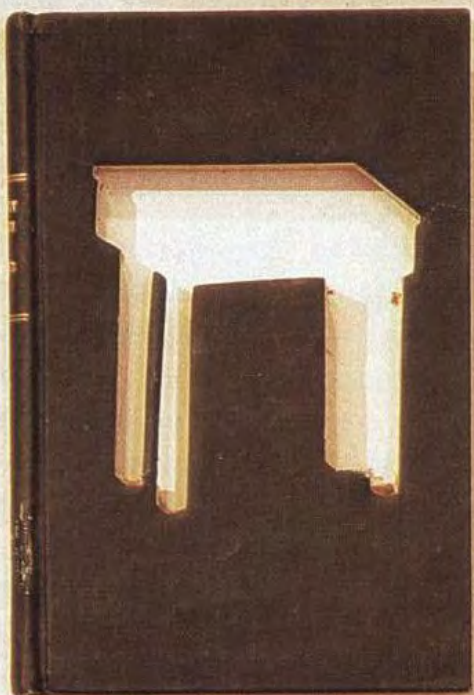
La lengua materna, mural en azules y verdes.

Vasconcelos. Desde representaciones fotográficas de objetos aislados, que perdían su "identidad" como tales, Alicia ha trabajado en la depuración de un fondo de representaciones cada vez más indiciales, estableciendo una inquietante relación entre abstracción y mimesis. Los sonidos aislados a que hago referencia a propósito de Claudio Matte, hacen mención a un estado de pre-registro del habla, como una sutil metáfora que describe las distinciones entre la sombra proyectada y el dibujo obtenido por calco de ésta, como si sucumbiéramos a la ilusión de que los sonidos de las palabras fuesen una petición de calco de los objetos cuyos nombres han sido

pronunciados. Pero, ¿cómo podríamos pronunciar esos nombres si no tuviéramos un *excitado interés* por el reconocimiento de los objetos? La fábula de Alicia enfatiza el rol y función programática del calco, pero lo suspende en la temporalidad de su proyección. Al menos, en *La enseñanza de la geografía*, en una zona curatorial denominada Vertiente Cartográfica, para indicar, justamente, que la geografía está condicionada por los nombres, porque *las lenguas son países reales, aunque carezcan de osadura geológica, son territorios invisibles*. Las sombras proyectadas de Alicia buscan ser la *prueba irrefutable* de lo que tuvo lugar. La paradoja se instala en el hecho de que en esa misma prueba se *designa a ese referente momificado como ineluctablemente perdido, inaccesible en lo sucesivo como tal por el presente*.⁴

- 1 Teoría de índice, por implicaciones teóricas y la apertura filosófica que autoriza, aparece como un instrumento conceptual singularmente privilegiado y eficaz cuando se trata de rendir cuenta de manera positiva (y no sólo negativa, o reactiva, como se hizo con frecuencia) del funcionamiento de nuevas formas de representación en el arte llamado contemporáneo". (Philippe Dubois, El acto fotográfico, Paidós, 1994, pag. 105).
- 2 Jean-Marie Schaeffer, L'image précaire, aux Editions du Seuil, Paris, 1987, pag. 17.
- 3 Philippe Dubois, op. cit., pag. 105
- 4 Philippe Dubois, op. cit., pag. 112

Justo Pastor Mellado es crítico y profesor de teoría del Arte de la Universidad Católica.



RELATO DE OBRA

Alicia VILLARREAL, Santiago de Chile, diciembre de 1957.

Estudié Licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Chile, mención Pintura, entre 1976-1981. Complementé mis estudios en l'École de Recherche Graphique, Bruselas, entre 1984-1987 y cursé el Diploma en Comunicación Social en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, en 1988. Esta experiencia marcó mi trabajo aportándole una dimensión reflexiva sobre el lenguaje, la memoria y los medios de reproducción.

Desde 1989 vivo y trabajo en Santiago, donde ejerzo una actividad docente.

Entre 1981 y 1983 participé en diversas exposiciones colectivas dentro y fuera del país.

En 1985 realicé en Bruselas, una video instalación con trozos de objetos dispuestos a modo de infinita frase a baja altura. Esos mismos objetos se presentaban en el video convertidos todos ellos en paisajes de montañas. Con este trabajo comienzo una larga recolección de pequeñas ruinas las que sufren toda clase de transfiguraciones al ser rearticuladas con diferentes medios técnicos de reproducción.

Otra recolección importante, tuvo lugar el mismo año. Pedí a un grupo de chilenos residentes en Bruselas, un dibujo de su recuerdo de la cordillera. Estos fueron reducidos y editados en un mini libro, el que fue enviado como carta a algunos artistas en Chile.

En 1988 expongo en diversas colectivas en Bélgica y Holanda.

En 1989 me reinserto al medio nacional con la muestra **Cono con sonancia** y el video *Caja de resonancia* donde intercambié simbólicamente una memoria perdida a través de objetos que me fueron entregados por un grupo de artistas en Santiago.

En 1990 presenté la instalación *Por el ojo de mi cámara*, en la exposición **Museo Abierto**, Museo Nacional de Bellas Artes. Ahí ocupaba un espacio circular dividido en tres muros. Sobre cada muro se encontraba un objeto real y una proyección de aquellos mismos objetos y de otros, en diversos

ángulos y tamaños produciéndose un constante cambio de relaciones espaciales.

Esta obra participó en **Arte Contemporáneo desde Chile** en la fundación Americas Society, Nueva York en 1991.

En 1992 obtengo el financiamiento del Fondart, para efectuar una recolección de objetos con la cual trabajar a largo plazo. Logré establecer así, un alfabeto de 27 imágenes, seleccionando entre una gran cantidad pequeños trozos de objetos directamente fotocopiados, los cuales se transformaron en la materia prima para trabajos posteriores.

Los presenté en la muestra **Fragmentos di-versos** en el Museo de Arte Contemporáneo en 1993. En ella cinco proyectoras de diapositivas dirigían las imágenes hacia el muro en forma horizontal mostrando combinaciones diferentes que cambiaban sincrónicamente cada 15 segundos. La fuerza de esas imágenes radicaba en su capacidad de establecer múltiples nexos, revelando su inestabilidad en un flujo continuo de asociaciones y disociaciones que se sucedían en el tiempo al ritmo de las proyecciones.

Acompañaba la muestra, la carpeta *Vocales*, edición limitada de cinco imágenes, con *El gran Texto del mundo y sus fragmentos di-versos* escrito por Adriana Valdés.

La segunda etapa de este proyecto fue aprobada en 1993, por el mismo Fondo, cuyo resultado fue la exposición **Fuera de Caja** en la Galería Gabriela Mistral, de Santiago, en 1994.

Allí trabajé la materialización y la permanencia de aquel alfabeto, cambiando el ritmo y lo efímero de las instalaciones anteriores por un tiempo sugerido. El trabajo se hizo estable pero modular. Compuesto de seis cajas con piezas móviles, las cuales se ordenaban según secciones imaginarias. El alfabeto primitivo se conectaba así con una nueva malla de relaciones: la gramática, la metáfora, la clasificación, la conservación, la reproducción, y la una posible manipulación por parte del espectador.

En 1995 expongo en *Un metro por un metro*, muestra de profesores de la carrera de Arte de la Universidad Arcis.

En octubre de 1995 participé en la colectiva *Sobre árboles y madres*, junto a cinco artistas mujeres en torno a la poetisa Gabriela Mistral. Ahí desarrollé la relación entre escritura musical y poética, usando teclados de máquina de escribir que formaban una partitura objetual: *Zona de milagros*.

En marzo de 1996 los trabajos de *Fuera de caja* participan en *Los límites de la fotografía*, curada por André Rouillé, la que se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, y en el Bancos Patricios de Buenos Aires.

En agosto de 1996, expuse en la colectiva *Zona fantasma* en la Galería Gabriela Mistral, donde trabajé con el espacio, recuperando el contexto, sobre el eje de lo efímero. Abrí e iluminé desde el interior, una tapa del piso de la Galería que conduce a una bodega subterránea del Ministerio de Educación. Busqué entre los objetos que allí moraban una huella de nuestra historia común, encontrado un arsenal de material educativo. La instalación se llamaba *El almacén de educación* y las siluetas de luz proyectadas correspondían a figuras de muebles y material utilizado en todas las escuelas del país.

A partir de este momento, inicio una nueva línea de trabajo en relación a dos ejes que venía desarrollando. El primero, se refiere a la creación de *alfabetos visuales objetuales*, cuya expresión más clara ha sido establecer una recolección definitiva de objetos que fueron transformados en *imágenes-signos*.

El segundo eje apunta a la formulación de una gramática espacial a partir de ese alfabeto visual, donde las imágenes se encadenan en una red de relaciones haciendo referencia al lenguaje, fabricando dispositivos que proponen nuevos enunciados. Es una etapa constructiva y objetual. (*Fuera de caja*).

A estas dos etapas agrego un tercer eje que retoma los dos anteriores bajo el tema de la *enseñanza y las didácticas* que se utilizan para transmitir

y perpetuar los lenguajes. Es sobre esta vertiente que he desarrollado las cuatro instalaciones de 1997, las que se muestran ampliamente en este catálogo: *La enseñanza del vocabulario*, *La enseñanza de la geografía*, *El laboratorio* y *La lengua materna*. Las dos últimas constituyen *El primer almacigo de la lengua* de la presente exposición, y que era necesario unir en el espacio común del actual catálogo para tener una visión global del proceso y desarrollo de la obra.

Estas cuatro instalaciones han contado con el apoyo del Fondart, gracias a un proyecto aprobado en 1996.

El trabajo ha sido posible en gran parte también, gracias a la beca Jhon Simon Guggenheim, obtenida en 1997.

Últimas exposiciones 1997

- *Campos de hielo (Arte joven en Chile 1986 -1996)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- *Así está la cosa : Instalación y arte, objeto en América Latina*, Centro de Arte Contemporáneo, A.C. México D.F.
- *Prospect and Perspective*, San Antonio Museum of Art., San Antonio, Texas.
- *Iª Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, vertiente *Cartografía*, Puerto Alegre, Brasil.
- *El primer almacigo de la lengua*, (individual) Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.



El Laboratorio

Selección de cuadernos realizados por el público durante la exposición.

Las cuatro mesas de trabajo funcionaron entre el 11 de Noviembre y el 5 de diciembre de 1997, recolectándose 800 cuadernos para el archivo del trabajo.

A la derecha:

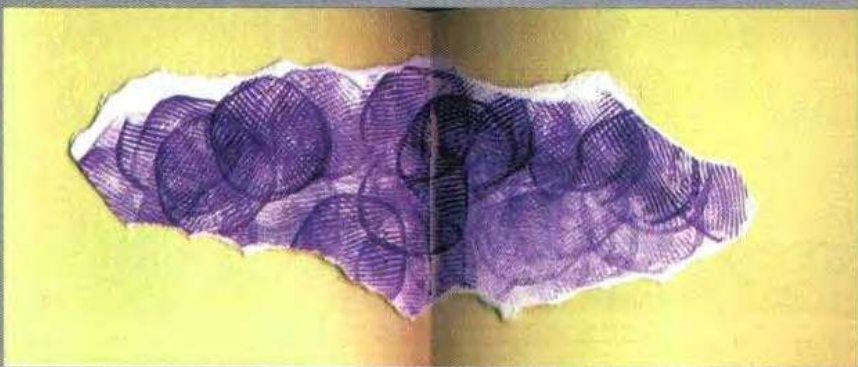
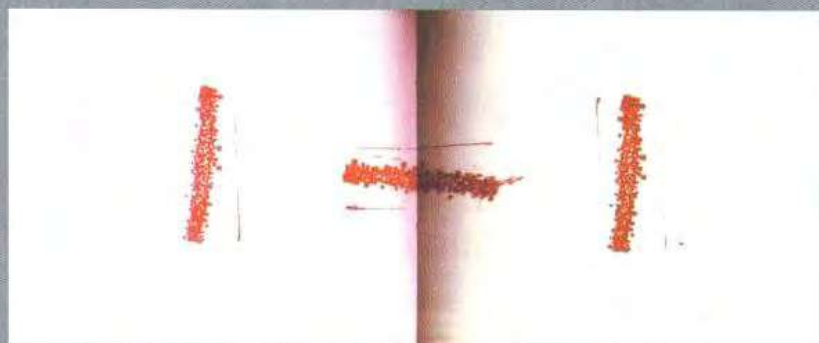
Nestor Olhagaray, 18 / XI

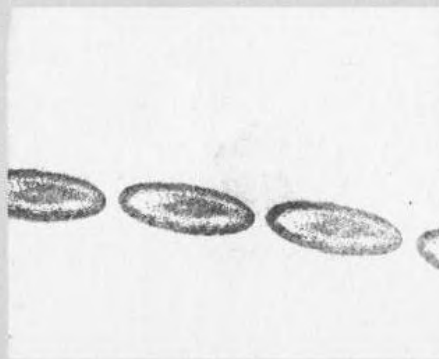
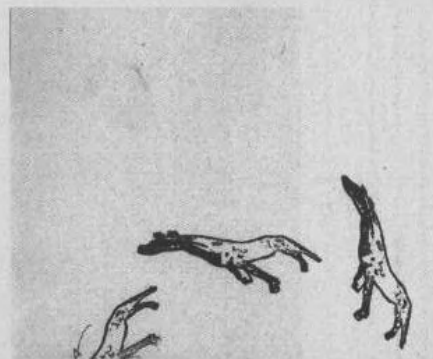
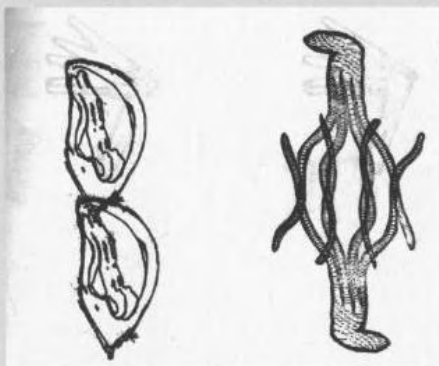
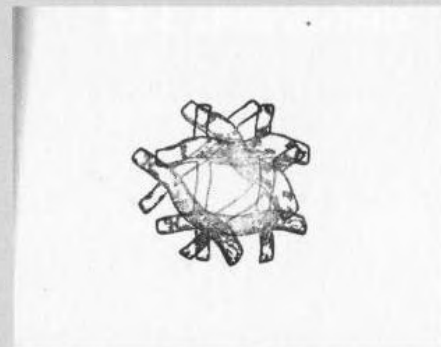
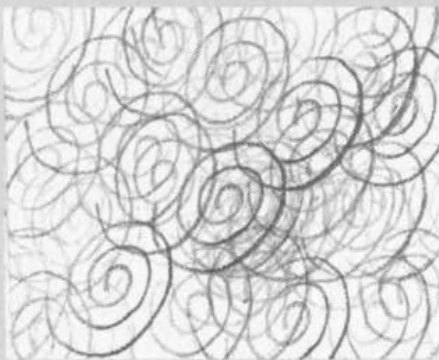
Robert Killer, 18 / XI

Daniel Ash, 14 / XI

Alejandra Cortés T., 19 / XI

Ciro Beltrán, 4 / XII





De izquierda a derecha:

Dr. Molina, 11 / XI.

Pablo Vicens, 20 / XI.

Mario Navarro, 12 / XI.

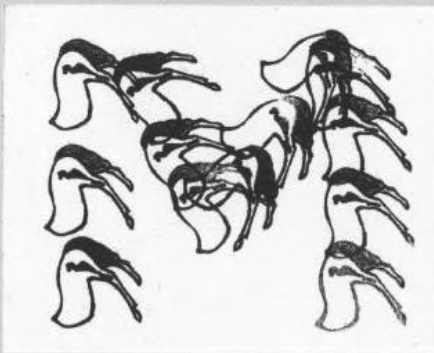
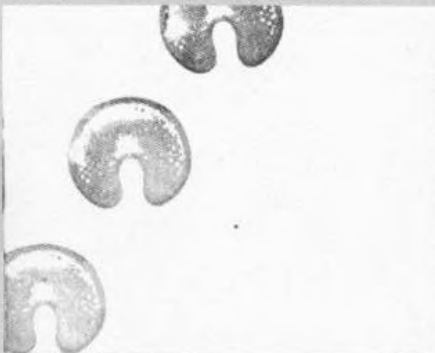
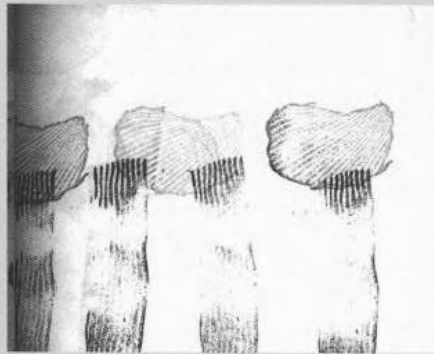
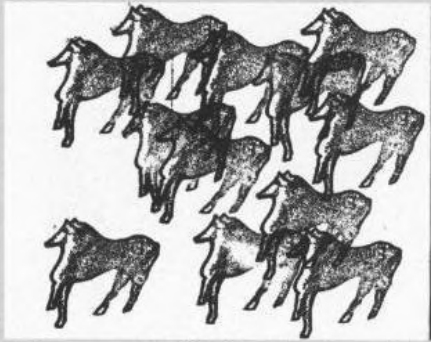
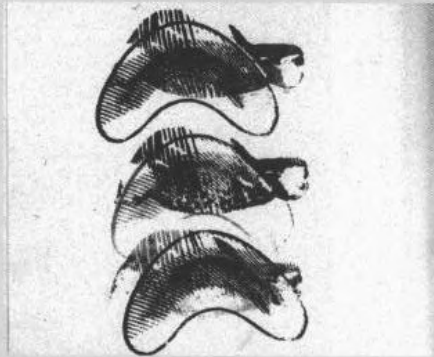
Carolina Izaga, 20 / XI.

Patricio Cabrera, 18 / XI.

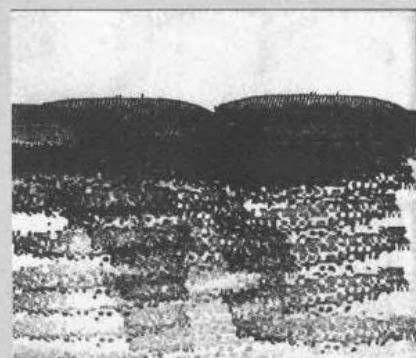
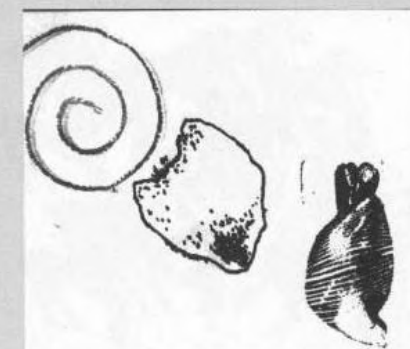
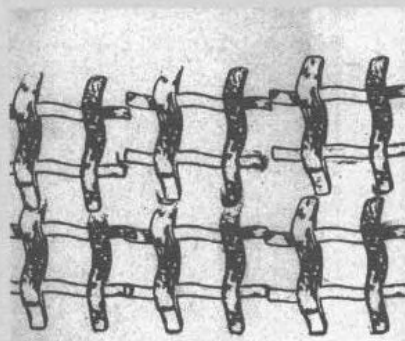
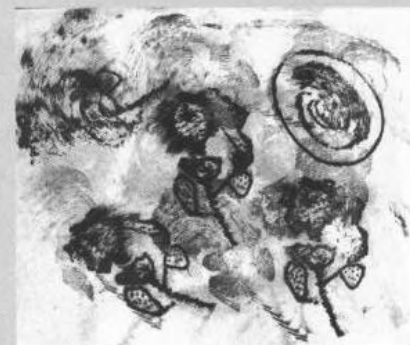
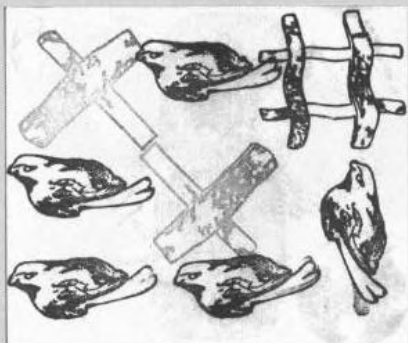
Grisel Castro, 3 / XII.

Camila Samper, 11 / XI.

Felipe Hermosilla, 20 / XI.



Paula Godoy, 21 / XI.
Christian Vanhoorenweder, 28 / XI.
Alvaro Amager, 14 / XI.
María Paz García, 19 / XI.
Andrea Goic, 26 / XI.
Enrique Matthey, 11 / XI.
Isabel Klotz, 1 / XII.
Richard Mutt 27 / XI.

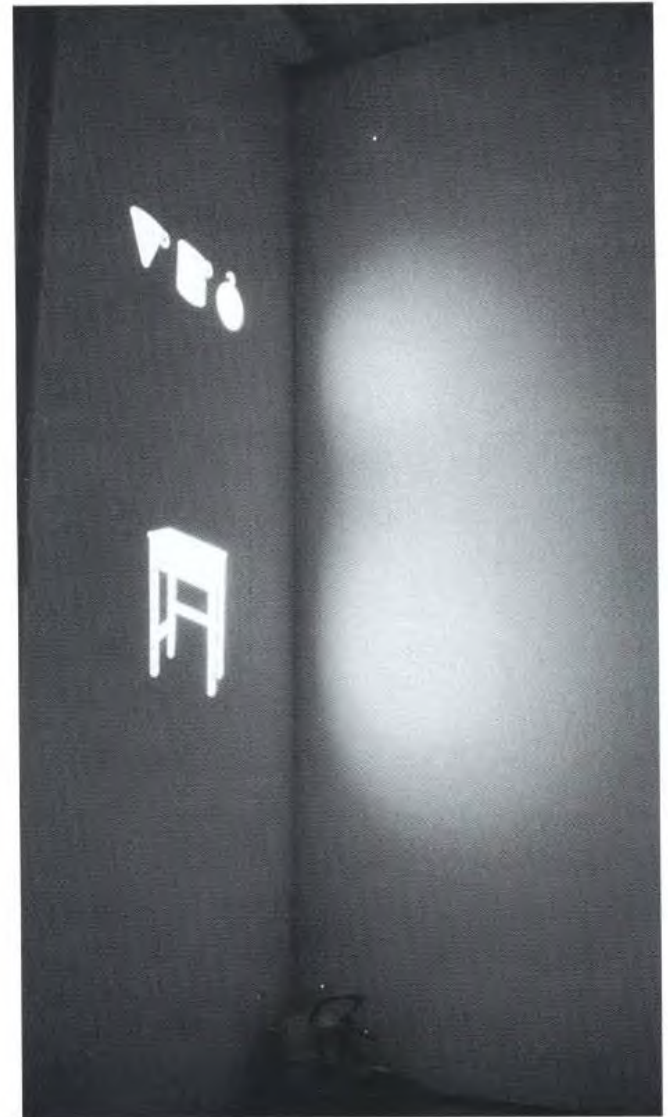


Tito Carreño, 21 / XI.
Peter Urbaniski, 14 / XI.
Pedro Pablo Guerra, 14 / XI.
Luis Alarcón, 11 / XI.
Marco Santelices, 21 / XI.
Ana María Fernández, 11 / XI.
Shel Kimen, 4 / XII.
Fernando Vergara 18 / XI.

La enseñanza de la geografía

Selección imágenes que componen esta instalación en constante cambio.

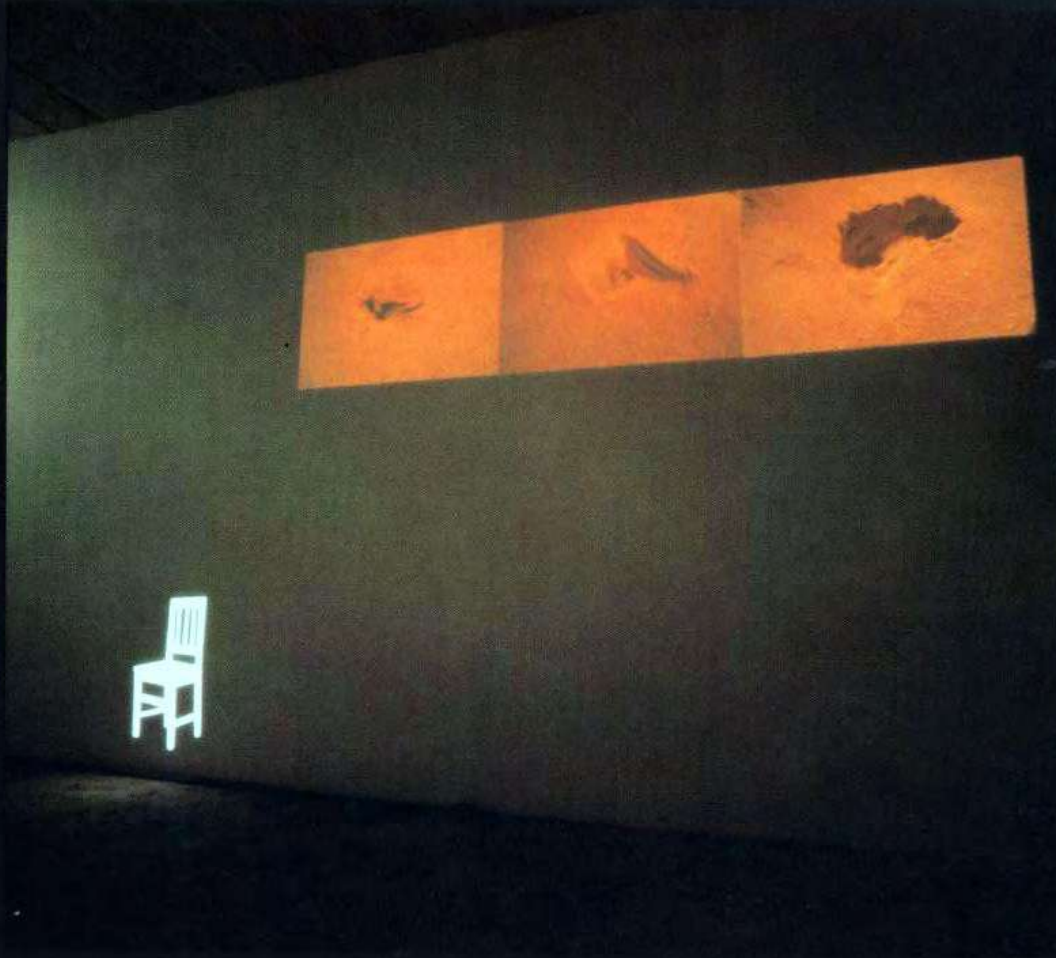




La enseñanza de la geografía,

1ª Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Vertiente Cartografía, Usina del Gasómetro, Puerto Alegre, Brasil, 1997.

La secuencia muestra como se cubrió la ventana para dejar pasar la luz exterior por las siluetas.
La luz que atraviesa estas figuras cambia lentamente a lo largo del día.



En *La enseñanza de la geografía*, cada una de las huellas proyectadas muestra una secuencia de sus diferentes estados en orden a un progresivo deterioro.

