



PUESTA EN OBRA

Francisco Sanfuentes / Ricardo Villarroel

Galería Gabriela Mistral

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

Jefe División de Extensión Cultural (S)
Ricardo Moreno González

**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 3351, Anexo 1119

**Departamento de Programas Culturales
División de Cultura
Ministerio de Educación.**

La *Galería Gabriela Mistral* es un espacio de estímulo a los valores emergentes de la plástica nacional. 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*.

PUESTA EN OBRA

Francisco Sanfuentes / Ricardo Villarroel

Texto : Sergio Rojas

Encuesta : Virginia Errázuriz - Luis Carlos Céspedes - Francisco Brugnoli - Pablo Oyarzún

07 al 31 de enero de 1997

Galería Gabriela Mistral
Departamento de Programas Culturales
División de Cultura
Ministerio de Educación



Francisco Sanfuentes

Sin Título

Ejercicio Montaje, Taller O.I.L.

Entrega nº 0 Cuadernos 1433

Dimensiones 2,10 x 1,00 metros.

Oxido y Alambre sobre plancha de
Zinc galvanizado 0,5 mm.

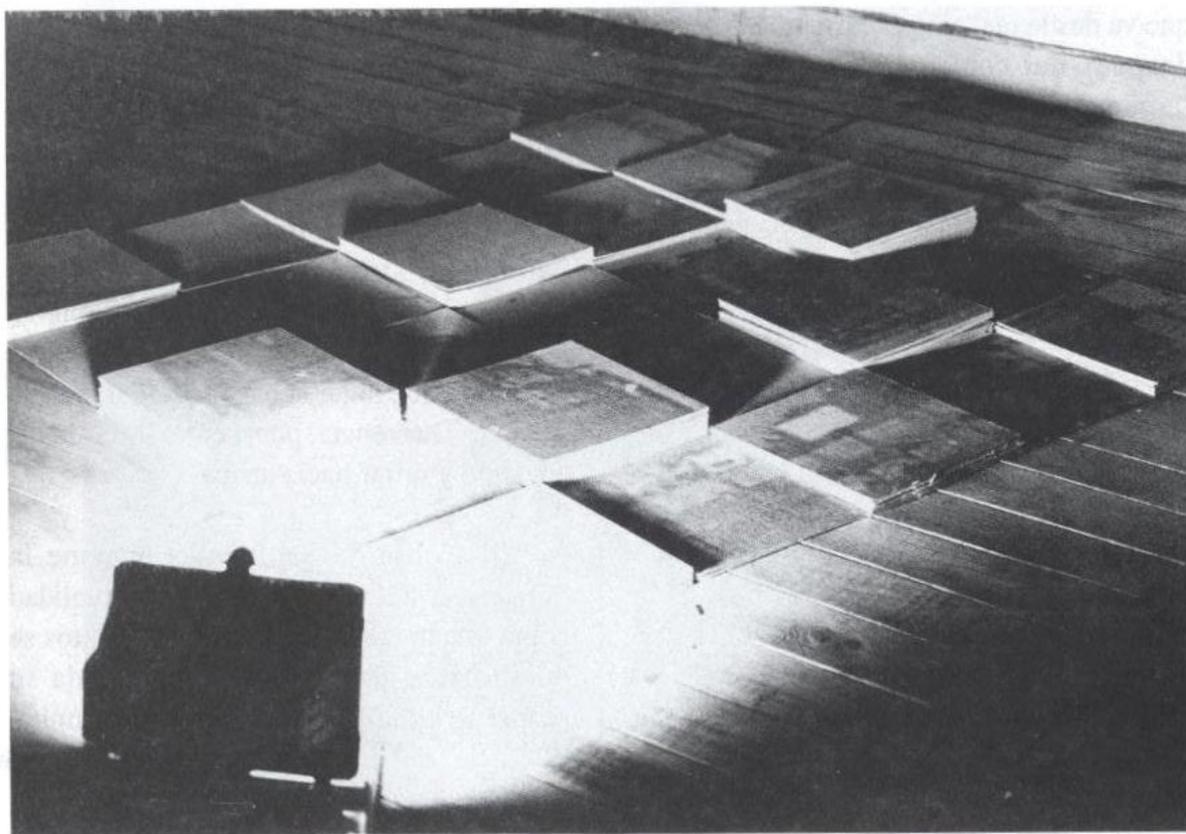
Está dispuesto en la galería lo que queda cuando todo se ha marchado o cuando todo se está marchando en cada segundo, sin asistir a su plenitud. Los objetos de Sanfuentes proponen el problema de su imposible inauguración, pero también el de su imposible clausura.

que va desde un “antes” inasistible hacia un después del cual no tendremos noticia (arbitrariedad del concepto de obra como un corte practicado “desde afuera”). La existencia quiere articularse entre un “después de” y un “antes de”; re-quiere, pues, articularse en el apaciguamiento de los entre-tiempos, donde nada ocurre.

Peculiar “realismo” este de Sanfuentes: opera un desplazamiento desde la pregunta acerca del significado de la obra (pregunta que parece reclamar la sustracción ideológica del soporte, como gesto que reedita el antiguo malestar del sentido en la materia) hacia aquella otra pregunta que interroga más bien por lo que la obra hace. Sanfuentes permanece dentro del problema de la representación, como si quisiera darnos a explorar el valor de la pena, el duelo proto-estético de los residuos. Todo ha sido demasiado importante como para que las fiestas de las inauguraciones y de las clausuras y las despedidas puedan sacudirnos de la suave inquietud que nos estremece al saber que la totalidad nunca ha tenido lugar.

El óxido y el chorreo son como la azarosa “ornamentación” industrial de los materiales. Pero dicha ornamentación se opera por desgaste, y acaso habría entonces que pensar el óxido y el chorreo no conforme a la corrosión en el tiempo de los soportes, sino como siendo el tiempo mismo: la degradación de los andamios de la utopía. Y entonces, allí en donde la mirada repara en “lo poco” que falta, la base cruje cargada de tiempo. Diferencia, pues, entre mirar hacia adelante y mirar hacia arriba.

La obra de Sanfuentes dispone la mirada ante todo lo que falta, ante la totalidad como lo que falta. En efecto, sus objetos se miran hacia arriba: espera la mirada su propia plenitud. Pero lo “hacia” es el límite. El “hacia” del mirar hacia arriba no puede él mismo ser asunto de la mirada. ¿Será necesario decirlo?: no se trata de los desechos acumulados del pasado ni de la vastedad desolada que ofrece el interior de una industria abandonada (la nostalgia -el dolor del retorno- como ideología autocomplaciente de una sensibilidad en tránsito que añora el retorno), sino de lo grande que ocurre entre las cosas en ese



Ricardo Villarroel

Ejercicio Montaje, Taller O.I.L. Entrega nº 0
Cuadernos 1433.

Título : La Catedral de R... con des-calce a una
hora del día.

Foto traspasso sobre cartón de 2mm.

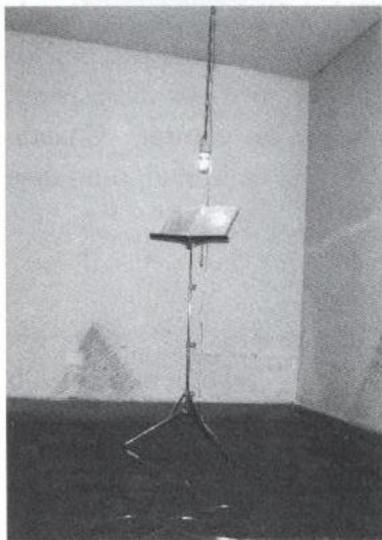
Dimensiones 1,00 x 1,00 metros.

tiempo otro en que nosotros no estamos. Los objetos de Sanfuentes no ocupan un lugar, no esperan colgados en la pared, enmarcados o emplazados en un sitio: más bien uno se topa con ellos, uno se los encuentra. Y quien da con un objeto perdido ha debido para ello extraviarse y “encontrarse” luego, en el lugar inoportuno en donde se cruzan el tiempo horario ciudadano y el tiempo cifrado del objeto: objeto aterido de tiempo.

El tiempo “no pasa en vano”. Cierto. Pero el óxido se da algo así como el paso “sin pena ni gloria” del tiempo. El óxido opera entonces como una metáfora del tiempo: el tiempo que nos lleva saber del tiempo.

El óxido es también la épica silenciosa de los objetos, no una gran historia, sino la historia (cuyo relato es imposible) de resistir la historia. Los objetos se demoran en desaparecer. No se trata de que resistan inútilmente el tiempo que comparten con las habitualidades humanas (para luego, como material ideológicamente no reciclable, amontonarse en el fondo del patio), sino que exhiben la huella del tiempo de algo que no

La obra señala a la vez que oculta la serie de mediaciones que -sin hilo conductor narrativo- le han dado lugar; es decir, el rigor del proceso (su puntualidad: el apremio de los medios mecánicos, eléctricos y artesanales; en suma: la puesta a punto del oficio) no es "contado" por la obra, de modo que produce el efecto de que el acontecimiento -que ella misma cifra- ya ocurrió.



Virginia Errázuriz

Ejercicio Montaje, Taller O.I.L. entrega nº 0

Cuadernos 1433

Título : Línea 958 (L.E.D.A.) Objeto instalación.

es humano. El óxido es precisamente esa relación de igual a igual con el tiempo; desprotegidos, pues no cuentan una historia, no existen al abrigo de los mitos.

Tanto en el trabajo de Sanfuentes como en el de Villarroel encontramos un objeto que opera, en cada caso, en el espacio recorrido de la galería, como una metáfora epistemológica de la operación general.

En Villarroel, las palmetas "encuadradas" en el piso. El juego del sobre y el bajo relieve refieren precisamente la operación visual del punto como opacidad de la subjetividad. El juego con la presencia diferida de la ausencia (que multiplica sus huellas y sólo huellas) esencial al grabado. El punto como la unidad mínima e invisible de la superficie, pero también -y por lo mismo- la cuestión de la superficie imposible. La invisible "textura visual" que delata el carácter arbitrario del "encuadre" óptico. Emplazado en el piso, en el objeto (las palmetas "encuadradas") pro-pone una distancia de enfoque imposible (imposible dar con la distancia adecuada): siempre demasiado cerca o demasiado lejos, se pisa

el umbral de la pintura. Pensamos en la "metáfora" de Villarroel como un trabajo arqueológico de "limpieza"; se trata de limpiar el ojo de la mirada mass- mediática. El modo como Villarroel juega con el espacio (entusiasmando al espectador "confiado" con la cercanía para luego empujarlo "sospechoso" hacia la lejanía) pone en operación el enigma de la mirada. Todo efecto ha sido "suavizado" por el blanco-negro (ausencia-presencia; limpieza-saturación; vacío-lleño; quietud-estallido). Grado cero de la distancia grado cero del espacio sintetizado en el punto.

Así también, Sanfuentes dispone los objetos como provenientes de un lugar otro que no es el taller (pues lo que pasó sigue pasando; lo que ocurrió no terminará de ocurrir). Un acontecimiento general en "cámara lenta": el enigma de la oxidación que se impone a pesar de cualquier intento por auxiliar los materiales. ¿Quién podría contar las milésimas de los segundos de los minutos de los días de los años de los siglos de los milenios...?

Los objetos yacen en la galería como si no hubiesen sido. Los materiales son

encontrados como los restos de historias otras. Antes de ingresarlos en cualquier proceso, el agente del objeto de arte ya había sido relevado por otro o por lo otro. La lámina de zinc "virgen" es la metáfora que Sanfuentes hace intervenir, como mudo testimonio del enigma del tiempo. Es legible como metáfora de la tela, de la página, de la memoria, del bloque..., pero este objeto-metáfora no puede comparecer sin padecer aquello que señala: la metáfora se corrompe, se destruye no metafóricamente. Las huellas de lo otro sobre la lámina dan testimonio de lo que ocurre cuando nada ocurre.

Estas "metáforas" materiales (cuya eficacia es precisamente su evidente literalidad) son objetos humorísticos. Recrean la cita paródica del collage. De hecho, no arrojan "luz" sobre el enigma del espacio y el tiempo. Más bien requieren ser ellas mismas iluminadas, exhiben así una tenue racionalidad. Tanto en Sanfuentes como en Villarroel, la fuente de luz sobre la metáfora, sobre el "sintetizador" mediático, opera como la materialización de la metáfora de la luz: parodia del gesto de "arrojar luz" sobre el objeto. Exhibido el origen de la luz,

viene a ser la parodia del origen, la parodia del don: parodia de la soberanía del autor. Reflexión muda del objeto sobre sí mismo. La luz focalizada constituye al objeto como objeto "ya reflexionado" en un espacio-tiempo otro. Entonces, no la luz del comprender y del entendimiento, sino de la tenue intensidad de la intención: el instante del acontecimiento.

Las cosas están hablando en un tiempo y en un espacio que no es humano. Es necesario el retardador para saber, al menos, que no sabemos, que aún no vemos, que aún no escuchamos. La luz opera como un retardador de imágenes. En Sanfuentes: el demorarse de las cosas en desaparecer. En Villarroel: el demorarse de las cosas en aparecer. Tiempo y espacio reclamando desde la lejanía una medida no humana para articularse en imágenes.

La mirada es exigida por la unidad mínima del tiempo y el espacio (óxido y punto) el instante en que todo está ocurriendo. Pero, en eso, el espectador es dispuesto a una distancia que lo sostiene en la expectativa de lo que no puede ser visto,

de lo que no puede llegar a hacerse visible.

Se trata de la puesta en obra del acontecimiento, más allá de su articulación narrativa. En la distancia, los objetos tejen con espacio y tiempo, una historia que no alcanzamos a escuchar.

Se le había pedido tanto al arte que donara sentido a los acontecimientos de época. "Puesta en Obra" se inscribe en aquella sensibilidad en tránsito que ha de donar el acontecimiento mismo. Sus objetos no comportan los dispositivos del esperar, sino la inteligencia del retardar. Cuando pareciera que ya nada ocurre, algo no deja aguardar.

Diciembre, 1996

LA INTELIGENCIA DE LA DEMORA

Por Sergio Rojas C.

¿Qué privilegio especial tiene esa pequeña agitación del cerebro que llamamos el pensamiento, para convertirla en modelo del universo entero?

D. Hume.

La muestra de Sanfuentes y Villarroel se articula en su diferencia a partir de una tensión fundamental. Se trata -si hemos de reparar en las obsesiones y en los énfasis- de la tensión entre los problemas visuales y conceptuales que se despliegan a partir del trabajo con el punto (Villarroel) y con el óxido (Sanfuentes).

El trabajo mediático que en Villarroel conduce hacia el “estallido” del punto, hace comparecer el “punto ciego” de la mirada. Corresponde a un proceso de des-subjetivación estética de la obra, en donde la “limpieza” que la obra exhibe no consiste sólo en la rigurosa administración de los medios, sino que es más bien su rendimiento. Las huellas del autor (el estilo, la genialidad irreductible del origen, su función humanista y humanitaria) son borradas en el proceso para que, de este modo, el origen de la obra se desplace hacia el espectador como posibilidad de lo por acontecer; no como posibilidad del acontecimiento, sino que la posibilidad misma es lo que ha de acontecer como corrosivo de la “realidad” siempre demasiado llena de sí misma.

La obra señala a la vez que oculta la serie de mediaciones que -sin hilo conductor narrativo- le han dado lugar; es decir, el rigor del proceso (su puntualidad: el apremio de los medios mecánicos, eléctricos y artesanales; en suma: la puesta a punto del oficio) no es “contado” por la obra, de modo que produce el efecto de que el acontecimiento -que ella misma cifra- ya ocurrió. Este es precisamente el efecto que produce la anónima monumentalidad de los edificios, cuya imponencia espacial tiene lugar a partir de una síntesis técnica del tiempo (el tiempo de la construcción como “demora”). El tiempo es casi un accidente, pues las “etapas” se suceden en el espacio bajo el primado de la rapidez; economía de tiempo que tiende a su grado cero (un día el edificio está allí, un día ya no está más). La solución espacio-temporal de esta síntesis no es sólo la ocupación de un lugar, sino la articulación del espacio que re-localiza los objetos; rearticula la trama de “los mismos” lugares en otro mapa, en donde lo que estaba allí “antes” viene a re-domiciliarse a partir de algo que vino a ser después. Lo mismo deja de estar “allí”: ha acontecido un nuevo espacio sin que el tiempo sepa de ello.

Villarroel “somete a proceso” precisamente aquello que podría ser considerado como el origen del mismo: el punto. El “punto ciego” de la mirada (que consiste en no ver el punto para poder ver, no ver con puntualidad la unidad mínima de la trama), como el inmaterial soporte de la imagen, es ingresado en el proceso, de modo que el itinerario mediático que procesa la “reproducción original” opera como un sintetizador. No se trata de partir desde el principio, sino de que la partida sea precisamente el principio, como el puntual lugar hacia el cual todo ha de ser reconducido. La des-subjetivación de la obra que señalábamos hace un rato, se opera por haber incorporado el principio del proceso al proceso mismo: se trata de someter a proceso el principio.

Uno de los objetos procesados por Villarroel es la fotografía de un edificio en construcción. La fotografía en cuanto que retiene un momento de la fase de la construcción, también lo interrumpe (interrupción que, fechada, deviene irrelevante cuando es medida por la data que fija para siempre la inauguración del edificio;

digamos, su aniversario). Opera, pues, como una interrupción de la construcción. Los sucesivos trasposos de la imagen (comenzando por la fotocopia de la fotografía) ejercen el trabajo de una desconstrucción de la construcción interrumpida; se trata de pensar la interrupción del acontecimiento anticipado -la inauguración suspendida para siempre en el “éter”- como siendo ella misma un acontecimiento. Los trasposos van produciendo-develando la trama visible de un objeto que, habiendo sido desplazado de soporte, se dispone ahora como soporte de la mirada misma y ya no del objeto original. Este sería precisamente uno de los problemas nucleares que Villarroel explora en su trabajo: la mediación como supresión del soporte. La desconstrucción mediática es la construcción de una mirada en el espacio.

Las materialidades de Sanfuentes refieren también el motivo de la construcción, de los materiales de la construcción. Cabe aquí marcar la interesante tensión entre, por una parte, la construcción de un “material” imposible en Villarroel y, por otra parte, los materiales de una “construcción” imposible en Sanfuentes.

Son esenciales al trabajo de Sanfuentes los motivos estéticos de la ausencia, de la falta, de lo no-visible, de lo que no está porque no puede estar. Entre la experiencia de lo que ya no está y de lo que aún no está, la obra de Sanfuentes se inscribe en correspondencia con un saber acerca de que el arte no es la disciplina de la utopía.

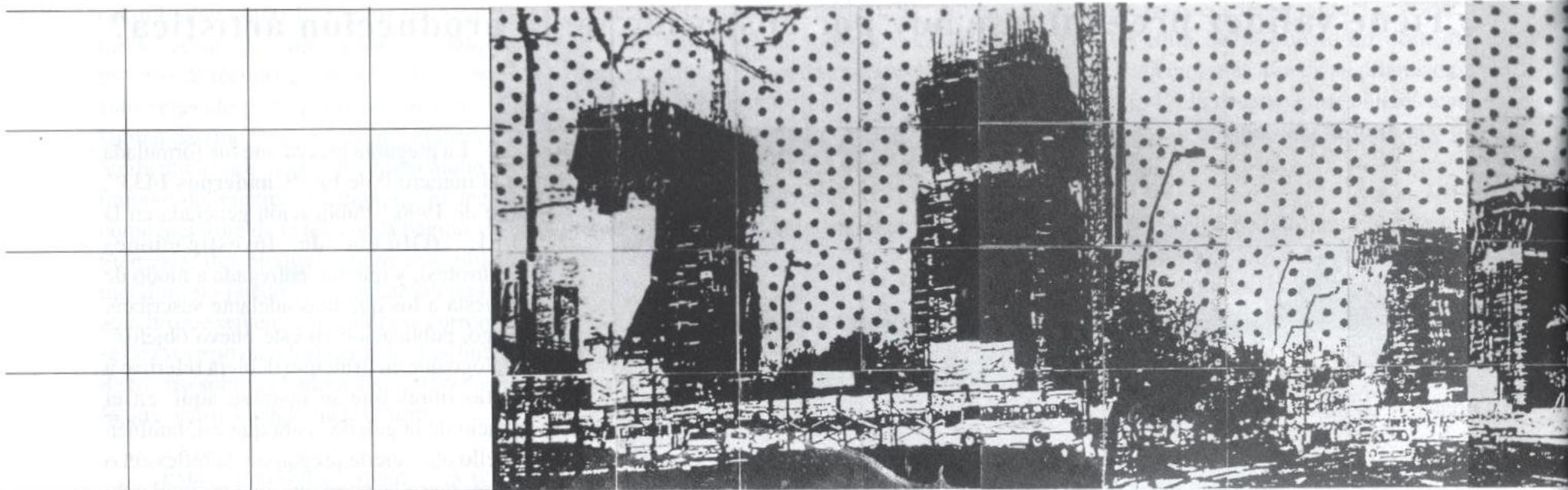
La obra de Sanfuentes está hecha de tiempo, está hecha por el tiempo. Se trata de la gravedad temporal de los restos, de los residuos como residuos de la obra que nunca podría llegar a ser ni a estar y ni a perdurar. La pretensión humanista de producir una estaca orientadora en el devenir (y por ende la voluntad de detener el tiempo cada cierto tiempo), queda sujeta al devenir, tornándose indiscernibles el “antes” y el “después”.

Está dispuesto en la galería lo que queda cuando todo se ha marchado o cuando todo se está marchando en cada segundo, sin asistir a su plenitud. Los objetos de Sanfuentes proponen el problema de su imposible inauguración, pero también el de su imposible clausura. El tiempo de la obra nos excede, pues ésta existe en el transcurrir

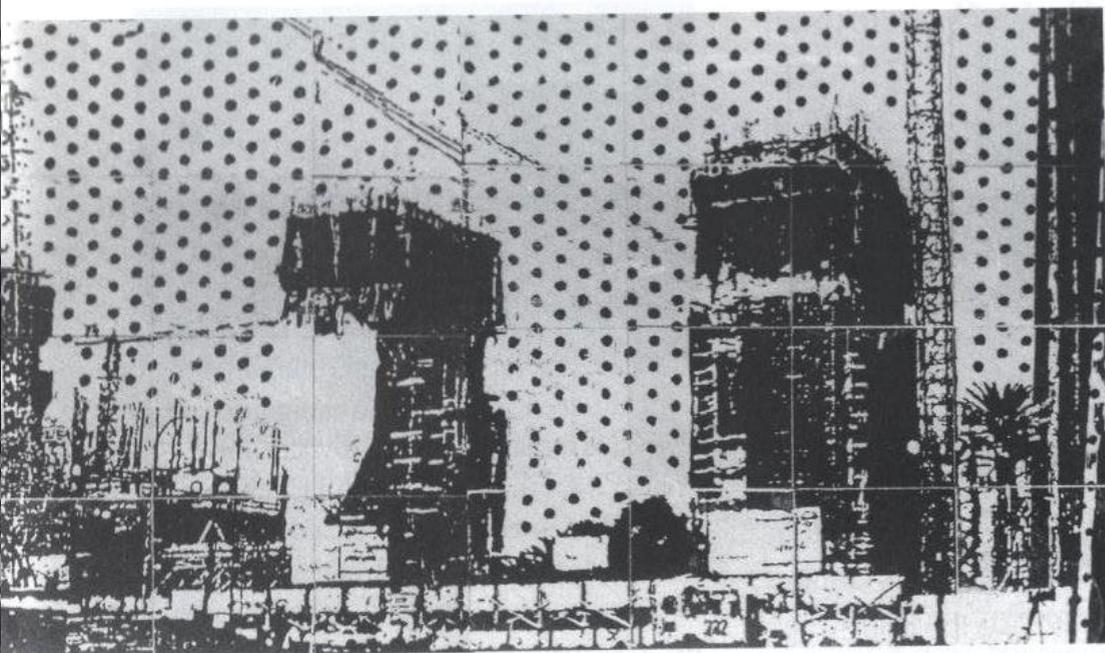
¿Tiene validez preguntarse hoy por el sentido de la producción artística?



La pregunta precedente fue formulada en el número 0 de los “Cuadernos 1433”, julio de 1996. Publicación generada en la O.I.L.L. (Oficina de Investigaciones Límitrofes), y que fue entregada a modo de encuesta a los que más adelante suscriben. Luego, publicación en este nuevo objeto, -catálogo que en principio debiera referirse a ciertas obras que se instalan aquí, en el espacio de la galería- para que así, también aquello otro, cierta pregunta y la reflexión o decires que ella provoque, quede circulando en la ciudad, a razón de 1.000 ejemplares de objeto, papel impreso que a su modo se pregunta o debiera preguntarse por la experiencia humana y “aquello” que llamamos arte, pues aún hoy, el “arte” es y tan solo puede pensarse en esa recíproca relación. Luego, preguntarse acerca del arte es preguntarse acerca de la vida, aquel nudo... su puesta en obra.



NINGUNO DE LOS DOS (S)



P O) P O R T A A L O T R O .

Ricardo Villarroel

Dimensiones 5,00 x 1,00 metros.

Foto-Xilografía sobre cartón gris de 2 mm.



German Vidal
Ejercicio Montaje Taller
O.I.L.
Agosto 1996
Serigrafía.

Virginia ERRAZURIZ - Dic. 1996

PREGUNTAR: demandar, interrogar a uno para que diga y responda lo que sabe del asunto, cosa o negocio.

VALIDO: firme, subsistente y que vale y debe valer legalmente.

SENTIDO: que incluye o explica un sentimiento-dícese de la persona que se ofende con facilidad.

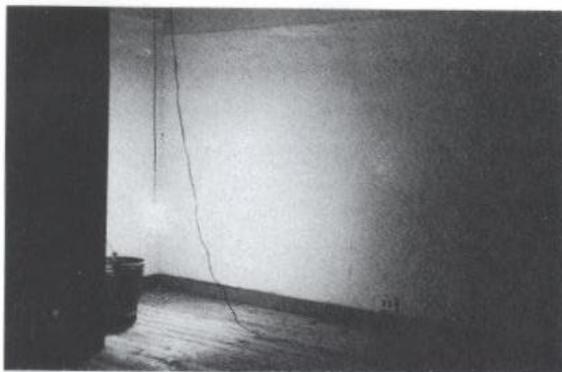
PRODUCCION: engendrar, procrear, crear.

ARTISTICA: perteneciente relativo a las artes especialmente a las denominadas "bellas".

Respuesta Virginia Errázuriz :

¿Tiene validez preguntarse hoy acerca del sentido de la producción artística?

Si contestamos desde el Diccionario de la Real Academia Española¹, tendríamos que concluir que la cuestión, no es significativa, hoy. Pero si la tomamos como provocación a nuestro "hacer" y en la imposibilidad de constituir "lugar", el interrogarse acerca de los pequeños gestos el escudriñar - el tanteo, de las señas encontradas en el cotidiano, del guiño ocasional, de ciertos rasgos de lo femenino y la manipulación de lo doméstico, de las omisiones, de la gratuidad, del silencio, de nuestros asombros e incertidumbres, del deseo íntimo e inconfesable de ser al menos "rendija" desde este continente confuso y penetrado - rincón sin memoria ni restos, quizás el PREGUNTARSE sea el resquicio posible para articular marcas circunstanciales de este acontecer, y traer** desocultar señales utilizando el tono, la entonación como posible distancia a tramar, a disponer.



Nelson Daniel

Ejercicio Montaje Taller O.I.L.L. - Entrega nº 0

Cuadernos 1433

Latex, resina en balde de Zinc.

Objeto Instalación.

Y es que ambas cosas, producción y sentido, hacen sistema: configuran, así, redondamente, el sistema del arte (y el arte del sistema), que rige o prevalece, de manera subrepticia o expresa, sobre toda empresa, tentativa o pretensión, todo mínimo conato de "arte" de los últimos dos siglos.

Respuesta Pablo Oyarzún :

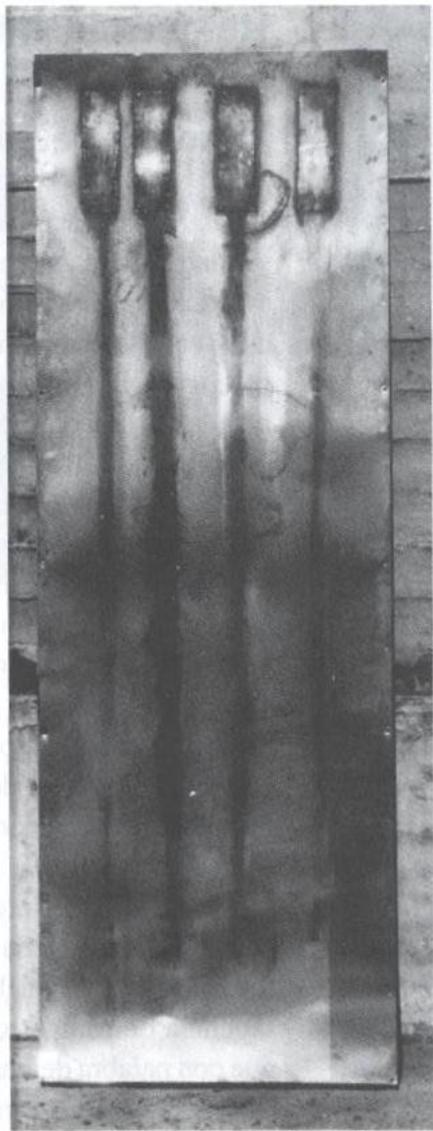
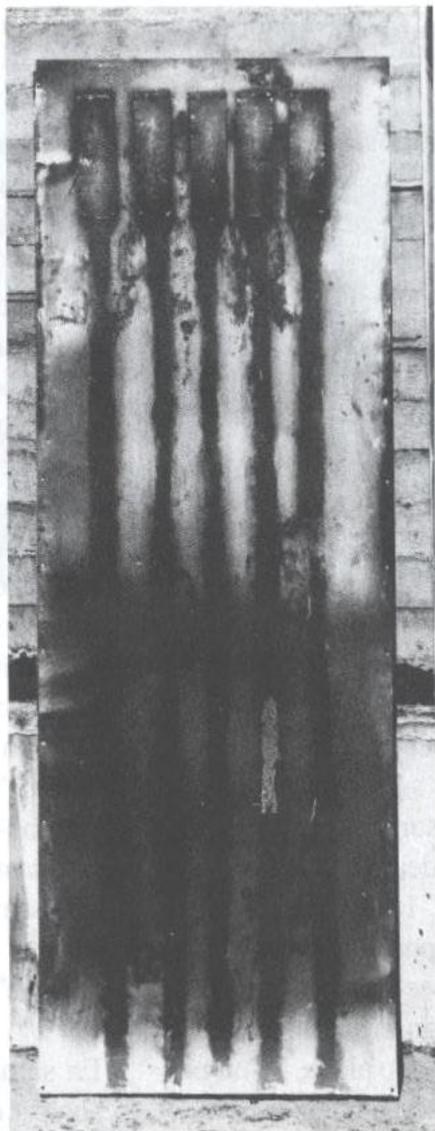
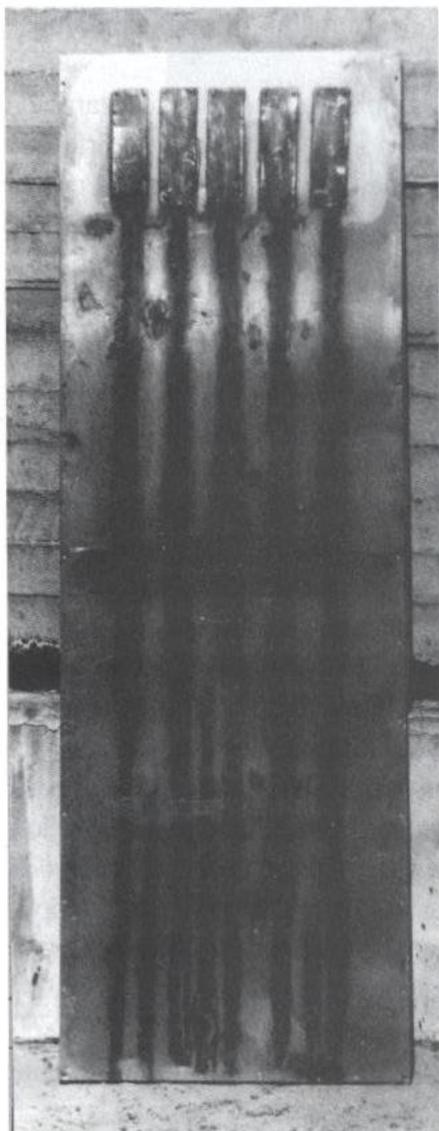
Producción y Sentido, Arte y Discurso

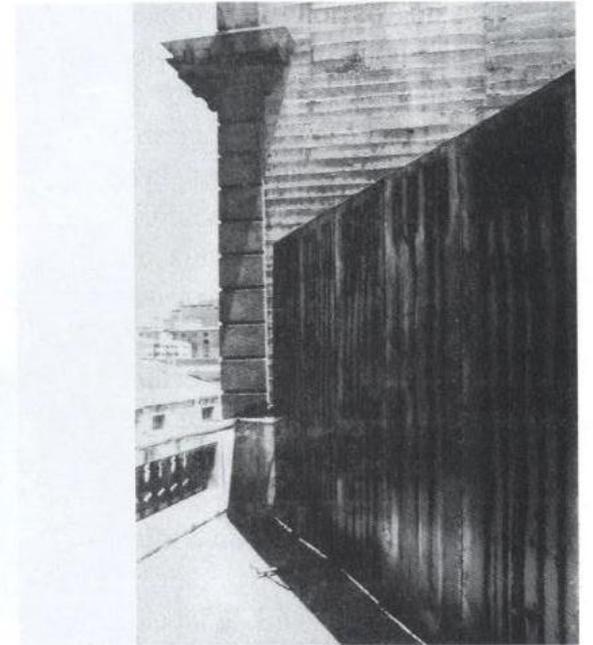
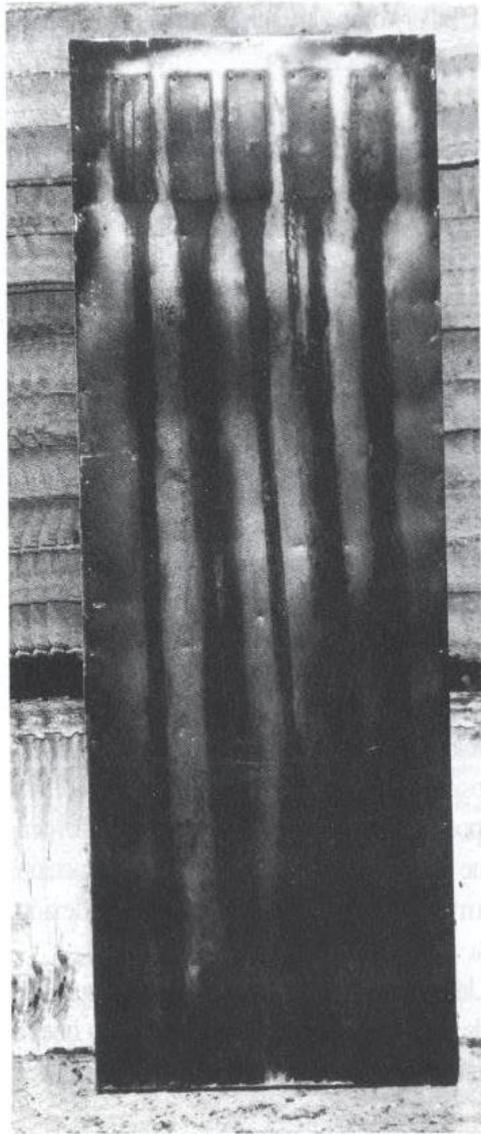
La pregunta ya da por descontado algo: supone que sea válido hablar de "producción artística". Expreso mi renuencia a conceder ésta premisa, a sabiendas de la vigencia y su prestigio. Bajo la creencia de que con esa noción se procedía a desmitificar la vieja idea occidental del arte -realzada con los valores quizá más nobles, y en todo caso sublimes, de la vocación, el misterio, el genio, el espíritu, la lúdica libertad de la fantasía-, acusando su deuda inconfesa de materialidad, se la promovió donde quiera que recrudeciese el prurito de la lucidez crítica. Sin embargo, la bendita noción, y con ella la mayoría de sus astutos adalides, no hacían más que consumir lo premeditado y predestinado en la idea: la prioridad del telos y precisamente, la necesidad de la consumación dictada por ella. Pero desde hace tiempo se ha hecho clara, creo, la urgencia de romper con la premisa, si eso que con palabra demasiado plena, llamamos "arte" ha de ser afirmado aún en el borde -

ciertamente extremado- de su posibilidad.

Otrosí: la pregunta nos induce también a pensar que el "arte" tiene, o tendría que ver esencialmente, con el sentido. Pone al "arte" en el horizonte del discurso, y ya piensa el "arte" como discurso, que es, justamente, la condición bajo la cual esa palabra, "arte", afianza en plenitud, su articulada significación. También aquí debo confesar mi reticencia. Y es que ambas cosas, producción y sentido, hacen sistema: configuran, así, redondamente, el sistema del arte (y el arte del sistema), que rige o prevalece, de manera subrepticia o expresa, sobre toda empresa, tentativa o pretensión, todo mínimo conato de "arte" de los últimos dos siglos. El "sistema del arte" es, después de todo, lo que permite hacer más llevadera la "muerte" del último, (entre tanto, los mencionados conatos -no todos, por cierto sólo algunos de ellos, pero también, de alguna manera, todos ellos en su desamparo y su fragilidad- siguen aspirando la libertad que una distinta experiencia de esa "muerte" habría de proporcionarles).

En suma, mi respuesta, indisimuladamente abrupta, es: no.





Francisco Sanfuentes

Sin Título

Oxido, tinta tipográfica, cable acerado y grasa sobre cinco planchas de fierro negro de 3,00 x 1,00 metros c/u , montado sobre estructura de fierro. (Dimensión total 6,00 x 3,00 metros).



Taller O.I.L. Diciembre 1996.

Pienso que estas obras nombran al Taller como el lugar de origen de lo posible del Arte. El Taller como el lugar de la manufactura, del intento; espacio propio del Trabajo que prefigura a la pregunta y al preguntar.

Respuesta Luis Carlos Céspedes :

El Taller

Una manera de identificar un curso de identidad para estas obras es partir por lo que no son, o más bien, de lo que carecen. No hay complacencia ni técnica, ni decorativa con la imagen; no hay en ellas, por otro lado, ni el más mínimo resabio de un discurso fundador o iluminador.

La materialidad que estas obras retraen, más que a una definición última de la práctica, es el nombre de un espacio, tal vez privilegiado, del inicio de la pregunta por el sentido de la Obra. Un espacio donde es posible empezar a preguntar.

Pienso que estas obras nombran al Taller como el lugar de origen de lo posible del Arte. El Taller como el lugar de la manufactura, del intento; espacio propio del Trabajo que prefigura a la pregunta y al preguntar.

Lejos de la gratuidad, la exposición simple o la reiteración disfrazada del dogma de la inspiración, el Taller de estas obras es un intento de comenzar a nombrar la insistencia permanente del Trabajo en la

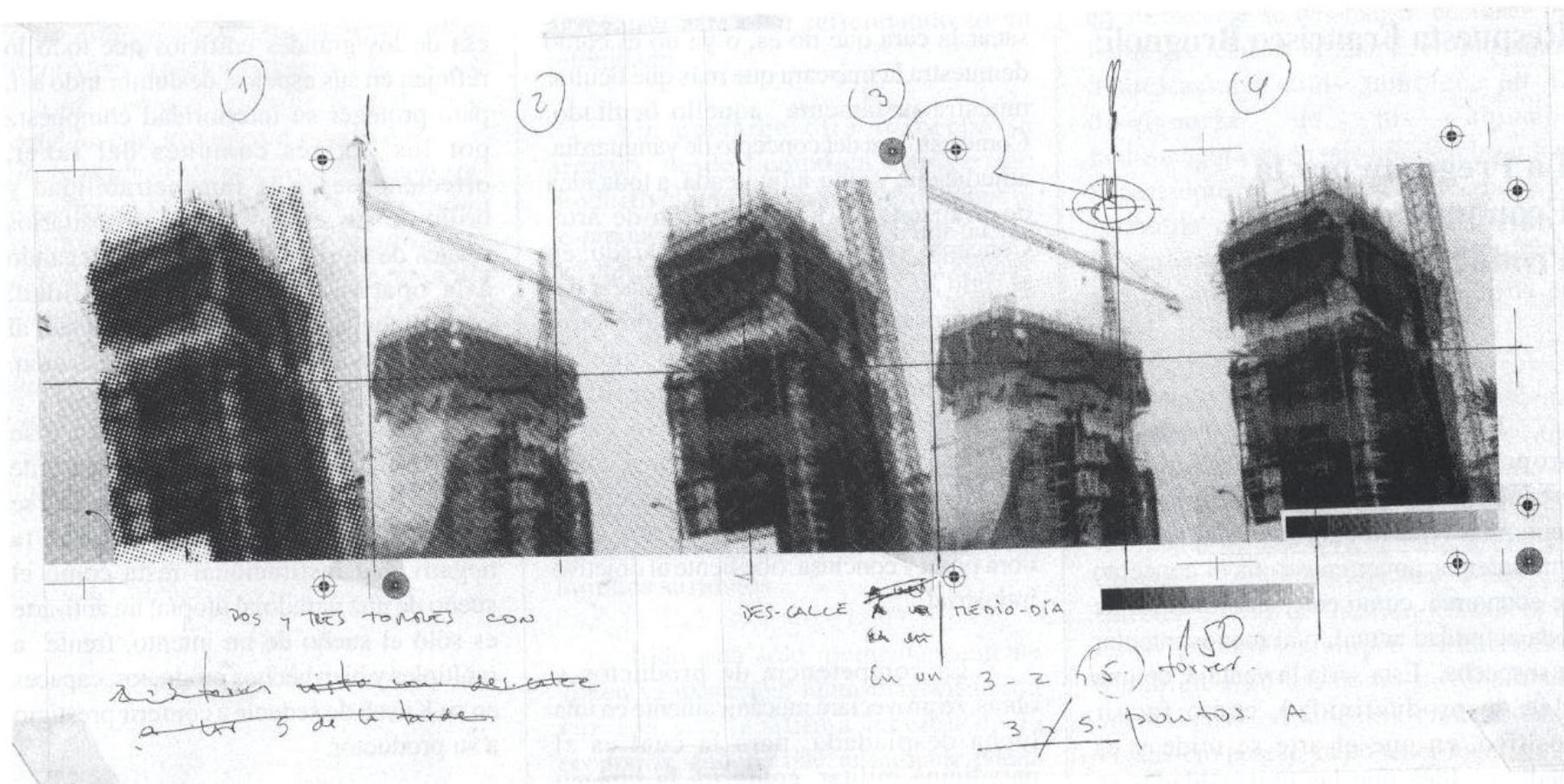
obra. El Taller como sitio inicialmente privado de la reflexión y la planificación.

Lo aquí finalmente expuesto es un fragmento de esa cosa no dada que persiste en preguntarse lo mismo cada vez. El Taller de esta exposición es el lugar de habitación de una posibilidad del análisis.

Los temas y las preguntas pueden ser los mismos de otras instancias. Los materiales, el proceso, los fragmentos, etc. La diferencia es que el gesto de insistente oposición a lo que se quiere como gratuito de la imagen, retrae un lugar a ratos malhabido, vergonzoso o sucio. El taller de estas obras es uno donde se trabaja con las manos.

Esta exposición presenta la insistencia del Taller como antecedente no sólo de la materialidad de la Obra, sino también como sospecha transparente de todas las dudas posibles sobre la conclusión de la misma en su mera exposición. El Taller es el antecedente irrevocable de que hubo un proceso, de que hay construcción, de que la manualidad no es la oposición de la reflexión.

Una política del rastro del taller como punto de partida de una ocupación del espacio plástico que se valida tanto por lo que ignora como por lo que recupera.



Ricardo Villarroel

Proyecto Instalación Serigrafía sobre fierro
 negro de 4 mm. Galería Gabriela Mistral.
 Dimensiones 5,00 x 1,00 metros.

Respuesta Francisco Brugnoli:

La Pregunta por la Economía de la Productividad en Arte

Encabezado tautológico este que propongo: el concepto mismo de productividad no puede referir si no al de economía. Tautología esta que no hace sino intentar poner en escena el concepto de economía, como ente subordinador de toda actividad actual, o al menos intentar la sospecha. Esta sería la ventaja, de una idea de productividad, como factor positivo, en que el arte se mide y es medido. Idea que las universidades se apresuran a instalar, olvidando su condición natural de conflicto con los saberes, convenciones y modelos que conforman el paisaje cultural (Thayer), única posibilidad y razón de su existir. Ventaja también de todo descaro, como

sacar la cara que no es, o ya no es, como demuestra la máscara que más que ocultar muestra justamente aquello ocultado. Como esa cara del concepto de vanguardia, adjudicada, y auto-adjudicada, a toda idea de avanzada en la producción de arte. Concepto ya des-plazado, des-carado, en el siglo XIX, del saber militar al hacer del arte, concepto militar que encubre otro, verdaderamente económico que lo determina: esa idea de modernidad, fundando su idea de progreso en la producción y distribución de bienes, como beneficio, que acentuará primero la homologación del quehacer del arte al de obra finita y conclusa, obediente al objetivo industrial.

La competencia de productos y obras, se proyectará mecánicamente en una lucha despiadada, para la cual es el paradigma militar, conferirá la imagen heroica del estar adelante; cumplimiento de la promesa de heroicidad como máximo premio de las armas. Pérdida de los plumajes, los dorados y los filos de acero, por elevación (neo-sublime) de la economía a una autoimagen monumental,

esa de los grandes edificios que todo lo reflejan en sus espejos, deslumbrando así, para proteger su interioridad compuesta por los lugares comunes del saber, ofreciéndose en la impenetrabilidad y brillo de sus espejos como depositarios totales de su propia condición, relegando a la opacidad toda otra posibilidad, obligándonos, como única posibilidad, al homenaje por esta triunfal manifestación.

El homenaje del arte será reducir su hacer a una productividad obediente de esos brillos, de esos espejos. La escena se convierte en totalizadora, habitar la negatividad institucional resta como el sueño de una paradójica utopía; un anti-arte es sólo el sueño de un intento, frente a múltiples y bien hechos productos, capaces en su Kitsch de seducir y conferir prestigio a su productor.

Complacencia en vez de conflicto, ausencia de toda contradicción: hemos aceptado todo: ¡viva nuestro descaro! El artista con altos índices de productividad es a su vez garantía de curatorías exitosas, que así tampoco arriesgan sino que se

Todo está solo momentáneamente allí, en su existencia fantasmagórica. Tal vez esa sea la última lección de la economía, aquella que justamente pueda abrir, re-abrir, el concepto arte=hacer; hacer solo haciéndose. Posibilidad esta de los gestos ocultos, de los signos abandonados, de un des-hacerse, como inversión de un pintar en un des-pintar, trabajar laboriosamente en estructuras que en su hacerse se des-hacen: acciones de borde que rehusan instalarse, en indexarse: disueltas así ellas también, en la disolvencia de los abismos fantasmagóricos en que nos desplazamos.

agregan a este elan refrendando lo ya refrendado.

Sin embargo otra sospecha se arrastra, desde tiempo en este vértigo productivo, en este su auto-producirse y re-producirse. Sospecha justamente nacida del abismo de su vértigo: la producción hoy ha llegado a la anulación de los mismos objetos producidos, por sobre producción, por sobre saturación y también, por sobre seducción. El seducido ahora presente habitar ese vértigo de pura pérdida, donde la libido apetente ya no representa los deseos, si no sólo los soslaya momentáneamente, los tranquiliza, en los infinitos sustitutos.

Todo está sólo momentáneamente allí, en su existencia fantasmagórica. Tal vez esa sea la última lección de la economía, aquella que justamente pueda abrir, re-abrir, el concepto arte=hacer; hacer solo haciéndose. Posibilidad esta de los gestos ocultos, de los signos abandonados, de un des-hacerse, como inversión de un pintar en un des-pintar, trabajar laboriosamente en estructuras que

en su hacerse se des-hacen: acciones de borde que rehusan instalarse, en indexarse: disueltas así ellas también, en la disolvencia de los abismos fantasmagóricos en que nos desplazamos. Espectadores no buscados, inadvertidos, es probable que en casuales encuentros descubran memorias olvidadas, o sencillamente caigan con nosotros en nuevas tautologías.

Pero hoy día un fuera de escena, cuando toda escena se hace tan totalizadora, no parece posible. Esto es justamente lo que parece reivindicar ese reconocer de las acciones negativas, ese des-hacer como des-artisarse, como distracción en vez de tracción, en medio de estos paisajes siempre enmarcados. También algo así como un obstinado silencio en el territorio de los ruidos, donde el silencio parece ya no tener lugar.

Francisco Sanfuentes: Nace en Santiago, 1964

Licenciado en Bellas Artes en la Universidad ARCIS. Profesor de Grabado Universidad ARCIS y de Pintura en el Instituto Cultural del Banco del Estado.

Exposiciones Individuales :

“Pinturas” (Galería Bucci, 1986), Instituto Cultural del Banco del Estado (1992), Galería Posada del Corregidor (1993).

Algunas exposiciones Colectivas :

“10x10: Grabados en miniatura” (Instituto Cultural de Las Condes, 1992), Gráfica-Emergencia-Devenir” (Museo de Arte Moderno, Mendoza 1993), “Un Metro por un Metro” (Galería Gabriela Mistral, 1994), Instalación “El Lugar Ideal” (1996).

Desde 1996 publicación de textos en los catálogos de las exposiciones “El Tesoro de la Juventud”, “Intento Fallido”, “Campos Abiertos”, texto envío Macarena Oñate a Bienal de La Habana y Catálogo previo instalación en el Museo de Arte Contemporáneo.

Ricardo Villarroel: Nace en Santiago, 1962.

Egresado de la Escuela de Bellas Artes, Universidad ARCIS. Profesor de Serigrafía y Gráfica en ARCIS e Instituto ARCOS. Desde 1988 realiza diversas intervenciones públicas, tales como “El Viaje a Atenas de Bella del Río” (Río Mapocho, 1988), “El Relato de Liliانا” (Servicio de Registro Civil e Identificación, 1989), “Traslación In-Interrumpida” (Metro Estación Universidad de Chile, 1992).

Exposiciones Individuales:

“Bella del Río” (Galería Bucci, 1989), “Trasposos y Transparencias” (Sala Amigos del Arte 1991) y “Traslación In-Interrumpida” (Sala Amigos del Arte, 1992).

Algunas exposiciones colectivas:

“Gráfica-Emergencia-Devenir” (Museo Arte Moderno, Mendoza), “Incisiones” (1991), “Un Metro por un Metro”, (Galería Gabriela Mistral, 1994).

Premios

Beca “Amigos del Arte” 1990.

Concurso Comisión Nemesio Antúñez, Ministerio de Obras públicas “Obras de Arte para Espacios y edificios Públicos” 1995

Diseño y Producción del Catálogo : Alvaro Araya U. - Ricardo Villarroel - Francisco Sanfuentes

Digitalización de Fotografías : Alta Resolución

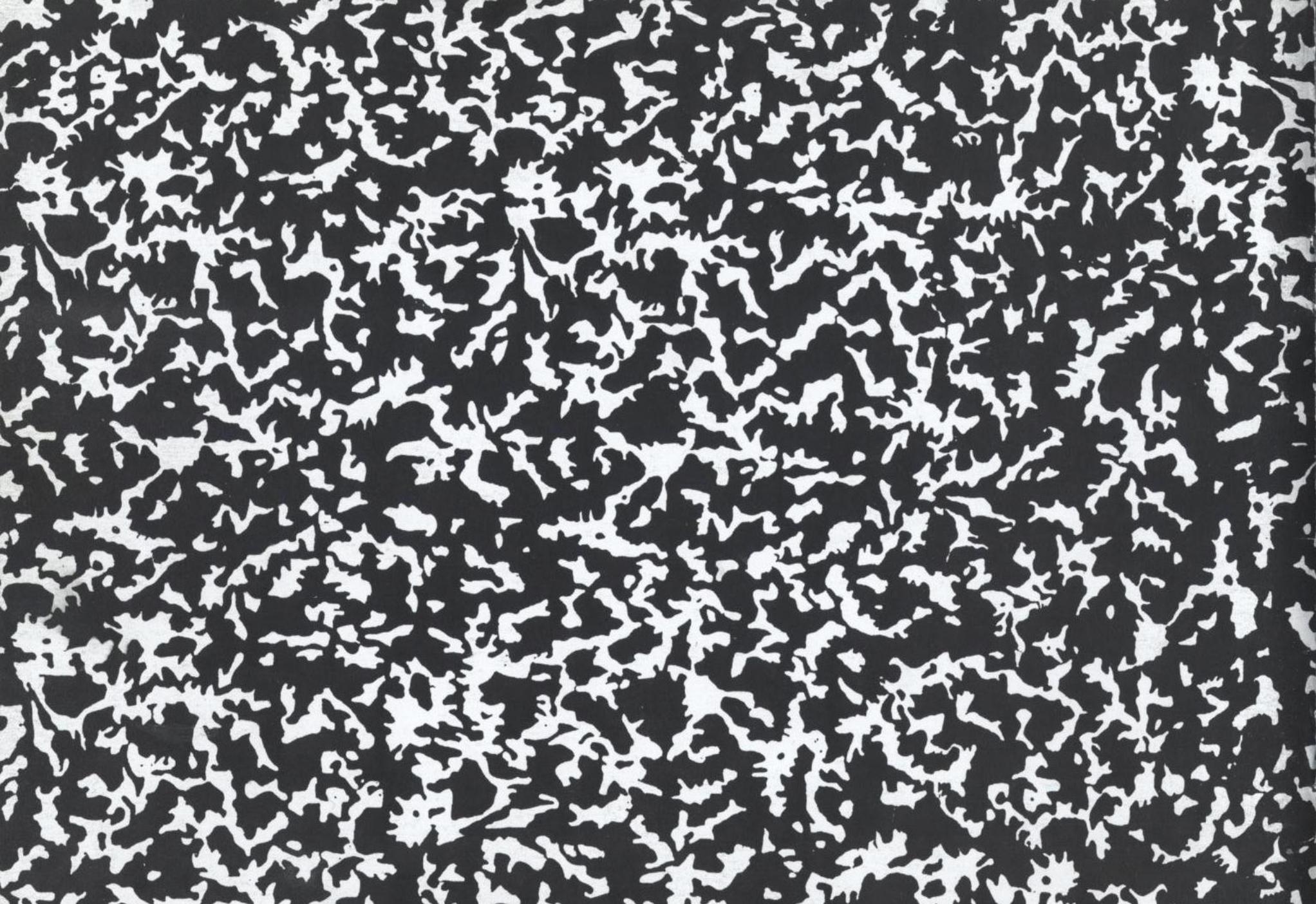
Composición de textos : Mónica Hurtado

Fotografía : Alfredo Da Venezia

Impresión de xilografías : Claudia Monsalves

Estructuras de fierro : Claudia Maineri

Agradecemos la colaboración de : Sergio Rojas, Pablo Oyarzún, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Luis Carlos Céspedes, Marisol Frugone, Cecilia Ramírez, Patricio Meza, Omar Villarroel, Soledad Sandoval, Claudia Monsalves, Alfredo Da Venezia y Alvaro Araya U.



Galería Gabriela Mistral
1997