

Photo Album

Bernardo Oyarzún





... LA BOCA, EL PELO, LA RIZ... LOS OJOS, LA BOCA, EL PELO, LA RIZ... LOS OJOS, LA BOCA, E




Photo Album

Bernardo Oyarzún

8 - 23 de junio de 1999, Santiago de Chile.

Claudio di Girolamo
Jefe División de Cultura del Ministerio de Educación

Luisa Ulbarré
Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile
Teléfono (56-2) 731 9954 / Fax (56-2) 665 0815
e-mail: lulbarr@miineduc.cl

Ministerio de Educación
Departamento de Programas Culturales,
División de Cultura

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

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



DISEÑO: MARIANA BABAROVIC - VE®
IMPRESIÓN: OGRAMA S.A.
FOTOGRAFÍA: YINKA QUINTANA
MONTAJE: DANIEL VARAS, HUGO MUÑOZ, ADOLFO FIGUEROA,
ASTRID GUTIERREZ, BERNARDO OVARCEN.



Photo Album, en homenaje a mis padres:
Hilda Ruiz Santana y Reimberto Oyarrún Godoy.

EL ORIGEN

Mi familia proviene de San Carlos del Nadi, ubicado 60 km. al oeste de Puerto Montt, en el sur de Chile. Es un lugar verde y húmedo, con pampas y restos de bosque nativo. Estas tierras fueron peleadas centímetro a centímetro a los colonos Alemanes y su frenética ocupación. Finalmente nos quedamos con pequeñas parcelas, menguadas en un proceso de subdivisión para los herederos de las nuevas generaciones, que ha provocado un hacinamiento agrícola inviable e improductivo.

Esta tierra fue el paraíso virginal y armonioso de Huilliches y Cuncos, que sutilmente dejaron como nutrientes en la tierra un pasado que no ha marchado totalmente. En las continuas faenas agrícolas es posible ver residuos de estas culturas, perturbando al arado y al campesino. Brotando como manchas oxidadas en medio del barbecho, reaparecen una infinidad de elementos del pueblo Huilliche que apenas 80 años atrás eran parte de un inventario cultural en plena vigencia. Ellos fueron expulsados de su sitio original, para dar cabida a una moderna y deslumbrante mini Europa en el sur de Chile.

Mis padres nacieron en ese lugar, después de todo el re-paisajismo natural y cultural de la zona, en medio de chilenos disminuidos que hasta hoy continúan admirando y rindiendo honores a esos "extra-terrestres" que "embellecieron" todo cuanto pudieron. Previsualizando un futuro incierto en la zona, mis padres emigraron a Santiago cuando yo tenía dos años. En una acción valiente y decidida, mi familia viajó con lo puesto para establecerse en la capital.





La imagen central de la muestra es una fotografía tomada en el año 1955 en San Carlos del Nadi. En el centro de ella está mi abuela materna, Pascuala Santana Nail, descendiente de madre Huilliche y padre Español. Esta foto está tramada por el plano de Santiago, para conectar y simbolizar la migración no sólo de mis padres, sino de cientos de familias que llegaron en caravanas, en tren, a caballo o caminando a la capital, para ser la mano de obra que levantó sus "edificios".

El plano de Santiago es también la matriz a la cual se someten estos inmigrantes provincianos indicando libertades y límites, una nueva realidad que sobre ellos se precipita. Esta unión de los nombres de las calles de Santiago con los nombres de los integrantes de la fotografía, ha formado el trabajo "Los Nombres" grabado en las placas de piedra, homenaje fallido y negociado con los nombres, republicanos, lapidados en las calles de Santiago. Es un énfasis a la sumatoria, mezcla, y distancia de dos realidades que dan origen a la nueva historia. De esto resulta no sólo una vibración genealógica, sino también breves descalces autóctonos e inalienables, que quedan como acentos originarios, recordando su pasado y agregando matices al nuevo paisaje cultural.

Mi madre nunca dejó de cocinar papas con aji (mayo de papa), milcao y chapaleles a mil kilómetros del lugar de donde había traído esa tradición culinaria. Los domingos, mi padre escuchaba en la radio sus corridos favoritos, rancheras, cuecas y otros ritmos sureños.

Hace dos años mis padres huyeron del desvario de Santiago. En una nueva odisea, treinta y dos años después, emigraron al campo, su lugar correspondido, habiendo cumplido su misión auto impuesta de educar a sus hijos hasta donde fuera imposible.





Sergio Rojas

Interrupción de la escena familiar

El verosímil del "Album familiar" se constituye como una colección de escenas reunidas bajo el nombre de la familia. Se espejan recíprocamente, como las escenas de un nombre y éste, a la vez, operando como el nombre de esa misma colección. Así, esta suerte de memorial íntimo toma cuerpo en esa *serie de lo mismo* que es el álbum de fotos. En *Photo Album*, Bernardo Oyarzún expone a *su* familia. El rendimiento estético-político de este trabajo consiste en el debilitamiento -hasta llegar al extrañamiento- de la relación de propiedad cifrada en ese "su" (familia). En efecto, en un montaje cuyo sentido es el vaciamiento del formato "Familia", Oyarzún pondría en juego un saber acerca de que la familia no es aquello que habiendo sido una vez, se la abandonó, sino más bien aquello a lo cual *se retorna*, no obstante nunca fué.

Podría decirse que el álbum familiar opera en un doble re-

gistro. Por una parte, se propone como un auxilio para la memoria, un auxilio visual precisamente para una memoria que se quiere, ante todo, visual. Por otra parte, con el tiempo, su cuerpo, "pasado de moda", comienza a existir como una especie de testimonio de afectos. Afecto también visual, *afecto por lo visual*. Testimonio de una voluntad de retener las escenas en la fantasía de un futuro colmado de ausencias. He aquí entonces el sentido de "exposición" que tiene todo álbum familiar, como una Galería que habrá de ser Museo (como mausoleo de musas). Estos son precisamente los materiales, delicados e ideológicos a la vez, con los que trabaja Oyarzún, asumiendo toda clase de riesgos.

Sin embargo, contradiciendo ese doble registro explícito que señalábamos recién, el "Photo Album" viene a ser también el fracaso del intento por auxiliar a la memoria y, en eso, da cuen-



La fotografía cabe de la página 7 fue tomada en Lari Duranías (Cerro Navia), en el año 1966. De izquierda a derecha: Bernardo, Isabel y Nelly Oyarzún.

Creto 1946.

1926 madrina
Nella Glaser

Con todo cariño para mi
Querido Papá y mamá

Y deseando que pasen una feliz
Pascua y un prospero año nuevo

Ruberto Vargas y familia

Santiago 25 de Diciembre de 1946



ta de la imposibilidad de hacerse una memoria. Imposibilidad de reconstruir la visualidad mnémica a partir de los fragmentos, de las *instantáneas*. Imposibilidad de construir una historia cuyos "materiales" son los instantes. Porque es fatalmente lo que reúne a la serie, a saber, *el nombre propio*, lo que en el álbum de escenas se pierde. La serie de instantáneas familiares produce el efecto de desposesión, enajenación de lo familiar, precisamente porque lo representa, porque *hace ingresar a la familia en la visualidad*. El "Photo Album" es un formato-memoria en la misma medida en que dispone un formato-familia. El proceso que conduce a la familia-colección viene a ser, al cabo, la construcción o re-construcción del verosímil familiar (la "familia verosímil"), y opera como disolución de la presencia original. Dicho de otro modo, el verosímil es el único auxilio posible para la memoria narrativa: la memoria que quiere





contar(se) historias, la historia de las escenas como momentos de una sola Gran Historia jamás contada, porque cada narración (cada narrador recién llegado al cuento) ha sido el aplazamiento del final. Pero, en eso, la memoria, articulada narrativamente conforme a la ley del verosímil, no recuerda, no restituye. Constata el olvido de lo que nunca pudo ser retenido y asegurado contra la fugacidad y precariedad del instante. No se trata de que el "Photo Album" no pueda retener el instante, sino que, por el contrario, precisamente porque sólo trata con lo instantáneo, a la manera de un inventario, no logra salvar la historia. En *Photo Album* esta familia es ahora recordada o, mejor dicho, re-visada por uno de sus miembros que viene a interrumpir la posibilidad de la narración perpetuamente recomendada. Ahora la familia es *exhibida*. Le ha ocurrido a esta narración la visualidad..., le acontece a esta familia un artista visual. Ha de padecer la visualidad de su visibilidad.

Detengámonos por un momento en la relación familiar con el Album familiar. *Se vuelve a mirar* las fotografías. Quiero decir que siempre se vuelve a ellas, como si nunca hubiese existido una "primera vez". La mirada quiere serlo de re-conocimiento, de re-memoranza. ¿Qué hay de esta posibilidad de *volver a una fotografía*? ¿Cómo se vuelve a una fotografía? No sólo qué es lo que la subjetividad busca o espera en ese gesto, sino qué es lo que en la fotografía misma dispone y hasta exige ese retorno reiterado.

Digamos que en un "comienzo" la fotografía es ante todo la escena que exhibe. Más tarde recién comenzará a ser una fotografía, un *objeto* en el Album, una frágil materialidad entre las yemas de los dedos, un espesor de temporalidad acumulada ante la vista, "entre" la vista y la escena. Una vez encriptada en el Album, algo comienza a perderse de vista, algo comienza a fal-





La fotografía color de la página 12 fue tomada en Las Barrancas (Cerro Navia), en el año 1967. De izquierda a derecha: Isabel, Bernardo, Alfredo y Nelly Oyarzún.

tar y la mirada se posa en ella como buscando más bien *lo que falta* que lo que está. Se trata de hacer faltar al Album, porque, con todo, el "hubo una vez" porta un *plus* que la visualidad no admite.

Algo se revela como pendiente en la fotografía, o algo se revela pendiente en el propio sujeto con ocasión de una fotografía, como tentando que ver con algo con lo que no tiene *qué ver*. Algo que no ha terminado de pensar(se), de decir(se) o de contemplar(se) a propósito de una fotografía. Algo en ésta se reserva para el sujeto, se reserva precisamente en el momento en que ya se la puede retomar, referir, citar. Entonces, ya no sabemos qué es una fotografía, cuando una fotografía de "lo familiar" viene a operar en el tiempo, con el tiempo, como la familiaridad de ciertas fotografías.

Tal vez, la experiencia de lo familiar, en el horizonte de una

cierta familiaridad, sólo tiene lugar en el momento en que, escénicamente retenida, la evocamos (en el narrar o en aquel ejercicio de recordar que es más bien un *intentar recordar*), como si se tratara de un trabajo de intentar entender, intentar descifrar una imagen en la imagen. Entonces, la posibilidad de volver a una fotografía está dada por el hecho de no haberla entendido en su reserva: conservar una fotografía es cobijar una alteridad.

La fotografía pone de manifiesto "las formas de aparición de lo vivo", dice Ronald Kay. Es decir, aquello que habitualmente no se manifiesta es precisamente "la forma", pues operaría en cada caso como la *posibilidad* de lo que se manifiesta. Entonces, el que la posibilidad misma -la matriz- se manifiesta significa que lo "real" deviene algo imposible, *desfondado*, y de aquí su *levedad* en la imagen fotográfica. La fotografía de cuerpos y rostros humanos, particularmente la fotografía de *pose* y fundamentalmente la de la *pose familiar*, produce el efecto de que no hay más que lo que allí se ha manifestado: una forma matriz, una forma originaria como forma-origen, forma-madre. La foto simplifica las estructuras, revela la simpleza de la estructura en su rigidez social y cultural. La "singularidad" -supuesto y también apuesta de todo empeño fotográfico- deviene una *originalidad imposible*. La escena es ella misma imposible porque *es* la posibilidad misma. No existe la pose original. "La cámara -escribe Susan Sontag- inevitablemente revela los rostros como máscaras sociales". En este sentido, el poder develador de la cámara, si lo hubiese, consiste en su prepotente "neutralidad", en una transparencia que parece exhibir *el caso* en plena gracia. El efecto de la fotografía no consiste en que revele una especie de "verdad" más auténtica o más profunda por debajo de las máscaras sociales que han pre-formado la pose, sino que disponen un saber acerca de las máscaras mismas. Revela la más-





cara matriz. La cámara atrapa el instante precisamente "anterior" a la mascarada; atrapa a la máscara des-sujetada. No se trata con esto de la des-sujeción de una subjetividad sin aviso, como no puesta en alerta, sino que el instante es el desprevenimiento del sujeto.

El sujeto y la máscara son dispositivos de trama, condiciones para un discurrir y un devenir argumentales. El efecto alterador de la fotografía dispone la experiencia de lo mismo como si fuera otro, de *lo mismo en el instante de ser otro*. Es el momento del cual lo social se protege permanentemente tramando historias, articulando los cuentos de la identidad. La fotografía ha operado un corte en virtud del *enmudecimiento* de las cosas y de los cuerpos, que es inherente a su formalización técnica. Podría de esta manera decirse que, con respecto a una posible mirada crítica, no es necesario el proponerse encontrar escenas



La fotografía color de la página 17 fue tomada en San Carlos del Sur, Los Mucenos, décima región, aproximadamente sesenta años atrás. Están presentes, en el centro de la foto, varios tíos y otros parientes.



ocultas: basta con privar a los sujetos y a las cosas de la posibilidad de articular sentido, suspender la posibilidad de emitir ruidos mediatizadores, *interrumpir las historias*. Toda escena-fotográfica nos ofrece una seriedad desfondada. Esto es precisamente lo que *hace Oyarzún en Photo Album*. Interrumpe una historia. Aunque, para ser precisos, debiéramos decir que *expone una historia interrumpida*. La Gran Escena familiar en ahora difuso paisaje rural, comparece cruzada por el mapa de Santiago. Como fantasmas rurales, son ahora situados (forzados en el espacio) en la trama cuadrículada de la ciudad-capital. Violenta historia de la urbanización de la familia, pero como historia no narrada ni jamás articulada,... más bien diseminada, escondida, olvidada.

Si la fotografía puede todavía aquí ser pensada como representación (como registro), tendríamos que pensar que viene a presentar lo que nunca se ha presentado: la duración del instante bajo la figura del *instante de la duración*, el instante en que algo (la familia) dura, la unidad mínima del tiempo de permanencia. El instante -hace cuarenta años- de la permanencia: el instante en que lo vivo está muerto, sin trama, sin argumento, pues esto es precisamente lo que la subjetividad que retorna a la fotografía se ha encargado en cada caso reparar. "Por viviente que nos esforcemos en concebirla -escribe Barthes-, la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos". Si el instante es el tiempo de la máscara mortuoria, entonces en el instante nunca se está, *en el instante no hay nadie* y la fotografía registra de algún modo esa ausencia, ese estar permanentemente *fuera de sí*. La presencia es más bien sólo el efecto de una articulación narrativa. En el retorno reparador del sujeto sobre estos materiales en extremo delicada-





dos se llega de pronto a "saber" que no era la fotografía un auxilio para la memoria frágil, sino que, por el contrario, *debían* las historias reparar el hecho de que la instantánea escénica no retiene el sentido. Las fotografías están allí para recordar que *se deben las historias*.

Al (h)ojear un "Photo Album", la mirada se desliza por las fotos, casi sin roce, ya que se trata de fotos que se disponen como una serie de lo mismo (de la misma familia, de la familia como fuente de mismidad y de *pertenencia a lo mismo*). La mirada resbala por las fotografías, ninguna foto en especial la detiene pues caen bajo la mirada sólo para ser abandonadas de inmediato como lo ya visto, como "más de lo mismo". Cada foto es en cierto sentido la misma que cualquiera, ninguna posee más mismidad que las otras pues cada foto remite a la "serie completa" (en esta remisión consiste precisamente el deslizarse iner-





Fotografía color de la página 20, grupo familiar de mi padre, en San Carlos del Río, cuando tenía 18 años. Están presentes mi abuelo Emilio Oyarzún Sánchez, mi abuela María Guay Guay y sus hijos Iruca, Edith, Ambrosio y Reimberto Oyarzún Gadea.

cial de la mirada). Oyarzún pone en operación este (h)ojear el "Photo Album", mediante el proceso de la proyección de diapositivas. *Escenas proyectadas* en el vacío, como trasplantadas desde quien sabe dónde y cuándo, hacia la blanca superficie de un no-lugar. Pero la serie *completa* no existe ni puede existir, dado que lo esencial no es la completud de la serie, sino la remisión a ella y, en eso, su pura *virtualidad*. Es así como cada fotografía en el Album sólo *es* en cuanto que remite a otra como hacia la "siguiente".

"Penetrar en el cuerpo extraño generado por la semejanza mecánica -escribe Kay-, exige superar un eminente obstáculo dialéctico: todos nuestros sentidos y movimientos, virtualmente, ya han sido incautados por los mecanismos de reproducción técnica. Nuestro cuerpo, virtualmente, siempre es ya una fotografía". Si la mirada del fotógrafo pudiera ser pensada como en

un permanente tránsito desde lo mismo a lo otro, el dispositivo fotográfico opera en cierto sentido como traducción de lo otro a lo mismo, o al menos colaborando con dicho proceso de *traslación*. Un hipotético "original" es diferenciado de sí mismo. He aquí el efecto enajenante de la fotografía, no porque venga, por decirlo de algún modo, a "agregar algo" al modelo, sino más bien porque captura aquello que en el modelo no le pertenece: retiene el instante en que no se pertenece a sí mismo, en que se *halla ausente de sí*.

El objeto ya se encuentra exteriorizado, formalizado culturalmente. La reunión familiar está ya interrumpida en la pose familiar, porque *la pose* es precisamente la interrupción. La fotografía la enajenación como posibilidad y como formato cultural dispuesto por el imaginario de una época. Así, no es la fotografía la que distancia de sí, pues el objeto, la familia, se en-





cuenta ya en el exterior, en viaje, diferenciada de sí. La fotografía -la fotografía de la escena familiar, pero ante todo *la familia misma como escena fotográfica*- no evacúa el profundo sentido de la familia más de lo que ésta se ha debido ausentar desde sí para *poder aparecer* en la representación. En la pose familiar comparece la vigilancia familiar sobre los cuerpos, diseñados conforme al patrón visual de un testigo que desde otro tiempo observará a los creyentes. En la fotografía la familia (¿sólo la familia?) "aparece" siempre como *despidiéndose*.

Así, si la fotografía tiene alguna extraña y singular relación privilegiada con lo irrepetible, ello se debe a que *en* lo que ha ocurrido sólo una vez se cruzan "la primera" y "la última" vez. Sólo una vez (es decir: *sólo por última vez*) algo se ve por primera vez. La fotografía registra ese acontecimiento. El acontecimiento no es en sentido estricto la escena, sino el cuerpo familiar conformándose a ella: *poniéndose en escena*. La cámara fija esa disposición en su asomo y despedida; es decir, la fija sólo como "aparición", de tal manera que en una fotografía castigada por el tiempo, podemos asistir a la fugacidad y contingencia del "pasado". En la fotografía, el cuerpo ha sido llevado al límite de su desaparición, de su extinción; registro, pues, de lo que se extingue, en el instante de su extinción. La fotografía inscribe en la "historia posible" -esa historia con la que se quisiera dar sentido y cuerpo narrativo a esos cuerpos que, con el correr de los años, irán quedando necesariamente "fuera de pose"- el "instante" como aquella dimensión temporal en la que todo se está permanentemente deshaciendo..., irrecuperable. No sólo nostalgia de lo que ya no es, sino melancolía de lo que nunca fue.

Podría decirse que en la "aprehensión" mecánica del objeto, algo se pone en fuga, se reserva en un tiempo y espacio

inaccesible. Registro, entonces, de una aparición cuya posibilidad se funda en la ausencia del objeto. De éste sólo queda el evento de su pose, como testimonio de su pertenencia a un mundo. Si la fotografía puede ser considerada como "la más realista" de las artes miméticas, ello se debería a que opera con independencia de la subjetividad humana (quiero decir, a diferencia, por ejemplo, del paisaje pictórico, articulado conforme a un principio de unidad subjetivo); opera en su ausencia. La fotografía ha aprehendido "lo real" tal cual es cuando el sujeto no está, da cuenta de lo que "ocurre" cuando estamos ausentes. "Con toda justicia -escribe Benjamin- se ha dicho de Atget que fotografiaba [las calles desiertas de París] como escenas de crímenes. La escena del crimen también está desierta; se fotografía con el propósito de reunir pruebas". En esto consiste la seducción y la fascinación que puede provocar la fotografía; hay siem-





pre en su visualidad algo así como una sobre-exposición que desmiente a la subjetividad. Para el proyecto de *Photo Album*, Oyarzún ha debido recolectar una gran cantidad de material fotográfico, material que se encontraba diseminado y guardado en la familia grande. Hubo ciertas resistencias, algunos enojos..., como si en las manos de Oyarzún las fotografías pudiesen transformarse en las pruebas de algo fundamental que la familia ignora. Acaso precisamente en la prueba de que la familia ignora algo fundamental.

Si tiene todavía sentido decir que la fotografía registra escenas familiares, el registro las dispone más allá de toda familiaridad. Ocurre como si en la voluntad de ese cuerpo colectivo por ser real, voluntad de *ser* familia, algo se restara. Algo se reserva contra la posibilidad de ser del todo real. O, dicho de otro modo, la familia como eso que se quiere designar con el término "origen" es aquello que en la fotografía se resiste a aparecer, como resistencia a ser, a coincidir consigo misma. Esa diferencia viene a ser aquí *la historia*. En efecto, ¿cómo podríamos entender la historia de la familia narrada por el sobreviviente si no es como el tiempo de un *demorarse en aparecer*?

Algo en las escenas parece siempre restarse desde la representación, como si la escena estuviese a punto -sólo a punto- de quedar vaciada, como *ropaje sin cuerpo*. Interesa en este trabajo de Oyarzún la operación disciplinante de la familia como patrón cultural, cuerpos múltiples, subjetividades indecibles que en determinado momento son educados en la lengua de la familia. Escribe Willy Thayer: "Para nosotros fue primero la fotografía que el alfabeto. Antes que el silabario abrimos un álbum de fotografías familiar". Lengua del padre hablada por la madre. Se trataría de aproximarse al punto en que sea posible pensar la reserva de una existencia en relación al patrón políti-

co, cultural y social que lo "sujeta"..., el punto en que la existencia se desvía no hacia "otra historia" (otro relato, con otras escenas, otras jerarquías, etc.), sino más bien hacia aquello que, en toda historia, no hace historia. Existencia sin representación, sin habla, sin lengua..., con respecto a lo cual la historia es siempre una especie de *apresuramiento*, como un apresurarse a contar las historias que faltan, urgencia de una deuda cuando los cuerpos, como decíamos antes, comienzan a quedar fuera de pose. De lo contrario, todo será *como si no hubiese sido*.

En cada tiempo, en cada "época", existiría algo que no puede aparecer. De esto darán fe las escenas fotográficas cuando el tiempo las cargue de patética gravedad. Entiéndase bien. No se trata de sustancializar una suerte de existencia privada de representación, sino que lo que se reserva en los formatos de la visibilidad escénica serían precisamente el cuerpo y el deseo que soportan la violencia de la verdad que, como el guión de una "obra maestra" (Artaud), se impone a la escena. Entonces, no hay aquí un juego de superficie y fondo, entre la máscara y lo enmascarado, sino que más bien se trata de lo que aparece sin identificarse con la representación que la escenifica, aquello que aparece desapareciendo: *aquellos que aparecen, pero que debe ser borrado para que la aparición sea nítida*, como controlando el "efecto fantasma" de la imagen. Pero, claro, con el tiempo la fotografía pierde nitidez, lo fantasmal se toma la escena.

La pose familiar es precisamente lo que tendrá que debilitarse -tornarse, como pose, *infamiliar*- para reconocer en la fotografía a la familia, no como lo que queda, sino como lo que demora su aparición en medio de una escena que opera como una suerte de *versión corregida* de la familia. La familia (cuerpo y deseo) como la falla o el desvío de la familia (escena y guión).

La fotografía es la huella de una "presencia" que, en tanto





testimonio de una existencia fenecida, opera hoy como el reclamo de "algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo" (Benjamin). La mirada interroga a la imagen en la fotografía, buscando el detalle, el azar, las zonas que con implacable puntualidad van progresivamente arruinando la escena, haciendo pasar como hacia un primer plano la *arbitrariedad* de la lengua escénica que los cuerpos como soportes fueron obligados a hablar para que la esperanza fuera posible.

AGRADECIMIENTOS:

JOSAFINA GUEBANGEL, JOSEFINA FOSTICHERA, CLAUDIA MISSANA,
ISABEL DEL RIO, GONZALO DIAZ, MARIANA BARABOVIC,
ANTRID GUTIERREZ, RIGGO MUÑOZ, ACOLEO FIGUEROA,
TITO DIAZ, DANIEL VARAS, VINCA QUOTIENA,
RICHARD ARDO, HEIDA RUIZ Y REIMARITO OVARZUN

FAMILIAS:

OVARZUN CARAYANTES, FIGUEROA OVARZUN, MONTEIRO OVARZUN,
DIAZ OVARZUN, MANSUELA CHEVEZ



ESTE CATALOGO SE TERMINO DE IMPRIMIR EL 4 DE JUNIO DE 1999,
EN LOS TALLERES DE OGRAMA S.A.,
EN CALLE MANUEL ANTONIO MAIRA 1253
DE LA COMUNA DE PROVIDENCIA.
DE ESTA EDICION SE TIRARON 1000 EJEMPLARES
EN PAPEL COCCHE OPACO DE 170 GRM. EN SU INTERIOR
Y DE 350 GRM. PARA LA TAPA.



O, LA NARIZ... LOS OJOS, LA BOCA, EL PELO, LA NARIZ... QUIEN LOS M

