

fulbelt

archivo plataforma

patricio vogel

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Ministro de Cultura
José Weinstein Cayuela

Subdirector Nacional
Patricio Vilaplana Barberis

Jefe Departamento de Creación y Difusión Artística
Ignacio Aliaga Riquelme

Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldívar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral
Deborah Herring

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral
Alonso Duarte Montiel

fulbelt archivo plataforma
Patricio Vogel I.
30 de marzo al 14 mayo de 2005

Diseño y concepto
Patricio Vogel I.

Fotografía portada
intervención digital de la Casa Blanca, "King size folder, natural color views of Washington D.C."

Traducción
Paul Beuchat

Agradecimientos

K. Miller, Rta. Vogel, G. Inostroza, E. Vogel, M. Walker, X. Rojas, V. Flores, M. Pacheco, C. Lynch, W. Flores, M. Vidal, L. Larraín, R. Vogel, E. Lamarca, P. Celis, J. Martín, C. Alid, J.M. Torres, M. Lawner, M.A. Aguirre, K. Zamudio, M. Barría, y C. Zaldívar.

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

© Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.

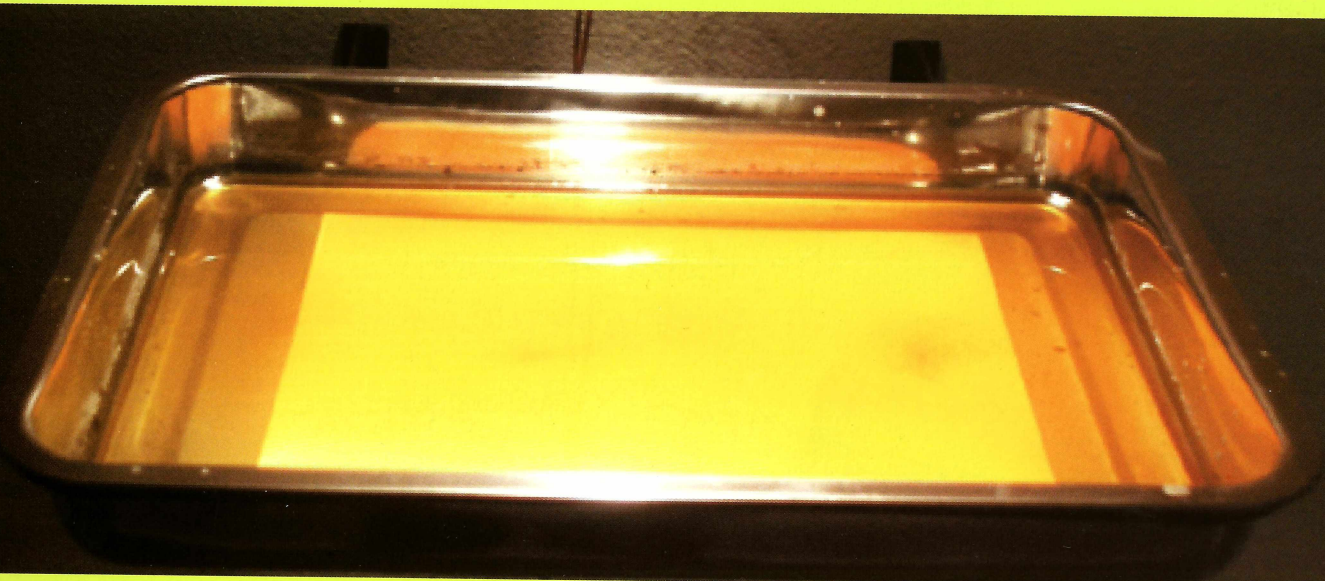
© Fotografías: Mariana Walker, Manuel Pacheco, Cathy Lynch y Patricio Vogel I.

© Textos: Mauricio Barría

© Obra: Patricio Vogel I.

La presente edición contempló un tiraje de 1500 ejemplares.
Santiago de Chile, abril de 2005

fulbelt
archivo plataforma

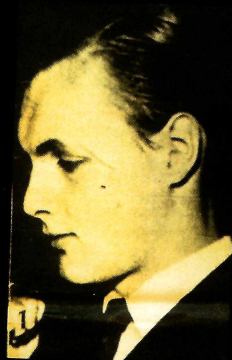


Galería Gabriela Mistral_2005



“*Proyecto Fulbelt*: nombre clave de las operaciones encubiertas para desestabilizar el gobierno de Allende que surgió de una asociación de palabras. En código de dos letras que la CIA daba a cada país, Chile era <<FU>>. A lo que se agregó <<BELT>>.”¹
Belt: n cinturón m; (área) zona f. -vt (fig) rodear; (sl) pegar.

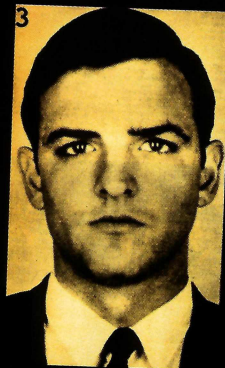
“*Fulbelt Project*: Code name for the undercover operations to destabilize the Allende regime that emerges from a play-on-words. In the two-letter code that the CIA gave each country, Chile was <<FU>>, to which was added <<BELT>>.”¹



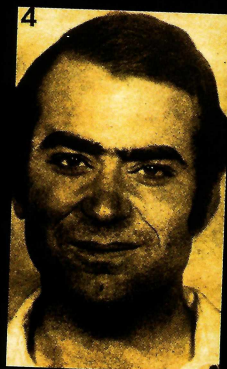
1



2



3



4

"Caso Schneider. -
Cuatro Prófugos.

Schneider Case.

Four Fugitives.

1. Juan Luis Bulnes Cerda

2. Andres Godfrey Widow

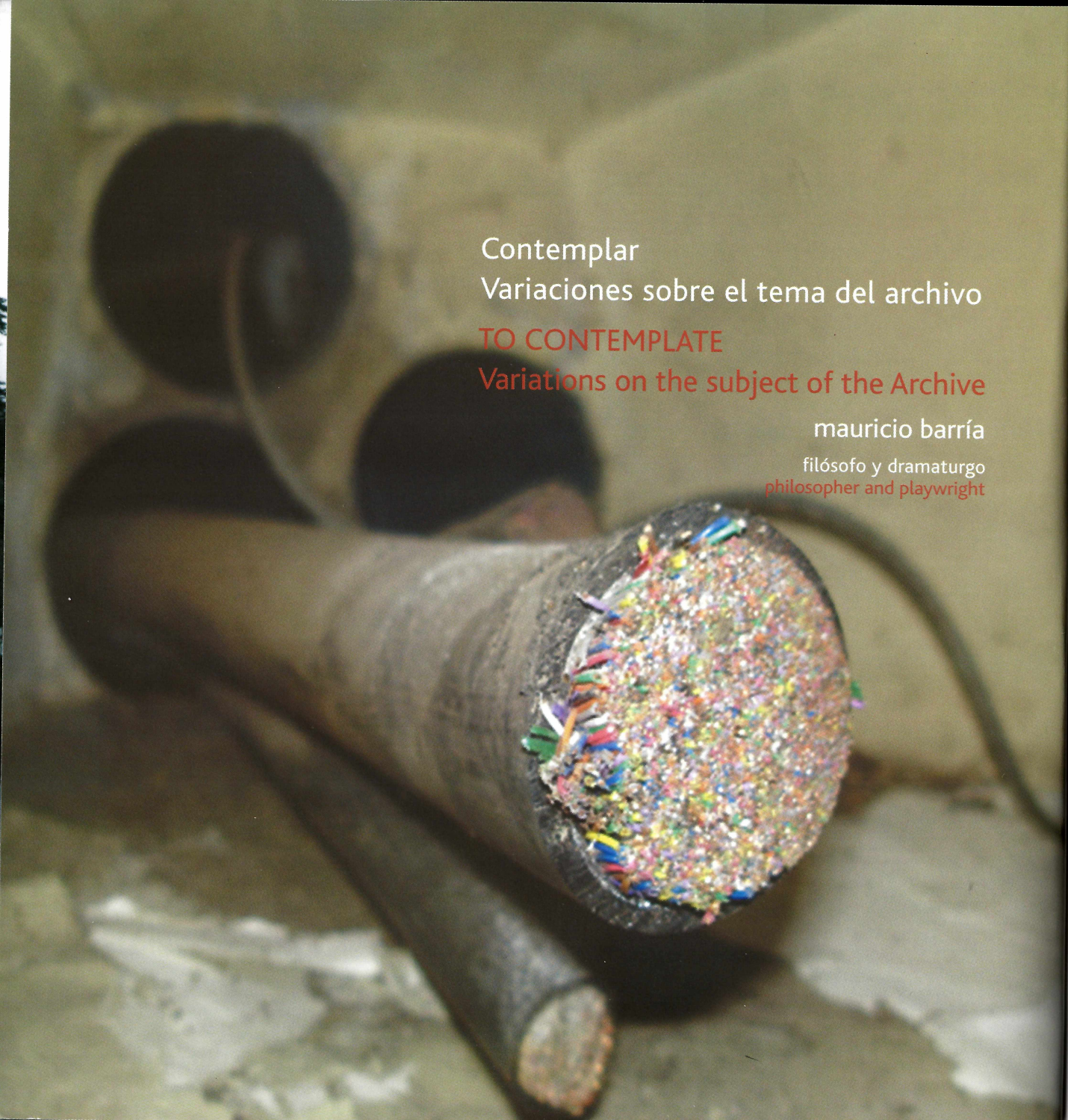
3. Allan Leslie Cooper Alland

4. Diego Izquierdo Menéndez" 2

¹ Mónica González, "La Conjura los mil y un días del golpe", Ediciones B grupo Z, 2000, p.88.

² Revista Vea, octubre de 1970, Santiago, Chile, p.11.

² Vea Magazine, October 1970, Santiago, Chile, p.11.



Contemplar
Variaciones sobre el tema del archivo

TO CONTEMPLATE

Variations on the subject of the Archive

mauricio barría

filósofo y dramaturgo
philosopher and playwright

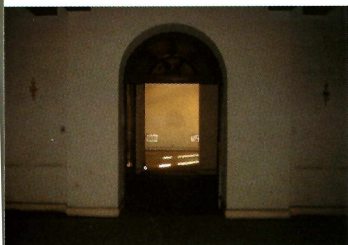
Obertura

Este texto se adelanta a algo que todavía no sucede. Contempla. Este texto imagina la puesta en espacio de un conjunto de operaciones ligadas por una sutil referencia a la experiencia de una casa. La casa, futura sede del museo Salvador Allende, en otro tiempo cuartel general de la CNI. Vogel contempla, escudriña en esa especie de museo mental del horror la colección de indicios que den cuenta de tal. Escudriña lo que ya no hay, y sin embargo encuentra. El museo que ha de ser colisiona con el museo que de hecho es. Contempla los vidrios empavonados, los rastros de conexiones telefónicas, las ligeras manchas que no se borran y los retoques de pintura sobre-expuestos. Pero también los cuartuchos secretos y subterráneos en los que la imaginación comienza a correr y desea huir. Contempla, es decir, acopia en la lejanía del tiempo los indicios de un relato que puede o no haber tenido lugar, pero cuya realidad poco interesa. Pero también, se hace cargo de la mudez y de la desazón de reconocer la vocación de vacío de toda experiencia, advertir con sobresalto esa falta de interés. Contemplar es fascinarse. Fascinarse por las cosas. Fascinarse por los rostros, fascinarse por los paisajes, fascinarse por el museo que puede ser todo paisaje, rostro o cosa, cuando sólo se le contempla.

Overture

This text anticipates something that has not yet occurred. It contemplates. This text imagines the spatial deployment of a series of operations linked by a subtle reference to the experience of a house. The house is the future home of the Salvador Allende Museum and was, in the past, the former headquarters of the CNI. Vogel contemplates. He scrutinizes in that mental house of horrors the series of traces that reveal its horrific condition. He scrutinizes what is no longer there, and yet he finds it there. The museum that will be is in a collision course with the museum that actually is. He contemplates the frosted glazing, the traces of telephone connections, the slight stains that cannot be erased and the over-exposed touching up of the paint on the wall. But there are also secret recesses and basements below, where imagination begins to flow and wishes to flee. He contemplates, that is, he accumulates from the distance of time the traces of a story that may or may not have taken place, but whose reality or falsehood is of little interest. He also deals with the muteness and unease of the desire to acknowledge the calling of emptiness of all experience, to realize with fright that lack of interest. To contemplate is to become fascinated; to become fascinated by things; to become fascinated by faces, by landscape, by the museum that can become landscape, face or thing, when you just look at it.

Este texto se adelanta a algo que todavía no sucede: una obra, una obra que sorprendentemente alude continuamente al museo sin mencionarlo, y es que nosotros los modernos no podemos sino aludir continuamente al museo. A esta relación fascinada con el mundo, que los antiguos griegos denominaron *theoría* y los latinos tradujeron por *contemplatio*, con ello los antiguos otorgaban una suerte de privilegio a la visualidad por sobre el resto de los sentidos. El placer de mirar -sostiene Aristóteles- proviene de la gran cantidad de detalles que nos brindan los ojos. El mundo es pues un gran teatro, es decir, un lugar donde algo se deja ver. Sin embargo, para el mismo Aristóteles esta dispensa del ojo se origina en una prohibición de ver. Se representa porque hay cosas que no soportamos ver directamente, es el caso de ciertos animales repugnantes, y para poder conocerlos recurrimos a la mimesis. Una imitación de esta manera debe cumplir con la exigencia de máxima fidelidad a su modelo, pero bastará que copie apenas sus



contornos, sus volúmenes y colores, que acopie en definitiva el conjunto de caracteres que constituyen su forma -su *eidos*-, su imagen. Sea como experiencia, sea como representación, el mundo está ahí para ser *visto*. A la contemplación parece no escapar nada. Contemplar es, en definitiva, fascinarse por la contemplación misma.

El proyecto *Fulbelt* de Patricio Vogel se articula en relación al eje temático archivo-fotografía. *Fulbelt*: nombre clave de las operaciones encubiertas para desestabilizar el gobierno de Allende, surge de una asociación de palabras. En el código de dos letras que la CIA daba a cada país, Chile era *Fu*, a lo que se agregó *Belt*; que significa: "cinturón"; pero también "área" o "zona" y, figurativamente "rodear". A partir de la recopilación de datos Vogel remeda la operación del archivo, para tensionar y en algún caso dismantelar la supuesta racionalidad que lo certificaría.

This text anticipates something that has yet to occur: a work of art, a piece that surprisingly alludes to the museum constantly, without mentioning it, because we moderns cannot help our permanent allusion to the museum. To this fascination with the world, which the ancient Greek called *theoría* and the Latins translated as *contemplatio*, the ancient peoples privileged the visual over the other senses. The pleasure of gazing—Aristotle says—comes from the vast number of details offered to us by our eyes. The world is, therefore, a great theatre, that is, a place where something allows itself to be seen. However, Aristotle also believed that this privilege of the eye originates in the prohibition of seeing. We represent things because there are things that we cannot bear to contemplate directly. This is the case of certain repugnant animals and in order to know them we resort to *mimesis*. An imitation of this nature must meet the highest standard of fidelity to the model, but it is only necessary to reproduce its contours, its volumes and colors, to put together, in sum, the series of



characters that constitute its form—its *eidos*—its image. Whether as experience or as representation, the world is out there to be seen. Nothing seems to escape contemplation. To contemplate is, in sum, to become fascinated by contemplation itself.

Patricio Vogel's project *Fulbelt* is articulated in relation to the thematic axis archive-photograph. *Fulbelt*: a key name in the undercover operations to destabilize the government of Salvador Allende, and which emerges from an association of words. In the two-letter code that the CIA assigned to each country, Chile was *Fu*, to which was added *Belt*; as in the device used to hold up your trousers. But it also means "area" or "zone" and, figuratively speaking, to "surround". Based on a compilation of facts, Vogel imitates the operation of the archive to create tension and in some cases to dismantle the alleged rationality that would certify it.

Una obra que expone además, su propio soporte como problema: las diferencias y convergencias entre archivo y fotografía, el requerimiento de uno sobre el otro y sus respectivos cumplimientos, en lo que yo llamaría un trabajo de *variaciones*¹ sobre un tema. *Fulbelt* es pues una variación sobre un mismo asunto: archivo y fotografía, lo que sin embargo conduce, a mi juicio, al tema verdadero de esta instalación: la nostalgia y la inminencia de su pérdida en la banalidad.

1ª variación: sobre el archivo

“¿No es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la memoria y el retorno al *origen*, mas también lo arcaico y lo *arqueológico*, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas la búsqueda del tiempo perdido? Exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un *lugar de autoridad* (el arconte, el *arkhefon*, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico), tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anámnesis intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento.”²

A piece that exhibits, also, its own support as a problem: the differences and convergences between the archive and the photograph. The demands of one over the other and their respective fulfillments in what I would call a work based on *variations*¹ on a theme. *Fulbelt* is therefore a variation on the same theme: archive and photograph, which in my view, leads to the real theme of this installation: nostalgia and its imminent loss in the banal.

1st Variation: the archive

“Isn't it necessary to begin by distinguishing the archive from that into which it has been reduced all too frequently: the experience of memory and the return to one's *origins* but also the archaic and the *archaeological*, memory or excavation, in sum, into the search for a time lost? The exterior of a place, the topographic enactment of a recording technique, the establishment of an instance and *place of authority* (the *arkhefon* that is, frequently the State and even a *patriarchal* or *fratriarchal* State), such would be the condition of the archive. This is never relinquished therefore, in the course of an act of intuitive *anamnesis* that would resuscitate, alive, innocent or neutral, the seminal nature of an event.”²

La palabra archivo alude a la idea de un principio de mando (*arkhé*). El arconte dispone, a través de las palabras nombrando Nombrar introduce un principio de comprensibilidad y una clave de acceso a lo real. Pero tal principio solo tiene fuerza en la medida que yace impreso y por ende localizado: "No hay archivo sin el espaciamento instituido de un lugar de impresión"³. Por eso archivo también alude al lugar del poder y a su huella. El archivo es la impresión localizada de la palabra del mandante, que instaura (o imprime) a través de un conjunto de operaciones el sentido de las cosas.

Archivo viene a ser de este modo la culminación del pensamiento técnico. El archivo es la impresión del ordenamiento que ejecuta el lenguaje sobre el mundo. Impresión que determina el lugar de cada cosa, a través del registro y clasificación en clases, familias o tipos, lo que se denomina taxonomía científica. Si bien, archivo consigna el mundo, debe así mismo también consignarse (clasificarse), esto es darse fuerza de ley. El archivo exige entonces un procedimiento de legitimación, pero a la vez el borramiento de tal procedimiento, es decir la encriptación de la clave de su edición.

The work *archive* alludes to the idea of a principle of command (*arkhé*). The Arconte commands through words, by naming, it introduces a principle of intelligibility and a key to access the real. But such a principle is only powerful inasmuch as it is imprinted and therefore located: "There is no archive without the institution of spatiality in the place of imprint."³ For this reason, the term archive also alludes to the place of power and its traces. The archive is the localized impression of the words of the figure of authority who establishes (or imprints) through a series of operations, the sense of things.

Thus, the *Archive* emerges as the culmination of technical thinking. The archive is the impression of the order imposed by language on the world. Impression that establishes a place for each thing through their recording and classification into classes, families or types, what is known as scientific taxonomy. Although the notion of *archive* records the world, it must also be recorded (classified) itself, that is, it must be given force of law. Therefore, the archive demands a process of validation but at the same time, the erasure of such a process, that is, the encryption of its editing code.

¹ "La variación es una técnica que permite modificar un tema musical desde un punto de vista melódico, rítmico, armónico y contrapuntístico." (Enciclopedia de la Música-1967-, Frank Onnen, Madrid, Afrodísio Aguado editores)

¹ "The variation is a technique that permits to modify a musical theme from the point of view of melody, rhythm, harmony and counterpoint." Enciclopedia de la Música - 1967-, Frank Onnen, Madrid, Afrodísio Aguado Editores).

² J. Derrida, *Mal de Archivo*. Trotta. Madrid, 1997, p.9.

² J. Derrida, *Mal de Archivo*. Trotta. Madrid, 1997, p.9.

³ Idem. p.10.

³ Op cit. p.10.

A través de este procedimiento de silenciamiento de su constitución, el archivo trasiega el saber en información, dándole lugar como registro frigorizado a hechos purificados de su contextos: "su discurso versa, ante todo, sobre el almacenamiento de las «impresiones» y el cifrado de las inscripciones, *mas también sobre la censura y la represión, la supresión y la lectura de los registros*"⁴. Pero principalmente lo que debe olvidar el archivo es una cierta relación con el tiempo. Archivo es por sobre todo una consignación del tiempo, entonces desclasificar el tiempo. En *Qué quiere decir pensar*, M. Heidegger sintetiza esta culminación en una provocativa frase: "La ciencia no piensa". Que la ciencia no piense significa que no es capaz de saltar (o sobresaltarse), porque es cálculo continuo de un módulo. Establece con el mundo una relación frontal y exige de él la evidencia prístina de una prueba. Pero solo yace frontal aquello que previamente se la ha dispuesto de ese modo. La naturaleza como existencia es el modo de ser totalmente frontal y en ese sentido disponible, disponible a la mirada, disponible a la mano. Que la ciencia no piensa quiere decir no puede preguntar, no puede insistir en el estado abismal del pensamiento, aquello que da que pensar: la reserva, la huella o la memoria -el paradójico mantenerse en la

Through this procedure, the silencing of its constitution, the archive decants knowledge, turning it into information, giving a place as refrigerated records to events purified from their context: "his discourse is, above all, about the storage of the "impressions" and the encoding of the inscriptions, *but also about censorship and the repression, suppression and reading of the records.*"⁴ But, above all, what the archive must forget is a certain relationship with time. To archive is, above all, to record time and therefore, the archive must declassify time. In *Que quiere decir pensar*, M. Heidegger sums up this conclusion in a provocative phrase: "Science does not think." If science does not think it is not capable of leaping (or being startled). Because it is the continuous calculation of a module, it establishes a face-on relationship with the world and demands from it the pristine evidence of proof. But only that which has been placed that way remains face on. Nature as existence is fully frontal and, in this sense, available, available to the gaze, available to the hand. If science does not think it cannot inquire, it cannot insist on the abysmal state of thinking, that which is food for thought: reservation, traces or memories -the paradoxical remaining in the withdrawal of the thing and the expectation of the worst in such withdrawal. In the withdrawal,

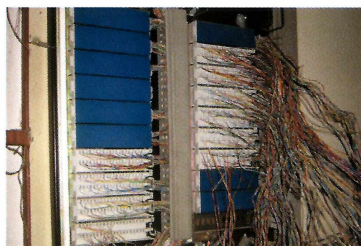
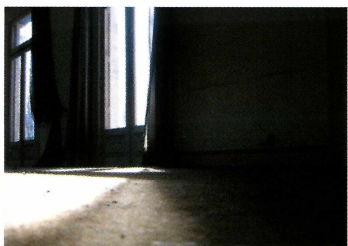
⁴ idem, p.10. (El subrayado es del autor de este texto).

⁴ op.cit. (The underlining is by the author if the text).



retirada de la cosa y en ella esperar que se de lo grave. En la retirada, lo oculto de la época, según Heidegger, cobra peso el tiempo. El archivo no entiende la memoria, sino sólo como inventario, porque entiende el tiempo como continua actualización de un banco de datos, entonces desatiende lo que se oculta y no por ineficiencia, todo lo contrario en ello radica su máxima eficacia. Esto es lo que Heidegger denomina esencia de la técnica, una pérdida de la capacidad de conmoción, de extrañamiento ante el mundo, pero por sobre todo pérdida de nuestra relación finita con él, de su acontecimiento.

Lo que resta a esta desafección del mundo, es un tipo de pensamiento unilateral que homogeniza la experiencia como representación. Que no piense la ciencia no significa que no constituya un tipo de actividad intelectual, el peligro de la ciencia, sostendrá el pensador alemán, es pretender pensar unilateralmente el mundo: de ahí su exigencia



de demostrar a través de la lógica y el cálculo. Pero a la base de un pensamiento unilateral se encuentra la opinión uniforme que aplanas las diferencias haciendo aparecer todo de la misma forma: "Todo queda nivelado en un único nivel. Se tiene sobre cualquier cosa una misma opinión según la misma manera de opinar." ⁵

Ahora bien, esta operación efectuada sobre el espacio es lo que podría definir al museo. El archivo se establece en el museo como el lugar de la consigna, en el que acomete su reserva y reunión. Pero produciendo el olvido referido más arriba. El museo es ya en sí mismo archivo: un espacio irrupto, una arquitectura geométrica que encierra un relato disponible de la historia que se ofrece al uso y usufructo de una industria cultural, a condición de esconder su edición (o decisión) política, en fin, a condición de no cargar el mundo como acontecimiento.

in the hidden of the age, according to Heidegger, time gains weight. The archive understands memory as an inventory, because it understands time as the continuous updating of a databank, and therefore ignores what is hidden, but not through inefficiency however, on the contrary, this is its maximum efficacy. This is what Heidegger called the essence of technique, a loss of the capacity for commotion, of amazement in facing the world but above all, a loss of our finite relationship with the world, of its happening.

What remains of this disaffection for the world is a type of unilateral thinking that homogenizes experience as representation. The fact that science does not think does not mean that it does not constitute an intellectual pursuit. The danger with science, the German thinker said, is to try to think the world unilaterally, hence its requisite of



demonstrating through logic and calculations. But unilateral thinking is based on a uniform opinion that flattens the profile of difference making everything appear to have the same form: "All is reduced to a single level. The same opinion is manifested over things, based on the same way of manifesting an opinion."⁵

Now this spatial operation is what might define the museum. The archive is established in the museum as a place of record, where things are preserved and brought together, but with the forgetfulness mentioned earlier. The Museum is already an archive in itself; an irrupted space, a geometric architecture that holds an available tale that is offered for the use and enjoyment of a cultural industry, on condition of hiding its political editing (or decision), in sum on condition of not burdening the world as an event.

⁵ M. Heidegger, *Qué quiere decir Pensar*, en Conferencias y Artículos. Ediciones del Serbal. Madrid, 1994, p.37.

⁵ M. Heidegger, *Que quiere decir pensar*, in Conferencias y Artículos. Ediciones del Serbal, Madrid, 1994, p.37

Es evidente que si algo no es el museo es un lugar del acontecimiento.

Pero si el museo es archivo, lo es del acontecimiento, entonces, la historia como archivo implica una doble pérdida, la pérdida de su densidad, de su peso. Pero también -y ya lo veremos- la pérdida de esta pérdida. En esto consiste lo peligroso de esta tendencia tan contemporánea de convertir los espacios de horror en museos de rememoración: los ejemplos de Villa Grimaldi en Chile o de Auschwitz en Polonia, son prueba de ello. Como señala P. Virilio en *El procedimiento silencio*⁶, hay en estas operaciones cierta saturación del signo, cierto exceso consignado o falta institucionalizada del silencio que tiende a repetir la acción masificadora del fascismo y a desactivarlos como dispositivos críticos.

La obra de Patricio Vogel busca tensionar este carácter perplejante del archivo, exponiendo irónicamente su edición. Por ejemplo, en la sala uno Vogel nos invita a contemplar:

"Una caja de luz con vidrio espía y timer, instalada en el suelo, que refleja la sala y proyecta una imagen. La imagen que esta en su interior es la fotografía de un tubo que proviene del interior de la casa (consignada anteriormente)

It is evident that, if anything, the museum is not the site of an event.

Having said that, if the museum is an archive, it is an archive of the event. Therefore, history as an archive implies a double loss, the loss of its density, of its weight. But also, as we will see, it is the loss of this loss. This is the danger of this contemporary trend of turning the spaces of horror into commemorative museums: the examples of Villa Grimaldi in Chile or Auschwitz in Poland are proof of this. As P. Virilio points out in *El Procedimiento del Silencio*⁶ these operations involve a certain saturation of the sign, an excess of recording or an institutionalized absence of silence that tends to revisit the spread of fascism and defuses the signs as critical devices.

The work of Patricio Vogel seeks to create tension within this perplexing character of the archive, ironically, by exposing its editing process. For example, in Room 1, Vogel invites us to contemplate:

"A light box with a two-way mirrored glass and a timer, installed on the ground that reflects the gallery and projects an image. It shows a pipe coming from inside the house (recorded before)

y que contiene los cables de teléfonos intervenidos por la CNI. En la pared se instalan 33 tubos fluorescentes divididos en grupos de 11, dispuestos en forma horizontal. Cada tubo, tiene un texto adhesivo que indica las direcciones intervenidas: "Avenida Providencia del 1.000 al 1.700". De este modo se busca trasladar a la galería la central de teléfonos que utilizaba la CNI en esa casa"⁷

Reconstruir la central telefónica, el entramado tentacular de cables y pequeños terminales en los que se "pinchaban" los números telefónicos, para ser intervenidos. Lo que se pone en juego aquí es el elemento de azar que acompaña al aparato de vigilancia, registro y conservación que compone un archivo, y al hacerlo visible desmantela la presunción de racionalidad que lo habilita. Exponer el secreto que supone una confabulación mostrando la levedad de su cotidianidad. Anatomizar la acción del poder y su necesidad de confirmarse constantemente a sí mismo: de ahí el tener que buscar mecanismo supletorios o auxiliares para garantizar la lógica de su funcionamiento. Aquí es donde ingresa la fotografía como el soporte medular del archivo.

and which contains the telephone cables tapped into by the CNI. On the wall there are thirty-three fluorescent tubes divided into horizontal groups of eleven. Each tube bears an adhesive text indicating the addresses whose telephones were tapped: "Avenida Providencia from number 1,000 to 1,700." This is an attempt to bring into the gallery the telephone exchange used by the CNI in that house."⁷

To reconstruct the telephone exchange, the myriad tentacles made up of cables and small terminals where telephone numbers were tapped. What is at stake here is an element of chance in the archive as a device for vigilance, recording and conservation and by making it visible, by dismantling the assumption of rationality that inhabits it. To expose the secret of a conspiracy by exhibiting the levity of its every day operation. To anatomize the workings of power and its permanent need for self-confirmation, which begets the need for additional or auxiliary mechanisms to guarantee the logic of its operation. Here is where photography makes its appearance as the key support of the archive.

⁶ P. Virilio, *El Procedimiento del Silencio*. Paidós. Barcelona, 2001.

⁶ P. Virilio, *El Procedimiento del Silencio*, Paidós, Barcelona, 2001

⁷ Descripción sacada del proyecto del artista.

⁷ Description drawn from the artist's project.

2ª Variación: sobre la fotografía.

"Cuando todo lo que se llamaba arte quedó parálitico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso".
(Tristan Tzara)

La potencia de la fotografía radica en esta capacidad de absorber la realidad. A diferencia de la pintura, la fotografía no establecería una relación mediatizada semióticamente con su objeto. Sin esta mediación -sin codificación- el mensaje fotográfico sería un *analogon* perfecto de la realidad. Vínculo directo y denotativo y, por ello, completamente objetivo. El mundo se entrega frente al obturador como evidencia, el lente apenas registra lo que hay sin tocarlo, sin estremecerlo. Completamente disponible, el mundo, se da en la plenitud de su verdad. La fotografía se convierte en el mecanismo esencial de dominio del mundo en el que el mundo, se consume como imagen. Imagen sin distancia entonces, sin aparente mediación produciendo la identidad de la cosa misma. Imagen sin distancia, acercamiento del mundo, pero no sólo espacial, acercamiento de aquello que esencializa la experiencia de las cosas que provoca su distanciamiento: la finitud del trato con las cosas. La fotografía acerca el tiempo, dominando el

2nd Variation: about photography

"When everything that was called art became paralyzed, the photographer lit his lamp of one thousand candles and, bit by bit, the sensitive paper absorbed the blackness of some everyday objects." (Tristan Tzara).

The power of photography lies in this capacity to absorb reality. Unlike painting, photography would not establish a semiotically mediated relationship with its object. Without this mediation -without the encoding- photography would be a perfect *analogon* of reality, a direct and denotative link and for this reason, completely objective. The world submits itself as evidence before the shutter; the lens barely records what there is without touching it, without disturbing it. Fully available, the world submits the fullness of its truth. Photography becomes an essential mechanism to dominate the world, in which the world is consummated as an image. This is an image with no distance, without apparent mediation, an image that produces the identity of the thing itself. This is an image with no distance, a bringing closer of the world, but not only from a spatial point of view; it is an approach to the essential experience of things that nevertheless causes their distancing: it displays the finitude of our dealing with things. Photography brings time closer, dominating the instant. Photography is a

instante. La fotografía es una actualización permanente del instante, de lo que sin embargo *ya no hay*. Lo que llamaríamos *el imperio total de la contemplación*. La fotografía no es si no la heredera de esa arcana necesidad de adueñarse del mundo. Hacer próximo lo lejano: capturar, fijar imágenes verbos que denotan la vocación de coleccionista, de archivero de todo fotógrafo. Sin embargo, la condición de tal asedio es la supresión del tiempo, que es lo mismo que entender el tiempo como presencia. Pero si la fotografía trabaja con el tiempo lo hace en definitiva con la memoria. La fotografía al convertir el tiempo en objeto disponible hace lo mismo con la memoria, la que se transfigura en dispositivo de reproducción mecánica, de registro y conservación, borrando la encriptación de su ley (*su arkhé*).

Pero detengámonos un momento en esto. La presencia se constituye a condición de detener el flujo: es decir a condición de producir un artificio que debe entonces pasar por lo más real. Fijar el tiempo es también arrancar a las cosas la duración que las constituye y, en vez de ello instalar la ilusión de lo permanente: la idea (*eidós*). Sin duda el padre de esta operación ha sido Platón. En el diálogo *Menón* lo expresa con claridad: "En efecto, las opiniones verdaderas en tanto que duran son una cosa bonita y todo lo hacen bueno; pero no gustan de permanecer

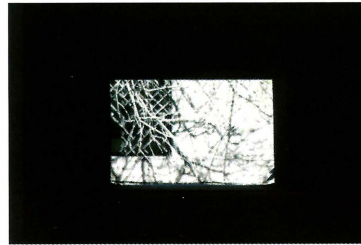
permanent updating of the instant, of what *is no longer* there. It is what we might call *the total empire of contemplation*. In this sense, photography is but the heir to that arcane need to dominate the world. To bring closer what is distant: to capture, to fix image-verbs that denote the vocation of the collector, of the archivist, of all photographers. But the condition of this siege is the suppression of time, which is the same as understanding time as presence. But, at the end of the day, if photography deals with time, it does so through memory. By turning time into an available object, photography does the same with memory, which is transfigured into a device for mechanical reproduction for recording and conservation, erasing the encryption of its law (its *arkhé*).

But let us dwell on this for a moment. Being occurs upon stopping the flow: that is, on condition of producing an artifice such that must pass as the most real. To fix time is also to extract from things the duration that constitutes them and instead of that, install the illusion of permanence: the idea (*eidós*). Undoubtedly, the father of this operation has been Plato. In the dialogue *Menón*, he expresses it clearly: "In fact, inasmuch as they last, true opinions are a pretty thing and make everything good; but they do not like to remain around for very long and instead escape the soul of men.

mucho tiempo, sino que se escapan del alma del hombre, y así no valen gran cosa hasta que se les encadena (...)"⁸. Si la verdad es lo que nos importa, la verdad solo es posible encadenando el devenir, entonces suspendiendo el tiempo. La comprensión es fatalmente comprensión de lo que ya no está. La contemplación siempre llega tarde. O más bien llega en *otro* tiempo.

3ª variación: sobre la nostalgia.

"La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero



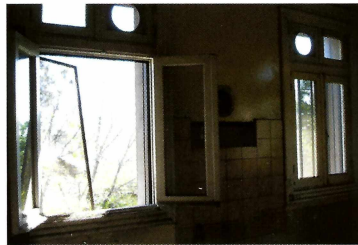
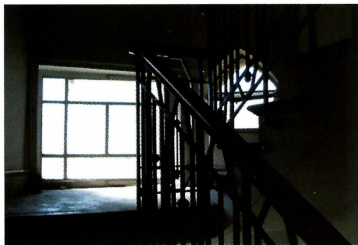
seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional."⁹

La pretensión de objetividad de la fotografía queda en cuestión ante la notable cita de Benjamín. Definitivamente hay algo que escapa a la contemplación. Así, como el inconsciente se manifiesta desde los síntomas, la fotografía trabaja con un excedente, aquello que escapa a toda definición, unas especie de remanente aperceptual, que no obedece a mecánica jurídica alguna, sino a un cierto azar. Residuo que hace brincar los rangos de objetividad desperfilando los límites en que ha sido confinado por la colección, pero desquicia el rango mismo, es decir, aquello que ha sido previamente borrado:

Therefore, they are of no great value until they are chained to each other”(...). If it is truth that we care about, truth is only possible by chaining the becoming and thus by suspending time. Understanding therefore, is inescapably the understanding of what is no longer around. Contemplation is always late. Or rather, it arrives in another time.

3rd Variation: about nostalgia

“The nature that speaks to the camera is different from the one that speaks to the eye. It is different above all, because a space that was unconsciously elaborated appears in place of a space that man has consciously elaborated. It is common therefore, for someone to realize, even if only in the broadest of terms, how people walk but at the



same time will certainly have little or no idea of a person’s attitude when he *steps up* his or her pace. Photography on the other hand, renders this evident through its auxiliary devices, by slowing down the exposure through the zoom. Only through photography can we perceive that optical unconscious, just like only through psychoanalysis can we perceive the assessing unconscious.”⁹

The purported objectivity of the camera is questioned in light of this notable quote of Benjamin. There is definitely something that escapes contemplation. Just like the unconscious manifests itself through the symptoms, photography works with a surplus: that which escapes all definition, a kind of non-perceptual remnant that does not abide any legalistic mechanics but -instead- chance. A residue that causes the ranges of objectivity to leap, blurring the boundaries of what has been confined by the act of

⁸ Platón, *Menón*. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid, 1986, 98^a.

⁸ Plato, *Menón*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1986, 98th.

⁹ W. Benjamin, *Pequeña Historia de la Fotografía*, en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1989, p.67.

⁹ W. Benjamin, *A Short History of Photography* in *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989, pagina 67.

la operación de constitución. La fotografía, entonces establece un vínculo ambiguo con el archivo, por una parte ofrenda al mundo en la disponibilidad de su instante, a la vez que desnuda el simulacro que esconde tal disponibilidad. La fotografía revela así no solo el aparecer fugaz del acontecimiento, sino también la total imposibilidad de aprehenderlo, de controlarlo. La fotografía revela el vacío interminable del acontecimiento, y la fatuidad de cualquier intento de llenarlo. La noción de inconsciente óptico pone en cuestión la cosa misma de la fotografía en lo que, sin embargo, ella se realiza cabalmente.

Una serie horizontal de 14 cajas que rodean la sala, en las que flotan fotografías que muestran los sitios en los que tuvieron lugar una serie de acciones relacionadas con la operación *Fulbelt* y que hoy conforman su archivo. 14 fotos que flotan como resto de un naufragio y que se irán paulatinamente hundiendo en líquido de revelado, de tal modo que a medida que avanza el tiempo de la exposición retrocede el valor de imagen hasta su desaparecimiento. El guiño paródico de Vogel nos propone pensar el momento de este reconocimiento. El trabajo de invertir el proceso fotográfico, de velar

collecting at the same time that it unhinges the range itself, that is, that which has been previously erased: the operation of its constitution. Photography therefore, establishes an ambiguous link with the archive. On the one hand it offers us the world through the availability of the instant whilst on the other, it unveils the simulacrum concealed by such availability. Thus, photography reveals not only the fleeting presence of the event, but also the complete impossibility of grasping it, of controlling it. Photography reveals the never-ending emptiness of the event and the conceit of any attempt to fill it. The notion of optical unconscious questions photography precisely in what it realizes itself most effectively.

A horizontal series of boxes surround the room. In these boxes, a series of photos show the sites of a series of events associated with operation *Fulbelt* that today, comprise its archive. Fourteen photos float like the remains of a shipwreck and will gradually sink into developing fluid, so that as the exhibition progresses the tonal value of the images recedes until they disappear. The parody of Vogel's nod asks us to reflect upon this moment of acknowledgment, of recognition. The task of inverting the photographic process, of veiling by un-veiling is accentuated by a scenic construction that recalls a photographic

de-velando se acentúa con el conjunto escénico que recuerda un laboratorio fotográfico -inverso-, en el que se hace desaparecer la imagen, la instantánea, pero en que tal desaparecimiento implicará el apareamiento del tiempo mismo, finalmente de la cosa en su completa insignificancia. Velamiento que da (o devuelve) tiempo, que devela lo encriptado de la imagen, la fugacidad, es decir, la inevitable banalidad del acontecimiento.

¿Paradoja del archivo gravedad de la memoria?

Al retruécano de esta operación se agrega la proyección flameante de la imagen pixelada del certificado de autopsia de Salvador Allende -la *madre* de los certificados- en tanto que apropia lo inapropiable por antonomasia: la muerte. Este absurdo constituye el momento de máximo develamiento de la política del archivo. Al exponerlo como pendón transforma el archivo en una suerte de cartel, entonces banalización de la memoria a través de una operación nada trivial. Por este *doble* el archivo adquiere su autoridad. Y si el archivo es la figura de la racionalidad moderna, este *doble* paradójico es lo que define propiamente el poder político: la producción de banalidad para disolver el peso del acontecimiento que no es soportable porque no es accesible nunca sino solo como deseo...

.... pura nostalgia

laboratory—inverted—where the image is made to disappear, the snapshot, but whose disappearance will imply the appearance of the time of the object itself in its complete insignificance. A veiling that gives (or gives back) time, which unveils what is encrypted in the image, the fleeting and the inevitable banality of the event.

Paradox of the archive or force of gravity of memory?

To the play-on-words of this operation is added the flaming projection of the pixelated image of the autopsy certificate of Salvador Allende—the *mother* of all certificates, given that it appropriates what cannot be appropriated by definition: death. This absurdity is the moment of maximum unveiling of the politics of the archive. By exposing it as a banner, it turns the archive into a kind of sign, rendering the memory banal through an operation that is far from trivial. Through this *folding* the archive acquires its authority. If the archive is the figure of modern rationality, this paradoxical folding is what in all propriety defines political power: the production of the banal to dissolve the weight of an event that is unsustainable simply because it is not accessible in any other way than *as desire*...
...pure nostalgia.

en lo profundo de todo archivo se oculta una tremenda nostalgia, la de hacer regresar un secreto, una falta...

"Los humanistas son los príncipes de la nostalgia. Foto en mano, guardan la historia. Los humanistas leen el contenido de las fotos. Descubren su mensaje, su texto y su contexto, estudian su significado y su significante. Los humanistas dan sentido -dicen ellos- a las cosas. No saben que, detrás del sentido, una máquina, una foto, funciona -sola."¹⁰

Afición moderna por la nostalgia. Amor de la foto -en la palabra de Marchant. Amor del amor, amor de lo que ya no hay y porque no hay, necesidad de suplir. Nostalgia de la modernidad, nostalgia por recobrar, reconstituir, recuperar, retener. Nostalgia- el deseo doloroso de regresar. ¿Y por qué regresar, a qué regresar? Se regresa porque se hecha en falta y se extraña. Se regresa para buscar una segunda oportunidad.

Nostalgia 1º por recuperar el acceso inmediato a la experiencia que la modernidad se denegó, al comprender el mundo como representación. Nostalgia 2ª por recuperar la memoria misma de esa pérdida. Doble pérdida en la que el

Deep in every archive there is profound nostalgia, the desire to give back a secret, a lack...

"Humanists are the princes of nostalgia; photograph in hand, they conserve history. Humanists read the contents of photos. They discover their message, their text and their context. They study their significance and their significant. Humanists make sense-or so they say-of things. They do not know however, that behind sense, a machine, a photo functions by itself."¹⁰

A modern concern with nostalgia: for love of the photo, in the words of Marchant. Love for love, love for what is not available anymore, because it is not available anymore. Nostalgia for modernity, nostalgia for regaining, reconstituting, recovering, nostalgia for retaining; nostalgia -the painful desire of returning. And why return? Return to what? One returns because one lacks and one misses. We return for a second chance.

Firstly, nostalgia for the recovery of immediate access to experience, which modernity denied itself by understanding the world through its representations. Secondly, this is nostalgia for the recovery of the memory of that loss—a double loss in which the archive becomes the

archivo viene a ser el mecanismo fatal de tal recuperación, pues esconde la clave de encriptación del olvido del deseo -pero no lo sabe o más bien no soporta saberlo, entonces *banaliza*. La banalidad es el polo opuesto de la nostalgia. La banalidad elabora el olvido del deseo, el vaciamiento íntegro e inexorable de la memoria. Entonces, la foto recupera sólo en su operación paradójica de hacer desaparecer las cosas, para que ahí surja el *relato* de las mismas. El relato: la forma más pura de la nostalgia.

¿Por qué regresamos sino a contar...?

Este texto narra algo que ya sucedió: Nostalgia. Agitación de saber que siempre llegamos tarde, que el archivo no es más que un simulacro de puntualidad. Y como llegamos tarde no queda más que Esperar. Fabular. Contemplar.

inescapable mechanism for that recovery because it conceals the encryption code of forgotten desire-but does not know or cannot bear to know-and therefore it renders it *banal*. Banality is the opposite pole of nostalgia. Banality elaborates upon forgotten desire, upon the full and inexorable emptying of memory. The photo then, only recovers through its paradoxical operation of disappearing things in order to give rise to the *narrative* of the same. The *narrative*: the purest form of nostalgia.

Why do we return at all, if not to tell the story...?

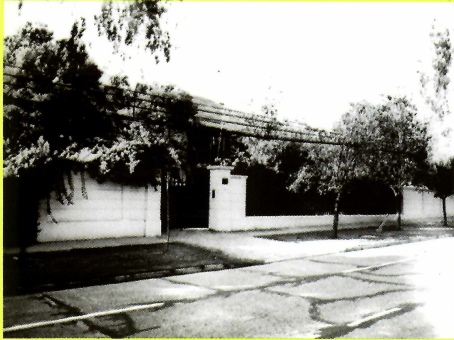
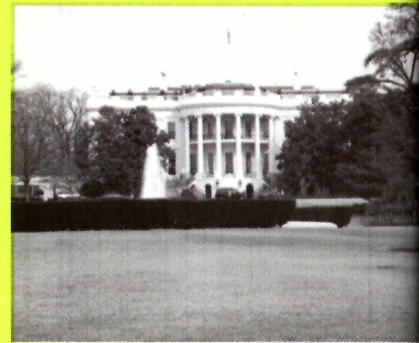
This text narrates something that already took place: Nostalgia. The agitation of knowing that we always arrive late, that the archive is but a simulacrum of punctuality. And because we are late, all we can do is wait, make up, contemplate.

18 de marzo de 2005

18 March 2005

¹ P. Marchant, *Amor de la Foto*, en *Escritura y Temblor*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile, 2000.

¹ P. Marchant, *Amor de la Foto*, en *Escritura y Temblor*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile, 2000.







REGISTRO
REGISTRY



20 de marzo de 2005
Aeropuerto Pudahuel
Atentado el día 2 / 10 / 1970
NECh, grupo de ultra derecha



20 March 2005
Attack at Pudahuel airport
2/10/1970 NECh group of
extreme right



20 de marzo de 2005
Ramón Carvallo 61, paradero 20 de Gran Avenida
Muerte del cabo Fuentes, quién custodiaba la residencia
del gobernador Eduardo Gariazzo

20 March 2005
Ramon Carvallo 61, whereabouts 20 of Gran Avenida
Death of the policeman Fuentes, who guarded the
residence of the governor Eduardo Gariazzo



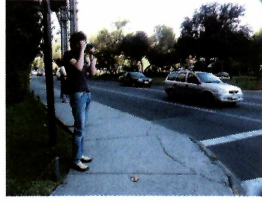
20 de marzo de 2005
Calle Presidente Errázuriz 4240
Intento de secuestro al
General Schneider

20 March 2005
Street President Errázuriz 4240
Attempted kidnapping of
General Schneider



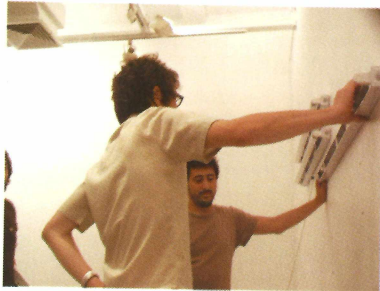
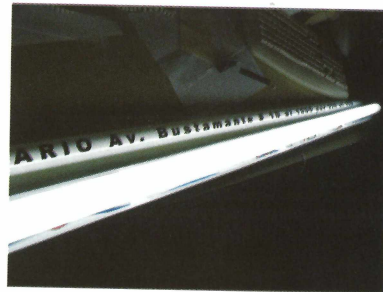
20 de marzo de 2005
Intersección de las calles: Martín
de Zamora con A. Vespucio
Asesinato a Schneider

20 March 2005
Intersection of the streets Martín
de Zamora with A. Vespucio
Murder of Schneider

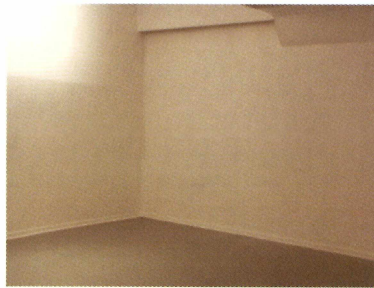
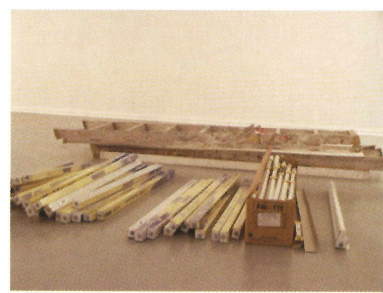


registry of the registry

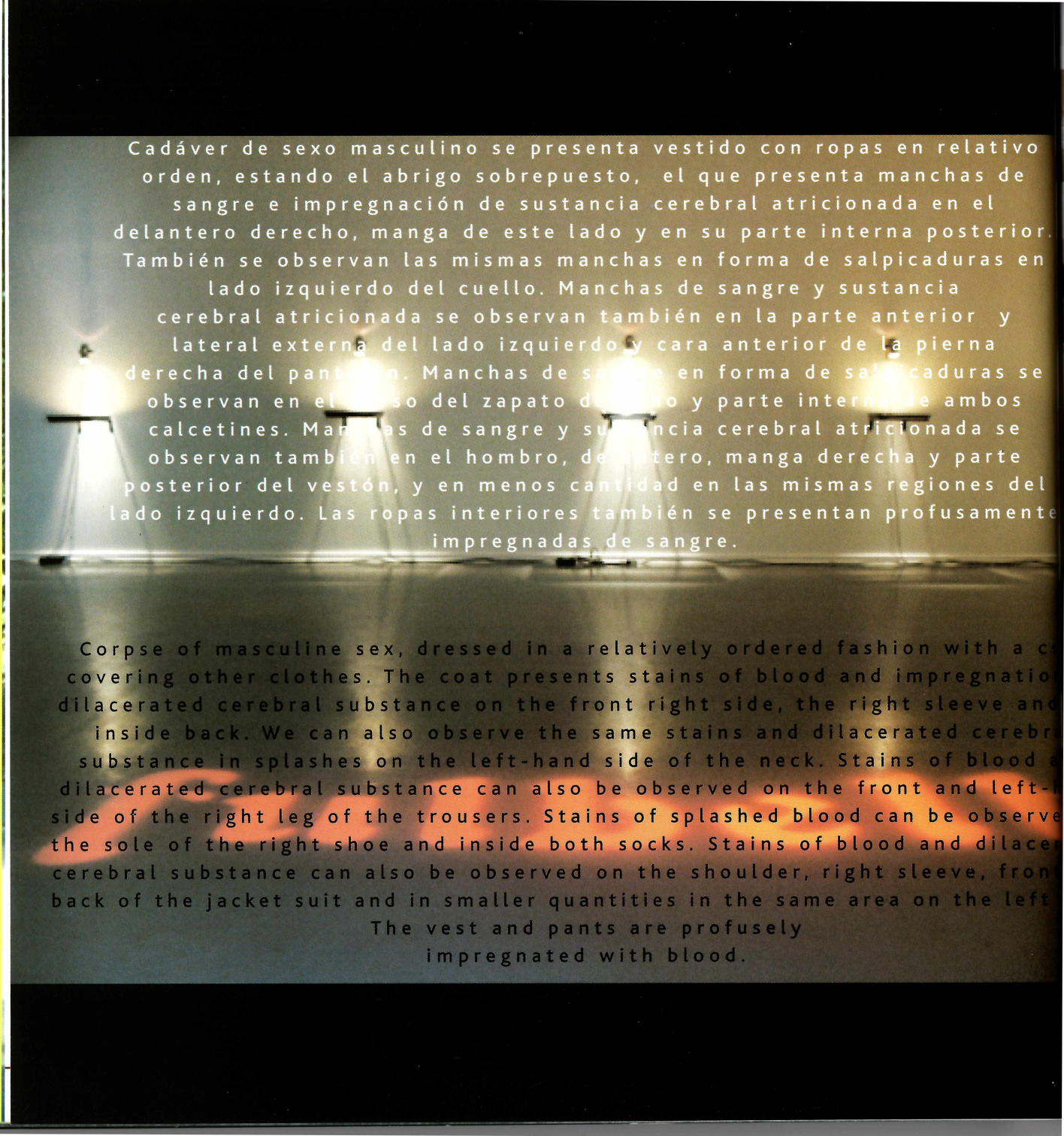
registro del registro



montaje desde el 25 al 29 de marzo_05

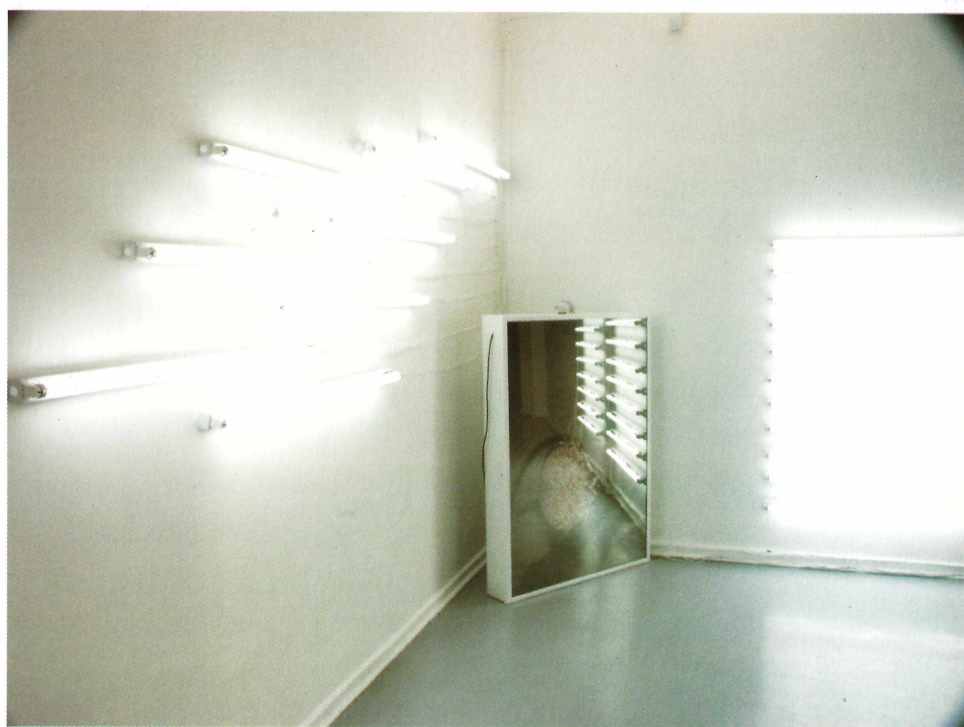
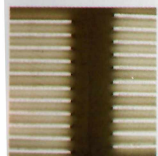
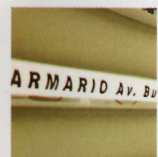


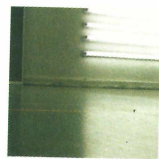
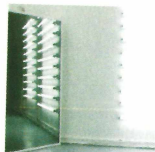
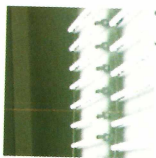
setting up from 25 to 29 of March _ 2005



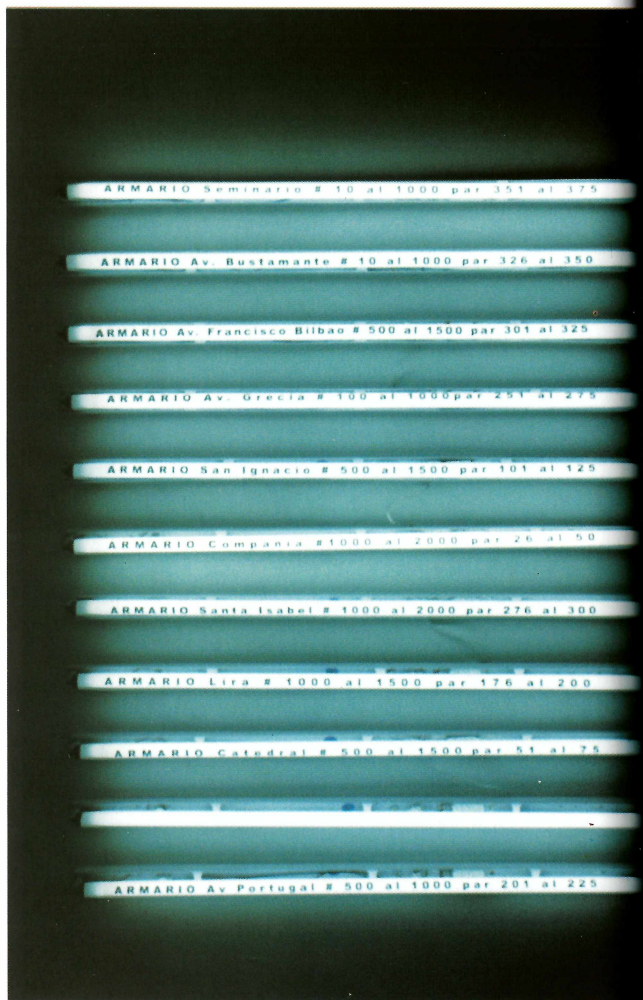
Cadáver de sexo masculino se presenta vestido con ropas en relativo orden, estando el abrigo sobrepuesto, el que presenta manchas de sangre e impregnación de sustancia cerebral atricionada en el delantero derecho, manga de este lado y en su parte interna posterior. También se observan las mismas manchas en forma de salpicaduras en lado izquierdo del cuello. Manchas de sangre y sustancia cerebral atricionada se observan también en la parte anterior y lateral externa del lado izquierdo y cara anterior de la pierna derecha del pantalón. Manchas de sangre en forma de salpicaduras se observan en el piso del zapato derecho y parte interna de ambos calcetines. Manchas de sangre y sustancia cerebral atricionada se observan también en el hombro, delantero, manga derecha y parte posterior del vestón, y en menos cantidad en las mismas regiones del lado izquierdo. Las ropas interiores también se presentan profusamente impregnadas de sangre.

Corpse of masculine sex, dressed in a relatively ordered fashion with a covering other clothes. The coat presents stains of blood and impregnation of dilacerated cerebral substance on the front right side, the right sleeve and inside back. We can also observe the same stains and dilacerated cerebral substance in splashes on the left-hand side of the neck. Stains of blood and dilacerated cerebral substance can also be observed on the front and left-side of the right leg of the trousers. Stains of splashed blood can be observed on the sole of the right shoe and inside both socks. Stains of blood and dilacerated cerebral substance can also be observed on the shoulder, right sleeve, front and back of the jacket suit and in smaller quantities in the same area on the left side. The vest and pants are profusely impregnated with blood.





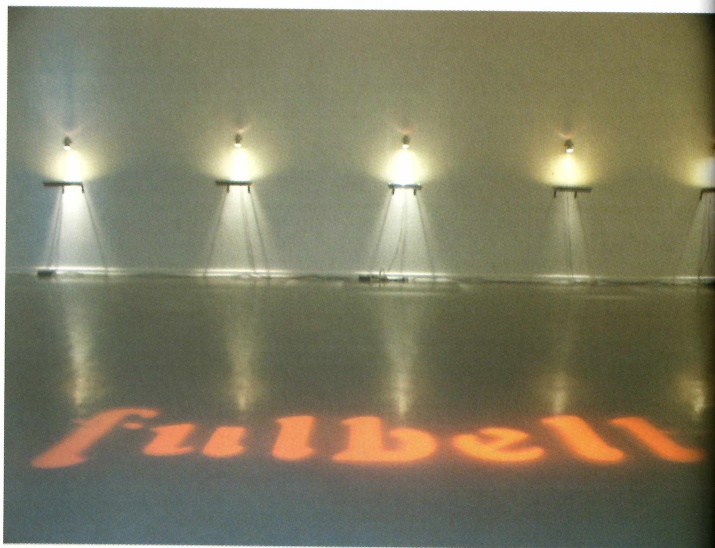
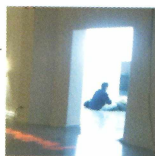
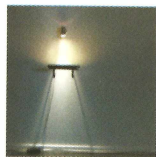




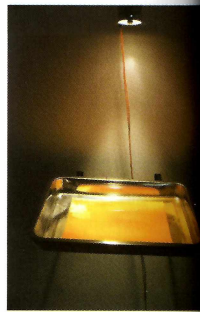
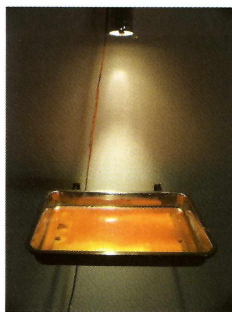
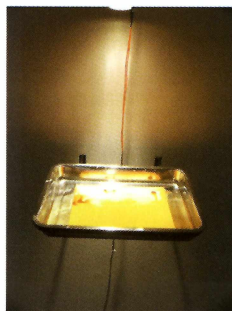
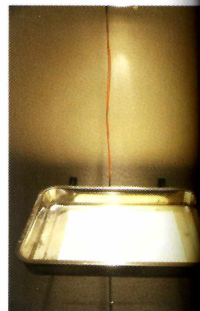
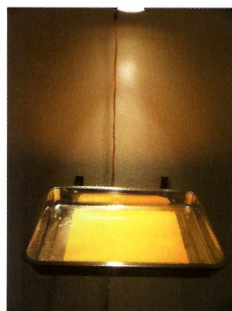
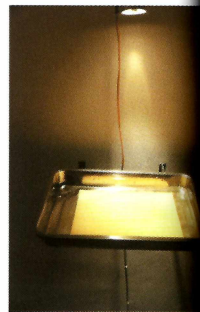
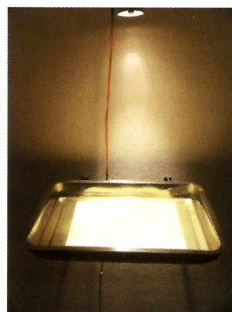




Manchas en el
Manchas de sangre
observan también en
izquierdo y cara am
has de sangre en for
zapato derecho y par

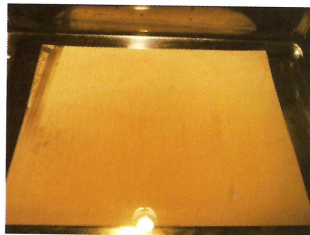
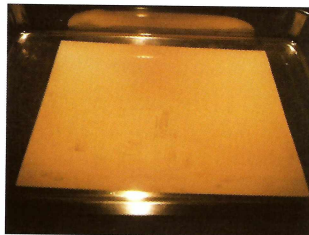
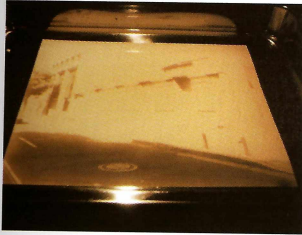
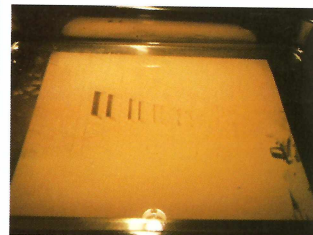
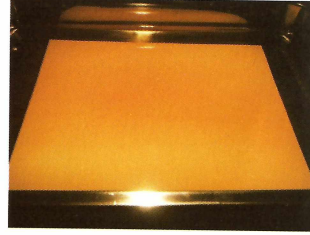
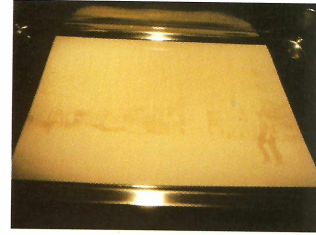
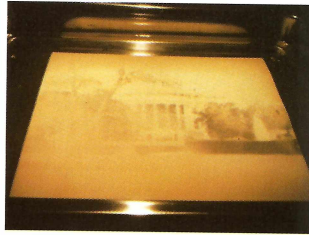
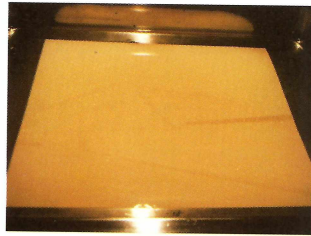
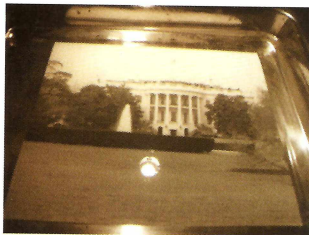
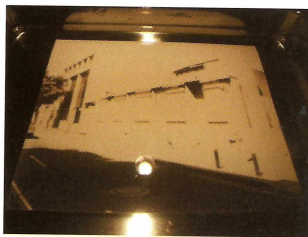
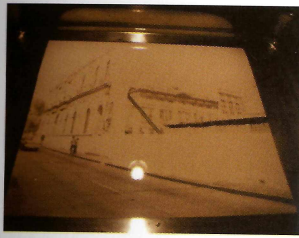




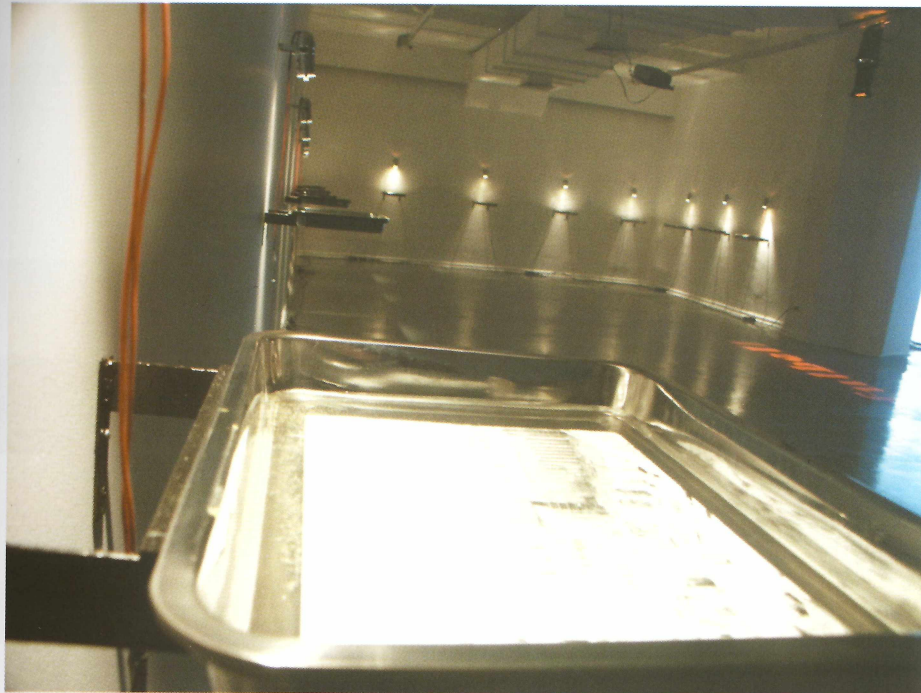


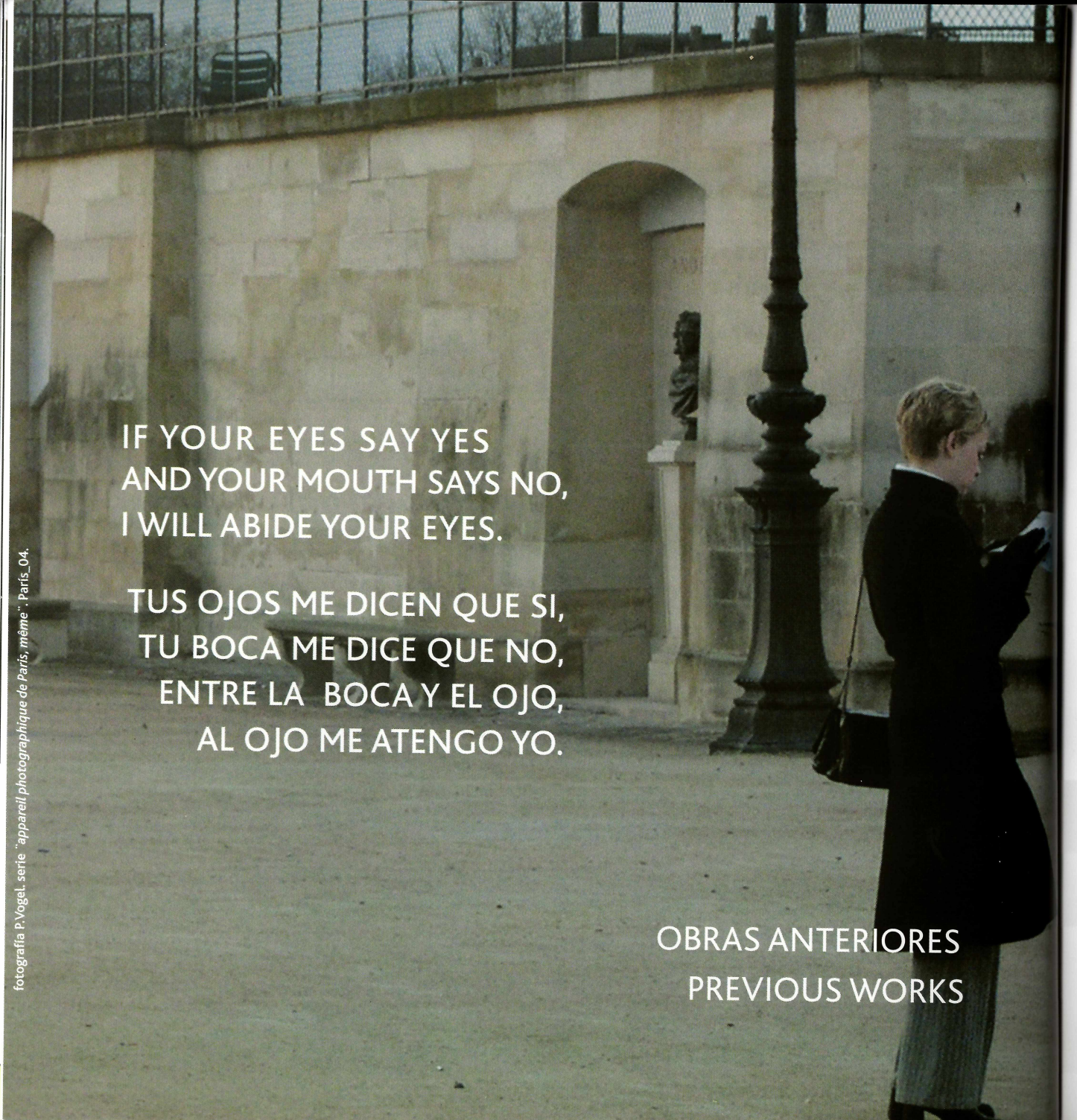
38_39

fulbell







A photograph of a woman in a dark coat and light-colored skirt, seen from the side, looking down at a book she is holding. She is standing in a courtyard with a stone wall and arches in the background. A black lamppost is visible next to her. The scene is lit with soft, natural light.

IF YOUR EYES SAY YES
AND YOUR MOUTH SAYS NO,
I WILL ABIDE YOUR EYES.

TUS OJOS ME DICEN QUE SI,
TU BOCA ME DICE QUE NO,
ENTRE LA BOCA Y EL OJO,
AL OJO ME ATENGO YO.

OBRAS ANTERIORES
PREVIOUS WORKS

Still etimología

Inglés del siglo XII a XVI, de la palabra del inglés antiguo (siglos VII a XII) *stille* "inmóvil, estacionario", similar al vocablo alemán *still*; Igualmente, deriva del indoeuropeo **stelnu*, que como el vocablo germánico occidental **steljaz*, deriva de la raíz **stel-* que significa "hijo, inmóvil, estancado" y el griego (*stele*), "poste". El significado "quietud, silencio" emergió a fines del siglo XVI. El sentido adverbial de "incluso ahora, incluso entonces, todavía" se registra por primera vez el año 1535; el sentido de "incluso, aun" data de 1730. Desde el año 1722, se utiliza como conjunción.

Still etymology

English from the XII to the XVI century, from the ancient English term (VII to XII centuries) *stille* "motionless, stationary", similar to the German term *still*; likewise, it derives from the Indo-European term **stelnu*, which like the Germanic Western term **steljaz*, derives from the root word **stel*— which means "fixed, motionless, stagnant" and the Greek (*stele*), "post". The meaning "quiet, silence" emerged in the late XVI century. The meaning as an adverb of "even now, even then, still" is recorded for the first time in 1535; the sense of "even so, even" dates from 1730. Since 1722, it is used as a conjunction.

Still

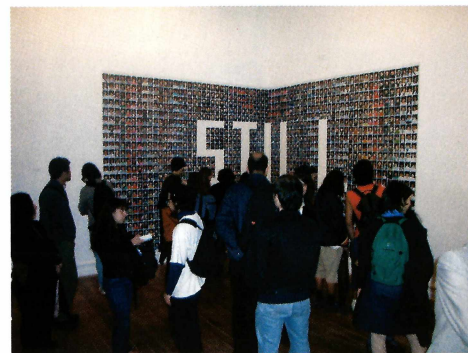
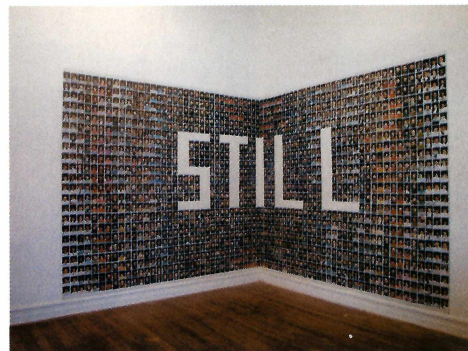
Exposición *Frutos del País*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, 2002 y *Cuatrienal Artiade*, Atenas, Grecia, 2004.

1500 retratos fotográficos a color, 9 x 13 cm c/u.
Editados por tonos de colores.

Still

Exhibition *Frutos del País*, Museum of Contemporary Art, Santiago, Chile, 2002 and *Artiade Quadriennial*, Athens, Greece, 2004.

1500 color photographic portraits, 9 x 13 cm each.
Edited according to color tonalities.



Low Fi

Exposición *No te veo Cariño*, Galería Animal, Santiago, Chile, 2003.

Collage fotográfico, espejo y adhesivo s/ madera.
400 x 200 cm.



Low Fi

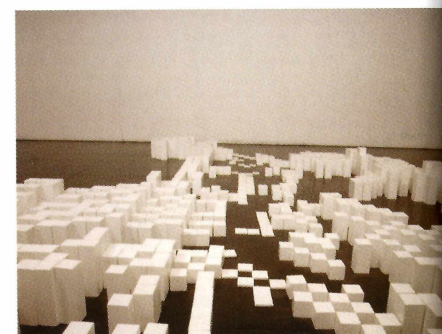
Exhibition *No te veo Cariño*, Animal Gallery, Santiago, Chile, 2003

Photo-collage, mirror, adhesive on wood, 400 x 200 m.



Cut and paste

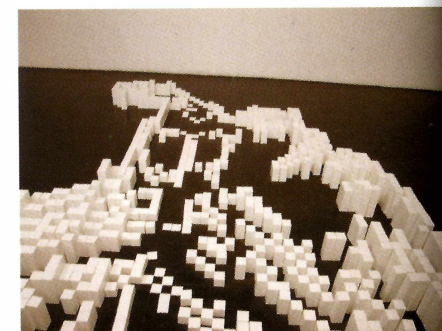
Exposición *Extremo Centro*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, 2003.
Piezas de madera pintadas blancas de 5 alturas diferentes. Instalado en el piso de la sala, 500 x 300 x 75 cm.



Cut and paste

Exhibition *Extremo center*, Museum of Contemporary Art, Santiago, Chile, 2003

Wooden pieces painted white of 5 different heights, installed on the floor of the exhibition gallery, 500 x 300 x 75 cm.



Territorio cifrado

Intervención en el Palacio de La Moneda, fachada norte y patios principales (Patio de los Cañones y Patio de los Naranjos), Santiago, Chile, 2001.

Proyecciones: 4 computadores, 4 proyectores data, 1 generador, 1 grúa. Proyección de imágenes fija y video.

Patio los Cañones: balaustres de yeso (copia del los originales de la Palacio), cajas de luces e impresiones digitales, montadas en cajas de madera con marco pintado blanco.

Interior de la fuente del Patio de los Naranjos: 37 cajas de acero inoxidable pulidas espejo e impresa en serigrafía.



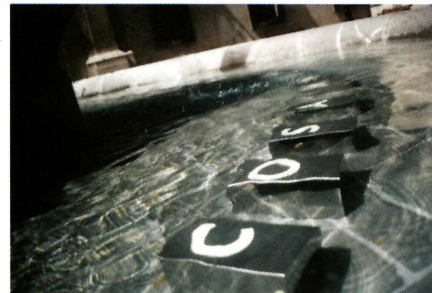
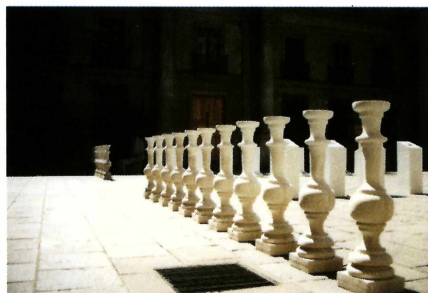
Encoded Territory (Territorio Cifrado)

Intervention in La Moneda Palace, north façade and main yards (Patio de los Cañones and Patio de los Naranjos), Santiago, Chile, 2001.

Projections, 4 computers, 4 data projectors, 1 generator, 1 crane (Projection of still and video images).

Patio de los Cañones: plaster balustrades (copy of the Palace originals). Light boxes and digital prints mounted on wooden boxes with a white frame.

Inside the fountain of the Patio de los Naranjos: 37 stainless steel boxes and digital prints, mounted on wooden boxes with a white frame.



**Nothing is there,
where the words
break.**

Ninguna cosa Haya,
dónde la palabra se
quiebra.

Lugares de memoria

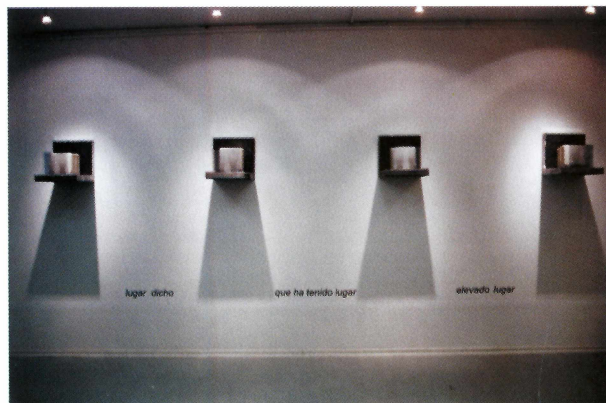
Exposición *KIT, Laboratorio 4*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile, 1999.

4 cubos de sal, 4 objetos de acero, 4 fotografías en papel radiológico, adhesivos y sombras, 500 x 170 x 60 cm.

Lugares de Memoria (Places of Memory)

Exhibition *KIT, Laboratorio 4*, Balmaceda 1215 Gallery, Santiago, Chile, 1999.

4 cubes of salt, 4 steel objects, 4 sheets of X-ray paper, adhesives and shadows, 500 x 170 x 60cm.



Ponte en Pose

Bienal de Artes Electrónicas de Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, 1997.

3 monitores, espejos espía, cámara de vigilancia, cajas de madera pintadas negras, video sender, impresión digital. Medidas variables.

Ponte en Pose (Strike a Pose)

Bienal de Artes Electrónicas de Santiago, Museum of Contemporary Art, Santiago, Chile, 1997.

3 monitors, two-way mirrors, surveillance camera, black wooden boxes, video sender, digital prints. Variable dimensions.

Los objetos en el espejo están más cerca de lo aparentan.

The objects in the mirror are closer than they appear to be.

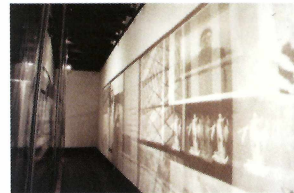


Herida del ojo

Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile, 1996.
Fotoserigrafías impresas en acrílico, reflejos y sombras.
Medidas variables

Herida al Ojo (Eyesore)

Posada del Corregidor Gallery, Santiago, Chile, 1996.
Photo-silkscreen images printed in acrylics, reflections and shadows. Variable dimensions.





PATRICIO VOGEL (1971, Santiago – Chile)

Vive y trabaja en Santiago, Chile /Lives and works in Santiago, Chile.

Licenciado en Artes con mención en Artes Plásticas, Universidad de Chile /B.A. in Arts with Distinction in Plastic Arts, Universidad de Chile.

Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile /Masters in Visual Arts, Universidad de Chile
Docente en la Universidad Pérez Rosales y en la UNIACC /Tutor at the University Pérez Rosales and the UNIACC

Exposiciones individuales Solo exhibitions

2005, *FULBELT*, *archivo plataforma*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile / 2003, *Primeros colores*, mural en ciudad de Freirina, Chile / 2002, *Cut and paste*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile / 2001, *Territorio cifrado*, intervención en el Palacio de la Moneda / 1999, *Memoria Objeto Proyección*, Galería BECH, Santiago, Chile / 1996, *Herida del Ojo*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile / 1991, *Entre aquí y acá*, Galería Los Andes, Madrid, España.



Exposiciones colectivas (selección) Collective exhibitions (selection)

2003, *No te veo, cariño*, Galería Animal, Santiago, Chile; *Color del Sur*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile / 2002, *Frutos del País*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile / 1999, *Genio de Bastilla*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile; *Kit laboratorio 4*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile / 1998, *Ejercicio de instalación*, lanzamiento del cuaderno "arte y embriaguez", Taller Santa Elvira, Santiago, Chile; *Le Génie de la Bastille*, Sala Roquette, Casa de América Latina y Sala Keller, París, Francia / 1994, *XVI Festival de Video Arte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



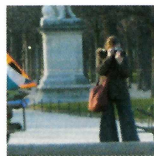
Premios y becas (selection) Prizes and awards (selection)

2002, 1^{er} lugar concurso de Arte Público, Ministerio de Obras Públicas. Colegio JFK, Calama / 2001, Identitat Barcelona - Calaf 01-02, Arte Público, Barcelona, España / 2000 Proyecto FONDART, División de Cultura, Ministerio de Educación / 1998 Proyecto FONDART, División de Cultura, Ministerio de Educación.



Participación en bienales (selection) Participation in Bienals (selection)

2004, ARTIADE, cuatrienal de arte, Atenas, Grecia /1997, 3era Bial de Video y Artes Electrónicas de Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.





Sala uno

30 tubos fluorescentes con adhesivo, instalados en dos muros. 80 metros de cable paralelo blanco. Caja de luz (45 x 105 cm) con vidrio espía, timer e impresión.

Sala dos

Perímetro de la sala.

14 fotografías de 20 x 25 cm en blanco y negro, instaladas cada una en bandejas de acero inoxidable, de 30 x 40 cm.

Las fotografías están sumergidas en una solución de agua y fijador fotográfico al 150%. Las bandejas están sobre 14 estructuras de fierro empotradas, de forma horizontal al muro. Cada pieza está a un metro del suelo y es iluminada por un foco par 16.

Piso de la sala

Foco elipsoidal con filtro rojo, grabado con la palabra Fulbelt. Ubicado en posición cenital.

Muro de la sala

Proyección de video. Realizado en flash y grabado en DVD.

ficha técnica de la obra

Room one

30 fluorescent tubes with adhesive texts, installed on two walls. 80 metres of parallel white cable. Light box (45 x 105 cm) with two-way mirrored glass, timer and printed impression.

Room two

Circumference of the room.

14 black and white photographs of 20 x 25 cm, each installed in stainless steel trays of 30 x 40 cm.

The photographs are submerged in a solution of water and photographic fixation at 150%. The trays are fixed on 14 horizontal iron structures to the wall. Each piece is a metre away from the ground and is illuminated by a light par 16.

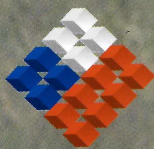
Floor of the room

Elipsoidal light with red filter, engraved with the word Fulbelt. Located in a cenital position.

Wall of the room

Video projection. Done in Flash and tapped on DVD.

technical information of the work



CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Galería de Arte gm

Gabriela Mistral

