



BOLETÍN N°3

Gonzalo Díaz

(Obras de 1985 y 1989)

© **Fundación CEdA**

Centro de Estudios de Arte

Nueva de Lyon 19, departamento 31

Providencia, Santiago de Chile

info@ceda.cl

www.ceda.cl

Boletín N°3 Gonzalo Díaz

Texto:

Justo Pastor Mellado

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, marzo de 2018.

ÍNDICE

Informe sobre la producción de dos obras de Gonzalo Díaz 6

Justo Pastor Mellado

Antecedentes para comprender la no realización del trabajo propuesto por Gonzalo Díaz para participar en el seminario “trabajos de intervención del espacio urbano”, organizado por el Instituto Francés de Cultura, en septiembre de 1989. 29

Justo Pastor Mellado

A1

A2

A3

A4

A5

1

2

3

4

5

La Prima Felatio



Metalengua

LA SUCRECHA DE UN DESVARTO KILOMETRO CONVIRTIO EN CIENTOCUATRO CONVICCION PERMANENTE DE UNA INAFERRABLE REALIDAD. CONSTANTE EN EL LA UNA

Metalenguaje

Informe sobre la producción de dos obras de Gonzalo Díaz

Justo Pastor Mellado

Crítico de Arte, Curador Independiente

Octubre, 2017.

I.- “KM104”

1.- El estudio sobre las condiciones de producción de dos obras de Gonzalo Díaz, actualmente en posesión de colecciones privadas, obliga a poner atención en las distinciones epistémicas en el seno de las cuáles estas tuvieron lugar. No basta con invertir la pregunta –por ejemplo– sobre la noción de lugar, enfatizando el rol del retruécano a que nos tienen acostumbrados algunos reconocidos universitarios que dominan el arte de la glosa. El lugar de la obra remite a la determinación de los elementos claves que concurren en la definición de unas fronteras periodizables y que impiden incluirlas en un mismo saco. La solicitud del método se justifica por la necesidad que se tiene de reconstruir las relaciones entre las “obras del saber” y el saber “implícito” de las obras, en cuanto modelos activos de interpretación efectiva de la historia de los saberes particulares invertidos en su producción.

La historia del arte es, sobre todo, la historia de los malestares de obra. Porque habrá que

entender que “KM104” viene a expandir el programa de trabajo que Díaz formula para sostener la obra que envía a la Bienal de Sidney. Al respecto, nadie parece tener conocimiento del texto que tuve que escribir –a solicitud de Nelly Richard, curadora del envío– y que lleva por título “Cuestión de etiqueta (Nota sobre la presentación de la obra de Gonzalo Díaz en el catálogo de la Bienal de Sidney -1984)”. Se trata de un texto que anticipa la prospectiva de “KM104” y fija la posición convenientemente beligerante con que Díaz sostiene su política artística:

“En relación a las coordenadas trazadas por la vanguardia plástica chilena de la última década –caracterizadas por la irrupción de la fotografía en el espacio pictórico, por el desplazamiento conceptual de las técnicas clásicas del grabado y por la extensión de los soportes representativos hacia la consideración del cuerpo social como soporte de arte–, la obra de Gonzalo Díaz redimensiona las líneas de fuerza del campo plástico chileno, incorporando a su activo el arma de una retórica arrancada de las manos a una

vanguardia que ya no logra efectivizar las exigencias de su programa. Es decir, traslada hacia un campo –la pintura– aparentemente descompuesto, los modelos de producción de signos apropiados a la proposición de un nuevo ciclo pictórico, descentrando el eje de su tradición.

Let's see if you can run as fast as me es una tautología visual que se estimula en la articulación de tres operaciones retóricas: 1) Conversión viciosa de su escala de iconicidad, 2) hipertrofia visual de sus referentes objetuales, y 3) transposiciones textuales como condición de re/solución del color en su nivel cero de des/composición”.

Pues bien: las líneas anteriores provienen de un texto escrito en diciembre de 1983 y respecto al cual cada una de las hipótesis sostenidas puede ser proyectada sobre la coyuntura de 1985, fecha en la que redacté otro texto que no hace más que ratificar la posición artística y política de Díaz, en el momento de la exposición en el CAYC de Buenos Aires de cuatro artistas chilenos, entre los que se encuentra, con la sensación triunfal de haber ingresado por la ventana, teniendo en su contra el malestar manifiesto de al menos dos de los cuatro artistas invitados –Dittborn y Lepe, que al igual que Díaz, residían en Chile–.

Alfredo Jaar ya se había instalado en Nueva York y prácticamente no conocía a Díaz. Pero en esa muestra, aparentemente “organizada” por Nelly Richard, el director del CAYC –Jorge Glusberg– no solo tomó a su cargo los tres nombres que ésta le propuso, sino que Glusberg incluyó a Jaar, sin

preguntarle a nadie. De este modo, en el catálogo que para esta muestra fue editado por Francisco Zegers, se incluyó un texto de Adriana Valdés sobre Jaar (“Para América: espacios de reflexión”), mientras que Nelly Richard escribió la presentación de Dittborn (“Doblemente geográfica: A propósito de la pintura aeropostal de Dittborn”) y la de Lepe (“Nota sobre la obra de Lepe: el juego de lo citado y de lo citante”).

Yo había escrito un largo ensayo sobre la obra de Díaz, pero me esforcé para resumir el carácter “más político” del método invertido en la realización de este trabajo. De este modo, si para Sidney, me había parecido que la obra considerada planteaba estas tres cuestiones; a saber, la conversión viciosa de su escala de iconicidad, la hipertrofia visual de sus referentes objetuales, y las transposiciones textuales como condición de re/solución del color en su nivel cero de des/composición, entonces, “KM104” venía a reforzar su efecto programático, obligándome a declarar que “en la actual coyuntura plástica chilena Gonzalo Díaz es una de las figuras claves del reposicionamiento de la pintura”.

¿Cuál sería la necesidad política de hacer esta precisión, si no era la de responder ante una estrategia de demolición pictórica en la que, al parecer, estaba enfrascada la propia crítica y curadora, que deseaba demostrar el estado de la deposición pictórica chilena?. Y, para que se recuerde hoy día, uno de los elementos de la re/posición de Díaz consistía en el encuentro que este había tenido con la obra de Dittborn, que les permitía, a ambos, proponer un nuevo “frente de problemas” de pintura. Y lo que señalo es que

en 1984, Díaz no hace más que hacer visible un tipo de “impresión de código”, que es un término al que recurrí para señalar el tipo de preocupación de Díaz sobre dos cosas sobre las que en ese momento era muy importante insistir; por un lado, “la sobredeterminación pictórica del gestus fotográfico” y por otro lado, el reconocimiento de la fotografía como “sub-suelo de la pintura”.

En esto consiste la novedad que le atribuyo al trabajo de Díaz en esa coyuntura y que señala el efecto que tiene su encuentro con la obra de Dittborn, porque le permite avanzar sobre un terreno seguro para el dislocamiento de los “efectos de calce” que están disimulados en la tradición pictórica. De ahí que se entienda el sentido de la ficción del “block maravilloso” en el desarrollo posterior de su trabajo y que esa ficción metodológica sea reconocida como un procedimiento “auto(bio) [picto.mecano] gráfico” que contribuye a superar el asedio palimpsestico de la pintura. De modo que el recurso al modelo del dispositivo freudiano acelera la destitución de la “novela familiar chilena”; pero sobre todo, la novela familiar de la pintura, que fuera uno de los propósitos analíticos que definieron mi trabajo en ese entonces. Justamente, este era el tipo de problemas cuya validez ni Richard ni Valdés estaban dispuestas a reconocer como problema, en un momento en que la discursividad sobre el trabajo de Díaz era “terriblemente escasa” y su obra no era suficientemente apreciada por la crítica en general.

Para entender lo que significa la obra de Díaz en la coyuntura de 1985, es preciso recurrir a los dos textos que escribí sobre esta

en agosto y septiembre de 1985. Es decir, en los meses siguientes a la presentación de “KM104”. Y se trataba de dos textos que acompañaban la obra de Díaz en una situación polémica bastante particular, ligada a dificultades de apreciación específica.

Una obra como “KM104” traía sobre sí un malestar suplementario, ligado no tanto a la consideración de la obra en particular, sino que a los efectos de lectura que mi propio trabajo proponía. De este modo, después del regreso de la incursión en Buenos Aires, en Galería Sur y Galería Bucci fueron organizadas dos exposiciones simultáneas, entre las que se encontraron los mismos actores, disponibles para representar una nueva escena de conflictos.

Para dicha exposición, Díaz presentó en Galería Sur la obra “Pintura por encargo” y en Galería Bucci, un conjunto de pequeños cuadros que reunió bajo el título “El derecho a la pereza de Lafargue”. Es decir, hizo hacer una pintura por un “pintor de carteles”, para lo cual tuvo que posar de artista. Si esto no es una abierta alusión paródica a la “teoría implícita” de la pose sostenida por Dittborn, entonces, ¿que és? Por cierto, la jocosidad de su posición en el Envío a Sidney no le parecía a Díaz ser suficiente. Necesitaba redoblar su crítica, no solo a la pose, sino al procedimiento; justamente, poniendo en duda la garantía crítica que el propio Dittborn le había atribuido a la serigrafía. Díaz, lo que hizo fue demostrar que se podía pictorializar el uso de la serigrafía. Ese había sido el propósito encubierto de “KM104”, pero que a su juicio no había sido suficientemente percibido por sus adversarios.

Para acompañar “Pintura por encargo” escribí un largo ensayo, “Omaha, cabeza de playa”, que no fue publicado. En relación a los pequeños cuadros de Galería Bucci escribí “Trabajos de mesa”, que tampoco fue publicado. Por diferencias con los organizadores de la muestra, ninguno de los textos fue considerado en el catálogo oficial de las muestras. De hecho, eran textos que estaban escritos para no satisfacer con las “demandas” de los organizadores, entre los cuales Richard ocupaba un lugar de privilegio. Solo menciono el hecho de que en 1985, para defender el trabajo de Díaz en contra de la animadversión visible de la crítica oficial de la izquierda cultural, escribí tres textos: “El block mágico de Gonzalo Díaz” (junio), “Omaha, cabeza de playa” (agosto) y “Trabajos de mesa” (septiembre). De este modo, es posible reunir estos textos en función de la comprensión de la coyuntura de 1985.

Debido a todo lo anterior, ya había claridad sobre lo que se jugaba en esa polémica, a juzgar por los términos en que redacté —en 1987— el ensayo del que Díaz fue portador, en una edición de fotocopia, para participar en “ChileVive” (Madrid, 1987) y que llevaba por título “Meter la pata”. Diré, entonces, que este último texto cierra la ofensiva iniciada con “KM104”.

2.- El dispositivo de trabajo invertido en “KM104” asume todos los rasgos de una *pic-torización de la serigrafía*. Esta es una de las hipótesis visibles que amarraron la ejecución de las obras, permitiendo la inmersión de Díaz en los procedimientos de transferencia fotográfica y de impresión serigráfica que,

por entonces, no conocía a cabalidad. Por el contrario, en el Envío a Sidney, lo que había definido paródicamente la obra había sido una posición inversa, entendida como *serigrafización de la pintura*, en abierta y jocosa alusión paródica a lo que en ese entonces apreciaba el “principismo gráfico” en Dittborn. Se trata, entonces, de un dispositivo eminentemente documental que parodiaba, repito la palabra, los procedimientos de archivo de Dittborn, recuperando toda una iconografía familiar del silabario, en que aislando dibujos impresos en sus lecciones, reconociendo el peso de los materiales *ad usum delphini* en la historia de la cultura impresa. De este modo, es fácil encontrar en ese repertorio las imágenes de silabario, pero además, dibujos de tucanes, de esos que se encuentran en los márgenes de diccionarios ilustrados. Pero adicionalmente, había fotografías de ruinas griegas y de algunas situaciones traumáticas de la historia política contemporánea, como el puente aéreo de Berlín en 1948 y otras fotografías de su historia personal, en las que aparece el Chevrolet 51 de su padre.

A la fecha, “KM104” es una obra completamente desconocida. Obras como “Pintura por encargo” tuvieron un mejor destino. En el caso de esta última, fue seleccionada para “representar” a Díaz en “ChileVive” en 1987. No se entiende de qué modo los españoles podrían haber entendido, a su vez, el giro de semejante sarcasmo. El hecho es que respecto a “KM104”, la fotografía que presento a continuación es la única prueba de su existencia. Resulta difícil comprender hasta qué punto la obra de Díaz no había sido registrada, en 1987, de manera profe-



sional. Al menos, parece incomprensible no disponer de registros de esta serie, que formó parte del envío de artistas chilenos que expusieron en el CAYC de Buenos Aires. Sin embargo, en los textos consignados en el catálogo de la muestra no existe indicio alguno de cuáles eran las imágenes. Parecía no ser un asunto que preocupara, ni a los artistas ni a los críticos, puesto que todos parecían privilegiar el “procedimiento”. De este modo, lo que consigna esta fotografía tomada con una cámara amateur en julio de 1985, es la existencia de al menos tres láminas de PVC afranelado, sobre las que Díaz hizo imprimir el inventario de imágenes que ya había recogido para esta producción.

En la actualidad, solo existen cinco piezas impresas sobre papel y mica, siendo estas el

“excedente preparatorio” de una serie que fue inicialmente impresa en láminas flexibles de PVC de color blanco, que en la industria nacional –en 1985– se empleaba ya fuese para tapizar como para fabricar paños individuales impresos.

Este material se vendía en rollos de aproximadamente 25 a 30 mts de largo por 1.40 de ancho. Es muy probable que Díaz haya adquirido una docena de metros que luego cortó en láminas de entre 1.80 y 2.0 mts de extensión. De este modo, pudo disponer de un conjunto de seis láminas de PVC, pero además utilizó en algunos casos papel Geller y papel de fondo fotográfico, sobre los que realizó pruebas de calce antes de imprimir directamente sobre las láminas afraneladas de PVC. Los ejemplares impresos en papel

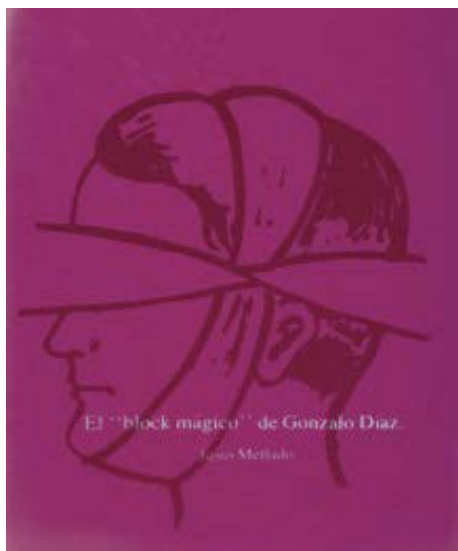
estaban cubiertos por un pliego de poliéster de dimensiones inferiores a las láminas de PVC sobre las que había dos dibujos impresos: un tucán y una cabeza vendada que Díaz obtiene de un manual de primeros auxilios.

Ahora bien: el tucán proviene de un intercambio de trabajos que Díaz sostiene en ese entonces con Jorge Tacla, que trabaja en su taller mientras estaba de visita en Santiago. Era común que se encontraran hacia medio día y se enfrascaran en largas conversaciones, en un ambiente muy jovial. Tacla trabajaba todos los días y cuando regresaba a Nueva York se llevaba consigo el producto de su trabajo, que consistía en una gran paquete con las pinturas sobre papel que había realizado durante su estadía. Existe documentación que avala esta hipótesis iconológica y que sitúa una preocupación común sobre la búsqueda de recursos gráficos provenientes de escenas de felación en la pintura contemporánea, ya que entre los comentarios que intercambiaban, eran comunes aquellos en que se mencionaban las últimas pinturas de David Salle.

El tucán ya estaba presente en una pintura que Díaz presentó en febrero de 1985 en Galería Visuala. El único testimonio que existe de esta presentación es un texto que escribí para la ocasión, bajo el título de “Texto auxiliar para la lectura del cuadro sin título presentado por G. Díaz en Galería Visuala”. Dicho documento de una veintena de páginas estaba impreso en el formato de los “avances de estudio” de los centros de investigación en ciencias sociales, pero que era publicado como un Documento de Trabajo de Revista Margen. Para mi propósito, lo que importa

es la imagen de la portada, en la que se puede apreciar un detalle de la pintura, reproducido en trama gruesa, en el que es posible verificar elementos que son homologables a los nudos de primeros auxilios. El tucán aparece, sin embargo, con sus patas agarradas sobre un pedazo de rama, mientras exhibe su cola de simio. Está cubierto parcialmente con pintura de camuflaje y exhibe en el pecho una “curita” en forma de cruz, que son alusiones jocosas de Díaz a referentes que en ese entonces comienzan a ilustrar los grandes manuales de psicoanálisis y de historia del arte. Pero más que nada, se conectan con una serie de láminas que Díaz produce, en ese momento, consolidando una serie que bajo el nombre “Kamuflaje v/s Kosmética” circuló durante un tiempo en el mercado secundario.





Ahora bien: en julio de 1985, a propósito de la producción de “KM104”, es impreso en los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el ensayo “El 'block mágico' de Gonzalo Díaz”. La imagen empleada en las primeras portadillas corresponde al dibujo de primeros auxilios, que será un distintivo de dicha publicación, puesto que el dibujo aparecerá impreso como fondo en cada una de las páginas sobre las que será impreso, a su vez, el texto del ensayo, para finalmente convertirse en un sello de goma con que Díaz “autenticará” su participación en el proyecto, numerando la edición de la que se había hecho cargo.

3.- Las láminas originales de “KM104” tenían los siguientes títulos: “El primer amore”, “El pinturicchio primo”, “La masturba-

tio prima”, “La prima felatio”, “La primera comunión” y “El primo baccio”. Resulta obvio pensar que la secuencia de títulos mal escritos y con reminiscencias al uso parcial de otras lenguas es un procedimiento paródico habitual en Díaz. Más aún, si se piensa que en cada lámina, Díaz imprime su “declaración de principios”: Méta-lengua / Meta-lenguaje; en abierta alusión a las bromas teóricas que tanto apreciaba en la lectura superficial en que escuchaba mencionar a los formalistas rusos. No es posible, a la fecha, reconstruir la posición de las imágenes en cada una de aquellas láminas. A partir de algunas precisiones laterales me ha sido posible reconocer que en la lámina titulada “La masturbatio prima”, por ejemplo, había tres imágenes que provenían de un libro de cirugía del siglo XIX, cuya importancia resi-

día en que cada imagen estaba reproducida a partir de una trama manual de punto. Esto suponía demostrar que la reproductibilidad técnica de la imagen dependía, siempre, de un cierto tipo de intervención manual, lo cual era un evidente recado a Dittborn, que sostenía una posición enfáticamente mecanizada al respecto. En el sentido de que todo, en esa coyuntura, es una *reacción paródica* en contra de los procedimientos y discursos que habilitan la obra de Dittborn como el referente ineludible.

Una de las imágenes principales era la reproducción de una cirugía de labio leporino. En la lámina “El primo baccio”, por su parte, había la reproducción fotográfica de una estatua de Apolo y el dibujo de una playa, obtenido de un libro de ilustraciones infantiles. Dittborn utilizaba imágenes que procedían de libros similares; sobre todo, de manuales de enseñanza de pintura. Para Díaz era la ocasión de hacer la referencia habitual a su fondo de lecturas greco-latinas para dar a entender el “fondo de la historia” como efecto de la cita fotomecánica en abierta alusión a su dependencia literaria declarada, como recurso calificador de elecciones de lectura por sobre las determinaciones filosóficas susceptibles de ser reconocidas como antecedentes matriciales de las formas. No estamos lejos de “La rama dorada” de Fraser y sus relatos del regreso de la guerra de Troya. Eneas pasó a ser el héroe gráfico de Díaz, en esa coyuntura. De este modo, un dibujo de un padre sosteniendo a un infante en sus brazos era una abierta alusión jocosa, una vez más, a las tribulaciones dittbornianas implicadas en la posición del descendimiento de la cruz. El padre sostie-

ne a un niño en brazos porque asegura la paternidad de la imagen, reproduciendo el mecanismo del calce paródico de todos los referentes en juego. Ya en esa fecha Díaz había logrado constituir un “fondo propio” de imágenes, al que comenzó a recurrir de manera tan repetida que al final logró configurar una marca propia. Tal es el caso con las imágenes contenidas en un informe pericial de un bullado caso judicial al que es muy fácil acceder hoy en día a través de internet, pero al que en 1985 solo se podía conocer mediante el conocimiento directo del material original.

Sin embargo, hubo un hecho lamentable para el destino inscriptivo de una exposición como “KM104”. Ese hecho fue consignado, por quien escribe en los Diarios de Trabajo de 1985, como la “tripleta Museo-Mercurio-Rauschenberg”. Justo a quince días de la inauguración de Díaz en Galería Sur. ¡No podía ser tanta crueldad objetiva! El público santiaguino de arte vería simplemente en este acto una buenísima exposición de arte estadounidense que sepultaría todo el esfuerzo de Díaz por “pictorizar la serigrafía” en el curso de un debate interno de la escena. Sobre todo cuando el Museo de Bellas Artes había cancelado el gran salón de gráfica y había guardado todo el silencio posible sobre el “Envío a Sidney”. Es decir, el Museo “trabajaba” en contra del arte chileno, en términos objetivos. No había que ser muy suspicaz para entender cuál era el alcance de esta exposición que adquiriría el valor de una operación de encubrimiento real; pero que sobre todo, sancionaba la voluntad mercurial por definir a su antojo la periodización del arte chileno contemporáneo. Justamente, este es

el tipo de relaciones que es preciso establecer, para entender qué era lo que se jugaba en la mencionada coyuntura. No habría, en este sentido, un “después” de Rauschenberg, en la medida en que el propio Artes y Letras se erigía sobre un criterio articulador de una periodización que no podía controlar a su antojo, porque los criterios de validación externa eran definitivamente decisivos para acoger las obras de artistas como Díaz, Leppe y Dittborn, en una escena internacional restringida, pero de efectos eficaces a la hora de reconsiderar los inicios de una política de carrera. Más aún, si se considera el hecho de que una obra como “KM104” forma parte de un envío chileno al CAYC de Buenos Aires. Pero aún así, este envío ni siquiera fue mencionado en El Mercurio. Lo que señala que el arte chileno vinculado a las tendencias dominantes del *mainstream* no era recogido por el periódico que mayor interés tenía en definir —aunque fuera inconscientemente— las pautas del arte chileno en 1985.

Para terminar con el posicionamiento problemático de una obra como “KM104” en esa fecha, no solo es preciso mencionar la exposición de Rauschenberg, sino también otra, pictórica, en la que Díaz tuvo directamente que ver. Se trata de la exposición de Adolfo Couve en galería Visuala, inaugurada el 4 de junio y que provocó un gran efecto en gente como Brugnoli y Richard, que veían con absoluto malestar que sus esfuerzos por “dinamitar” la pintura no hubiesen tenido los efectos deseados.

En diciembre de 1985, en el cuaderno número 37 de mis “Diarios de Trabajo”, escribo lo siguiente:

“Entre el 6.9.85 y esta fecha ha tenido lugar lo que puedo denominar ‘proceso de descolaboración’ con Díaz. Lo curioso es que el relato de esta libreta se detiene en el momento de reconstitución de la memoria de una colaboración que se extiende entre abril de 1984 y noviembre de 1985. Este entre adquiere hoy una importancia sustancial, cuando Couve me reclama el texto que debía ser la continuación de ‘Sobre Couve’; texto que comenzó a ser postergado por la redacción de la ‘operación Fuera de Serie’. A esta operación corresponden los textos escritos para apoyar las muestras de Díaz, tanto en Galería Sur como en Galería Bucci. Se trata de los textos ‘Omaha’ y ‘Trabajos de mesa’. En fin, había aceptación forzada de Couve para entender que su texto se postergaba por razones de premura táctica. Sin embargo, esos textos tampoco fueron publicados en el momento oportuno por mí; me parece que coincidió con el hecho de que sin necesidad de esos textos el trabajo de Díaz quedó bien parado. No era necesario, para él, agitar más las aguas. Al margen de que en ese momento hubo dificultades para su publicación; dificultades que estaba en sus manos resolver y que no resolvió. Los textos quedaron en condición de textos de reserva. En verdad, mi trabajo textual ha sido puesto nuevamente en reserva. Cuestión de revisar teniendo en cuenta su negativa a permitir (me) la publicación del texto escrito para Smythe en el comienzo del mes de noviembre. Más bien, a finales de octubre. Siendo esa una negativa que me impide desarrollar una táctica puesta en desarme con la publicación de los otros dos textos mencionados. Ya es tarde. Díaz, para ‘compensarme’, resuelve moverse para que sean publicados en enero próximo. A mí ya no me sirve. Ya da lo mismo que sea en enero o en mayo. Ya me habrá hecho perder la secuencia.



Eso lo que más me importaba. Su conveniencia táctica no es la mía. Es hora de que eso, al menos, quede claro. Solo que no debe notarse. No sería conveniente para mí, porque siempre, el escritor aparece como un victimario. Voy poniendo mis hipótesis en circulación y el hecho de que no se cumpla el programa previsto, me dificulta la construcción de mi propio público específico”.

II.- “LONQUÉN 10 AÑOS”

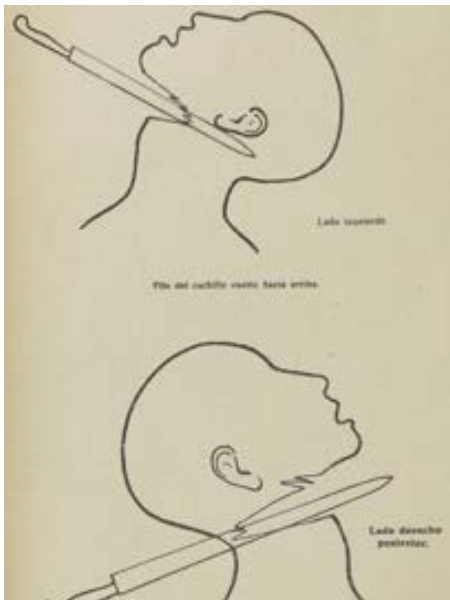
Respecto a lo anterior, lo que hay que entender es que en 1989, cuando Díaz proyecta la realización de “Lonquén 10 años”, la coyuntura ha cambiado de manera radical. Los textos que se extienden desde “KM104” (1985) a “Meter la pata” (1987) fueron escritos para elaborar una teoría defensiva que sirviera a los propósitos inscriptivos de la obra de Díaz, en conflicto de reconocimiento con las obras de Dittborn y de Leppe. Aunque en verdad, la disputa era con la obra del primero, ya que Leppe a esas alturas no representaba ningún peligro inscriptivo para Díaz. Leppe se había marginado de la escena interna y solo se encontraría con Díaz en exposiciones chilenas en el extranjero, como serían los casos de Madrid (“Chile Vive”, 1987) y Berlín (“Cirugía Plástica”, 1989).

“Lonquén 10 años” es el nombre de la instalación que produjo Gonzalo Díaz a principios de 1989 en la galería Ojo de Buey. El mapa de sitio de la instalación consta de dos espacios. El primero de ellos reúne la secuencia de quince marcos negros con lámparas de bronce y repisas exteriores incrustadas en su borde inferior, sobre el que descansaba un vaso de agua colmado a la mitad. El interior

de los marcos estaba ocupado por un fondo de papel esmerilado negro sobre el que se ha fijado un vidrio transparente que portaba la siguiente inscripción serigráfica: “En esta casa,/ el 12 de enero de 1989,/ le fue revelado a Gonzalo Díaz/ el secreto de los sueños”.

Debajo de cada uno de los marcos, un número romano en bronce indicaba el número de cada uno de ellos en la secuencia. En segundo lugar, en el cuarto muro de la sala, en oposición a las tres paredes que sostienen la secuencia de los quince marcos, Díaz hizo construir con tablonces de madera de faena un contenedor de gaviones, siguiendo las formas de una estructura rural que se emplea para desvíos de cursos de agua o defensas fluviales y que toma el nombre de “cacho-de-cabra” y cuya construcción y diseño le fueron encomendados al arquitecto León Messina, que fue un estrecho colaborador de Díaz en la ejecución de varias de sus obras. Cada uno de los gaviones contenidos por la estructura fueron numerados con pintura blanca mediante el uso de stenciles usados en la “paletización” de embalaje.

En la fotografía, Díaz aparece el día de la inauguración posando junto a Máximo Pacheco, que en 1978 había sido convocado por el Cardenal Silva Henríquez para investigar el caso de restos humanos encontrados en los hornos de cal cercanos a la localidad de Lonquén. Este fue el primer caso que hizo públicas las prácticas de detención, desaparición y exhumación ilegales llevadas a cabo por el régimen militar. En 1983, Máximo Pacheco publicó por Editorial Aconcagua el libro “Lonquén”, en el que consignaba de manera completa y objetiva el caso en cues-



tión. Díaz leyó el libro porque era un gran lector de libros de casos judiciales. De hecho, para la concepción y producción de la instalación “Banco/Marco de Prueba”, realizada en 1988, había leído con cuidada atención los pormenores del Crimen del Boldo, relativo al proceso Toro-Concha, realizado en 1916 y que había causado un gran revuelo. Esquemas gráficos de este informe fueron empleados por Díaz en la ejecución de los trípticos que acompañaban la instalación, como se puede apreciar en las imágenes que adjunto.

El recurso por parte de Díaz a materiales documentales de origen judicial comienza a ser una constante a lo largo de su trabajo, por lo menos desde la concepción y montaje de “KM104”; es decir, 1985. Desde entonces, el

“Código Civil” de Andrés Bello pasará a ser una especie de “escritura primera” y estará en el origen de importantes obras. Junto a estas lecturas, en el marco de la producción de “Lonquén 10 años” están las obras de Freud, en particular los pasajes sobre la correspondencia con Fliess y el relato del análisis del sueño “La inyección de Irma”. Al respecto, es preciso señalar que el recurso a la lectura freudiana ya está presente en “KM104”, puesto que el ensayo escrito por mí en ocasión de la realización de esta obra toma el dispositivo del *wunderblock* como referencia determinante. A tal punto, que la publicación simula una “pizarra mágica”, siendo no solo corcheteada en el borde superior, sino que sus primeras páginas eran de papel vegetal de relativa transparencia, con objeto de simular el objeto de referencia.

Resulta evidente para cualquier lector freudiano, la cercanía metodológica existente entre el procedimiento de la investigación policial, la investigación arqueológica y la interpretación de los sueños. Todas estas referencias formaban parte de una base literaria de uso común en el ambiente de lectura y de intercambio de información que se había formado entre Díaz, Nury González y quien escribe en el curso de dicha coyuntura.

La instalación de “Lonquén 10 años” en Galería Ojo de Buey tiene un cierre “performativo” que se realiza en dos espacios, de manera simultánea. En el interior de la galería, Díaz ingresó empujando una mesa rodante cubierta con un paño rojo, sobre la que había dispuesto un reloj despertador, un martillo dorado, una cámara Polaroid y una lista de nombres. Acto seguido, Díaz se detuvo frente al primer cuadro. Luego de mirar el reloj, levantó el martillo y golpeó el vidrio en su centro mientras pronunciaba la siguiente frase: “Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 22:00 horas diré tu nombre... Sergio Maureira Muñoz”. Una vez que rompió el vidrio, arrastrando consigo el vaso colocado sobre la repisa, tomó la cámara y registró el estado del cuadro, colocando la polaroid que reproducía la imagen del vidrio quebrado sobre la repisa que hasta ese momento había sostenido el vaso. Luego, repitió la misma acción, frente a cada uno de los cuadros, pronunciando cada uno de los nombres de los campesinos asesinados.

Mientras Díaz realizaba la acción al interior de la galería, fuera de ella, un psicoanalista y quien escribe, mantenían una conversación acerca de lo que estaba ocurriendo. Tanto las

acciones del interior como del exterior de la galería estaban siendo registradas en video por Juan Francisco Vargas; sin embargo, al final de la acción este declaró que el dispositivo montado había sido una simulación y que no había sido realizado ningún registro efectivo¹.

Una de las cuestiones cruciales corresponde a la determinación de las condiciones bajo las cuales esta pieza ha sido re-editada en cada una de las ocasiones mencionadas, involucrando un tipo de polémica específica y sirviendo un propósito público diferenciador. En “Ojo de Buey”, por ejemplo, el debate al que dio lugar esta exposición involucró el tipo de recepción que un artista como Francisco Brugnoli estaba dispuesto a admitir, en un momento en que se disponía a enfrentar la influencia creciente de Díaz en la Universidad de Chile. En relación a esta situación no es posible omitir el incidente que provocó esta obra en el ambiente político y cultural vinculado al Instituto ARCOS, de cuya Escuela de Bellas Artes Brugnoli era director-fundador. Díaz inició la serie de exposiciones de la nueva galería institucional que bajo la dirección de Jaime Muñoz buscaba ser reconocida como un espacio académico no-conventional. Es

¹ “Lonquén 10 años” ha sido montada en tres ocasiones: la primera, en galería Ojo de Buey, en 1989; la segunda, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), en la exposición “F(r)icciones: Visiones del Sur”, en el 2001; y la tercera, en el Museo de la Memoria, en el 2012. En la actualidad, la pieza –es decir, los quince cuadros y la estructura de contención de los gaviones– integra la Colección Carlo Solari. Es preciso distinguir, en este caso, la historia de la producción de la obra de la historia de su puesta en circulación; es decir, la historia de su posteridad.

así como después de la exposición de Díaz tuvo lugar una exposición de Arturo Duclos que fue severamente atacada por dos críticos invitados por Brugnoli: Gonzalo Arqueros y Carlos Pérez-Villalobos. En verdad, la crítica a la exposición de Arturo Duclos estuvo motivada por el texto que yo había escrito sobre esta, bajo el título de “Seis notas sobre ‘La isla de los muertos’ de Arturo Duclos” (diciembre, 1989). Lo que estaba planteado como objetivo a demoler, por debajo de la crítica a mi texto sobre Duclos, era el texto que yo había escrito sobre “Lonquén 10 años”, de cuya realización Brugnoli no lograría sobreponerse jamás. Sin embargo, esta situación señala un punto polémico que no ha sido advertido por los comentaristas de glosa posteriores a los años 1999, que es el año en que un nuevo contingente de escritores se hace cargo de la obra de Díaz. Me refiero en particular, al texto que escribí en defensa del trabajo de Díaz, “No todo lo que se dice que brilla es oro sobre su cadáver” (enero 1990).

Ahora bien: en mayo de 1989 debió tener lugar la publicación del segundo número de la revista “Número Quebrado”. Su editor – Miguel Vicuña Navarro–, sin embargo, en diciembre de ese año, escribió una especie de editorial en la que da cuenta del atascamiento del número de mayo. Propio de un esfuerzo editorial realizado con “las patas y el buche”, Miguel Vicuña Navarro encontraba que era de rigor explicar la tardanza y pedir disculpas a quienes habían contribuido. De hecho, me había solicitado un texto en el que debía hablar de la situación de la pintura de una manera equívoca; es decir, en que sabía perfectamente que de lo que

no iba a hablar era, justamente, de pintura. Al menos, de cómo se esperaba que escribiera. Y ese era el sentido que tenía el propio título: “Breve nota de pintura chilena: el frente de problemas de pintura que las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn instalan como base de recomposición del espacio plástico”.

El número de la revista fue impreso en diciembre de 1989; pero todo indica que el texto ya estuvo listo en mayo y que su propósito no tenía directamente que ver con la producción de “Lonquén 10 años”. Lo que produce confusión es la fotografía que encabeza el artículo, ya que efectivamente corresponde a un fragmento de la obra en cuestión y tiene que haber sido proporcionada al momento de des/trabar la impresión del número. El objeto del texto era, manifiestamente, lo que definí en ese momento como “el frente de problemas” que las obras de Díaz y Dittborn levantaban en esa coyuntura, caracterizada por la producción y montaje de la exposición colectiva “Cirugía plástica” en Berlín, en septiembre de 1989.

La premura de haberlo escrito en abril, para ser publicado en mayo, se explica por el efecto inmediato que provocó la producción y montaje de “Lonquén 10 años” en la escena plástica local. De todos modos, entre febrero y abril de ese año, no hubo prácticamente ninguna reseña sobre la exposición.

La “Breve nota de pintura chilena...” fue precedida, entonces, por la fotografía de un fragmento de “Lonquén 10 años”. Pude, en efecto, buscar una ilustración más ecumé-

nica, que revelara el sentido de la hipótesis que comprometía las obras de los dos artistas mencionados. El fragmento de la obra de Díaz, sin embargo, me sirvió para visualizar la proyección estratégica de la “breve nota”. Lo cual, en las imágenes, significaba subordinar a Dittborn en una operación de crítica política cuyos supuestos no compartía. Aunque, de todos modos, el solo hecho de atribuirle complicidad formal en la constitución de un frente con su adversario era motivo para recibir de vuelta el efecto de una furia interpelativa en forma.

Así las cosas, cabe reconstruir cuál era el sentido que tenía la formulación de un “frente de problemas” común, que caracterizaba la coyuntura de 1989, siendo que toda la textualidad invertida entre 1985 y 1987 había estado destinada a preparar el camino de la obra de Díaz en su lucha por hacerse un lugar en la escena plástica, a partir del punto de inflexión que había significado el envío a la Bienal de Sidney. En relación a este período, es posible reconstruir una secuencia de textos de acompañamiento que contempla “Cuestión de etiqueta” (diciembre, 1983), “Texto auxiliar para la lectura del cuadro de G. Díaz presentado en galería Visuala” (febrero, 1985), “El 'bloc mágico' de Gonzalo Díaz” (junio, 1985), “Omaha: cabeza de playa” (julio, 1985), “Trabajos de mesa” (agosto, 1985) y “Meter la pata” (diciembre, 1986).

El texto comenzaba con una afirmación estruendosa: en Chile no hay escritura sobre arte, sino un sucedáneo de filosofía política. De este modo, partí definiendo cuál era mi propósito: yo solo hacía crítica política, pero

por otros medios. Esta era una muestra evidente de la progresiva des/afiliación de mi trabajo con el “mundo de izquierda”. La segunda tenía que ver, de inmediato, con el género literario involucrado. Yo no solo escribía crítica sustituta, sino que además, reconocía que el ejercicio de la crítica era análogo al trabajo de la ficción. En esta medida, introducía una afirmación que desde entonces ha definido mi trabajo, en el sentido de que la pintura chilena no ha hecho más que ilustrar el discurso de la historia. Las únicas obras que, en ese momento, se sustraían a mi juicio a dicho designio eran las obras de Díaz y Dittborn, reunidas en un “frente de problemas” que adelantaban la “reforma del entendimiento chileno”. ¿Cuál era ese “entendimiento”? El efecto del signifiante Iskra; es decir, la teoría del partido de vanguardia que resumía la crisis orgánica de la política en Chile. Las obras de Díaz y Dittborn, en plena dictadura, ponían en crisis las formas de transferencia de la propia modelación política de la izquierda. Acto seguido, la pintura podía llevar a cabo el proyecto fallido que la poesía —en el sentido de dicha tradición— había señalado como validación mítica de lo que había fallado en lo real. La pintura tenía la posibilidad de sustraerse del imperio de lo político y hacerse, por sí misma, política.

De este modo, una obra como “Lonquén 10 años” planteaba muchas más cosas que aquello por lo que es reducida en la actualidad por su necesidad como indicio activador de memoria, como una ilustración regresiva de los usos de la memoria; lo cual la subordina a la *memoriosidad memorable* de la izquierda chilena cuya crisis, esta misma obra en 1989, había previsto y descrito. Solo porque existe


un Museo de la Memoria, una obra como “Lonquén 10 años” puede ser reducida y convertida en “deducible” como indicio de una estrategia de victimización adecuada a la explotación de la crisis de la propia izquierda chilena, de cuya “fatalidad de destino”, en algún momento, esta obra parecía sustraerse.

Este artículo para revista “Número Quebrado” fue escrito en mayo de 1989 y reconoce que la revista va a circular en un momento en que la sociedad chilena le pide a la filosofía y al arte chileno algo que ni la una ni el otro están en condiciones de proporcionar, porque —a mi juicio, en ese entonces— “es impresionante como se dejan encuadrar por el matonaje partidario”. Y agregó: “Este es un carácter no señalado de nuestra socialidad, que redobla las exigencias ilustrativas demandadas a la pintura como retoque del sentido común de izquierda. Política y pintura han estado en condición de permeabilidad permanente durante esta treintena. No es posible estudiar de manera real el período 60-70 sin apelar a la historia de las polémicas internas de los grupos de presión cultural al interior del PC chileno”. Esta frase fue escrita en mayo de 1989, en el marco anticipativo de lo que significó la producción de “Lonquén 10 años” y es un tema del que Díaz no puede hoy día hacerse el desentendido. Más aún cuando estuvo presente en la agresión que me fue “prodigada” durante el Simposio Gramsci, al que habíamos sido invitados por algunos filósofos comunistas.

Sobre este incidente se sabe muy poco. Ha sido sepultado. Lo que la cosmopolitización de las prácticas de arte había alcanzado comenzó a ser frenado por la necesidad

demostrada por la renovación socialista de controlar el nuevo espacio social emergente, después de octubre de 1988. Lo que se venía era, justamente, el espacio del bufón. Y de ese modo, las obras de Díaz y Dittborn, más allá de lo que ambos personalmente consideraran, anticipaban las imposturas institucionales de la recomposición democrática. Pero eso es algo que he planteado, ya en 1989, como lo puedo señalar, desde ya, con el siguiente fragmento, que resulta prácticamente desconocido para los comentaristas de glosa. Se los recordaré:

“La exposición de Eugenio Dittborn en Lima, en el Centro Cultural Miraflores, en noviembre de 1988, así como *Banco (Marco) de Pruebas* de Gonzalo Díaz, en Galería Arte Actual durante el mes de junio del mismo año, me parecen constituir dos casos ejemplares para fundamentar mi argumentación. Las pinturas aeropostales, en el primero, y las instalaciones y en/marcaciones, en el segundo, señalan las coordenadas reales del campo plástico: drenadas por instrumentos analíticos que obligan a reconsiderar la pintura como etnografía de la imagen política. El carácter diagramático de cada aeropostal, en términos de constituir un mapa de su propia constitución y desmontaje, y, por otra parte, la lógica de superposiciones y re-contextualización de dispositivos constructivos como metáforas de la pragmática republicana, lo que hacen, en el fondo, es plantear la miseria chilena de lo moderno... en la industria y en el Estado. Por esa razón me he referido al significativo Iskra y a la teoría de la territorialización del poder que sostiene esa difusividad material del Verbo. Por esta misma razón no se me



EN ESTA CASA,
EL 12 DE ENERO DE 1989,
LE FUE REVELADO A GONZALO DIAZ
EL SECRETO DE LOS SUEÑOS.

IX

permitió terminar mi exposición en el Simposio Gramsci, organizado por el Instituto Lipschutz, en abril o mayo de 1987. Porque reclamaba la necesidad de diluir dicho significante tecnológico en la soda cáustica de ciertas políticas de la imagen que allí hacían estado de resistencia”.

Obviamente, esas políticas eran las que se sostenían en las obras de Díaz y Dittborn; de modo que una obra como “Lonquén 10 años” no ilustraba la crítica a la política represiva de la dictadura, lo que era evidente en una primera lectura, sino a los efectos del significante político partidario que sostenía como una “tecnología corporal” la pragmática reduccionista de la propia “oposición democrática”. En relación a lo anterior, el ensayo que escribí para acompañar el montaje de “Lonquén 10 años” estuvo precedido por la escritura de la ponencia leída (interrumpida) el 28 de mayo de 1987 en el Simposio Gramsci. En este sentido, esta ponencia forma parte de un político ineludible junto a los ensayos que acompañaron la producción de las tres últimas instalaciones de este período; “Banco(Marco) de Pruebas” (1988), “Lonquén 10 años” (1989) y “La declinación de los planos” (1991). En este sentido, lo que queda en evidencia en relación a la producción de Díaz durante este período es la pertinencia de un trabajo autónomo de acompañamiento que contempla cuatro textos: “Maquiavelo y Gramsci” (mayo, 1987), “Sueños privados, mitos públicos” (mayo, 1988), “Sueños privados, ritos públicos” (enero, 1989) y “Nota sobre 'La declinación de los planos'” (junio, 1991). A los ya señalados se debe agregar “La fae-

na del texto” (noviembre, 1997), que viene a ser un compendio-resumen de todos los anteriores.

¿De donde provenía todo esto? De los “Diarios de Trabajo” de 1989. A saber: “(20.1.89): *“Si, escribe Lacan, imaginar el símbolo, poner el discurso simbólico bajo forma figurativa, sea, el sueño. ¿Qué entender, aquí, por figuración? Algo que nada tiene que ver con la representación realista, sino con una organización visual. (Uno entra a la galería Ojo de Buey, ve la última exposición de Díaz y piensa que es así como funciona el inconsciente). ¿El sueño de Díaz? Una cosa es tener el sueño, otra es interpretarlo. Me doy cuenta de que Díaz trabaja para mí. Organiza su campo sabiendo que leeré sus propuestas como síntoma y que iniciaré una interpretación de nuestra conveniencia, mimando, en el trabajo productivo, un trabajo analítico. Es su deseo el que me hace interpretar. Escribí “Sueños Privados, Ritos Públicos” entre el 23 y el 26 de diciembre de 1988.*

Estos “Sueños Privados”, hablan de mis sueños, de mi modelo de estructuración de obra como trabajo del sueño. La segunda parte del título, “Ritos Públicos”, modifica la segunda parte del título escrito para “Banco (Marco) de Pruebas”: “Mitos Públicos”. Pero este fue escrito en casa de Francesca Lombardo, en París, en la época en que terminaba su memoria sobre “Mitomanía”. Si bien no seguí sus referencias, los títulos de sus libros estaban sobre la mesa y no escapaban de mi jurisdicción visual. Todo eso, se lo debo. (...) Preparo la intervención en la mesa redonda del próximo martes: “Política, Sueño, Pesadilla”. Pero los políticos no vendrán. Esta vez habrá un ensayo nuevo de interlocución, puesto que invitamos a participar a Michel

Thibaut y a Cristián Israel. Pero también participarán Gonzalo Hidalgo y Rodrigo Vega. El primero es un discípulo de Thibaut y ha trabajado sobre "La inyección de Irma". (...) Dos cosas: la jeringa sucia y el examen de la boca de Irma, que Freud hace junto a una ventana. ¿Qué ve en el fondo de la garganta? "El abismo del órgano femenino del que sale toda vida, como el pozo sin fondo de la boca por el que todo es engullido". Lo real sin mediaciones.

Hablar la pintura: quitarle mediaciones. Pero no es solo eso: se habla para sobre(im)ponerle mediaciones. La Inyección de Irma está como relato de fondo, porque la frase que Díaz transfirió al espacio del cuadro está referida al efecto del análisis del sueño de los sueños. Cuanto más interesante, por el hecho de que Díaz adquiere ya de manera definitiva la consciencia de su lugar en el arte chileno. Estos años son SUS AÑOS 1895-1900. Por eso "Lonquén 10 años" adquiere su sentido simbólico. Sobre todo, en términos del auto-análisis de la obra, como el análisis de nuestra relación de obra.

Entonces, ¿cuál de los dos trabajos concebir como ese sueño? ¿"Banco(Marco)..?" o ¿"Lonquén 10 años?". Pero sin duda, este sería un solo y mismo trabajo, que habría que remitir, finalmente, es decir, inicialmente, a "KM104". Porque además, hago explícita mención a un dispositivo freudiano preciso, operando en la Obra Díaz. Operando en mi analítica de la Obra Díaz: la "instancia" llamada "inyección de Irma" correspondería a "KM104". ¿Qué lo trae? ¿Cómo se acarrea? He aquí una enseñanza nueva, a partir del análisis de Lacan del juego del par o impar. Allí donde creemos que la solución, no está. En una obra cercana que lo tiene todo delante no está solución del enigma.

"Lonquén 10 años" lo tiene todo delante. La obra es un espejo en que se refleja la explicación. Díaz reconoce, parte de ahí, que sus obras anteriores son algo para el público. Este buscará la clave en lo que ve delante. Hay que ver para los lados. Entonces, todos dirán, porque él mismo se ha encargado que así se lo piense, que "Lonquén" es la continuación de "Banco". Sí, pero al modo como la guerra es la continuación de la política. No. "Lonquén" es la pista falsa para volver atrás. Esta es una operación que se realiza solo cuando se está seguro de haber descifrado un procedimiento inaugural de obra. Por eso digo, este es su 1895-1900. (...) Veamos: ¿cómo se gestó "Lonquén 10 años"? El punto de partida es un "incomprensible" de obra. En la exposición "Banco (Marco).. ." había 9 cuadros correspondientes al tríptico triple: Diamela, Sor Teresa, Zulema. En seguida, había un gran cuadro-diagrama de los trípticos y finalmente, el diptico grande detrás del montaje de la batea y el baldaquín. Pero en la oficina de la galería había un apéndice: un trozo de mármol, con la palabra Lujuria esculpida, aprisionada en sus extremos superior e inferior por las dos molduras del marco, dejando libres los lados derecho e izquierdo, siendo ambos irregulares, de manera que quedaba un espacio libre entre las molduras laterales y el trozo de mármol. Debo precisar que la moldura derecha vertical había sido reemplazada por una regla metálica graduada. El trozo de mármol estaba cruzado por un trozo recto de neón rojo. (...) ¿Qué ocurre entre tanto? Mi "adquisición" de las obras de Freud. Ello crea un constante ir y venir de información, que gira en torno a las observaciones post-debate de revista "Número Quebrado". Sobre todo, en torno a las elaboraciones sobre el caballo en los sueños relatados (le devenir-cheval du Petit Hans).

Cuestión de economía: Díaz “desea” tener las obras de Freud. Recién había sabido yo que una colección completa había llegado a la distribuidora Fernández de Castro. Leyendo, de inmediato, “La interpretación de los sueños”, debía encontrarse con el “sueño de Irma” a corto andar. Teniendo ya un conocimiento común de la teoría freudiana le era excitante constatar la cantidad de asociaciones con momentos precisos de elaboración cotidiana de sus trabajos. Es así como unió la cuestión de la frase de Freud en la carta a Fliess, concibiendo la posibilidad de hacer grabar en mármol la frase, de modo que dicha placa la pondría en diversos lugares de Santiago, constituyendo la materia de un trabajo fotográfico, muy similar a la “Fotoperformance” del 8 de septiembre de 1988, en la casa neoclásica que alberga a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

La cuestión de las piedras (gaviones de río) venía de otro lado. Siempre había dibujos de piedras en pequeños fragmentos realizados en el curso de nuestras “congresos cotidianos”. Pequeñas piedras que pesan. Algo que Díaz carga. De ahí, se debe apreciar el texto suyo para “Número Quebrado”: cuestión de poner atención en sus recuerdos de infancia... la visita a las fundaciones del Templo Votivo de Maipú. De ahí proviene el diseño de la estructura de contención. Así se van uniendo. Otros hechos: la confesión y la lectura del libro de Máximo Pacheco.

El texto (para el catálogo) fue escrito en tres/cuatro días. (...) Bien. Entre el 12 y el 22 Díaz me relató una y otra vez el trabajo. Cuando ese relato cuajó, la escritura fue rápida y certera.

¿Cómo alcanzo a poner en operación todo esto? Es algo que ni yo mismo me explico. (Todo esto

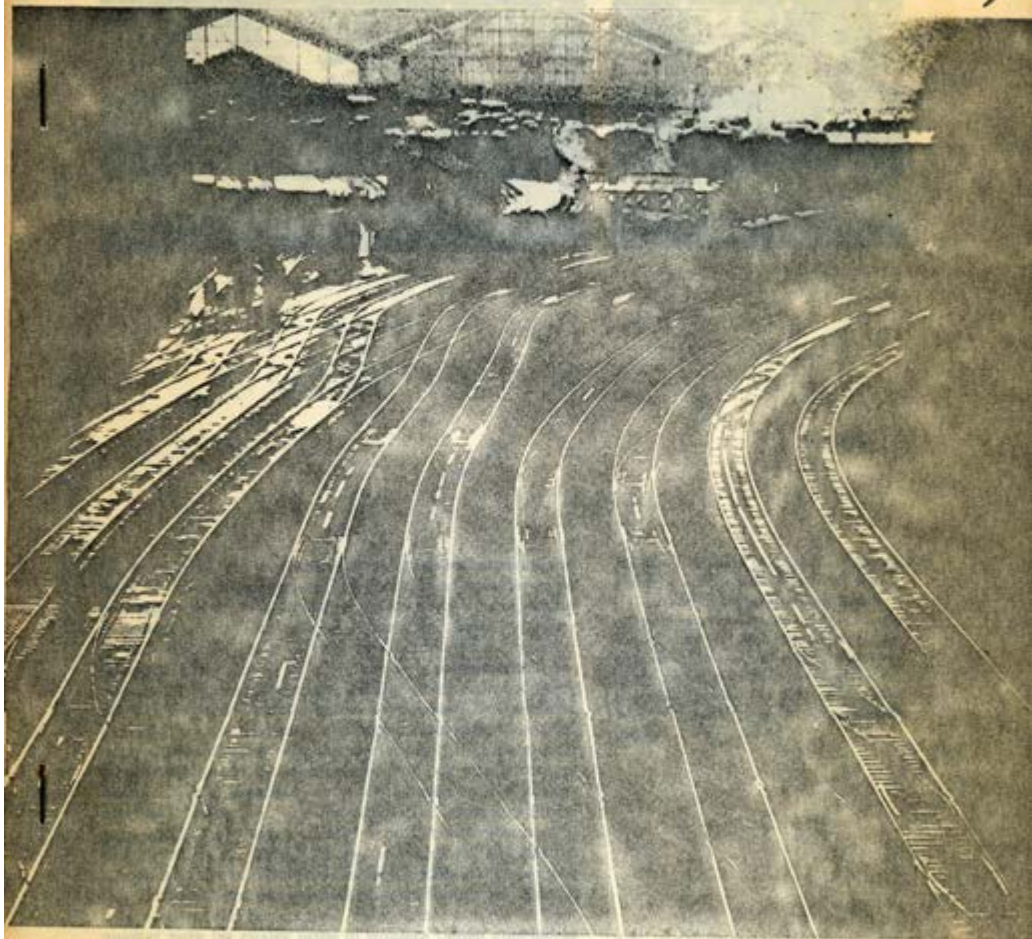
pasando por aquel largo sábado en la tarde en que fuimos a la Librería Manantial a buscar libros sobre el sacramento de la confesión). Ya había un texto donde se hablaba de pintura y sacramentos: a propósito de una colectiva organizada por la galería Plástica 3. Es una seguidilla en mi trabajo. Debo agregar la Eucaristía para más tarde. Por ahora: sigo el hilo. Relaté el trabajo a Michel Thibaut, el día que recibía en su casa a Rafael Parada. El día en que me prestó el libro de Contardo Calligaris sobre la hipótesis del fantasma. Un título que haría estragos en esos días. Pero Michel me recordó el “Sueño de Irma”. Sería el momento en que habiéndoselo relatado a Díaz, aceleramos las conversaciones sobre los amarres de la obra.

Todo proviene de un diseño doméstico: Díaz necesita tener un vaso de agua, en la noche. Junto a una pequeña lámpara. Será la idea de un apliqué de los marcos de pintura lo que hará foco. Díaz diseñará una moldura negra con una repisa que soporte un vaso de agua. No habrá fondo. Podría haber sido un espejo. Ya había reemplazado el fondo por una pizarra, manteniendo la moldura con la réplica y el caballo. Puede ser un antecedente del papel lija. En el fondo, esa moldura nueva provenía del diseño de una lámpara “de velador”. Allí estaría enmarcado el velador de su sueño.

Mis textos velan por su obra. Mis textos son su vaso de agua para pasar el río. Las molduras indican la puerta: las puertas de los cuadros del Paraíso Perdido. Esa es la infancia. Los despojos de Babilonia y Jerusalem. Cuestión de revolver a los títulos de las láminas de “KM104”.



¿QUE HACER? (MODUS OPERANDI)



ACUERDO DIAZ-MELLADO PROTOCOLO 1

Santiago de Chile Junio 1984

Antecedentes para comprender la no realización del trabajo propuesto por Gonzalo Díaz para participar en el seminario “trabajos de intervención del espacio urbano”, organizado por el Instituto Francés de Cultura, en septiembre de 1989.

Justo Pastor Mellado

Crítico de Arte, Curador Independiente

Febrero, 1990

En 1984 —con Gonzalo Díaz— editamos tres Protocolos. Si hubiera que definir su carácter, quizás lo más cercano sería decir que se trata de panfletos artístico-políticos. En la tradición de las epístolas abiertas o los escritos de opinión de los primeros periódicos, estos textos hablaban de los efectos de lectura que determinadas obras producidas por nosotros provocarían en la coyuntura.

El caso de **Protocolo 1** era inaugural de un tipo de escritura que rendía cuenta del privado de la producción de un Acuerdo de trabajo, paródicamente fundamentado: **Acuerdos de Mayo**. Mucha gente pensó que era el catálogo de la exposición **¿Qué hacer?**, realizada en Galería Sur en junio de 1984.

El **Protocolo 3** sería inaugural de un tipo de discurso hiper coyuntural que atravesaba un

momento de producciones múltiples. Tampoco sería un catálogo de nuestra participación en la exposición **Pequeño Formato**, que se organizaba en Galería Sur en julio del mismo año. Más bien, la obra que exhibimos era una excusa para producir el librito.

El **Protocolo 5** repetiría la tendencia de los anteriores, mostrándose como intervención del debate a que la exposición de Samy Benmayor diera lugar, en la misma galería, en septiembre. Sería el primer escrito analítico y coyuntural sobre la nueva situación abierta por el supuesto “retorno a la pintura”.

Entre 1985 y 1989, han sido varios los proyectos de nuevos Protocolos. No nos sobraría el tiempo como ahora. En el sentido que ahora, las industrias que cada uno hemos montado nos permiten, sin dejar descuidadas nues-

tras producciones específicas, hacer algo más, por diversión. Pero diversión, en este contexto, es una actividad muy seria. Por ejemplo, nos resulta divertido escribir frases como esta: “Hemos escrito este texto a dúo. Pero como cada uno de nosotros somos varios, el texto ha sido escrito por mucha gente. Pero, ¿porqué haber respetado nuestros nombres? Simplemente, por costumbre. Para hacernos irreconocibles”. En un momento en que una cierta cantidad de nuestros lectores buscaba qué correspondía a quién, para poder iniciar una arremetida particular. ¡Cuántos intentos por separarnos! De los más divertidos a los más dramáticos, en un período que nuestro acuerdo sería vital para la defensa de nuestras productividades.

Lo divertido de la frase era su procedencia. Primeras palabras de **Mil mesetas**, de Deleuze-Guattari. Obviamente, lo que nos interesa es rendir cuenta de nuestras segmentaridades, de nuestros estratos, de nuestras territorialidades. Sin por ello tener que cumplir con las obligaciones de las transferencias medidas y vigiladas. El uso que hacemos de los textos de otros aparecen visiblemente inscritos en la construcción misma de la ficción que montamos.

De este modo, como era evidente nuestro paso por las “filosofías deseantes”, y con el objeto de distanciarnos del uso que los italianos —Bonito Oliva, en particular— hacían de la transferencia de estos referentes, decidimos tomar un desvío por la economía política inglesa y abordar el tema sobre la organización del trabajo y el nomadismo en Stuart Mill. Por otras vías, lejanas y cercanas al universo por dichos autores esbozado,

transitamos por líneas que se cruzaban inevitablemente y se nutrían de la maquinabilidad multicentrada de estos textos.

Había que entender que nuestro uso no se originaba desde la jerigonza plástica de Bonito Oliva sino desde la crítica política que tanto Deleuze como Guattari postulaban en un sinnúmero de otros textos, poco conocidos en Chile. Textos que ponían en crisis la noción clásica de vanguardia.

Durante el año 1988 y 1989, Mellado se verá editando, para Francisco Zegers, una serie de textos de Guattari, **traducidos** por Miguel Norambuena. Mellado experimenta la emoción de repetir la escena maquinaal de un dispositivo amoroso, literario, guerrero, a la vez, asumiendo la marca de sus intensidades y tonalidades.

Este texto es una pequeña maquinaria de guerra, doblada por una maquinaria de amistad de trasfondo totalmente epicúreo. En el sentido que se concibe como un caos estructurado.

El Premio Nobel de Química, Ilya Prigogine, autor de **La Nueva Alianza** (1980), libro clave para la comprensión de la crisis de la razón clásica, comentó el **crack bursátil del 87** en la declaración que hizo en la conferencia de premios Nobel convocada por Mitterrand en enero de 1988: “El Lunes Negro será quizás una gran fecha en la historia de las ciencias (...) porque a partir de ese momento los periódicos americanos comenzaron a publicar artículos sobre la dinámica caótica, de manera que nociones como las de fluctuación, de amplificación, de bifurcación se hicieron un camino entre el gran público”.

Ese crack debe ser puesto en la tónica del **efecto mariposa** —butterfly effect—, descubierto en 1961 por el talentoso matemático Edward Lorenz.

Este se encontraba una fría mañana en su laboratorio del MIT, interesado en estudiar una secuencia de simulación digital de la evolución de un clima. Digitó en su computador los datos del clima en cuestión y salió un rato a dar un paseo, mientras la lenta impresora hacía su trabajo. Cuál no sería su sorpresa al volver al laboratorio y constatar que el trazado de las curvas, lejos de repetir el antiguo modelo, se separaba de este, algunos milímetros al comienzo y luego se ponía a dibujar figuras extrañas.

Lorenz, inquieto, verificó si su computador funcionaba bien, pero no había problemas. Entonces revisó sus datos. Ahí descubrió algo sorprendente. Que cuando había programado el computador había omitido introducir tres pequeños decimales —506 en vez de 506,127—, pensando que esto no sería de ninguna consecuencia. Sobre todo, si se toma en cuenta que los satélites de observación meteorológica que analizan la temperatura en la superficie de los océanos jamás llegan a tener semejante precisión. En la realidad, este pequeño error digital correspondería a una pequeña brisa.

¿Dónde está lo increíble de esta historia? Que a partir del programa de Lorenz, esta brisa pequeña descomponía de manera total, por una compleja reacción en cadena, el clima previsto para los meses venideros. Edward Lorenz acababa de descubrir el **efecto mariposa**: un pequeño latido de alas de mariposa bastaba para desencadenar un ciclón.

Si esto era posible, entonces, bajo ciertas complejas condiciones —una serie de reacciones en cadena, por efectos de acumulación de energía, de convergencia o de bifurcación de determinadas fuerzas— una causa minúscula podía desencadenar una gran transformación; el más pequeño elemento perturbador terminaba por afectar a un conjunto, el cual va a su vez a perturbar a otro conjunto, etc.

Pensamos en la obra de arte como aquel pequeño grano de arena que traba una máquina; la máquina de la totalidad cotidiana de los poderes. Todo nuestro trabajo conjunto ha hecho grano. Este ha sido nuestro estilo. Individualmente como colaboracionalmente.

Un estilo da cuenta del movimiento de una práctica o de un concepto. Verifica las variabilidades de forma entre esa práctica y la puesta en discurso por otros. Estilo, como decir, puesta en circulación de una multilateralidad.

Nuestra **lenguajeridad** se verifica en el vaivén de las lecturas y la manera de posarse en los acontecimientos. Hacemos, pues, estado de nuestras contradicciones, en la medida que un mismo flujo no se tropieza con la misma piedra. En una corriente hay otras corrientes. Lo que significa que nuestro trabajo es desde ya una intervención del cuerpo de escritura del otro, poniendo de relieve las diferencias, borrando las suturas y simulando costuras donde no hay cortes.

Prigogine, en una entrevista realizada para la revista **Actuel**, de julio-agosto de 1988, explica cómo en los años 40 él pensaba que la Historia no podía comprenderse sino a través de un diálogo entre fundación y destrucción. Por el año 41 comenzó a escribir textos sobre

el equilibrio, empleando la fórmula de su maestro —De Donder— quien le decía que escribiera primero como si todo estuviese en no-equilibrio, para tomar luego el caso particular del equilibrio. En ese entonces, esta manera de pensar era objeto de todas las críticas; jamás había que salir del equilibrio. La posición de Prigogine suponía hacer entrar el tiempo en una física que se pensaba a sí misma como intemporal. De ese modo, tuvo que refugiarse en la termodinámica, donde tuvo mejor suerte, puesto que formula un teorema: el teorema de producción de entropía mínima. Era la primera vez que se considera la producción de entropía, de desorden, proviniendo de una actividad y no solo de algo que se acrecienta cuando se va hacia lo inerte. Es allí que se da cuenta de que el teorema es verdadero cuando se está más cerca del equilibrio. ¿Pero qué ocurre cuando se aleja? La respuesta es simple; lejos del equilibrio, el no-equilibrio es fuente de organización.

Nuevamente, esta manera de pensar, de operar sobre el campo cultural, nos parecía de una utilidad extrema. Nuestras obras serían pulsaciones que podían desencadenar unos inmensos torbellinos.

Nuestros textos escritos a dúo se van estructurando de manera caótica. Nuestro trabajo se asemeja a una física de los torbellinos, en contra de una física relojera (mecánica celeste).

Imaginamos el exceso metódico de la relación entre fundación y destrucción en la historia del arte chileno. En la versión permanente de desequilibrio y crisis de constitución, a través de procesos que jamás alcanzan a consolidarse, y que sin embargo se fortalecen de manera

contrahecha, incorporando el efecto de las presiones que les permiten existir.

Imaginamos la especificidad, la legitimidad local de este arte de transferencia, sin olvidar la universalidad abismante que lo verifica.

Este es un texto literario, pero escrito como el relato de una escena privada. Trabajamos sobre figuras, metáforas, traspasos. De eso hay que hacer la historia de su aplicabilidad y de su desplazamiento en el espacio plástico. Verificar sus efectos perversos. El uso de términos en el seno de campos léxicos para los cuales no fueron originalmente pensados. En esto consistirá la inflación de **Protocolo 1, ¿Qué hacer?** (Modus Operandi).

¿Cómo operamos? Desde 1985 a 1989 Mellado se ha dedicado —entre otras cosas— a escribir sobre los trabajos de Díaz. De alguna manera, los textos a dúo habilitan una vía de autonomía formal en la que Mellado debe profundizar con el objeto de instalar su empresa.

Operar nuevamente en este formato, obedece a la necesidad de marcar un cierto número de señales contra el olvido. Por ejemplo, releendo **Protocolo 1**, se nos ocurre citar este pequeño fragmento lateral, en la página 000595: “Historia de la pintura como conquista de la superficie. Noción de entrada al Acuerdo Díaz-Mellado: el primero, autorizado por la metáfora del territorio; el segundo, gracias a la consideración de la metáfora del cuerpo. Articulación político-pictórica y pictórico-política. La (otra) noción subordinada del nomadismo permite combinar las dos metáforas y producir una convergencia del

procedimiento en el uso común de la figura del calce/descalce”.

Respecto de este trabajo de intervenciones en particular, es preciso mencionar, además, la intervención serigráfica que a instancia de Mellado, los amigos y familiares de Juan Maino —desaparecido— realizan, en la calle, en abril de 1984.

Es igualmente preciso indicar el gesto del Taller de Artes Visuales, al realizar una acción de intervención similar, esta vez en 1988, a propósito de la muerte de Enrique Lihn.

¿Y los trabajos de Villaroel? ¿El joven y solitario estudiante del ARCIS?

¿Y los pequeños trabajos de unas estudiantes perdidas que trabajan la noción y la materialidad de los umbrales?

¿Cuántos trabajos perdidos, insignificantes, apenas constituidos, que hacen estilo de un nivel sombrío de productividad?

En este terreno, saludamos los silenciosos y personales gestos de Brugnoli, Errázuriz, Langlois, cursando la memoria de sus propios trabajos, anclando sus estacas, asegurando los mosquetones.

Es preciso realizar la enumeración de las intervenciones individuales y colectivas, realizadas en el espacio plástico chileno durante este período. Esto sería útil para comprender que a propósito de la venida a Chile del artista francés Georges Rousse, la serie de intervenciones programada ya poseía una memoria impresionante. Los proyectos diseñados para

la ocasión por los artistas convocados estaban fundamentados en una historia extremadamente balizada, con trayectos absolutamente codificados. Hasta tal punto, que algunos proyectos parecen ser declinaciones de otros cuya autoría ya ha sido inscrita.

Esto ocurre al margen de lo que los autores estén al tanto o no de los antecedentes. Por decir, a estas alturas, después de todas las elaboraciones sobre las metáforas sociales del travestismo, resulta un tanto lamentable que dichas tesis sean repetidas con una vehemencia que las dota de un fundacionalismo apto para confundir periodistas desinformados.

Intervenir el espacio. Es la frase que debía enmarcar la visita de Georges Rousse. En verdad, fue el inicio de **un drama de equivocaciones**. A propósito de su inevitable visita, el Instituto Francés de Cultura programó una actividad de acogida con la participación de diversos artistas chilenos **especialistas en el formato**. En fin, decir especialistas es un eufemismo. En el espacio plástico chileno, apenas uno o dos trabajos hacen tradición. Y se especula con ello una vida entera.

¿Por qué la visita fue inevitable? Porque no obedecía a ninguna necesidad, a ningún deseo de los artistas plásticos chilenos. Es del tipo de actividad ofrecida por la cooperación cultural francesa como un menú respecto del cual se debe estar agradecido por el solo hecho de haber sido ofrecido. No hubo siquiera la menor iniciativa en cuanto a estudiar el tipo de trabajos que de esa naturaleza habían tenido lugar en la escena chilena.

Entonces, habría que pensar en el dudoso interés de algunos artistas por trabajar a costa de la omisión de la historia chilena de las intervenciones.

La **Misión Rouse** estaba fallida porque su trabajo estaba por debajo de las obras que en Chile ya tenían más de una década de historia polémica. Que esto no significa un cuestionamiento del trabajo pictórico del mismo Rouse; pero en este caso ha sido víctima de los propios servicios encargados en difundir la plástica francesa contemporánea.

¿Contemporánea? ¿A qué nivel? Los trabajos que realmente nos han interesado los conocemos suficientemente mediante reproducciones fotográficas. Bueno, algunos, han viajado. Ya se sabe, la importancia epistemológica de los viajes...

Es directa la relación que desde la crítica tenemos con la producción francesa, si bien revistas y libros circulan insuficientemente entre nosotros. Pero nuestra recepción está determinada por intereses que no ocupan el horizonte de dicha crítica. Estamos al margen de su deseo.

En verdad, las preguntas que desde nuestras obras les podemos plantear no tienen destino, porque son preguntas consideradas tardías o indigentes. La irradiación de la plástica francesa, en nuestro país, no produce dividendos. Por ejemplo, nos hubiese gustado preguntar sobre la naturaleza de la exclusión de trabajos chilenos en la muestra **Les Magiciens de la Terre**.

¿Éramos demasiado cercanos? ¿No estábamos en el nivel requerido? Esta vez, leer demasia-

do bien **Art Press** nos dejó fuera. En otras ocasiones, no leerla también nos dejaría fuera.

Por eso, una propuesta como la **Misión Rouse**, es recibida por los “especialistas” con el beneplácito de quienes esperan obtener dividendos que puedan ser invertidos en los reconocimientos barriales periféricos del espacio plástico.

La **Misión Rouse** trabajaba en lugares de tránsito... por no decir, en situación de pre-demolición.

¿Lugares en pre-demolición? Ciertamente, Santiago abunda en lugares de ese tipo. Ahí residió el punto de equívoco mayor; en la **noción de intervención**. Aquí se introduce otra distorsión, que involucra los trabajos chilenos exclusivamente. En efecto, hay en el grupo convocado una diferencia abismante de prácticas y jerarquías. Sobre todo, el ambiente convocatorio estaría atravesado por una vaga insolencia discursiva que pondría a todas las obras en un mismo lugar. Y eso no puede ser.

Intervenir, hoy, no tiene el mismo valor ni intensidad que haberlo hecho en 1969 o en 1981. Más aún, sin haber abordado la memoria pesada de los trabajos dignos de ella.

Lo demolido era, entonces, la convocatoria misma, que se complica con la inoportuna partida de la **Misión Rouse**. Al final, este trabajo —el de las **Intervenciones plásticas en el espacio urbano**— es una obligación administrativa, para cuadrar un presupuesto cuyo resultado es fallido.

No se realiza un trabajo porque sea una buena manera de aprovechar trescientos mil pesos en registro fotográfico, como han sostenido algunos artistas. Pero, ¿ese es acaso un criterio artístico? O porque exista la promesa de un catálogo, cuya factura resulta tan incierta como la convocatoria.

Con el sobrante, entonces, decidimos editar otro **Protocolo**, para precisar el desorden. Aquí hay algo raro, el arte chileno está como está porque siempre acepta trabajar en condiciones deprimidas. Eso no está bien. La Misión Rousse es el síntoma de una actitud que no se compadece con las obras chilenas de estas últimas décadas. En eso, los artistas chilenos tienen mucha responsabilidad. No saben exigir sus derechos. También ocurre que no tienen cuerpo de obra para poder exigirlos. Al que le calce, que le calce. A nosotros, nos sobra obra. De hecho, esta intervención es una sobra en nuestro trabajo. Nos damos el tiempo para divertirnos al interior de un proceso que trabajo con la desdramatización de las mismas obras. Obras chilenas, en este caso.

Pobre Rousse. La ciudad de Santiago no le habló. Eso no se puede decir. Nadie le preguntó si tenía oídos. Si esto le hubiera ocurrido a un artista chileno en París, habría sido normal. Sería previsible. Hasta justificable. Pero la partida de Rousse será interpretada como un acto de extrema sensibilidad.

Entonces, los trabajos debían seguir su curso. A estas alturas, nuestra lata se vio aumentada por la postergación de peticiones de cita. **Y así resolvimos dar por hecho el trabajo.** De hecho, nadie duda que lo pudiésemos hacer.

De alguna manera, **esta edición es una intervención desplazada del mismo proyecto.** Y la convertimos en una agenda de los trabajos de cada cual en los últimos meses.

El espacio urbano es la extensión intensiva de lo público. Lo urbano, en este sentido, es una sobre-extensión territorial del campo ideológico. Es decir, del grado de expansividad de los textos sociales, producidos a imagen y semejanza del **plano regulador.**

En el plano regular de los trabajos chilenos posibles, Díaz-Mellado aprovechan esta ocasión para convertir este pequeño incidente cooperativo en un ciclón. La **Misión Rousse** es un “fait divers”. ¿Cuántas otras misiones no habrán sido otros tantos “fait divers”, convertidos en grandes actos de cooperación por la voluntad de cuadrar un informe? O cimentar una carrera.

Una brisa puede desencadenar una tormenta. Una pequeña decisión personal desencadena una serie imprevisible. En verdad, la **Misión Rousse** no es la pequeña pulsación que faltaba, sino el embalaje sorprendente de la perversión cooperante. El resultado final descarrila, sobrepasando locamente la causa original, sorprendiendo a todo el mundo. Las pequeñas pulsaciones se han acumulado y han terminado por presentar signos evidentes de agitación caótica. Quisiéramos, pues, poner en cuestión, desde la crítica de estas intervenciones, la noción misma de cooperación.

Acuerdos Díaz-Mellado

Especialistas en cuestiones del territorio. Toda la producción del año 1984 está dise-

ñada para fundamenta una teoría del paisaje basada en la especulación inmobiliaria.

Díaz-Mellado.

Productores de teoría local.

En este caso, hacer teoría local del síntoma configurado por el Caso Lustig, la **Misión Rousse** y el repotenciamiento de la flota de Mirage.

Díaz-Mellado

Importadores/Exportadores

Sociedad Anónima

¿Cuál es el interés por juntar estos tres incidentes?

Establecer la **articulación entre cultura y comercio exterior**; mejor dicho, **el comercio exterior como la cultura contemporánea**.

En el sentido que la política mitterrandiana de “la irradiación cultural de Francia” — concreción literal del logotipo de la editorial Larousse: “elle seme à tout vent”— se verifica por la modalidad inversional de las compañías francesas operando en Chile: el Metro, Valle Nevado, Renault, etc.

Curiosamente, Larousse es el nombre de una editorial que simboliza la cooperación: sembrar a todo viento. Produce efectos de torbellino. La Rousse en la **Misión Rousse**, que ha modificado la frase del logotipo: “elle s’aime à tout vent”. Ella no siembra (semer) sino que se ama (s’aimer). Se a(r)ma en contra nuestra.

En este punto, es preciso comparar esta operación con la gran exposición “De Manet à nos jours”, en los años 50, que estaría en el origen de un efecto perverso particular: la constitución de la “modernidad pictórica”

chilena. Efecto que coincide casi con el raid franco-británico sobre Suez.

Esa exposición es el último intento de los franceses por parar el ascenso meteórico de la pintura americana. El arte es la continuación de la política, por otros medios. Es la antesala de la industria: por eso, en los sesenta, se instala en Chile el signo que amarrará la noción de modernidad pictóricamente adelantada. Este signo será la producción de la Citroneta, en plena puesta en marcha de “nuestro Plan Marshall”.

La Citroneta debe ser estudiada como el símbolo de la ascensión *soft* de los años 60-70. Su tecnología simple y “performante” está diseñada a la medida del tiempo social.

El Acuerdo Díaz-Mellado llama a propuesta pública para que este estudio sea realizado. Se incluye en esta edición el texto de la convocatoria.

En la nueva coyuntura “instalacional”. Tener en cuenta, pues, las instalaciones de Gonzalo Díaz en 1988-1989: “Banco (Marco) de Pruebas” (Galería Arte Actual, junio-1988); “Por amor de arte” (Galería Los Arcos- Universidad Católica, diciembre-1988), “Lonquén 10 años” (Galería Ojo de Buey, enero -1989), “Banco(Marco) de Pruebas” (Museo de Austin, agosto-1989) y “Lonquén 10 años” (Kunsthalle, Berlín-1989).

En la nueva coyuntura “distribucional”, tomar la renta de las inversiones discursivas de Justo Pastor Mellado en 1988-1989: “Sueños privados, mitos públicos” (junio-1988), “El video arte como terreno de anticipación

para la renovación plástica de la televisión chilena” (octubre-1988), “Sueños privados, ritos públicos” (diciembre 1988), “Breve nota sobre pintura chilena: 1950-1989” (febrero-1989), “Escrito de parche” (marzo-1989), “Crónicas de La Conexión” (septiembre 1989), “Algunos aspectos polémicos de la producción de video arte en Chile” (noviembre-1989).

Precisamos el momento: proyecto Frente Neoclásico. **Dese por hecho.** No hay necesidad de que sea literalmente construido. Ya hemos dado muestras de resolución formal en ese terreno. De retorno de Berlín, Díaz lee el libro “Chile: la memoria prohibida (Las violaciones a los derechos humanos: 1973-1983)”, de Eugenio Ahumada, Rodrigo Atria, Javier Luis Egaña, Augusto Góngora, Carmen Quesney, Gustavo Saball y Gustavo Villalobos, editado por Pehuén, en agosto de este año.

El antecedente del trabajo sobre el frontis neoclásico es preciso encontrarlo en los textos de 1984 escritos por Acuerdos Díaz-Mellado, y en seguida, en los textos que Mellado escribe sobre el trabajo de Díaz, entre 1985 y 1989.

En septiembre, Díaz viaja a Berlín, para montar la exposición de arte chileno organizada por la NGBK. Al diseñar el trabajo de intervenciones había que tener en cuenta este hecho. Con la complicidad de algunos artistas chilenos, las intervenciones parecían hacer regresar todo al abc.

Mientras, en Santiago, Mellado asiste a las reuniones del Instituto, donde expone el pro-

yecto. Cuando Díaz vuelve, intentan reunirse con la autoridad, pero es imposible. Esto termina por hacerlos **dar por hecho el trabajo.** (Ver sección documentos).

Díaz había leído el libro y estaba furioso por el asunto del embajador Lustig. Mellado, entre tanto, formaría parte de una comisión de estudios de la Concertación. También, allí, sensación de que todo regresa al abc de la noción de cooperación. Cuestión de discutir sobre acuerdos culturales con otros países. La noción que algunos tienen de los acuerdos corresponde a la cultura de la Citroneta. No toman en cuenta que ha habido entre tanto la “cultura del Subaru”, la “cultura del comercio de armas”, etc. Los amigos de Mellado niegan la idea de que los acuerdos reales de cooperación cultural se realizan a través de las transacciones comerciales. Mellado insiste: el comercio es cultura. Pero los sectores democráticos con que Mellado se encuentra tienen fobia mercantilista. Hablan de una manera antigua.

Díaz murmura y masculla la idea de que la cooperación francesa se acrecienta para lavar la culpa del incidente que lo tiene loco. Es como el modelo básico que justificaría la existencia de franjas culturales en los canales de televisión en Chile. Dichas franjas servirían para lavar la culpa del comercio. Así, cada canal aceptaba simbólicamente que había abandonado el espíritu de sus orígenes: aceptaba que había traicionado la “cultura de la Citroneta”. Las franjas educativas durarían lo que durarían.

Si el comercio es política de intercambio cultural real, entonces, habrá que tomar el

modelo de la visita de la misión Rauschenberg, en 1985, a pocos meses de la exposición de Díaz: **KM104**. Todos quienes han escrito de esta intervención han omitido ese dato clave. Hoy día no se atreverían. Pero lo hicieron, en su momento. Díaz persistió contra esas misiones internas de reposición. Mellado también. Por eso, la sorprendente **intelligentzia** del Acuerdo Díaz-Mellado vuelve a hacer foco en la coyuntura.

Inteligencia es referirse a “trabajo de inteligencia artística”, como desplazamiento del modelo de la inteligencia militar, que es, en parte un trabajo de información y contrainformación. Ya lo hemos dicho: el arte es continuación de la política, y si no, pregunten por el proyecto Buren en el Palais Royal.

Cuestión disimulo. Habrá quienes se preguntarán: ¿qué hace el Palais Royal junto a la fuente de Buren?

Y también, camuflaje. O sea, de nuevo, cuestión pintura. Hacer visible. Tomando medidas contra un adversario, lo que significa por sobre todo tomar contra-medidas contra sus amenazas. Contrariamente a las medidas defensivas, a las fortificaciones visibles y ostensibles, a la Vauban, las contramedidas —a lo Thompson— son objeto del secreto más riguroso. Y de la más grande simulación.

De alguna manera, hemos escrito de la coyuntura de estos años tomando contramedidas que enfatizan no tanto en la desinformación como en la saturación de la información. Lo único que sufre en todo esto es la verdad, sometida a un puro fenómeno de representación. Y los problemas de representación en

el arte tienen que ver con la acumulación de fuerzas de los mediadores sociales. En ese sentido, no había premura para Díaz-Mellado en construir el dispositivo proyectado. No se trata de aprovechar los recortes de plata que dejó el fracaso de la Misión Rousse. De esa Misión hay que hablar como un modelo de las vicisitudes de la cooperación en el terreno plástico.

Inteligencia del trabajo de Díaz-Mellado en 1984, por ejemplo: **¿Qué hacer?**

En seguida, los dos panfletos de ese año: **L'ami du peuple y Juat du yu min?**

A lo que apuntaban: instalar la idea según la cual no hay retorno a la pintura en Chile, sino solo relocalización de su práctica.

Inteligencia del trabajo de Díaz-Mellado en 1989; por ejemplo, este trabajo: **Frente Neoclásico**.

A lo que apunta: fortalecer la idea según la cual el neoclásico es el inconciente figural de la formación de la república.

La república, con su pintor de oficio, Gil de Castro. Reemplazado por Monvoisin, tiempo más tarde, en la retratabilidad de la clase ascendente. Un francés que había trabajado en el taller de David. Que jamás había conseguido el Premio de Roma; entonces, se viene a Sudamérica, de viaje. Es la primera Misión Rousse, la verdadera. En Santiago, entonces, no había figurones: es decir, fabricantes de figuras.

Entonces, el neoclásico tiene que ver con la instalación de junio de 1988 en Galería

Arte Actual. Para mayor información, ver el número uno de la revista **Número Quebrado**. Fijarse en el texto de Díaz. Así como en el texto del mismo Díaz en revista **Ojo de Buey**, número tres. Escrito después de la exposición en Galería Ojo de Buey, en enero de este año. Pero también tiene que ver con el diseño de la portada de la reedición de la novela de Couve, **El Picadero**. Lo que Díaz emplea para ese efecto es una fotografía de las ruinas interiores de la casa que alberga actualmente la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En uno de dichos patios interiores, el 8 de septiembre de 1988 produciría la **Fotoperformance** que aparece reproducida en el catálogo de Berlín. Sería un curioso hallazgo el de la fachada de ladrillos desnudos que se levanta (todavía) a la entrada de calle Condell, frente al edificio de la Embajada de Francia en Chile.

DOCUMENTO I

PROYECTO INVIOLABILIDAD DEL TERRITORIO

Aspecto subordinado a la gran cuestión del territorio en pintura. En este sentido es una continuación de **Banco (Marco) de Pruebas**, y al mismo tiempo, un repotenciamiento de **¿Qué hacer?**

En el montaje de junio-88 (Díaz) hay un símil modificado de un “atelier” de estucado; en este trabajo, se trata de operar con un residuo arquitectónico que hace referencia a una fachada que está vinculada con la lógica de los balaustrés.

La fachada está puesta en ese lugar en condición de maqueta 1:1. Es solo un mascarón

de proa. Diría, una mascarilla de prueba. El trabajo repotencia la denotación del edificio retraído a su situación de inacabamiento inicial. Esto tiene un antecedente que servirá de mediación a los dos trabajos ya citados: la Fotoperformance realizada en la escena neoclásica de un patio interior de una gran casa chilena. No deja de ser curioso que esa escena sirva de emplazamiento a la actual Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Montaje:

- a) un monitor colgante reproduciendo una toma del interior de la Embajada de Francia, mediante un sistema mínimo de andamiaje.
- b) frase y señalizaciones de zonas simbólicas de la construcción realizadas en luz neón.
- c) dispositivo de recepción de un tendido aéreo entre la reja de la Embajada y la zona de montaje situada en la vereda de enfrente.

La toma interior debe ser la de una escena del interior de la Embajada (territorio francés) que nunca es visible desde el espacio exterior (territorio nacional). Por ejemplo, la zona de escritorios de la secretaría del agregado cultural. Esa es la oficina en que se realizan los trámites administrativos relativos a la cooperación científico-tecnológica chileno-francesa.

La toma video debe ser realizada durante una hora de trabajo de la oficina y será reproducida en el monitor externo a la hora de realización del montaje.

La frase de neón estará situada sobre el monitor y recorrerá la totalidad de la luz del arco

tapiado de la construcción y dirá: FRENTE NEOCLÁSICO.

Acuerdos de Mayo

Nota: El montaje, en su núcleo principal, estará situado en la vereda frente al edificio de la Embajada. Desde la reja se construirá un tendido aéreo, soportado por un par de postes de madera que conducirá dos líneas: una de agua y la otra eléctrica. La primera será una manguera y la segunda, la cablería del grabador.

DOCUMENTO II

Desde aquí, lo que aparece como texto del Documento II no es, propiamente el Documento II, sino la continuación por simple adjunción, del texto general. Ésta ha sido realizada posteriormente al inicio —dos meses después— como una manera de proseguir lo que se ha planteado en otro texto escrito hace algunas semanas en torno a la exposición de Brugnoli en Ojo de Buey.

¿Cómo asegurar la sutura de los textos? ¿A qué obedece la necesidad de juntarlos, usando como excusa un texto lateral polémico, escrito después de otro, que agregó, y que sirve de plataforma general en este cortísimo período? Me refiero al texto sobre la exposición de Duclos en la misma Ojo de Buey.

No deseo ponerlos a todos en una misma línea de valencia, sino operar en sus juntas una continuidad forzada que asume la diferencia de tonalidad de cada escritura. Me afecto a la parcialidad de sus intereses como piezas posicionales en la coyuntura plástica.

Desde esta consideración, me resulta clave informar que la producción del Protocolo en cuestión no fue asumida. Con Díaz, nos redujimos a observar algunas intervenciones enumeradas en el programa del Instituto.

En verdad, asistimos a la de Carlos Altamirano y a la de Lotty Rosenfeld, planteadas como lo micro y lo macro de una actitud compartida y divergente a la vez. De la acción de Brugnoli no tuvimos idea. A la de Langlois llegamos tarde. A la de García de la Sierra no asistimos de manera inexplicable. A las de los otros grupos, francamente, no asistimos. ¿Se espera que lo expliquemos? Ya habrá tiempo.

Hasta el título Documento II, yo hablaba de Mellado como tercera persona. El texto previsto se jugaría en una objetividad impostada cuyo interés manifiesto estaría puesto en hacer estado de la diferencia de aproximación al objeto, de parte de Díaz y mío. El hecho de que ni siquiera insistiéramos en publicar el Protocolo en la fecha debida tendría que ver con la extrema molestia que nos causaría la cercanía del grupo de operaciones. ¡Pasar por todo eso! Si asistimos a algunas intervenciones, era porque nos parecían proseguir trabajos interrumpidos cuyo destino deseábamos prefigurar. Pero las otras: falta de interés programático, falta de sensibilidad por trabajos que repiten fórmulas ya extremadamente manidas, de las cuales no esperamos absolutamente nada.

Sobre la intervención de Altamirano, sentíamos curiosidad. Más bien, ansiedad ante un trabajo que venía a ponerse después de que el mismo Altamirano se negara a enviar su obra a la muestra de Berlín. En esos días,

Dittborn por teléfono me instó a asistir. Me dijo que conocía el diseño y que le interesaba enormemente. Siempre me ha sorprendido la afición que Dittborn guarda por los trabajos de Altamirano. Trabajos que son, por períodos, inconstantes, hasta exiguos, de los cuales uno espera que se consistan. Así, pensé que la permanencia de Altamirano en el programa de intervenciones obedecía al interés de recuperar un impulso de trabajo en un terreno lateral a su actual proyecto de pintura.

Si hago pasar el programa de intervenciones por el tamiz de la recuperación de los impulsos, entonces debo considerar que todos los trabajos comparten una misma indigencia. Hay allí artistas que hace mucho que no exponen ni se exponen. El programa es un apoyo. Una excusa inmediata. Todo eso está bien. Pero no hay que perder de vista el hecho de que ciertos artistas chilenos solo trabajan para eventos de este tipo. Requieren de un chicote. Por el que reciben una nada. Ya lo que he dicho. Una secuencia fotográfica es demasiado poco. Quizás, la promesa de un catálogo. El nuevo museo, por decir. El libro de arte como desplazamiento portátil del museo importable. Buscando incidir en el pequeño boom editorial de estos años.

Entonces, me encuentro con este trabajo de Altamirano, diseñado para ir entre otros trabajos que recuperan —no sé todavía de qué manera ni con qué intensidad— la programación de “cuerpo correccional” (N. Richard, 1980). A diez años, se espera que se opere socialmente lo que Leppe no fue capaz de hacer por sí solo. Me refiero al militatismo homosexual. No podía. Habría desplazado en la teoría lo que sustenta(ba) las inversio-

nes sobre el feminismo revolucionario (sic). Entonces, hoy, cuando ya no es lo mismo, esa misma teoría sirve para recuperar en el travestismo un modelo de análisis y de crítica cultural. Lo que se llama “retórica de los bordes sociales”, que disputan a la ideología literaria de Diamela Eltit, la operabilidad de la metáfora generativa del aparato fotográfico. Todo ese asunto del negativo de la sociedad. Del cuerpo “otro”:

Así, la intervención de Lotty Rosenfeld, en su monumentalidad y su exactitud —habrá que tener cuerpo de obra para asumir el desafío de ser exacta en ese monumento— intenta reponer las jerarquías en su lugar. Si se trata de travestismo, su entera intervención lo era. Sin tener que recurrir al “folklore borderline”, practicado por críticos que creen que todavía es posible “épater les bourgeois”. (Les bourgeois no s’pattent plus!). La nueva moda el “encanallamiento”. Fascinación por los bordes efectivos, es decir, reglamentados, del social.

El caso es que entre las intervenciones de Altamirano y de Rosenfeld no pasaron más de diez días. La primera era micro, la segunda era macro. Sin habérselo propuesto, transitan por materiales formales similares. Sin embargo, en Rosenfeld todo se amplifica y se desplaza de acuerdo a un índice exponencial.

Sin duda, el lugar “ayuda”. Las ruinas de un hospital son extremadamente pregnantas. ¿Ruinas? Obra gruesa en proceso de terminación. Ha sido intervenida en su irreversibilidad. El hospital también. La casa acogerá el sonido de otra casa, llena. El hospital será llenado con sonidos que provienen de actos

públicos. De sanción política. Un fragmento del juicio de Ochoa. Un fragmento de un día de plebiscito. Ambos fragmentos, puestos en línea con fragmentos de otros trabajos anteriores de Lotty Rosenfeld. De dominio público. Un juicio político y un juicio político. Tribunal “arreglado” y tribunal “arreglado”. El primero, un juicio demasiado rápido para condenar a ¿un héroe que traiciona? ¿A un oponente en desgracia? ¿A un rival derribado mediante una operación de inteligencia? El segundo, un juicio del pueblo. El acto de votar que se recupera, al interior de la legalidad del Régimen, para decir No al régimen. Pero, ¿cuál plebiscito? ¿El de la aprobación de la Constitución? ¿El de octubre? ¿El de las reformas? Estos aspectos son narrativos e inciden enormemente en el “análisis de contenido” de la “banda sonora”. Ya hablaré de eso.

No habrá que olvidar que el hospital —¿hospital?— está habitado. Será la ocasión de hacer un breve estudio sobre las condiciones actuales de la población, como efecto del trabajo de Lotty Rosenfeld.

Al día siguiente del trabajo de Altamirano, le escribí una carta. Se la entregué una semana después. En la inauguración de Duclos. Luego me llamó por teléfono y fui a su estudio. A ver las últimas pinturas. Mi carta le había gustado. Había sido escrita para que le gustara. El trabajo merecía estar acompañado. Era una manera de saldar cuentas con su propia historia de trabajos. Los de 1981, particularmente. Recuerdo dos ocasiones: la del 31 de junio y la del mes de octubre. Esta última, dará lugar al video “Sobre el paisaje de Santiago”, que participará en el Primer Festival de Video Arte del Instituto Francés. Ese festival,

la historia de ese festival es otro de los modelos operantes y turbulentos de las relaciones de cooperación chileno-francesa.

Este trabajo de La Florida, en esa casa “estilo inglés”, en serie, es una manera de cerrar una herida. La herida de una memoria de trabajos incompletos. Pero de alguna manera perfectos en su diseño. En su simplicidad. En la austeridad de su proyección. Le escribí esa carta en honor a su persistencia. Del mismo modo, escribiré a Duclos, en esos días, en honor a una persistencia análoga. Aunque de proyecciones diferentes. Eso es algo que se podrá apreciar en el texto referido.

En fin, el trabajo de Altamirano se vinculaba a nuestras ficciones sobre el plano regulador. Algo que tiene que ver con el uso de metaforas de planificación urbana para abordar cuestiones de pintura. De trabajos de arte des- y re-presentativos.

Bueno. El caso es que después de la puesta en consonancia de los trabajos de Altamirano y Rosenfeld; después del peso de la exposición de Duclos; después de la presentación de Dittborn en Kino Producciones, no es posible afirmar el carácter ruptural de la exposición de Brugnoli. Si tan solo hubiese guardado silencio. Si tan solo hubiese medido su ansiedad. Entonces habría sido considerada en las intersecciones de trabajos en la coyuntura. Pero así, como fue promovida por el catálogo a que dio lugar, resulta indirectamente difamante para la memoria de todos los trabajos que tuvieron lugar en los últimos tres meses. Por decir lo menos.



Carlos Altamirano, intervención, casa piloto, Florida, Santiago de Chile, 1989.

Directorio

Pedro Montes
Gabriel Ossandón
Paula del Sol
Carlo Solari

Director Ejecutivo

Justo Pastor Mellado

Dirección Editorial

María Fernanda Pizarro