



CONTEMPORARY ART FROM CHILE
ARTE CONTEMPORANEO DESDE CHILE

CONTEMPORARY ART FROM CHILE

ARTE CONTEMPORANEO DESDE CHILE

AMERICAS SOCIETY

680 Park Avenue

New York, New York

AMERICAS SOCIETY

The Americas Society is the only national not-for-profit institution devoted exclusively to educating the United States public about all facets of our Western Hemispheric neighbors. Its purpose is to foster an understanding of contemporary political, social and economic issues confronting Latin America, the Caribbean and Canada, and to increase public heritage of our neighbors. The Society strives to achieve its mission through a variety of programs offered by its three major divisions: Latin American Affairs, Canadian Affairs, and Cultural Affairs.

OFFICERS

David Rockefeller
Chairman

Marifé Hernández
John S. Reed
Vice Chairmen

George W. Landau
President

Ludlow Flower III
Executive Vice President

Susan Kaufman Purcell
*Vice President,
Latin American Affairs*

Lansing Lamont
*Vice President
Managing Director,
Canadian Affairs*

John E. Avery, Jr.
Secretary

Charles F. Barber
Treasurer

EDUCATION

Barbara M. Berger
Education Coordinator

Shirley Glubok
Lecturer

DEPARTMENT OF VISUAL ARTS

Thomas M. Messer
Senior Counselor for the Arts

Fatima Bercht
Director

Barbara M. Berger
*Visual Arts and Education
Programs Administrator*

Randolph S. Black
Gallery Manager

Lilian Antelo-Suarez
Sandra Antelo-Suarez
Tania Colmant-Donabedian
Felix Gil

Vincent Martone
Evidalia Saez
Julie Van Voorhis
Gallery Assistants

Elizabeth Ferrer
*Curatorial and Special
Projects Consultant*

DEPARTMENT OF DEVELOPMENT AND MEMBERSHIP

Cecilia Cooney
Director

Linda Friedman
Assistant to the Director

Christine Pietarinen
Membership Secretary

VISUAL ARTS ADVISORY BOARD

Wilder Green
Chairman

Patricia Cisneros
Barbara D. Duncan
Yolanda Garza Lagüera
Marifé Hernández
George W. Landau
William S. Lieberman
Richard Martin
Craig Morris
Waldo Rasmussen
Roger D. Stone
Elizabeth A. Straus
John N. Stringer
Edward J. Sullivan

COVER

Cat. no. 4
Gonzalo Mezza
*One Thousand and One Nights of the
Naked (and de Goya Dada) Maja, 1988*
(detail). Collection of Polaroid-
Reifschneider de Chile

Cat. no. 4
Gonzalo Mezza
*Las mil y una noches de la maja desnuda y
de Goya dada, 1988 (detalle). Colección
de Polaroid-Reifschneider de Chile*

CATALOGUE

Copyright 1990 Americas Society
Library of Congress Card Catalogue
Number 90-085952
ISBN 1-879128-02-0

Published by
Americas Society
680 Park Avenue
New York, NY 10021

ACKNOWLEDGEMENTS

FATIMA BERCHT

2

INTRODUCTION

FATIMA BERCHT

4

GONZALO DIAZ

ADRIANA VALDES

10

VIRGINIA ERRAZURIZ

PABLO OYARZUN R.

22

GONZALO MEZZA

JUSTO PASTOR MELLADO

30

ALICIA VILLARREAL

M. ANTONELLA RUSSO

38

ENRIQUE ZAMUDIO

JUSTO PASTOR MELLADO

46

ARTISTS' BIOGRAPHIES

54

CHECKLIST OF THE EXHIBITION

59

INTRODUCTION

BY FATIMA BERCHT, CURATOR

INTRODUCCION

Contemporary Art from Chile continues a series of exhibitions organized by the Visual Arts Department of the Americas Society, focusing on recent artistic developments in various Latin American countries; previous shows featured work from Argentina, Mexico and Venezuela. This exhibition includes recent works by five artists who live and work in Santiago, Chile: Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Gonzalo Mezza, Alicia Villarreal and Enrique Zamudio.

These artists do not belong to a distinct group. In fact, they do not all know one another. But their works are representative of certain forms of artistic expression that are important in Chile today, as they are in other countries.

Arte contemporáneo desde Chile continúa una serie de exposiciones organizada por el Departamento de Artes Plásticas de la Americas Society, enfocada en los acontecimientos artísticos recientes en diversos países latinoamericanos; muestras anteriores han presentado obras de Argentina, México y Venezuela. Esta exposición incluye piezas recientes por cinco artistas que viven y trabajan en Santiago de Chile: Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Gonzalo Mezza, Alicia Villarreal y Enrique Zamudio.

Estos artistas no pertenecen a un grupo especial. De hecho, no todos se conocen. Sin embargo, sus obras son representativas de algunas formas de expresión artística que son importantes hoy

CAT. NO. 6

ENRIQUE ZAMUDIO

SANTIAGO PHOTO-
PICTOGRAPHS:

LANDSCAPES FROM THE
CAMERA OSCURA,
MAPOCHO RIVER, 1988-89.
COLLECTION OF THE
ARTIST

CAT. NO. 6

ENRIQUE ZAMUDIO

FOTOPICTOGRAFICA
SANTIAGO: PAISAJES DESDE
LA CAMERA OSCURA, RIO
MAPOCHO, 1988-89.
COLECCION DEL ARTISTA



The photograph captures a desolate scene of a dirt road completely buried under a thick, uneven layer of sand. The sand has piled up on either side of the road, leaving a narrow, dark path in the center. In the background, the silhouettes of buildings and trees are visible against a pale sky, suggesting a coastal or desert environment. The overall atmosphere is one of isolation and the aftermath of a natural event, such as a sandstorm or beach erosion.

These forms evolve from a search, common among the most progressive Chilean artists, for new strategies and resources for the production and distribution of art. The works are also shaped by the artists' keen sense of commitment to their cultural, social and historical context. It can be argued that these two factors are inseparable.

The artists selected for this exhibition are represented by a total of six works, all produced between 1985 and 1990. Despite the small number of pieces, I believe the exhibition and this catalogue can suggest the range of ideas, themes, visual vocabularies and material resources that are relevant to contemporary Chilean artists.

The works are analyzed in depth in the critical essays that follow. The authors include Justo Pastor Mellado and Pablo Oyarzún R., both philosophers by training, and Adriana Valdés, a literary critic. All three regularly write about art in Santiago, Chile. The fourth contributor is M. Antonella Russo, an Italian scholar of the history of photography, currently working on her doctoral dissertation in the Department of Art History, at the Graduate Center of the City University of New York.

THE ARTISTS

Gonzalo Díaz (born 1947), professor of painting and drawing at the School of Arts of the University of Chile, is represented by his installation *Painting on Commission*, 1985 (cat. no. 1) and *La Lumpérica*, 1989 (cat. no. 2), a multimedia triptych. These smaller works, intriguing and complex as they are, only hint at the epic scale and broad historical references of some of Díaz's larger pieces, such as *Banco de Pruebas* (Benchmark), 1988, or *Lonquén: Ten Years*, 1989 – the former now in the collection of the Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin. *Painting on Commission* consists of two elements.

en Chile, como en otros países. Estas formas emergen de la búsqueda, común entre los artistas más progresistas de Chile, de nuevas estrategias y recursos para la producción y distribución del arte. Las obras también reflejan el marcado sentido de compromiso de los artistas con su contexto cultural, social e histórico. Se podría argumentar que estos dos factores – la búsqueda y el compromiso – son inseparables.

Los artistas seleccionados para esta muestra son representados por un total de seis obras, todas producidas entre 1985 y 1990. A pesar del escaso número de piezas, creo que la exposición y este catálogo pueden sugerir el ámbito de ideas, temas, vocabularios visuales y recursos materiales que son relevantes para los artistas chilenos actuales.

Las obras son analizadas a fondo en los ensayos críticos. Los autores incluyen a Justo Pastor Mellado y Pablo Oyarzún R., ambos formados como filósofos, y Adriana Valdés, una crítica literaria. Los tres escriben sobre el arte regularmente en Santiago. La cuarta colaboradora es M. Antonella Russo, una estudiosa italiana de la historia de la fotografía, que actualmente está preparando su disertación doctoral en el Departamento de Historia del Arte del Graduate Center de la City University of New York.

LOS ARTISTAS

Gonzalo Díaz (nacido en 1947), profesor de pintura y dibujo en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, está representado por su instalación *Pintura por encargo*, 1985 (cat. no. 1) y *La Lumpérica*, 1989 (cat. no. 2), un tríptico realizado con medios múltiples. Estas obras relativamente pequeñas, aunque fascinantes y complejas de por sí, sólo pueden intimar la escala épica y las amplias referencias históricas de algunas de las obras más grandes de Díaz, tales como *Banco de Pruebas*, 1988, or *Lonquén: diez años*, 1989 – la primera ahora en la colección de la Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin. *Pintura por encargo* consiste de

One is a large scene of the artist's studio, with Díaz at his easel. The second is a painted cut-out figure of Díaz as a photographer. This work – more fully discussed in the essay by Adriana Valdés – can be read as an ironic comment on trends in Chilean painting in the mid-1980s, when a new generation of painters aimed their loaded brushes at the expression of the self – with a liberal dose of *Flash Art* “transavantgardia.”

If *Painting on Commission* is a pun about Chilean art, a constant theme in much of Díaz's work, the triptych *La Lumpérica* explores another important subject for the artist: Chilean social history. “La Lumpérica” is the popular name for the first beatified Chilean woman, Sister Teresa. Here, Díaz juxtaposes photographic images (including portraits of La Lumpérica and Zulema Morandé – a Chilean woman killed by her husband) with texts, transparent fields of color, and linear schematizations of objects (including a knife, measuring instruments and a cement baluster). The three panels are of equal size, each framed in dark wood. On the lower left-corner of each frame is a wooden three-dimensional beheaded horse. For Díaz, this horse symbolizes social castration – as do the truncated lives of La Lumpérica and Zulema Morandé, emblematic figures of Chilean society.

Virginia Errázuriz (born 1941), professor of Fine Arts at Colegio Saint George and the Universidad Arcis in Santiago, presents the installation *Trama-Des-Trama* (roughly, Woven-Unwoven, cat. no. 3). She first assembled the work in the Galería Bucci in Santiago in 1985. The installation combines a large wooden triangle covered with tiny, colorful brushwork; framed photographic still-lives, printed in off-set, of the kind that the middle class in Santiago often buys in lieu of paintings; glowing light bulbs, and fragments of plastic sheets on both the floor and wall surfaces. The installation

dos elementos. El primero es una gran escena del estudio del artista con Díaz frente a su atril. El segundo es la figura recortada y pintada de Díaz como fotógrafo. Esta obra – analizada más ampliamente en el ensayo de Adriana Valdés – puede leerse como un comentario irónico sobre las tendencias en la pintura chilena a mediados de los 1980, cuando una nueva generación de pintores apuntaba sus pinceles cargados a la expresión del yo – con una dosis generosa de *Flash Art* “transavantgardia”.

Si *Pintura por encargo* es un juego de imágenes sobre el arte chileno, tema constante en gran parte de la obra de Díaz, *La Lumpérica* explora otro tema importante para el artista: la historia social de Chile. “La Lumpérica” es el mote que puso el pueblo a Sor Teresa, la primera chilena a ser beatificada. Aquí, Díaz yuxtapone imágenes fotográficas (incluyendo retratos de La Lumpérica y Zulema Morandé – una mujer chilena asesinada por su marido) con textos, campos transparentes de colores, y esquematizaciones lineales de diversos objetos (como un cuchillo, instrumentos de medir, y un balaústre de hormigón). Los tres paneles son de igual tamaño, cada uno enmarcado con madera oscura. En la esquina inferior izquierda de cada marco hay un caballo degollado tridimensional, también de madera. Para Díaz, este caballo simboliza la castración social – como también lo hacen las vidas trucas de La Lumpérica y Zulema Morandé, figuras emblemáticas de la sociedad chilena.

Virginia Errázuriz (nacida en 1941), profesora de bellas artes en el Colegio Saint George y la Universidad Arcis en Santiago, presenta la instalación *Trama-Des-Trama* (cat. no. 3). Montó la obra por primera vez en la Galería Bucci en Santiago en 1985. Combina un gran triángulo de madera, cubierto de minúsculas y coloridas pinceladas; naturalezas muertas fotográficas, impresas en off-set y encuadradas, como las que frecuentemente compra la clase media de Santiago en lugar de pinturas; bujías eléctricas encendidas, y fragmentos de

GONZALO DIAZ

GONZALO DIAZ: PAINTING ON COMMISSION

BY ADRIANA VALDES

GONZALO DIAZ: PINTURA POR ENCARGO

THE WORK:

AN INNOCENT DESCRIPTION

Gonzalo Díaz, in a painter's *intérieur*, looking soulfully at the viewer, a dog on his lap, his crutches and painting gear greatly in evidence, a landscape on the easel, calla lilies in a vase, drapery on the other side of the room. This is a portrait: a commissioned portrait. But painted on a colorful billboard. The billboard, done by a professional sign painter named Solís, was commissioned by Díaz and, like other billboards, painted from a

LA OBRA:

DESCRIPCION INOCENTE

Gonzalo Díaz está en un intérieur de pintor, mirando con sentimiento a los ojos del espectador. Tiene un perro en la falda, y en lugar destacado se encuentran sus muletas y su instrumental de pintura. Hay un paisaje sobre un atril, calas en un florero, y al otro lado los pliegues de un cortinaje. Es un retrato, hecho por encargo. Sin embargo, está en una colorida cartelera, y ha sido hecho por una persona de apellido Solís, que se dedica profesionalmente a pintar

CAT. NO. 1

GONZALO DIAZ

PAINTING ON

COMMISSION, 1985.

COLLECTION OF THE
ARTIST

CAT. NO. 1

GONZALO DIAZ

PINTURA POR

ENCARGO, 1985.

COLECCION DEL
ARTISTA

ES UNA PINTURA
FUERA DE SERIE!
VIOLENCIA, ACCION, INTRIGA Y
PERFORMANCE EN LA ULTIMA
OBRA DEL AUTOR DEL KM.104.



PROXIMO CAPITULO DE LA PINTURA CHILENA
LA DIAZ SOBRESOMARES INTERCAMBIO KULTURAL *presenta:*

PINTURA POR ENCARGO

(SE RECOMIENDA NO HACER MAS DE UNA AL AÑO)

MAYORES DE 21 AÑOS 3 POSTULACIONES A LA MADONNA DE LA ACADEMI.



photograph taken by a professional photographer, one O’Ryan. On the billboard there is writing that announces the work as if it were a movie. Near the billboard there is a life-sized, black-and-white photographed cut-out of Díaz holding a large camera, presumably preparing himself to photograph the painting for whose original photograph he himself was the sitter. He is looking at another camera held by O’Ryan. He is making a face like a tough guy in a movie. There is a marked contrast between this face and the one on the billboard. So much for description.

A DESCRIPTION IS UNFOLDED,
SOME SPACES APPEAR

Irony, obviously at work here, depends on certain distances and paradoxes. The artist is not the painter, and so the first distance (the first space) is that between the artist and the craft of painting. Look, no hands: a hired hand. There is no physical trace in which to find a “style” through which the artist may “reveal” himself. Instead, there is a production: “LaDíaz Sobrelosmares Intercambio Kultural”¹ presents...The production of a pose: the artist as poseur. The painting as the object as a means to validate that pose, to surround its sitter with the tools of his trade, to provide him with an acceptable look in his eyes, all for the purpose of installing him. A parodic installation: remember the title of earlier works, *Historia sentimental de la pintura chilena* [Sentimental History of Chilean Painting]. It is in an ironic history of painting that the artist installs his sentimental *intérieur*, whose blinds separate him from the outside world.²

In Díaz’s work, the artist’s own previous paintings are constantly set in dubious, parodic contexts. He has titles like *Paradise Lost* (a series done years and years ago). “Illusion” is a recurrent word in the texts included in another work

cartelera, y a quien Gonzalo Díaz hizo el encargo. Como toda cartelera, se pintó a partir de una fotografía tomada por otro profesional, esta vez de apellido O’Ryan. Sobre la cartelera, letras que anuncian la obra, como si fuera una película. A cierta distancia, la figura recortada de una fotografía de Gonzalo Díaz, de tamaño natural, en blanco y negro, portador de una enorme cámara, supuestamente preparándose para fotografiar la pintura para cuyo original fotográfico posó. Su mirada se dirige hacia otra cámara, la que llevaba O’Ryan, el fotógrafo profesional a quien encargó fotografiarlo llevando la primera cámara. La expresión de su cara es la de un personaje duro de película. Hay fuerte contraste entre esa cara y la de la cartelera. Hasta ahí esta descripción.

LA DESCRIPCION SE DESPLIEGA;
APARECEN CIERTOS ESPACIOS

La ironía sin duda funciona aquí, y depende de ciertas distancias y ciertas paradojas. Aquí el “artista” no es el pintor, y por lo tanto la primera distancia (el primer espacio) se abre entre el artista y el oficio de la pintura. Sin manos: en vez de manos, mano de obra. No hay huella física del artista, no puede rastreársele un “estilo” que sea revelador. En cambio, hay una producción: “LaDíaz Sobrelosmares Intercambio Kultural”¹ presenta... Se trata de la producción de una pose, del artista como posero. La pintura es el objeto hecho por encargo para validar esa pose, para rodear a quien posa de un instrumental propio de su oficio, para dotarlo de una expresión adecuada en los ojos; en fin, se trata de instalarlo. Es una instalación paródica. Cabe recordar un título de obras anteriores de Gonzalo Díaz, como *Historia sentimental de la pintura chilena*. El artista se instala en una historia irónica de la pintura. Obsérvese que está en un “interior” cuyas persianas lo separan del mundo externo.²

La obra de Gonzalo Díaz suele incorporar sus pinturas de fecha anterior, pero siempre en contextos dudosos y

called *Kilometro 104*. Craftsmanship, spontaneous self-expression and illusion are considered the traditional tools of the trade even more than the brushes, colors and canvases on the painted billboard. (The canvas represented on the billboard is an early work by the artist himself, entitled *Laguna Estigia*, or *Styx*.)

Another distance (another space) is opened up: that between this first image of the artist as sitter and his second image, that of the movie tough holding the camera a few inches from the billboard. Besides the obvious ironic distance separating both "selves," this photographed photographer introduces the distance between painting and photography, a distance in which our perspectives on the status of painting get twisted around.

In the first such twist, the billboard is seen as a paroxysm of painting. Painting at its most ostentatious, as the exaggeration, the over-representation of its own gestures, as the shameless production of its grossest effects. Painting = billboard as woman = streetwalker. A billboard seen as a painting that takes to the streets. A second twist: the painting in a subordinate, masochistic relation to photography. Since it is painted from a photograph, the billboard will slavishly adhere to the pre-existing image, renouncing any "creation" of its own. "Creativity" is shifted from the activity of painting to that of producing the photographic image. A third, even more degrading twist: the image painting reproduces is not an image of "truth" or "reality;" it is as fabricated, as illusory, as any ever generated by painting. So painting is not giving way to photography as a record of objective, collective "truth" as opposed to a subjective, individual interpretation; it is giving way to yet another and more obvious form of fabrication, aimed not at a selective art-viewing public, but at mass consumers of

paródicos. Para titular sus series usa expresiones como Paraíso perdido; al incorporar textos en las obras, como hace en la serie Kilómetro 104, una de las palabras que se repite es "ilusión". Al hablar del oficio del pintor, no se suele hacer referencia sólo a pinceles, colores y telas (que están en cartelera, en esta obra). Se trata también de la expresión de la subjetividad, de la creación de una ilusión. (El cuadro representado en el dudoso contexto de la cartelera es una obra antigua del mismo Gonzalo Díaz, titulada Laguna Estigia.)

Se abre además otra distancia (otro espacio): el que media entre esta primera imagen del artista posando, y su segunda imagen, la del duro de película con una cámara en la mano, a varios centímetros de la cartelera. Además de la evidente distancia irónica que separa ambos sujetos, este fotógrafo fotografiado introduce la distancia entre pintura y fotografía, distancia que a su vez ejerce una serie de violencias sobre el status de la pintura.

La primera es presentar la cartelera como una especie de paroxismo de la pintura. Presentarla en su aspecto más ostentoso, en la exageración la sobrerrepresentación de su gestualidad, en una desvergonzada utilización de sus recursos más burdos. (Entre pintura y cartelera, la relación sería la misma que entre mujer y mujer de la calle.) Segunda violencia: la pintura aparece en una relación masoquista de subordinación respecto de la fotografía. Al pintarse sobre la base de una fotografía, la cartelera pintada se esclaviza a la imagen preexistente que ésta propone, renunciando así a toda pretensión de "crear": lo "creativo" pasa del ámbito de la pintura al de la producción de la imagen fotográfica. Una tercera violencia, aún más humillante, es que la imagen reproducida por la pintura no tiene que ver con la "verdad" o con la "realidad", sino que es tan fabricada e ilusoria como la más banal de la imágenes de la tradición pictórica. De manera que la pintura no cede el paso a la fotografía porque esta última sea un registro

Hollywood illusionism. And so on: following this course we get back to illusion, where it all started. (See the photographed photographer's face in the work.)

Perhaps what has been said thus far explains the following statement: *Painting on Commission* is a fierce artifact in which tensions between photography and painting (along with cinema) are put into savagely ironic play and create complex spaces of reflection. Reflection is a word of multiple meanings, and all of them apply to this work.³

CONTEXTS

A bit of history may be helpful here. Spontaneous self-expression, craftsmanship, and illusion can all become dirty words in certain contexts. In the seventies and early eighties, no artist in the Chilean intelligentsia was immune to Walter Benjamin and the notion that the age of mechanical reproduction "withers" the aura of the original, authentic work of art.⁴ In Chile, this was not an issue involving only intellectual considerations but a complex conjunction of circumstances in which intellectual matters played only a part. Typical of Latin American syncretic habits, the result was mixed, hybrid – resisting oversimplification, inviting a closer, more thoughtful look. The history of ideas in Latin America is a history of divergence: "devenir es divergir."⁵

Several Chilean artists and critics were well aware of the growing pains in Western art produced by great technical innovations. As Paul Valéry had predicted, technology transformed the making of art, affected "artistic invention itself," and brought about "an amazing change in our very notion of art." But the relation with photography, an obsession in those years, had more immediate antecedents, and was a potent force in the art produced then.⁶ It is perhaps no accident that after 1973 the

de una verdad objetiva y colectiva, en oposición a una interpretación individual y subjetiva. Está cediendo a otra forma más de fabricación, todavía más obvia, cuyo destinatario no es el público selectivo de las artes visuales, sino el público masivo del ilusionismo hollywoodense. Y así: tras este periplo, estaríamos de vuelta en la ilusión, que fue el punto de partida. (Véase la cara del fotógrafo fotografiado, allí en la obra.)

Tal vez lo dicho hasta ahora logre explicar la afirmación siguiente: Pintura por encargo es un artefacto feroz, en el que las tensiones entre la pintura y la fotografía (con el cine como tercero en discordia) entran en un juego salvajemente irónico, y crean complejos espacios de reflexión. Reflexión es palabra de múltiples sentidos, y todos ellos funcionan en esta obra.³

CONTEXTOS

Tal vez venga bien aquí un poco de historia. La expresión espontánea de la subjetividad, el oficio, la ilusión, pueden adquirir connotaciones obscenas en determinados contextos. En los años setenta, y a comienzos de los ochenta, es cierto que ningún artista de la intelligentsia chilena pudo soslayar la problemática planteada por Walter Benjamin al decir que el aura de la obra de arte auténtica y original "se marchita" en la época de la reproducción mecánica.⁴ Estos elementos de orden intelectual eran sin embargo, y como suele suceder aquí, sólo una parte de los que configuraban una compleja conjunción de circunstancias. Como corresponde al sincretismo cultural latinoamericano, esta daría un resultado mixto, híbrido: ciertas estrategias resistentes a la excesiva simplificación, ciertas exigencias de mirar con mayor tiento. Tal vez lo que interese en la historia de las ideas en América Latina sea precisamente el tema de la divergencia: Aquí, "más que en otras partes, devenir es divergir".⁵

Entre los artistas y críticos chilenos hubo algunos muy conscientes de los dolores de crecimiento que padecía el arte

CAT. NO. 2

GONZALO DIAZ

LA LUMPERICA
(TRIPTYCH – PART
ONE), 1989.

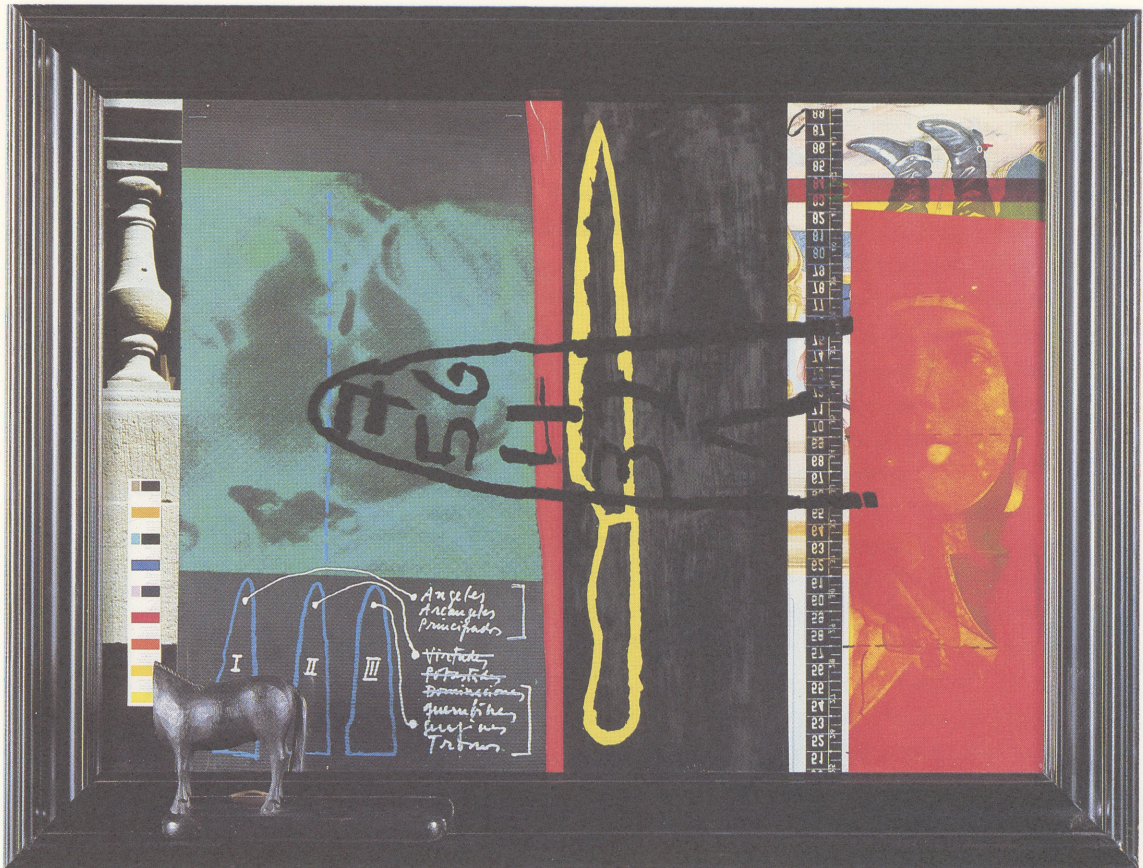
COLLECTION OF THE
ARCHER M.
HUNTINGTON ART
GALLERY,
UNIVERSITY OF TEXAS
AT AUSTIN
ARCHER M.
HUNTINGTON MUSEUM
FUND, 1989

CAT. NO. 2

GONZALO DIAZ

LA LUMPERICA
(TRIPTICO – PRIMERA
PARTE), 1989.

COLECCION DE
ARCHER M.
HUNTINGTON ART
GALLERY,
UNIVERSITY OF TEXAS
EN AUSTIN
ARCHER M.
HUNTINGTON MUSEUM
FUND, 1989



obsession with photography prevailed in Chilean art circles reduced to fear and shock by the actions of the military government. Both consciously and unconsciously, photography was sought “as a material trace of people who have left no trace in official history,”⁷ as evidence, as an urgent relation to the real. “*Y la cámara no tiene rival para mostrar al hombre en la catástrofe*” [Photography is unrivaled for showing man in catastrophe] was a phrase taken from *Life* and reprinted in art catalogues. This created an ethical imperative that displaced painting into the realm of self-absorption, self-expression, self-ishness, subjectivity – all dirty words in that context. And an obsession with pictorial craftsmanship was dirty work, as was the creation of “illusion” – perhaps unconsciously assimilated in those days into the act of “pretending” certain things had not happened, a *conditio sine qua non* imposed on the lives of too many people. History was seen and experienced as a violent split, a fissure. Its violence was mirrored, perhaps not wholly consciously, in the violence with which art approached its own cleavages.

The use of photography in art produced still another major effect: it created a finer perception of the set of conventions that make viewing possible, on the one hand; and on the other, a clear sense of the “optical unconscious” revealed in and by the photographic image. The “outmoded concepts such as creativity, genius and mystery” (Benjamin) came under ever closer scrutiny.

So too the notion of the painter as creator. Indeed the “subject” as such seemed to have been displaced forever.⁸ Attention was shifted to the process of producing meaning, that is, meaning as a social construction. Subjective “inner space” was seen as populated by a set of collective images and social codes. These were some of the contextual elements of the exhibition *Fuera de serie* [which can

*occidental. Como lo había predicho Valéry, esos dolores provenían de las grandes innovaciones técnicas que efectivamente transformaron el hacer artístico, afectando hasta “la invención artística misma”, y produciendo un “cambio asombroso en la propia noción del arte.” Pero la relación con la fotografía que era obsesiva por esos años, tenía motivos menos librescos y más inmediatos, estrechamente vinculados a las obras que entonces se producían en el país.*⁶ No es una casualidad que después de 1973 se haya impuesto una obsesión con la fotografía en círculos artísticos chilenos conmocionados y atemorizados por la actuación del gobierno militar. Tanto en forma consciente como inconsciente, la fotografía se buscó en cuanto “huella material de gente que no dejó huella alguna en la historia oficial”, en cuanto evidencia, en cuanto relación urgente con lo real. “*Y la cámara no tiene rival para mostrar al hombre en la catástrofe*” era una frase tomada de la revista *Life*, que se reproducía en catálogos de exposiciones. Se creaba así una especie de imperativo ético que desplazaba la pintura hacia el ámbito de lo subjetivo, de la expresión individual, del egoísmo – todo lo cual tenía connotaciones negativas en ese contexto. Y la obsesión por el oficio pictórico tal vez se asimilaba inconscientemente, en esos tiempos, al acto del ocultamiento de determinados hechos, que en demasiados casos era una *conditio sine qua non* de la vida de la gente. La historia se veía y se experimentaba como un corte violento, una fisura. Su violencia se reflejaba, tal vez en forma no totalmente consciente, en la violencia que caracterizaba la toma de posiciones en el campo artístico.

El uso de la fotografía en el arte produjo además otro efecto importante: creó una mayor percepción del conjunto de convenciones que condicionan la mirada, por una parte, y por otra, una mayor comprensión del “inconsciente óptico” que se revela en la imagen fotográfica. Se reexaminaron con detenimiento ciertos “conceptos obsoletos como los de creatividad, genio y misterio” (Benjamin);

CAT. NO. 2
GONZALO DIAZ
 LA LUMPERICA
 (TRIPTYCH – PART
 TWO), 1989.
 COLLECTION OF THE
 ARCHER M.
 HUNTINGTON ART
 GALLERY,
 UNIVERSITY OF TEXAS
 AT AUSTIN
 ARCHER M.
 HUNTINGTON MUSEUM
 FUND, 1989

CAT. NO. 2
GONZALO DIAZ
 LA LUMPERICA
 (TRIPTICO – SEGUNDA
 PARTE), 1989.
 COLECCION DE
 ARCHER M.
 HUNTINGTON ART
 GALLERY,
 UNIVERSITY OF TEXAS
 EN AUSTIN
 ARCHER M.
 HUNTINGTON MUSEUM
 FUND, 1989



be translated as "out of the ordinary" or "custom-made"], where *Painting on Commission* was first shown, in 1985.

A RESPONSE

The responses to the issues around the *Fuera de serie* exhibit were as diverse as the participating artists.⁹ Gonzalo Díaz, in *Painting on Commission*, chose to present the *obscene* (in the wonderful and incorrect etymology by D. H. Lawrence: that which is off the scene, that which is not represented). In other words, he chose to present a primal repressed scene: the painter, his picture, his easel, his brushes, his palette. The unmentionable. The shocking. That which the empire of photography had altered and repressed, presumably forever. He included in his presentation the laugh of Medusa: the eye of the camera beyond the limits of the unframed picture on the billboard; the ironic distance between two selves, two portraits of the same Díaz; the ironic distance between photography and painting, the twists and turns in the relation between the two.

Yet Díaz's move, in the context of that exhibit, was also an open move. It laughed at itself and at the space in which it performed. It reinstated pleasure: it defiantly brought painting back to the gallery, bearing the traces of its transit on the streets, having duly paid its humiliating and masochistic homage to photography. In its exaggerated splendor, painting – the banished whore – came back on his arm. Whose arm? An interesting question. The arm of a hired hand? Where, in this work, are the eyes of the artist? In the painted eyes of someone who sat for the original photograph from which the billboard was painted? In the photographed eyes of someone who posed holding a camera? In the eyes of someone who commissioned the two craftsmen? In the fiercely ironic eyes that assembled the

con ello pareció caducar para siempre la noción del pintor como creador, e incluso hasta la misma noción de sujeto. La atención se concentró en el proceso de producción de significados, en cuanto construcción social: a la visión del "espacio subjetivo" en cuanto lugar en que se reúne un conjunto de imágenes colectivas y de códigos sociales. Estos fueron algunos de los elementos del contexto en que se ubicaba Fuera de serie, la exposición de 1985 donde se mostró por primera vez Pintura por encargo.

UNA RESPUESTA

Las respuestas a los temas que rodeaban esa exposición fueron tan diversas como los mismos artistas participantes.⁸ Con Pintura por encargo, Gonzalo Díaz eligió presentar lo obscuro (en la etimología maravillosamente incorrecta propuesta por D. H. Lawrence: lo que está fuera de la escena, lo que no se representa). En otras palabras, eligió presentar la escena primaria de la represión: el pintor, su cuadro, su atril, sus pinceles, su paleta. Lo impresentable. Lo chocante. Lo que el imperio de la fotografía había alterado y reprimido, tal vez para siempre. Incluyó en su presentación la risa de la Medusa: el ojo de la cámara, más allá de los límites del cuadro en cartelera, la distancia de la ironía entre dos sujetos, ambos retratos del mismo Gonzalo Díaz; y la distancia de la ironía ente la fotografía y la pintura, con las violencias que implica y que fueron descritas en parte un poco más arriba.

Sin embargo, la movida de Gonzalo Díaz fue, en el contexto de esa exposición, también una movida abierta. Se reía de sí misma y del espacio en que se presentaba. Reinstalaba el placer: desafiante, retomaba la pintura y la traía a la galería... pero llevando claras huellas del paso por la calle y del homenaje humillante y masoquista rendido a la fotografía. A la pintura, como a una puta postergada y expulsada, le hacía un gesto: le daba el brazo, para devolverla a su espacio. Se impone entonces una

CAT. NO. 2
GONZALO DIAZ
LA LUMPERICA
(TRIPTYCH - PART
THREE), 1989
COLLECTION OF THE
ARCHER M.
HUNTINGTON ART
GALLERY,
UNIVERSITY OF TEXAS
AT AUSTIN
ARCHER M.
HUNTINGTON MUSEUM
FUND, 1989

CAT. NO. 2
GONZALO DIAZ
LA LUMPERICA
(TRIPTICO - TERCERA
PARTE), 1989
COLECCION DE
ARCHER M.
HUNTINGTON ART
GALLERY,
UNIVERSITY OF TEXAS
EN AUSTIN
ARCHER M.
HUNTINGTON MUSEUM
FUND, 1989



artifact? Or, perhaps, in the spaces created by a number of gazes gliding uncertainly from place to place and back again, “depending on the day of the week or the project concerned,” as Gómez Peña has so aptly put it?¹⁰

No subjection: yet a mobile, aware, astute subject, whose distance – whose irony – is a created space of freedom, however transient and imperiled it may be.

NOTES

1 The name of this fictitious production company is a collection of private jokes about the other artists in *Fuera de serie*, the title of the exhibit in which the work was first presented, and which is also parodically mentioned in the writing on the billboard.

2 Two unpublished texts by Justo Pastor Mellado, *Omaha: cabeza de playa* (1985) and *Novela de Omaha* (1988), both about this work, provided insights helpful for the writing of this essay.

3 “Reflect[...] 1. To bend or throw back, as light, heat, or sound. 2. To give back an image of; to mirror or reproduce. 3. To cast or bring back as a consequence (with on)...4. To fold or burn back. (Rare). Webster’s *New Unabridged Dictionary*, Dorset & Baber, 1983.

4 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations* (edited and with an introduction by Hannah Arendt). New York, Schocken Books, 1978. It may be worthwhile to note that at the time very few people had direct access to this article. No Spanish translation was available, and neither was the English one, for that matter. This points to a situation in which hearsay and commentaries weighed as much as the texts themselves in determining their influence...

5 Zea, Leopoldo, comp.: *América Latina en sus ideas*. Mexico, Siglo XXI

pregunta: ¿qué brazo? ¿El de la mano de obra? ¿En qué parte de esta obra puede ubicarse la mirada del artista? ¿En los ojos pintados de alguien que posó para la fotografía que sirvió para hacer la cartelera? ¿En los ojos fotografiados de alguien que posó sosteniendo una cámara? ¿En el ojo de la cámara que lo fotografió? ¿En los ojos de quien hizo los encargos a dos profesionales? ¿En los ojos ferozmente irónicos con que se armó el artefacto? Como hipótesis, se puede decir que la mirada del artista no está en parte alguna, sino sólo en los espacios que se crean en el ir y venir entre unas y otra mirada, en la incertidumbre de su localización, que depende “del día de la semana o del proyecto de que se trate”, como dijo con acierto Gómez Peña.⁹ No hay sujeción: en cambio, hay un sujeto móvil, consciente, astuto, cuya distancia – es decir, su ironía – es un espacio de libertad creada, por transitoria y precaria que ésta sea.

NOTAS

1 El nombre de esta productora ficticia es una colección de chistes privados que tienen que ver con los otros artistas presentes en *Fuera de Serie*, la exposición donde se presentó por primera vez la obra, y que también se menciona en forma paródica en las letras del cartelón.

2 Véanse las observaciones de Justo Pastor Mellado en dos textos sobre esta obra (*Omaha, cabeza de playa*, 1985, y *Novela de Omaha*, 1988).

3 La definición de la edición 1983 del Diccionario Webster da tres acepciones en inglés del verbo reflect: 1. Doblar o devolver, en el caso de la luz, el calor o el sonido. 2. Devolver la imagen de algo; espejear o reproducir. 3. Caer sobre, como consecuencia (con la preposición on). (El original de este texto fue escrito en inglés.)

4 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” en *Illuminations* (Edited and with an introduction by Hannah Arendt), Nueva York, Schocken Books, 1978. Tal vez vale la pena decir que en ese entonces eran pocos

Editores y UNESCO, 1986, p. 12.

6 A discussion of these and other topics is contained in Nelly Richard, *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973*, Melbourne, Art & Text, Special Issue, No. 21, May-July 1986, especially pp. 35-44.

7 Adriana Valdés, "From Another Periphery: 17 Mail Paintings," Eugenio Dittborn, George Paton Gallery, Melbourne, 1985, p. 6.

8 "Forever," remarks a love poem by the Chilean Nicanor Parra, "means three months."

9 The only other participant who presented painting was Juan Dávila, whose work is an enquiry on "the complex workings of mediation" and whose paintings "lay their visual devices and codes open to view; in fact, they open themselves to the contemporary conditions of visual production and reproduction in the least idealized way possible" (Guy Brett, *Transcontinental, Nine Latin American Artists*, Manchester, Verso, 1990, p. 106).

10 Guillermo Gómez Peña, "Wacha ese border, son," quoted by Nestor García Canclini, "Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición," *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, vol. 1, No. 1, May 1990.

quienes tenían acceso directo a este artículo: no se disponía de traducciones al español, y ni siquiera al inglés. Esto apunta a una situación en que los comentarios de segunda mano tenían tanto peso como los propios textos, y en gran medida determinaban su influencia.

5 Leopoldo Zea, *América Latina en sus ideas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 12.

6 Un análisis de este y otros temas se encuentra en Nelly Richard, *Margins and Institutions, Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, número especial, No. 21, mayo-julio de 1986, especialmente pp. 35-44.

7 *The material trace of people who have left no trace in official history*, Adriana Valdés, "From Another Periphery: 17 Mail Paintings", Eugenio Dittborn, George Paton Gallery, Melbourne, 1985, p. 6.

8 Aparte de la obra de Gonzalo Díaz, la pintura sólo se presentaba a través de Juan Dávila, cuya obra se ha considerado una investigación "del complejo funcionamiento de la mediación"; sus pinturas "dejan a la vista sus recursos y códigos visuales; de hecho, se abren a las condiciones contemporáneas de la producción y reproducción de la visualidad en la forma menos idealizada posible" (Guy Brett, *Transcontinental, Nine Latin American Artists*, Manchester, Verso, 1990, p. 106.)

9 Guillermo Gómez Peña, "Wacha ese border, son", citado por Néstor García Canclini, "Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición", *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, Vol. 1, No. 1, mayo de 1990.

ARTISTS' BIOGRAPHIES

GONZALO DIAZ

Born in/Nace en

1947 Santiago, Chile

Education/Educación

1969 Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago

Selected One-Person Exhibitions/Exposiciones Individuales (Selección)

1984 Galería Sur, Santiago
1985 Galería Sur, Santiago
1988 Galería Arte Actual, Santiago
1989 Galería Ojo De Buey, Santiago

Selected Group Exhibitions/Exposiciones Colectivas (Selección)

1979 XV Bienal Internacional de São Paulo, Brazil
1980 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
1983 Instituto Chileno-Francés, Santiago
1984 Galería Sur, Santiago
V Sydney International Biennial, Sydney, Australia
1985 Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentina
Galería Sur, Santiago
Galería Bucci, Santiago
1986 Galería Bucci, Santiago
1987 Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Santiago
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
1988 Galería de la Universidad Católica de Chile, Santiago
Galería Carmen Waugh, Santiago
1989 Galería Carmen Waugh, Santiago
Staatlichen Kunsthalle, Berlin
1990 Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, Santiago
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

CHECKLIST OF THE EXHIBITION

GONZALO DIAZ

1.

Painting on Commission, 1985

paint on canvas, cardboard and electrical wire

2.83 x 2.6 x 1 m

Collection of the artist

Pintura por encargo, 1985

pintura sobre lienzo, cartón y cable eléctrico

2.83 x 2.6 x 1 m

Colección del artista

2.

La Lumpérica (triptych), 1989

paint, photograph, silkscreen, mylar, matte board,
masonite, and wood

69 x 91 cm each panel

Collection of the Archer M. Huntington Art Gallery,
University of Texas at Austin

Archer M. Huntington Museum Fund, 1989

La Lumpérica (tríptico), 1989

pintura, fotografía, serigrafía, polipropileno,
cartón de ilustración, cartón prensado y madera

69 x 91 cm cada panel

Colección de Archer M. Huntington Art Gallery,
University of Texas en Austin

Archer M. Huntington Museum Fund, 1989

THE EXHIBITION

Curator

Fatima Bercht
Director
Visual Arts Program
Americas Society

Exhibition Designer

Randolph Black
Gallery Manager
Americas Society

Coordinator in Chile

Ana Maria Stagno

THE CATALOGUE

Authors

Fatima Bercht
Justo Pastor Mellado
Pablo Oyarzún R.
M. Antonella Russo
Adriana Valdés

Editors

Marguerite Feitlowitz
Geoffrey Fox
Daniel Jussim

Production Coordinator

Barbara Berger

Translators

Marguerite Feitlowitz
Geoffrey Fox

Graphic Designer

Ciri Johnson Design

Printing

Nadelstein Press, New York

Photography of Artworks

Jorge Brantmayer, Santiago

Photograph of La Lumpérica, by Gonzalo Díaz

George Holmes, Texas

