


The book cover features a red background with a faint, stylized map grid and a large, red compass rose. The compass rose has eight points, with the top and bottom points being elongated. The word "Cartographies" is printed in a gold, serif font across the upper portion of the cover. A black vertical band runs down the right side of the cover, and a piece of clear tape is visible on the right edge.

Cartographies

II



Cartographies

JOSÉ BEDIA
GERMAN BOTERO
MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO
MARÍA FERNANDA CARDOSO
MARIO CRAVO NETO
JUAN DÁVILA
IOLE DE FREITAS
GONZALO DÍAZ
CARLOS FAJARDO
JULIO GALÁN
GUILLERMO KUITCA
JOSÉ LEONILSON
ALFRED WENEMOSER
NAHUM ZENIL

• •

Winnipeg Art Gallery

Biblioteca Luis Angel Arango

Museo de Artes Visuales Alejandro Otero

National Gallery of Canada

The Bronx Museum of the Arts

EL EFECTO WINNIPEG

I. El modelo hugonote

El propósito de este escrito es colaborar al establecimiento de una base polémica para la discusión sobre el estatuto del curador de arte latinoamericano y ha sido redactado como un panfleto hugonote. Ello supone pensar la situación del espacio artístico intercontinental como la ficción de una guerra de religión implícita, en cuyo seno la disputa por la designación del arte ha terminado por sepultar toda política de tolerancia. Esta ficción ha dado lugar a otra, suplementaria y subordinada, que repite el modelo de la justificación teológica de las dominaciones españolas en América. El dispositivo narrativo de mi argumentación recurre a un universo conceptual que precede a las discusiones sobre el reconocimiento de la existencia del alma en los paganos. El uso de este recurso se propone desmontar el nuevo régimen de justificación teológica de la preeminencia del arte americano sobre las artes infieles.

El hecho que esta ficción se presente bajo el ropaje de un panfleto hugonote señala el propósito de reivindicar la libertad de las artes infieles en contra de la tiranía de las artes metropolitanas. El carácter hugonote declara la persistencia de un modelo galicano de la producción y circulación artística, contra cuya tiranía es preciso levantarse. El arte galicano es una denominación que indica el retardo democrático del arte metropolitano de hoy. Esto es, que el arte dota a la política del arcaísmo que esta misma dice transgredir en su régimen de instalación.

L'EFFET WINNIPEG

I. Le modèle huguenot

Le but de cet écrit est de collaborer à l'établissement d'une polémique de base pour la discussion sur le statut du conservateur d'art latino-américain et a été ainsi rédigé comme une brochure huguenote. Cela implique que la situation de l'espace artistique intercontinental est une fiction d'une guerre implicite de religion, au sein de laquelle la dispute pour la désignation de l'art finit par ensevelir toute politique de tolérance. Cette fiction a donné lieu à une autre, supplémentaire et subordonnée, qui reproduit le modèle de la justification théologique de la domination espagnole en Amérique. Le dispositif narratif de mon argumentation fait appel à un univers conceptuel qui précède les discussions sur la reconnaissance de l'existence de l'âme chez les païens. L'usage de ce procédé propose de démonter le nouveau régime de justification théologique de la prééminence de l'art américain sur les arts infidèles.

Le fait que cette fiction se présente sous l'habit d'une brochure huguenote indique l'intention de revendiquer la liberté de l'art païen contre la tyrannie de l'art métropolitain. Le caractère huguenote déclare la persistance d'un modèle gallican de la production et de la circulation artistiques, contre laquelle on doit se soulever. L'art gallican est une dénomination qui indique le retard démocratique de l'art métropolitain d'aujourd'hui. C'est à dire, que l'art donne à la politique de l'archaïsme qu'elle prétend transgresser en son régime d'installation.

La historia del arte latinoamericano no es escrita por los agentes locales latinoamericanos, sino por empresas museales estadounidenses y europeas, pese a denodados esfuerzos de algunas solitarias tentativas teóricas y curatoriales. Ahora bien: es preciso entender esta distinción de manera simbólica y no empírica. La historia global del arte latinoamericano es una aberración metodológica calculada para no tener que abordar la particularidad de las naciones y de las nociones. Hay tantos campos plásticos como tentativas de constitución de la sociedad política. El arte nacional es posible cuando la vanidad de los Estados se organiza y se configura como sistema. El arte es la continuación de la política por otros medios.

La única historia escrita, incluso en las versiones más ecuménicas del tercermundismo, suficientemente garantizadas por la buena conciencia de la ideología del quinto centenario, no considera la problemática-especificidad de las tramas genealógicas de la producción artística de cada país del continente latinoamericano – problemática-especificidad, en relación al esfuerzo de las historias oficiales por omitir y reducir los “secretos de familia” que las determinan.

La buena conciencia historiográfica que avala la designación de lo latinoamericano en el arte, es un efecto de “teoría empírica” que relata la difusión geográfica de momentos de transferencia fuerte en lo informativo y lo material (técnica pictórica). Estos momentos han permitido en cada país la instalación de espacios de reproducción

L'histoire de l'art latino-américain n'est pas écrite par les agents locaux latino-américains, mais par des entreprises "muséuses" étatsuniennes et européennes, malgré les efforts courageux de quelques tentatives solitaires de théoriciens et de conservateurs.¹ Ceci dit, il est nécessaire de comprendre cette distinction de manière symbolique et non empirique. L'histoire globale de l'art latino-américain est une aberration méthodologique calculée pour éviter d'aborder la particularité des nations et des notions. Il y a autant de domaines plastiques que de tentatives de constitution de la société politique. L'art national n'est possible que si la vanité des Etats s'organize et prend forme de système. L'art est la continuation de la politique par d'autres moyens.

La seule histoire écrite, y compris dans les versions les plus oecuméniques du tiers-mondisme, suffisamment garanties par la bonne conscience de l'idéologie du cinquième centenaire, ne considère pas la problématique-spécificité des trames généalogiques de la production artistique de chaque pays du continent latino-américain - problématique-spécificité en relation avec l'effort des histoires officielles pour omettre et réduire les "secrets de famille" qui les déterminent.

La bonne conscience historiographique qui garantit la designation de l'aspect latino-américain dans l'art, est l'effet d'une "théorie empirique" qui relate la diffusion géographique de moments importants transfert informatif et matériel (technique picturale). Ces moments ont permis, en chaque pays



orgánica de las transferencias, que han asegurado la recepción institucional de las representaciones artísticas. La denominación "arte latinoamericano" debe ser estudiada como una manifestación de autonomía dogmática, frente a la dependencia nocional de la ideología panamericanista de posguerra. Autonomía dogmática férreamente combatida en razón de su dependencia del discurso de la Tercera Internacional. Pero dicho discurso jamás logró instalar circuito alguno que pudiera fundar una autonomía de designación, quedando el arte latinoamericano a merced de configuraciones curatoriales estrechamente ligadas a las políticas implícitas de la Unión Panamericana.

l'installation d'espaces de reproduction organique des transferts, qui ont assuré la réception institutionnelle des représentations artistiques. La dénomination "art latino-américain" doit être étudiée en tant que manifestation d'autonomie dogmatique, par opposition à la dépendance notionnelle de l'idéologie panaméricaniste d'après-guerre. L'autonomie dogmatique durement combattue en raison de sa dépendance avec le discours de la Troisième Internationale. Cependant ce discours n'a jamais réussi à établir un circuit capable de fonder une autonomie de désignation, laissant ainsi l'art latino-américain à la merci des configurations des conservateurs d'art étroitement liées aux politiques implicites de l'Union Panaméricaine.

II. El “efecto Winnipeg”

La palabra Winnipeg tiene para los chilenos un efecto simbólico que está estrechamente ligado a la constitución de la modernidad pictórica. Winnipeg es el nombre de un barco que recaló en Valparaíso en septiembre de 1939, trayendo como pasajeros a más de dos mil refugiados. La modernidad siempre viene de fuera y remedia la salvación de un diluvio. Este barco había sido fletado por los derrotados de una guerra. La España republicana sería el telón fondo sobre el que se recortarían las estrategias de la mancha en la pintura chilena. Mancha, como suciedad en el ojo ajeno. Suciedad contenida en la palabra Winnipeg, que en voz aborígen significa ‘aguas sucias’. Es así cómo se pondrá a circular un “efecto Winnipeg” como condición de modernidad, porque la verdad de una transferencia pictórica se legitima como política, solo a condición de venir de fuera. Esto quiere decir, que en el barco Winnipeg, lo que venía era una instancia pictórica de determinación catalana impresionista, que serviría para enfrentar una primera transferencia española, que había sido clave para fundar el realismo chileno de comienzos de siglo y que era de procedencia gallega. La historia de las ideas es la historia de su transporte.

II. “L’effet Winnipeg”

Le mot Winnipeg pour les chiliens possède un effet symbolique qui est étroitement lié à la constitution de la modernité picturale. Winnipeg est le nom d’un bateau qui accosta à Valparaíso en septembre 1939, avec plus de deux mille réfugiés à bord. La modernité vient toujours d’ailleurs et imite le sauvetage d’un déluge. Ce bateau avait été affrété par les vaincus d’une guerre. L’Espagne républicaine serait la toile de fond sur laquelle s’esquisseraient les stratégies de la tache dans la peinture chilienne - une tache, comme une saleté dans l’œil de l’autre ou la saleté contenue dans le mot Winnipeg, qui signifie “eaux sales” dans le dialecte autochtone. C’est ainsi qu’un “effet Winnipeg” a commencé à circuler comme condition de la modernité, parce que la vérité d’un transfert pictural se justifie comme politique, seulement à la condition de venir d’ailleurs. Cela veut dire, que ce qui est arrivé avec le Winnipeg était une instance picturale de détermination catalane impressionniste, qui servirait pour affronter un premier transfert espagnol qui fut la clé pour fonder le réalisme chilien du début du siècle et qui était d’origine gallegue. L’histoire des idées est l’histoire de leur transport.

III. El curador como curandero.

En 1991 un importante curador internacional visitó Chile. Al anotar su nombre y profesión en el registro del hotel, escribió la palabra curador. Al cabo de unos días percibió que era observado con cierta inquietud por los empleados y gente del servicio. La explicación sería muy simple: la gente del hotel había interpretado la palabra curador como curandero y es posible que más de alguno abrigara el deseo de tener un encuentro de él.

Pero lo cierto es que bajo este equívoco se instala la posibilidad de pensar el estatuto del curador no-latinoamericano de arte latinoamericano en la actual coyuntura plástica estadounidense. Resulta extemporáneo imaginar la posibilidad de un curador latinoamericano de arte estadounidense. Habría que determinar qué tipo de necesidad satisfacería dicha petición y bajo qué condiciones sentaría su legitimidad. Adelantar algunos puntos en esta reflexión significaría pensar no tanto en términos de necesidad, sino en términos de deseos instituyentes. Respecto del arte estadounidense, el curador latinoamericano no tiene voz. Tener voz significa producir su necesidad institucional de existencia.

III. Le conservateur comme guérisseur.

En 1991, un conservateur important international visita le Chili. Lorsqu'il annota son nom et profession sur le registre de l'hôtel, il inscrivit le mot conservateur. Au bout de quelques jours, il se sentit observé avec une certaine inquiétude par les employés et le personnel de service. L'explication était simple: le personnel de l'hôtel avait interprété le mot conservateur comme guérisseur et il est possible que la plupart nourrissait le désir de le rencontrer.

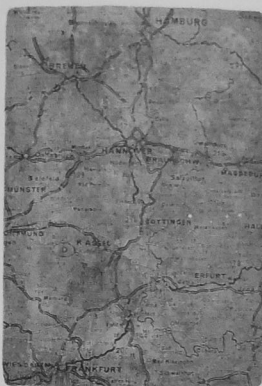
Sous une telle ambiguïté le statut du conservateur non-latino-américain d'art latino-américain s'est installé dans la conjoncture plastique étatsunienne actuelle. Il est toutefois prématuré d'imaginer la possibilité d'un conservateur latino-américain d'art étatsunien. Il faudrait déterminer quel type de nécessité satisferait cette pétition et sous quelles conditions elle affirmerait sa légitimité. Avancer certains points au sujet de cette réflexion signifierait penser davantage en termes de désirs institutionnalisants, qu'en termes de nécessité. En ce qui concerne l'art étatsunien, le conservateur latino-américain n'a pas droit à la parole. Avoir droit à la parole signifie produire sa nécessité institutionnelle d'existence.

IV. Una ficción maquiavélica

En los escritos maquiavélicos hay una cuestión respecto a la posición de los agentes de una formación social, que para el efecto de este escrito puede ser de gran utilidad. Maquiavelo se pregunta: ¿qué desean los Grandes? ¿Qué desea el Pueblo? Los Grandes desean dominar; el Pueblo desea no ser dominado. La posición subjetiva de ambos no es simétrica. Maquiavelo no dice que el Pueblo no desee dominar. Hay una ambigüedad extremadamente interesante, en la medida que permite extender la comparación a la posición subjetiva de los curadores. Posición no menos institucional, ya que señala la existencia de un deseo bloqueado: los curadores latinoamericanos de arte latinoamericano no desean ser dominados. Esto es lo que hace que la disputa entre ambos tipos de curadores se desenvuelva en el terreno de la sanación; un curandero se ocupa de la economía psíquica de la tribu. En estos términos, los curadores no-latinoamericanos (CNL) desplazan de manera absoluta la posibilidad de designación que pudieran tener los curadores latinoamericanos (CL), porque a estos últimos sus propias tribus los han tracionado. Lo que éstas desean es ser reconocidas – a cualquier precio – por los CNL y ser transportadas a la gloria del circuito internacional, que en virtud de dicha designación no puede sino ser más que un circuito subalterno. Los CL que guardan lazos de complicidad ética con sectores refractarios de las tribus solo accederán a los circuitos minoritarios. Aquí, lo minoritario

IV. Une fiction machiavélique

Les textes de Machiavel posent une question concernant la place des agents d'une formation sociale; cette dernière pourrait nous être fort utile pour les effets de ce texte. Machiavel se demande: Que désirent les Grands? Que désire le Peuple? Les Grands désirent dominer; le Peuple désire ne pas être dominé. La position subjective de chacun n'est pas symétrique. Machiavel ne dit pas que le Peuple ne désire pas dominer. Il y a une ambiguïté extrêmement intéressante, dans la mesure où elle permet d'élargir la comparaison à la position subjective des conservateurs. Position pas moins institutionnelle, car elle signale l'existence d'un désir bloqué: les conservateurs Latino-Américains d'art latino-américain ne désirent pas être dominés. C'est pourquoi la dispute entre chaque type de conservateur se déroule sur le terrain de la guérison; un guérisseur s'occupe de l'économie psychique de la tribu. En ces termes, les conservateurs non-latino-américains (CNL) déplacent de manière absolue la possibilité de désignation que pourraient avoir les conservateurs latino-américains (CL) parce que ces derniers ont été trahis par leurs propres tribus. Ce qui est désiré, c'est être reconnu – à n'importe quel prix – par les CNL et être conduit à la gloire du circuit international qui, en vertu de cette désignation, n'est plus qu'un circuit subalterne. Les CL qui maintiennent un lien de complicité éthique avec les secteurs réfractaires des tribus auront accès uniquement aux circuits minoritaires. Ici, minoritaire s'entend dans son acception guatarienne, c'est-à-dire comme minorité éthique et non



tario se entiende en su acepción guattariana; es decir, como minoría étnica, y no como sinónimo de marginal, que es una representación del resentimiento periférico que se desvive por conquistar la centralidad y que emplea su posición solo como excusa para acumular fuerzas. Bajo este aspecto, gran parte del arte latinoamericano es solo marginal. Este panfleto aspira a reivindicar el arte latinoamericano como arte minoritario; momento necesario para atacar la impostura de las vanidades estatales actuales.

pas comme synonyme de marginal, qui est une représentation du ressentiment périphérique qui se débat pour conquérir la centralité et qui emploie sa position seulement comme excuse pour accumuler des forces. Sous cet aspect, une grande partie de l'art latino-américain n'est que marginal. Ce brochure aspire à revendiquer l'art latino-américain comme un art minoritaire; moment nécessaire pour attaquer l'imposture des vanités des états actuels.

V. La producción calvinista de la subjetividad curatorial

El uso que hago de las categorías de lo no-latinoamericano y lo latinoamericano, remite a una determinación simbólica y no territorial. En esta medida, la distinción de efectos ideológico-religiosos entre áreas de colonización anglosajona e hispánica excede la geografía, permitiendo aislar elementos suficientemente anclados en la producción de la subjetividad curatorial. Resulta curioso que la determinación calvinista inconsciente de las curatorias no-latinoamericanas de arte latinoamericano designen la otredad de un espacio cuya determinación inconsciente es de base católica. Desde hace quinientos años, el tipo de organización estatal y jurídica que permite a las naciones acceder a la representación del Estado moderno – en todos los grados de su inconsistencia –, ha reproducido esta condición zonal de distribución religiosa que debe ser tomada en cuenta en el estudio de las representaciones artísticas en ambos continentes. De paso, habría que indicar una tercera zona, referida a la intervención religiosa de origen africana, que introduce nuevos elementos para abordar la relación entre arte y modernidad.

La traición de las tribus a que me he referido con anterioridad puede ser explicada por la tendencia mítica que existiría en algunos pueblos, a leer en algunas cartografías astrales los signos que anuncian el arribo de la extrañeza a través del discurso de curiosos representantes que provienen de lejanas tierras, trayendo el Verbo. En nuestro caso, el Verbo Museal. Es en torno a su reproduc-

V. La production calviniste de la subjectivité conservatrice

L'usage que je fais des catégories de non-latino-américain et latino-américain, remette à une détermination symbolique et non territoriale. Dans cette mesure, la distinction des effets idéologico-religieux entre les aires de colonisation anglosaxonne et espagnolle dépasse la géographie, permettant d'isoler des éléments suffisamment ancrés dans la production de la subjectivité conservatrice. Curieux résultat que la détermination calviniste inconsciente des conservateurs non-latino-américains d'art latino-américain désigne l'altérité d'un espace dont la détermination inconsciente est de base catholique. Depuis cinq cents ans, le type d'organisation étatique et juridique qui permet aux nations d'accéder à la représentation de l'état moderne – à tous les degrés de son inconsistance – a reproduit cette condition de distribution religieuse par zones dont on doit tenir compte dans l'étude des représentations artistiques de chaque continent. En passant, il faudrait indiquer une troisième zone, se rapportant à l'intervention religieuse d'origine africaine, qui introduit de nouveaux éléments pour aborder la relation entre art et modernité.

La trahison des tribus à laquelle j'ai fait allusion antérieurement peut s'expliquer par la tendance mythique qui existerait chez certains peuples, consistant à lire en quelques cartographies astrales les signes qui annoncent l'arrivée de l'étranger à travers le discours de curieux représentants provenant de terres lointaines, porteurs du Verbe. Dans notre cas, le Verbe Muséux. C'est autour de sa reproduction que se tiendra la lutte pour la désig-

ción que se dará la lucha por la designación del arte latinoamericano. Una cierta iconofobia ancestral buscaría encontrar en otras tierras el goce de un exceso cuyo lugar de resolución imposible será el de la imaginización³ del Otro.

En un comienzo, mi idea era que – respecto a su propia sociedad de referencia – el artista latinoamericano cumplía las funciones del curandero. Pero esta peregrina concepción se podía comprender, más allá de pensar en su justeza, en el seno de una situación política latinoamericana sometida a los ejes de interpretación empleados por un cierto culturalismo marxistizante que se adecuaba muy bien con la política de imagen exterior de la revolución cubana. Sin embargo, en el filo de la década de los 70's, el artista perderá el usufructo de estas funciones en provecho de una nueva figura mediatizadora, el curador latinoamericano con asiento en EE.UU.; es decir, por un personaje que suplirá el vacío orgánico provocado por la disolución de la cultura partidaria. La representación de Latinoamérica sufrirá transformaciones sustanciales como efecto de la transformación del escenario político de las últimas décadas.

nation de l'art Latino-Américain. Une certaine iconophobie ancestrale chercherait à trouver en d'autres terres la jouissance d'un excès dont le lieu de résolution impossible sera celui de l'imaginisation de l'Autre.

Dans un premier temps, mon idée était que – en rapport avec sa propre société de référence – l'artiste latino-américain jouait le rôle de guérisseur. Mais cette conception errante pouvait se comprendre au-delà de la pensée de sa justesse, au sein d'une situation politique latino-américaine soumise aux axes d'interprétation employés par un certain culturalisme marxisant qui s'adaptait fort bien à la politique d'image extérieure de la révolution cubaine. Cependant au cours des années 70, l'artiste perdra l'usufruit de ces fonctions au profit d'une nouvelle figure médiatrice, le conservateur latino-américain siégeant aux EU; c'est-à-dire, un personnage qui remplacera le vide organique provoqué par la dissolution de la culture partisane. La représentation de l'amérique latine souffrira des transformations substantielles, à l'effet de la transformation de la scène politique des dernières décennies.

VI. La figura sustitutiva

Disuelta la cultura partidaria que había inventado la representación de Latinoamérica dominante en la década de los 60-70, los artistas habrían quedado sin voz. Desde entonces, solo se respetará la voz de los artistas históricos, fácilmente integrados a un discurso globalizante y reductor, deudor de los patrones de clasificación de la posguerra. El arte latinoamericano de la última década será refractario a dicho relevo y sufrirá en consecuencia la exclusión y el exilio. El curador será la nueva figura sustitutiva, habilitada por el creciente poder de las fundaciones y del discurso académico. Para ello, si bien pondrá en marcha un concepto de programación de reducción calvinista, enfatizando en lo irracional como figura de la encarnación del Otro, desarrollará una estrategia absolutamente católica de intervención del espacio artístico. Entonces el curador como figura esencial en el espacio de arte habría asumido la función análoga de la Iglesia en el contexto de las teologías de la liberación: ser la voz de los que no tienen voz. Los que no tienen voz, serían, ciertamente, los artistas.

La ficción anterior retrata un primer desplazamiento, desde el artista hacia el curador. Pero habrá un segundo desplazamiento, desde el CL al CNL de arte latinoamericano. En verdad, el primero haría solo el trabajo sucio de la primera sustitución. Y lo que caracterizaría la actual coyuntura artística latinoamericana sería hecho que los actuales CL se vieran despojados de su discurso, sufriendo la misma situación que ellos

VI. La figure substitutive

La dissolution la culture partisane qui avait inventé la représentation de l'Amérique latine dominante pendant la décennie des années 60-70, rendit les artistes muets. Dès lors, c'est seulement la voix des artistes historiques qui sera respectée, parce que c'est facile à les intégrer à un discours globalisant et réducteur, débiteur des patrons de classification de l'après-guerre. L'art latino-américain de la dernière décennie sera réfractaire à ce relais et souffrira, par conséquent, l'exclusion et l'exil. Le conservateur sera la nouvelle figure substitutive, habilitée par le pouvoir grandissant des fondations et du discours académique. Si bien que pour cela il mettra en marche un concept de programmation de réduction calviniste, amplifié par l'irrationnel comme figure de l'incarnation de l'Autre, développant ainsi une stratégie absolument catholique d'intervention de l'espace artistique. Ainsi le conservateur en tant que figure essentielle dans l'espace de l'art aura assumé la fonction analogue de l'église dans le contexte des théologies de libération: être la voix de ceux qui n'ont pas de voix. Ceux qui n'ont pas de voix, seraient, certainement, les artistes.

La fiction exposée ci-dessus est le portrait d'un premier déplacement, de l'artiste vers le conservateur. Mais il y aura un second déplacement, du CL vers le CNL de l'art latino-américain. A vrai dire, le premier fera seulement le sale travail de la première substitution. Ce qui caractérisera la conjoncture artistique latino-américaine actuelle sera alors le fait que les CL actuels se verront dépourvus de leur

habrían infringido previamente a los artistas. De este modo, la traición de las tribus adquiere una nueva dimensión. La credibilidad de la delegación representativa del arte habría sufrido un grave daño. En la fisura provocada, el CNL de arte latinoamericano instala las condiciones de su propio despojo, ofreciendo a las tribus operaciones de representación de mayor rentabilidad, a condición, claro está, de cancelar todo deseo a no ser dominado y aceptar bondadosamente el parasitismo nominativo.

Entonces, el artista latinoamericano habría perdido su posición chamánica en favor de quienes hoy día poseen el poder de designación del espacio de arte: los CNL. Son ellos quienes diseñan y dimensionan las fronteras del espacio artístico, que es un sustituto complejo del espacio religioso del siglo XX, en la época de crisis de los paradigmas eclesiales que han sostenido nuestro siglo en ruinas.

discours, souffrant ainsi la même situation qu'eux-mêmes auraient d'abord enfreint aux artistes. En cette manière, la trahison des tribus acquiert une nouvelle dimension. La crédibilité de la délégation représentative de l'art souffriront un grave dommage. Dans la fissure provoquée, le CNL d'art latino-américain établira les conditions de son propre dépouillement offrant aux tribus des opérations de représentations de rentabilité majeure, à condition bien entendu, de renoncer à tout désir de ne pas être dominé et d'accepter avec bonté le parasitisme nominatif.

Donc l'artiste latino-américain aurait perdu sa position de chaman en faveur de ceux qui aujourd'hui détiennent le pouvoir de désignation de l'espace de l'art: les CNL. Ce sont eux qui dessinent et définissent les frontières de l'espace artistique, qui est un substitut complexe de l'espace religieux du XX^e siècle, en une époque de crise des paradigmes ecclésiastiques qui ont soutenu notre siècle en ruine.

1. Muséeux et muséeuse est un adjectif inventé pour donner un ton au "Muséal" espagnol de l'auteur qui est de son invention et pour aider la compréhension du public. (note de l'éditeur)



GONZALO DÍAZ

Born/Nace/Ne: Santiago, Chile, 1947.

Studies/Estudio/Études: Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago (1965).

Lives and works in/Vive y se desempeña en/Vit et travaille à Santiago.

The art of demonstration is what Gonzalo Díaz practices, voluntarily. In which is constructed the metaphor which puts the accent on the articulation between economy, politics and religion. That is to say, politics as religious economics. I repeat. The Via Crucis designates, is designated as a demonstrative procedure of the art of living. The art of containing that which always comes down (on us). The truth. The truth of the place, at least. Burial effect. Of the fact. Science of the raising of the walls of tension. In *¿Qué Hacer?* ("What to Do" or "What is to be Done") there was one already. A diptych. In which one of the panels was a tile wall, cut across in the extreme upper right by a neon light at the pole diagonally opposite to the location of the horse on the ledge. The luminous trace which has come to be the signature of Díaz's work. A sign of the change of state of some gases. All minimal, so as to secure a politics of shape. And here, again, a trace, intervening in what could be a stockade and is not. More that the fixing of a limit, what it manifests is the material will to contain.

-from *Justo Pastor Mellado, Sueños privados, ritos públicos* (Santiago: Ediciones de La Cortina de Humo, 1989).

Gonzalo Díaz, *Yo soy el sendero, bésame mucho*, detail/detalle/détail, 1993



SELECTED ONE MAN EXHIBITIONS
EXPOSICIONES SOLO DE OBRA SELETA
EXPOSITIONS SOLO CHOISÉS

- 1991 *La Declinación de los Planos*. Capilla del Campus Oriente de la Universidad Católica, Santiago.
- 1988 *Lonquén 10 Años*. Galería Ojo de Buey, Santiago; Banco - Marco de Pruebas, Galería Arte Actual, Santiago.
- 1985 *El Kilómetro 104*. Galería Sur, Santiago.
- 1982 *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*. Galería Sur, Santiago.
- 1978 *El Paraíso Perdido*. Galería CEDMA, Santiago.
- 1969 *Pinturas*. Palacio de Bellas Artes, Santiago.

A rte de la demostración, es lo que Gonzalo Díaz practica, con voluptuosidad. En la cual se construye la metáfora que pone el acento en la articulación entre economía, política y religión. Es decir, la política, como economía religiosa. Lo repito. El Via Crucis designa, se designa como procedimiento de demostración de un arte de vivir. El arte de contener lo que siempre se (nos) viene encima. La verdad. La verdad del lugar, al menos. Efecto de sepultación. Del dato. Ciencia del levantamiento de muros de tensión. Ya había uno, en ¿Qué hacer? Un díptico. Del cual, uno de los paneles era un muro de ladrillos intervenido en el extremo superior derecho, el polo opuesto en diagonal a la ubicación del caballo sobre la repisa, por una luz de neón. El trazo lumínico que se ha hecho más que firma en el trabajo Díaz. Un indicio del cambio de estado de unos gases. Todo mínimo, para fijar una política de contorno. Y acá, de nuevo, un trazo, interviniendo lo que puede ser una empalizada y que no es. Más que fijar un límite, lo que manifiesta es la voluntad material de contener.

- citado de Justo Pastor Mellado, *Sueños privados, ritos públicos* (Santiago: Ediciones de La Cortina de Humo, 1989).

L 'art de la démonstration. C'est ce que Gonzalo Díaz pratique, avec volupté. Dans laquelle il construit la métaphore qui met l'accent sur l'articulation entre économie, politique et religion. C'est dire, la politique comme économie religieuse. Je le répète. Le Via Crucis désigne, se désigne comme procédure de démonstration d'un art de vivre. L'art de contenir ce qui (nous) vient toujours dessus. La vérité. La vérité du lieu, au moins. Effet de sépulture. De la donnée. Science de l'élevation de murs de tension. Il y en avait déjà un, dans ¿Que hacer? ("Quoi Faire?") Un diptyque. Dont l'un des panneaux était un mur de carrelage intégré à l'extrémité supérieure droite, le pôle opposé en diagonal de la position du cheval sur la console, par une lumière de néon. Le trait lumineux est devenu plus qu'une signature dans le travail Díaz. Un indice du changement d'état de quelques gaz. Tout minimal, pour fixer une politique du contour. Et ici, de nouveau, un trait qui intervient, qui peut être une palissade et qui ne l'est pas. Plus que de fixer une limite, ce qui le manifeste c'est le désir matériel de contenir.

- d'après Justo Pastor Mellado, *Sueños privados, ritos públicos* (Santiago: Ediciones de La Cortina de Humo, 1989).