



I Bienal de
I Bienal de Artes
Artes Visuais
Visuales del
do Mercosul
Mercosur

de 2 de Outubro a
del 2 de Octubre al

30 de Novembro de 1997
30 de Noviembre de 1997

Porto Alegre, Brasil
Porto Alegre, Brasil

Chile

Curador

Justo Pastor Mellado

- | | | | |
|-----|----------------------------|-----|---------------------------|
| 270 | <i>Alfredo Jaar</i> | 290 | <i>Mario Soro</i> |
| 272 | <i>Alicia Villarreal</i> | 292 | <i>Mónica Bengoa</i> |
| 274 | <i>Arturo Duclos</i> | 294 | <i>Nury Gonzalez</i> |
| 276 | <i>Carlos Altamirano</i> | 296 | <i>Pablo Rivera</i> |
| 278 | <i>Felipe Mujica</i> | 298 | <i>Paula Rojas</i> |
| 280 | <i>Gonzalo Díaz</i> | 300 | <i>Ramón Vergara-Grez</i> |
| 282 | <i>Gonzalo Mezza</i> | 302 | <i>Roberto Farriol</i> |
| 284 | <i>Gracia Barrios</i> | 304 | <i>Roberto Matta</i> |
| 286 | <i>José Balmes</i> | 306 | <i>Rosa Velasco</i> |
| 288 | <i>Juan Domingo Davila</i> | 308 | <i>Yenniferth Becerra</i> |

Mancha, taxonomía, corte y confección: tres claves para el arte chileno de la última treintena

Justo Pastor Mellado nació en Concepción (Chile), en 1949. Realizó estudios de Licenciatura en Filosofía en la Universidad Católica de Chile y estudios de post-grado en Filosofía en la Universidad de Provence (Aix-en-Provence, Francia). Realizó actividades de investigación y enseñanza en el campo de las ciencias humanas, particularmente en el terreno de la crítica política y la historia del arte en Chile, desde 1980. Profesor de Teoría e Historia del Arte en la Universidad Católica de Chile, es miembro del Comité Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes. Curador de diversas exposiciones de artes visuales, entre las cuales cabe mencionar las de José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Vilches, así como los envíos chilenos a las Muestras de Grabados de la Ciudad de Curitiba (Brasil), en 1992 y 1995.

Autor de numerosos ensayos sobre la obra plástica de José Balmes, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Patricia Israel, Gracia Barrios, entre otros. Activo animador y articulador de la plástica emergente, destinando gran parte de su tiempo a trabajar con los artistas jóvenes más representativos de la escena chilena. En la última década ha estado presente en los principales foros y debates sobre arte latinoamericano, en particular del cono sur (São Paulo, Buenos Aires, Montevideo, etc). Há manifestado una creciente preocupación por la constitución del discurso fotográfico chileno y por las relaciones productivas entre los espacios plásticos y fotográficos. Autor del libro *La Novela Chilena del Grabado* (Ediciones Economías de Guerra, 1995). Obtuvo el premio Crítico Latinoamericano otorgado por la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina en 1994.

Tomando a cargo el diseño programático de la curatoria de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, propongo una aproximación problematizadora de las condiciones de constitución de la última treintena de producción artística chilena. En este sentido, el diagrama de este envío pretende activar modificaciones sustanciales en la historiografía de las obras y de los discursos, al hacer uso de dos nociones: transferencia y transversalidad. Estas operan teniendo un doble propósito: la primera busca desarmar el efecto lineal de la noción de influencia; mientras la segunda busca reconstruir el reticulado de la circulación y recepción de los efectos de obra. No hay, en Chile, en términos estrictos, vanguardia, sino solo situaciones de transferencia diferida. Ahora bien: las denominaciones de Manchismo y Citacionalidad corresponden a los dos momentos de *transferencia fuerte* ocurridos en el arte chileno contemporáneo. Estas situaciones se remiten a coyunturas específicas de aceleración informativa e inscripción consistente de prácticas artísticas inéditas en una formación artística determinada. Su manifestación se concentra en dos fechas: 1965 y 1978. Por cierto, ambas fechas son reductivas consideradas aisladamente. Más bien hay que tomarlas como indicadores de circunstancias orgánicas complejas; es decir, como expresiones de una cierta modalidad de articulación del deseo inscriptivo de un grupo de artistas con una capacidad decisoria para producir efectos institucionales.

Por Manchismo se entiende el repotenciamiento signico que José Balmes hace de una anomalía pictórica chilena que, en la persona de Pablo Burchard, opera un primer distanciamiento formal respecto a la academia del paisaje. Balmes, que había seguido los pasos de los impresionistas catalanes en su Cataluña natal de antes de la guerra Civil española, se refugia con su familia en Chile en 1939 iniciando su formación sistemática de pintor en Chile. Su maestro es Pablo Burchard. Pero se trata de un maestro en que el efecto de paternidad es sobredeterminado por la necesidad que tiene Balmes de hacerse de un origen que resuelva su propia historia de inscripción en la pintura chilena. Trayendo a los impresionistas catalanes impresos en la retina, puede recuperar a Burchard como su escena de origen, incorporando el activo y las exigencias de una pintura que no desea ya *representar*, sino *presentar* la realidad. Esta es la condición de una polémica, entre representación y presentatividad que, en la primera mitad de la década del sesenta, resulta clave para recomponer el espacio plástico en sentido moderno.

La modernidad de la pintura chilena se define, a mi juicio, en torno a la cuestión de la *des-ilustración* fenomenológica del discurso de la historia. La pintura chilena se define en posición subordinada al Verbo. Son los poetas quienes en Chile inventan el paisaje, desde Alonso de Ercilla hasta Raúl Zurita, pasando por Pablo Neruda. La poesía garantiza la impostada utopía del verbo político; la visualidad es remitida a una posición ancilar.

Esa situación es revertida por Balmes mediante una operación formal e institucional específica, que implica la conquista de un aparato de reproducción del saber artístico por parte del grupo acelerador de la transferencia informativa. Hay, sin embargo, un caso que pone en riesgo esta interpretación. Se trata de la pintura geométrica de Vergara-Grez. Pero, si Balmes tuvo a Burchard como referente habilitador, y el arte concreto brasileño de la misma época tuvo a la Semana de Arte Moderno del 22 como escena de origen, Vergara-Grez careció de una escena que cumpliera una función análoga y cabalgó en sus intentos como un jinete solitario.

Ahora bien: no hay efectos de modernidad en la plástica chilena sin reforma universitaria. Esta, implementada desde 1965, permite dismantlar el Antiguo Régimen de enseñanza y recomponer las coordenadas del campo plástico. El Manchismo se instala como comprensión hegemónica operando en el marco institucional de lo universitario hasta el colapso de 1973. La preeminencia del aparato universitario por sobre el modelo de mercado – si bien siempre ha habido en Chile corretaje de arte –, define el tipo de trato que las artes visuales tendrán con el empresariado y la clase política. La autonomía del discurso plástico respecto del estatuto de la poesía y del discurso histórico pasa por implementar una política de autoconcentración y de relaciones privilegiadas con la escena plástica europea mediterránea, que deja fuera a la plástica chilena de la recomposición de los circuitos de arte implementados en América Latina por la política de artes visuales de la Unión Panamericana.

Solamente después del Golpe Militar, cuando en la escena plástica deja de funcionar la vigilancia formal y política de lo universitario, las entidades financieras resuelven remodelar el interior de las sedes institucionales, alejada ya la amenaza de la revolución. La remodelación del espacio interior abre un mercado de pintura inédito, favoreciendo una figuración surrealizante que le permite al empresariado y a la "nueva casta política" reprimir la autonomía formal alcanzada por el espacio plástico en el período anterior. Esta es una situación triunfal y eufórica que dura hasta el *crack* del año 1982.

Pero mientras la dictadura dismantla el espacio universitario, mientras la pintura surrealizante y luego, el neoexpresionismo, satisfacen el deseo reconstructor del nuevo poder financiero, en la sombra se preparaba la segunda transferencia artística que he mencionado. Esta consistió en el aceleramiento informativo de nuevos métodos de trabajo textual y de diseño paragramático que permite a un conjunto específico de artistas, concertar una alianza multiformal susceptible de convertirse en plataforma defensiva, contra el autoritarismo de la nueva política de mecenazgo y de subordinación a un modelo regresivo de inserción en el circuito internacional.

Las obras de Eugenio Dittborn, de Carlos Leppe y del Colectivo de Acciones de Arte permitieron el establecimiento de un frente de problemas nuevos y de obras que coincidían en la crítica de la representación pictórica. Desde la performance, el *Body Art* y la instalación, esta programática instaló dos grandes polémicas: a) fotografía-pintura, y b) desplazamiento del modelo del grabado.

En los ochenta, estos artistas reprodujeron y ampliaron la polémica que los artistas de los sesenta ya habían planteado entre representación y presentación. Por cierto, la ampliación no se reduce a una continuidad de propósito. Si el marco del deseo de presentatividad de los sesenta es fenomenológico y existencializante, el marco del deseo de disolver la representación pictórica en los ochenta es materialista y estructuralista. Ambos marcos proporcionan el utillaje conceptual a cada una de las transferencias anotadas.

La polémica fotografía-pintura, entre los años 1978 y 1982, estuvo signada por una reversión metodológica que declaraba tanto la determinación del inconsciente pictórico en la filiación de la fotografía, como el reconocimiento de que, desde un cierto momento, la fotografía se convierte en el sub-suelo de la pintura. Si se compara ambas transferencias, habría que señalar que la primera ocurre bajo condiciones institucionales favorables, que fortalecen la imagen identitaria del artista. En cambio, la segunda transferencia tiene lugar durante la dictadura, en un espacio restrictivo, luchando contra dos discursos: por una parte, el discurso autoritario de la alianza militar-empresarial; por otra parte, el discurso reductivo de las direcciones políticas del exilio chileno, para quienes las instituciones culturales son nada más que espacios sustitutos de trabajo partidario. Situación que fue sintomática de los primeros siete años de la dictadura, pero que comenzó a evolucionar en la medida que el activo metodológico de los trabajos de Dittborn y Díaz comenzó a producir efectos en la recomposición del espacio plástico emergente. Este espacio emergente es el que toma el relevo de las consignas formales del bloque de la segunda transferencia, integrando elementos de crítica de la tradición pictórica, activados desde un trato desplazatorio de la gráfica hacia la objetualidad.

La objetualidad chilena de la última década está gráficamente determinada y establece una línea de *búsqueda filial* con los trabajos de Helio Oiticica. Hago notar que se trata de una objetualidad que entra en conflicto directo con el espacio escultórico chileno, puesto que éste padece del síndrome del Aseo y Ornato.

La proximidad conceptual con Oiticica es un resultado de la transversalidad de las polémicas plásticas en el cono sur de América. La proximidad que reclamo con la programática de Oiticica ha sido habilitada a su vez, por la complicidad de *ciertas* obras chilenas con *ciertas* obras argentinas del último período.

No se puede omitir la importancia que tuvo para el bloque de la segunda transferencia contar, en los momentos más duros de la dictadura, con la complicidad del CAYC de Buenos Aires. Muchas obras chilenas se afirmaron en interlocución con la *Retórica del Arte Latinoamericano*. De ahí que sea fácil establecer compatibilidades formales entre Díaz, Dittborn, Benedit y Grippo. Las reversiones metodológicas están a la orden del día, tanto en el recorrido de los temas como en las extensiones objetuales. De ahí que la plástica emergente chilena de los post-noventa, además de Díaz y Dittborn, sienta más cercanas las obras referenciales de los argentinos ligados al CAYC, que trabajos de origen nacional.

Esta es una situación que no es nueva. Ya en 1962, obras de argentinos y chilenos compartían un espacio de cercanía en la primera exposición de artistas latinoamericanos residentes en París. Cerca de Noé y Deira estaban las obras de Balmes y Gracia Barrios. En esta Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosul, las obras de Balmes y Gracia Barrios han sido localizadas en la cercanía de Alberto Greco y la Otra Figuración. Debía sellar esta línea de proximidades, un distanciado mayor: Dittborn, quien sufre una total transformación formal cuando asiste a la exposición de Lichtenstein en Buenos Aires, en 1965, cuando va camino a Europa, en su primer viaje. Las obras escogidas correspondían a los años 1978-1980. La distancia construida estaba referida a la dependencia estructural de la problemática de la mancha, respecto de la cual Dittborn establece una relación fóbica. Pero Dittborn no compartió este criterio curatorial y se negó a participar en las condiciones conceptuales que la curatoría planteaba.

La relación que no pocos artistas exigen de los curadores y de la crítica es de carácter ventríloco. Esta curatoría intenta proponer una relectura de los diagramas de obra y no representar los acomodos formales que exigen las carreras artísticas. Lo que Dittborn deseaba era que se reconociera el carácter místico del Manchismo reivindicado por Balmes. El Manchismo dittborniano se autodeclaró materialista y abundó en consideraciones nuevas sobre la arqueología de la mancha. Ronald Kay acudió a su auxilio, en un célebre libro, para defender una corporalidad cuyas emisiones de flujos pre-verbales sintomatizan una realidad filogenética. Sin embargo, más acá del deseo materialista de Dittborn, repitiendo diferidamente la problemática de pliegue y extensión de Soporte-Superficie, lo que está en cuestión es la determinación del inconsciente de las representaciones cristianas en su obra. Al menos, el ámbito fenomenologizante de la pintura de los sesenta no acusa esta dependencia, porque logra desarrollarse en un ámbito pagano, mediterraneizante. Las obras de Dittborn de esta época están pintadas con aceite quemado de automóvil sobre tela de saco; las obras de Balmes de los sesenta están pintadas con aceite de oliva sobre tela de lino sin imprimir. Esa es la diferencia, en una misma filiación.

Sin duda, Dittborn re-subjetiviza la mancha, dotándola de un espesor semiótico que obliga a la manchística balmesiana a empantanarse en la desertificación existencializante de la pintura. Hay que hacer notar que Dittborn se forja artísticamente en la cuenca manchística balmesiana y que su fobia representativa y gestual lo conduce al establecimiento de un capital icónico reducido, consolidando un efecto de código que valoriza la poética de la restricción. De ahí su fijación a las escenas de enseñanza (manuales de dibujo y de pintura) y a la recuperación de material documental (prensa de una época relativamente distante) que repite en otro medio tecnológico los gestos de código de la pintura religiosa, sobretodo deudoras de las escenas del Descendimiento. Bajo este aspecto, es totalmente razonable que no haya compartido el diseño curatorial de esta reconstrucción. La paradoja de su materialismo deseado consiste en combinar una exigencia *poiética* afirmada en el carácter de los sistemas de reproducción mecánica de la imagen, con modelos pictóricos sobredeterminados por la materialidad del *santo sudario*. Es esta poética la que lo ha conducido a construir el sistema de la pinturas aeropostales, como un sistema alternativo de circulación y exhibición de la obra. Esa es la razón de mi interés en situar obras de Balmes de 1967 y obras de Dittborn de 1978. Corresponden a una misma filiación: paradigmas de una economía pictórica en que la escenificación matricial de la mancha ocupa un lugar fundamental.

La segunda hipótesis constructiva que he trabajado en esta curatoría la he denominado Citacionalidad. En este caso, las representaciones cristianas son operadas por Gonzalo Díaz a título estrictamente retórico. El modelo del Vía Crucis es despojado de su activo litúrgico para denotar un tipo de organización narrativa y temporal del espacio.

En este envío, la obra de Díaz que he puesto en relevancia corresponde, no a la disposición de su programática objetual, sino a la exhibición del capital icónico acumulado y reinvertido entre los años 1987 y 1992. Capital crítico, por cierto, que opera mediante un parodizante hiporealismo, que articula en un mismo soporte, pintura e impresión serigráfica.

Los aspectos poiéticos restrictivos presentes en la obra de Dittborn, así como los dispositivos paragramáticos de la obra de Díaz, han colaborado en la constitución de un nuevo frente de obras, por así llamarlo, presente en esta bienal, formado por las obras de Nury González, Rosa Velasco y Alicia Villarreal. Se trata de dispositivos de restricción relativos tanto a la confección de taxonomías, como al almacenamiento y clasificación de objetualidades pulcras y sistemáticas, que satisfacen simbólicamente el deseo de archivo.

Las obras de Balmes, Gracia Barrios, Dávila, Altamirano, Duclos y Díaz se insertan en la vertiente política. Formalmente sintetizan la distinción que he operado entre Manchismo y Citacionalidad. Ocurre que la Mancha y la Cita son situaciones formales reversibles, que en determinadas coyunturas pueden ser remitidas tanto a una como a otra obra. De alguna manera, todas las obras consideradas participan de este doble carácter. En Dávila, como se verá, la cita al Verdejo, que es un personaje cuasi-análogo a Juanito Laguna, proviene del campo gráfico de la caricatura política. Pero en su doble determinación, lo que hace es sintetizar la disputa entre una reconstrucción aristocrática y una reconstrucción plebeya de la escena artística.

En cambio, las objetualidades del nuevo frente de obras hacen usufructo de los avances formales puestos en movimiento por los ya señalados. Se trata de objetualidades que ponen en escena el inconciente de las tecnologías de la reproducción imaginal. En el caso específico de este envío, dichas tecnologías acusan tres tipos de procedencia: utensilios de actividades fabriles perimidas, materias orgánicas próximas al grado cero de manipulación y juegos pedagógicos de un modelo pretérito de enseñanza. El trato de estos artistas con la objetualidad no proviene de una extensión de las artes populares o del diseño vernacular, sino del desfallecimiento industrial. Cuando un modelo industrial deja de ser tecnológicamente rentable, pasa a retiro – se jubila – ingresando al sistema de arte. Por cierto, esta mención corresponde a un chiste freudiano sobre la naturaleza de los modelos que se trasladan desde un espacio de conocimiento determinado, hacia otro espacio para el cual no fueron concebidos, pero en cuyo seno producen efectos de consistencia suficiente como para reconocer en ellos una obra. Es lo que ocurre, además, en un espacio de desplazamiento gráfico que considera, para su constitución, los modelos de corte y confección. Esto es significativo de una línea de trabajos que atraviesa desde Santiago de Chile hasta Río de Janeiro, pasando por Asunción y Buenos Aires, en obras que homologan el bordado con la escritura; el hilván y el pespunte con el trazo gráfico; el zurcido con la reparación simbólica; el patrón de un vestido con la matriz de grabado, etc. De alguna manera, la fascinación que despiertan los moldes de Burda o McCall's remiten al fantasma de los cortes de las piezas de carne en el matadero; conjura de la amenaza de la fragmentación del cuerpo, en una primera instancia, porque en términos estrictos, el modelo del vestuario y de sus cortes constitutivos tienen que ver con los problemas de la representación de la superficie de estos cuerpos. Es preciso, al respecto, mencionar dos pequeñas incidencias que han provocado grandes movimientos de obra. Yo lo llamaré *efecto mariposa* de la gráfica chilena. Se trata de unos trabajos de Liliana Porter y Cecilia Vicuña, realizados en Santiago de Chile, en los años 1969 y 1972, respectivamente. La primera introduce líneas de hilo de lana para sostener la figuración simple y retenida de unos grabados expuestos en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La segunda, en el mismo museo, acumula grandes cantidades de hojas secas, cubriendo una sala entera, bajo el título *Salón de Otoño*. Posteriormente Cecilia Vicuña desarrollaría trabajos visuales a partir de modelos de quipús y de juegos de mano con hilos. Es curioso que sus obras no sean tomadas en cuenta por los agentes de la segunda transferencia, también denominada *Escena de Avanzada*. Sin embargo, si bien estos trabajos señalan la arqueología de las historias de hilo, solo señalan el inicio de una programación de obras que toma otros rumbos y que denominaré historias de corte y confección. Comparto esta preocupación, en complicidad con la iniciativa que Federico Morais ya había llevado a cabo en relación al trabajo de Bispo do Rosario. Le debo a Ivo Mesquita el haberme puesto en conocimiento del trabajo de Leonilson. Ahora bien: me he referido al Manchismo y a la Citacionalidad, al comienzo de este texto, para referirme a los dos momentos de transferencia fuerte en el arte chileno contemporáneo. He privilegiado en esta hipótesis los trabajos de la segunda transferencia, más que nada, en función del **bloque de obras** que ha habilitado: el *bloque de la objetualidad taxonómica y el bloque del corte y confección*.

Al considerar la variable de la Citacionalidad he pensado en la pertinencia de los trabajos de Juan Domingo Dávila, Arturo Duclos y Carlos Altamirano. Estos comparecen, como Balmes, Díaz y Dittborn, en la vertiente política. Pero es posible extender sus trabajos a la vertiente cartográfica. De hecho, la vertiente política es, en sentido estricto, una cartografía específica del arte del cono sur. Así como la vertiente concreta es indispensable para pensar la politicidad de la cartografía artística brasileña. Respecto de este punto, la abstracción geométrica chilena hace estado de su condición problemática, al exponerse como el efecto de una persistencia y de una férrea voluntad de inscripción, en una escena plástica dominada por el bloque de la primera transferencia. Hablo, en este sentido, de la situación de conflicto que se plantea a comienzos de los años sesenta entre un espacio geométrico (Ramón Vergara-Grez), un espacio muralista (José Venturelli y Julio Escámez) y un espacio signico (José Balmes y Gracia Barrios). Hacer historia sobre los destinos de cada uno de esos espacios en el curso de esta treintena es una tarea dura, que involucra lecturas y consideraciones extremadamente crueles sobre los efectos de obra de los artistas que jugaron el rol de cabezas de serie en cada uno de estos espacios. Particular relevancia en este envío tiene la presencia de cuatro obras de Roberto Matta. Sin embargo, dicha relevancia está enfáticamente datada. He escogido obras que corresponden a los años que cubren de manera amplia la vertiente política. Matta nació en Chile, pero la constitución de su obra no está ligada a las condiciones específicas del arte chileno contemporáneo. Sus interlocuciones polémicas son de otro carácter y su carrera está vinculada a las vicisitudes de una inversión cuyo modelo de relaciones inscriptiva lo excluye de la escena chilena, por más que la clase política y empresarial se esfuerce hasta la humillación para obligar a Matta a reconocer su nacionalidad.



Las obras de Matta que están presentes en este envío solo se habilitan por el incidente de su paso temporal en Chile, en los comienzos de la década de los 70's. Dicha incidencia está relacionada, por una parte, con la producción de sus hipótesis políticas post-surrealistas relativas al Verbo América, y, por otra parte, con su hipótesis del *afuerino*, expuesta mediante un conjunto de obras de características especiales, realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1971. Es el mismo Matta el que sostiene su condición de extrañamiento respecto a la escena chilena. Las obras a que me refiero tienen la particularidad de hacer estado de la problemática manchística, de un modo que no se volverá probablemente a repetir en su obra de conjunto. He hablado de transferencias fuertes. He desmalezado una huella para referirme a las transferencias débiles. Más que nada, en el entendido de que la debilidad se refiere a las condiciones de consistencia de los aparatos de recepción y de reproducción de los efectos de obra. En tal medida, los geométricos transfieren a las condiciones del espacio plástico de fines de los años cincuenta, la lectura de los concretismos del Río de la Plata. Por su parte, los muralistas establecen condiciones de reproducción directa y literal del programa de los muralismos mexicanos.

La paradoja del arte chileno aquí presente es que las obras de los bloques dependientes de la segunda transferencia, apenas si consideran las obras de la primera transferencia como referencias. Salvo en la filiación reconstruida que hilvana las obras de los signicos con las de Dittborn y Díaz. Pero, en Díaz, dicha filiación toma un rumbo pesado: la parodia del monumento. Los dispositivos paragramáticos que pone en función sobrepasan la retórica de las instalaciones. Se trata de repensarlas en su dependencia pictórica reparatoria, en que la objetualidad es sustituto transicional de un crimen: la muerte de la pintura como reacción fóbica frente al malestar de no poder exhibir una madre (pictórica) con suficientes pergaminos. Díaz rehace la filigrana del nombre de la pintura, erigiendo el monumento de su gloria. Parodia y distancia analítica para repensar el espesor simbólico de las obras artísticas, en una escena cultural chilena caracterizada por el deseo de la clase política y el empresariado, de concebir las artes visuales como ilustradoras de las pragmáticas consensuales que estos ponen en movimiento; es decir, del olvido.

Justo Pastor Mellado

Gonzalo Díaz

Santiago de Chile, Chile, 1947

Vertiente Política

Gonzalo Díaz se graduó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde hoy en día es profesor titular de pintura. Alumno durante la reforma universitaria a fines de los sesenta, conoció una etapa de la historia del arte chileno en que era posible pensar en la articulación entre artista y ciudadano.

En 1981 viajó a Florencia con una beca del gobierno italiano. Obtuvo en 1988 la Beca Guggenheim y en 1992, 1993 y 1994 le fueron atribuidos proyectos del Fondart. Tienen particular relevancia sus instalaciones *¿Qué hacer?* (1984), *Banco/Marco de Prueba* (1988) y *Fábulas Amorales de la Provincia* (1996). En 1996 participa en la *Bienal de São Paulo, Brasil*.

Principales exposiciones

- 1991 **Arte Contemporáneo desde Chile**. American Society. Nueva York, Estados Unidos
IV Bienal de La Habana. Cuba
- 1992 **Entretrópicos**. Museo de Arte Contemporáneo S. Imber, Caracas, Venezuela
Latin American Artists of the Twentieth Century. MOMA, Nueva York, Estados Unidos
A Palabra Grabada. X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, Brasil
- 1993 **Cartographies**. Winnipeg Art Gallery. Winnipeg, Canadá
Museo de Artes Visuales A. Otero, Caracas, Venezuela
Biblioteca L. A. Arango, Bogotá, Colombia
National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario, Canadá
The Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York, Estados Unidos
La Caixa, Madrid, España
Time & Tide, Second Type International, Newcastle-Upon-Tyne, Inglaterra
Arte Latinoamericano Actual. Museo J. M. Blanes, Montevideo, Uruguay
- 1994 **V Bienal de La Habana**, (sala especial), Cuba
- 1995 **Intervenciones en el Espacio**. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- 1996 **Bienal de São Paulo**, Brasil
- 1997 **In Site**, San Diego, Estados Unidos

«La presente pintura es un diagrama del conjunto de la obra de Gonzalo Díaz. Esta obra, es preciso decirlo, fue realizada después de la instalación *Banco de Pruebas*, en 1988. En ella, Gonzalo Díaz puso en pie un dispositivo de generación de obra, combinando dos modelos de construcción: por una parte, el del banco de pruebas, y por otra, el de la fabricación de balaustres. Ambos enfatizan la crítica que ejerce contra el concepto de creación, que subordina al artista a un modelo teológico de operar, sustituyéndolo por una concepción mecánica de la 'creación', pasando a concebirla como proceso de trabajo de obra. Las pinturas que se describe a continuación, están atravesadas por esta manera de estructurar los problemas. Un cuadro es, antes que nada, un campo de problemas artísticos; una determinada manera de disponer atisbos, fragmentos, posiciones de la historia de las prácticas de arte.

La obra se afirma en la combinación de un sistema de registro aerofotogramétrico y de un sistema de construcción renacentista del paisaje. Valga recordar la mención que se ha hecho de los dos modelos generativos de *Banco de Pruebas*.

Ambos sistemas, de registro y de construcción, exponen los términos del enunciado pictórico, vehiculados por técnicas extremadamente diferenciadas. El registro es fotográfico, en cambio la construcción es realizada mediante la tensión de dos procedimientos; uno pictórico y otro fotomecánico. En cuanto al 'tema', el procedimiento pictórico – que habilita la mirada de frente – reproduce la vista de un paisaje desértico, mientras que el procedimiento fotomecánico reproduce dos escenas arcaicas de la fotografía chilena. Por una parte, la imagen de un selknam, y por otra, la de una dama de sociedad. Cada sujeto está homologado solo por la tecnología de captura de su imagen proyectada en el imaginario social.

El registro aerofotográfico plantea otro problema: el de la vista aérea, como si fuese un 'punto de vista divino'. Dios no posee horizonte, sólo el hombre necesita el horizonte para fijar sus coordenadas. La línea del horizonte es la línea que separa el cielo de la tierra y sostiene la teoría del paisaje.»

Justo Pastor Mellado, 1997

Fotoperformance

Cybachrome, neón y objetos (vanque) y políptico
5 paneles 204 x 49 cm,
204 x 92 cm, 204 x 112 cm,
204 x 140 cm, 204 x 112 cm
1989
Colección del artista

Tratado del Entendimiento Humano II

Óleo/tela
Tríptico: paneles 250 x 160 cm,
250 x 130 cm, 250 x 161 cm
1992
Colección del artista



Tratado del Entendimiento Humano I

Óleo y serigrafía/tela
Triptico: paneles 250 x 160 cm,
250 x 130 cm, 250 x 161,5 cm
1992
Colección del artista
Foto: Patricia Novoa

Bibliografía

Los textos sobre los artistas chilenos han sido extraídos de las siguientes publicaciones:

Becerra, Yenniferth. *Sobrepintura.* Memoria de Grado, Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1996.

Balcells, Fernando. *Una sobrevida en medio del vecindario.* In: *Retratos de Carlos Altamirano.* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1996.

Dittborn, Eugenio. *Balmes.* In: *Balmes, viaja a la pintura.* Gonzalo Badal Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 1995.

Galende, Frederico. *El lugar ideal.* Fondart/ARCIS, Santiago de Chile, 1996.

Mellado, Justo Pastor. *Algunas consideraciones sobre el poblamiento pictórico del territorio.* Museo de Arte, San Antonio, Texas, 1997.

Mellado, Justo Pastor. *Gracia Barrios.* In: *Gracia Barrios, Ser-Sur.* Museo Nacional de Bellas Artes: Conarte Editores, Santiago de Chile, 1995.

Mellado, Justo Pastor. *Nota sobre el Tratado del Entendimiento Humano.* Santiago de Chile, 1997.

Mellado, Justo Pastor. *Las costuras indiciales de Nury Gonzáles.* Galería Gabriel Mistra, Santiago de Chile, 1996.

Mujica, Felipe. *Tetris.* Memoria de Grado, Licenciatura en Arte, Escuela de Arte: Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1996.

Rojas, Paula. *Envoltorio del cuerpo.* Memoria de Titulación, Licenciatura en Arte, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, 1996.

Saul, Ernesto. *Artes Visuales/ 20 años/ 1970-1990.* División de Cultura: Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1991.

Valdés, Adriana. *El gran texto del mundo (y sus fragmentos di-versos).* In: *Fuera de Caja.* Catálogo exposición Alicia Villarreal: Galería Gabriela Mistral: Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1994.

Villalobos, Carlos Pérez. *Identidade y Escatología.* In: *ROTA.* Juan Domingo Davila: Galería Gabriel Mistral, Santiago de Chile, 1996.