



Segunda Edición

# CHILE, arte actual

Gaspar Galaz • Milan Ivelić



 Ediciones  
Universitarias  
de Valparaíso  
Pontificia Universidad  
Católica de Valparaíso



Segunda Edición

# Chile, arte actual

Gaspar Galaz • Milan Ivelić



Ediciones Universitarias de Valparaíso  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

© Milan Ivelić Kusanović y Gaspar Galaz Capechiacci, 1988  
Inscripción N° 70.471

Derechos Reservados  
ISBN 978-956-17-0535-7

Segunda Edición 2012: 1.000 ejemplares

Ediciones Universitarias de Valparaíso  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Calle 12 de Febrero 187, Valparaíso  
Teléfono (56-32) 227 3087 - Fax (56-32) 227 3429  
Correo electrónico: [euvsa@ucv.cl](mailto:euvsa@ucv.cl)  
[www.euv.cl](http://www.euv.cl)

Dirección de Arte: Guido Olivares S.  
Diseño: Mauricio Guerra P.  
Asistente de Diseño: Alejandra Larrain R.  
Corrección de Pruebas: Osvaldo Oliva P.  
Supervisión y redacción de textos especiales: Ennio Moltedo G.  
Fotografía: Gaspar Galaz C., Juan Hernández T. y Carlos González

Impresión: Salesianos S.A.

HECHO EN CHILE



# Índice

13 PRELIMINARES

---

25 Capítulo 1  
EL ARTE Y SUS FUENTES TEMÁTICAS

---

99 Capítulo 2  
CIRCUITOS ARTÍSTICOS

---

147 Capítulo 3  
LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES

---

247 Capítulo 4  
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL

---

331 Capítulo 5  
LAS NUEVAS PROMOCIONES

---

359 Capítulo 6  
LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO

---

381 Documentos / Bibliografía / Agradecimientos

---

513 Índice General



## Capítulo 4

# El soporte bidimensional



Con sus últimas obras que denomina "pinturas aeropostales"<sup>14</sup> continúa desarrollando su discurso crítico sobre el ser de la pintura, rompiendo —esta vez— con el circuito habitual de distribución.

Propone un soporte plegable (papel) que puede introducirse en un sobre y ser enviado como correspondencia por medio del Correo. El papel lo pliega en 16 módulos iguales, cada uno de los cuales da origen a un espacio para ser utilizado a la manera de un políptico dividido en igual número de paneles. Una de las características de estas obras es la exhibición del sobre en el recinto expositor como parte integrante de la obra; si se traslada a otro lugar exige un nuevo sobre que va quedando como testimonio del itinerario recorrido y donde se conservan las señas del destinatario. Puede ocurrir, eventualmente, como en Galería Sur (1985), que los sobres sirvan de soporte para elaborar una escritura crítica.

En estas obras hay un acentuado desplazamiento de la mano del artista debido a mediaciones técnicas provenientes de la reproducción mecánica de la imagen (impresión serigráfica sobre papel), de dibujos ejecutados por otros (su propia hija y enfermos mentales) o extraídos de manuales de dibujo de comienzos de siglo. Conjuntamente con estas mediaciones agrega materiales de diversa naturaleza como plumas, lana, aceite quemado y textos.

Al exhibir estas distintas mediaciones en términos de pintura postal, reincide en su estrategia destinada a suplantar su propia manualidad, su oficio, desplazándose él mismo como autor material para privilegiar una autoría conceptual de planificador y programador que manipula diversos universos semióticos e instancias técnicas que sitúa en un soporte que no les pertenece. Origina una convivencia conflictiva porque todo ese mundo de imágenes, objetos y textos exige del receptor una particular capacidad de análisis para descifrar esta singular escritura.

## 6.2. Historia sentimental de la pintura chilena

Los artistas de este discurso plantean nuevos problemas en cada experiencia, consecuencia de la actitud crítica e interrogativa que han adoptado, sin conformarse con los postulados teóricos y con los procedimientos técnicos sancionados por la actividad artística habitual.

Cada una de las exposiciones de Gonzalo Díaz es el resultado de nuevos enjuiciamientos a los sistemas, procesos y contextos que él mismo había recorrido y propuesto en las exhibiciones anteriores. La crítica general de los procedimientos de la pintura y, sobre todo, la autocrítica a sus propias prácticas hace que cada una de sus exposiciones se presente como un desafío para él mismo y para el público.

Nos parece que su programa de trabajo, en estos últimos años, está orientado al enjuiciamiento de la pintura y al desmontaje crítico de la pintura chilena. Ambas orientaciones lo han llevado a poner en crisis su propia herencia como pintor.

Una obra fundamental para comprender su desvío crítico es *Los hijos de la dicha* (1980). Se trata de un tríptico al óleo protegido por vidrios, hecho este último que pone en el tapete de la discusión el carácter exhibicionista de la pintura y preanuncia la radicalización de su postura en trabajos posteriores. En el panel central está citado el célebre cuadro de Rubens, *El rapto de las hijas de Leucipo* (1617), remodelando la obra original a la manera de un boceto que capta el movimiento y la dirección de los personajes involucrados en la escena; al no transcribir la cita como lo haría un copista, connota una "falta de respeto" hacia la obra consagrada. Es su propio apunte del *Rapto* lo que presenta como obra definitiva (y que Rubens no pudo hacer con su propia obra).

El carácter aparentemente inacabado del panel central como, igualmente, de los paneles laterales (zonas con tela a la vista, aguadas, pruebas de color) plantea una abierta transgresión no sólo con la obra de Rubens; también con su propia obra anterior (*La serie del Paraíso perdido*) que fue parte del juego formal de su herencia pictórica.

<sup>14</sup> El término "pintura" (aeropostal) no proviene de la obra misma en su naturaleza física de pintura, sino que de la denominación que el propio artista le da a estos trabajos que envía por Correo.





*Los hijos de la dicha* (1980), Gonzalo Díaz

La coherencia del tríptico (en la tradición) está perturbada por la discontinuidad temática ya que cada panel resuelve, a su modo, su particular iconografía. Sólo el título actúa como referente unitario para cohesionar semánticamente la obra, aunque sea contradictorio con las imágenes que vemos: no es, precisamente, la dicha lo que se muestra. Esta contradicción (entre título e imágenes, en este caso) será una estrategia habitual de su discurso cuya finalidad es ironizar, parodiar y ridiculizar tanto los comportamientos convencionales del hombre como aquellas prácticas que arrastran también a la pintura hacia las convenciones.

En *Los hijos de la dicha* se produce, además, un quiebre respecto a la unidad de ejecución: la cita de Rubens se nos hace pintura porque el ojo la reconstituye como tal, avalada por la historia del arte, aunque la ejecute como apunte o boceto. El panel de la izquierda es pintura propiamente tal con utilización de colores planos saturados, y el panel

de la derecha presenta una ejecución próxima al lenguaje de la gráfica.

La acentuación de su postura crítica se puede apreciar en su extensa obra *La historia sentimental de la pintura chilena* (1982), cuya matriz icónica es una imagen femenina impresa en el envase de un detergente (Klenzo), de uso habitual en la limpieza de la vajilla.

La reflexión ahora se puntualiza (regionaliza) en la problemática particular de la historia de la pintura chilena, residuo histórico de la historia de la pintura occidental. Frente a la pintura europea, que puede nutrirse de un imaginario acumulado por siglos de historia del arte, y consagrado universalmente por una comunicación cultural que traspasó todas las fronteras gracias a los medios de reproducción de las imágenes y a un circuito económicamente poderoso, cabe preguntarse: ¿Cuál es el pasado imaginario de nuestra pintura?





*Los hijos de la dicha, Gonzalo Díaz*





Imágenes publicitarias de productos cotidianos que son llevados al trabajo de arte por Gonzalo Díaz: "Klenzo", "Caja de fósforos Los Andes" y "Garrafa de vino tinto familiar Santa Carolina".



*La historia sentimental de la pintura chilena (1982) , Gonzalo Díaz*

Como dicho imaginario pareciera no existir, propone uno tomado de la figura femenina de un detergente como imagen propia que se entromete en todos los hogares, no como hecho o valor cultural, sino que como detergente para lavar. No obstante, a la vez, esta matriz icónica denuncia nuestra situación de dependencia (económica y cultural), puesto que aquélla pertenece a una mujer holandesa vestida con su traje típico. Al incorporarla a la iconografía de la pintura chilena, la "niña del Klenzo" se convierte en marca registrada y, como diría Carlos Altamirano, ya es una imagen transitada por avalada y garantizada.

Esta imagen –alterada permanentemente en sus dimensiones– es sometida a continuas intervenciones que traen, como consecuencia, deslizamientos semánticos para connotar significados ajenos a dicha matriz (en su función publicitaria). La niña del Klenzo es llevada al papel como tema de pintura y, a la vez, negada en su pura condición pictórica

al ser interceptada por múltiples recursos gráficos (impresión, dibujo al carbón, repintura, gesto desmatrizado como signo de color, textos elaborados con plantillas), que quedan expuestos como procesos y/o resultados. Todos estos recursos instalan una escena que se convierte en la protagonista de la pintura chilena: "Querida madonna: he puesto en ti... ojos, querida pintura chilena"; "Puse, querida, los ojos en ti. Perdida, yo podría también amarte".

La imagen de la niña del Klenzo como madonna, territorio virgen sobre el cual se construye el espacio cultural de la pintura chilena; la imagen como amante (querida) que simboliza el afecto, el cariño y sentimiento por una pintura (la chilena) que se vende al mejor postor en el comercio de la pintura chilena.

El ámbito artístico en que esta obra se insertó, coincidió con una situación muy polémica debido a la resistencia de los grupos conceptuales por la práctica de la pintura. La estrategia retórica de Díaz



fue situarse en un punto intermedio al reutilizar el aparataje conceptual (sistema de producción) en la planificación y puesta en práctica de la plantilla de la niña del Klenzo, trasladándola desde su envase al soporte bidimensional para ser "pasada por arte", de acuerdo a las argucias del desmontaje crítico de la pintura chilena.

En la III Bial de Gráfica, organizada por la Escuela de Arte de la Universidad Católica, en 1982, esta matriz continuó su ciclo, pero presentándose, por última vez, como icono hegemónico (ocupando la totalidad del soporte) ya que, posteriormente, lo ocupará con otros iconos.

Fueron 58 impresiones de la matriz, cada una de ellas intervenida, incluyendo algunos objetos como un tubo de neón, perchero, guatero, intervenidos también pictóricamente. Un texto continuo a lo largo de toda la obra señalaba lo siguiente: "De esta carta abierta esta nota al margen como cinta sin fin y kilométrica, alegoría histórica sentimental de la pintura chilena para que en las tres veces interrumpia y repetición de silueta dejes la ocasión de penetrar en el corazón de, corazón en el mío en R contorno de perdido puse los ojos para subirte a la lírica..." (Hay que hacer notar que se trata de un texto recortado al igual que la imagen, sin puntuación y con una particular sintaxis).

Con *La historia sentimental de la pintura chilena*, Gonzalo Díaz ingresó, críticamente, a los mecanismos del sistema de producción de la pintura mediante la inversión del proceso: el texto escrito en lugar de la imagen; lo descubierto en vez de lo cubierto. De esta manera se instaló con su obra en una zona ambigua en cuanto a su naturaleza de pintura.

Es imposible no reparar en una inclinación nihilista a la sombra de Nietzsche y en una irreverencia iconoclasta que lo aproxima a Duchamp. Pensamos que el eje Nietzsche-Duchamp vertebraba, ideológicamente, sus postulados plásticos.

Hay un mecanismo conceptual análogo al ready-made en la desestructuración del detergente Klenzo, vale decir, de un envase tridimensional impreso por ambas caras con la figura femenina de una la-

vandera de la cual se apropia y la traslada al soporte bidimensional mediante plantillas que han alterado sus proporciones originales; al mismo tiempo desfuncionaliza la imagen de su cometido publicitario para hacer de ella un campo de reflexión crítico sobre la pintura. La banalidad del modelo elegido y su traspaso mecánico al soporte desarticulan el sistema sobre el cual la pintura se ha institucionalizado: el culto a la representación manual, la ejecución "bien hecha", la idolatría del objeto, la atracción por la naturaleza y el valor de cambio del cuadro.

No se podría entender la serie que compone *El kilómetro 104* (Galería Sur, 1985) sin considerar el proceso involucrado en la producción de esta obra. Son seis serigrafías de 2,00 x 1,50 m ejecutadas sobre titania, papel Geller y papel de fondo fotográfico, cubierto con un pliego transparente de mica. En esta serie concluye el proceso de realización manual sustituido por transferencias mecánicas: el trabajo de corte y recorte sobre una variada iconografía nos hablan de un artista recolector y seleccionador de imágenes extraídas de las más diversas fuentes de la imaginería impresa.

Reitera la manipulación de imágenes al recortar de libros, folletos y catálogos, un conjunto de figuras que estaban insertas, originalmente, en un contexto de historia, zoología, turismo, ciencias, arte, etc., cumpliendo determinadas funciones y con significados precisos. Se encontró, pues, con imágenes hechas -imágenes ready-made- las que recortó y desfuncionalizó, transfiriéndolas a un nuevo contexto que las transformó en significantes que daban cuenta de un proceso más que de una resemantización del significado primero.

Hizo convivir, en el mismo soporte, imágenes tales como máquina fotográfica, tucán, el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, un avión, etc. Cada imagen seleccionada y recortada pertenecía a un determinado sistema de impresión, mecánico o manual; cada una fue fotografiada produciendo un negativo (película) que permitió el traspaso de la imagen a una nueva impresión (serigrafía). Gracias a este proceso de corte y confección pudieron convivir las reimpresiones de impresiones fotográficas con las reimpresiones de una impresión de



origen manual (dibujo impreso): la cabeza vendada e invertida, los trazos azules y rojos y los signos (+) y (-).

Esta modalidad de producción destinada a generar impresiones, reimpressiones y sobreimpressiones propone un texto visual muy complejo, debido al quiebre con la lectura lógica de las imágenes. Nos plantea el problema de su inteligibilidad desde la perspectiva de la lectura tradicional de contenidos que, a nuestro juicio, no puede plantearse. Justamente, una de las finalidades de este trabajo es bloquear la lectura contenidista mediante la neutralización semántica de las imágenes que anula la lectura asociativa: el sintagma visual Museo de Bellas Artes-tucán-avión-cámara fotográfica-cabeza invertida, signos (+) y (-), se anula a sí mismo como cadena significativa.

Quizás haya que consentir con Justo Mellado<sup>15</sup> que la obra es un simulacro entre el mundo y el lenguaje, sobre la cual se apoya una constelación de otros textos que se sustraen y se adjuntan en una lectura interminable, incluyendo el propio block mágico como texto para la lectura de dicha obra.

En estos trabajos es fundamental profundizar en el proceso de producción: en la elección, recorte y reimpresión de las imágenes, en los textos y signos dotados de un realismo total. En estricto rigor, sus obras no son pinturas ni serigrafías o dibujos; como consecuencia de los procesos que están implicados habría que hablar de un trabajo picto-serigráfico-dibujístico, una escritura multimedia que pone en crisis los límites de los lenguajes particulares.

Al mismo tiempo enjuicia el problema de la representación, ya que las imágenes impresas mecánicamente tienen un alto grado de verosimilitud por su realismo, por su simetría visual con los referentes respectivos y por su simetría conceptual con sus significados; esta doble simetría nos remite a la tautología: el tucán impreso en la obra es la "impresión" de un tucán (seguimos aquí a Magritte cuando propone el dibujo de una pipa que un

contratexto niega). En otras palabras, presenta (no representa) imprimiendo (proceso mecánico) los recortes iconográficos (imágenes encontradas) y pone en crisis la representación hecha a mano. La obra es verosímil (en cuanto reconocemos el icono) sin necesidad de recurrir a los artificios manuales de la estética de la representación.

En otra obra, ejecutada en 1983 (Galería Sur), y enviada a la Bienal de Sidney (Australia), reiteró los procesos de corte y recorte, calce y descalce que empleó en *El kilómetro 104*. En este envío interfirió el sistema de producción de la pintura con las técnicas del estampado serigráfico y se apropió de diversos iconos que descontextualizó de sus soportes publicitarios: el mozo que corre con una bandeja (extraído de la etiqueta de los vinos Sta. Carolina) sobre la que lleva la cabeza de Frida Kahlo, recitando el tema central de una exposición de Roser Bru realizada en la misma Galería Sur; reiteró, además, el icono de la etiqueta del detergente Klenzo, logotipo privado que reemplazó su firma, y el paisaje de la Cordillera de los Andes tomado de la etiqueta de la Compañía Chilena de Fósforos.

Con su irreverencia iconoclasta habitual parodia, satiriza y critica tanto a las estructuras artísticas, cualquiera que sea el medio lingüístico que posean (pintura, performance) como a sus temáticas (paisajes y retratos). Este desmontaje paródico y crítico lo concentra en la figura, enormemente ampliificada del mozo corriendo con la bandeja, asociado a un texto escrito que dice: "Here it is: The Chilean performance". A su vez, el paisaje (de la pintura chilena) está parodiado por la etiqueta de la Compañía de Fósforos.

Incorpora también un tubo de neón, elemento reiterativo en su obra, con una triple significación: parodia a la pintura como luz-color, negada ahora por la serigrafía; parodia su carácter exhibicionista como pintura-mercancía y, finalmente, la parodia como gesto. Junto a los iconos señalados, impresos en permanente descalce (desfase habitual de la pintura chilena respecto a los centros internacionales), incluye un personaje en impresión descalzada (corrido) que imita la "performance" del mozo

<sup>15</sup> Mellado Justo. *El block mágico de Gonzalo Díaz*. Santiago, julio 1985.



de Sta. Carolina; este personaje es transformado en escultura de madera policromada que se ubica fuera de la obra, frente a ella, liberado de la "trampa bidimensional". Por último, todos los iconos están impresos en el soporte (blanco), que no actúa como fondo pictórico, sino que permanece en la más absoluta neutralidad.

En junio de 1984, en Galería Sur, Gonzalo Díaz se distanció de su trabajo habitual sobre soportes bidimensionales para trabajar en el ámbito de las instalaciones.

Para iniciar el análisis de esta nueva obra recogemos la invitación del texto *Modus operandi*<sup>16</sup> que dice: "Esta escritura no es solamente paralela o anexa a la obra, sino el andamio que les permite ponerse de pie y presentarse". Conviene recoger ciertos conceptos que fueron puestos en juego en la instalación misma y cuya hipótesis señalaba: "Alza primate esta red del privado como trama del espacio público".

El primer concepto puesto en juego fue "alza prima", es decir, "levantar alguna cosa con la alza prima" ("pedazo de madera o metal que se pone como cuña para realzar alguna cosa"). En íntima relación con este elemento de la construcción había otros dos instrumentos que deben precisarse: el nivel, instrumento para averiguar la diferencia de altura entre dos puntos o comprobar si tienen la misma altura, y la plomada, pesa de plomo o de otro metal, cilíndrico o cónico, colgado de una cuerda que sirve para señalar la línea vertical.

Estos instrumentos, propios de la construcción, también lo son, a su manera, de la pintura. En efecto, de acuerdo a sus prácticas usuales, la pintura obedece a leyes constructivas y exige un andamiaje de pasos previos: tintas, media-tintas, estructuras lineales (verticales, horizontales). En este sentido, el alza prima la plomada y el nivel metaforizan los procesos constructivos de la propia pintura y son los elementos visibles con que articuló su instalación en Galería Sur: pies derechos de madera, muros de ladrillo, encofrado de los pilares de la propia

galería, instalación de una red eléctrica que unió la totalidad de la instalación. Un texto confeccionado en neón recorría las alzas primas en toda su extensión con el enunciado de la hipótesis.

El punto de partida conceptual de esta instalación fue una metáfora política formulada por Lenin: "El partido es el andamio". El artista la trasladó literalmente a la galería para elaborar un doble proceso de desconstrucción: ideológico y pictórico.

El alza prima, el nivel y la plomada reglamentan estrictamente las formas de operar de la ideología y de la pintura: al trabajar con estos elementos iniciales del proceso constructivo se despoja y se desnuda el cuerpo del partido e, igualmente, el cuerpo de la pintura. Esta última quedó reducida a un muro de ladrillos atravesado por un tubo de neón: metáfora de la luz-color. El único cuadro pintado en el espacio de la instalación estaba atravesado por siete cuchillos que cortaban la tela, "matando" los efectos ilusionistas. Finalmente, un refrigerador, con dos prensas que lo aprisionaban y en cuyo interior se guardaba carbón piedra —energía conservada que puede reactivarse en cualquier momento— fue utilizado como símil de la manipulación ideológica.

En septiembre de 1985, en la misma galería expuso una obra titulada *Pintura por encargo*, en el marco de una exposición colectiva denominada "Fuera de Serie", término que aludía al reconocimiento de "star" del grupo expositor (E. Dittborn, G. Díaz, C. Leppe, J. Dávila, F. Brugnoli, V. Errázuriz y A. Duelos).

El título *Pintura por encargo* es absolutamente coincidente con el procedimiento utilizado por el artista, quien encargó efectivamente a un pintor de carteles publicitarios de cine (Solís), la ejecución de su propio retrato.

Sin embargo no posó directamente, le envió un retrato fotográfico con una escenografía de taller que simulaba su propio espacio cotidiano de trabajo. Para este efecto se trasladó con todas sus pertenencias al taller Filmo-Centro, donde el fotógrafo Jaime O'Ryan procedió a las tomas fotográficas, seleccionando, posteriormente, aquella que más se acercara a un fotograma de un film, consideran-

<sup>16</sup> Acuerdo Díaz-Mellado. *Protocolo*. Santiago, junio 1984.





*Pintura por encargo*

Solis pinta a Gonzalo Díaz por encargo de éste, a propósito de la exposición "Fuera de Serie", Galería Sur, 1986.



do que el ejecutor manual de su retrato elabora los carteles publicitarios utilizando la fotografía (tomada de un fotograma) como modelo.

Se produjo el desplazamiento del artista como pintor al encargar la ejecución de su retrato a un especialista en hacer imágenes publicitarias capturadas por la fotografía. Esta iniciativa permitió que Solís ingresara a un espacio de arte al que nunca habría podido llegar si no hubiera sido por dicho desplazamiento y sustitución (hacerse a un lado). Este hecho provocó, además, un conflicto estético por lo inusitado que resulta, al interior de la estética de las "bellas artes", que la obra no sea ejecutada por un "verdadero artista", conflicto que se agrava aún más si se considera la ejecución como un acto intransferible. Esta actitud que asume "la Díaz" (ahora empresa productora cinematográfica) se vincula con los postulados conceptuales que axiomatizan la autoría de las ideas y no, necesariamente, su realización material.

El productor de la idea de la obra se pone en la escena de la pintura como modelo pintado por Solís, gesto que hay que destacar, porque en su contacto con las tendencias conceptuales adoptó una posición que no lo subordinó a esos postulados, sino que amplió considerablemente sus límites. Quién sabe si su inclinación por la pintura hizo que ésta mediara con aquellas tendencias. Paradojalmente, esta posición hace aún más complejo el acercamiento reflexivo de la lectura debido al enriquecimiento de los procesos y significaciones.

Al elegir a Solís para ejecutar su retrato, no lo hizo gratuita ni casualmente. Este es un gran experto en carteles realistas pintados sobre lienzos que el público ve colgados en el frontis de los cines (Santa Lucía, por ejemplo). La interrogante que surge de inmediato es: ¿Por qué Solís no es pintor cuando pinta carteles y sí lo es cuando pinta a Díaz?

Al elegirlo, el trabajo del artista se desplaza hacia afuera, hacia el espacio callejero. A la inversa, el cartel ingresa, por primera vez, a un espacio de arte y lo hace con solemnidad y consagratóricamente, puesto que el retratado es un pintor "fuera de serie".

Solís lo representa sentado frente a una pintura de

su primera época, con los pinceles sobre la mesa. Es decir, el pintor está en su taller con todos sus elementos de trabajo. Aquél pone en juego toda su destreza manual, practicada por años, activando la más tradicional técnica de la representación (perspectiva, modelado) en incontables carteles al servicio de un verismo destinado a exaltar una escena determinada para atraer al público. Como sus carteles se ubican en pleno Centro de Santiago (un espacio urbano privilegiado que cualquier artista envidiaría), en formatos gigantes (12 x 8 m, por ejemplo), debe desarrollar una técnica de representación al servicio de la publicidad y de la propaganda, vehiculando siempre una escena clave que habla por toda la película que anuncia.

Imaginemos que la situación se pudiera invertir y que Díaz solicitara, al administrador del cine Santa Lucía, el frontis del edificio para colgar una de sus pinturas (con las mismas dimensiones que emplea Solís en sus carteles). ¿Qué pasaría con este trabajo? Ya sabemos que el cartel de Solís pintando al artista pasó por pintura; es probable que la pintura de Díaz, colgada en el frontis del cine, pase por cartel.

Pero "la productora Díaz" no planeó sólo el retrato del artista al interior del cuadro, sino que también fuera de él. En efecto, a un costado del cuadro aparece su figura recortada, en tamaño natural, pintada en blanco y negro con una técnica casi hiperrealista, apoyado sobre una cámara fotográfica sostenida en un trípode. La figura sacada del marco se convierte, no en la representación morfológica del pintor, sino que en su propia persona. (Recordemos la obra *Una y tres sillas* del artista conceptual Joseph Kosuth: la silla verdadera, su foto y su definición en el diccionario).

Tenemos, pues, la pintura de Solís capturando a Díaz en el taller; frente a ella, otro retrato del mismo artista, fotografiando el primer cuadro. El retrato del pintor como fotógrafo no quiere pasar por pintura, sino que afirmar la presencia real del pintor. Esta intención se acrecienta notablemente al observar la fotografía de la totalidad de la obra: el grado de verosimilitud es tan elevado que engaña a la vista; quien no conoce la obra original queda convencido de que está viendo al artista en actitud de tomar





Una y tres sillas del artista conceptual Joseph Kosuth: la silla verdadera, su foto y su definición en el diccionario

una foto del cuadro colgado en la pared. La ficción sólo se descubre al advertir la firma de Solís en el borde del abrigo.

Finalmente la pintura acentúa —por mandato de “la Díaz”— la escritura propia del cartel de publicidad cinematográfico: “Violencia, acción, intriga y performance” (este último término referido claramente a las acciones de arte). Utiliza, además, la figura femenina del detergente Klenzo para parodiar la estatuilla del Oscar; pero, al mismo tiempo, aquella figura se ha transformado en un nuevo logotipo que refuerza una marca registrada: la propia obra de Gonzalo Díaz.

Sus últimos trabajos, ejecutados en 1986, los exhibió en Galería Bucci en septiembre de ese año y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en febrero de 1987, en el marco de la muestra cultural “Chile Vive”.

En ambas exposiciones se advierte la continuidad conceptual y técnica que sigue ahondando en la problemática de la pintura y de la realidad chilena, iniciando, ahora, una reflexión sobre un país en desgracia.

Convierte en pintura de paisaje un modelo inicial fotográfico (cuatricromías que se venden en los paseos públicos) traspasándolo, primero, a una nueva fotografía como modelo segundo y, luego, a pintura monumental, aproximándose al concepto de

cartel publicitario. Las obras tienen el siguiente texto pintado en la parte superior: “He aquí un cuerpo que sucumbe” y “Esto no es el Paraíso”. El cuerpo es reemplazado por la cordillera y por el mar como paisajes marcados del territorio chileno.

Los paisajes pintados con los procedimientos más representativos de la pintura académica (a la manera del copista fiel) son violados en su carácter de pintura de paisaje mediante la incorporación gráfica e impresa de signos auto-citacionales (cabeza vendada e invertida que corresponde a la matriz de su obra *El kilómetro 104*, el signo (+) empleado también en obras anteriores) y la incorporación de los personajes que aparecen en las etiquetas de los envases de Klenzo y Sta. Carolina, aunque esta vez están pintados y enormemente ampliados.

### 6.3 Un proceso desmitificador de la pintura (chilena)

Si en el análisis de la obra de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz se pudo apreciar una puesta en parénesis de la intimidad del yo, consecuente con la metodología analítica implícita en sus respectivas prácticas de arte, no se advierte el mismo abordamiento en la obra de Juan Dávila.

Los procedimientos analíticos de desestructuración del lenguaje pictórico están presentes en su trabajo, pero aparece simultáneamente una proyección del yo íntimo que contamina autobiográficamente toda su propuesta visual. Este desnudamiento del ser que pinta al abrir su intimidad al ojo público no es frecuente entre los artistas chilenos.

Su obra es el producto de una doble actitud: por un lado, desmonta el sistema y los procesos de la pintura y, por otro, procede a desmontar su propia intimidad; ambas estrategias de des/cubrimiento son sincrónicas y convergen a un mismo resultado final: la crítica de la pintura.

El estatuto iconográfico de su obra está basado en imágenes poseedoras de un impactante realismo como aquél que está presente en ciertas historietas o carteles de propaganda cinematográficos. No se trata de analogías con las historietas cómicas,





La destacada importancia de esta obra radica en que se atreve a encarar el fenómeno artístico sin escamotear el análisis de las difíciles circunstancias históricas en que éste ha fructificado, sin evadir la complejidad, el dramático hermetismo y la heterogeneidad del hacer artístico de hoy.

El libro nos sugiere formas de lectura para descifrar los significados de las obras, nos "alfabetiza el ojo" para que podamos leer los contenidos de rica visualidad que comprenden este período.

Al correr de las páginas el lector encontrará más de 700 ilustraciones que irán fundiéndose con la lectura en una secuencia ágil y dinámica.

Enfatiza el carácter de *Rescate Cultural*, la incorporación de una sección especial de DOCUMENTOS: compilación de artículos de libros, revistas, periódicos, catálogos y todo tipo de información que permita al lector tener acceso a las fuentes primeras.



9 789561 705357