

Sobre "Quadrivium/Ad usum Delphini", de Gonzalo Díaz:

Vía Crucis Secular

Por Pablo Oyarzún R.

El *vía crucis* es un esquema obsesivo en la producción de Gonzalo Díaz. Desde que por primera vez lo escenificó en la instalación *Lonquén* (Santiago, 1989), en otras cinco oportunidades ha reincidido en el tema: *El Jardín del Artista* (Montevideo, 1993), *Yo soy el sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994) y *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997). La presente instalación remata, pues, una serie ideal de siete incursiones. Sobre el pie forzado de las catorce estaciones del *vía crucis*, cada una de las obras está constituida por un conjunto reducido de elementos seriados, que en algunos casos se repiten o sufren medidos desplazamientos. Sólo permanecen, sin más variaciones que las de tamaño —por consideración de los demás elementos—, los números romanos de bronce, que escandecen las estaciones.

Lo que está en juego a través de la frecuentación del esquema es la constitución de un determinado *sistema de operaciones de arte*. En lo que sigue, trataré de sugerir la índole de ese sistema. Pero antes de entrar en las particularidades de la presente obra, conviene dejar sentada una cuestión, diríase, de principio.

Una primera manera de calificar el interés que anima a Díaz en el recurso al esquema del *vía crucis* consiste en atribuirle, ante todo, un carácter formal. Las variaciones que se le infligen a tal esquema no están basadas de modo manifiesto en consideraciones de fondo sobre su pléthora de significado, ni tampoco se explotan —al menos intencionalmente— sus asociaciones e implicaciones de sentido. Mientras en el *Vía Crucis* de la devoción popular cristiana cada estación marca un distinto hito en el itinerario doliente de Cristo, desde su condena hasta su muerte, Díaz repite invariablemente un mismo motivo en cada una de ellas. En aquél se despliega, pues, una trama narrati-

que cumple el peregrino, y la figuración sacra, poblada de patetismo, lo auxilia en esta tarea. En cambio, en el tratamiento que le depara Díaz, la religiosidad original del esquema ha sido vaciada de un plumazo, ahogando el movimiento de trascendencia en que ella se sostiene; la itinerancia del espectador ha quedado secularizada, reducido su sentido ritual, y el esquema extrae su poder de interpelación de la estricta serialidad de lo expuesto, como de un efecto de conjunto, que sólo queda rubricado por la numeración y por precisas simetrías, o es apenas desmenuzado por un incidente menor.

Tres ingenios conspiran, con

reducido, así, a la unidimensionalidad espectral del mero lenguaje.

Por último, el juguete prefabricado que ha sido adosado a la pared, en el cual se escenifica un evento de pacotilla: la emergencia del barquito de hojalata —engastado en una espuma de silicona— desde la marina pintada, su desplazamiento por el semicírculo en que se funden la vía férrea y el brazo de mar, su internación en el túnel, como signando el pasaje de dos a tres dimensiones —y, presumiblemente, de vuelta, en continua orbitación.

Sin embargo, la formalidad del recurso no es inocua: no consiste en la mera utilización de

En una cierta medida, creo que se podría decir que "Quadrivium" pone en escena la muerte del Sentido.

ocasión de lo que aquí se muestra, en la provocación de ese efecto.

Primero, el dispositivo proyector, de mecanismo expuesto y buscada —pero también impecable— precariedad, empinado sobre el pedestal de trípode. Cerca de la base del pedestal, un brazo articulado sostiene un foco que ilumina el número de bronce de la respectiva estación. En lo alto, el dispositivo está integrado por una fuente de luz, una placa transparente que lleva impreso el nombre de una figura retórica y que está provista de un resorte que permite la oscilación periódica de lo proyectado, a manera de pulsaciones rítmicas, y las dos lentes de proyección y ampliación, con el pequeño ventilador lateral, necesario para evitar el recalentamiento del foco, que remeda —acaso— irrisoriamente el mecanismo de la inspiración.

Luego, las figuras retóricas en escritura de luz, que tampoco

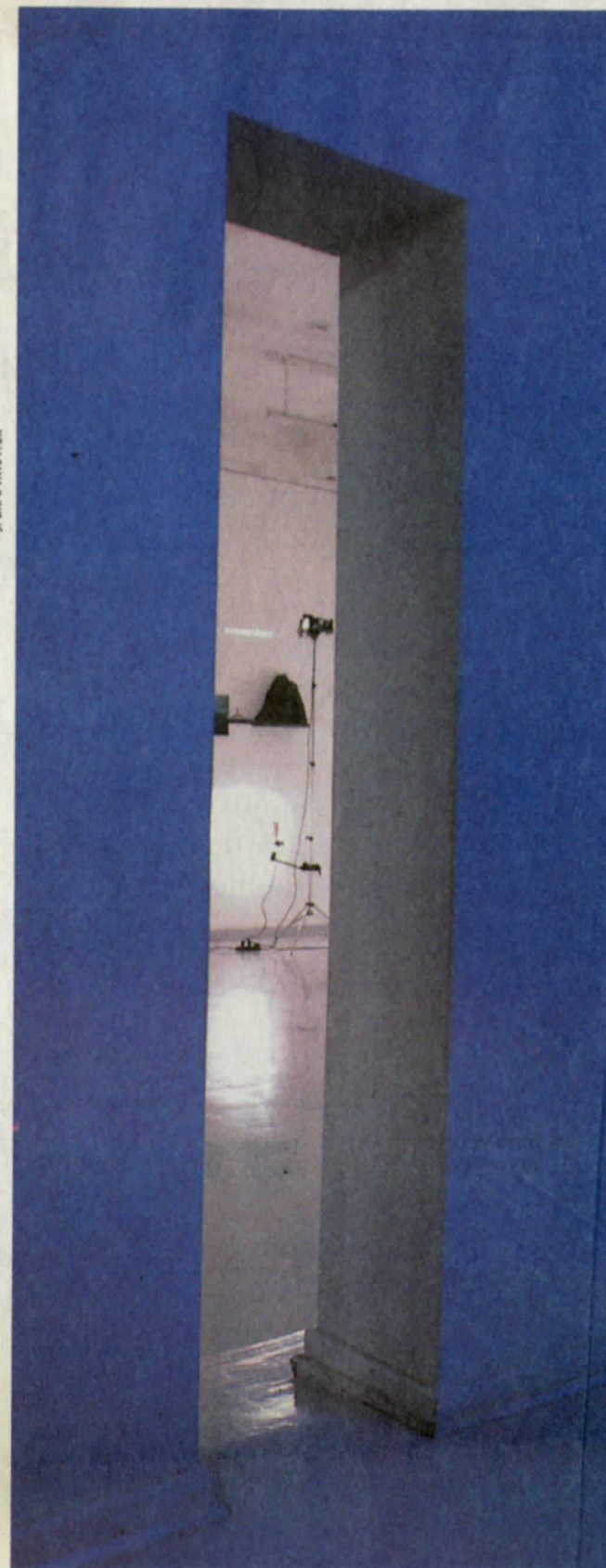
un expediente entre otros posibles, que fuese apto para el juego figurativo. El esquema no permanece igual a sí mismo mientras se echa mano de un material aleatorio, cuyo inventario y combinación los dictara alguna consideración coyuntural. Si la prescindencia simbólica o alegórica es una condición del trabajo de Gonzalo Díaz, lo que ella provoca no es una suerte de indiferencia o de equivalencia de los motivos que pone en escena a favor de la eclósión impertérrita de la forma. Por obra de las múltiples relaciones que se entablan entre ellos y de su repetición seriada, los motivos mismos son sometidos a discretos desplazamientos y a tensiones perturbadoras en el plano de sus referencias y funciones, que no sólo inquietan su presencia, sino que también tornan inestable el arreglo formal que los dispone.

Operaciones visuales



Quadrivium/Ad usum Delphini, instalación.
Detalle VII estación HIPERBATON.

oportunismo. Si entiendo bien este reparo, lo que en él está en liza es que la obra que obedece a la ley de lo *site specific* se diseña en atención a las peculiaridades —físicas y semánticas— del sitio de su emplazamiento, dispersando la unidad de la intención artística en conformidad con esas peculiaridades, mientras que la obra *in situ* —en la comprensión que Díaz tiene de ella— es producida a partir de una interrogación general del espacio de arte, la cual retiene la unidad de intención en un diálogo reticente con la especificidad lugareña. Así, en la obra *in situ*, la escena se despliega en un espacio estrictamente *virtual*, que no es otro que aquel espacio definido por lo que antes he llamado el "efecto de conjunto" de la instalación y que también podría denominarse su efecto de sentido. Por otra parte, el estilo de oblicuidad con que son manipulados los varios códigos concitados en ese espacio virtual, condiciona y reclama, de parte del espectador, una *lectura de reojo*, nunca frontal. Esta lectura confirma, a su vez, la necesidad de la presentación serial. Por último, cada uno de esos códigos funge a manera de escala, y la heterogeneidad de estas escalas, con las cuales se construye la instalación, es suficiente para producir una suerte de neutralización semántica: el espectador queda librado a la orfandad interpretativa. Se le enfrenta, sin más trámite, con aquello que Díaz se place en denominar *operaciones visuales*.



Quadrivium/Ad usum Delphini, instalación.
Acceso.

bién el sentido salvífico de la usanza: así como la peregrinación proporcionaba a los fieles las indulgencias por sus pecados, éstas mismas le crean, a

nido en la historia (puesto que es su fuente de sentido), sino sólo significado —asintóticamente— por ella. Ese centro activo y eficaz determina una estructura

una de ellas. En aquél se despliega, pues, una trama narrativa, con un principio, una secuencia de sucesos y un desenlace: esa especie de instantánea de la pasión que cada paradero define y que le confiere a la escena respectiva su lapso de autonomía, conforme a la temporalidad pausada de las *stationes*, es retrotraída al cumplimiento ineluctable de un destino y a un tesoro de experiencia y de verdades por la meditación ritual

Luego, las figuras retóricas en escritura de luz, que tampoco han sido escogidas aquí atendiendo a su operación semántica o a su ordenación, como si ésta debiera proporcionar una clave —no importa cuán indirecta— para lo que vemos. Son inscritas por la gracia de sus nombres, o por la extrema codificación a que obedecen, como acervo trillado. El espesor del decir que ellas administran, a título de reglas establecidas, queda

Operaciones visuales

Esas tensiones y esos desplazamientos obedecen a una lógica rigurosa. El artista se ejercita en unas maniobras de distanciamiento que son tan características de esta instalación como del resto de su obra. Tales maniobras consisten en el recurso consciente a códigos diversos, que regulan órdenes distintos de presentación visual y de significación. Y supongo que el clima *irónico* que suele ser tan perceptible en las instalaciones de Díaz no responde tanto a un propósito primario, sino más bien a un resultado de esas maniobras. Digo esto, porque la manera en que se actualiza la diversidad de los códigos define el estilo del distanciamiento que tiene lugar aquí: estilo que creo lícito llamar de *oblicuidad*, y que establece un régimen de alusiones como trama constitutiva de la obra. Semejante estilo determina, por una parte, el carácter del *espacio* de la instalación. En algún lugar Díaz ha manifestado su recelo hacia la noción del arte *site specific*, y su preferencia por la denominación *in situ*, arguyendo que la primera conlleva un sesgo de

El Via Crucis

En cuanto a las modificaciones que estas operaciones inducen en la propia forma que las enmarca, el juego con las escalas nos permite apreciar algo de eso que he denominado el régimen de la alusión, la suscitación de efectos de sentido en virtud de las relaciones meramente tangenciales y siempre oblicuas de los "motivos" en el contexto incierto de su escenificación. El *Via Crucis* fue ideado, precisamente, como una peregrinación a escala. En un opúsculo dedicado al ejercicio de esta devoción, el teólogo católico Romano Guardini refiere cómo surgió, a partir de la tradición medieval de la peregrinación por los santos lugares de Jerusalén, en cada uno de los cuales el cristiano cumplía una *statio*, es decir, una detención dedicada a la meditación y recuerdo de un hecho de la Pasión. Para posibilitar esta práctica a los que no podían emprender el viaje a Tierra Santa, se inventó el expediente de elaborar imágenes del *Via Crucis* e instalarlas en las iglesias. De esta suerte, se garantizaba tam-

las indulgencias por sus pecados, éstas mismas le eran otorgadas a quien llevaba a cabo el recorrido en el espacio del templo. Así, también, el trayecto que hace el espectador en la sala repite, bajo condiciones secularizadas, la peregrinación devota. Pero ésta es precisamente una condición que estaba latente en la fábrica del *Via Crucis*: su aplicación como formato de presentación visual lo alude como primer dispositivo de exhibición artística, y funda, por lo tanto, su pertinencia.

Pero así como se pueden advertir repercusiones que el juego de la obra produce en el esquema que lo reglamenta, hay también una impronta fundamental del esquema y su procedencia que se deja percibir en dicho juego. La formalidad del recurso —que resulta, no de la abstracción, sino del entrevero problemático de las maniobras y las operaciones— no puede suprimir del todo aquello que late en el centro del *Via Crucis* original, aun y precisamente si se lo considera —sólo— a título de forma: éste se ofrece como el guión, como la historia de un acontecimiento, como el *story board* —diríase— del Acontecimiento por excelencia, que, desde luego, no puede ser conte-

te— por ella. Ese centro activo y eficaz determina una *estructura de representación* para todo complejo icónico que se construya sobre su pauta, estructura que, en última instancia, sugiere la posibilidad de amarrar el régimen de lo alusivo a un principio de significación. Con ese núcleo, creo, inevitablemente, traban relación los modos en que Díaz ejerce dicho esquema.

Pues bien: precisamente en lo que atañe a esta relación hay un aspecto que diferencia marcadamente la presente obra con respecto a las anteriores. En aquéllas, había siempre algo así como un punto de fuga, una cierta profundidad o una fisura de la presentación, un "afuera", que, aun si su entidad no era de ningún modo decidible, no dejaba de hacer sentir su insistencia fantasmal, ya fuese por la impronta del deseo, del poder, del dolor, de la vida o la sobrevivencia. Esa fuga, ese "afuera", esa sombra de lo esencialmente re-presentable y jamás presente en la representación misma, era, en general, la huella del acontecimiento. En esta séptima obra de la serie hay como un cierre hermético de la instalación sobre sí misma. Considérese, por una parte, la trama de movimientos progresivos: el recorrido de las estaciones al revés de las manecillas del reloj, el avance paulatino del buquecito de hojalata, que se cumple, a su vez, a la inversa de ese recorrido (el propio trayecto que describe el espectador queda, por así decir, cazado en esa antítesis), y también el ascenso regular del horizonte en la marina. En virtud de su forma circular, estos movimientos describen algo así como un conjunto de ciclos fútiles que, en su despliegue, nos devuelven una y otra vez al punto de partida. Pero, sobre todo, la seña más evidente de la clausura de que hablo es el angosto vano —de 40 cm de ancho— que da ingreso a la sala rectangular, el cual repite el concepto de la instalación de Winnipeg. "*Via crucis* de gabinete" es la denominación con la cual Gonzalo Díaz ha querido caracterizar la inscripción genérica de esta obra, subrayando, precisamente, el aspecto hermético, y pienso que en verdad se podría hablar también de un "*via crucis* de cámara", dando a entender que se trata de una cámara mortuoria. Confieso que no me puedo sustraer a este rasgo egipciaco —si puedo llamarlo así—, y que advierto en él la índole esencial del "efecto de conjunto", del "efecto de sentido" que mencionaba más atrás. La inquietante y desordenada crepitación que produce el mecanismo pulsátil de las láminas con los nombres de las figuras retóricas, le confiere un aire de insecto —como de mantis sagrada— al aparato iluminador y proyector, e induce un senti-

Quadrivium/
Ad usum
Delphini,
instalación.
Detalle III
estación
METAFORA.



J. BRANTMAYER



Quadrivium/Ad usum Delphini, instalación. Vista general.

J. BRANTMAYER