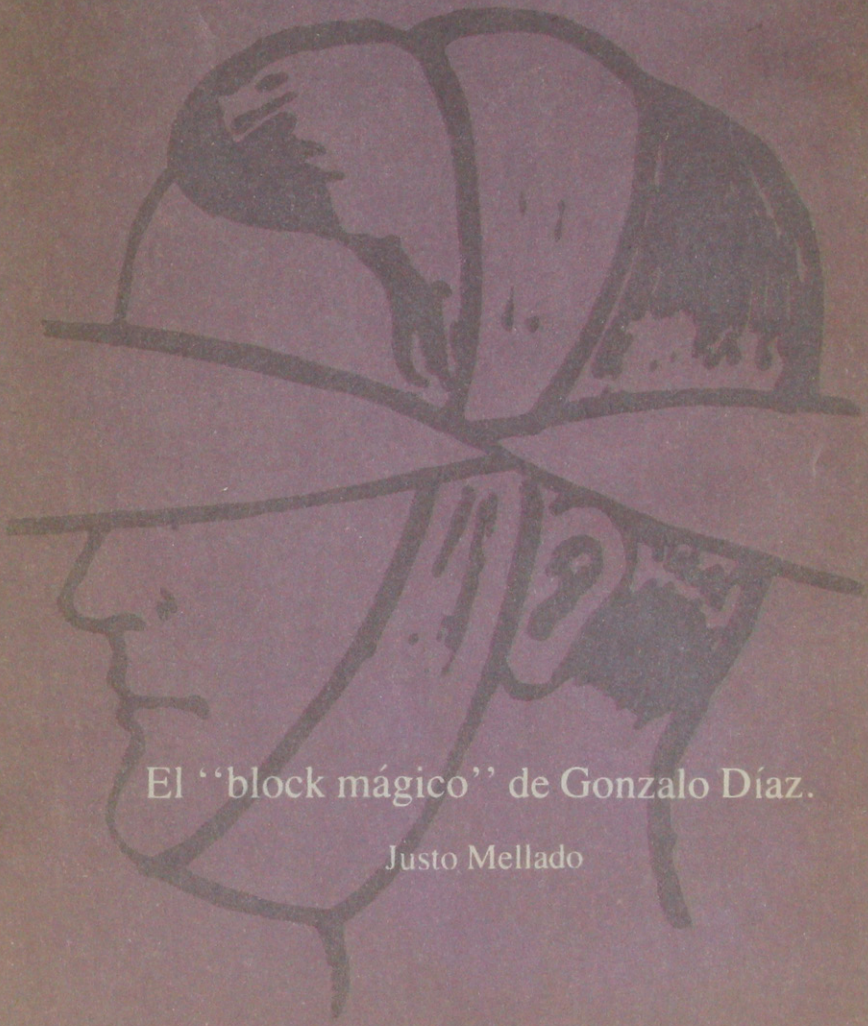
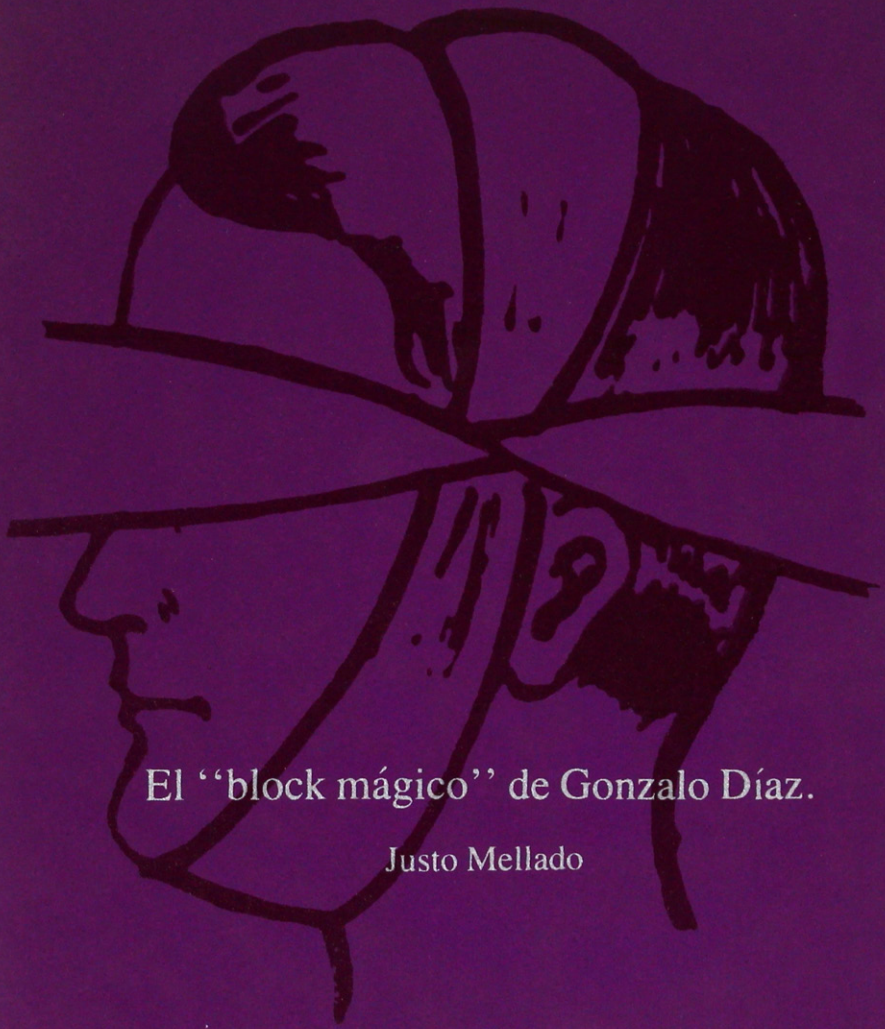
EL BLOCK MAGICO



El ''block mágico'' de Gonzalo Díaz.

Justo Mellado



El "block mágico" de Gonzalo Díaz.

Justo Mellado

El ''block mágico'' de Gonzalo Díaz.

Justo Mellado

(en)Sayo de ( )lítica scripto-visual.

El sayo es una casaca holgada, larga y sin botones; como holgado, largo y abordable por donde se desee resulta este texto sobre el último trabajo de Gonzalo Díaz, conformado por cinco modalidades diferentes, una de las cuales fue recientemente presentada en el marco de una colectiva chilena en el CAYC de Buenos Aires, y otra expuesta en esta ocasión por Galería SUR. Deseo pensar que este (en)sayo fragmentado es su residuo más apropiado, encontrado en un remate de ropa americana usada, como vestimenta de segundo grado, cada obra exigiendo la camisa (de fuerza) de su conveniencia, enfin, el traje a la medida del procedimiento que la encierra. Este, un traje entre otros, sujeto a la temporalidad de obra que lo justifica. Medida, por decir, del factor texto; reconocimiento de una aproximación multiplicada para deformar e informar un producto, siendo en este caso la superposición aquel procedimiento que resuelve el trabajo final del embalaje, si acaso un texto puede empaquetar del modo más apropiado una obra en la coyuntura que soporta su emergencia.

Lo que para este efecto de lectura/sutura interpretativa denominaré PRODUCTO no es solo la materia contenida, sino la presión que el embalaje realiza sobre la calidad asociativa de cada imagen, la cual se mostrará dispuesta a negociar una aptitud de acuerdo con la expansión horizontal -profundidad de superficie- de los índices de combinabilidad enarbolados por las imágenes contiguas, contrarias y/o semejantes que Díaz hace converger en el campo de fuerzas señalado por esta serie de seis láminas que lleva por título EL KILOMETRO CIENTOCUATRO.

Texto, sostenido/contenido varias veces en/por la obra de Díaz; esto es, por esta cantidad de energía proposicional puesta en circulación a partir de la usura común de un dispositivo de armado, obteniendo determinados efectos visuales y textuales, en tanto pintura y escritura viniendo a ser operaciones específicas del imaginario, involucradas en convergencias implícitas de obra textual y visual donde no cabe la subordinación de la una a la otra, sino la permanente negociación estipulada en la manera de producir las relaciones entre crítica y obra. Por lo cual, pintura y escritura mutuamente inducidas al falseamiento constante de las pistas de su exceso, perseguidas y

jamás alcanzadas por método ana(po)lítico alguno. En este sentido, afirmación del DISPOSITIVO ( )LITICO, decurso en fuga, versión de finta, relativo a las épocas antiguas de la edad de piedra, ejercicio de constitución/descontitución post-teórica, arrastrando la metáfora hacia el trabajo sucio de la desconstipación discursiva para poner el acento nada más que en las soluciones de parche.

La puesta en circulación -tanto en lo textual (Mellado) como en lo visual (Díaz)- de una cantidad de energía escenificante supone abordar el estudio de resistencia de la red de canales por los cuales se ha de circular. Importancia actual de la función operada por la red eléctrica y la red ferroviaria a propósito de ¿QUE HACER? (junio-84). Aquí, ambas ficciones operando en modelo explicativo de las condiciones de flujo: las imágenes visuales y las propuestas textuales circulando por la tolerancia de reglas precisas de ocupación de los ductos. Porque solo el respeto atentamente restrictivo de esa tolerancia narrativa permite hacer visible las infracciones sistemáticamente diseñadas para validar la existencia de facto de otra noción de tráfico por el deslizamiento del significado. Desliz interconectado que afecta la tensión del conjunto al menor indicio de corte. Indicio entonces, huella supuesta en la programación de un régimen de amarre; como vendría a ser el caso de esta generalizada acometida que distribuye la energía derribando todas las protecciones.

Por esta razón, el dispositivo retórico empleado en esta faena compromete la instalación provisoria de una pequeña máquina de transformación de significantes ya elaborados en significantes deslizantes, a objeto de permitir la incesante fuga del significado; significado trastocado por las condiciones mismas de la fuga, haciendo de esta fuga su modo propio.

Pictorización de un dispositivo mecánico.

Toda pintura, en tanto (se) afirma (en) una productividad especifica del imaginario, está DELACIONADA por el inconciente. Toda pintura, por afirmar su pertinencia en una modalidad de cruce

intertextual, CITA la pin(cul)tura. Pero, ¿qué decir de la pertinencia de la pintura? Que la pertenencia a una historia intelectual es un dato que ancla su pertinencia, en Chile, en el modo cómo, esta pintura, pertenece a un acumulado internacional cuya transferencia produce alterativamente una acomodación de las condiciones de recepción y comparación.

En lo interno, postulación de un método para designar la dominancia plástica; criterio, este último, que nada tiene que ver con la mayor o menor aceptación pública de una obra. Dominancia, aquí, quiere decir método de articulación de la coyuntura a partir de la consideración de problemáticas específicas en obras consistentes, a lo largo de un período determinado.

Será preciso repetir, pues, que la cita es el efecto de un traslado que fuerza el texto visual en que se inscribe, haciendo signo de su propio traspaso. Los cruces intertextuales ponen en operación la historia del cuadro del que la cita procede, esto es, su condición de texto pasado, pero también, su condición de dependencia respecto a la coyuntura intelectual a la que se debe en tanto producto específico. Enseguida condiciona la lectura que se sostiene desde un presente que precisa recurrir a esa obra en condición de hipotexto, con el objeto de reprogramar un presente. Luego determinará las transformaciones internas de la cita, por el solo hecho de ser conducida hacia un campo por cuya inclusión provocará efectos para los cuales no fue originalmente concebida. Transformación realizada desde el aparato que produce el nuevo texto, tomando en cuenta su irruptividad en la coyuntura intelectual presente, coyuntura sobre la cual busca incidir desde una propuesta en que lo figural narrativo hacen signo por la reversión calculada por la retórica dominante en el período anterior (Ver Apéndices 1 y 2).

Trabajo de transformación operado por Díaz desde el APARATO DE SOBREIMPRESION/SUPERPOSICION, tomando en cuenta el lugar de este trabajo en la coyuntura intelectual chilena, plástico-política, recompuesta por la búsqueda de una inalterada identidad cívica -que determina la enseñanza de pintura como un saber que aparece siempre decorando los programas estatales-. Lugar de Díaz, para una incidencia condenada a la escaramuza perpetua, para hacerse ver, solo, en su calidad de impostador cultural, calidad antagónica a la

voluntad transformativa del social.

En esto, dos tácticas: cita de un texto (defenestración de la pintura) y cita de un procedimiento (pictorización de un dispositivo mecánico). Este último, destinado a no considerar la pintura como ventana abierta al mundo, sino en este espacio, pintura y ventana siendo el mundo depuesto en la operación de inscripción sucesiva, habilitada por la figura cultural del BLOCK MAGICO, subterfugio analítico que antecede la aparición de la metáfora mecánica del aparato fotográfico en la teoría freudiana.

Estrategia de obra y cuestión de variabilidad del procedimiento, existiendo maneras de tensar el dispositivo analítico y material para cada caso. Como particularmente apreciable es el paso de LET'S SEE IF YOU... (Díaz, Bienal de Sydney, 1984) a KM 104 por la vía de la radicalización de la PLANTILLA/STENCIL en el trabajo de bloqueo de malla, empleada como delimitador de mancha, funcional a la modificación parcial del fondo, con el único propósito de hacer vidente el trabajo de superposición.

Práctica de bloqueo que sustituye pincel por cuchillo cartonero; necesidad de incidir en la frontera del grafito para realizar la función del paso y del descalce; cuestión de correr la plantilla, la malla y programar los errores de impresión para indicar, si acaso el número de capas que hacen sistema de color.

Consideramos, al menos, un caso: el del papagallo sobreimpreso en poliyester. Lo más importante: filetes azul-rojo, azul-amarillo, amarillo-rojo, testimonio de la corrida milimétrica de malla realizada para afirmar el régimen del DEBAJO en los tres papagallos negros.

Bloqueo de malla y descalce de impresión haciendo fisura de sistema para poner en duda la libre combinabilidad de las imágenes de segundo grado involucradas en la confección del fondo narrativo de cada lámina. Porque esa libertad está vigilada por un índice que rige la combinabilidad desde la consideración sintomal del número finito de imágenes puestas en relación en el "cuadrilátero". Indice que hace nudo, gráficamente hablando, en la lámina titulada EL PINTURICHIO PRIMO, entre la muñeca cortada y la estampa hindú.

Hacer nudo significa anclar el deseo, fijar una relación reversible sobre un rectángulo amarillo; esto es imprimir el recorte de osatura

del depósito en alto contraste, obtenido a partir de la sobreimpresión de una capa verde y una capa azul. Obtención de la huella corrida por falta en las pasadas sucesivas estratificando la forma por exhibición de la mordida; enfin, memoria de la composición optica del negro por remedo de cuatricromía. Remedo y perversión de una técnica para operar la pictorización de los dispositivos de referencia mecánica. Lo que se llama disolver sistemáticamente la noción de impresión, tomándo préstamos parciales al sistema de la serigrafía, nada más para, entre otras, retener la inflación de la serialidad como virtud expresiva de la modernidad.

Defenestración de la pintura.

Los trenes italianos, cuyos carros combinables circulan por una red europea común sin que el paso de una frontera signifique desarmar la cadena que los constituye, acoge en sus ventanillas una frase de advertencia contra el peligro que encierra sacar el cuerpo: E PERICOLOSO SPORGERSI.

Primer momento: el de los carros italianos adscritos a un convoy francés atravesando el paisaje con la advertencia bilingüe impresa en el costado del pasillo bajo el borde inferior de las ventanillas. Segundo momento: el de la frase escrita en italiano y en francés, bajo el borde inferior de la ventanilla, a través de cuyo marco se percibe, por ejemplo, la campiña provenzal o el arribo a la estación de Marsella. La inscripción de la frase en italiano y en francés, en un carro que atravieza un paisaje reconocidamente francés no hace sino hacer más evidente aún la frase escrita en italiano. Tercer momento: la adscripción de la ventanilla a una toma de vista permite que desfilen por su marco una infinidad de imágenes.

Indudablemente, entre una ventana de tren y una pintura considerada como ventana hay una distancia que se establece en la intuición de velocidad, donde se distingue, respecto de la primera, una observación ligada a una velocidad tecnológica, y de la segunda, una observación metabólica. Es decir, toda la distancia posible entre la práctica mediática y la práctica pictórica. En uno y otro caso será peligroso asomarse; porque también aquí habrá que distinguir entre una consecuencia "física" (accidente) y un efecto ideológico (se

corre el peligro de perderse en el fondo).

Una manera de bloquear la fuga de la mirada consiste en denegar la operatividad de la noción de fondo ilimitado en profundidad; allí, la ilusión de profundidad se convierte en opción metafísica, sostenida por la cómoda proyección de la imagen óptica. Una denegación, en suma, afirmada en la postulación de la sobreimpresión; recurso mecánico simple, destinado a retener la mirada mediante la saturación regulada de capas impresas que anulan el efecto de transparencia.

Este planteamiento permite reconocer unitariamente al soporte como fuente luminosa dispuesta a impedir la penetración del ojo. La sobreimpresión revaloriza el soporte acusando la crisis temporal de la transparencia. Esta tentativa de Díaz, pretende cancelar el peligro del efecto de ventana en pintura mediante la de/fenestración de la sobrecarga óptica, relocalizando extensivamente el trabajo de representación.

La defenestración de Praga es el título de un atentado; en esta serie, corresponde más bien al título tentado para señalar un derrumbe, derrumbe necesario a la recuperación subsecuente de la idea de vestigio (que tendrá su importancia en lo que viene más adelante).

ENTONCES, LO QUE EXPONGO A CONTINUACION ES LA SERIE DE DESLIZAMIENTOS EFECTUALES, DE ESTILO Y DE METODO, QUE ATACAN POR EL FLANCO DE LA SOBREPOSICION LA DICTADURA CONSTITUCIONAL DEL SIGNIFICANTE SERIGRAFICO EN LA ESCENA POLITICA CHILENA. La línea de ataque se configura mediante la resolución de un significado que revaloriza la narracion por capas.. Estratificación que exige un lugar de lectura que no permita la sobredeterminación secuencial de un imaginario cinematográficamente dependiente.

Para este concepto de lugar, limitado a esta necesidad de lectura, limitación parcial exigida por la movilidad de la tentativa, Díaz convoca/revoca las imágenes con toda libertad, independiente del registro al cual pertenecen. Imágenes provenientes de artes menores: almanaques, silabario, cuentos infantiles, enciclopedias escolares, fotografías familiares, manuales de enseñanza, libros de cirugía,

etc. Nada estructuralmente distinto al trabajo normal de un operador visual, contando solo con la solicitación fantasmática irreductible a una jerarquía precisa de valores. A lo sumo, sujeción metodológica a un cierto número de criterios escogidos de antemano para reglamentar la selección y la contaminación de las imágenes. Método que entrará a convertirse en pretexto de abordaje y transgresión del trabajo propio. Solo se metodiza para transgredir los aparatos represivos que ejecutan la tarea de control de la combinabilidad; espacio de juicio y de juego que termina (siempre) por corromper(se).

Díaz juega a policías y ladrones. Más bien, reproduce la lucha entre policías del sistema gráfico y alteradores del sistema figural que ya estaba establecido en el primer trabajo del asamblaje. Estas artes menores vienen a cumplir el rol de la clase media, estatuida aquí en modelo de movilidad figural, respecto de la cual Díaz actua como reformador social, proponiendo una vía de paso desde la marginalidad figural, no ligada todavía, hacia la integración al sistema, al poder, visualizado en el ejercicio material de la combina. Como combina barata de mandos medios, coima, en síntesis, pero coima que se autoriza en la petrificación del aparato de estado, en su endémica y adecuada existencia. Si por esto quisieramos entender que la coima es un acto de subversión política, lo que dista mucho, puesto que la ilegalidad de este trato legitima la vida estatal como excepción permanente, en que lo real, como categoría, es aquello que no se ajusta a la norma escrita.

Jugar a policías y ladrones, en la visualidad, significa restar al artista todo rol representativo social. Recortando los detalles, perturbando los soportes, enredando la percepción de los registros, alterando los códigos de pertenencia, Díaz clasifica y califica estructuras de modificación a partir de las cuales todo, es decir, toda combina, se corresponde, se engarza, se ensambla y se embala. Y como es de esperar, pasará como contrabando sin pagar los impuestos estipulados por la ley escrita. La Ley, siendo el cánon visible que articula el simulacro social; la Normalidad Visual, siendo el patrón coyuntural visible que articula el simulacro de su transgresión. La ley, la real, existe por ese simulacro, que ya no lo sería, pues se habría convertido, bajo nombre prestado, en correspondencia del real.

Cada lámina -en la cual opera un fondo limitado de informa-

ción visual- será ejecutada como un paquete. El embalaje que hace de esta lámina un lulo. El adminículo vestimentario que aprisiona al infante. Lámina apretada, indebidamente, siendo esa la condición para dañar.

El fondo limitado es solo un síntoma, convenientemente parodizado, del inconciente plástico. Los tics arrancados a la cultura mediática anclan su antecedencia pictórica: el avión -proveniente de una fotografía de prensa, de los días de puente aéreo de Berlín- solo reproduce la función de puente, lámina por lámina, en la guerra fría de los referentes representados. En este cuadro, el incidente juega un rol dinamizador, como indicador del peligro que significaría la conflagración total. Valorización del incidente que se justifica en el placer del simulacro. Otro más.

Por ejemplo, tenemos en presencia la estampa hindú y la estampa de la cirugía. La función de puente transforma el corte de la articulación en estampa hindú (permutación). La trasposición de los términos, siendo aquí un régimen general de operación, buscando producir transferencias de carga desde un código figural a otro. Cada código, teniendo como latencia la informacionalidad de la proveniencia, siendo ésta, un síntoma de segundo grado, al modo como puede incidir la recuperación actual de una imagen -el puente aéreo- recordada en el contexto primario de una escena familiar. Esto, en el supuesto que esa fotografía pertenece a un compendio de historia ilustrada, incidente en la infancia. Desde ahí, el trabajo de su persistencia como imagen que ancla el acceso a las otras; imágenes, estas otras, que en una época determinada se sobreimprimen, estratificando la progresión de las coyunturas. Es decir, la periodización como noción distintiva del tiempo social, contingente, puesta en marcha, nominándose como secuencia. Desde Díaz, necesidad de abordar la periodización como sobreposición de campos específicos, que entre sí poseen grados desiguales de desarrollo y completud. NO HAY CORRESPONDENCIA EN LA ESCENA DE LA HISTORIA ENTRE EL DESARROLLO DE LAS FUERZAS PRODUCTIVAS Y UNA CONCIENCIA QUE TRASLUCIRIA SU ADECUACION.

La escena trabajada por Díaz acelera el encuentro de imágenes cuya aproximación no es en absoluto gratuita, salvo para la mirada de la experiencia vulgar. Aceleración que depende, en algunos casos, de

la retracción metafórica que confiere a la lámina (rectángulo blanco) el carácter de MESA DE DISECCION, mobiliario destinado normalmente a la recepción temporal de cuerpos, vivos o muertos. Cuerpos en cuyo reemplazo las imágenes harán estado de fichas cadavéricas doblegadas por el uso comparativo de su índice de señalamiento. Condenación de todo dato social, para todo dato del social, en su condición de hacerse visible, pasar la prueba de su dehollamiento fenoménico.

El campo plástico, la escena política, otras cuantas mesas de disección, espacio de tratamiento de organismos declaradamente enfermos. Necesidad de aislar la imagen como enfermedad figurada, y disponer de su extensión máxima porque solo en esa extensividad puede devenir objeto de ciencia, siendo, esta ciencia, a ciencia cierta, actividad móvil de sanación policial. Por eso, sobre este modelo adelantado Díaz repara la incongruencia aparente del asamblaje disectando las relaciones que las imágenes entablan producto de su "encuentro fortuito", determinado por el hecho de que las imágenes, por ser imágenes de segundo grado, ya están disectadas, para ser condición de su encuentro programado. Siendo, la formación social, la programadora en ultima instancia determinante del grado de cohesión del asamblaje.

El asamblaje es una cadena de montaje que conecta virtualmente una reproducción a otra reproducción; lo central, no residiendo en el hecho lato de la conexión sino en su régimen, remitible al sistema fordista de composición de las "telas" del KM 104.

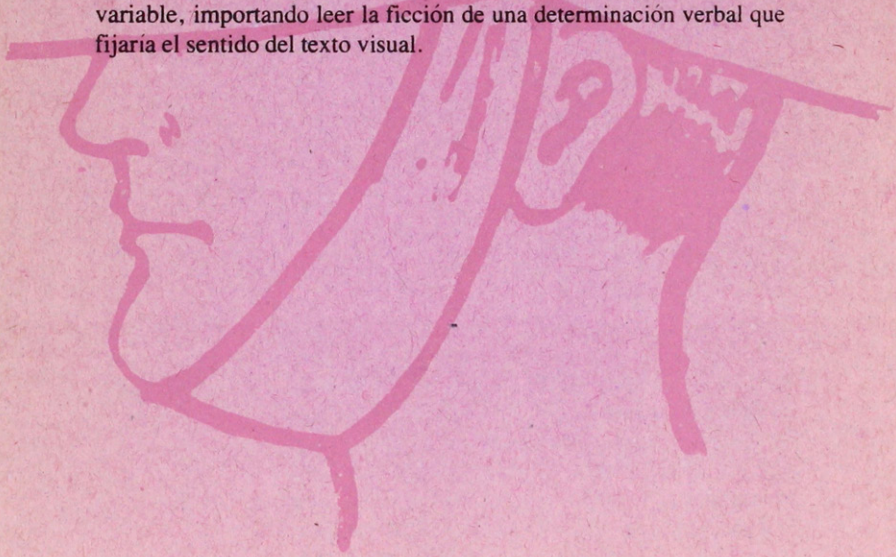
La serie.

La serie del KM 104 está formada por seis láminas de cinco ejemplares cada una realizadas sobre Titania (pvc) (1), papel Geller (1) y papel de fondo fotográfico (3). De aproximadamente 200 x150 cms., a excepción de los ejemplares en Titania, el resto de ellos aparece cubierto por un pliego de polyester de dimensiones levemente menores a las indicadas, que acoge la triple y descalzada impresión -ordenada por un código de colores específico para cada lámina- de la reproducción de un tucan y del dibujo ilustrativo de una cabeza

vendada.

Cada lámina posee un título construido a partir de la combinación de un artículo y dos sustantivos, en los que por lo menos uno proviene de una lengua extranjera, salvo una sola excepción, en que las tres palabras pertenecen al idioma castellano. El resto está configurado por una heteróclita composición cuyas erróneas referencias ortográficas hacen pensar en el latín y el italiano. Aparte de esto, toda lámina acoge la proclamada función de las palabras METALENGUAJE/METALE LENGUA como eje de equilibrio fictivo para señalar la existencia de una serie cuya variabilidad se remite necesariamente a un aspecto invariable de su constitución.

La variación del título está doblada por la variación del pie de página de cada lámina, al modo como Adriana Valdés postula el carácter de este tipo de enunciados en LA SEPARATA, 1, 1982 (CAPTION ES PALABRA CAPCIOSA). Recuperación, en este nivel, de la traza de otras polémicas precedentes, que por su sola existencia reportan el nudo que las detiene en este amarre, para esta serie variable, importando leer la ficción de una determinación verbal que fijaría el sentido del texto visual.

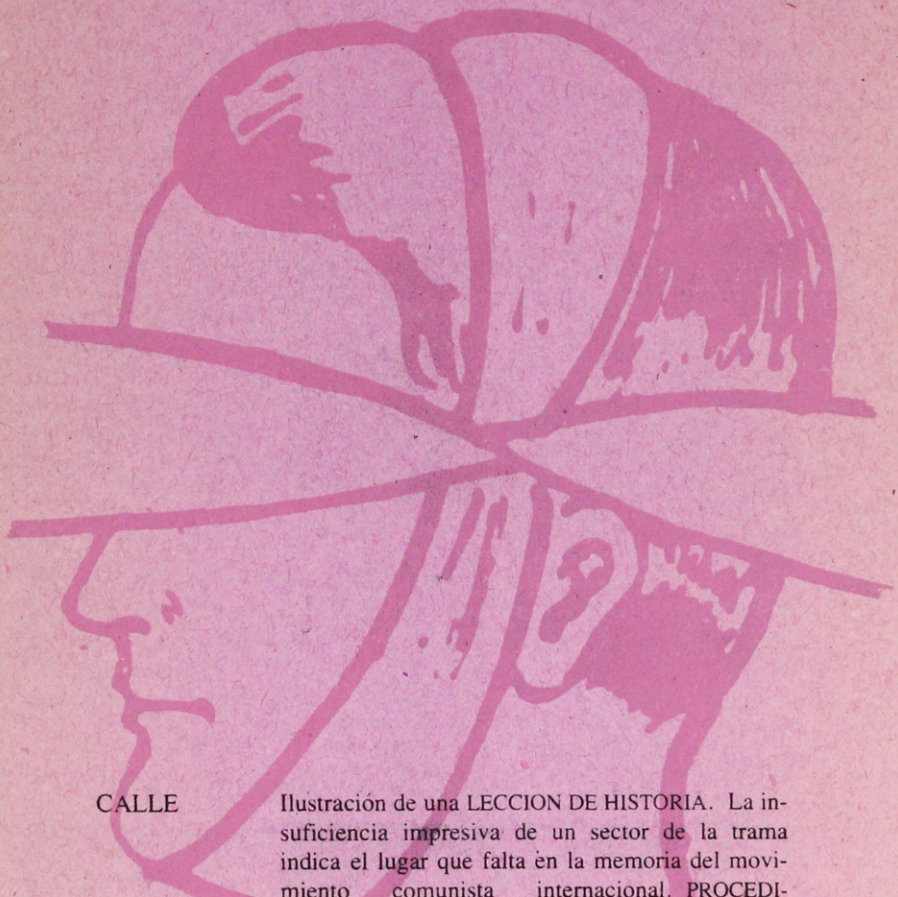


Métale lengua / Metalenguaje.

PLAYA

Ilustración de una LECCION DE IDIOMAS. Los números en cada círculo indican las palabras que faltan para designar la zona erógena del dibujo. PROCEDIMIENTO EMPLEADO en las guías de modelismo para señalar los códigos de colores. DIBUJO funcional que pone la GRAFICA al servicio moral de la enseñanza.

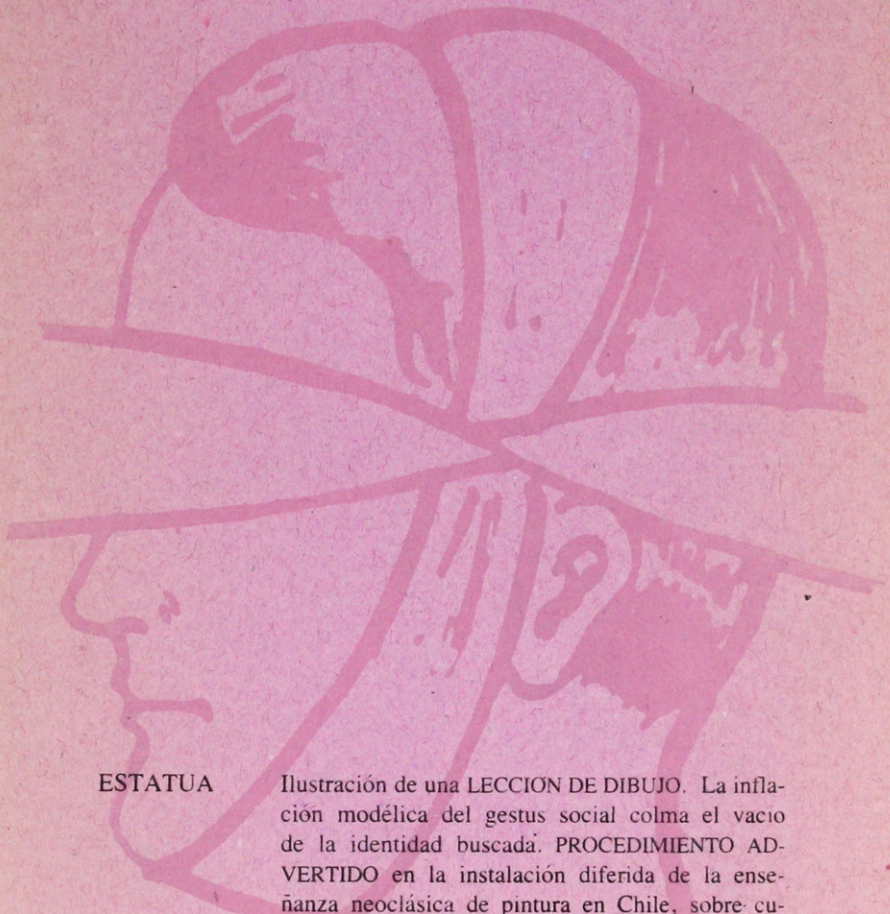
Métale lengua / Metalenguaje.



CALLE

Ilustración de una LECCION DE HISTORIA. La insuficiencia impresiva de un sector de la trama indica el lugar que falta èn la memoria del movimiento comunista internacional. PROCEDIMIENTO INVESTIDO en las guias de omisión para señalar la optimista necesidad de la utopia politica. REPRODUCCION funcional que pone el DOCUMENTO bajo la garantia burocrática de los discursos de poder.

Métale lengua / Metalenguaje.



ESTATUA

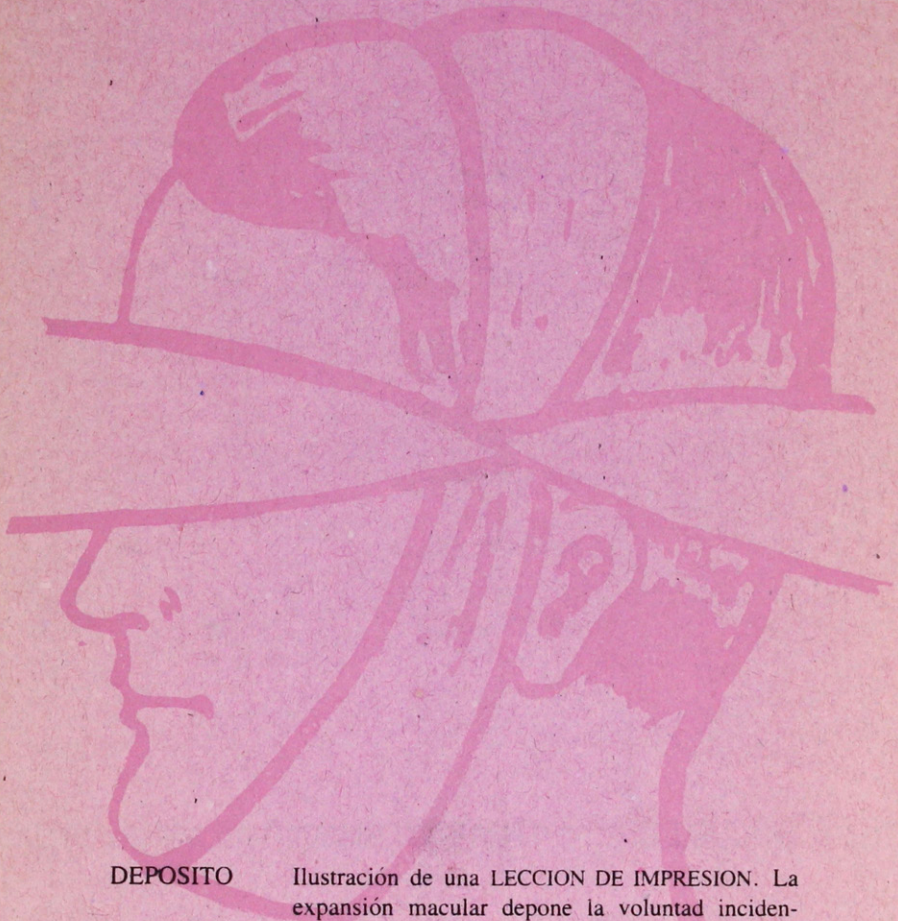
Ilustración de una LECCION DE DIBUJO. La inflación modélica del gestus social colma el vacio de la identidad buscada. PROCEDIMIENTO ADVERTIDO en la instalación diferida de la enseñanza neoclásica de pintura en Chile, sobre cuyo modelo se organiza el programa de la modernidad. COPIA funcional que pone la estatuaria bajo el imperativo sustitutivo de la carne pintada.

Métale lengua / Metalenguaje.

EDIFICIO

Ilustración de una LECCION DE CONSERVACION. La réplica triunfante del Petit-Palais indica la distancia monumental de la metrópoli. PROCEDIMIENTO INVERTIDO en el decorado de la construcción republicana. REPRESENTACION funcional que pone la ARQUITECTURA bajo protección condicionada del Estado.

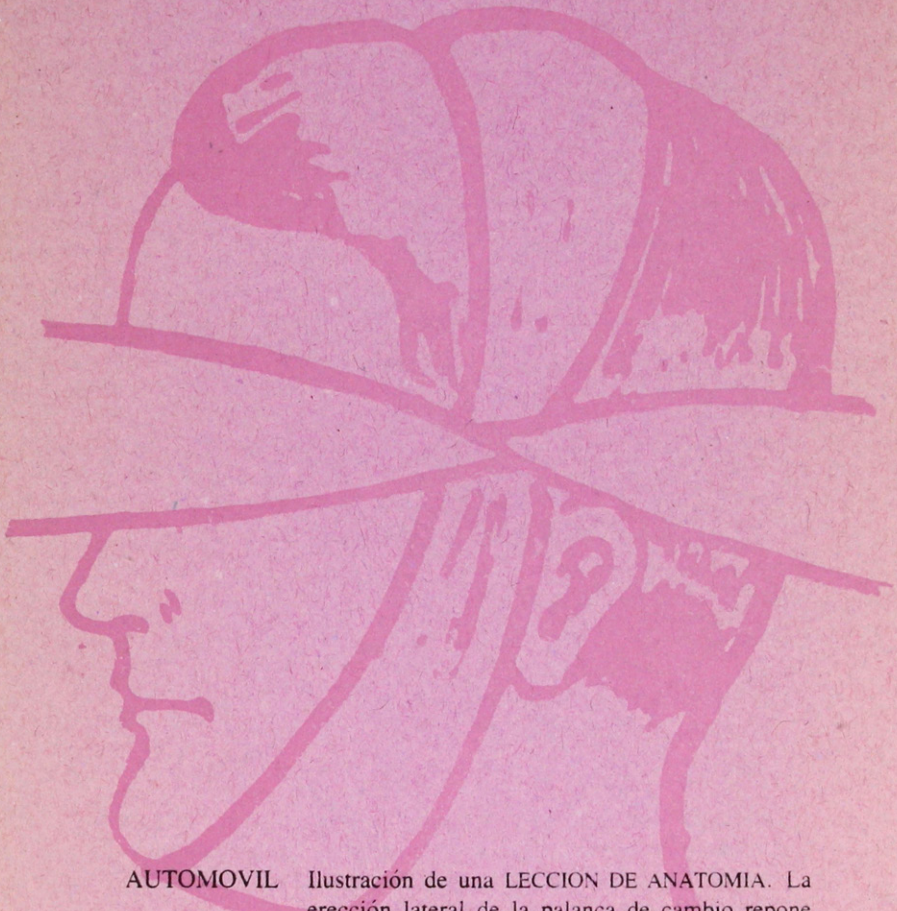
Métale lengua / Metalenguaje.



DEPOSITO

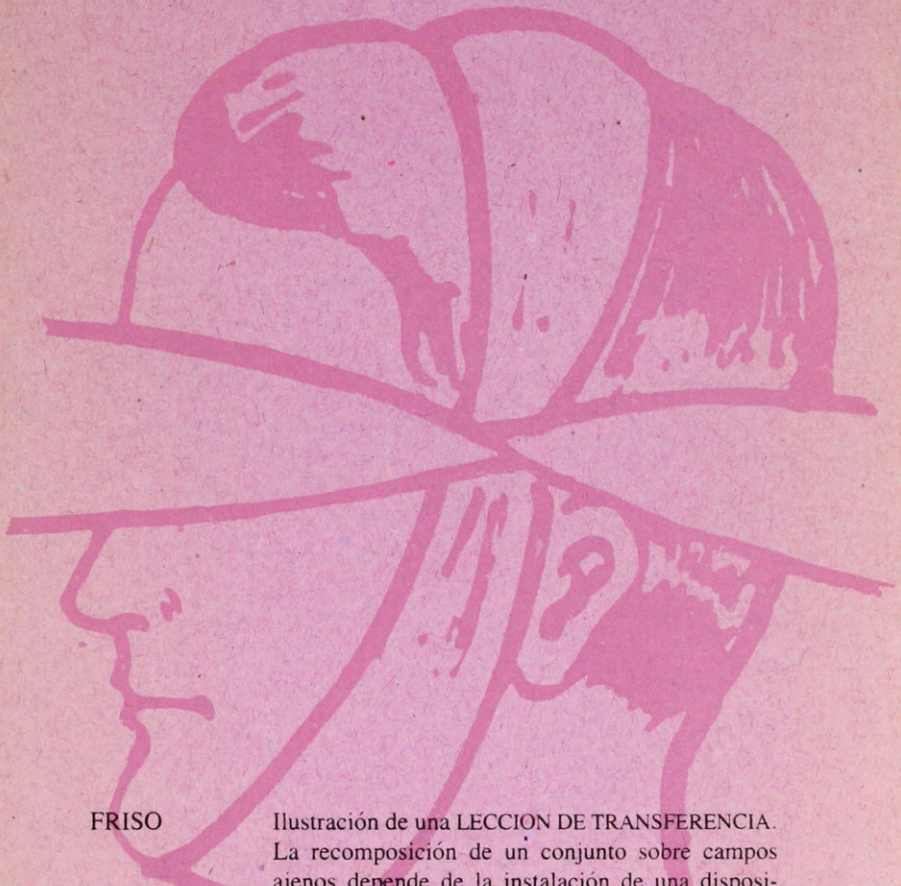
Ilustración de una LECCION DE IMPRESION. La expansión macular depone la voluntad incidente del ojo perspectivo. PROCEDIMIENTO UTILIZADO para consignar la materia del la expresión plástica. PRESENTACION funcional que pone la omisión bajo la tutela del partido.

Métale lengua / Metalenguaje.



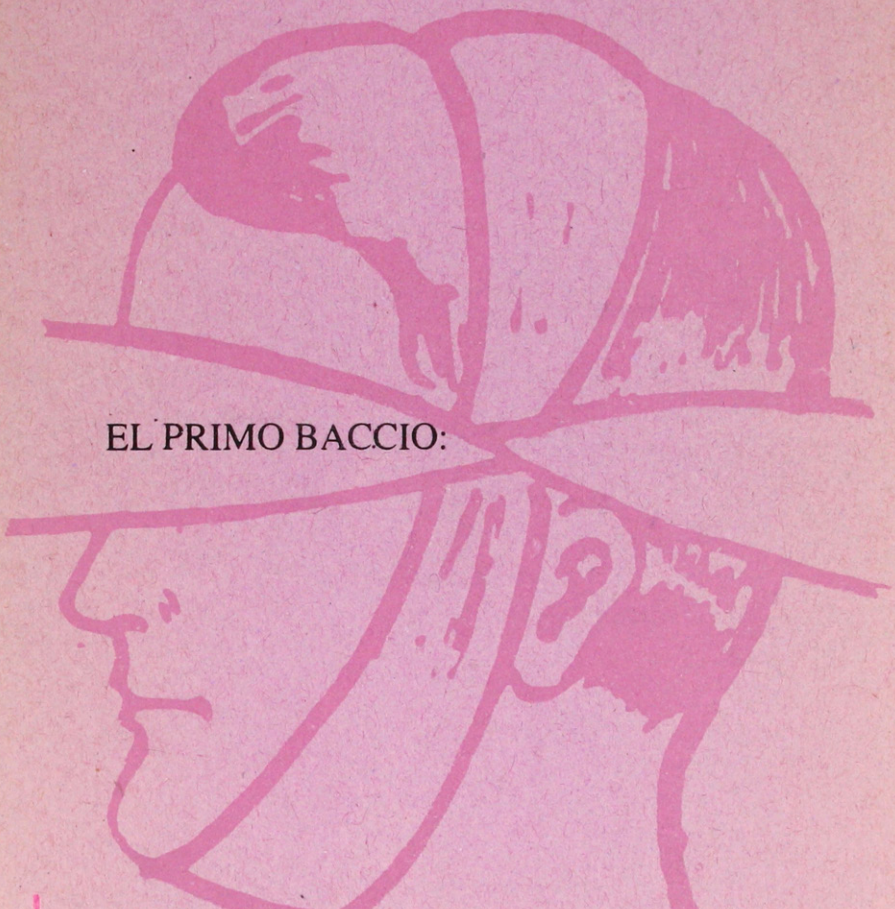
AUTOMOVIL Ilustración de una LECCION DE ANATOMIA. La erección lateral de la palanca de cambio repone a circular la incidencia formativa de la carne. PROCEDIMIENTO REDUCTIVO para aplacar la furia del pene sobre la tela que recoge la miseria del verbo.

Métale lengua / Metalenguaje.



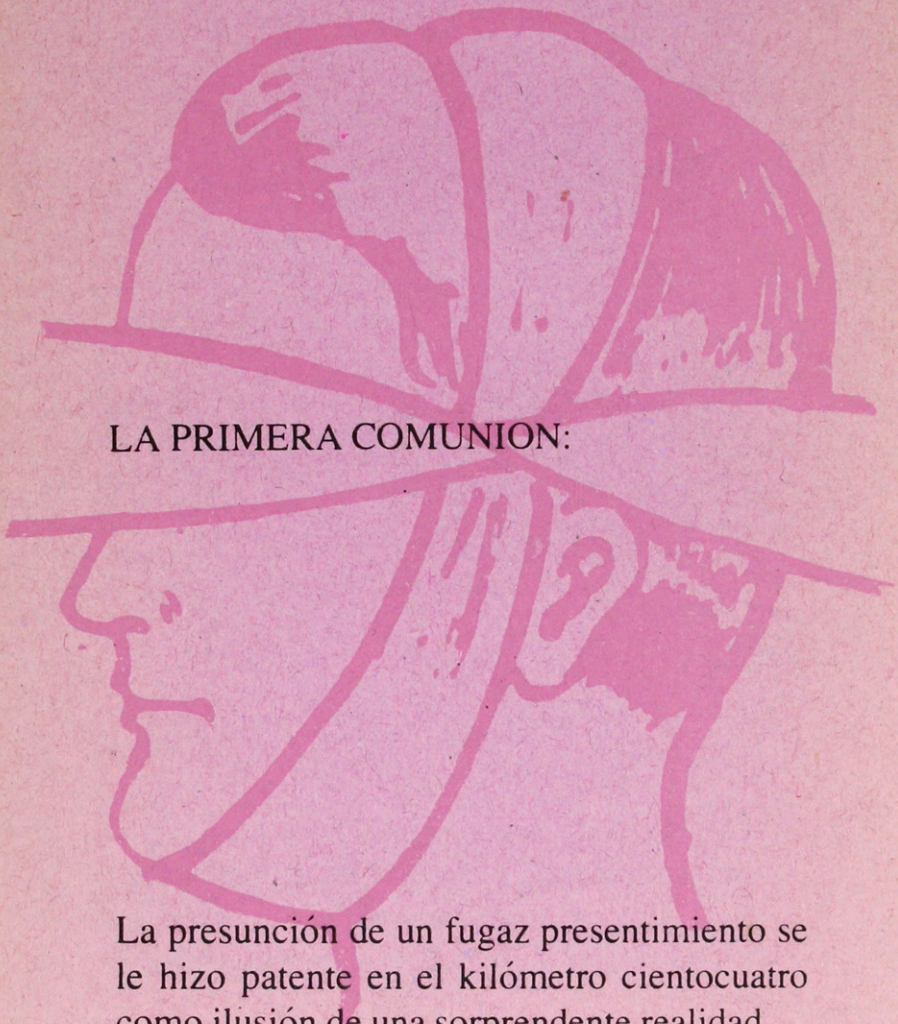
FRISO

Ilustración de una LECCION DE TRANSFERENCIA. La recomposición de un conjunto sobre campos ajenos depende de la instalación de una dispositivo básico que ponga en operación el modelo de su proveniencia. PROCEDIMIENTO EMPLEADO en la recuperación sistemática del pasado, desde cuya plataforma se cita la conveniencia del presente.



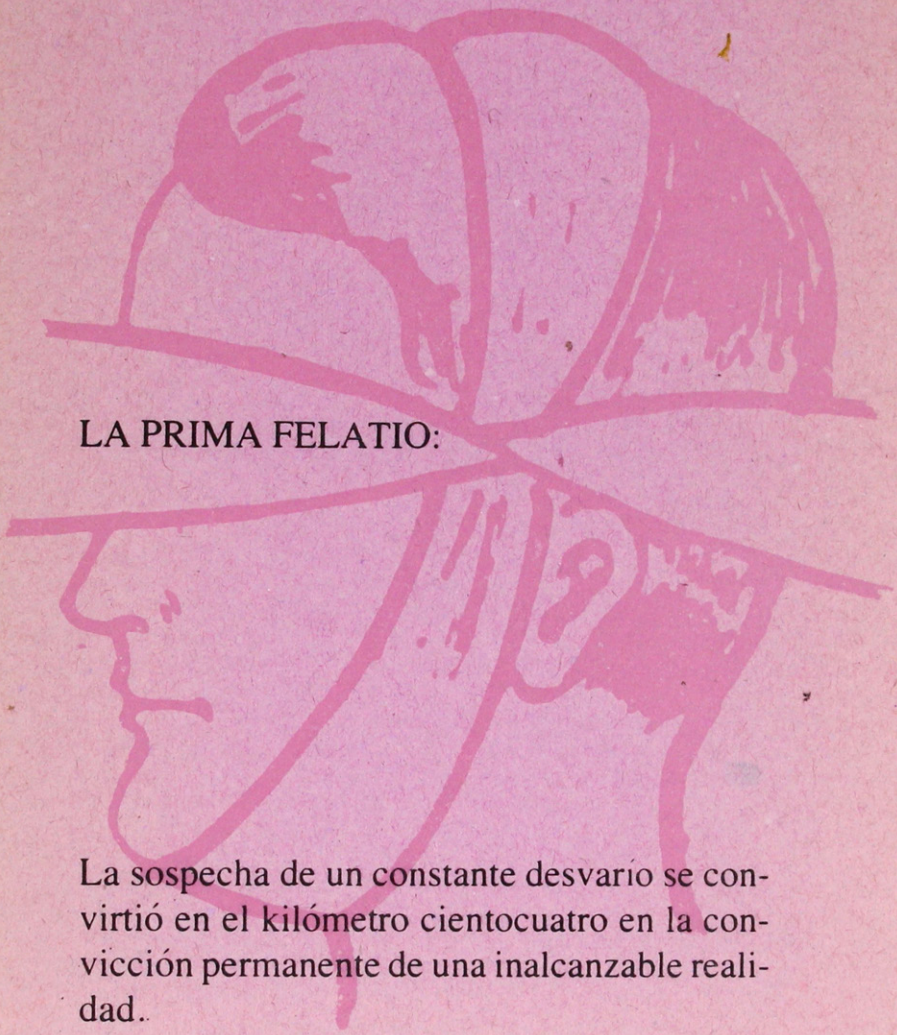
EL PRIMO BACCIO:

El efecto de una permanente ilusión se hizo castillos en el aire en el kilómetro cientocuatro como causa de un fugaz presentimiento.



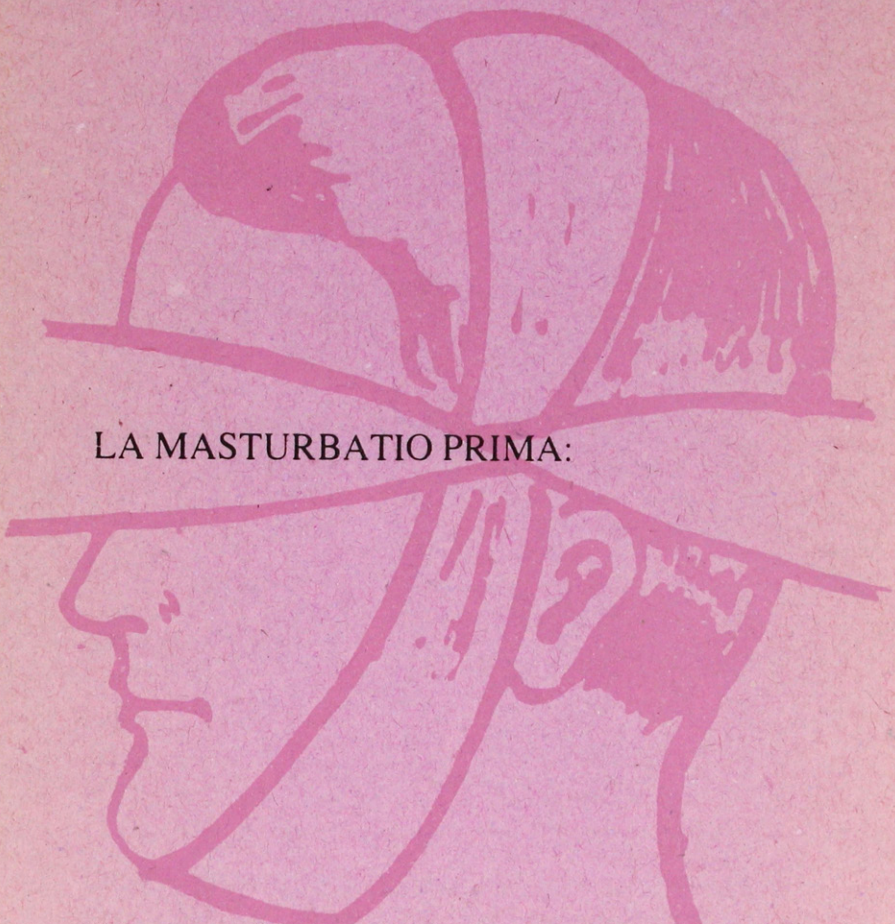
LA PRIMERA COMUNION:

La presunción de un fugaz presentimiento se le hizo patente en el kilómetro cientocuatro como ilusión de una sorprendente realidad.



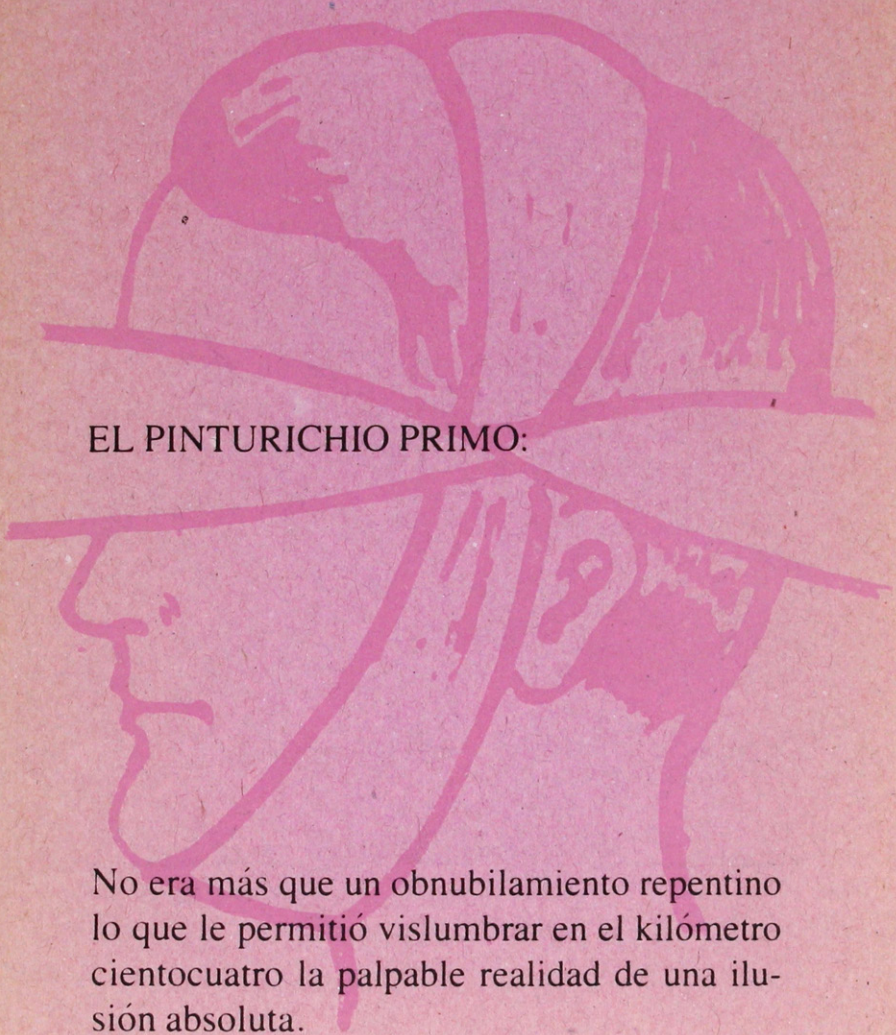
LA PRIMA FELATIO:

La sospecha de un constante desvarío se convirtió en el kilómetro cientocuatro en la convicción permanente de una inalcanzable realidad.



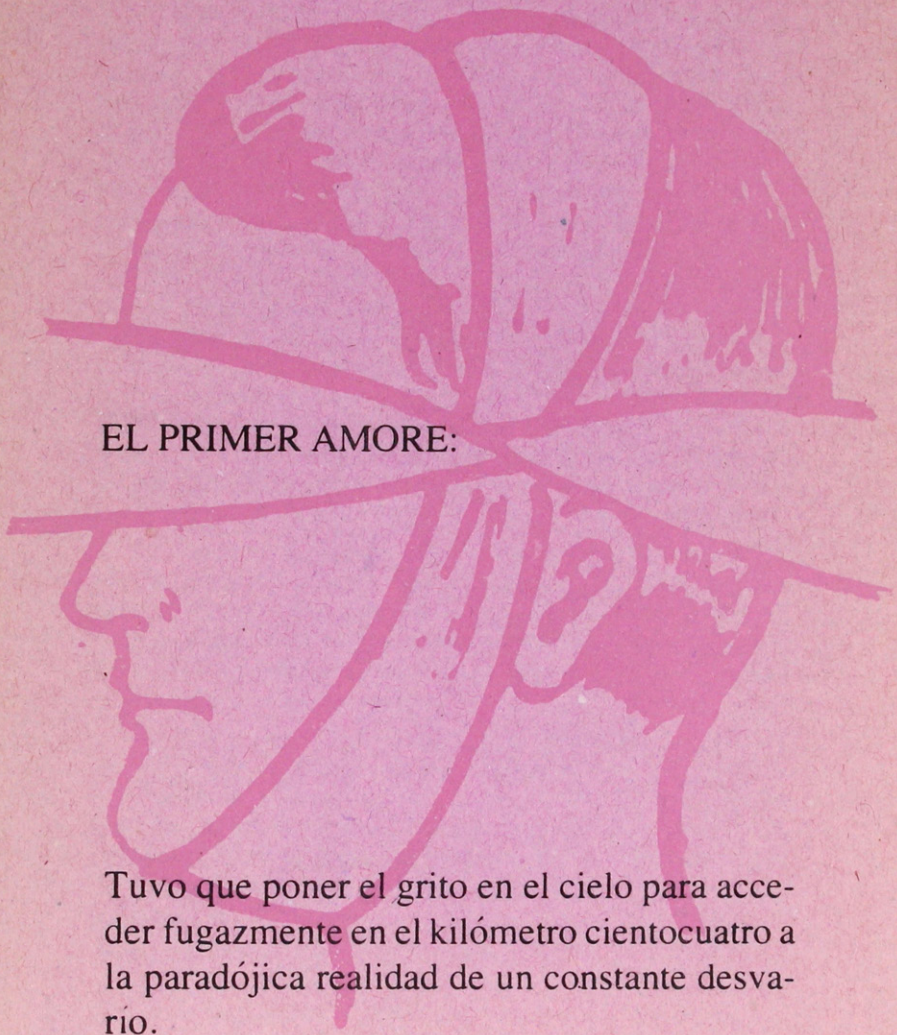
LA MASTURBATIO PRIMA:

No era más que un fugaz presentimiento lo que alcanzó a vislumbrar en el kilómetro cientocuatro como sorprendente realidad.



EL PINTURICHIO PRIMO:

No era más que un obnubilamiento repentino lo que le permitió vislumbrar en el kilómetro cientocuatro la palpable realidad de una ilusión absoluta.



EL PRIMER AMORE:

Tuvo que poner el grito en el cielo para acceder fugazmente en el kilómetro cientocuatro a la paradójica realidad de un constante desvarío.

La cuestión de los títulos.

Hay cuadros que son importantes no porque obtengan el beneplácito de un público determinado, sino porque presentan coyunturalmente un momento significativo en el trabajo de obra. Esta última, siendo la frase que abre la lectura de TEXTO AUXILIAR..., frase propuesta por la necesidad de hablar del título como clave de lectura del cuadro; de este texto, para abordar la lógica de sus estratificaciones. Cada cuadro, cada texto, teniendo la clave específica, síntoma, siempre, de la otra clave, de la que se da en prenda de lectura y que al final nadie reclama. Por eso, premura en indicar, desde mi frente de lectura, a propósito de KM 104, el hecho de que cada título es una batería de significación que (r)emite a seis escenas básicas de PRIMERIDAD, es decir, escenas de iniciación propia de un gesto social cuya matriz instala la necesidad permanente de su puesta. Puesta en abismo, de un texto, de una obra. Puesta en condición del comienzo en un texto sobre la obra (de) Díaz. Puesta en la serie de su repetibilidad, en lo que significa re/editar un gesto bajo reglamentadas condiciones sociales: dar la mano, tomarse el pie, besar, copular, etc.

Advierto, en seguida, para volver a comenzar, la existencia de dos regímenes de distinción, declarados en el borde accional de la MUÑECA y de la LENGUA, en tanto órganos de reparación del cuerpo. Reparación que nos depara la noción de goce, en cuanto brazo y boca infieren el mecanismo determinante de las operaciones que a cada órgano compete.

El fantasma de la mutilación de los órganos recorre las láminas: escena del labio leporino y escena del corte de la muñeca. Fantasmas obstructivos de tres operaciones básicas en la pintura: hablar correctamente (labio leporino), pintar correctamente (corte de la muñeca), ver correctamente (punción ocular).

Habrá que pensar que los pintores ni pintan lo que ven ni hablan de lo que pintan. Les ha sido arrebatada la facultad oral y la facultad visiva. Todo parece haber sido ya visto y escrito. No quedaría más que entrar en la línea, so pena de sufrir las mutilaciones de órgano en los que se estaciona la capacidad expulsífica y la capacidad retentiva de los cuerpos. Otros son los que ven,

otros son los que hablan. Y ven otras cosas y hablan de otras cosas. De todas esas otras cosas que para ser habladas de otra manera deben ser pasadas por (la) pintura. Por ejemplo, todas las otras cosas no directamente pictóricas de las que se habla en este texto. Entre otras cosas, algo no tan directamente reconocible, como la presente ESCENA DE CASTRACION DE LA PINTURA. La serialidad, la reproducción técnica, el programa lingüístico, sin duda permiten repostular en los 70-80 el trato con la representación; habrá que preguntarse, sin embargo, si dicho trato exigía de manera necesaria la implementación de una política de denegación pictórica: siendo, la necesidad, necesidad del grupo que domina, por el Terror. Necesidad jacobina de la guillotina (dispositivo mecánico) y de la decapitación (actividad social). Cuestión de fortalecer la unidad de la revolución maniobrando desde la crítica programática el fantasma del enemigo interior, haciendo irrumpir la serigrafía en el sistema del arte chileno y poder saldar su culpa ante las exigencias del social. La serigrafía vendrá a justificar la delación sistemática del manual en nombre de un industrialismo que se hace vehículo de un iluminismo tardío. Era solo el principio: la mediática entera se doblegará al objetivo atribuido a sus dispositivos tecnológicos, sin apreciar, por un lado, el hecho de provocar un desplazamiento en la noción de sujeto de la práctica artística, y por otro, sin reconocer que la historia de las relaciones entre pintura y mediática es la historia de una discontinuidad de convergencias coyunturalmente condicionadas.

Actividades de órgano.

EL PRIMER BACCIO, LA PRIMERA COMUNION, LA PRIMA FELATIO, son ACTIVIDADES DE ORGANO que tienen la lengua por vehículo de un triple efecto: PENETRACION (beso con lengua), DEPOSITO (recepción de la hostia) y SUCCION (fellatio). Pero decir lengua es afirmar la función labial como función diafragmática. En el beso indicado la lengua abandona el borde para penetrar el orificio bucal ajeno. En la recepción, la lengua sale del orificio bucal para acoger en su superficie el sustituto matérico del cuerpo

de Cristo. En la succión, los labios frotan el glande mientras la lengua presiona el prepucio; lo que se llama "chuparse el dedo mientras (se) duerme". Cuestión de extrema vanidad. Ante el discurso del zorro el cuervo abrió el pico y dejó caer el queso. De ahí vendrá a plantearse como política la cuestión de quien cortará el queso. De todos modos, también, modelo de lengua -la del zorro- que penetra a distancia. Desde ahí, en oídos sordos no entran moscas. Ahora bien, la función diafragmática de los labios, análoga a la diafragmación del ano, repone en operación la cuestión de la lengua. Métale lengua, por ahí, para asegurar la tenencia del queso.

Métale lengua, por ahí, para amarrar la tenencia de las láminas por la zona de su pertenencia icónica de procedencia. Imágenes de segundo grado combinadas en número cuidadosamente restringido, haciendo efecto de un asomo de serialidad en la figura del nudo, baliza indicativa en el amarre literario de este "motivo" con la primera hipótesis zonal expuesta en el cuadro sin título de febrero.

LA MASTURBATIO PRIMA hace converger tres imágenes provenientes de un tratado de cirugía de fines del siglo XIX, en que la preocupación limítrofe, compartida como tabla de mutilaciones, opera en la recuperación de la trama manual de punto, apreciable en términos decisivos en el torso y el labio leporino. Ese torso dilatado por la proximidad pública del Apolo en EL PRIMO BACCIO. El solo hecho de ser una estatua fotografiada y reproducida tramada, mecanicamente apropiada en la tensión particular con la playa dibujada, le permite diseñar el giro al dibujo del nudo, convenientemente repetido en la primera lámina mencionada, bajo el labio partido y sobre la superficie triangulada del torso, haciendo efecto entre el ombligo, la zona pubiana y la cadera, como pulsión de zonificación. Pasión de la reconstrucción del fragmento desplegado en escena mayor de LA PRIMERA COMUNION, por cuya numeración lateral se advierte el orden preciso en cuya serie será visible la doble laguna cerúlea, cita de las sopas plantilleras de LET'S SEE...(1983).

No podría ser de otro modo: impresión de la madre y el niño-Díaz contra la escena del friso, escena de batalla por la

memoria del buitre disfrazado de papagallo que deja caer del pico el queso. Volará como buitre que es, para recoger de los labios del niño la migaja de su invención vinciana, viniendo esta última a manifestar la presencia del sujeto de la enunciación postrado en una escena de pietá, sometida a la prueba de color de su identificado.

EL PRIMER AMORE, EL PINTURICHIO PRIMO, LA MASTURBATIO PRIMA, son ACTIVIDADES DE MIEMBRO aseguradas por la articulación de la muñeca y las articulaciones intrínsecas de la mano.

La articulación de la muñeca une el antebrazo a la mano, y el radio y el cúbito al conjunto óseo del carpo. Es una articulación condílea. Cinco son los movimientos que caracterizan a las articulaciones condíleas, a saber: 1) La FLEXION (por la cual la cara palmar de la mano se inclina hacia la cara anterior del antebrazo); 2) la EXTENSION (por la cual la cara dorsal de la mano se inclina hacia la cara posterior del antebrazo); 3), la ADUCCION (por la cual el borde interno de la mano se inclina hacia el borde interno del antebrazo); 4) la ABDUCCION (por la cual el borde externo de la mano se inclina hacia el borde externo del antebrazo); 5), la CIRCUNDUCCION (resultado de la ejecución sucesiva de los cuatro movimientos precedentes).

Los bordes accionales de la muñeca y la lengua generan dos importantes licuaciones de los cálculos (piedras culturales) que obstruyen la circulación del deseo (entendido aquí como proceso, fuerza productiva).

El MUÑEQUEO es un gesto pictórico-político, "instancia florentina" que designa una virtud negociadora que se conduce con extrema lucidez en las relaciones de fuerza. El muñequero no emplea la fuerza (manu militari), solo maneja y se maneja en el simulacro de la fuerza; vive en un espacio (absolutamente) interior y representativo, no requiriendo el recurso a las masas. La calle, la barricada decimonónica, siendo su perdición.

El CHUPETEO es otro gesto pictórico-político, "intancia sodomita" que propugna la perversión desgastadora de la civilidad por vías de acceso que niegan la reproducción de la especie.

En el muñequeo, lo que se mani-obra es un utensilio, no un instrumento. Por eso será preciso considerar el pincel una extensión del miembro, apropiándose de todos sus atributos, entre los cuales, el de la penetración. Pincel, entonces, compartiendo un frente análogo al del pene y de la lengua. Esta última, siendo vehículo excelso de la intriga; intriga que penetra el oído. En su espacio palaciego las paredes tienen oídos, por eso reclaman la pintura de trompe l'oeil. Pincel, utensilio de la furia seminal del toque, estableciendo la distancia íntima entre la materia y su aptitud deslizante. El pene, en cambio, entre las cosas que inciden, penetra(za). Más traza que penetra en su uso deliberadamente muñequero, librado a la pulsión de un gesto que revaloriza la velocidad como goce (LET'S SEE...).

Por su parte, el chupeteo es una modalidad lateral de traspaso informativo. El pincel se desliza como lengua que es (también). Y el beso con lengua viene a ser un sustituto preparatorio de la fellatio; condición introductoria del depósito de semen/saliva en el modo como se piensa que la carne se hace (en) la carne. Lo cual pone en consideración la actividad de untar el pigmento con un "palito", en un pocillo, resultando básica, pues, la relación de contenido-continente en el modelo relacional de pintura y política. La primera como dedo que penetra en la segunda como boca. No habiendo cosa que la política aborrezca más que un beso con lengua. Ese contacto viene a ser el anuncio (también) sustitutivo de la sodomía como caída cívica.

Las actividades de miembro.

Las ACTIVIDADES DE MIEMBRO, contrariamente a las actividades de órgano, producen un solo efecto; el de MANIOBRA. El miembro, obra por la intermediación de un testimonio entregado como PRUEBA (prueba de amor, prueba de pintura, prueba de mancha). Tres pruebas, reductibles a una sola, la primera, ejercida como prueba de color. Masturbación y pintura obedeciendo a un mismo dispositivo psicomotriz, al modo como en SOBRE COUVE se habla de un "gesto del azul" y de un "gesto del rojo", cuyas huellas, en este trabajo, parodizan el bajo fondo expresionista

abstracto sobre el cual se instala la reproducción ampliada del capital museográfico. En el año de su apertura, imagen ya codiciada en la obra presentada por Díaz en el CONCURSO CHILE-FRANCIA (1983). Imagen, en suma, del efecto público de los actos inaugurales.

Pero como se espera, el trazo de fondo descongela el petrificado gráfico de la movida lichtensteiniana sobre la huella expresionista, sacado a lucir a propósito de las articulaciones narrativas davilianas del último tiempo. Trazo convenido por el gesto de la combina patriótica dispuesta a acoger sobre su extensión el mismo largo de planta.

De pie, por el corredor rosa, el padre lineal, dando la espalda, sostiene al hijo y comparte la altura de la máquina fotográfica; esta última, dando la delantera óptica en prenda de vestir. Garantía mecánica para autorizar el efecto de la punción, advertida a mismo título que la mutilación de la muñeca, como una de las fracturas del pintor.

Una tentativa que conjura la amenaza del fantasma de la mutilación pictórica se afirma en la manera cómo cada lámina de esta serie se convierte en adivinanza de (la) otra escena; la escena del inconciente plástico. Lugar, en esa escena, de los que tienen partidos los labios. Omisión, por da Vinci, en el incidente del buitre, del temor a quedar con el labio partido. Temor compartido, en estas escenas, por los efectos de la punción ocular y la mutilación de la muñeca; realidad viva de la antagónica condición de alteridad de la pintura. Jamás UNA, jamás COMPLETA. Antagónica condición de la pintura, cuyo detrás viene a ser osnaburgo o lino sin imprimar. Sin embargo, aquí, la punción ocular es el castigo por haberle visto el ojo a la papa.

¿Y qué significa verle el ojo a la papa en pintura? Quizás, sucumbir a la ilusión del ojo perspectivo, modelo de la mirada que penetra. La mirada con lengua de fuego, teoría pentecostal para terminar titulando estas láminas en la parodia de (las) otras lenguas.

¿Donde está la papa? Dibujada entre las piernas de la hermana que tropieza, permitiendo a LIEBRE (Lévi-Strauss) -es-

condida bajo un árbol caído, del que por lo demás todos harán leña- percibir sus partes íntimas y mofarse de su aspecto. Furiosa, la hermana golpeará a LIEBRE con su palo y le partirá el hocico en dos. Dicho de otra manera, la hermana ejecuta sobre el cuerpo del animal una fisión que, si fuese llevada a término, lo desdoblaría y lo transformaría en gemelo.

Hipótesis de la gemelidad, en pintura, para abordar la cuestión de la "serie manual"; sabiendo que para conjurar una catástrofe metereológica, en algunos pueblos se convocaba a los habitantes que habían nacido por los pies o que tenían un hocico-de-liebre, y a los gemelos. De ahí que en algunos pueblos, la relación entre gemelos y desordenes metereológicos es atestiguada de manera positiva o negativa: los gemelos tienen el poder de atraer el frío o la lluvia, o por el contrario, de disiparlos.

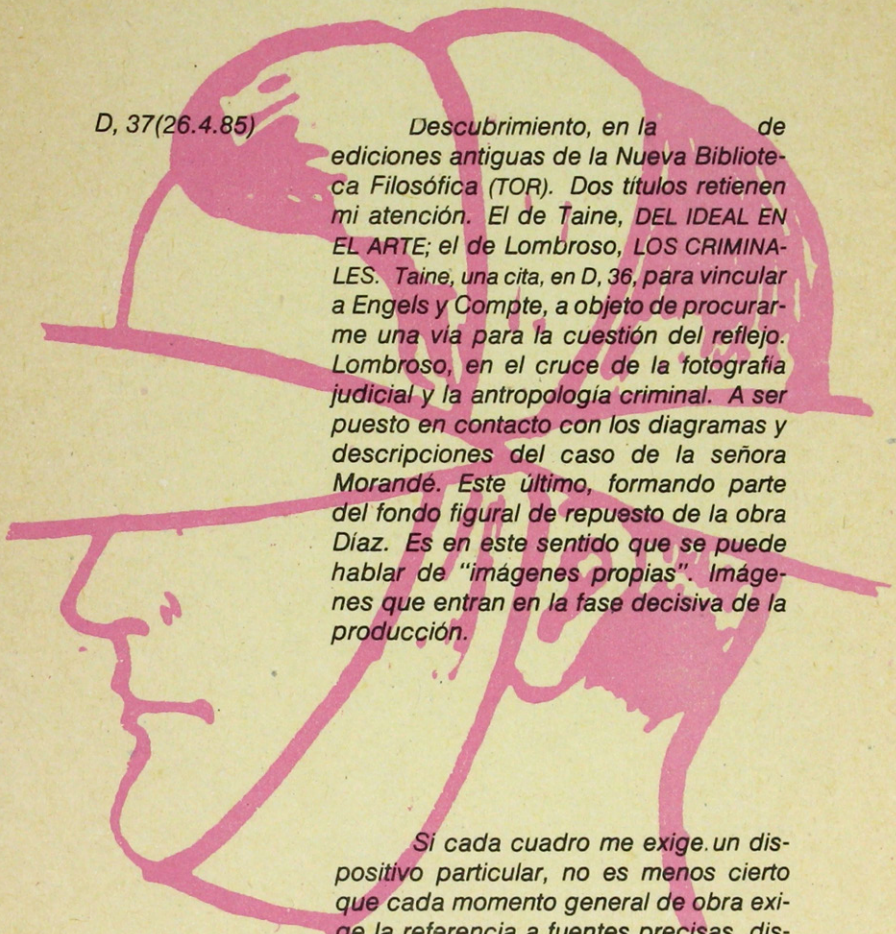
Hocico partido por ver el ojo de la papa y mofarse. Relación entre gemelidad y labio leporino. Premura -en la repetición de la imagen del labio- por declarar la imposibilidad de SER DOS en la pintura. Manera de advertir, sobre el cuerpo de la pintura, la fisión imposible, porque en ella todo habrá sido tentado para debilitar el motivo de la gemelidad, reintroducida de manera indirecta y rudimentaria por la figura literaria del labio leporino. Figura literaria y tautología visual. Porque esta figura anuncia, sin duda, la amenaza del corte de la articulación de la muñeca, siendo ésta, una manera indirecta de hablar de la otra amenaza; la de la decapitación del pincel. Admitiendo, por esta vía, la realización de una mani-obra que tiene por función aplacar la furia del pene. Furia respecto de la cual la serigrafía congelaría la velocidad del acabado, erigiéndose en reticulado pedagógico de una ética protestante. En términos de que su pantalla refiguraría el cedazo de la sujeción a un ideal colectivo por la variante sobrecargada de la serialidad.

Que mejor figura de la actividad policíaca del método que la pantalla: reticulado nocional que imprime el sentido por centenares de veces. Serialidad y movimiento popular, pensada como relación representativa de la ascención política. Unicidad acusada desde el lugar simbólico del colectivo y praxis autobiografi-

ca, tensada para la delación de la falta, como improductiva viene a ser la turbación del espacio del cuadro, por la que se vierte una energía fuera del conjunto para seguir manteniendo el cuadro en su sitio.

Mito contemporáneo, el de su denegación, y obligatoriedad de Díaz para indicar la defensa de una práctica -la pintura erigida en instancia particular de interpretación de la cultura. Es decir, la cultura como pin(cul)tura. Y en ella, las figuras intermediales de la mutilación del órgano/miembro, metáforas combinadas de su licuación discursiva. Porque lo que en definitiva el labio leporino autoriza es la figura de la impotencia; la gemelidad viniendo a ser el subterfugio invertido de una constante amenaza de infecundidad. Ahora bien, labio leporino tramado y nudo dibujado establece junto al papagallo y el torso triangulado, la otra relación visual contranatura: el papagallo picotea el labio del niño para recuperar el queso arrebatado por el zorro; piel de zorro, suave como una región pubiana. Línea punteada entre el pubis y el ombligo para indicar la huella de un anudamiento inicial como condición de corte con el seno de la madre que debió abrir las piernas para dejar caer al niño como un queso.

Diario de lectura.

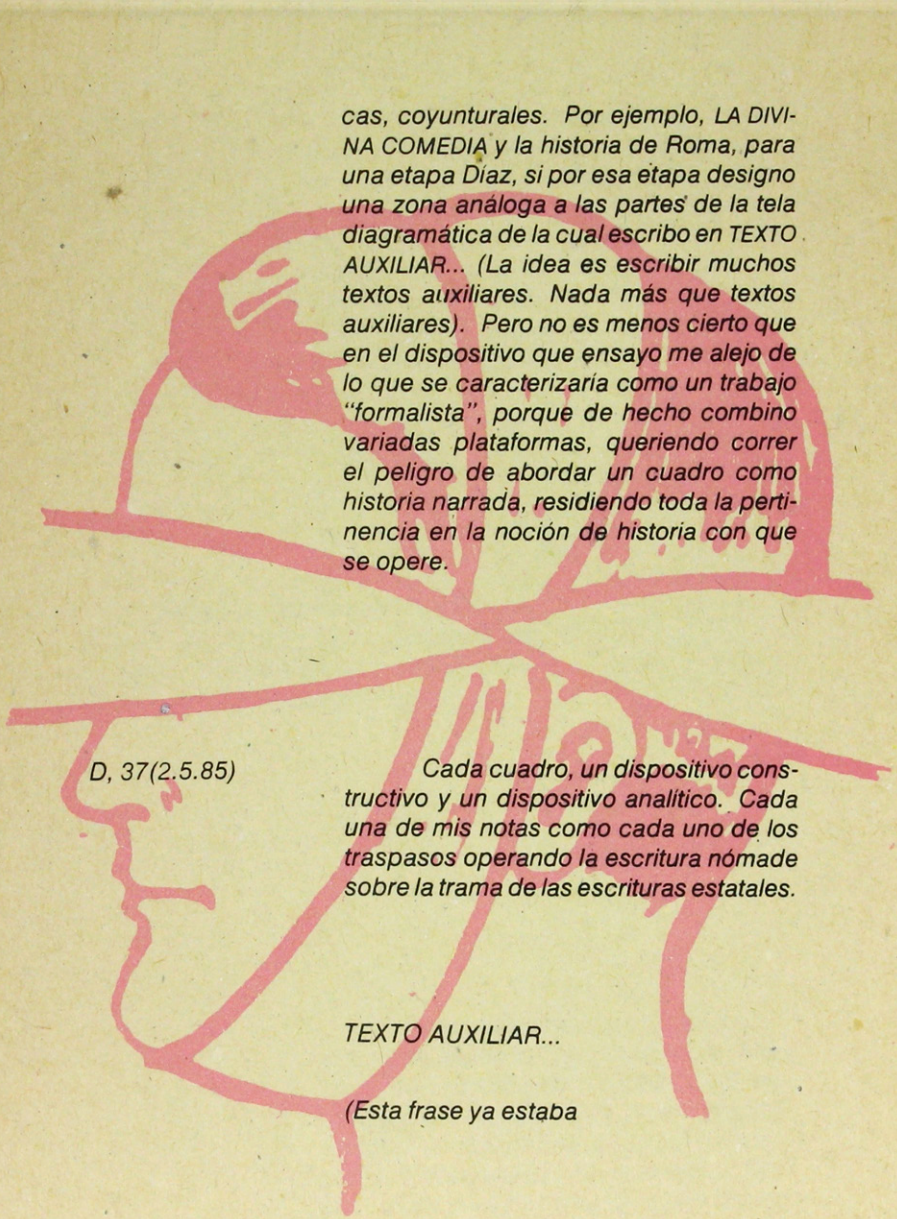


D, 37(26.4.85)

Descubrimiento, en la de ediciones antiguas de la Nueva Biblioteca Filosófica (TOR). Dos títulos retienen mi atención. El de Taine, DEL IDEAL EN EL ARTE; el de Lombroso, LOS CRIMINALES. Taine, una cita, en D, 36, para vincular a Engels y Compte, a objeto de procurarme una vía para la cuestión del reflejo. Lombroso, en el cruce de la fotografía judicial y la antropología criminal. A ser puesto en contacto con los diagramas y descripciones del caso de la señora Morandé. Este último, formando parte del fondo figural de repuesto de la obra Díaz. Es en este sentido que se puede hablar de "imágenes propias". Imágenes que entran en la fase decisiva de la producción.

Si cada cuadro me exige un dispositivo particular, no es menos cierto que cada momento general de obra exige la referencia a fuentes precisas, distintas, específicas. De la misma manera, cada momento de torsión de mi trabajo exige la referencia a lecturas específi-

cas, coyunturales. Por ejemplo, LA DIVINA COMEDIA y la historia de Roma, para una etapa Díaz, si por esa etapa designo una zona análoga a las partes de la tela diagramática de la cual escribo en TEXTO AUXILIAR... (La idea es escribir muchos textos auxiliares. Nada más que textos auxiliares). Pero no es menos cierto que en el dispositivo que ensayo me alejo de lo que se caracterizaría como un trabajo "formalista", porque de hecho combino variadas plataformas, queriendo correr el peligro de abordar un cuadro como historia narrada, residiendo toda la pertinencia en la noción de historia con que se opere.

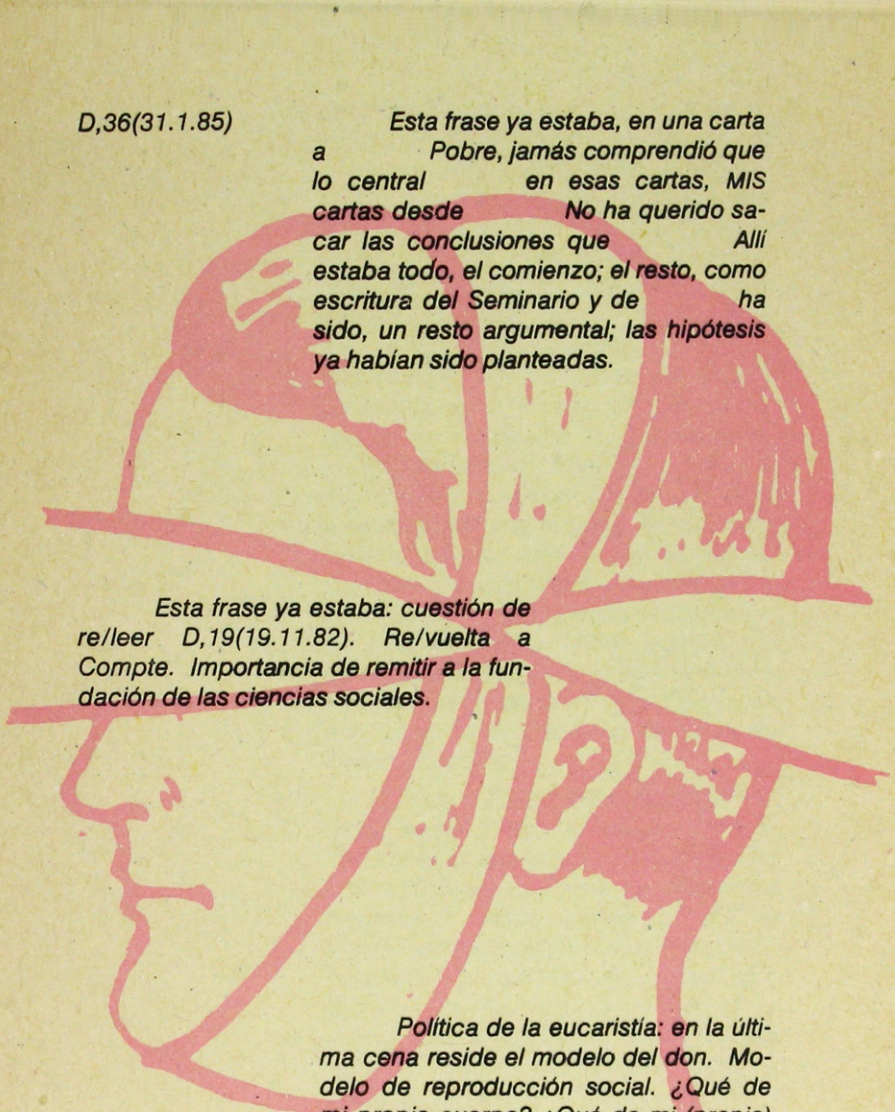


D, 37(2.5.85)

Cada cuadro, un dispositivo constructivo y un dispositivo analítico. Cada una de mis notas como cada uno de los traspasos operando la escritura nómade sobre la trama de las escrituras estatales.

TEXTO AUXILIAR...

(Esta frase ya estaba



D,36(31.1.85) *Esta frase ya estaba, en una carta a Pobre, jamás comprendió que lo central en esas cartas, MIS cartas desde No ha querido sacar las conclusiones que Allí estaba todo, el comienzo; el resto, como escritura del Seminario y de ha sido, un resto argumental; las hipótesis ya habían sido planteadas.*

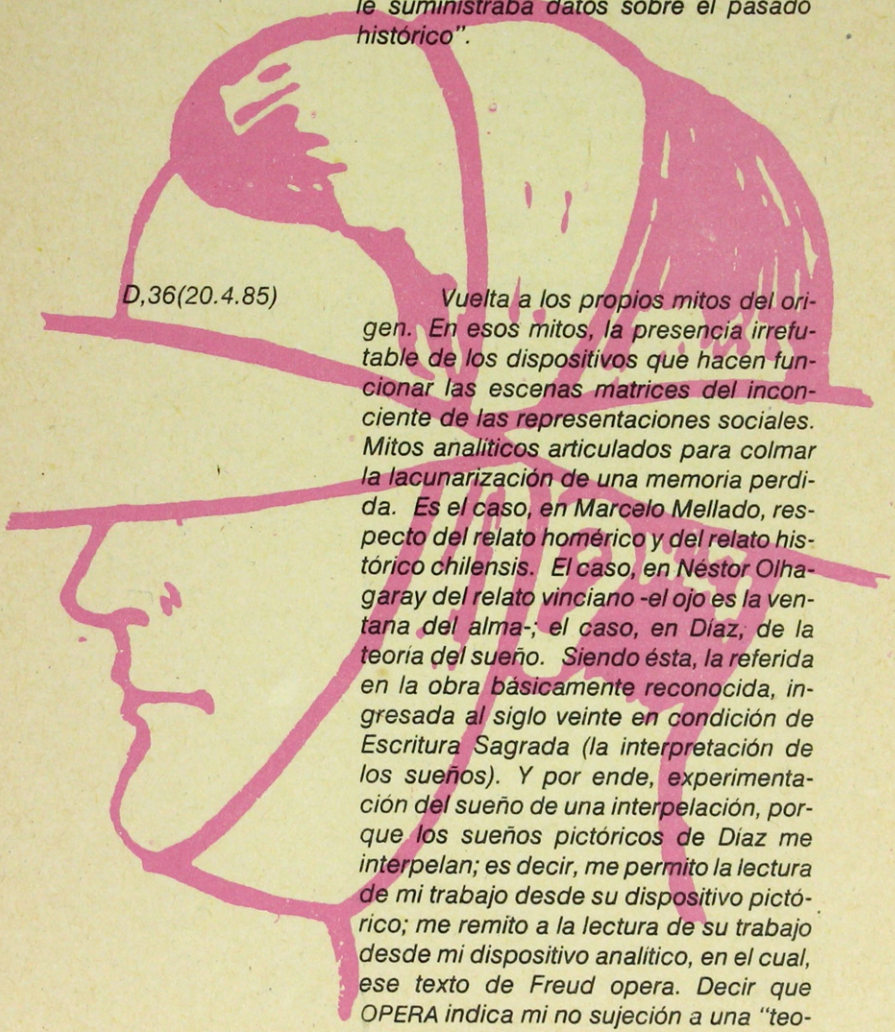
Esta frase ya estaba: cuestión de re/leer D,19(19.11.82). Re/vuelta a Compte. Importancia de remitir a la fundación de las ciencias sociales.

Política de la eucaristía: en la última cena reside el modelo del don. Modelo de reproducción social. ¿Qué de mi propio cuerpo? ¿Qué de mi (propio) modelo de reproducción textual? ¿El modelo de la repetición de mi fantasía? Esa fantasía, invención, simbólica, del origen

del discurso sobre la sociedad, mediatizada por la regulación estatal de los cuerpos. Origen comptiano, fundación de un nuevo continente, de una nueva mecánica productiva de discursos de poder; precisar, pues, el efecto del positivismo en la teoría del reflejo, en la teoría marxista del arte. Insistir en la precedencia positivista de Engels, en la cuestión del mito original de una ciencia dominante en la historia como ciencia UNA de la historia. Habilitar la línea divisoria entre Engels y Marx, vincular la tradición engelsiana con la filosofía leninista, para tener que construir el corte del marxismo contemporáneo; del leninismo apoderándose del marxismo de Marx, siendo, ese marxismo, la tradición orgánica de las Internacionales. Viene, aquí, a HACER figura de (mi) estilo, la hipótesis de la invención leninista de la pintura, de las artes, como efecto positivo; digamos, de filosofía positiva.

Es el COURS DE PHILOSOPHIE POSITIVE el que inspira a Taine su concepción determinista del arte. Desde entonces, consideración cara a la dialéctica materialista, según la cual la obra de arte no es algo aislado, sino por el contrario, para comprenderla, es preciso relacionarla con las otras obras del mismo artista, con la escuela o grupo al cual pertenece y con el mundo que le rodea y cuyo gusto está en consonancia con el suyo (Venturi). Pero es curioso constatar que el determinismo, en este caso, va emparentado con la noción de "espíritu del tiempo".

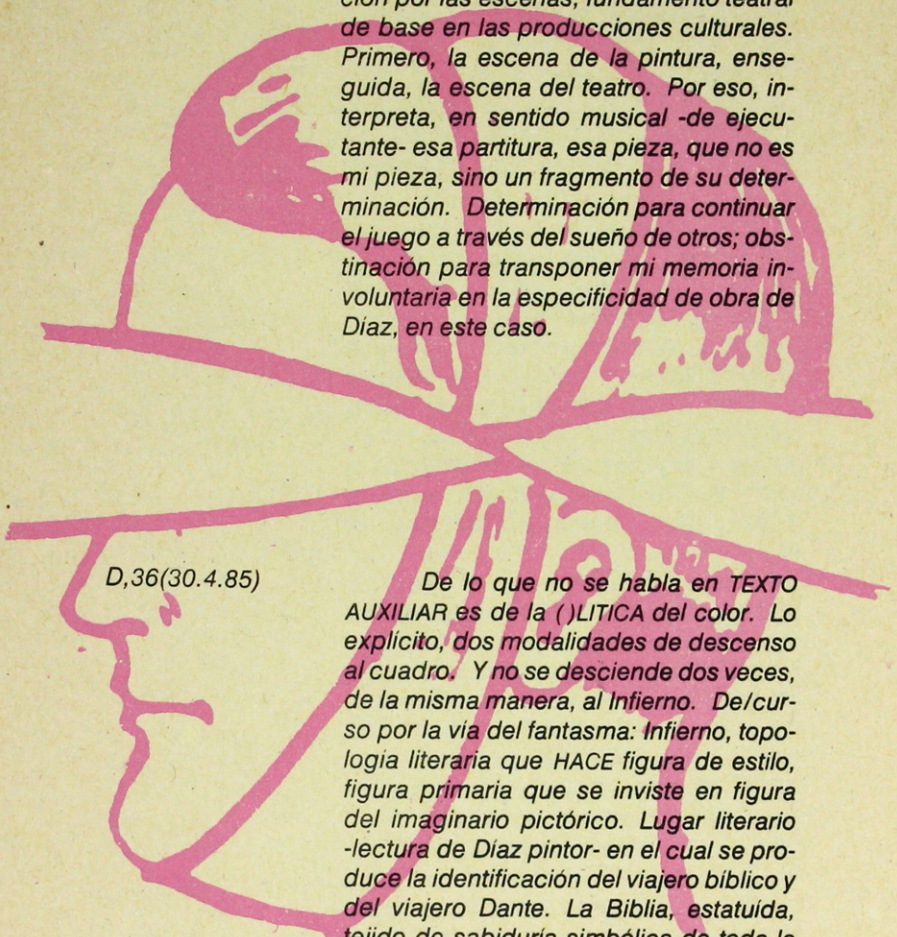
Para mi trabajo, el caso Engels resulta (más) ilustrativo, puesto que "solía utilizar el arte como un documento que le suministraba datos sobre el pasado histórico".



D,36(20.4.85)

Vuelta a los propios mitos del origen. En esos mitos, la presencia irrefutable de los dispositivos que hacen funcionar las escenas matrices del inconciente de las representaciones sociales. Mitos analíticos articulados para colmar la lacunarización de una memoria perdida. Es el caso, en Marcelo Mellado, respecto del relato homérico y del relato histórico chilensis. El caso, en Néstor Olhagaray del relato vinciano -el ojo es la ventana del alma-; el caso, en Díaz, de la teoría del sueño. Siendo ésta, la referida en la obra básicamente reconocida, ingresada al siglo veinte en condición de Escritura Sagrada (la interpretación de los sueños). Y por ende, experimentación del sueño de una interpelación, porque los sueños pictóricos de Diaz me interpelan; es decir, me permito la lectura de mi trabajo desde su dispositivo pictórico; me remito a la lectura de su trabajo desde mi dispositivo analítico, en el cual, ese texto de Freud opera. Decir que OPERA indica mi no sujeción a una "teo-

ría freudiana del arte", sino solo mi paso condicionado. Si no fuera, esa fascinación por las escenas, fundamento teatral de base en las producciones culturales. Primero, la escena de la pintura, enseguida, la escena del teatro. Por eso, interpreta, en sentido musical -de ejecutante- esa partitura, esa pieza, que no es mi pieza, sino un fragmento de su determinación. Determinación para continuar el juego a través del sueño de otros; obstinación para transponer mi memoria involuntaria en la especificidad de obra de Díaz, en este caso.



D,36(30.4.85)

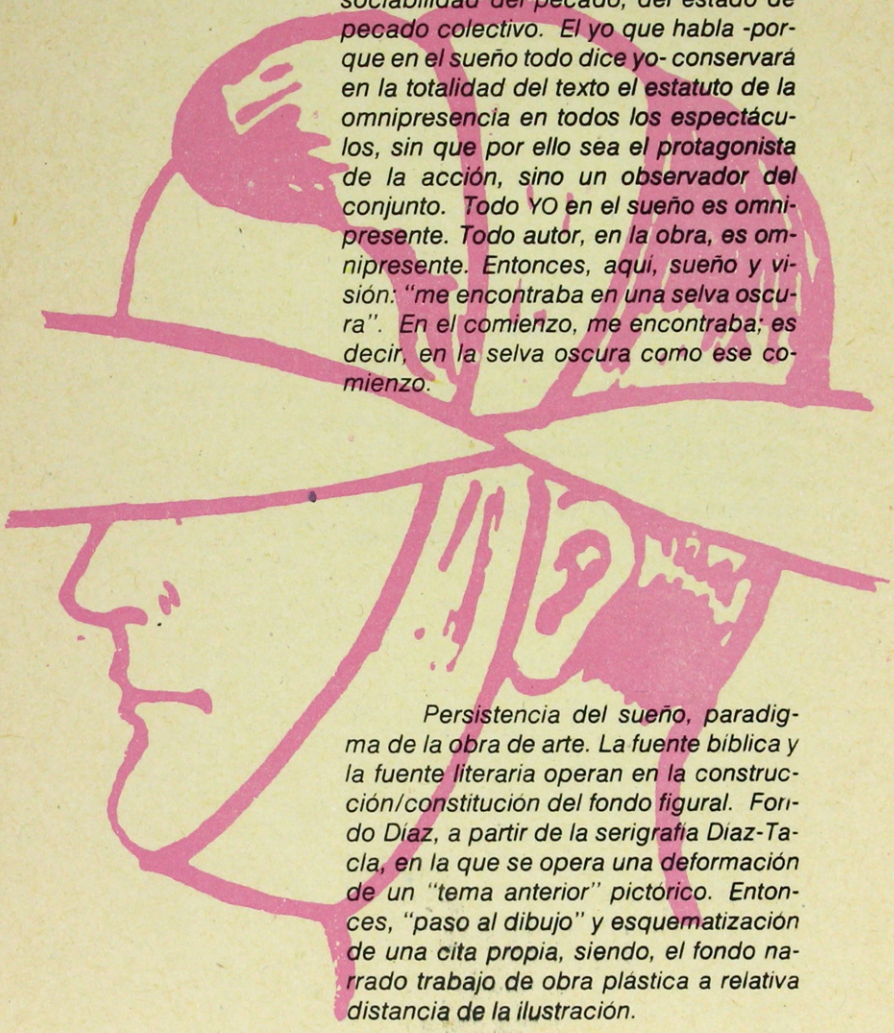
De lo que no se habla en TEXTO AUXILIAR es de la ( )LITICA del color. Lo explícito, dos modalidades de descenso al cuadro. Y no se desciende dos veces, de la misma manera, al Infierno. De/curso por la vía del fantasma: Infierno, topología literaria que HACE figura de estilo, figura primaria que se inviste en figura del imaginario pictórico. Lugar literario -lectura de Díaz pintor- en el cual se produce la identificación del viajero bíblico y del viajero Dante. La Biblia, estatuída, tejido de sabiduría simbólica de toda la humanidad, marco referencial de toda (esta) travesía superpuesta a la figura del descendimiento, que es una travesía en

profundidad.

Lectura de los primeros versos del INFIERNO: "A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura, / con la senda derecha ya perdida" (Canto I). Esa es la puesta en escena del comienzo de la obra como SUEÑO; sueño-visión, sueño verdadero, según el modelo de los grandes relatos medievales.

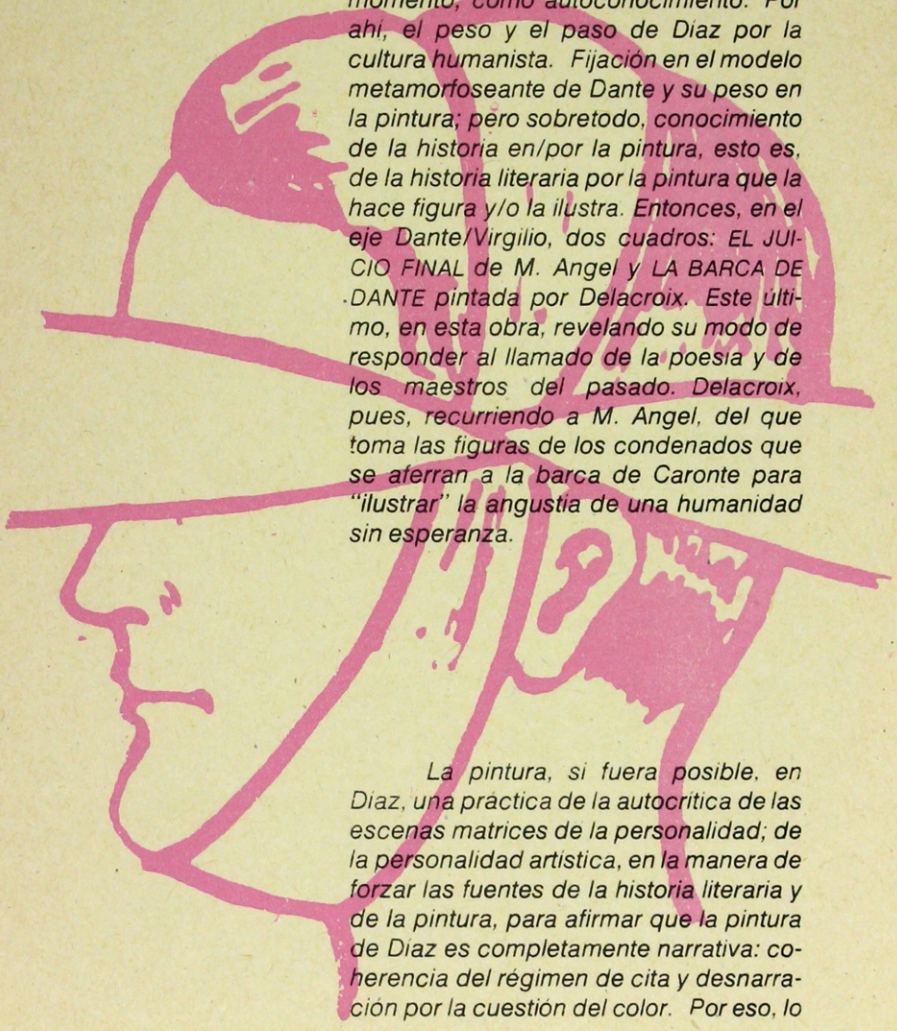
El relato se desencadena con la percepción de ser transportado a un lugar cargado de sentido. Doblemente cargado. La selva oscura se puede interpretar como el mundo del pecado o como la confusión mental del poeta, extensible a la confusión mental de todo artista, que precisa de la puesta en escena de un comienzo. En este comienzo, superposición de los sentidos y de las fuentes: "A mitad del camino de la vida", es decir, hacia los treinta y cinco años; lo que concuerda con la propia opinión de Dante en CONV. IV.XXIII 6-10. Pero también, según el Salmo LXXXIX, 10, la mitad de los 70 años recae en la fecha en que el viaje tiene lugar (1300). Y en el libro de Isaías, Exequias, rey de Judea, habla de este modo: "A la mitad de mi vida / me dirijo a la puerta de los Infiernos". Dante se reconoce en figuras anteriores, que lo han precedido, y las retrabaja. Exequias decía: "A la mitad de mi vida"; Dante dice: "A mitad del camino de la vida". La vida aparece en algunas traducciones como "nuestra vida". Traducción que se ajusta a nuestro propósito, siendo ese NOSOTROS comunitario el que se inviste en la experiencia del yo que sueña, el yo

del sueño como experiencia del relato. El yo que busca universalizarse por intermedio del nosotros, de "nuestra vida"; sociabilidad del pecado, del estado de pecado colectivo. El yo que habla -porque en el sueño todo dice yo- conservará en la totalidad del texto el estatuto de la omnipresencia en todos los espectáculos, sin que por ello sea el protagonista de la acción, sino un observador del conjunto. Todo YO en el sueño es omnipresente. Todo autor, en la obra, es omnipresente. Entonces, aquí, sueño y visión: "me encontraba en una selva oscura". En el comienzo, me encontraba; es decir, en la selva oscura como ese comienzo.

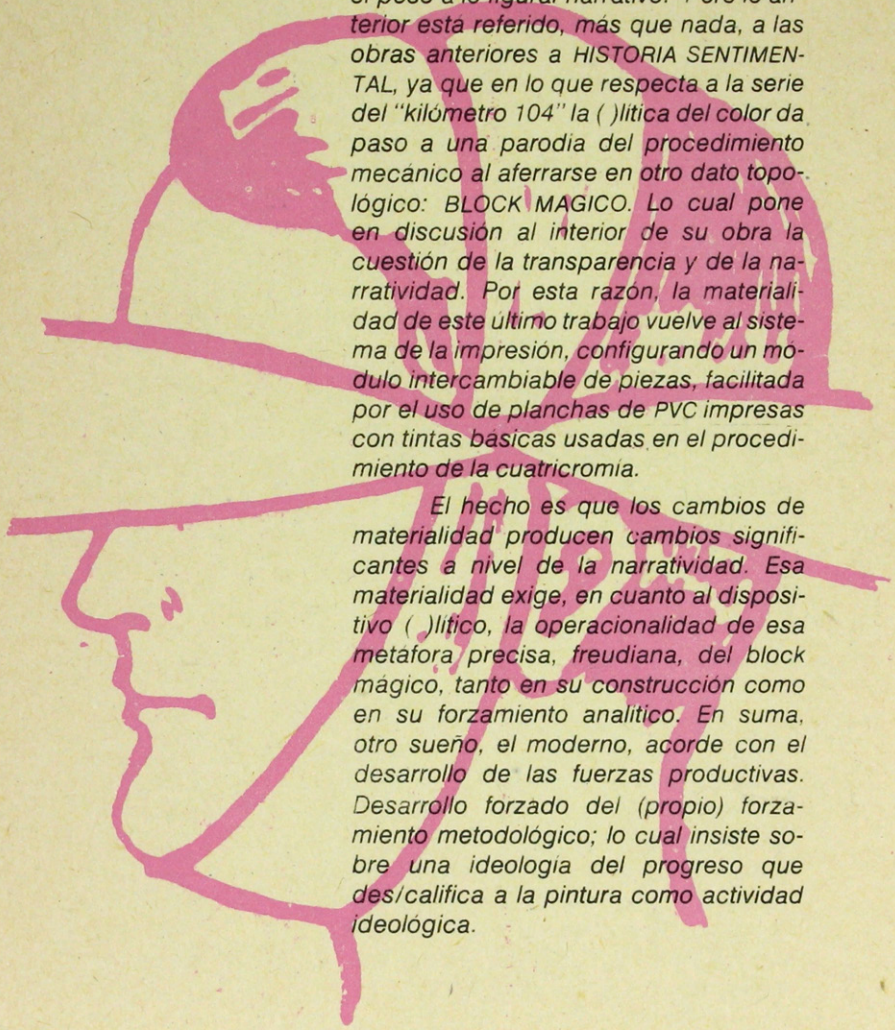


Persistencia del sueño, paradigma de la obra de arte. La fuente bíblica y la fuente literaria operan en la construcción/constitución del fondo figural. Fondo Díaz, a partir de la serigrafía Díaz-Tacla, en la que se opera una deformación de un "tema anterior" pictórico. Entonces, "paso al dibujo" y esquematización de una cita propia, siendo, el fondo narrado trabajo de obra plástica a relativa distancia de la ilustración.

En el cuadro referido se superponen dos figuras: Virgilio y Dante. Confesión de Diaz: la pintura se presenta, en un momento, como autoconocimiento. Por ahí, el peso y el paso de Diaz por la cultura humanista. Fijación en el modelo metamorfoseante de Dante y su peso en la pintura; pero sobretodo, conocimiento de la historia en/por la pintura, esto es, de la historia literaria por la pintura que la hace figura y/o la ilustra. Entonces, en el eje Dante/Virgilio, dos cuadros: EL JUICIO FINAL de M. Angel y LA BARCA DE DANTE pintada por Delacroix. Este último, en esta obra, revelando su modo de responder al llamado de la poesía y de los maestros del pasado. Delacroix, pues, recurriendo a M. Angel, del que toma las figuras de los condenados que se aferran a la barca de Caronte para "ilustrar" la angustia de una humanidad sin esperanza.

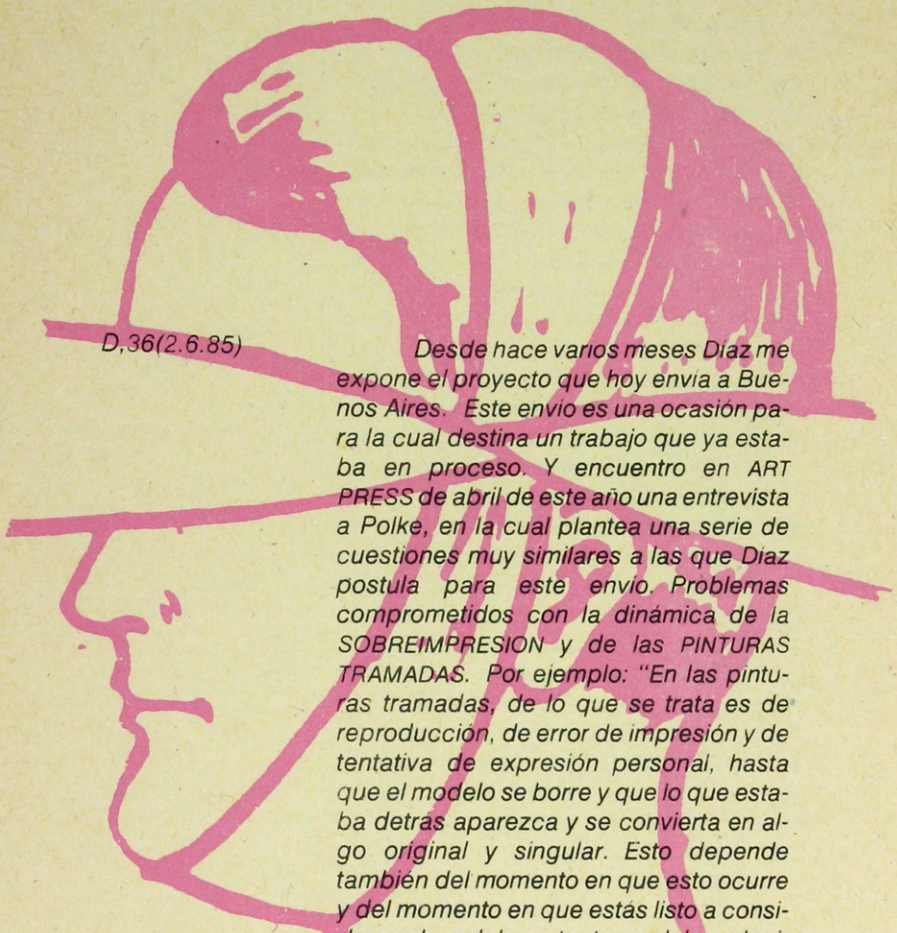


La pintura, si fuera posible, en Diaz, una práctica de la autocrítica de las escenas matrices de la personalidad; de la personalidad artística, en la manera de forzar las fuentes de la historia literaria y de la pintura, para afirmar que la pintura de Diaz es completamente narrativa: coherencia del régimen de cita y desnarración por la cuestión del color. Por eso, lo



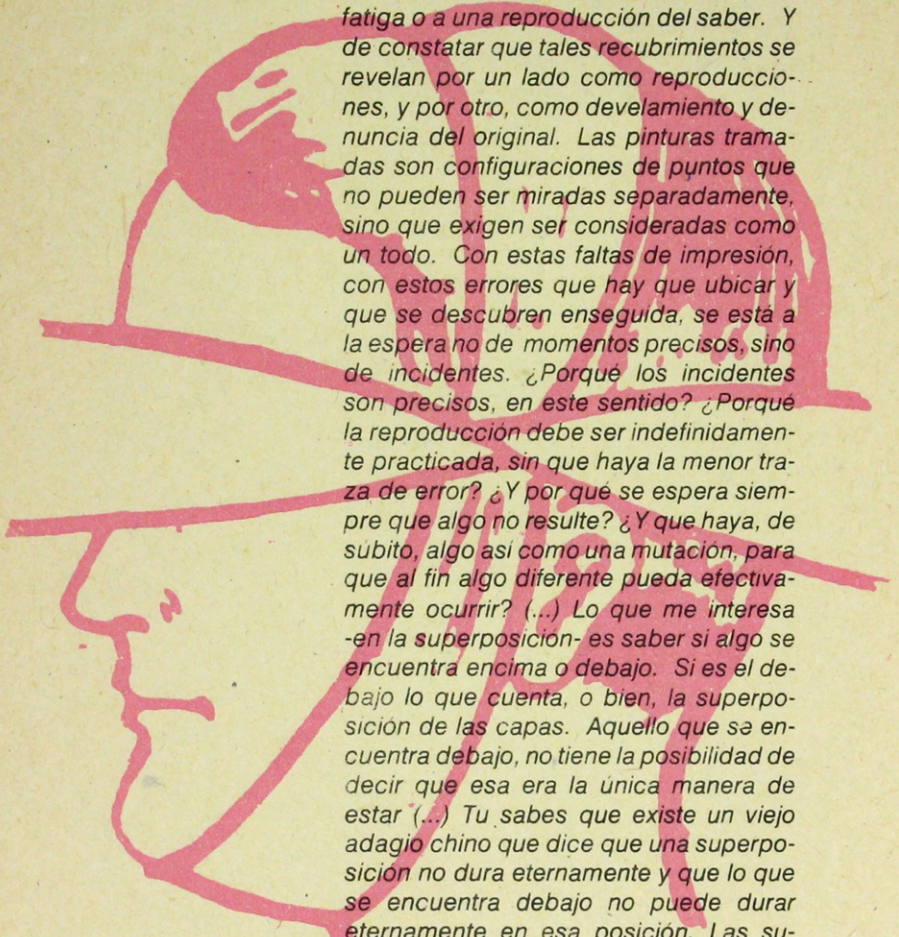
que falta, es la ( )litica del color haciendo el peso a lo figural-narrativo. Pero lo anterior está referido, más que nada, a las obras anteriores a HISTORIA SENTIMENTAL, ya que en lo que respecta a la serie del "kilómetro 104" la ( )litica del color da paso a una parodia del procedimiento mecánico al aferrarse en otro dato topológico: BLOCK MAGICO. Lo cual pone en discusión al interior de su obra la cuestión de la transparencia y de la narratividad. Por esta razón, la materialidad de este último trabajo vuelve al sistema de la impresión, configurando un módulo intercambiable de piezas, facilitada por el uso de planchas de PVC impresas con tintas básicas usadas en el procedimiento de la cuatricromía.

El hecho es que los cambios de materialidad producen cambios significantes a nivel de la narratividad. Esa materialidad exige, en cuanto al dispositivo ( )lítico, la operacionalidad de esa metáfora precisa, freudiana, del block mágico, tanto en su construcción como en su forzamiento analítico. En suma, otro sueño, el moderno, acorde con el desarrollo de las fuerzas productivas. Desarrollo forzado del (propio) forzamiento metodológico; lo cual insiste sobre una ideología del progreso que des/califica a la pintura como actividad ideológica.



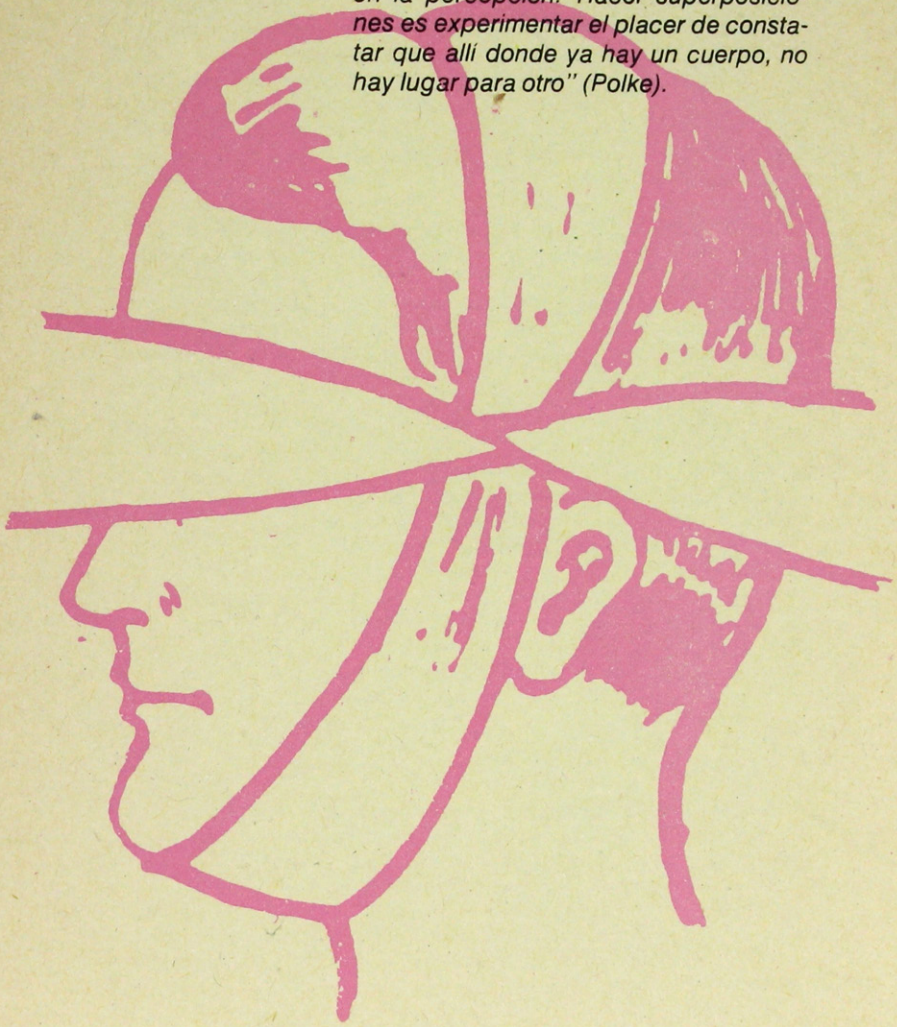
D,36(2.6.85)

Desde hace varios meses Díaz me expone el proyecto que hoy envía a Buenos Aires. Este envío es una ocasión para la cual destina un trabajo que ya estaba en proceso. Y encuentro en ART PRESS de abril de este año una entrevista a Polke, en la cual plantea una serie de cuestiones muy similares a las que Díaz postula para este envío. Problemas comprometidos con la dinámica de la SOBREIMPRESION y de las PINTURAS TRAMADAS. Por ejemplo: "En las pinturas tramadas, de lo que se trata es de reproducción, de error de impresión y de tentativa de expresión personal, hasta que el modelo se borre y que lo que estaba detrás aparezca y se convierta en algo original y singular. Esto depende también del momento en que esto ocurre y del momento en que estás listo a considerar el modelo en tanto modelo y el original en tanto original. Pero la técnica de impresión también juega un rol. Juega un rol en la medida que nos informa so-



bre nuestro propio deseo de utilizarla. Y porque permite preguntarse también si no es un fenómeno nuevo debido a una fatiga o a una reproducción del saber. Y de constatar que tales recubrimientos se revelan por un lado como reproducciones, y por otro, como develamiento y denuncia del original. Las pinturas tramadas son configuraciones de puntos que no pueden ser miradas separadamente, sino que exigen ser consideradas como un todo. Con estas faltas de impresión, con estos errores que hay que ubicar y que se descubren enseguida, se está a la espera no de momentos precisos, sino de incidentes. ¿Porqué los incidentes son precisos, en este sentido? ¿Porqué la reproducción debe ser indefinidamente practicada, sin que haya la menor traza de error? ¿Y por qué se espera siempre que algo no resulte? ¿Y que haya, de súbito, algo así como una mutación, para que al fin algo diferente pueda efectivamente ocurrir? (...) Lo que me interesa -en la superposición- es saber si algo se encuentra encima o debajo. Si es el debajo lo que cuenta, o bien, la superposición de las capas. Aquello que se encuentra debajo, no tiene la posibilidad de decir que esa era la única manera de estar (...) Tu sabes que existe un viejo adagio chino que dice que una superposición no dura eternamente y que lo que se encuentra debajo no puede durar eternamente en esa posición. Las superposiciones nos permiten probar un asunto muy simple; a saber, que todo es movimiento. ¿En qué momento se ago-

tará la estratificación? Jamás! Allí no hay más que interferencias e inexactitudes en la percepción. Hacer superposiciones es experimentar el placer de constatar que allí donde ya hay un cuerpo, no hay lugar para otro" (Polke).



Apéndice 1.

1.– En relación a la diversidad formal del trabajo de Diaz el problema de su discursividad no se plantea entre la superación de la pintura o el retorno a la tradición, sino más bien en torno a la permanencia, en el seno de una misma obra, de un espíritu de continuidad y de ruptura. No basta con afirmar que un autor cita su obra anterior y la somete a una interrogación sin fondo. Lo específico de este procedimiento se juega en los itinerarios particulares que cada obra aprende a justificar a partir de su propia memoria. Memoria, en este caso, de un conflicto en el que Diaz trabaja en la retracción de las inflaciones metafóricas literalmente sostenidas por la ola conceptualista del período anterior. Memoria de la instalación orgánica del fantasma que recorre las recomposiciones intelectuales en el filo de las garantías políticas. Política de los textos transferidos y de la transferencia misma como operación de trasvestismo intelectual. Operación de retoque puesta en VIDENCIA por la táctica del camuflaje. Cuestión de remitirse a mi texto "auxiliar" sobre un cuadro sin título presentado por Diaz en Galería VISUALA en febrero de este año.

> Ola conceptualista empleada como subterfugio, plataforma de usura del significado que es obligada por Diaz a presentarse como el síntoma que es. Vale decir, memoria de obras en las que el significante gráfico resulta ser también un síntoma que bajo el disfraz de materialismo militante impone el valor ontológico del Significado. Ese significado, retocado por las teorías más adecuadas a la implantación de su modernidad, insiste en trabajar la adecuación del nombre con la cosa.

2.- El aspecto decisivo de la retracción reside en la composición estratégica del retoque, que, como ya lo advirtiera R. Kay, viene a ser (como) la venganza de la pintura sobre la fotografía. La re/movida de Diaz entra a revertir y retorcer una situación a partir de la cual la pintura adquiere esta manera de plantearse a sí misma como problema, sin necesidad de hacerse el harakiri. Diaz NO RETOCA. CAMUFLA. Pone en tensión la recuperación del olvido colectivo desde la reivindicación del recurso a la infancia como recuerdo del origen, pero de un origen que sabe fictivo, hipotético, solo permisible para avanzar un trecho, que es el trecho que fija la distancia entre pintura y verdad. DIAZ SOLO PINTA. Y porque pinta,

reinterpreta la función rousseauista de la tabla rasa, sabiendo que cuando no se puede "todo decir" de si mismo, lo más corriente es terminar diciendo todo en representación de otros. Otros, que tendrán que ser declarados en el olvido con el objeto de justificar su posterior re/puesta en circulación. Siendo, ese olvido, una construcción orgánica. Solo ese tipo de construcciones permiten que lo social ser piense en categorías de transparencia.

3.- En Díaz, la ficción del BLOCK MAGICO como soporte de AUTO(BIO)PICTO/MECANO/GRAFIA acude materialmente al auxilio de la fábula palimpséstica de su pintura. Fábula que ya había sido puesta en circulación en HISTORIA SENTIMENTAL... a través de la variante abismal/abismante de la Klenzo, que sostiene en su mano izquierda el envase que reproduce la propia imagen de la chica que sostiene en su mano lo que sostiene. Y lo que sostiene, entre otras KOSAS, viene a ser la parodia -otra más- del estadio del espejo en la re/figuración de la pintura chilena, sorprendida en la inversión de su historia. Si acaso Díaz repone la pintura sobre sus pies. Para volver a caminar derecha. Pretensión ilusoria, puesto que jamás ha dejado de caminar. Lo que está por verse es si viene de vuelta, como un reprimido que retorna al país natal. Ciertamente no, ya que jamás salió de viaje, solo pasó a la clandestinidad; la ideología del registro no habiendo podido con ella. Y todo, porque jamás pudo soportar el hecho de su sobredeterminación, siendo, la pintura, constitutiva de las escenas básicas del occidente cristiano. Por eso, en Díaz, propuesta de una crítica de dicha moralidad figurativa, a partir de la perversión del código que ancla la inocencia. Es decir, la conciencia ingenua del progreso histórico visible en los relatos de poder, subterfugio reconocido como necesidad social altamente conveniente.

4.- Como se sabe, un palimpsesto es un pergamino manuscrito al cual se ha borrado la primera escritura para poder escribir un nuevo texto. Pero en Díaz, el forzamiento insiste en exhibir todas las huellas, jugandose en la ficción de inexistencia de aparato represor; ardid, despiste, solo justificado para desmontar la noción de texto primitivo, en el sentido que dicho texto no se lee bajo el texto nuevo, sino que el texto nuevo, para resolver la cuestión de su identidad debe necesariamente producir la idea de escondido. Escondido dispuesto a constituirse en soporte finalista de una cadena expresiva. Pero aquí, lo que se sostiene es la pulsión constructiva de un presente que requiere vestir el ropaje de un trauma constituyente. Este estado de cosas indica, en sentido figurado, que un texto (discurso, cuadro, cultura) puede siempre esconder otro texto; por ejemplo, para declarar que un cuadro no es más que el texto que lo constituye, ciertamente, como vestigio raramente disimulado en forma completa por la visualidad presente.

Instancia rousseauista, repuesta a circular hoy, despues de haber servido al planteo de la autobiografia en Benmayor, justamente, para formular la hipótesis de un Diaz post-rousseauista, que deja a un lado la metáfora del palimpsesto para transitar por la del block mágico, subterfugio -otro mas- que habilita su deslizamiento hacia el terreno de los procedimientos premecánicos. Reivindicación del gesto operado en su envio a Sidney de 1984. Instancia rousseauista, como decia, en la que se precisa establecer un primitivo para autorizarse en alternativa cultural. Por eso, hoy, urgencia en establecer -desde nuestro trabajo- la ficción de un origen tomado en préstamo, por ejemplo, el origen de la modernidad del arte chileno, recuperado para una polémica que busca reconstituir la leyenda. Después de la deflación de la vanguardia, los primeros rezagados por su discurso pueden elevar el monumento a una lucidez que entonces no tuvieron. Hablo, indudablemente, de la actual inflación acerca del valor de algunas prácticas de fines de los 60, cuya transgresividad no se habria apreciado con justicia.

5.- Origen, hoy, noción para vestir la coyuntura. Aquel origen que convierte a la pintura en un modo altamente codificado de hacer política. Las masas, ellas, nunca tan refinadas, apenas si les queda (o les falta) la calle para intervenir el cotidiano.

La impostura del Informe Politico funda en la metáfora del motor la base de su territorialidad. Las masas no son el motor de la historia; la historia avanza empujada por el motor de los tanques por las calles de Hungria. Diaz, niño, tomaba chocolate y galletas en el ORIENTE. En la misma vereda a la cual daba el edificio desde el cual Dittborn miraba por la ventana la plaza Baquedano. Modelo, tambien, para aprender la historia por medio de la copia de su estatuaria. Apolo, el Baquedano del Bellas Artes, para aprender a dibujar la comisura de los labios de acuerdo al canon de esa belleza; digo, la que estampa en la memoria infantil el dibujo del labio leporino, descu-

bierto en la misma época que la pasión del tigre sobre el venado. Descubierto y reprimido para saciar toda la sed de tinta opaca bajo la cual. Siendo, ese modelo, el modelo de la reproducción ampliada del capital figurativo.

Díaz hace suponer que la línea del dibujo es la prehistoria de la reproducción mecánica, pero de inmediato hacer pre/ver la trama manual de las reproducciones anatomo-patológicas como culpa artesanal de la industria.

Díaz hace política de la pintura, tras/vierte la pintura en política de la manera que menos conviene: vindicación de la subjetividad. Toda la distancia del vestir al verter, haciendo viidente el grumo. Reactiva medida contra la memoria del expresionismo abstracto transferido por la huella informalista, esto es, también, contraprueba del gesto que se corresponde con un concepto originario del hombre. Hombre que no invoca en vano el nombre.

6.- La metáfora del palimpsesto ayuda a vestir santos, a condición de saber que es el hábito quien los constituye. Y esto, porque la imaginería popular de Díaz opera quirúrgicamente la noción de vestigio, para tener que reconstruir un camino de acceso al exceso asociativo, ya que la nueva forma de borradura textual reside en la saturación del soporte. Saturación que avanza por capas inventando el encuentro de la médula. No habiendo fuente, sino reconstrucción de lo olvidado a partir de los indicios dejados por otros. Sobreponiendo, además de las tramas manuales y mecánicas, una noción de vestigio con una noción arqueológica, una noción arqueológica con una noción arquitectónica, para dejar a la vista las estructuras. Resolución posible en el efecto razonado del block mágico, figura adecuada a la combinación de interpretación y construcción de obra.

7.- Ya es demasiado conocida, en las ciencias humanas de nuestra época, la metáfora propuesta a partir de los niveles de conocimiento entendidos como capas arqueológicas que se recubren unas a otras en una interdependiencia de significaciones. Hablar de subsuelo es remitirse, a propósito de Díaz, a un efecto de superficie que trabaja la superposición de redes sucesivas de estratificación material y mental.

Ahora bien, con el propósito de distanciar al máximo la literalidad de la PRIMERA VEZ, Díaz reinterpreta la función rousseauista de la tabla rasa -tela virgen-, siendo esta una crítica figural de la ideología del registro.

Esta ideología sostiene la adecuación entre un determinado desarrollo de las fuerzas productivas con el modelo de producción de signos que le correspondería. El discurso de las vanguardias pasando a sucumbir a las estrategias productivistas de nostalgia bolchevique, para las cuales, el "avance tecnológico" sería quien habría de dar la medida de contemporaneidad en la práctica artística. Este "avance", no solo parecía haber puesto en cuestión el régimen de la picturalidad con la invención de la fotografía, sino que en su línea de continuidad -gracias a la universalización de la electricidad y la posterior aparición de los medios electrónicos- habría provocado la disolución del estatuto de la representación; disolución afirmada militantemente en el traspaso -a la práctica artística- de instrumentos y materiales provenientes de la industria de la reproducción mecánica (imprenta y audiovisual).

Esta ideología, siendo todo lo que Díaz necesita para renunciar a la invención de un origen y editar una historia fundamental, desmintiendo, por el procedimiento, la pretendida autoreferencia de lo pictórico al hacer visible la impresión de codigo. IMPRESION ANALITICA QUE INVESTIGA, DE IDA, LA MANERA EN QUE LA FOTOGRAFIA SE DESLIZA COMO SUB-SUELO DE LA PINTURA, Y DE VUELTA, EL MODO EN QUE OPERA LA SOBREDETERMINACION PICTORICA DEL GESTUS FOTOGRAFICO.

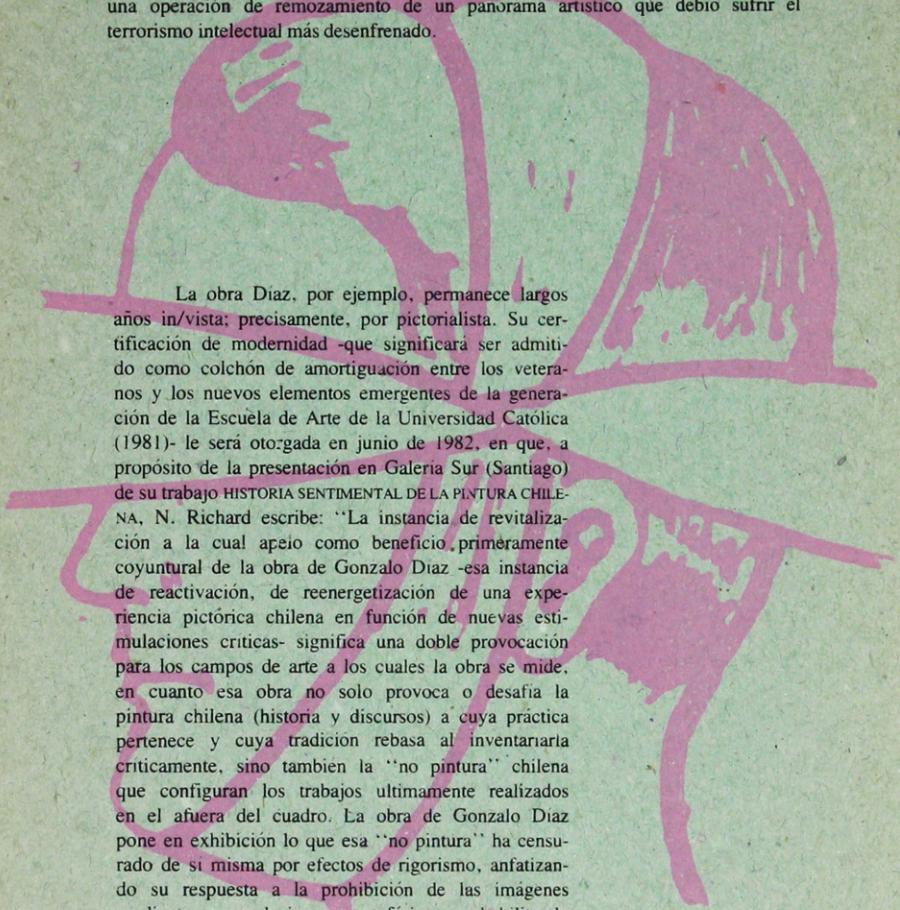
Apéndice 2.

En la actual coyuntura plástica, Gonzalo Diaz es una de las figuras claves del proceso de reposicionamiento de la pintura. En el entendido que existen otros momentos que plantean su validez, en la misma coyuntura, pero no representando el carácter de programas de obra específicos. Sería el caso, por una parte, de las tentativas de restauración de la memoria de la vanguardia plástica; y por otra, la emergencia corporativa de grupos y tendencias pictóricas más o menos consolidadas, que se vanaglorian en la práctica de una actitud dogmáticamente reversiva respecto de la reflexión sobre pintura. Esto vendría a constituir un síntoma retardado del efecto de la dictadura del significante; entiéndase por esto, el complejo grupal y discursivo que durante diez años resuelve quien es quien en la plástica chilena. Será preciso recordar que hasta hace apenas dos años, las empresas discursivas de la vanguardia plástica invertían no pocos esfuerzos en decretar la función modélica, exclusiva, excluyente, de obras que afirmaban la clausura, si no la superación del estatuto de la representación. Decreto que descansaba en la forzada identificación de tres principios básicos (reproducción técnica, arte corporal e intervenciones) con el supuesto desarrollo del materialismo plástico que jamás fue definido, sino más bien referido a la autoridad de producciones textuales no circulantes, en esta fecha, por el espacio intelectual chileno.

> En este marco, como no será difícil imaginar, la práctica de la pintura fue descalificada por reafirmar la dominación ideológica del cuadro, como si su desplazamiento operara efectivamente una política de transparencia. Sin embargo, dicha empresa, habiendo ingresado en su etapa de deflación programático-productiva, se enfrentaría en algún momento ante la necesidad de re/escribir la historia de su epopeya en consonancia con las conveniencias institucionales del presente.

Ahora bien; si se analiza con rigor el período anterior, es posible afirmar que la denegación de la pintura es solo el aspecto visible de legitimación de una estrategia de escritura ligada principalmente al eje Richard/Leppe. Denegación que se realiza abruptamente gracias a la juntura de una ilusión modernista con una política grupal de ocupación de un espacio que había quedado huérfano. Toda vanguardia requiere, en su momento de instauración, la invención de una antece-

dencia que pague los platos rotos de la tradición. Solo que el discurso vanguardista no realizó el análisis de la anterioridad real de la pintura chilena, limitándose a exponer con la vehemencia que todavía debemos soportar, el programa adecuado de su inscripción mí(s)tica. Necesidad, hoy día, de recordarlo, cuando se intenta una operación de remozamiento de un panorama artístico que debió sufrir el terrorismo intelectual más desenfrenado.



La obra Díaz, por ejemplo, permanece largos años in/vista; precisamente, por pictorialista. Su certificación de modernidad -que significará ser admitido como colchón de amortiguación entre los veteranos y los nuevos elementos emergentes de la generación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica (1981)- le será otorgada en junio de 1982, en que, a propósito de la presentación en Galería Sur (Santiago) de su trabajo HISTORIA SENTIMENTAL DE LA PINTURA CHILENA, N. Richard escribe: "La instancia de revitalización a la cual apelo como beneficio primeramente coyuntural de la obra de Gonzalo Díaz -esa instancia de reactivación, de reenergetización de una experiencia pictórica chilena en función de nuevas estimulaciones críticas- significa una doble provocación para los campos de arte a los cuales la obra se mide, en cuanto esa obra no solo provoca o desafía la pintura chilena (historia y discursos) a cuya práctica pertenece y cuya tradición rebasa al inventariarla críticamente, sino también la "no pintura" chilena que configuran los trabajos últimamente realizados en el afuera del cuadro. La obra de Gonzalo Díaz pone en exhibición lo que esa "no pintura" ha censurado de sí misma por efectos de rigorismo, enfatizando su respuesta a la prohibición de las imágenes mediante acumulaciones metafóricas, rehabilitando convincentemente la fuerza de un imaginario negado -en otras obras- por insuficiencias de discurso o escasez de inventiva". (LA SEPARATA, Santiago, Chile, 13 Agosto de 1982).

Esta obra de Diaz, a mi entender, en tanto manifiesta una línea efectiva de resistencia pictórica, permite desestabilizar el cerco operado por la retórica vanguardista, púdicamente denominada "no pintura". Y esta desestabilización depende, en su momento, de la incorporación de Diaz a su activo de obra, de modelos de producción y de interpelación que provenían incipientes de su práctica anterior a 1980, pero que en el espacio chileno no habían encontrado un ámbito apropiado de desarrollo. Justamente, por lo policíaco del monopolio ejercicio por los epónimos del estructuralismo literario francés, que dicho sea de paso, al practicar una política de terrorismo intelectual cancelan, o postergan por un tiempo considerable, la adecuada operacionalización de esa teoría en el espacio de ciencias humanas (en general) y en el campo de los discursos sobre arte (en particular). Indudablemente, hoy pagan justos por pecadores.

Fue preciso un viaje para que Díaz abandonara el prejuicio interno respecto del conceptualismo. Habrá que ver en ello una actitud naturalmente defensiva frente a un grupo operativo que arrasa en ese entonces sin aceptar condiciones. Es curioso que, hoy día, sus representantes rasguen vestiduras a propósito de la exposición de Couve. Será preciso recordar, en todo caso, que la aceptación de Díaz en el SISTEMA DE SUR-81 es solo un síntoma de la desagregación de su fuerza inicial. El mismo texto de N. Richard, sobre Díaz, viene a ser la segunda parte de un texto ya comenzado a propósito de una colectiva, realizada en Sur a principios del 82, en la que se advierte el desencantamiento experimentado por nuestro autor a propósito de una supuesta "crisis de creatividad" de la vanguardia.

Es excesivo pensar que la emergencia de Díaz obedezca a la deflación de la escena, que para salvar las apariencias debe reconocer la inevitabilidad del "retorno de la pintura". La relectura del discurso de la vanguardia arroja una curiosa sensación: que el arte chileno comienza con ella.

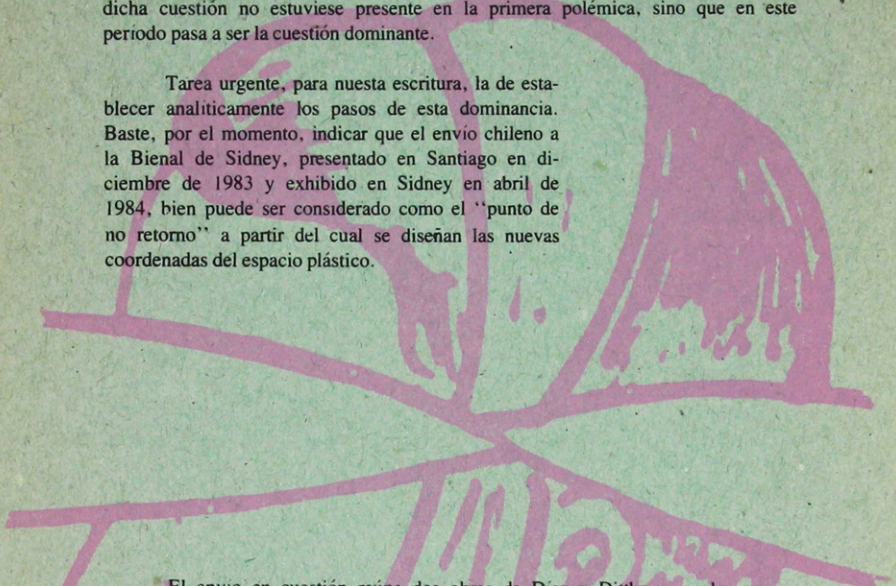
Pues bien, HISTORIA SENTIMENTAL... es la primera obra del retorno de Díaz, marcada por una parodización extrema de las escenas, tanto conceptuales como pictóricas. Sin duda, la compañía florentina de F. Smythe no estará ajena a esta torsión en su trabajo. Habría que preguntarse por el supuesto destino de la reposición pictórica en Chile si Smythe y Díaz hubiesen podido armar con anticipación un frente de resistencia a la "no pintura"; pero esto, pertenece por cierto al espacio de la política-ficción. Aún cuando se postule que todo lo que escribo respecto de Díaz y otros amigos sea nada más que eso

El retorno significará, por otra parte, el encuentro de la obra Díaz con la obra Dittborn. Encuentro que significa reconocerse en la convergencia implícita de un cierto número de problemáticas internas que son comunes a ambas políticas de obra. No en vano se podrá calificar a Dittborn como el más "pictórico" de los conceptuales y a Díaz como el más "conceptual" de los pictóricos, en el entendido que la crítica de la pintura solo podía provenir de la crítica de su práctica, DESDE SU PRACTICA, y no de su denegación.

Necesidad imperiosa de precisar el lugar de Dittborn en la escena de vanguardia. Su obra, al mismo tiempo que permite la consolidación de un eje discursivo -la polémica pintura/fotografía- en torno al cual se arma "la contradicción principal" del espacio plástico en el período 1977 - 1981, postula una serie de "problemas de pintura", particularmente visibles en su envío a la Bienal de Cali en 1981: los que son percibidos por sus "compañeros de ruta", por ese entonces abiertamente comprometidos en la lógica de las "rupturas irreversibles", como CAIDAS GRAVES EN EL REFORMISMO plástico. Es justamente con esta serie calificada como residual desde la escena "radical" de la vanguardia, que converge la preocupación postulada por Díaz en HISTORIA SENTIMENTAL.

Ahora, el eje que armaba la contradicción anotada anteriormente ha sido reemplazado, en virtud de un proceso complejo cuyas características, por razones de espacio, no es el caso señalar, por un nuevo eje de recomposición, articulado esta vez en torno a la llamada CUESTION DEL PROCEDIMIENTO. Esto no significa que dicha cuestión no estuviese presente en la primera polémica, sino que en este período pasa a ser la cuestión dominante.

Tarea urgente, para nuestra escritura, la de establecer analíticamente los pasos de esta dominancia. Baste, por el momento, indicar que el envío chileno a la Bienal de Sidney, presentado en Santiago en diciembre de 1983 y exhibido en Sidney en abril de 1984, bien puede ser considerado como el "punto de no retorno" a partir del cual se diseñan las nuevas coordenadas del espacio plástico.



El envío en cuestión reúne dos obras de Díaz y Dittborn, en las que se aprecia el EFECTO PARTICULAR que cada una provoca sobre la otra desde el supuesto desmentido a sus mecánicas habituales de producción. Es así como la PREMECANIZACION del gesto pictórico (Díaz) sale al encuentro de la RE/GESTUALIZACION cromática de un dispositivo mecánico (Dittborn), como si ambos olvidaran los postulados básicos de sus trabajos anteriores.

Desde esta plataforma, Díaz y Dittborn, desarrollando dinámicas específicas de obra, EDITAN UN FRENTE DE PROBLEMAS DE PINTURA respecto del cual las actuales generaciones de artistas formados durante el período de mayor desmantelamiento de la enseñanza de arte, en Chile, deben REFORMULAR SU TRATO CON LO PICTORICO. Reformulación que necesita TERMINAR algunas polémicas pictóricas que antecedieron la emergencia de la vanguardia, PROSEGUIR aquellas que subsistieron a pesar del cerco anteriormente señalado y REPOSTULAR la reflexión de su práctica en la actual coyuntura. Por que es preciso recalcar el hecho de que si Díaz y Dittborn arman un eje implícito que problematiza las prácticas actuales, no es menos cierto que esta problematización trabaja sobre el acumulado de la vanguardia plástica referida. Esta, formando parte de una historia que recién comienza a ser escrita.

Apéndice 3: La cita morosa.

"El block mágico es una lámina de resina o cera de color oscuro, encuadrada en un marco de papel y sobre la cual va una hoja fina transparente, sujeta en su borde superior y suelta en el inferior. Esta hoja es la parte más interesante de todo el aparato. Se compone, a su vez, de dos capas separables, salvo en bordes transversales. La capa superior es una lámina transparente de celuloide, y la inferior, un papel encerado muy delgado y translúcido. Cuando el aparato no es empleado, la superficie interna del papel encerado permanece ligeramente adherida a la cara superior de la lámina de cera.

Para usar este block mágico se escribe sobre la capa de celuloide de la hoja que cubre la lámina de cera. Para ello no se emplea lápiz ni tiza, sino, como en la antiguedad, un estilo o punzón. Pero en el block mágico, el estilo no graba directamente la escritura sobre la lámina de cera, sino por mediación de la que la recubre, adhiriendo a la primera, en los puntos sobre los que ejerce presión, la cara interna del papel encerado, y los trazos así marcados se hacen visibles, en un color más oscuro, en la superficie grisácea del celuloide. Cuando luego se quiere borrar lo escrito, basta separar ligeramente de la lámina de cera la hoja superior, cuyo borde inferior queda libre. El contacto establecido por la presión del estilo entre el papel encerado y la lámina de cera, contacto al que se debía la visibilidad de lo escrito, queda así destruído, sin que se establezca de nuevo al volver a tocarse ambos, y el block mágico aparece otra vez limpio y dispuesto a acoger nuevas anotaciones.

Las pequeñas imperfecciones de este objeto no presentan, naturalmente, para nosotros interés alguno, puesto que nuestra intención no es sino perseguir sus coincidencias con la estructura de nuestro aparato anímico perceptor.

Si después de escribir sobre el block mágico separamos con cuidado la hoja de celuloide de la de papel encerado, seguimos viendo lo escrito sobre la superficie de este último y podemos preguntarnos qué utilidad ha de tener la hoja de celuloide. Pero en seguida advertimos que el papel encerado se rasgaría o se arrugaría si escribiésemos directamente sobre él con el estilo. La hoja de celuloide es, por tanto, una cubierta protectora del papel encerado, destinada a protegerle de las acciones nocivas ejercidas sobre él desde el exterior. El celuloide "es un dispositivo protector contra las excitaciones", y la capa que las acoge es propiamente el papel. Podremos ya recordar aquí que en MAS ALLA DEL PRINCIPIO DEL PLACER expusimos que nuestro aparato perceptor se componía de dos capas: una protección exterior contra los estímulos, encargada de disminuir la magnitud de los mismos, y bajo ella, la superficie receptora".

S. Freud, EL "BLOCK MAGICO" (1924).

Apéndice 4: Gastos de representación

662 pliegos PAPEL CARATULA 70grs.	$ 12.300
16 pliegos GUARRO VEGETAL 110 grs.	2.100
50 pliegos PAPEL JAZPE 77 grs.	1.050
20 pliegos PAPEL SUPERAFISSI 80 grs.	1.500
15 pliegos CARTON FORRADO 400 grs.	1.120
FOTOCOMPOSICION	6.000
100 matrices ELECTROSTATICAS mediano tiraje	4.440
OBRA DE MANO imprenta	8.000
AMPLIACION repromaster	300
PELICULAS repromaster	1.000
LETRASET	250
TRASPASO serigráfico	900
TINTA PVC	1.000
GASTOS IMPRESION serigráfica	1.500
OBRA DE MANO SERIGRAFIA, 15 horas	2.000
AYUDANTE SERIGRAFIA, 15 horas	2.000
MONTAJE originales	800
BENCINA transporte	2.000
GUILLOTINA	500
TIMBRE DE GOMA	500
TOTAL GASTOS	$ 48.260

Diseño
ACUERDOS DE MAYO

Fotocomposición
SOFIA NAVARRO B.
YESSIKA VENEGAS R.

Montaje
GONZALO DIAZ
JUSTO MELLADO

Imprenta
FACULTAD DE ARTES

Prensistas
DAVID CARTAGENA
LUIS PUEBLA

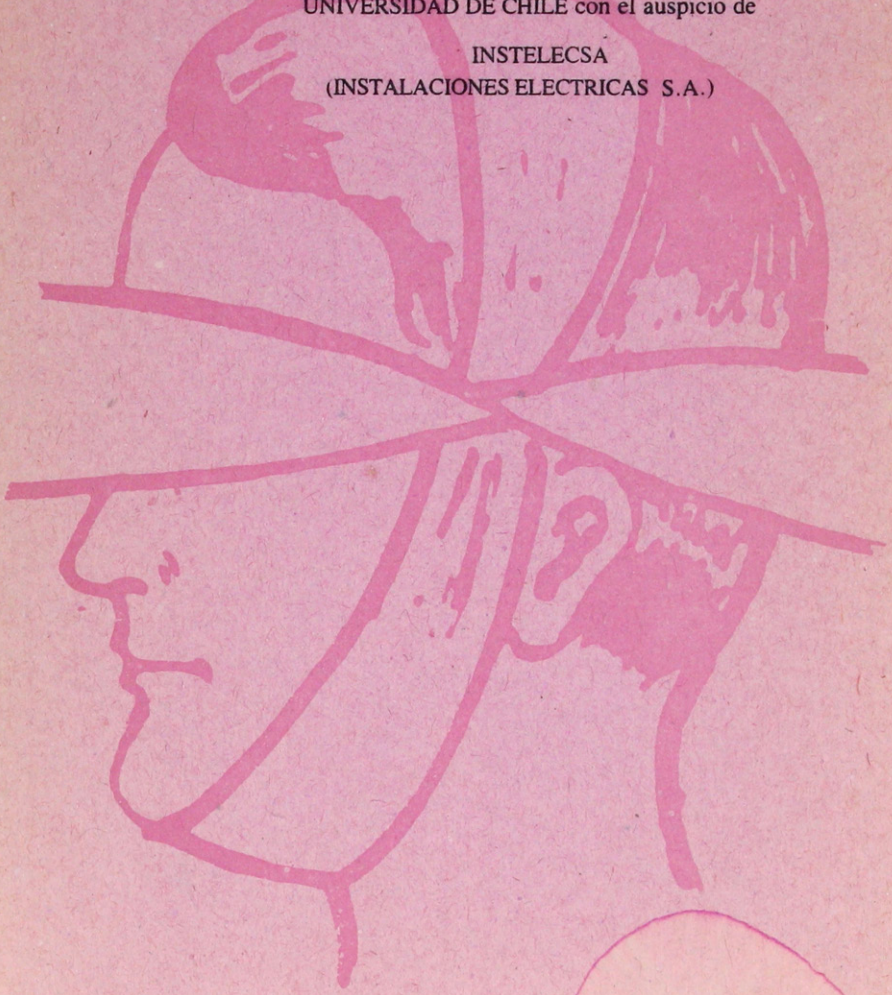
Encuadernación
FRANCISCO JORQUERA
MAURICIO ASTORGA

300 ejemplares

Editor
ACUERDO DIAZ-MELLADO
Santiago de Chile/Julio 1985

Esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración del Departemento de Extensión de la FACULTAD DE ARTES de la UNIVERSIDAD DE CHILE con el auspicio de

INSTELECSA
(INSTALACIONES ELECTRICAS S.A.)



00247