

GONZALO DIAZ

M
BANCO DE PRUEBAS
ru

esta muestra forma parte
de un proyecto aprobado por la
JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION

SUEÑOS PRIVADOS, MITOS PUBLICOS., texto de Justo P. Mellado

G A L E R I A A R T E A C T U A L

S A N T I A G O D E C H I L E

MARIA ELENA COMANDARI G.

MARIA LUISA GEISSE C.

MARIA EUGENIA OSSA B.

PATRICIA READY K.

Directoras

los balaustros de
la instalación fueron
fabricados por
don Orlando González Prendes,
escultor y maestro estucador.

el armado fotomecánico
de las láminas
fue realizado pacientemente
por el Sr. Sergio Valenzuela.

G A L E R I A A R T E A C T U A L

PLAZA DEL MULATO GIL DE CASTRO
JOSE VICTORINO LASTARRIA 305 - SANTIAGO DE CHILE

LUNES A VIERNES DE 10:30 A 15:30 Y DE 16:30 A 20:00 HRS.
SABADO Y DOMINGO DE 11:00 A 14:30 HRS.

CUESTION PRELIMINAR

Las *LAMINAS* (“planchas”) contenidas en el presente catálogo, fueron armadas directamente con el fotomecánico, Sr. Sergio Valenzuela, (montaje de películas negativas/positivas, ampliaciones, disminuciones, enmascarados, sobreposición de transparencias, aplicaciones de tramas de diversa índole y porcentaje, calados, etc.), y no reproducen ninguna obra particular de ésta muestra. Fabricado el catálogo con anterioridad a todas y a cada una de las obras que presumiblemente sean expuestas, el armado de las *láminas* –la técnica y el procedimiento de este paso necesario para su impresión– se constituyen de hecho, en un primer forzamiento *al Banco de Pruebas*. (Ningún aparato de producción artística es capaz de soportar la demanda de toda la *diversidad* –siempre excéntrica– *de intereses* que se sobrepresionan otorgando individuación al imaginario de un operador visual). Compulsión suficiente para que estas imágenes tampoco ilustren ningún acápite del texto, siendo éste –escrito en ausencia y en el otro hemisferio– la propuesta que demanda un segundo forzamiento al Banco de Pruebas. Es el *Síndrome Dionisio* el que embriaga y embarga los mecanismos que articulan estas construcciones gráficas cuyas partes, por ser inorgánicas, son enteramente intercambiables. Figuran aquí, en esta publicación, sólo fragmentos dislocados

SUEÑOS PRIVADOS, MITOS PUBLICOS

Justo Pastor Mellado

LA PRUEBA DEL MARCO

Un banco de prueba es el dispositivo al que se someten los productos cuando se busca testear su condición de pregnancia de un mercado. Allí es sometido a una serie de experimentaciones, mediciones, referencias, presiones, etc., que permiten prever un comportamiento determinado. Pero también, allí se mide la resistencia de ciertos materiales. Esto supone un límite, es decir, un conjunto de requisitos previos que un producto debe cumplir, antes de obtener un *VISADO*. Un *VISTO/BUENO*. Experiencia de pasar la aduana. O verificar que esta operación visual tiene fondos. Una “buena vista” sobre lo que hay “ahí dentro” (del marco). Correr un velo, ya se verá. El marco hace función de

del trabajo, huellas de sus fracturas y esquematizaciones de algunos modos de combinabilidad de residuos operantes en el entramado de su superficie. A su vez, los *PIE DE FOTO* fueron escritos con anterioridad a los armados fotomecánicos, doce módulos para “llenar” ocho espacios previstos en la maqueta; no quieren “decir” en toda su extensión textual lo que “estaremos viendo” a lo largo de la imagen. De los doce, se “lotean” los ocho necesarios y se corresponden con el criterio de *estiramiento máximo* de relaciones semánticas. Contra-dicen, y en general, des-dicen, permitiendo en el vacío de *esos vanos* –en la programación de la “línea de montaje”– un tercer grado de puesta a prueba. Todo, las “fotos” (armados fotomecánicos) y los “pie de foto”, haciendo el efecto de *paralaje*, que re-encuadra la escritura gran-angular de J.P. Mellado, *paralaje escrito* por medio de (di)secciones trans-versales que dejan ver en el mismo plano y a la misma altura, estratos lejanos en el espacio y el tiempo de la memoria. La empresa ha invertido entonces todo el proceso (y parte de su *capital icónico-lexical*) –lo(s) último(s) será(n) lo(s) primero(s)– restando así, en este balance, sólo el “espacio” de la galería; él es, propiamente, el *BANCO DE PRUEBAS*, el “Grado Cero” de una puesta a punto para una visualidad sobre-expuesta.

G. Díaz. Santiago, Mayo 1988

cerradura. Y es, en efecto, un cierre. Una ()erradura. Una errancia por/de los signos gráficos, de las estampas... estampadas.

MARCO DE PRUEBA es el dispositivo de forzamiento al que Gonzalo Díaz somete un conjunto de imágenes, teniendo por objeto la evocación de juntas excesivas, composiciones abyectas, propiamente *borderline*. Como es, en particular, ju(z)gar al acceso de la identidad, productilizando su ex/ceso, en el sentido previo a la ex/cesión, buscando por este afecto, la letra faltante. Investigo, pues, lo que aquí se monta, en un estadio previo al “estadio del espejo”, que llamaré *ESTADIO DEL MARCO*, porque habrá que convenir en el hecho que aquello que se mira, primero se encuadra,

y la mirada se habilita en el instante mismo de poner en operación su ortopedia. Porque no hay mirada sin intervención de un marco que la refiera, que la haga referir. De ahí, igualmente, que intervenga los marcos propios, haciendo estado de su “muesca”, para fijar a ellos sus instrumentos de medida.

ESCRIBIR

Escribir, para mí, pertenece al dominio del corte y confección. No sólo pensando en la cuestión del “patchwork”, sino en la mecanicidad de la máquina de escribir, cuyo rodillo, por su ir y venir, se asemeja a la lanzadera. Pero sobre todo, mi manera de asociar y amarrar los cabos sueltos, de un texto a otro, referidos al trabajo de Gonzalo Díaz, en lo particular, pertenece al dominio del trenzado temático. Hago hablar por la trenza que Matisse restituye. Dispongo los nudos nocionales para tejer una interpretación. El tejido es una actividad de ligazón, de relación. El tejido, porque entrecruza una trama y una cadena, metaforiza toda relación intensa entre dos individuos, entre dos imágenes, entre dos palabras, entre dos recuerdos, entre dos obras. Ahora, la manera cómo los trabajos de lo textil permiten la idea de la escritura, es posible porque ciertas particularidades del tejido evocan ciertas particularidades del lenguaje. Ciertamente, la palabra no es un signo, sino un nudo de significación. Lo que habilita este nudo es la idea de trapo, de cortina, cuyos movimientos ambiguos, como una bandera, dejan flotar el sentido como si estuviera suspendido entre sus pliegues. Cuando he dicho que el campo plástico chileno no ha sido más que la disputa de la cita bíblica, ha sido para insistir en esta extensión: “el verbo se hizo carne”, es decir, tela del mundo. Y de ahí, la proximidad de la tradición del santo sudario, autorizando la creencia por la cual una verdad divina vino a inscribirse en una tela. Digo, la verdad de un ícono; por eso, el paño de la Verónica. La verdadera imagen. Para definir la primera malla serigráfica de la cristiandad: reproducible, seriable, bloqueada, puesta al derecho mediante una

inversión. Trans/figurable.

RESIDUOS

En el texto para el envío a Sidney, en 1983, observo que la figura de la chica del Klenzo alcanza un lugar en el fondo pictórico, a condición de jubilar de la vida activa que le hace llevar hasta entonces el fondo iconográfico de la industria publicitaria. Sólo se ingresa en la historia del arte cuando la sanción de la residualidad industrial toma cuerpo en una institución de reciclaje. Esa misma observación puede aplicarse a un aspecto del diseño de la instalación “de las columnas”. Su antecedente industrial inmediato tiene que ver con la reconstrucción de la balaustrada del Museo Nacional de Bellas Artes, después del terremoto de 1985. Pero digo: el Museo, incapaz de ejercer peso alguno en la “reconstrucción” del arte nacional, sólo puede reconstruir una balaustrada. Agregó: un pasamanos, un apoyo para el codo, un fraudulento engaña-ojo remitido a la visibilidad propuesta por esa institución. Entonces: tomar el segmento de la reconstrucción efectual y declarar el carácter modélico de su aislamiento. Con esto, la operación extiende un cabo de amarre con *Pintura por Encargo* (1985), ya que rescata una práctica “profesional” para operar la parodia de su exhibición en el Interior del Sistema de Arte. Aquí, la instalación se monta desde la recuperabilidad de una tajada de vida precisa, una tajada perteneciente al activo de aquellos que aseguran la resolución de fachada: trabajo de estuco. Es decir, para indicar, desde allí, desde la instancia de su repuesta decorativa, la pobreza del neoclásico chileno. Pobreza de estilo, pobreza de fondo. Sólo se advierte la pregnancia del estilo de este trabajo, cuando éste hace el camino inverso y abandona el Mausoleo para recuperar su fachada por un golpe de albañilería. Repito: la albañilería, en la reestructividad de la Institución Material, es, verdaderamente, *la performance chilena*.

Ahora bien, esa albañilería TEJE y/o BORDA la cadena que

contiene la presa monumental. El tejido tosco de las primeras palizadas denota la importancia del tejido en los sistemas de cierre que habilitan pensar el territorio. Las instituciones tejen, por su parte, los sistemas interiores del cardado social. (Debo indicar aquí la importancia de la cuestión del territorio en la obra de Gonzalo Díaz. Si tejido mítico hay, en este terreno, es para autorizar el acceso a un programa de largo plazo: la cuestión del territorio es límite de la cuestión del paisaje. El tejido de la empalizada nos permite pensar la sedentaridad, la acumulación y comercio de animales; solar y producción del plus de sentido. En la lana está el secreto del cierre. De la envoltura. Y será el destino de toda obra consistente: ser envuelta. En discurso. En marco. El marco del discurso, que la remite a la novela. A la novela de familia. Pienso, la filialidad de la obra. Su filiación propia. Diagramática. Modelo que opera Gonzalo Díaz: operar, en el sentido de mani/obrar. Obra manida. Documento manido. Pisoteando el sustrato de su propio marco, haciendo función de fieltro con el material disponible. Ya veremos de qué modo).

Como se sabe, los lobos gobiernan la polis vistiendo pieles de oveja. Los lobos manejan las artes del cardado y del hilado: traman las diversas maneras de sacar el cuero. Esto es, de quitarles el vestido primero a la fuerza social originaria. Y luego, construyen los monumentos con balaustrada para instalar el lugar de su visión del conjunto, el dominio de la totalidad. Para ver, apoyan los codos en la baranda. La cabeza fija entre las manos, los ojos indagan el horizonte y calculan la distancia del otro. En Chile, por decir, resulta divertido lanzarse en contra de la Institución Museística, porque simplemente NO EXISTE. De depósito de obras dudosas ha pasado, sin más, a asumir el rol de Centro de Eventos. Esto es, un galpón para arrendar. Las pinturas que le cuelgan, sólo cubren, insuficientemente por lo demás, las grietas de su propia inconstitución.



La Degollada, la Beata, la Lumpérica, estado larvario de tres Instintos, tres Vocaciones, tres Marcas del Cuerpo Social. Matricería para formar el perfil bioquímico de todo el Territorio.

Historia menor: paseando por Santiago a una curadora holandesa de visita, la conduzco al Museo durante la última Bial de Arquitectura. Debí decir: feria científica escolar. Cierta arquitectura chilena es una actividad extra-escolar. También allí, amenaza el fantasma de una modernidad (in)consistida. Pero voy a lo mío: la curadora levanta la cabeza y percibe las grietas, en lo alto, y me pregunta por el nombre del autor de esta intervención artística del cuerpo museístico. No, le digo, es una grieta del último terremoto... sólo. En verdad, la grieta había sido reparada, pero le faltaba la mano de pintura. Es un hecho, por más que algunos se empeñen en lo contrario, en Chile, *la pintura siempre (hace) falta*.

INSTALACION

No es mi intención abrir aquí, todavía, el dossier para un proceso al Museo chileno. Sólo me ocupo de lo que existe. Lo que insiste,

en este caso, es la obra de Gonzalo Díaz, tomando como punto de partida, ya no el museo, sino la instancia previa de su reconocimiento. Hoy, la situación originada por su arreglo –de fachada–. Así, la empresa encargada en ejecutar las obras hace estado de la situación real de la escultura en Chile. Sin siquiera proponérselo. Desde la industria de la construcción –específicamente, de la restauración– es posible advertir la incompletud de un proyecto estatal. En el sentido que el estado actual de ese museo no hace sino sintetizar la situación del Estado anterior, más bien, de la cultura en el Estado anterior. Y el modo, cómo, eso terminó de cancelar una vi(d)a.

Habrá que escribir la historia de los intentos, para comprender de qué manera se teje, lateralmente, la crisis pandémica de la enseñanza de arte en Chile. El desmantelamiento de los post-75 no es sino una de las tantas maneras de resolver una crisis de continuidad. Lo que el trabajo de Gonzalo Díaz pone en escena es el instante previo, o posterior, de un RETOQUE. Retoque operado sobre un remedo criollo del Petit Palais, inaugurado para el centenario de la fundación de la República. No es primera vez que Gonzalo Díaz, anda con el museo a cuestas. Con la imagen de su apertura, cueste lo que cueste, repetir el argumento de una historia de reflejo. Eso es nada, junto a la culpabilidad del hecho. La modernidad será escamoteada. Ese edificio será refugio de pintura. Será lugar simbólico de su reproducción, durante cuatro décadas. De acuerdo al espíritu de los tiempos, la Escuela se trasladará a un local intercambiable, modular, funcional, se diría, en cuanto podía mutarse en armadura de buses de locomoción colectiva o depósito de residuos. Bueno, en cierto modo lo es: los únicos residuos son los que la Escuela muestra; sus vigas, oxidadas, las obras oxidadas de una memoria que no soporta la intemperie de las exigencias formales de ESTE tiempo. Por decir lo menos. De ahí, esta instalación PARODIA la condición actual de una enseñanza. Las tecnologías del estucado nacional son inconmensurablemente más reflexivas y consistentes



La Revolución copernicana para el Movimiento Retrógado de los Cuerpos Celestes. Teología versus Astronomía en la investidura del Estado.

que cualquier discurso pedagógico emanado de un centro de enseñanza, en el Chile de hoy. Ya lo era, del Chile de ayer. Pero hay una conjura del silencio en torno a eso. Ya hablaremos. Me haré el tiempo. La treintena obliga. En pintura, veinte años, no son nada.

La instalación traslada a la galería el montaje de una actividad decorativa que (se) las tiene que ver con la facialidad de los edificios públicos. Lo que se hace es exhibir una fase del proceso de fabricación de una balaustrada. Esto expone un estado de la situación del arte en Chile. En ese sentido, el objeto es un nudo de significación crítica, que pretende abordar la radicalidad política de un enunciado estético. Cuestión que, a propósito de la obra de conjunto de Gonzalo Díaz, no quisiera hacer el juego de la mimesis progresista, que espera de la política esa mirada de condescendencia subordinada, que la pondrá a tono, como sea, con los “intereses de

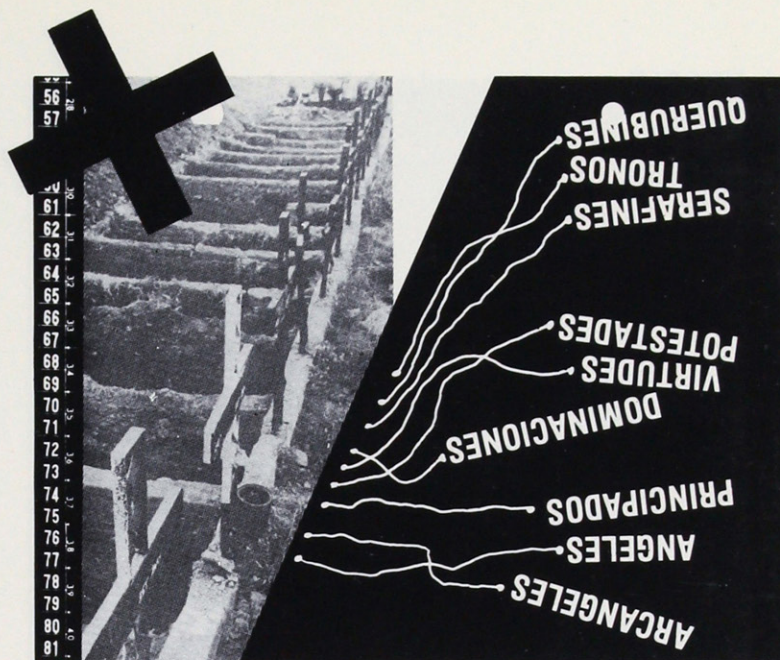
la época". Aquí, la visualidad de este nudo objetual va *contra* el "interés de la época".

(Se verá que las actividades decorativas ligadas a la manipulación del estuco, del cemento y de la tierra de color, tienen que ver con el maquillaje, y con una cierta pintura, cuya confeccionalidad la remite a ser extensión de un muro, o bien, simulación de una vista aérea de la campiña catalana, para pensar en un cierto Tapiés y en una cierta popularización de las pastas y el mármol molido, adherido a telas inapropiadas. Restaurar, hoy, esas telas, dañadas, involucra en el pintor el ejercicio de un cierto saber tomado prestado a la albañilería).

EN (EL) MARCO

Lo que Gonzalo Díaz presenta en esta ocasión puede tomarse como **INSTALACION** y como **TRABAJO DE ESCRITORIO**. Ambos conjuntos de enunciados pictográfico-objetuales **EXPRESAN** una **COMBINABILIDAD** material específica, que se juega en el cierre que sobre las obras opera el **DOBLE-MARCO**; de la galería, por un lado; de la marquetería, por otro. Llevar a un lugar otro, "ese taller", es dotarlo de una **VALENCIA** no-industrial. Se lo arrebató a la construcción civil, que es ciega. No sabe lo que hace. Por eso, el macro-marco sintomatiza el efecto de una alteración de la letra, pero extendido a escala superlativa. El Sistema de Arte, siempre, legitimará esa escala. Lo superlativo, dicho aquí, en tono de recuperar el *plus* que Gonzalo Díaz produce en la operación de traslado. Lo que habrá que preguntarse es por *lo-que-se-teje-entre-manos* Gonzalo Díaz, al realizar este **DOBLEZ**. Sólo se teje lo que se trae, en el traje, confundido, disimulado en el dobladillo, para pasar la aduana.

De partida, privilegio, de la **DOBLE-MANO**, decisiva en el trabajo de escritorio, que es, propiamente hablando, un trabajo de mesa,



¡Ay de aquel que cultive Desiertos! Lo que se amarre en la Tierra, será amarrado en el Cielo. Levitación y Fuerza de Gravedad en la permisibilidad del Poder del Estado, de gracia.

emparentado con la presentación de los marcos del año 1985 en Galería Bucci, a propósito de la exposición **FUERA DE SERIE**. Esos eran el plus de la confección de **PINTURA POR ENCARGO**. Todo lo que se hace en una mesa de pintor es un plus de lo que en la tela se resuelve. En este caso, los marcos, son el excedente del trabajo de producción de la **INSTALACION**. Lo paradójal, es que se trata de un excedente extremadamente regulado. Porque los marcos que encuadran las proposiciones gráficas, son a escala reducida, **INSTALACIONES DE PEQUEÑO FORMATO**, cuya combinabilidad está sujeta a la distribución de un número finito de elementos, fácilmente reconocibles en la cultura chilena contemporánea. Cada marco está dotado de un objeto-dispositivo, el que tiene por función acelerar el flujo de asociatividad y metaforización externa.

La **DOBLE-MANO** de Gonzalo Díaz se verifica en el

MANDOUBLE que combina y ordena la lógica de sobreimpresiones y superposiciones. Es la operación de traslado del sistema ya operado en *KM 104*, pero a escala de mesa: *juguete de marco-modelismo*.

CATA/GRAFIA

Marco, nivel, plomada, compás, repisa. Poner el acento en la exterioridad del marco. Competir con lo que encierra. Medirlo. Calibrar su sentido encerrado. Encuadrado. Traslado a modelo reducido de los atributos de otros grandes trabajos. Puesta en repisa de objetos que tensionan la representación interna de la sobreposición.

Cata, del griego *kata*, es decir, debajo, detrás. Este saber de atrás, saber de abajo. Eso es, un catálogo. El logos que corre debajo, o sea, es sub/versivo. Per/verso. Que corre debajo de la versión del "pèr(e)". Debía escribirlo en otra lengua, para hacerlo pasar disfrazado la frontera del sentido, por una malla e imprimirlo. Esto es, CATA/GRAFIA. Demencia de la sobreimpresión.

Imágenes provenientes de artes menores. Enterrar es un arte menor. Abrir fosas, juntar la tierra, enumerar, depositar, seriar la deposición, firmar un certificado. Arte menor de la serialidad funeraria: las tumbas, en el origen de la pintura. Ya se sabe: tumba iraquí, huesos ungidos en pigmento ocre sobre lecho de flores. Presencia de un rito. De pasaje. De marcación. De la tumba. De un marco, rectangular, la cama de flores, bordando la historia de todo lo que tiene marco, para ser reconocido en su límite. Una cáma(ra) mortuoria: el Museo. Todavía no rendimos (como se debe) honor a nuestros caídos. A la manera de decir "se le cayó el pincel al tarro". Con eso ya es suficiente para remojar la punta.

PELO

En el texto para la exposición de Galería Sur de 1985, exponía la

serie de desplazamientos efectuales, de estilo y de método que atacaban por el flanco de la sobreposición la dictadura del significativo serigráfico. Eran los tiempos. Ese flanco ya no existe. Fue disuelto. Lo cierto es que desde entonces se habla de la untuosidad en la reproducción mecánica. No se había percibido con justeza, el carácter untuoso, subjetivamente definitorio, de la subordinación del significativo serigráfico a la metáfora básica del tejido. Más bien, de la industria textil. Y lo advertí en *Protocolo I*, texto (con)junto, Díaz-Mellado, cuando se deseaba leer Díaz (está) mellado, síntoma del deseo interpelativo del Otro, si por ello debo recordar la objeción literal de algunos críticos de arte, que no leyeron, de partida, la diferencia entre el modelo cazador-recolector, el modelo pastor y el modelo manufactural, en la usura histórica de la metáfora del tejido. Habrá que recordar el tipo de objeciones levantadas contra *¿Qué Hacer?* Se olvida el hecho que las primeras mallas de impresión, orientales, son confeccionadas con pelo, demasiado humano, pelo largo tejido, trenzado, estirado, enmarcado, bloqueado con materias naturales, aceites, grasas, emulsiones agrarias, gregarias, para dejar pasar una tinta y hacer efecto serial, para intervenir a la mano. Asunto demasiado clásico para ser olvidado. Y es lo que en Chile más prontamente se olvida. El tejido del pelo y la malla de tensión poseen un valor extra-simbólico en la historia de la sutura del campo plástico chileno. El punto reside en el hilo. Digo, el punto de detención ()lítico, para hacer nudo en el hilo y descansar. Hacer punto cansa. Hacerlo residir bloquea la memoria. Los nudos se afectan en la continuidad y frenan la caída vertiginosa de la lengua en el hoyo negro, en el límite, en el borde. Se anuda para tener de dónde. Entonces.

SEXO

Lo corriente: acercamiento de la serigrafía a la trama textil. Lo textil: modelo de cercamiento de la productividad textual. Ductibilidad sexual. Dobleamiento particular, formado por dos

fragmentos de las palabras doblar y plegar. Además, el doblar, en costura, asegura la fuerza de un límite. Lo que quiero decir es que el principal empleo del textil es el vestuario, y que el vestuario debe ser considerado como un artefacto sexual. El vestuario participa en la regulación del orden social. Su modelo participa en la regulación del orden textual: ver el comienzo de mi (*en*) *Sayo de ()lítica...*, relativo al orden de la obra de Gonzalo Díaz titulada *KM 104*. Un sayo, una pieza de vestir. Un texto, una pieza de vestir. Porque las obras están desnudas. Si acaso. Necesidad de así declarar dicho estado. Ficción obliga. El sayo no protege, expone de otro modo el cuerpo que obra. Esta significación sexual de lo textil será ratificada, de manera claramente genitalizada, mediante el estudio de las implicaciones sexuales de las materias primas y de las herramientas empleadas en su confección. En efecto, a juicio de Jacques Bril(*), una leyenda oriental relativa a la invención del fieltro manifiesta el lado uterino de este textil. Resumida, la historia relata las condiciones del largo viaje de Noé en su (b)arca. Este había recubierto el piso con lana de oveja. Cuando las aguas bajaron descubrió con sorpresa que la capa de lana se había compactado: sería el nacimiento del fieltro. El arca sería, igualmente, el arquetipo de un refugio matricial gigantesco, en el cual germinarían las esperanzas renovadas del mundo después del Diluvio. A la apertura del arca, la lana, masa confusa primordial, cálida y húmeda como el lugar de la primera estadía del ser, se habrá transformado en esta nueva materia que es el fieltro, dispuesta a dejarse operar y manipular a su vez, en el interior de estos temperados sustitutos uterinos que serán las tiendas tártaras. De qué re/pensar la lógica de uso del fieltro en los trabajos de Beuys.

LENGUA

En seguida: al fieltro, asunto uterino, se compararán el trenzado y

(*) Jacques Bril, *Origines et symbolisme des productions textiles*, Editions Clancier-Gue-naud, 1984.



Sor Teresa, escritora; Diamela Eltit, degollada; Zulema Mørandé, lumpérica: tres personas distintas y un sólo Dios no más. Los tres Poderes del Estado.

el tejido, que son –en términos de Freud– (**) operaciones propiamente pubianas. Después de afirmar que la mujer no ha tenido un gran aporte en los descubrimientos técnicos, éste acepta sin embargo el rol fundamental que ella juega en el origen de los procedimientos textiles. En verdad, la naturaleza misma le habría proporcionado el modelo; la madurez vela con un vellón las partes genitales. Lo único que faltaba era seguir naturalmente el hilo de estas fibras, el hilo del deseo en la fibra del espíritu y esperar que los dedos las hicieran solidarias, poniendo término a un entrecruzamiento que ya estaba sugerido. Tal sería, entonces, el origen del vestuario: la historia de un “cache-sexe”. ¡Y qué pensar de la conferencia de Sollers sobre Picasso, registrada por Fargier (***) en la cual el primero explica, siguiendo la escritura del segundo,

(**) Yolande Tisseron-Serge Tisseron, *L'érotisme du toucher des étoffes*, Librairie Séguier. Archimband, 1987.

(***) Jean Paul Fargier, *Picasso by night by Sollers*, video, 1987.

que en éste, la puntuación es considerada un “cache-sexe”, determinando en él una “vergonzosa” relación con la pintura! Picasso es un gran pintor, porque tiene lengua, porque tiene dedo. Habla, escribe. Y al hablar, pervierte la lengua, porque permite pasar de esa relación “honteuse” con la pintura, a una relación “onctueuse” con ella misma, haciendo estado del contorno y de la vellosidad pubiana. En cambio, continúa Sollers, Matisse era de los que preferían cortar la lengua con una tijera, a los pintores. Lo que no decía Matisse, lo dejaba ver, a pesar suyo. Sus desnudos, de espalda, restituían la lengua que cortaba. Sobre la espalda, pintaba, la trenza. Una trenza que es la huella de una sutura. La sutura de la lengua restituída. La lengua de la pintura, en esa trenza.

PEINADO

Vuelvo a la entre/mezcla de los pelos pubianos. ¿Pasarse el dedo, como el pisoteo de las ovejas en el piso del arca, no se asemeja acaso al mecanismo de fabricación del fieltro? ¿Y los primeros ensamblajes de fibras, no fueron primeramente destinados a la preservación del pudor? Digo, del pudor en pintura. El eco de estas prácticas hace referencia a una actividad mayor, que juega un rol primordial en la producción textil: el peinado. Peinar los cabellos, cardar la lana y rapar una oveja, tienen una misma raíz, *pectere*, peinar. Hay que hacer que *pecten*, peine, signifique también “Monte de Venus”. Plinio denomina al perifollo, *pecten veneris*, que algunos autores traducen púdicamente como “peine de Venus”. Y esto, por evocación del rizado del vellón femenino. Ahora, no puede uno dejar de hacer notar que en los Vosgos, la denominación “tabú del perifollo”, remite al hecho de que esta planta aromática debe ser plantada por alguien muy sucio, sucio como un peine; aquí, la palabra peine es traducida también como “palo de gallinero”. Pero Jacques Bril hace una aproximación más curiosa todavía. En particular, en torno al parentesco filológico y semántico de *pecten* con *penicillus*, *el pincel*, que por esta vía se descubre pariente del

peine y de la vellocidad pubiana. Este *penicillus*, como su doble *peniculus*, pequeña cola terminada en una mata de pelos, reúne las dos ideas, “mata” y “cola” de pelo. Y esto nos vincula a la raíz indo-europea *pe*, que significa cola y que dará curso a *pene*. De este modo, se confirma toda una fantasmática genital disimulada detrás de las operaciones textiles más elementales, acercadas a operaciones capilares. Si pensamos en la extensionalidad metafórica de la capilaridad como tejido original en las primeras mallas serigráficas, ciertamente, nuestro arbitrario relacional será una vez más salvado. Más aún, si desde la genitalidad del tejido llegamos a la genitalidad de los utensilios de pintura. Quedará por abordar, en este mismo sentido, el entrecruzamiento de la cadena de los fantasmas amorosos con la trama de los erotismos solitarios.

LAMINAS

Un hilo discreto hilvana las láminas de esta exposición con los trabajos expuestos en 1985. En junio de ese año, *KM 104*; en septiembre, *El derecho a la pereza de Lafargue*. Los primeros exhibían la incidencia, en la coyuntura, de un aparato de sobreimpresión/superposición habilitado por el modelo del “block maravilloso”, que, como se sabe, es el subterfugio analítico que antecede la aparición de la metáfora mecánica del aparato fotográfico en la teoría freudiana. Los segundos manifestaban la operación residual de manipulación de un material gráfico de uso corriente, insumo de las grandes investigaciones que acompañan los trabajos de envergadura, como era el caso, en la misma época, con la producción de *Pintura por Encargo*. Aquí, el modelo invertido pertenecía al mundo del diario mural personal. Lo que se trasladaba al marco de la galería, como lugar secundario respecto de la exposición privilegiada de la pintura ya mencionada, era el activo y privado gesto de manipulación gráfica, cercano al bricolage iconográfico en su sentido más estricto. Dicho trabajo estaría correspondido por un texto, de mi producción, que próximamente

aparecerá publicado por Ediciones Visuala. De todos modos, lo advierto a título documentario, su temática es abordada en PROLOGOS, video que Juan Francisco Vargas produce en septiembre de 1987.

Tenemos, pues, dos antecedentes modelizantes que permiten armar trabajo de discurso: el block maravilloso y el diario mural. Como se verá, son dos instancias ligadas a una época escolar. En esto, hay una fidelidad de rigor con la iconografía de KM 104, sobre todo, respecto a la retórica de “la primera vez”. De todas las cosas que impresionan, vivamente, por vez primera y, permiten el paso a otra etapa de la vida. Algo así: después de haber abierto los ojos, ya no es posible volver a dormir tranquilo. Abrir los ojos, pues, como función pictórica. Quizás esa sea, su función social. Hacer abrir. Entonces, la cuestión del marco, o del cuadro, tendría que ver propiamente con la cuestión de la hendidura. A través de la cual se pone el ojo. En la inclusión de la serigrafía al sistema del arte no hay ojo, sólo referente y soporte de inscripción. De ahí que los modelos empleados para proseguir este estudio de la obra de Gonzalo Díaz, tanto en su constitutividad, como en la polémica que establece con otras obras, serán el de la tela y del tejido como productos de una actividad específica, que hará nudo generador para comprender la condición, como trabajo, de superficialización de lo referido iconográficamente. Es preciso recordar que aquello que pasa al otro lado es nada más que un punto. Al menos en el monocromo. Porque la cuatricromía será efecto de sobreposición de puntos de colores básicos: magenta, amarillo y cian. Básicos, industriales, manipulables en virtud de una fuerte dependencia pictórica. Y lo pictórico aparecerá, justamente, en el momento de su perversión tecnológica, que será, en el trabajo de Gonzalo Díaz, un cabo suelto para retomar mis interpelaciones limítrofes, sobre todo, a propósito de la lógica recuperativa de la residualidad industrial. Vuelvo a lo de siempre: la Klenso ingresa a la historia del arte, después de jubilar en la industria gráfica. Como se verá,



Diamela Eltit, degollada; Zulema Morandé, lumpérica; sor Teresa, escritora: tres personas distintas y un sólo Dios no más. Los tres Poderes del Estado.

luego, el activo y privado gesto de manipulación gráfica será aproximado al de la masturbación, por su aproximación a la naturaleza textil de la vellosidad pubiana. Es decir, será preciso poner atención en la cercanía protectora de esta vellosidad, que viene a manifestarse como la ceja de un párpado inferior que hace guiño, como si se dijera, y se dice, de hecho, que hace efecto de estilo de su guiño, abriendo y cerrando los párpados para expulsar fuera la mugre del ojo. Y, se sospecha, no se ha de ver la mugre en el ajeno. En lo ajeno de su ojo, ciertamente. Porque el estilo punza, hiere, la capa transparente del block mágico. Y porque la hiere, la inscribe. Se recordará que en la escritura japonesa, el acto de escribir y de pintar no están separados. Volvemos al pincel. Como estilo coronado de una mata de pelos. Y los pelos, los primeros en hacer malla. Siendo excesivo pensar que la vellocidad pubiana puede reclamar el derecho de anticipar la malla de impresión. Habrá que preguntarse por lo que se traspassa. Siempre lo mismo. Un vel(l)o.

VELADURA

Entrar en un campo velado: esta (ex)posición. Vigilado. Campo vedado. Función de “correr un tupido velo” (Donoso), sobre algunos antecedentes de los trabajos de hoy. Por decir, los diagramas del caso de Zulema Morandé y de Sor Teresa, ponían en (tela de) juicio dos procesos judiciales; el uno, civil, el otro, canónico. En ambos, a mi (propio) juicio, existen vicios de procedimiento. Si se quiere, lo que estos trabajos presentan, en su proceder propiamente tal, es un vicio. El vicio solitario de las combinaciones indebidas, sobre las que hay que correr el velo. Y pensar en el gesto del cura, durante la misa, en el momento de correr y descorrer la cortina, delante de la puerta del santísimo. Allí está. Consagrada, la figura.

¿Quién corre la cortina? Función especial, para la cual se debe tener competencia institucional. La cortina sobre las historias indeseables del arte nacional. Ya habrá ocasión. De levantar la censura. Sólo, por el momento, decir aquí: Zulema Morandé y Sor Teresa vienen de lejos. Cuestión de recordar la exclusión de Gonzalo Díaz de una exposición de aniversario de una gran institución nacional. Entonces, la sobreposición es un tipo de respuesta a una puesta fuera de juego. Para ello serán empleados todos los tipos de plásticos (más o menos) transparentes fabricados en el país. (Producto chileno). Luego serán impresos, al derecho, al revés, por delante, por detrás. Su antecedente inmediato es el envío que Gonzalo Díaz hiciera a Buenos Aires en el marco de la exposición *Cuatro artistas chilenos*, organizada por el CAYC, en junio de 1985. Al volver dichas obras, impresas en láminas de PVC, desaparecieron misteriosamente del lugar en que por ley estaban depositadas. Y resguardadas. Sospechamos. Pero en ese caso, la locura de la sobreimpresión se concentraba en un solo soporte, que en algunos casos llegarían a tener cincuenta y cuatro “pasadas”. En las En/Marcaciones actuales, una lámina soporta una, dos o tres “pasadas”, pero lo que se sobrepone, total o parcialmente, son estas mismas láminas, de acuerdo a criterios específicos para cada obra. De este modo, la

transparencia así “obtenida” dependerá del grano particular de cada lámina. Es preciso decir que éstas han sido obtenidas en almacenes de mayoreo de insumos de la industria del plástico; se trata de recortes de materias que son empleadas en la fabricación de envases por estampado y/o inyección. Para la pequeña historia: en la Escuela, cuando Gonzalo Díaz era sólo un ayudante, Bonatti haría instalar en el taller de Grabado, una máquina inyectora de plásticos que imprimía y moldeaba. De qué “soñar”. La enseñanza de los 70 se procuraba los medios para estar a tono con la modernidad que decía declarar. Al menos. Pregunta: ¿dónde está esa máquina? Cierro esta cortina. Era preciso hacer la mención. Vuelvo al punto: el relieve y grosor de cada lámina fija un comportamiento a la impresividad. Los puntos, las escamas, las costras, las mallas, etc. incidirán en el (d)efecto.

Estas láminas serán depositadas –en su mortaja plástica–, en orden (individual), sobre un fondo ya impreso (colectivizado), en el caso –p. ej.– del retrato de Sor Teresa (en alto contraste) sobre el retrato (a todo color) de la Primera Dama, siguiendo la (vieja) manera de las reproducciones del interior del cuerpo humano, sistema por sistema, impreso en hojas de acetato, que se acumulaban y calzaban, reproducción por reproducción, como una torta gráfica, en las viejas enciclopedias. Lo importante es que el color industrial vaya debajo: CATA/CROMO. Sor Teresa aporta el modelo jubilaro del monocromo: el grano místico, desmarcado y marcándose por el rosado pálido nacarado que la condena a pertenecer al mundo corruptible de la carne. Y si el rosado es un color de interior, esta lámina retorizará la función de piel que soporta el tatuaje de su figura ya ofrendada al Señor. Fisura, pues, de un aparato deseoso, gozoso, de escamoteo del verbo. Del logos jerárquico-católico domesticando el mito de un consumo. Ese cuerpo se consume por dentro. La piel, “primer vestido”, le ha quedado estrecha.

MODELO

En los trabajos de 1985, dos modelos permiten generar los nudos de significación: el block maravilloso y el diario mural. Aquí explotaré un aspecto no advertido del primero, que, como se sabe, junto con la *camara oscura*, ocupan un lugar clave en la reflexión contemporánea de la inscriptividad. Ese aspecto es el de su semejanza con el libreto de boletas en el comercio. Todo lo que pasa por aquí tiene que pagar un impuesto. Lo que se inscribe lleva copia. Cada cifra posee su duplicado. Pero es, digamos, una hoja que se desprende “por debajo”, no desde arriba, como en el block, para figurar, de manera precisa, la vergüenza del doble, que viene a resultar (man)-doble de paso y de guarda —previa verificación—, luego, espacio de la sospecha permanente, si ocurre que la cifra, por decir, está mal inscrita, por efecto de un error de cálculo, aunque se sabe que el inconciente nunca se equivoca, porque sabe, y sabemos que sabe, por lo cual, el cliente, como sujeto de paso, integra la columna de los haberes, a condición de cumplir con sus deudas. Con esto, no pienso sino en el nuevo tipo de comercio a que nos somete Gonzalo Díaz, en el ejercicio de su *marco-modelismo*. La boleta de compra-venta fija la rentabilidad de la operación artística. Nada está hecho a pérdida, porque el marco cierra y conserva. De ahí, toda conservación debe contemplar sus condiciones de control de la putrefacción, cuestión que, por documental que sea la placa referencial, no resuelve la instancia de su corruptibilidad. La boleta, pues, habilita el paso a la urna. Es curioso, porque se puede tomar por la vía de la urna electoral, como de la urna mortuoria. Ambas tienen que ver con un recuento. Con el “momento mori” de la democracia, porque hace emerger la ficción de la preservación social. Pero ante la muerte, todos somos iguales. En fin, aunque haya algunos que sean más iguales que otros. A lo que voy es a establecer una ligazón entre boleta y marco en el terreno de la posesividad. Se adquiere un lugar, se le marca, por ejemplo, mediante una mixión. Nos dan un recibo (simbólico) por ello. Desde ese momento estamos aptos para tejer la empalizada y contar la



Zulema Morandé, lumpérica; sor Teresa, escritora; Diamela Eltit, degollada: tres personas distintas y un sólo Dios no más. Los tres Poderes del Estado.

historia imaginaria de nuestra adquisición. Porque, no hay cómo “vivir en lo propio”. Aunque sea entre materias fecales. Ya que si hay posesión, hay digestión de la propiedad. Es más, presentificación de dicha posesión por medio de la amenaza de su pérdida. Es así cómo se cuida “lo propio”: haciéndolo homogéneo. La boleta, ella misma, documento gráfico, es intercambiable. Es medida. Es signo de paso.

Ahora, el modelo del diario mural opera convirtiendo todos los documentos en boletas. Así, todas las figuras dirán lo mismo, porque serán los mismo, asociadas con objetos retenidos, sujetos a padecer una indigestión. Esto es lo que pone a la mani-obra interna de los materiales por exhibir, en condición de crispación o de ritmo alucinatorio. Se crisa el anal-defecacional, se ritmea la digitalidad del masturbatorio, haciendo estado de la serialidad combinante, así como de la combinación serial de un gesto definitorio de este tipo

de trabajo. Es decir, de dolor. El dolor que padece un ano herido por la dureza del "objeto". Caca seca. Caca dura. Materiales gráficos guardados como tesoro. Que son un tesoro de imagen. Mirados intermitentemente al padecer la alternancia del paso de una hoja a otra, de un cierre de párpado a otro. Como una cortina veneciana. Que es el lugar que un texto como este ocupa respecto de la obra; texto que mira detrás de la puerta de la escena originaria, de la horda primitiva de esta composición, advertida en un abrir y cerrar de ojos. Horda de compromiso. Escena de intercambio interminable, porque en el diario mural, el afichaje de los sueños privados los convierte en mitos públicos.

TESORO

El modelo del *diario mural en/marcado-en/mascarado* dispone. El marco señala la factura de una deposición. El autor esconde, exhibiendo, sus tesoros. Pero aquí se hace caudal público de su escondite. Los tesoros designan una pregnancia "espiritual" a la f(r)ase de retención anal, acumulativa, del capital de la imagen. Ano de párpado cerrado, su lucha es contra el efecto de una punción primordial. El inverso de la pulsión de ocultar. Papeles plateados, estampas de San Felipe Neri, papel jaspe, recortes de diario, parches León, envolturas de caramelo, estampillas soviéticas, micas, gasas, trapos, poliéster, reproducciones del libro que la familia de Zulema Morandé publica para protestar por el escándalo de una justicia, las cartas de sor Teresa, la foto de Diamela con balde, de Diamela con los brazos envueltos, TODO, investido en el marco de la sepultura gráfica. Sometido a la *prueba de fuerza* de una combinación preci(o)sa. Trabajo paródico, al lado de otra obra. Esta vez queda claro el parentesco con *Trabajos de mesa*, en lo que va de este texto, que fuese escrito, el anterior, para distribuir el traslado a la verticalidad de la pancarta-lugar de (a) fichaje del deseo-hacia la horizontalidad de una mesa de trabajo, función básica de las variantes "mesa de disección" y "maqueta de un teatro de

operaciones" en el frente de ()talla, pero sin el paraguas que le falta. Otra falta, dado vuelta. Si lo que le (s)obra es la costura de una estrategia global: efecto de una máquina de coser que anota el diagrama de las fiebres de borde.

BORDE

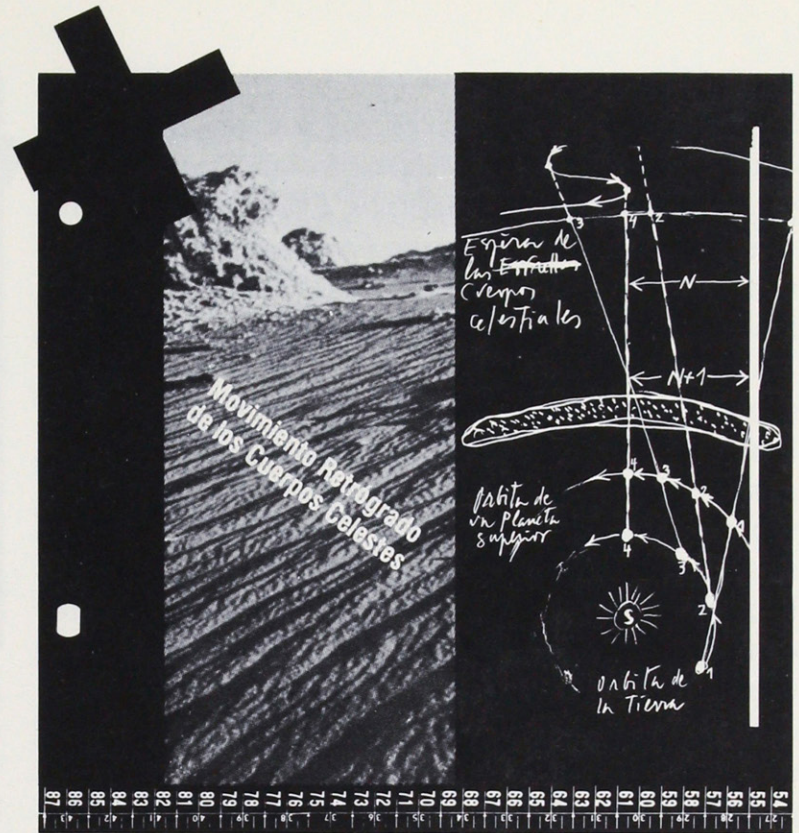
Cuestión del BESO. Trabajo sobre el borde. Esto es, del límite, en cuanto al procedimiento y a la política de su figuración. Ya no importa que sea la fotografía de un reencuentro. Que lo es, por lo de menos. Ese que está ahí vagó por un territorio luego de un accidente. El es uno que estuvo al borde de la muerte. Su continuidad fue afectada en pleno vuelo: desde ahí, todo es deambular, sin tener conciencia del límite. En seguida, el rescate, y el retorno, al otro límite, a lo limitado de la vida social. Pero, finalmente, para comenzar de nuevo, la línea de separación se excede. La fotografía de prensa está enmarcada por el diagrama que habilita su circulación. Ese beso captado y reproducido es una instancia capsiosa. Para retomar un desvío por el magnífico pequeño texto de Adriana Valdés en el primer número de LA SEPARATA (1982). Decir que la copia manuscrita de una página de LUMPERICA es una ilustración, una visualización y una tensión scripto-visual, al mismo tiempo. Algo que no puede ser pie de página, porque tiene todas las líneas tarjadas. El subrayado supuesto se ha levantado sobre la horizontal pedagógica y pervierte lo ya borroneado. Efecto, este último, de pintura... de sacar con un trapito, quedando éste manchado por el exceso. Más bien, con la última gota que el texto supura. Manera, de decir, que la escritura de Diamela Eltit transpira de un modo particular, como si fuera una de las tantas eyecciones de un cuerpo hermenéutico. Pero Gonzalo Díaz los junta y los sobrevela. Que es una manera suplementaria de vigilar la sutura visual. Para empezar, el beso-límite está impreso desde atrás, y la escritura está depositada desde adelante. Estando al lado.

FREGAR

Hacer punto. Diamela Eltit acarrea un balde. En balde. Escribe en balde. La vereda de Chile tiene su fregona. Fregada, ella. Jaboncillo, escobilla, simulación de la estrategia clorada que se antepone a la higiene de interior, sostenida por la extensión simbólica de la Klenzo en la memoria de las obras de Gonzalo Díaz. Polvo limpiador contra agua fuerte removedora de las deposiciones superficiales del social. Diamela pasa la escobilla a la vereda, convierte la vereda en cuello sucio de camisa. Cuello de conducto eyector y camisa de fuerza absorbente se unen, se articulan, para declarar el cuerpo social en instancia de supuración. Lo que supura son materias en descomposición que harán efecto de costra. El “dentro” de los artefactos sanitarios, blancos, relucientes, y el “fuera” de la vereda oscura, grasienta, poblada de pústulas. Limpieza de balde, porque esto no sale con nada. Solo evidenciar el valor del residuo y su organización para-discursiva. Lo que hace Diamela cuando escribe: lava la página. La página no es blanca. La página no es una sábana. Ya está manchada. Tiesa. Quebrada. Surcada por la línea de los pliegues. Arrugada, la página como vereda. La tela de pintura como vereda, inversamente proporcional al estilo de su delito. Dejarse inscribir por la furia del penello. Que la lava. Manera de lavar, ésta. (*)

Escribir mujer, en Chile, en balde. Recoger el mar de lágrimas. Cristalizadas. En costradas. Recuperar en la escritura y la huella el zapato perdido en el baile. Todas iban a ser reinas. Pero dieron las doce. La carroza se muta. Calabaza, cada uno para su casa. Abandono del lugar de origen. El Príncipe busca el calce de un pie perdido. Ella está fregando el piso. Hincada en la acera excremental. ¡Cuánto sufrimiento! Todas perdieron sus zapatos. El carro mutante habilita el pasaje de una a otra condición. La tinta pasa para el otro lado, por las zonas de la malla que no han sido

(*) cf: Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986.



Allí donde YO esté, estará el Paraíso. El “Grado Cero” de la noción de Paisaje. La Sociedad contra el Estado para la marcación de todo Territorio.

bloqueadas. La figuración depende de ello. Punto por punto. Transitando. De la literatura a la pintura. Si por serigrafía entendiésemos, nada más que, una operación de pintura altamente regulada. Regularizada. Ven a mis brazos corazón. Pasión por las marcas. En la piel. En la piel-papel. En la piel-papel-vereda. Vereda pequeña. La condición de un atajo secreto. Un pasaje. Pasaje de obra. De una marca en los brazos a la marca impresa en el dibujo de un brazo. El brazo de la ley. Historia de Zulema Morandé. Tajeada por el estilo de su marido, en los brazos. Entre otras tantas partes. De esas marcas, nadie se repone, ni la justicia, ni el Estado chileno. Ni la crítica de arte.

BANDERA

Un texto flamea. La costura ha cedido. Las hilachas aceleran su destrame. La ondulación de la tela deforma el texto. Las frases no pueden con el viento. Serán sembradas. Este es un cuento viejo. De etiqueta. Otra más en el itinerario. Cuestión de revisar el logotipo (isotipo) de una editorial: Larousse. Editar, diseminar, pero también, exponer, hacer público, sembrar. ¿Qué hace la cobriza? ¿La Rousse? Sembrar al viento, la voz. Pero aquí hay una contradicción. El logos no se siembra así; se inscribe, incide. Lo que se lleva el viento es el mito. Y lo que vende La Rousse son diccionarios para aprender a comentar y traducir. El mito, es decir, la hilacha, solo podrá co/mentir y tra/ductilizar el lenguaje. De esa manera lo re/vertirá y escamoteará la leyenda de su origen. Por eso, ha cedido la costura de *El block mágico de Gonzalo Díaz*. Cedido sus derechos de cierre. Anudo a esas hilachas el destino de una nueva bandera. Otra cubierta en la cama de una obra limitada por los cuatro costados: en/marcada. Un nudo es un enlazamiento, apretado sobre sí mismo o sobre otro objeto, de un hilo, de una cuerda,... En este caso, un texto se anuda a las hilachas de otro. También puede ser cosido junto a otro, formando un paño más extenso, o bien, cosido sobre otra tela, generalmente rota, haciendo parche. Se supone que donde hay hilacha, hay rotura. El texto anterior no resistió. El dios de los vientos, impreso en los extremos de los mapas antiguos, tiene



La reconstrucción de la balaustrada "neoclásica" en la inverecundia del Aparato del Estado. Teología versus Alta Costura: no porque tengamos que desvestir un santo (discurso) para vestir otro. El hábito ES el monje.

la cara parecida a una gorgona. Ligada a la noche infernal. Más aún, a los ojos que matan. Hay cartografías policiales. Pensemos en la cartografía de la historia del arte. Chileno.

París, abril-1988

Gonzalo Díaz

Reside y trabaja en Santiago

ESTUDIOS Y ACTIVIDAD ACADEMICA

- 1965-69 Escuela de Bellas Artes/ Universidad de Chile.
69-75 Ayudante Cátedra de Pintura / Fac. de BB.AA. / U. de Chile.
1974 Ayudante Cátedra de Pintura / Fac. de Arte / U. Católica.
1975 Curso de Pintura / Fac. de Arquitectura y Urbanismo / Universidad de Chile.
1975 Cátedra de Pintura y Dibujo / Fac. de Artes / U. de Chile.
1984-87 Taller de Operaciones Visuales / Carrera de Bellas Artes / Instituto Superior de Artes y Ciencias Sociales ARCS.
1986 Profesor Titular de la Universidad de Chile.

BECAS Y GRANTS DE INVESTIGACION

- 1977-78
79-86 Concursos de Creación Artística, D.I.B., Universidad de Chile.
1980 Beca del Gobierno Italiano.
1983 Grant F.U.A.R., Universidad de Chile.
1987 Beca John Simon Guggenheim.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1969 – Pinturas / Salón Palacio de Bellas Artes / Santiago.
1978 – “El Paraíso Perdido” / Pinturas / Gal. C.E.D.L.A. / Stgo.
1982 – “Historia Sentimental de la Pintura Chilena” / Gal. SUR / Santiago.
– “Catálogo Lumínico” / Centro Cultural MAPOCHO / Santiago.
1984 – “Que Hacer?” / Gal. SUR / Santiago.
1985 – “El Kolómetro 104” / Gal. SUR / Santiago.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 1977 – “100 Años de Pintura Chilena” / Instituto Cultural de Las Condes / Santiago.
1978 – “Los Derechos Humanos” / Carpeta de Serigrafías / Vicaría de la Solidaridad, Arzobispado de Santiago / Claustro San Francisco / Santiago.
1979 – “Primer Encuentro de Arte Joven” / Corporación Amigos del Arte / Inst. Cultural de Las Condes / Santiago.
1980 – “Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana” / Museo Nacional de Bellas Artes / Buenos Aires.
1982 – “Con-Textos” / Gal. SUR / Santiago.
1983 – “Arte & Textos” / Gal. SUR / Santiago.
– Muestra del Envío chileno a la 5ª Bienal de Sydney / Gal. SUR / Santiago.
– “Artistas Chilenos” / CAYMAN Gallery / Nueva York.
1984 – “Frotándonos la Díaz/Tacla” / Gal. VISUALA / Santiago.
– “Cuatro Artistas Chilenos en el CAYC de Buenos Aires” / Gal. CAYC / Buenos Aires.

- “Fuera de Serie” / Gal. SUR / Santiago.
– “Fuera de Serie” / Gal. BUCCI / Santiago.
– “Todas las Manos” / Comisión Chilena para los Derechos Humanos / Santiago.
1986 – “Díaz-Duclos-Errázuriz” / Gal. BUCCI / Santiago.
1987 – “Los Artistas presentan a los Artistas” / Gal. PLASTICA 3 / Santiago.
– “Hegemonía & Visualidad” / Inst. de Ciencias Alejandro Lipschutz / Santiago.
– “Los Artistas Chilenos se ponen con la Facultad de Artes” / Gal. BUCCI y Garage Internacional / Santiago.

CONCURSOS Y BIENALES (selección)

- 1979 – Bienal Internacional de Sao-Paulo / Brazil.
– Bienal Internacional de Valparaíso / Chile.
1980 – “6º Concurso de Pintura COLOCADORA NACIONAL DE VALORES” / Museo Nacional de Bellas Artes / Santiago.
1981 – Bienal Internacional de Medellín / Colombia.
1982 – “3ª Bienal de Gráfica de la Universidad Católica de Chile / Museo Nacional de Bellas Artes / Santiago.
– “Concurso Plástica Abierta MULATO GIL” / Pza. Mulato Gil de Castro / Santiago.
1983 – “Concurso CHILE-FRANCIA” / Instituto Chileno-Francés de Cultura / Santiago.
1984 – Bienal Internacional de Sydney / Australia.
1985 – Bienal Internacional de Valparaíso / Chile.
1987 – “CHILE VIVE” / Ministerio de Cultura del Gobierno Español, Instituto de Cooperación Iberoamericana / Madrid-Barcelona / España.

CURATORIAS (selección)

- 1983 – “Provincia Señalada” (junto con Carlos Leppe) / Colectiva de Pintura Joven / Gal. SUR / Santiago.
1985 – “Los Hijos de la Dicha” / 4 pintores jóvenes / Gal. SUR / Santiago.
1986 – “La Re-figuración Chilena” / Selección audio-visual / Festival de ADELAIDA / Australia. (Por encargo de N. Richard.)
1987 – “Hegemonía & Visualidad” / Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz / Stgo. (Editor del Catálogo “Hegemonía & Visualidad”).
– “8 Pintores: una escena de arte joven en Chile / Selección audio-visual para la Bienal de Trujillo / Perú. (Por encargo de N. Richard.)
– Selección audio-visual de arte joven para Vancouver Women in Focus Society / Vancouver / Canadá. (Por encargo de N. Richard.)
– “Festival Downey” / Video / Gal. VISUALA y Sala EL BIOGRAFO / Santiago. (Editor del Catálogo “VIDEO PORQUE Te Ve”)

PREMIOS (selección)

- 1980 – Gran Premio / 6º Concurso COLOCADORA NAC. DE VALORES.
1982 – Primer Premio Dibujo / 3ª Bienal Gráfica U. Católica de Chile.



- Segundo Premio Concurso Mulato Gil.
- 1983 Primer Premio/Concurso CHILE-FRANCIA/Embajada de Francia

PUBLICACIONES (selección)

- 1980 - M. Ivelic, G. Galaz: "Historia de la Pintura Chilena" / Ediciones de la U. Católica de Valparaíso.
- 1982 - N. Richard: "La Sentimentalidad como Discurso" / Rev.: "La Separata" N° 2/ Santiago.
 - E. Dittborn, G. Muñoz: "Acerca de la Historia Sentimental de la Pintura Chilena de Gonzalo Díaz" / Rev.: "La Separata" N° 2/ Santiago.
 - F. Brugnoli: "La Chica del Klenzo" / Rev.: "La Separata" N° 3/ Santiago.
 - O. Aguiló: "Plástica Neo-Vanguardista" / Edic. CENECA/ Santiago.
- 1983 - N. Richard, J.P. Mellado: "Cuadernos de/para el Análisis" / Santiago.
- 1984 - Acuerdos de Mayo: "Qué Hacer? PROTOCOLO 1" / Santiago.
 - Acuerdos de Mayo: "L'Ámi du Peuple PROTOCOLO 3" / Santiago.
 - Acuerdos de Mayo: "Juat du yu min PROTOCOLO 5" / Santiago.
- 1985 - J.P. Mellado: "El Km. 104" / Editor Francisco Zegers/ Santiago.
 - J.P. Mellado: "El Block Mágico de Gonzalo Díaz" / Editor: Acuerdos de Mayo/ Santiago.
- 1985 - J.P. Mellado: "Trabajos de Mesa: del delirio del Envasamiento". De la Gráfica de Gonzalo Díaz/ Ediciones VISUALA/ Santiago.
 - J.P. Mellado: "Texto Auxiliar" / Rev. "Margen" (Documentos de Trabajo N° 1)/ Santiago.
- 1986 - N. Richard: "Margins and Institutions" / Art & Text/ Edición bilingüe/ Melbourne-Nueva York.
- 1987 - J.P. Mellado: "Meter la Pata". Presentación de la obra de Gonzalo Díaz en "CHILE VIVE" Madrid/ Ediciones VISUALA/ Santiago.
 - J.P. Mellado: "El Sacramento de la Confirmación", en "Los Artistas presentan a sus Artistas" / Catálogo Gal. PLASTICA 3/ Santiago.
 - J.P. Mellado: "Sobre Díaz" / en "Hegemonía & Visualidad" / Ediciones VISUALA/ Santiago.

47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88

CATALOGO Nº 7 1988



BANCO DEL PACIFICO