

Transcripción de la

Mesa Redonda

"Política, sueños, Peradilla

realizada

el 24 de Enero de 1989

en la Galería Top de Buey

con ocasión de

la muerte de Gonzalo Díaz

"LONQUEN 10 AÑOS"

Hamar Christian Israel
a Valparaíso.

H Thomas Wargenhütten

H Thomas Wargenhütten

H. Heinrich v. Obersiebenbrunn W.

K. Reinisch v. Doberszammermüller W.

H. Reinisch v. Nappertoller W.

Wargenhütten

EE.d.l.C.d.H. incluye en su línea editorial la edición de estas transcripciones de las ponencias y el debate producido en la Mesa Redonda Política, Meno y Pesadilla, efectuada en ocasión de la muestra LONQUEN 10 AÑOS de Gonzalo Díaz. Estos textos junto al texto de Justo P. Mellado Menos Privados, Ritos Públicos, publicado en el número 13 de nuestra la misma editorial, forman un corpus discursivo inicial

EE.d.l.C.d.H. incluye esta vez, en su línea editorial, las transcripciones tanto de las ponencias como del debate producido en la Mesa Redonda Política, Meno y Pesadilla, convocada en ocasión de la muestra LONQUEN 10 AÑOS de Gonzalo Díaz. Estas transcripciones junto al texto escrito por J.P. Mellado Menos Privados, Ritos Públicos, publicado en el número 13 de esta misma editorial, forman un corpus discursivo inicial que pone en relación una obra de artes visuales, de indudable trascendencia.

La obra de este artista, de obra de indudable importancia en el entretendido de la escena de artes visuales contemporáneas en Chile.

POLITICA, SUEÑO Y PESADILLA

MESA REDONDA

24 ENERO 1989

en ocasión de
la muestra LONQUEN 10 AÑOS de Gonzalo Díaz

Intervenciones de

Justo P. Mellado, Michel Thibault, Gonzalo Hidalgo,
Christian Isrrael, Waldo Gómez y Rodrigo Vega.

Debate moderado por

Jaime Muñoz.

Registro ARCOS.

P r e s e n t a c i o n,
recopilación, transcripción y edición de
Justo Pastor Mellado

16 EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO
serie pie de la letra

POLITICA, SUEÑO Y PESADILLA.

MESA REDONDA

24 ENERO 1989

En ocasión de la muestra

LONQUEN 10 AÑOS

de

G O N Z A L O D I A Z

realizada en Galeria OJO DE BUEY

entre el 12 y el 28 de Enero de

1 9 8 9

16 EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO

serie pie de la letra

EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO

serie el corazón en la mano (política & análisis)

serie el grito en el cielo (teoría & análisis)

serie mar de llanto (literatura & análisis)

serie pie de la letra (artes visuales & dibujo)

16 EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO

Editor: Justo Pastor Mellado.

Producción: Nury Andreu.

Diseño y portada: Gonzalo Díaz.

De Política, Sueño y Pesadilla (Mesa Redonda),
se tiraron 500 ejemplares.

La publicación de este título fue posible gracias al apoyo de
aquellas personas que protegen la independencia de nuestra
editorial mediante la adquisición de
BONOS DE COOPERACIÓN.

En especial agradecemos al Sr. Rafael Astaburuaga.

CORTINA de HUMO, artificio táctico de ocultamiento mediante el
cual se cubren ciertos cuernos mecánicos en batalla
para sustraerse momentáneamente a la mirada de algún otro.

Santiago de Chile -abril- 1989

EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO postulan instaurar una línea editorial que configure un espacio de reflexión y confrontación que se distancia suficientemente de la retórica habitual con que son tratados los problemas concernientes a la producción de arte en Chile. La escritura sobre arte, aquí, debe asumir su condición de campo sustitutivo. La historia 'pesada' de las ideas pasa por el campo de las ciencias humanas y de la política. El campo de la VISUALIDAD ha sido considerado sitio eriazó de la teoría. La teoría, la escritura y el habla sobre arte, sobre visua- lidad, no sabrían escapar a la sobredeterminación del fraude como escena de inversión simbólica.

EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO, para fijar momentáneamente las relaciones actuales entre Imagen y Logos. Economía de los concep- tos, usura de las metáforas de reemplazo. Todo discurso sobre arte en Chile, es ante todo discurso de otra cosa; y sin embargo, subordinadamente, por grados de compromiso con las obras, asume de mala gana su condición específica

EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO incluye esta vez, en su línea edi- torial, las transcripciones de las ponencias y del debate producido en la mesa redonda Política, Sueño y Pesadilla, convocada en ocasión de la muestra LONQUEN 10 AÑOS de Gonzalo Díaz. Estas transcripciones junto al texto escrito por Justo P. Mellado Sueños Privados, Ritos Públicos, publicado en el número 13 de esta misma editorial, forman un corpus discursivo inicial que pone en relación la última obra de este artista, obra de indudable importancia y peso en el entretejido de la escena de artes visuales contemporáneas en Chile.

P R E S E N T A C I O N

- 1 Convocatoria de la Mesa Redonda. (incluyendo todos los datos, como título, fecha participantes etc., etc.)
- 2 Presentación de los participantes (origen extracto (por ejem. si son rotos hediondos o con juanetes, profesión actividad, etc.)
- 3 Importancia de la mesa en sí misma propiamente tal o de nó en su parte técnica, porque la mesa se divide en dos partes: la mesa propiamente tal y su parte técnica.
- 4 Esgrimismo y cuerda floja extensional metaforístico simbál-oníric-lúdik e inflacionismo anal(it/i-co()) de parte del edit(o)r.
- 5 Una cosita así.

Sin otro particular, saluda a usted

LA CORTÁ POR EL HUMO, es decir humo como velo, o sea poto con caca.

Ponencia de Waldo Gómez.

En primer lugar dos bordes: uno, el título de la muestra, el otro, los objetos que la ilustran. El texto entonces es contenido por estos bordes lejanos y al mismo tiempo magnéticos por la decisión de aparecer juntos. Es una juntura que contiene tantos textos como formas de ir de un lado a otro de esta metáfora. Existe función de relleno, digo, intento de relleno como si existiera realmente un vacío exacto que rellenar, un itinerario público, digamos, para ir de estos objetos a Lonquén. No creo que exista ese itinerario secuencial y condenado, pero al mismo tiempo, el envión que va de estos objetos a Lonquén, no es inocente. Si bien el acceso a la metáfora se realiza por un medio público, este medio, el lenguaje, desaparece al tratar algo que lo precede. En pintura, la metáfora preexiste al lenguaje. Lo contiene.

Primero palabra: contener. El marco, la moldura contiene en sí la madera que la constituye. El esmaltado modela su borde. La moldura informa su contenido constituyéndose en problema de gráfica. Es una forma que coincide exactamente con la superficie pintada. Esta es pintura que gráficamente se expone. Así el agua adopta la forma del envase que la contiene. El marco hace al monje, hace la forma del agua. La forma entendida como superficie y al mismo tiempo, método tácticamente económico en cuanto a los medios para lograr la tenue conexión entre los significados expuestos y la forma que estos adquieren.

El vidrio, ejemplarmente invisible como todo método. Velázquez a la distancia adecuada, no deja huellas en sus cuadros, ya que estos en su transparencia se constituyen en una gran marca que lo significa.

El marco como el vaso, y el vaso como el borde del agua. Agua para el velador, agua eléctrica para los malos sueños.

El marco, la moldura como problema de recorte. Problema de gráfica entendida como los límites de una determinada información. El vaso como problema de pintura, el borde no se ve y la superficie es el doble juego entre el final del agua y su contención por parte de la columna de aire que la aprisiona. La pared del vaso, problema de atmósfera.

La columna de aire, el arco de medio punto del boquete de Lonquén. Siempre que digo Lonquén, digo la fotografía. Esa fotografía tomada a un porcentaje tal que los puntos que la configuran son tan cuantificables como las piedras que son bidimensionadas contra una pared de este lugar, de esta galería. Columnas, arco de medio punto, columna dentro de la chimenea del horno soñado de Lonquén.

El texto se decide por la fotografía de ese horno. La emoción del que fotografió, la decisión de la trama eventual. La calidad de los grises, el aumento del contraste acentuado por la repetición incesante de las reproducciones. Repetida hasta el sueño, enumerada para estar despierto.

Cada vez menos piedra, cada vez más ~~espierita~~ negro impreso. Arco clásico. Oscuridad recortada, esa mancha significa el lugar que contiene aún en el sueño de la gráfica, los cuerpos de personas asesinadas, oscuridad recortada por donde se van fugando esas otras rocas inventariadas que son las osamentas de los desaparecidos. Osamentas como noción elemental del dibujo, el cual actúa como soporte de la carnación. Es un caso de muerte se descarna, se quita lo orgánico, se residúan estructuras.

Queda la foto. Los puntos negros de la trama, la bidimensión y su trama. Es necesario pues hacer como si las piedras fueran sólo altas y anchas. Hacerlas planas. Oscuridad recurrente. Lápida de gentes que murieron y continúan muertas en ese formato. Personas asesinadas por cuestiones del arte de gobernar. Se ensaya una tumba real para ellos. Se pinta a los desaparecidos como lo que la gente muerta es. Memoria vacía, recurrencia.

Hay que empezar por algún lugar. Por alguna marca. Gonzalo Díaz al aprisionar las piedras, ordena la cordillera de la costa. Muerte en este país. Aquí se mató, en este lugar preciso. Se requiere exactitud, como una marca en el terreno. Como el recorte de un

NIE MALS
VERGESSEN

MUERTE EN ESTE PAIS. AQUI SE MATÓ, EN ESTE LUGAR PRECISO. SE REQUIERE EXACTITUD., COMO UNA MARCA EN EL TERRENO. COMO EL RECORTE DE UN SECTOR. UN DESLINDE ENTRE PAISES AGOTADORAMENTE NEGOCIADO. NEGOCIO TRADUCIDO A UNA LIGERA PULSION DE LA MANO DE ALGÚN DIBUJANTE DEL INSTITUTO GEOGRAFICO MILITAR.

SE REQUIERE LA PRECISION DEL SIGNIFICADO ^{LINEAL} ~~DE~~ LA ~~LINEA~~ ~~DE~~ ESE BORDE CONTINENTE QUE RESULTAN SER LOS MAPAS GEOPOLITICOS, DONDE TODO TIENE UN SIGNIFICADO PRECISO CONCISO E IMPORTANTE.

HABLO DE FORMATO SIGNIFICANTE, DE ARCO DE 1/2 PUNTO COMO MAPA DE NACION.

ESO MANCHO DE MEDIO PUNTO QUE GRAFICAMENTE SIGNIFICA EL LUGAR DE UNA TUMBA COLECTIVA Y AL MISMO TIEMPO ES SU ESTIRAMIENTO A LA INVENCION DE QUE LOS MAPAS GEOPOLITICOS SON DIBUJOS DEL PODER.

A LA INVERSA EN LA FOTO DE LONGUEN EXISTE UN PAIS CONTENIDO EN SU BORDE. DIBUJADO CON EL ESTILO QUE SIGNIFICA PERMANENCIA, INMOVILIDAD Y CULTURA.

^{ES UN} EL ARCO DE LONGUEN. MAPA NEOCLASICO. ESTAMPO DEL PODER. SU REPUBLICA. UN PAIS CON MUERTOS DENTRO. ~~UNA~~ ~~EL~~ ~~EDIFICIO~~ DE LA MONEDA BOMBARDEADO.

LEJOS, LEJOS EN ESTA REPUBLICA CORRE EL AGUA POR LOS RIOS, SE ACUMULA EN TORRENTES Y FUERZA ELECTRICA. TARDE O TEMPRANO ALGO DE ESA ELECTRICIDAD LLEGA A ESE EDIFICIO QUE CONTIENE GENERADORES A LOS PIES DEL

CERRO SAN CRISTOBAL. EN COLLE DOMINICA ESTA
EL PONTEON PERFECTO, LO PRAXIS DE LA REVOLUCION,
SU SIMBOLO.

TARDE O TEMPRANO TAMBIEN LA ELECTRICIDAD
LLEGA A LOS LAMPARAS, SE DEPOSITA EN UN
ELEMENTOS QUE ILUMINAN LOS MARCOS.

LA RED PUBLICO ILUMINA UNA FRASE PRIVADA
UNA FRASE TRANSPORTADA AL PRIVADO. UNO SE PONE
EN LUGAR DE OTRO. UN NOMBRE SE CAMBIA POR
OTRO. NUEVAMENTE LA DISTANCIA. DE ESA DISTANCIA
QUE ES EJERCICIO DE LA INTELIGENCIA SOLUAR.

TODO ACTO DE LA INTELIGENCIA ES UN RIESGO
VALIZADO DE LA METAFORA. LA DISTANCIA ENGAÑA.
PERO LOS ENGAÑOS SIEMPRE SON SUEÑOS Y EN LOS
SUEÑOS TODO ESTÁ EN LUGAR DE OTRA COSA. TODO
REPRESENTA O ES SIGNO DE OTRA COSA. SIEMPRE
SIMULACRO, SIEMPRE ALMA RODADA DE VACIO. SIEMPRE
A SALVO ENTRE PISTAS QUE SE ESURREN.

HOY DIGO ESTO CON RESPECTO A ESTOS OBJETOS
Y A LA IDEA QUE ACOMPAÑAN. MAÑANA TAL VEZ,
ARTE MEDIANTE, ES POSIBLE QUE PIENSE MAS COSAS.
EN TODO CASO NO HOY, AL MENOS EN ESTE TEXTO,
UN PUNTO FINAL.

SAGO 24 / ENERO / 89

G. Díaz pintaba con todas las de la ley cuando "desaparecía" la pintura. Cuerpos dados de baja de la gráfica de etiqueta. Un cuerpo de mujer, perdido. Un proceso judicial más que confuso, apartado del conocimiento público y celosamente custodiado. Ahora, siguiendo su línea, más desaparecidos aparecen en su obra. Esta vez, en grupo. Lonquén.

¿Dónde se tocan muertos y pintura? La respuesta que se me ocurre no tiene nada de profunda. Por el contrario. Tiene que ver con la práctica de dos oficios de circulación restringida, al igual que la pintura. Hablo de taxidermia y arqueología.

Tres oficios, otra trinidad, que tienen que ver, no sólo por el salvataje realizado sobre un cuerpo muerto y parcial o totalmente desaparecido. Sino, algo más preciso, por que comparten asuntos comunes: Apariencia y estructura.

Problema para taxidermia y pintura es la conservación, como si estuviese viva, de la primera línea y, a la vez, la última, de la apariencia. De esa frontera semitransparente que contiene lo que somos. ALGO SE MUEVE BAJO LA PIEL Y SE NOTA.

En lo que toca a la estructura, el problema, el asunto, es el mecanismo puesto en juego para hacer visible y reconocible un cuerpo físico y social ausente, con otros procesos y con otras substancias, distintas a las originales. Asunto común para arqueología y arte.

¿Cómo toca esta vez el problema de la piel, el pintor G. Díaz? Parte de la solución podría ser la mención al vía crucis. Allí, en la subida al Gólgota, un cuerpo desfallece bajo los estados de agresión. Estadios del deterioro sufridos en el cuerpo, perforaciones y laceraciones camino arriba. Degradaciones de color, sospecho. De todo el color que un cuerpo pueda contener a la lividez de los muertos. Primera carta de ajuste para esta muestra, para evitar que se corra al desaparecimiento ella, la muestra, también.

Otra parte del asunto sería que se sabe de la práctica frecuente y antigua, consistente en poner un matiz sobre otro, cuando se representa la piel humana, y rebajarlo después, levemente, con papel lija, para que deje ver, en parte, el matiz puesto abajo, sin que desaparezca el superior. Así, varias veces, hasta lograr la complejidad tonal que posee la piel viva. Pero aquí se trata de muertos. Así es que G. Díaz catorce veces lija. Pero como fondo gris, como segunda carta de ajuste, y fondo del mecanismo de seguridad para la fotografía judicial, de los huecos dejados por los cuerpos desaparecidos. por el cese brutal de catorce problemas locales de pintura (Cada persona es un retrato eventual) puestos, en parte, fuera del marco, en la contención del agua destilada, estéril y amarga ella, realizada por los vasos vineros, sobre las repisas que pueblan la mediana altura, la altura de los ojos.

Agua en lugar de vino, porque aquí no hay nadie

Intervención de Cristián Israel.

La lectura que ~~va~~ haré es bastante parcial y sobre todo, parte desde el arte mismo. Debo decir que viví durante quince años en Europa y ^{la} historia de Chile, en cierta medida, la he seguido desde muy lejos. Llegué hace dos meses y cuando ví esta exposición, realmente, había olvidado lo que era Lonquén, así es que eso me ha facilitado mucho más mi lectura a partir del arte mismo.

Creo que la frase de la placa conmemorativa: "En esta casa..." es quizás lo más remarcable del trabajo, por la repetición; ~~se podría~~ ^{en la placa} se podría pronunciar catorce veces. ^{Primero} ~~Así~~ lo mismo que decía M. Thibaut, ~~pero~~ creo que nadie haya leído catorce veces consecutivamente la frase. Lo que se podría hacer aquí es leerla en voz alta, durante catorce veces, ~~es decir~~ ~~para~~ ~~ver~~ ~~realmente~~ cómo se transforma.

Lo que haré ahora es una lectura y luego ^{introduciré} ~~substituiré~~ contextualizar el trabajo con otros trabajos vistos por mí en Europa. Es decir, contextualizar o recontextualizar el trabajo a partir del arte, también.

(Lectura de un texto ~~o~~ que traía preparado y que se adjunta a continuación).

El coagulo de la memoria

obra

Lease consecutivamente- catorze veces -en voz alta:

"En esta casa, el 12 de Enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños."

He aquí:

La depuración para la próxima entrega, melodía atónita de un No-sitio: las revelaciones no tienen propietario:

Nos encontramos ante abrir página y cerrar capítulo en dos memoriales; ante una obra que anula nuestro reflejo heroico negándonos la complacencia del dolor:

la imagen cede al imaginario.

Díaz nos interpone en plena evidencia su persona tras un múltiple canjeo de protagonismo: Cristo-Freud-Díaz.

Triumvirato en el génesis de una frase, de una fecha 12 de Enero, Lonquén.

No hay velas ni coronas ni marmol que pisar.

Lonquén quedó afuera, lo llevamos por dentro como un mensaje secreto, primera y máxima referencia/movil al acercarnos a la obra: a este espacio. (el pretexto está en la lengua)

En este 12 cualquiera reside quizás la máxima irritación de esta obra: incluye una revelación anticipada, la revelación de Gonzalo Díaz. (aquí la lectura antagónica del individuo: figura artística tematizada; el autor como medio y martir/ testigo de la verdad)

Sabemos que este día de Enero es una máscara y esto irrita: asistimos a un momento ficticio por su elección y no menos real en la simple dialectica de la expectación:

álgido momento del devenir de la obra de futuro en pasado tras la inspiración codificada. El momento es público: se inaugura una profecía que sabe a estrategia, su lectura es simultáneamente su pasado (1).

Es común al arte proponer^{se} en una media mentira: ~~la~~ la restitución es un principio anhelado.

(la distancia de todo esfuerzo en suspensión)

: la artificialidad debida de la obra construida- en la reflexión de los recursos-

la espiritualidad/dematerialización y su complicidad con la ilusión.

(no confundamos: no hay magia ni realismo mágico ni grandilocuencia en la obra de esta casa)

Ahí^í estamos y vemos siempre lo mismo, la frasecilla nos aguarda imperturbablemente remitiéndonos al genio agraciado de su autor:

el cilindro nos devuelve el agua perdida.

La monotonía serial convertida destreza irónica?

La repetición es una bofetada (2).

Dónde está el acontecimiento, dónde la imagen alucinógena de verdades absolutas que solo adjudicamos a las jerarquías del sueño? ¿Qué derrumbe espectacular esperabamos por consecuencia?

Basta girarse un momento para enfrentar la escultura: monumento inequívoco.

Ese río monolítico ~~contenida~~ contenido acecha en el derrumbe.

Arcaísmo en el salón lapidario.

Evasión constructiva:

La arquitectura concentrica del Tempietto de Bramante en

Roma, siglo XVI; el agujero de la ^{crucifixión} crucifixión de San Pedro deviene en la arquitectura ombligo del tiempo construido.

El Tempietto/engaste es recordatorio circundante de ese oscuro vestigio de la primera piedra cristiana.

Hito en la metafísica que nos invade, lujuria melancólica de una pérdida.

Ese edificio nace de un punto en el ojo: agujero de siempre, de cabeza emprendemos el camino atravesando cada círculo hasta el abandono: nos cobijamos en torno a cada agujero metafísico.

El ambicioso Iznogud, figura de historieta, se sumerge por un agujero en la malla del cielo azul saliendo para su propia sorpresa de un hoyo de la tierra, su mismo punto de partida(3).

¿Sabe a desesperación?

Bueno, círculos en la arena y ese sitio que nunca tocamos, tocaremos.

Aquí en el ojo de buey apenas iluminado por la frase de un transcurso que hoy 24 ya es pasado, un bién cultural y por lo tanto asusta menos. También nosotros podemos esperar la redención: ilusión y necesidad por exelencia del romanticismo receptivo.

Luego, ese tubo lúminógeno y preciso como toda la obra, acercamiento quirúrgico, lúcido bisturí que podría perseguirse hasta ^a ese suelo/techo que ya no es: chispa congelada de la memoria de un suceso inacabado en el tiempo de nuestra conciencia: aguarda tras la palisada.

Tambi^{en} el Mapocho^{se} ha desbordado ya consecutivamente. O son otras aguas las temidas y también estas piedras no

hacen más que contener lo que está detrás del muro?

El barómetro que no sube ni baja.

Del 12 tendremos un antes y un después; connotación chilena de fechas proféticas: el primer cumplimiento.

Cada vaso será vertido.

Así como el vidrio se quiebra, todo vidrio se quiebra un día, toda piedra cae y es singular o se hunde en el olvido.

Los equilibrios precarios caen siempre en la misma trampa: la fuerza de gravedad.

Y si hay algo característico de los sueños es justamente la abolición de esta ley.

Vuelvo al ataque: Son dados 14 marcos idénticos que solo por su progresión numérica identificamos como únicos; anonimato de la imagen asociada al producto industrial masificado(4)

El orden de esta serie es absolutamente invertible sin por ello producir alteración alguna. De hecho, la separación de los marcos VI y XIV ejemplariza la igualdad (solo su fichaje es significativo individual y referencial).

-Analogía encontrada en un divertimento panorámico del sigloXIX: se baraja una cantidad x de tarjetones impresos con un paisaje rotativo y solo diferenciado en detalles (horizontes y subdivisiones son siempre concuerdantes): tras cada inversión el resultante será siempre la congruencia del paisaje; osea, totalidad de la visión y disponibilidad absoluta de la imagen manipulada.

La serie de Díaz recoge el salón en su mejor tradición: aparataje modelo de presentación, el recogimiento de una

recepción destilada(5):panorama del 19 aun vigente:

Enajenación- disponibilidad resultante- eclecticismo/modernismos
y voluntad de creación total, totalizante.

Falsedad y oportunidad existencial del arte(6).

Los marcos expuestos apuntan hacia el todo en una ensambladura
emblemática/reduccionista de citas y atributos concretos
(es ese el misterio y su incomodidad).

Tabula rasa de un punto final anunciado.

La serie/vía crucis proyecta su espacio en un paseo histórico
por la política profunda y su silabario teológico:

la ejecución de Jesucristo fue un asunto primordialmente
político, episodio del sofocamiento de la sangrienta rebelión
que culminaría 37 años más tarde. El vía crucis precede
en su modernidad al celuloide fílmico; la descomposición
del martirio en secuencias de estación en estación, nace
de un similar sentido de retención del tiempo.

Se podrían buscar imágenes modernas, pero aquí la película
no tiene nombre, aunque sea Lonquén, vía crucis; envoltorio
atribuible a la tortura, sufrimiento y sacrificio que planea
por la obra.

No hay ningún secreto que no esté en esta casa, en medio
del corpus delicti.

No interesa aquí la escenificación placativa del horror
consumado.

La obra es el memorial.

No hay elogios ni tristeza, solo el espanto del olvido,
agujero blanco en el coagulo de la memoria.

Es este el fenómeno de la obra, su tejido:
la separación de las aguas.

la aguja que abre y coce en cada pespunte.

Ultima cita: Goya

"El sueño de la razón engendra monstruos."

Cita en Trasl

Valparaiso-Santiago, Enero 1989

Notas:

(1) En este contexto el acertado título-obra de Bogni
como cita programática digna de nombrarse:

"HACIENDO MEMORIA"

citar en un mismo presente tiempos distintos"

Cito aquí también la obra del artista alemán Gerhard Merz,

"Dove sta memoria" (detalle del canto LXXVI, "Cantos
Pisanos", de E. Pound), realizada en el 86 en las mismas salas
de la difamatoria muestra nazista del 37, conocida como

"Arte degenerado": G. Merz logra la conversión completa del
espacio en un templo/mausoleo adecuando en espacios monocromos

la pintura a la presencia arquitectónica: la austeridad
y elegancia de un espacio estético de múltiples referencias:

entre otros el concepto (fascista) de sacrificio y el rol
controvertido del artista 'enajenado' frente a la sociedad,
(la cita de Otto Freundlich, escultor expresionista difamado
muerto en Lublin-Majdanek y el martirio de San Sebastian)

-La complicidad/pasividad de todo sitio en la "ejecución" de arte.

(2) W. Benjamin define lo moderno en el sentido de lo que siempre en cada partícula (lo ^onuevísimo) ya ha sido, constituyendo así la eternidad del infierno. El ejemplo aportado de "El proceso" de Kafka: K. compra del pintor repetidas veces sus paisajes de landas absolutamente idénticos.

(3) Todo empezó por caerse, él y su esclavo, en el afiche de una isla.

(4) (También Benjamin:) producción/pérdida de "aura": cada marco aquí la recobra a través del conjunto ambientado. (el fenómeno 'marco' vuelve al arte desde el arte.)

(5) Estilización abierta: la ventana traduce el cuadro como medio.

(6) Eterna pugna de realismos y filtros:
la analogía contradictoria arte-vida e intentos de dar en su médula. (Específica evolución hacia su congruencia
-el embudo- en la modernidad)

Intervención de Michel Thibaut.

Bueno. Parece que Gonzalo Díaz buscaba interlocutores, porque con su exposición provocativa, que hace hablar mucho ~~paralelo~~, hace también una pregunta a los psicoanalistas; porque lo planteado interroga al inconciente. Pero sabemos que esa palabra de Freud, la cual dice: "encontré el secreto de los sueños", sabemos que este secreto es un secreto ~~que~~ ~~es~~ desagradable. Es decir, ~~que~~ no es evidente que el descubrimiento de Freud fuese ~~tan~~ agradable, ni para él, ni para los otros, tampoco. Es decir, ~~que~~ ~~se~~ ~~recibe~~, necesita un ^{gran} esfuerzo ~~tan~~ ~~grande~~ para aceptar primeramente la significación de su propio sueño, y darse cuenta en realidad que lo que nos manejaba era distinto de la voluntad y de la libertad; ~~y~~ que era el inconciente con su mecanismo fundamental: ~~que~~ ~~es~~ la repetición. No sé si esta placa de mármol ^{que} ^{yo} fue ^{efectivamente} ^{jamás} puesta en la casa de Freud, no fue en realidad más ^{curiosa} ^{similar} a la ^{bienvenida} ^{de} a un campo de concentración. Es decir, nuestro inconciente. ~~Así~~ lo encuentro ~~al~~ bien planteado en la obra que tenemos aquí. ~~si~~ ~~lo~~ ~~es~~ ~~una~~ ~~única~~ ~~que~~ ~~no~~ ~~podemos~~ ~~ahora~~ ~~estar~~ ~~frente~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~obra~~. ~~será~~ ~~más~~ ~~importante~~ ~~todavía~~. ~~Obra~~ ~~que~~ ~~a~~ ~~mi~~ ~~juicio~~ ~~es~~ ~~que~~ ~~hace~~ ~~comenzar~~ ~~por~~ ~~los~~ ~~caminos~~ ~~iguales~~.

Estuve una vez con Lacan en un museo de Bruselas. ~~el~~ museo de Bruselas, que tiene muchas obras interesantes, ~~vale~~ ~~realmente~~ ~~la~~ ~~pena~~, ~~tres~~ ~~estrellas~~, ~~y~~ ~~camminaba~~ ~~con~~ ~~él~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~interior~~. Se paraba, así, treinta segundos o un minuto frente a cada obra... eran tantas... Y al final me dice: "que pena que los museos se recorran tan rápido". ~~Por~~ Así lo hacen todos.

Entonces, este museíto, al lado, tiene que recorrerse menos rápido. Porque hay que hacer catorce estaciones, primero. ~~Y~~ Preguntaba al autor ~~cuántas~~ ~~personas~~

^{repetiendo un}
trabajo infinito, hasta la muerte, ^{lo,} que demuestra la inutilidad del sentido de nuestra vida. Entonces, pienso que tengo un punto común con nuestro artista. Yo llamaría esto, una manera de ser, un pesimismo activo.

D E B A T E

Patricio Marchant: Trataré de ser lo más rápido posible aunque no creo que cumpla; pero no va a ser largo de todas maneras. Voy a referirme a la intervención de Hidalgo porque me aclaró mucho una primera interpretación que tenía del significado político de la obra de Díaz, a pesar que estoy en desacuerdo ^{con la} ~~de su~~ interpretación que hace Hidalgo; a lo mejor, por eso mismo. Dejo de lado el múltiple juego que se da, tanto en el texto de Justo, como en Díaz, incluso el texto de Hidalgo, con el juego de la pp, a cada rato; privado/público, pende de un pelo, pedir perdón, pp. Siempre cuando estamos cerca del pp tendríamos que decir, si nos referimos al inconciente bastante francos, como el de Justo, un pph, un "passe pas l'hiver", y el que no pasa agosto sería, ciertamente Chile.

¿En qué estaría en desacuerdo con la interpretación de Hidalgo? Y que sin embargo me esclarece muy bien, me confirma la interpretación que había pensado sobre el trabajo de Gonzalo Díaz. El opone el conocido texto de Freud, "en esta casa se habría revelado el secreto de los sueños", y lo toma como un pedir perdón, pp, ~~su texto~~ respecto a lo que habría revelado este infierno del inconciente, si no traiciono su palabra. Creo que la interpretación es distinta. No hay que olvidar que en la segunda edición Freud reconoce una cosa que los psicoanalistas se pasan por alto muy fácilmente. ^{Es} que la obra, dice, ~~que se trata de un texto escrito~~ "me. di cuenta despues de escrita que esta obra es una reacción a la muerte de mi padre, el hecho más importante que le puede suceder en la vida a un varón". Por lo tanto, la o-

bra pretendidamente científica, aparece como reacción ante la muerte del padre; es por lo tanto, más bien, una obra mitológica, en el sentido de Nicolás Abraham y del psicoanálisis húngaro en general. Por lo tanto, a quienes está pidiendo perdón, no es por haber revelado la sexualidad; se está pidiendo perdón en una puerta, ^{como} símbolo de la madre, ^{de} la madre. Si nos referimos a las cartas a Fliess, de donde está sacado todo eso, Freud ^{lo} reconoce y lo ^{escribe} ~~escribe~~ en latín, ^{porque} no se atreve a escribirlo en alemán, es haber visto a su madre desnuda. Entonces, entre ese juego de la ley del padre, que sigue un cierto psicoanálisis, que parte en Freud y sigue en Beacan? y, por otro lado, el papel oculto de la madre en los trabajos del psicoanálisis húngaro, hay una oposición que yo creo que daría mejor cuenta de esta escena del sueño de Freud.

Pero de aquí quiero pasar al sueño de Gonzalo Díaz, cuando habla del secreto de Chile. ¿Cual sería el secreto de Chile? Se ha hablado bien, aquí, de la relación con el campo de concentración. La pregunta es, ¿cual es el secreto de Chile? ¿Cuales son los dos títulos de un campo de concentración?

El primero dice, su título original, puesto por los alemanes, "Die arbeit mach frei", el trabajo libera. Pero hay un segundo título, mucho más violento y mucho más justo, que todavía se mantiene, por lo demás; nichman vergessen jamás olvidaremos. Que es el lema judío escrito en los campos de concentración; por lo menos hasta hace algunos años se cambiaba todos los días escrito en flores. ¿Entonces, me pregunto hasta qué medida ^{de} este juego político, que presenta Gonzalo Díaz, no está presentado ^{de} nos está poniendo frente a la opción que se presenta a Chile, ^{la opción} ¿de si revelado el secreto de Chile, a través de una obra de trabajo, va a ser para seguir trabajando y olvidar,

⊖ si ^{por el} ~~es~~ contrario, se la intención no sería justamente, ayudar a olvidar, como mucha gente que habla de reconciliación, ⊕ como mucha gente que toma la palabra democrata como una autodefensa y se califica de demócrata y ~~que~~ habla de reconciliación cuando lo que cabe al contrario es el **Mejor que nunca jamás olvidar, jamás perdonar.*

La significación de la obra de Gonzalo Díaz a través de la interpretación de Hidalgo me parece bastante clara. Este es el secreto de Chile. O nos vamos a quedar callados como "chilenitos" y vamos a trabajar como en un campo de concentración. O sea, el campo de concentración va ser igual. O vamos a transformarlo en un *

Jorge Tacla: Lo que tu dices tiene también un sentido. ¿Que fue lo anterior que pasó y le dio ese título al campo de concentración? En Chile no es lo mismo, entonces no puedes hacer la metáfora, porque hay un pasado, que el título que le colocaron los judíos es para que no se olvide el futuro. Para poder ellos pecar y ser perdonados.

Patricio Marchant: Creo que no hay desacuerdo, porque si nosotros trabajamos en ese sentido, la gente de Lonquén no fue asesinada por trabajar, si nosotros trabajamos, tal vez se nos olvide no olvidar.

~~Jorge Tacla: Pero los judíos trabajan y no se les olvida.~~

~~Patricio Marchant: Por eso mismo.~~

~~Jorge Tacla: Pero el modo como llegamos a eso no es lo mismo. El pueblo chileno tiene otra historia.~~

~~Otro futuro.~~

Patricio Marchant: Desgraciadamente.

Jorge Tecla: No estamos viajando de ciudad en ciudad, de país en país. Estamos en Chile y aquí pasó. A ellos les pasó en otra parte.

Patricio Marchant: La única cosa que quisiera, para que no haya confusión, esto no es ninguna defensa del Estado de Israel, del cual soy ampliamente contrario.

Jaime Muñoz: Alguna otra intervención de tipo antisemita, por favor.

Gonzalo Hidalgo. A mi me parece muy bueno, que Sigmund Freud a un siglo de haber hecho su descubrimiento siga escandalizando. Es precisamente lo que fundamenta la obra de Lacan. Pero esa es una historia un poco larga. Me parece que la obra de Gonzalo Díaz es un trabajo de rememoración. Es decir, lo que de alguna manera se reprime, constituye trazos en el inconciente. Esos trazos están condenados a repetirse y a volverse a mostrar a través de la historia. Esa es una de las primeras cosas que nos enseña Freud y que nos enseña Lacan. Pero lo vemos en la exposición que ha hecho Gonzalo Díaz, porque lo que está reprimido acá, la tragedia de Lonquén, que se intenta reprimir, por ese mismo hecho, de que le intenta reprimir, deja un trazo indeleble. Y nosotros lo vemos: el arte da testimonio. Da cuenta de aquello que se intenta eliminar. Desde ese punto de vista, la obra de la cual estamos hablando es exactamente * , aquí está lo que se trató de eliminar; vuelve a aparecer. Vuelve a aparecer transformado en una obra de arte. Pero aparecerá, sabemos muy bien, lo sabemos, va a aparecer bajo otras formas. Desde ese punto de vista no habría contradicción en lo que estábamos hablando.

(): Más bien lo mío es un hechar de menos, en la intervención de Justo Mellado, una confrontación ligada a lo que es el hallazgo del cuerpo. Yo me enfrenté a un acercamiento de lo que es el archivo y la biblioteca, a) revisar los periódicos respecto a esta fecha, y me encuentro de partida con este otro sistema de transferencia, ligado a lo que es el aparato de base, ~~que~~^{la} reproducción de los periódicos. Me enfrento ahí al otro hallazgo del cuerpo de las minas, de hecho, en pelotas. ¿Hasta qué punto no podría hablarse ahí de una confrontación, de hallazgo? En este caso, mi hallazgo personal de esas minas, ligadas a un sueño personal, reprimido. ~~Está comprometido el fenómeno pornográfico, de hecho.~~

Justo Pastor Mellado: No sé si se me reprocha el no haberlo puesto; bueno, se me puede haber pasado. En todo caso, está presente en el arte nacional como una constante. No podríamos, al asociar la palabra rescate o trabajos con documentos fotográficos dejar de pensar en el trabajo de Eugenio Dittborn. Es ya un sentimiento común, que a veces uno no cita porque ya está. Me parece, sin embargo, interesante este forzamiento que se realiza con la cuestión de las minas. Efectivamente, tienes toda la razón. Hay otros cuerpos que se excavan... y cavan, a veces, nuestra perdición.

Ahora, es cierto que Lonquen parte por una fotografía encontrada en una revista y publicada en Protocolo 1, en junio de 1984. Allí hay una primera mención al documento y al trabajo propio del rescate. En esta pequeña genealogía habría que citar los trabajos de Roser Bru, que si bien no mencioné anteriormente, lo hago a propósito de esta objeción. Y hay muchos otros trabajos.

Jaime Muñoz: Yo quería hacer la observación siguiente. El interés que suscita en los distintos discursos que hemos escuchado, el problema de la memoria, como distintos niveles en el cual el trabajo de la memoria se hace presente, tanto en la intervención como en el trabajo de la obra de Díaz; el trabajo de la memoria en el sueño, en lo político, en la historia, En los signos, En la medida que los signos culturales pueden ser conocidos a partir del trabajo con la memoria. Este es, me parece, una constante en las preocupaciones que surgieron acá. Memoria tanto más solicitada en cuanto debe trabajar sobre la ausencia del cuerpo en esta instalación.

Justo Pastor Mellado: Yo tomaría esa mención a la memoria, que tu haces, como la memoria de la propia obra de Gonzalo Díaz. ~~Cómo este trabajo es también -en principio todos los trabajos lo son, pero éste, de manera más precisa; y es sobre el que discutimos hoy. Por ejemplo, las molduras, de dónde provienen? Creo que hay que plantear, dentro de la simpleza, la pulcritud de los signos de esta exposición, una aparente contradicción con Banco (Marco) de Pruebas, que es la exposición de junio. En la medida que se decía de ésta ^{visiva} que era demasiado pletórica, demasiado burbujeante. En cambio aquí estaría todo al revés. Sin embargo, cada objeto propuesto es un enigma, de manera mucho más grave como enigma que las imágenes combinadas en la exposición de junio. Entonces, hay un trabajo sobre el enigma de los propios objetos. Responder la clásica y torpe pregunta, ¿qué significa el vaso de agua? Ubicado en esa repisa, ubicado en ese lugar, ¿qué significa el fondo, la impresión de esa frase en el vidrio, la lámpara...? Todo esos son signos que tenemos que poner en operación a partir de los datos extraplásticos y para literarios que son proporcio-~~

nados por toda la literatura freudiana. Me parece ~~esto~~ ^{que esto en sí} un tamiz, una especie de humus sobre ~~la~~ ^{el} cual es posible interpretar la obra.

La mención al trabajo del sueño, más que al sueño en particular, de Gonzalo Díaz, yo la tomaría desde el punto de vista metodológico, como la importancia del modelo del trabajo del sueño en la producción de arte. De lo contrario, y a lo mejor así ocurre, pero no sería mi opción analítica, por lo medos, la obra de Gonzalo Díaz sería la ilustración de un capítulo de la causa freudiana. A lo mejor lo es, pero a título secundario. Lo importante es el modelo de trabajo con el trabajo del sueño, vinculado a la producción de arte. Esto es lo que justifica aquí la presencia de Michel Thibaut y Gonzalo Hidalgo, ~~en~~ el sentido de producir una exigencia que no nos habíamos planteado; la de obligar, desde una cierta tradición, escaza y corta, en Santiago, de la lectura lacaniana, ~~que exige~~ ^{abordar} ~~los~~ ~~entonces~~, por ~~eso~~ ciertos productos culturales que nos importan.

Michel Thibaut: Voy a agregar algo a esto, que me parece ^{habría más} importante. ~~En este sentido podríamos decir, entonces, que lo que vemos...~~ ¿Que hacemos frente a una obra de arte, así? La pregunta es, "¿que quiere decir con eso?" Obviamente, la mejor respuesta es, "nada." Que él quiere hacernos hablar sobre eso. A mi me parece obvio después de la mesa redonda de hoy, que no hay un significado que daría cuenta de esto. Lo que hay, ~~son~~ ^{son} significantes en términos técnicos, que hacen hablar. El discurso está abierto. Entonces, cada uno va a ir a buscar, así, en su propia historia, sus referencias para llenar estos significantes con sus propias significaciones y salir esta noche de aquí, y contar que fue a una exposición que fue hecha para él. En otras palabras no hay verdad. Eso es muy importante porque funcionamos en un mundo puramente de palabras,

sin lograr nunca, con la palabra, alcanzar lo que tratamos de alcanzar. Y, al revés, podríamos decir que un artista, haciendo obra artística, en ese sentido, no sabe^{lo} que hace. ~~Porque, ¿por qué él tendría el significado? El está construyendo algo, que después de terminado va a tener un sentido para él también. Es decir, que un artista, adelante a sí mismo una explicación que uno puede darse de lo que está pasando.~~

Roser Bru: Me parece que hay dos intereses y no sé cual es el más importante en la obra de Gonzalo Díaz. Si es la frase o es la palabra Lonquén. ¿Que pasaría si no estuviera la palabra Lonquén? ¿Como sería la exposición?

Gonzalo Díaz: La palabra está, como está la frase, como están los demás objetos. Entonces es parte de la construcción del asunto. Claro, las otras figuras están tal vez retenidas u ocultadas, pero esa frase y esos objetos están puestos en relación a esa otra palabra. Es ahí donde se produce ese arco voltaico de sentido. Ahí debiera saltar la chispa. Si no está la palabra Lonquén seguramente la chista tendría otra potencia, otra intensidad.

Guillermo Tejeda: Yo recuerdo, si la memoria no me falla, haber visto un cuadro de Balmes, que se llama La tierra de Lonquén. Es una cuadro hecho con mucha materia, como con tierra, como una especie de zarpaso expresionista, de aquella manera que se hacía en ese país, que se nos enseñó a hacer, de testimonio, o de reconstrucción de la memoria. Y ahora, cuando veo esta exposición tan diferente, este Lonquén otro, tan de otra manera, y al oír hablar de Freud, no me queda sino pensar, a lo mejor, y asociar a lo mejor, esta figura de Balmes, como este padre, que fue, para toda una generación, con su manera de hacer la pintura

de hacer la pintura, con su manera de hacer arte, respecto de la contingencia, enfrentado a esta manera que tiene Gonzalo Díaz, que podría ser a lo mejor, su hijo, haciendo una memoria, una manera de reconstruir o de evocar artísticamente estos mismos sucesos de una manera tan diferente, tan pulida, succionando todo lo expresivo que pudiera haber... Yo no sé si esta asociación le sugiere algo a Justo Mellado.

Justo Pastor Mellado: Se me ocurre una cosa bastante perversa; perversa respecto a Gonzalo Díaz, porque uno podría preguntarse si ^{es el} ~~Gonzalo~~ Realiza con Lonquén un gesto análogo al de Balmes en los 60. Es decir, el abordar también una situación, por no decir un tema, con toda la retórica acumulada del desarrollo de los últimos veinte años de arte contemporáneo. Y Balmes estaría abordando la misma situación simbólica con los medios y las herramientas que el pudo construirse y que hoy día lo sitúan a treinta años de distancia de lo que estamos haciendo. Eso podría ser. Creo que es así efectivamente.

En cuanto a lo que dice Roser, si no hubiese existido esa palabra es otra la chispa. En lo que a mi respecta, y es mi interés en el asunto, es que solo el trabajo de ^{día} ~~Gonzalo~~ ^{planteado} así ~~podría haber otro trabajo~~, pero es el que ~~en estos momentos se me plantea~~, permite pensar las cosas que pensé ^{trabajo} para el catálogo. Otro no lo habría permitido. Es decir, a propósito de Lonquén, a propósito de esa acumulación de piedras, a propósito de ese enmarcamiento de una cuestión referencial y repeticional, se me plantea la exigencia que yo le haría al análisis político chileno, como construcción de historia, ~~en la~~ ^{la} ser sometido a la lógica de la investigación policial, según como el Ministro Bañados lo ha realizado. Ese es mi deseo. Por que si no ocurriría lo que sospecha Mar-

chant, o sea, ^{si} que el análisis político, que es quien produce la noción de reconciliación hoy día, no es sometido a esa lógica de investigación policial, doblada por el modelo de la investigación arqueológica, estaríamos ante un grave problema... y la obra de Gonzalo Díaz tiene el valor de plantear, justamente, no solamente el enigma respecto de su propia obra, sino un enigma para el país.

Patricio Marchant: Quisiera hacer una pequeña acotación, muy contento que haya un ambiente freudiano en estos análisis. Pero hay ~~así~~ ^{así} un juego sobre lo que pensaba decir, antes de la intervención de Justo, que ^{me} llevó un poco a lo que voy a decir. Hay un ~~pequeño~~ juego en la palabra memoria, tal como se ha usado actualmente. Se usa memoria sin indicar ^{de} qué clase de memoria ^{se trata}, al interior del freudismo... o sea, ~~la memoria traumática, los efectos que eso pueda tener, me excuse dado que es en general un pecado en Chile referirse a obras recientes, pero la obra de Lyotard sobre Heidegger y los judíos, está referida justamente a la memoria traumática respecto a los judíos.~~ Entonces, ~~mientras no haya,~~ mientras nos quedemos con la palabra memoria en forma indeterminada estaríamos continuando un juego que la obra de Gonzalo Díaz, conciente o inconcientemente, ^{estaría planteando.} ~~para el caso de lo mismo, una obra arte que produce algo nuevo, no se trata de ilustrar teoría, ^{una} y mostrar realidades a partir, ^{de} teniendo en cuenta otras teorías, pero no se trata de una ilustración como quien hace un dibujito de teoría ya realizada. Si no, no tendría valor artístico. Entonces, el problema es ver qué clase de memoria. ^{es de qué juego.} ~~Si nuestra memoria va a ser,~~ Si vamos a seguir con la ambigüedad de la memoria~~

No se trata de ilustrar una teoría, sino de

que favorece a la memoria de la reconciliación o vamos a trabajar con otra memoria, en la cual justamente de lo que se trata es de decir no a la reconciliación y en eso, insisto, salvo la intervención de Justo, no se tomó en cuenta, y yo creo que la interrogante política que plantea la obra de Gonzalo Díaz se ha pasado por alto, justamente a través de un juego freudiano de la concepción de memoria; juego sobre Freud.

Intervención de Gonzalo Hidalgo.

El 24 de julio de 1895, Sigmund Freud estaba pasando sus vacaciones en la mansión de Bellevue, en las afueras de Viena. Se despertó aparentemente animoso; recordaba un sueño que había tenido en la noche. Este sueño era más o menos así.

Ellos están en una sala, en un gran hall. El y su mujer son los anfitriones. Viene mucha gente a participar de una fiesta. Entre los invitados está Irma, que es amiga de la familia y que ha sido paciente de Sigmund Freud. ^{Este} ~~ella~~ ^{sueño} la llama inmediatamente a un lado. En esta escena aparece solo Sigmund Freud y su paciente, ^{ella} ~~ella~~ ^{que} le reprocha ~~que él le reprocha~~ ^{por} si todavía tiene síntomas; ~~si se siente mal~~ ^{si se siente mal} es por su culpa, porque ~~ella~~ ^{ella} no ha sabido aceptar la solución que él le dió. Irma entonces, se queja, y le dice: "si tu supieras lo que me duele, ~~me~~ ^{me} duele todo, la garganta, el vientre". En ese momento Freud se preocupa y piensa: "¿Habré dejado escapar algún síntoma orgánico?" La lleva junto a la ventana, la examina y se encuentra con una visión espantosa. Adentro de su garganta ~~se~~ ^{se} ven grandes escaras blancas y grisáceas, como las que aparecen en la difteria. Y la difteria, recordemos, a fines del siglo pasado significaba casi la muerte. En ese momento cambia el sueño. Aparecen tres personajes más, que son tres colegas de Sigmund Freud. El los llama y les pide que por favor examinen ~~a~~ ^a la enferma. Ellos vienen ~~y~~ ^y la examinan. Brevemente. Y determinan que tiene una infección. Y que esta infección es producto de un inyección que uno de ellos le ha hecho. Inyección de una sustancia cuyo nombre se le escapa en un primer momento, y que finalmente reconoce como la trimetilamina. La trimetilamina es un cuerpo químico que tiene algu-

na relación con la teoría sexual. El sueño, entonces, tiene dos partes. En primer lugar, ¿qué hay en este sueño de Freud? Decía que él sueña para nosotros, porque ese sueño se da en un momento en que él está construyendo la mayor parte de la sustancia de su teoría. Está fundando el psicoanálisis ~~en sus sueños~~ ^{de modo que} sus sueños no son ~~para él~~, al aire, no son sueños para él. Son sueños para los demás. Son sueños para sus contemporáneos. Para la gente que iba a leer el libro que él tenía en preparación, etc. ¿Qué es lo que nos quiere decir con el sueño? Recurrimos para eso, a Lacan. ~~Este~~ nos ayuda a comprender para quién soñó Freud y qué es lo que nos quería decir. Porque él, al tratar de justificarse, de que a lo mejor, por una negligencia médica podría haber causado la enfermedad y la eventual muerte de su paciente, esa justificación, en esencia, apunta a una cuestión mucho más profunda. ~~Esta es la cuestión~~

¿De qué quería justificarse Freud? ¿De qué quería pedir perdón, ante todo su público, ante quien iba a leer su libro? La posteridad, en último término. Y cabe una respuesta posible. El es el primero en empezar a meter la mano donde no la había metido nadie. En el inconciente, en la histeria, en todo lo ^{que} es la "enfermedad mental"; que no era comprensible, porque solamente se miraba, se observaba lo que ocurría. Hay que considerar esto: solo se miraba lo que ocurría. Y desde Freud en adelante se empieza a escuchar lo que ocurre. A escuchar el síntoma. ¿Qué es lo que dice el síntoma? Entonces él, en una demostración de humanidad, tiene este sueño, en el que nos está diciendo, "a lo mejor todo esto está mal, a lo mejor me estoy metiendo por un camino equivocado, a lo mejor he cometido una negligencia, a lo mejor no es así como yo creía!"

Freud trata de salvarse a través de una serie de maniobras, como llamar a sus colegas, etc. Poco tiempo después, cinco

años más tarde, Freud envía una carta a su amigo Fliess; una carta banal, si se quiere, en la que le cuenta cosas de la familia, ^{pero} en medio de la carta dice: "Yo me pregunto si en cien años más alguien va a poner una placa de mármol, en la casa de Bellevue, que diga, "En este lugar, el 24 de julio de 1895, le fue revelado a Sigmund Freud el misterio de los sueños". Frase que Gonzalo Díaz ^{cuarta} para su muestra sobre la cual estamos hablando y que desde el punto de vista del psicoanálisis, que es un poco el punto de vista que yo trato de aportar, me hace preguntarme; ¿Qué soñó Gonzalo Díaz? ¿Que quiso dejar planteado? ¿De qué quiso pedir perdón? ¿De qué quiso perdonar? ¿De qué, él pide, a quién, él pide perdón? Independientemente de él. ~~Queda, ese era la pregunta que yo quería~~
plantar.

Intervención de Justo Pastor Mellado.

12

Mi intervención será bastante corta, la mesa es abundante en actores y en argumentos. Simplemente diré que mi intervención cuelga de un pelo. Nadie ha podido advertir, que en los [redacted] títulos de los catálogos de las dos últimas exposiciones de Gonzalo Díaz, hay una letra que sobra. Esa es la letra "l". La letra "l" en el pasaporte de algunos exilados. Siempre se escribe, yo escribo, desde un cierto exilio. Y el pasaporte es un acta de paso. Paso de un texto a otro texto. De modo que los títulos son Sueños privados, mitos púbcos, para Banco de Pruebas, y, Sueños privados, ritos púbcos, para Lonquén 10 años. La letra que sobra no podría desviar la atención de la variante operada de Mito a Rito, porque desde el rito púbcico de la manualidad ^{es} que intenta cubrir un acceso -el mito del origen de lo textil- ^{que} toma cuerpo ^{el} origen de la noción de cierre. Esto, en el entendido que los primeros estudios de trama se apoyan en la descripción de cercos construídos con cestería. Cuestión que tiene que ver directamente con el primer texto, sobre la exposición de junio, en que hay un ^{fragmento} que remite al origen de los textiles. Dicho origen residiría en aquel juego de poner intermitentemente un dedo sobre los vellos púbcos. Ese sería el primer tejido del que se tendría memoria. Los dedos tejerían ese primer visillo que taparía el acceso de la mirada hacia el abismo. Y Leroi-Gourhan, [redacted] el gran estudio de las tecnologías primitivas va a estudiar, [redacted] la estrategia de trama y de urdimbre a partir de la consideración muy cercana de la cestería. Que ^{sería} la primera técnica de cierre que existía. Este es el efecto generativo de la pilosidad en este discurso. Por eso digo que mi intervención pende de un pelo.

Pero hay más: lo púbcico de los títulos remite a dos escenas primitivas que tienen que ver con la serigrafía y con la arqueología. ¿Por qué? Porque las primeras mallas serigráficas son fabricadas con pelos. Los cráneos encontrados en

Lonquén tienen trozos de cabello adheridos. Es a partir de esta consideración que se puede remontar a la fuente. A la fuente de una identidad, porque es a partir de la consideración de esos restos humanos que es posible identificar los cuerpos que faltan. Y luego, a la fuente de los procedimientos de reproducción mecánica, hablando de la primera fabricación de una malla serigráfica en Corea. No ^{recuerdo} en qué siglo. Pero las primeras mallas se fabrican con largos cabellos de mujer. Y no deja de ser particular esta relación que hago entre la construcción de la primera malla serigráfica y el tejido de este primer visillo que tapa el acceso de la mirada al abismo. Abismo del que se hablará posteriormente en esta mesa, a propósito de la inyección de Irma.

En el análisis de los títulos de mis Títulos, queda esta sección: Sueños privados. Es lo único que permanece. Todos sabemos que un sueño elimina la barrera entre lo privado y lo público. Entonces, es preciso hacer una mención genealógica. Recordar la frase de Gonzalo Díaz, en ¿Qué Hacer? (1984); en luz neón está escrito: alzaprimate está ^{red del} privado como ^{trama} del espacio público. Como decir, sostiene este sueño privado que ya reticula el espacio público.

El espacio público es una ficción que se sostiene en la red del privado como fantasma. Alzaprima es una variante constructiva de un andamiaje. Referencia, diría yo, a un recuerdo de infancia del movimiento popular. Texto de Lenin sobre la prensa, que es el andamio del partido político. Recuerdo de la infancia de Gonzalo Díaz que habrá que leer en su texto de revista Número Quebrado. ¿Cuál es su título? La caída de los graves: la patria y el padre. Esto es un aviso para que se estudie el modo cómo gravita el sueño en la obra Díaz. El trabajo del sueño como sistema, andamiaje de obra para Lonquén 10 años.