

GONZALO DIAZ

LA DECLINACION DE LOS PLANOS

INSTALACION

En ocasión del Seminario chileno-argentino
LA ENCRUCIJADA MODERNIDAD
POSTMODERNIDAD EN AMERICA LATINA

Con un pequeño ensayo de teoría local por
JUSTO PASTOR MELLADO

14 EDICIONES DE *LA CORTINA DE HUMO*
serie *pie de la letra*

SANTIAGO, MAYO - 1991

GONZALO DIAZ

LA DECLINACION DE LOS PLANOS

INSTALACION

En ocasión del Seminario chileno-argentino
LA ENCRUCIJADA MODERNIDAD
POSMODERNIDAD EN AMERICA LATINA

Con un pequeño ensayo de teoría local por
JUSTO PASTOR *MELLADO*

14 EDICIONES DE *LA CORTINA DE HUMO*
serie *pie de la letra*

SANTIAGO, MAYO - 1991

14

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)

Casilla 16789 / Correo 9 / Santiago - Chile

EDICIONES DE *LA CORTINA DE HUMO*

Editor: Gonzalo Díaz

Producción: Nury González

Diseño y portada: Gonzalo Díaz

Fotografía portada: Raymundo Ernst

De *LA DECLINACION DE LOS PLANOS* 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 COOPERACION

Santiago de Chile - mayo - 1991

E D I T O R I A L

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

EDICIONES DE *LA CORTINA DE HUMO* postula instaurar una línea editorial que configure un espacio de reflexión y confrontación que se distancie 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 eriazo* de la teoría. La teoría y la escritura sobre arte, sobre visualidad y sobre lo que constituye la mirada, 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 conceptos, usura de las metáforas de reemplazo. Toda escritura sobre arte en Chile, es ante todo escritura 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 en su línea editorial este nuevo texto de Justo Pastor Mellado, que fuera recientemente solicitado por Gonzalo Díaz para su instalación *LA DECLINACION DE LOS PLANOS* que hoy se presenta en ocasión del Seminario chileno-argentino *La Encrucijada Modernidad Posmodernidad en América Latina*.

CUESTIONES PRELIMINARES

La Declinación De Los Planos es el título para la instalación que hoy inauguro como *ponencia objetual* –mi participación diferida– en el Seminario chileno-argentino *La Encrucijada Modernidad Posmodernidad en América Latina*.

Este primer armado de la instalación es un Ensayo General de sí misma, en el sentido que, siendo este seminario mi primera demanda del año, aprovecho la ocasión de un público selecto, es decir, convocado a dedicarse a algo, para poner a prueba tanto su emplazamiento como las relaciones que producen o anulan sus diferentes partes y piezas.

Emplazamiento en sus dos acepciones; la de citar a una persona en determinado tiempo y lugar y especialmente para que dé razón de algo; y en la de poner una cosa en determinado lugar, refiriéndose originalmente a las piezas de artillería.

De manera muy rápida, *La Declinación De Los Planos* es un título inicialmente precario y desprovisto de condiciones literarias, que por lo mismo, hace posible la construcción de una metáfora tan extensa como exenta.

Describe en sus palabras, la función de la *moldura* en el diseño del edificio. En este caso, el edificio “neoclásico”, que a su vez se construye en todos nosotros, como metáfora arquitectónica del poder.

La función de este elemento arquitectónico – *la moldura*– generalmente no estructural, es la de *ablandador visual* entre las partes o planos salientes y entrantes del edificio, o de *ocultamiento* de la dureza inevitable en el cambio de estos planos o direcciones de la vertical –pilares, muros– a la horizontal–pisos, vigas, cielos– cambio de dirección que generalmente sigue las leyes constructivas de la *plomada* y el *nivel*, realizándose por lo tanto, en ángulo recto.

En música, la “molduración” sería el *arpeggio* que recorre un determinado intervalo entre dos notas; o la *sensible* que permite modular (pasar) desde una tónica a su correspondiente menor.

La instalación a la que hoy podemos asistir, reproduce el *procedimiento de fábrica* de la moldura, para postular este elemento como caracterizador del edificio del poder, habilitando la operación metonímica de nombrar éste por aquél.

Esta fábrica, dispuesta delante y sobre las matrices figurales de los dramas y tramas que amoldan el cuerpo social-nacional.

El texto que incorporo a la instalación a manera de *objeto volante* y que puede ser entendido como una *ponencia-al-interior-de-la-ponencia*, fue solicitado por mí a Justo Pastor Mellado, quien ha seguido de cerca el desarrollo de mi trabajo durante la última década y que al respecto, ha escrito numerosos textos, entre los que deseo destacar “El

Blok Mágico de Gonzalo Díaz" (1985), "Meter la Pata" (1987) y "Sueños Privados Ritos Públicos" (1989), así como "Protocolo 1 - ¿Qué Hacer?" que redactáramos en conjunto en 1984

Quiero agradecer la invitación que me hiciera Nelly Richard a participar de este modo, en esta encrucijada. Me ha dado una oportunidad concreta de poner a prueba este trabajo, que creo pertenece en buena medida, a este paraje.

También quiero agradecer la inestimable y desinteresada colaboración de Patricia Vargas, León Messina, Mario Fonseca, Roberto Bascuñán y Jorge Tacla.

Finalmente, dedicaré esta obra a Nury González, mi productora, sin cuya inteligente dedicación me hubiera sido imposible realizar mi obra.

Gonzalo Díaz
abril, 1991

PEQUEÑO ENSAYO DE TEORÍA LOCAL

(Nota sobre un nuevo trabajo de Gonzalo Díaz)

Justo Pastor Mellado

marzo, 1991

I. PEQUEÑA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA: EL EPICUREISMO.

1. *Cuerpos simples y cuerpos compuestos*

Epicuro distinguía tres partes de la Filosofía: la Lógica, la Física y la Moral. Lo que importa para abordar el nuevo trabajo de Gonzalo Díaz es su Física. En ella, este considera que el Universo está formado de cuerpo y de incorpóreo o de vacío. La existencia de los cuerpos está garantizada por la experiencia. En cuanto a la existencia del vacío, de la extensión, de una realidad incorpórea e intangible, esta resulta de una inferencia a partir de lo sensible.

La inferencia obliga a admitir que existen cuerpos compuestos y cuerpos simples, por los cuales los cuerpos compuestos son formados. Ninguna composición es concebible si la división se prosigue al infinito y si no existen cuerpos indivisibles e inmutables. Hay, pues, cuerpos elementales, rigurosamente plenos, sin vacío interior alguno y que escapan a toda destrucción. Estos "átomos" no son visibles, sin embargo su realidad puede ser inducida a partir de los fenómenos.

2. *Magnitud, figura y gravedad*

Demócrito ya había reconocido dos propiedades en los átomos: magnitud y figura. Epicuro introduce una tercera: la gravedad.

Aristóteles había admitido que en el Universo limitado, existe un alto y un bajo absolutos; de ahí que son livianos los cuerpos que se elevan y pesados aquellos que se dirigen naturalmente hacia el centro de la tierra. Epicuro no puede admitir, en un espacio infinito, un alto y un bajo absolutos. Sin embargo, podemos, por analogía, partiendo de la experiencia, hablar de un alto y de un bajo. En efecto, lo que está sobre nuestra cabeza seguirá siendo, incluso si lo prolonga hasta el infinito, el arriba en relación a nosotros. Y lo que está debajo de nuestra cabeza seguirá

siendo el abajo. Esta apreciación es muy importante para comprender la función del “baldaquino” en la instalación de Gonzalo Díaz.

Los átomos poseen un peso y tienden naturalmente hacia abajo. Este es su primer movimiento natural. Todos los átomos caen paralelamente en el vacío, mediante una caída vertical, como la de la lluvia.

3. *Los átomos*

A igual volumen los átomos poseen el mismo peso, siendo los más grandes más pesados que los pequeños. Ahora bien, la presión de los átomos más grandes y más pesados puede imprimir a los más pequeños un movimiento “violento” mediante el cual estos son expulsados o “expresados” hacia arriba. En el vacío, y, separados por intervalos, todos los átomos caen con la misma velocidad. Pero, desde el momento en que interviene la composición, las velocidades se hacen desiguales y los átomos más pequeños son “aliviados” y pueden verse forzados a subir por la presión de los más pesados. La idea proviene de Leucipo. Platón, Aristóteles y Estrabon le sacan un gran partido. La velocidad de los átomos libres es muy grande: equipara la velocidad del pensamiento.

Los encuentros de los átomos se deben a la desviación (*clinamen*). Ciertos átomos se desvían de la vertical en un ángulo inicialmente más pequeño que toda cantidad dada. La desviación determina encuentros, choques de átomos, en el curso de los cuales pueden –de acuerdo a su figura– rebotar unos con otros; pero si presentan asperezas y concavidades, pueden eventualmente aferrarse unos a otros para así formar compuestos.

Epicuro sostiene que su hipótesis es la más simple y conforme a las apariencias y, que, en todo caso, la declinación no es más difícil de concebir que el torbellino primitivo de Demócrito, ya que estos pueden formarse con posterioridad a los choques debido a la declinación.

El movimiento que proviene de la gravedad es eterno y continuo; no hay átomo que sea inmóvil. Al movimiento de traslación en el espacio, gracias al cual los átomos recorren distancias inmensas, se agrega un movimiento interior, que no es más que una especie de vibración o de estremecimiento, que lo anima cuando éste parece estar inmovilizado en un movimiento compacto.

4. *El dispositivo epicúreo en la obra-Díaz.*

Gonzalo Díaz se hace epicúreo a través de la lectura de Lucrecio. Si hay, en verdad, un libro de cabecera en su trabajo, es “De natura rerum”. Una especie de breviario. Un ayuda-memoria del tiempo en que se preparaba al Bachillerato.

Es preciso tener en cuenta el título de su Envío a la Quinta Bienal de Sidney, en 1983, para que se entienda el carácter de este tipo de conectividad y desviacionismo productivo: “Let see if you can ran as fast as me”... La velocidad del pensamiento combina su procedimiento analítico-constructivo con lo que en términos de Freud se denomina “elaboración secundaria”.

Como se sabe, en el curso de un análisis –en una sesión– lo que es referido de un sueño presenta características particulares: su contenido es fragmentado y sus elementos son arrancados de sus conexiones habituales y tienen tendencia a producir por asociaciones nuevas cadenas de significación que conducen al “pensamiento del sueño”. En el análisis de la obra-Díaz, el dispositivo epicúreo es un nuevo subterfugio para escarbar los restos de conexiones cuyos rebotes y efectos rinden cuenta de condensaciones y desplazamientos de obra que hacen posible un salto semántico; es decir, que tenga lugar un “clinamen (declinación) del sentido”.

La instalación propuesta por Gonzalo Díaz para este evento debe ser entendida, si es posible, como una declinación de “Banco-Marco de Pruebas”, presentada en junio de 1988 en Galería Arte Actual que hoy forma parte de la colección del Museo de Austin, Texas (USA).

No se debe dejar pasar el hecho de considerar el mismo “Banco-Marco de Pruebas” como una declinación de la instalación “Chto dielat?”, en junio de 1984, en Galería Sur de Santiago. Se podría afirmar, incluso, que el texto para la participación en el coloquio de hoy, ya está escrito. Ha permanecido por seis años sin leer, justamente, porque adelanta las cuestiones que aquí se discuten. Ha sido preciso diseñar este artificio para re-instalar discusiones y pensamientos de obra que ya han anclado una historia polémica.

Más aún, si al pensar en “Chto dielat?”, se recuerda intensamente que la tesis doctoral de Marx lleva por título “Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y Epicuro”. No es posible hablar seriamente en Chile de modernidad si no se ejecuta el análisis de la crisis teórica de la

“dialéctica chilena”.

Todo esto aparece en el juego colectivo de la obra-Díaz, en el último quinquenio.

II. PEQUEÑO ENSAYO SOBRE “BANCO-MARCO DE PRUEBAS”.

1) *Introducción retórica.*

Polyptote y Derivación.

Hay una consideración clave en la aproximación a los trabajos de Gonzalo Díaz: la sujeción literal a la materialidad de los procesos tecnológicos cuyo modelo sirve de punto de partida a la declinación.

Hay una segunda consideración, no menos importante, que se refiere a la naturaleza retórica de la operación declinatoria.

En “Les procédés littéraires”, Bernard Dupriez, siguiendo a Le Clerc, toma la *declinación* por *isolexismo morfológico*.

Por isolexismo se entenderá, en los límites de la frase, el retorno, pero bajo diferentes condiciones, de un lexema ya enunciado.

Hay otros nombres para designarlo, como derivación o polyptote. Para Fontanier, en sus “Figures du discours”, la *polyptote* consiste en emplear en la misma frase o período, varias formas accidentales de una misma palabra; es decir, varias de estas formas que se distinguen en gramática por el nombre de caso, género, nombre, personas, tiempo y modo.

La *polyptote* se asemeja a la *derivación*, pero para distinguirlas es preciso insistir en que la primera consiste en el empleo de diferentes formas de una misma palabra, en cambio la segunda consiste en el empleo de palabras diferentes que tienen un origen común

Lo cierto es, indistintamente, “Banco-Marco de Pruebas” y la actual instalación, corresponden a estos casos de figura, en que la palabra es reemplazada por una compleja proposición objetual.

2) *Recapitulación del dispositivo de “Banco-Marco de Pruebas”.*

2.1. *El discurso del montaje.*

“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”.

“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 a la identidad, productivizando 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”.

(“Sueños privados, mitos públicos”, texto de Justo P. Mellado sobre “Banco-Marco de Pruebas”, Galería Arte Actual, Santiago de Chile, 1988).

2.2. *El montaje en la coyuntura.*

Para un cinesta como Eisenstein, el elemento que calificaba el montaje, era que el resultado del choque de dos planos sucesivos dependía más del “producto” puesto “en obra” que de la “suma”. No excluyo la posibilidad que un criterio de este tipo pueda tener valor también para las relaciones complejas entre pintura e instalación.

La elección del “fondo epicúreo” para abordar la “obra-Díaz” tiene que ver con la modalidad de los choques y del efecto de los rebotes de los “átomos-imágenes” entre sí y de éstos(as) con los “átomos-objetos”, así como de éstos entre sí en el MARCO determinado de su presentación, en esta coyuntura. La coyuntura de presentación de esta instalación como una suerte –o una desventura– de “pensamiento objetualizado”.

Esto conduce a pensar el Objeto de esta Instalación como Crítica Objetualizada, que consiste en la puerta en correspondencia del “objeto de la crítica” con el “objeto crítico”, obligando a reconsiderar la pintura como etnografía de la imagen de la política, persiguiendo de cerca ciertas pragmáticas republicanas, que es la manera como la “obra-Díaz” –entre otras–

plantea la miseria chilena de lo moderno... en la industria, en el Estado y en el hogar, a partir de la recontextualización y superposición de los dispositivos constructivos ya mencionados.

III. LA PRUEBA DE LA MOLDURA

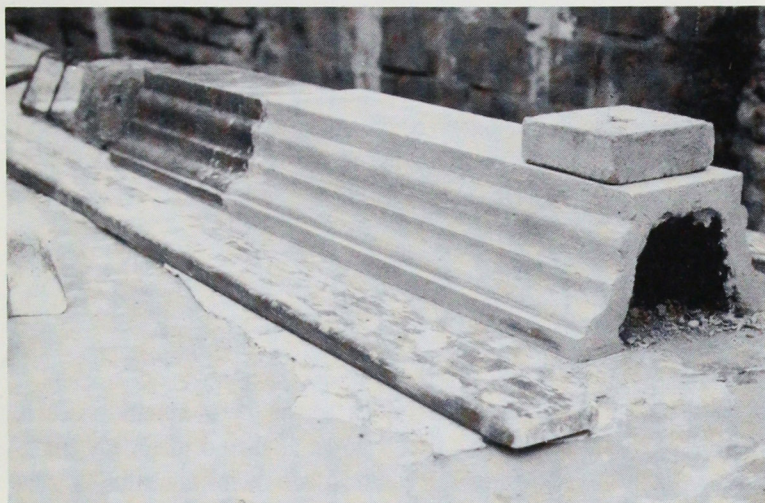
La primera condición para abordar el trabajo de Gonzalo Díaz es la de ajustarse férreamente al procedimiento tecnológico del dispositivo puesto en juego. Desde allí, el segundo paso será el de forzar la metafóricación en el momento que el procedimiento agote su tolerancia. Dicho agotamiento debe ser previamente indicado, con el objeto de postular una solución de continuidad entre el procedimiento agotado y la nueva inyección metafórica realizada para apuntalar el dispositivo general.

“Banco-Marco de Prueba” siendo el enunciado inicial, dependiendo del procedimiento tecnológico de fabricación de una balastrada, proporciona los índices de tolerancia para que, a través de la formulación del PROBLEMA DE LA DECLINACION DE LOS PLANOS, sea producida una nueva obra, cuyo título, en el momento de redactar estas notas no está definido aún. Para mi propia seguridad, haré coincidir el enunciado del problema con el título provisorio: “Declinación de los planos”... para un ensayo de teoría local.

En el fondo, se trata de revertir sobre la comprensión plástica del complejo objetual, la amplia gama de ejercicios retóricos que pueden ser traspuestos a este tipo de construcción. Si entendemos, previamente, que el propósito de este texto es el de seguir la lógica de construcción de obra para dotarla de una caja de herramientas adecuada a las reparaciones que han de sobrevenir por el uso descuidado de algunas interpretaciones en curso.

IV. LA MOLDURA A PRUEBA

En arquitectura, carpintería y ebanistería, moldura es una parte saliente que sirve de adorno a una obra. Las puede haber postizas o sobrepuestas, coronadas, lisas y vaciadas; pueden además, dividirse según su perfil, en rectas o curvas, y estas últimas en cóncavas o convexas; se distinguen también las planas, las compuestas, las sinuosas o formadas por dos superficies curvas, etc.



Lo que está puesto en obra en este caso, es la sobreposición de dos modelos: por una parte, el que se desprende de la fabricación de unas molduras; por otra parte, el que se formula desde los procesos de producción literaria.

En el espacio plástico chileno la última instalación de Gonzalo Díaz debe ser “tomada a la letra”; como si se dijera, “en letra de molde”. Porque se trata, evidentemente, de una instalación eminente, que emplea un núcleo metafórico ya probado.

Debo señalar a los lectores que la idea que ayuda a concretar este trabajo proviene de la visita casual que hiciera Gonzalo Díaz a las obras de restauración del Museo Nacional de Bellas Artes, que fuera severamente dañado por el terremoto de 1985. De ahí viene también el cuento de la curadora extranjera, que al ingresar al hall central, una vez que las reparaciones gruesas habían concluido, me preguntó si las grietas en el muro del segundo piso eran el trabajo de algún artista conceptual. Le tuve que decir que era simplemente un muro no reparado todavía; un muro al que le faltaba su... moldura, para no ser menos.

Lo que vio Gonzalo Díaz al salir del Museo fue el dispositivo de fabricación de los balaustres, para reparar aquellos que faltaban en un buen pedazo sobre el extremo derecho del frontis. De ahí, la relación con su visita infantil a las fundaciones de la Construcción del Templo Votivo de Maipú, lo hacía amarrar una sola proposición con la memoria material de “Chto Dielat?”, instalación realizada en 1984 en Galería Sur.

Esta instalación, puso el énfasis en tratar los problemas de la relocalización de la representación, en el seno de una polémica precisa; los trabajos de 1988 y actuales, no han hecho más que repetir el mismo gesto analítico, declinando los modelos de intervención objetual, ajustándose para ello “a la letra” del procedimiento tecnológico.

V. LA LETRA DEL MONTAJE

1. *De las letanías.*

La “moldura puesta a prueba” significa apoyar la interpretación en la prueba del “Banco de ensayo”, declinado en “Banco de datos”, y emparentado a la noción de “Fondo”... como “fondo de instrumentos”... para poder ejercer la torsión y la presión del modelo sobre un fragmento de historia cultural.

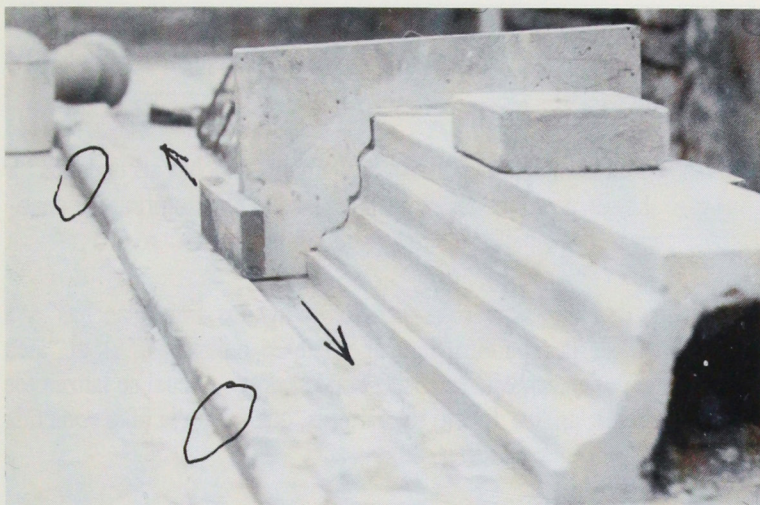
Convengamos: un lugar de oración y de ofrenda, doblado por la localización de una zona de pulsión serial, que determina sobre la oración el formato de la Letanía.

2. *De “canchas” y “estadios”.*

Una “cancha”, en términos industriales es una explanada muy amplia donde se ordenan materias primas o residuos en grandes cantidades. Lo importante a retener es la idea de amplitud, de extensión, y de disposición regular.

Será posible hablar de la “cancha” en la “obra-Díaz”. En ambos aspectos: registro y almacenamiento temporal de las materias primas y disposición de los residuos. La “obra-Díaz” hace cuestión de la recuperación de sus propios residuos de obra y los reinvierte, los recicla, los recompone, etc.

La “cancha” es un sitio de tierra destinado a jugar fútbol. Pero, generalmente, “fútbol poblacional”. Esta mención tiene su importancia, puesto que remite a la memoria perdida de unos trabajos de artistas chilenos que por los años 80 desarrollaban trabajos de inscripción sobre muros colindantes a canchas de fútbol, en las que se invertía la energía poblacional, durante las tardes de los sábados y las largas jornadas domingueras.



En dicha historia, tenemos un altar y una zona de manipulación mecánica que nos acerca a las artes del “tejido a máquina”.

El altar es el mesón de obra, sobre el cual se prepara una “cancha” –superficie de reparación– que sostendrá una regla por la cual se desplazará el cepillo con el contraperfil de la moldura que se ha de obtener. Pero ese mesón, esa “tabula”, es también un puente.

La “canchas” recorridas por los artistas eran la antesala para la propuesta de su límite vertical; el muro, que denotaba la ambigua condición de un “sitio eriazó”, temporalmente ocupado por la población para practicar un deporte, que sustituía la inversión de su energía social.

La energía deportiva denotaba la ausencia de organización política que pudiera canalizar esos deseos en lucha contra la dictadura. Ciertamente, esto es un mal chiste que señala problemas reales de manipulación social.

Lo que hay que trabajar, respecto de esta instalación, es lo que ocurre entre la fabricación de la moldura y, el moldeado de las energías sociales mediante la reglamentación de un juego. Moldura y moldeado realizándose en una misma “cancha” lexical.

Ahora, si hay “cancha”, hay la posibilidad de un “sitio eriazó”. Este término debe ser retenido para lo que vendrá después, a propósito del léxico propio de las ocupaciones territoriales que tienen lugar en el Santiago de los 60-70.

La distinción entre “cancha” y “estadio” es sustancial en el momento que la extensión destinada a dicho juego es de pasto, esta deja de ser “cancha”

para pasar a ser “estadio”. Si bien es posible advertir el uso del término “potrero”, para una extensión de pasto empleada para jugar al fútbol, pero en medio rural.

También, en un complejo deportivo, se llamará “canchas secundarias” a las extensiones de pasto menos eminentes, siendo el sitio principal denominado “cancha principal” o “cancha número uno”.

En el léxico de los comentaristas deportivos ligados a las “canchas” y a los “estadios” de la república, la “superficie de reparación” es el “área chica”, en cuyo interior está señalado el lugar desde el cual se lanzan los penales, es decir, un tiro directo sin barreras, que repara la falta cometida al atacante.

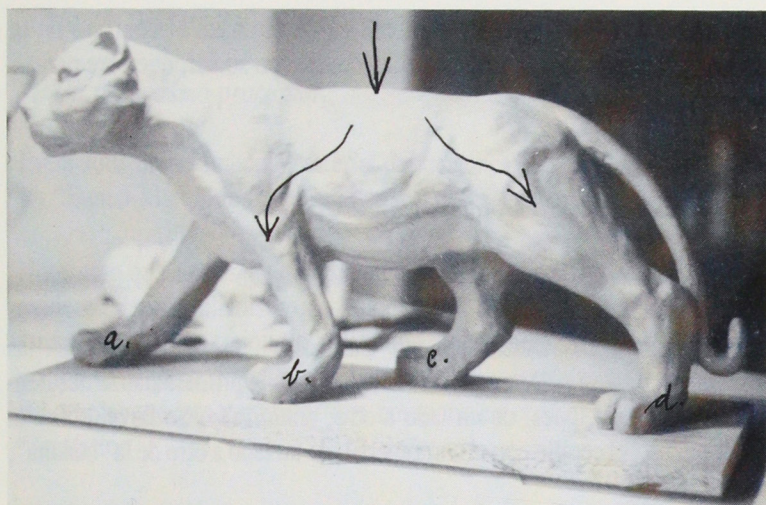
3. *De la signatura.*

Hay un aspecto que se debe tomar en serio: la regleta que sirve de guía al cepillo está sujeta al borde de la “cancha” de cemento pulimentado, mediante sendos “mojones” de yeso, sobre los cuales queda estampada la contraforma de la mano del estucador, a modo de “signatura”.

El mesón hace función de arcada, de puente, de sostén, de fundación, gracias a su par de pilares gemelos, sosteniéndose unos a otros como dos hermanos rivales.

Pero es un puente suspendido. A lo menos, mediatizado. Retardado por un dispositivo de aislamiento, que cumple la misma función de las molduras en las puertas, de las antesalas, de las salas de espera: producir una transición.

En esta instalación, las cuatro patas del “mesón” estarán apoyadas sobre el lomo de cuatro figuras de cemento o metal fundido, realizadas a partir del modelo de una estatuilla de cerámica vitrificada, representando un puma (león chileno) de pie, con las patas asimétricamente dispuestas, captado en actitud asechante. El modelo de origen de estas piezas proviene de Punta Arenas, donde forman parte de una cierta tradición local que tiene que ver con la epopeya de la ocupación del territorio. No era de extrañar que Gonzalo Díaz recogiera este símbolo domesticado de un genocidio, en que la figura del puma cristalizado grita la ausencia del “otro” que fuera cazado como puma, en las praderas de la fotografía de Joseph Popper dirigiendo su cacería humana.



Los pumas así utilizados son cuñas que nivelan la acumulación de elementos que están dispuestos sobre la mesa. De este modo, sostienen la memoria de una (es) "cena" ancestral; en dos sentidos, por una parte, por lo originario de la moldura; por otra parte, por la vinculación que el puma habilita entre "urbanidad colonizadora" y "animalidad autóctona". Esta última, presta a justificar la caza de indígenas como análoga a la caza de pumas, convertidos en plagas.

Esta modalidad –molduralidad– del dispositivo de sostén que Gonzalo Díaz imagina, proviene del emplazamiento romano de los obeliscos egipcios, cuyos ángulos de base son cuidadosamente dispuestos sobre la caparazón de cuatro tortugas de bronce.

Desde aquí, dos cosas: la primera, mención próxima a la leyenda de la caparazón de tortuga en la invención de la escritura, tema que en Gonzalo Díaz y algunos artistas como Eugenio Dittborn y Arturo Duclos es recurrente; la segunda, la tortuga es imagen de todo desplazamiento lento y paciente, como las migraciones fundamentales. Los obeliscos vienen de fuera de la "romanidad" y quedan suspendidos sobre pequeñas corazas que denotan la dudosa permanencia de su destino.

Es preciso agregar que los pumas son incorporados a la instalación, después que Gonzalo Díaz descubre que son emblemas del territorio regional, en una zona de poblamiento "mitteleuropeo" que vive difícilmente la memoria residual del aniquilamiento de las "cuatro razas", *Aonikenk*, *Selknam*, *Yámana*, *Kaweshkar*, –como las cuatro patas del "mesón"– que los antecedieron por siglos.

Estos pumas declinan y arpegian el encuentro acordante de las patas del "mesón" con el suelo. En verdad, la pata es el mayor conductor soportante de la fuerza de gravedad de los cuerpos que caen –la moldura–, y la función del puma orgánico será distribuir las fuerzas, por así llamarlas,

“terminales”. Al mismo tiempo retiene en su espinazo el contacto de la “masa de la mesa” con la anti-gravedad del cuerpo social, que vive para... ascender.

VI. LA COREOGRAFIA SOBRE EL PUENTE

1. Del “puente de Nantes” al “puente de Avignon”.

Michel Serres, en “Esthétiques sur Carpaccio”, escribe: “en todas las canciones populares, los puentes se desploman a la primera danza desatenta”. Se atravieza, pues, de un lado a otro, *temblando*. Se lleva, sobre la mesa-puente, el cepillo con el contraperfil, de un lado a otro de la “cancha”, *meneando*.

Ahora bien: La cantinela de los puentes nos conduce a considerar la repetición del gesto del cepillador como una letanía. De un modo cercano, relato la deuda de esta mención a la “cantinela”, desde “Mil mesetas” de Guattari y Deleuze, in/suficientemente leído, siempre, y sin embargo, “caja de programar declinaciones” cada vez más resonantes.

No puedo dejar pasar, tampoco, la nota siguiente: “Se denomina ‘cantilación’ la lectura litúrgica pública hecha sobre un modo recitativo” (Bernard Dupriez, “Les procédés littéraires”).

Aquí, el recitativo del que se trata es el sistema artesanalmente serial de fabricación de la moldura, en el sentido que, en toda una línea, es uno el molde que se somete al ir-y-venir, en un gesto reconocible por su erótica mecnicidad, tomada al pie de la letra.

2. La “máquina de soñar”.

Es importante insistir en la coreografía diseñada a partir del meneo de una mujer cuando (se) corre el carro de la *máquina de tejer... interpretaciones*. Ese es el rumor totalizable de la tensión que señaliza el diagrama de los glúteos, de la cintura, de los hombros y del codo, para singularizar la acometida final entre la muñeca y los dedos de la mano, repitiendo y amplificando los efectos corporales del movimiento social que sellara en Chile el inicio a las “modernizaciones” de los 60.

VII. UN TECHO PARA TODOS

1. *Un italianismo procesual.*

En la zona de declinación material del mesón, Gonzalo Díaz, al igual que en “Banco-Marco de Pruebas”, levantará un “baldaquino”.

Nótese: lo que está escrito es “baldaquino” en vez de baldaquín. El empleo evidente de un italianismo resitúa el valor de esta instalación como una “máquina de generación de préstamos”, en el sentido que el italianismo en los neologismos franceses proporciona un caso ilustrativo de un tipo de desplazamiento particular que nos pone en contacto con la noción de “fantástico”.

Este es un relato fantástico, es decir, monstruoso, acerca de una deformación amplificada previa: la instalación de Gonzalo Díaz.

Fantástico es un italianismo que ingresa al francés por el siglo XIV-XV, a partir del griego “phantastikos”. La microestructura que el Diccionario Petit Robert sugiere para “fantasque” –por lo menos en el cuadro de la sinonimia– se remite al adjetivo “bizarre”, de origen español –bizarro: bravo, valiente– que a su vez había recibido del italiano “bizarro” el sentido de “caprichoso”, de donde proviene “inesperado, insólito, extravagante, original... hasta lunático”.

El diccionario ha sido definido por B. Pottier en “Probleme der Semantik” (Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1968), citado convenientemente por Mariagrazia Margarito en “Les italianismes: une machine à rêver” (in *La Linguistique antastique*, Denoël, 1985), como un “monstruo lingüístico”, y más tarde, por Barthes como una “máquina de soñar”. Pero, como advierte Mariagrazia Margarito, si bien la idea misma de léxico es monstruosa, al menos la neología deja ver los nudos articulatorios en los cuales nada puede tomar forma “ex nihilo”, y, desde los cuales se legitima el uso y abuso del código y de la subversión del código.

Lo que esta instalación nos enseña es a validar la cadena de subversiones procesuales desde las cuales es posible formular una especie de paradigma, a título de ficción artística.

La cuestión de la ficción está en el centro. La monstruosidad del Petit Robert señala una vía que nos conduce desde la fantasía hacia la imagi-

nación, y de la imaginación a la inventividad, a la quimera, a la fábula. La fantasía tiene que ver con la producción de imágenes construidas y “agenciadas” –para emplear un término “guattariano”– a partir de un “artefacto” –¡otro italianismo! que proviene del latín “artificium”. Ahora, bien: para situar este texto en la lógica de los artificios, es preciso indicar que esta palabra ingresa al francés en el siglo XV “como composición pirotécnica destinada a consumirse de manera más o menos rápida” (Mariagrazia Margarito).

Respecto a este texto en particular no habría cuidado, puesto que ha sido embarrilado con una mecha retardada.

2. El “baldaquino” como “convertidor”.

Este trozo de tela rectangular –¿acaso una medida de tela sin imprimir?– sostenido entre cuatro pilares... de la sabiduría... es el “convertidor” del mesón en altar del trabajo.

El hombre no desea que un dios observe lo que hace con sus manos, en este terreno literal, si por “lit” y por “littera” llegamos a la consideración de los *lechos* y de las *letras* que se encostran y se escaman sobre las sábanas.

La importancia del “baldaquino” y del “mesón” es la de señalar el sentido de la ubicuidad de la “casa-Díaz”, poniendo el acento en la defensa de los espacios de reproducción de la integridad interior.

Estos dos rectángulos encuadrados engendran articulaciones de paso, de traslado de un plano de obra a otro plano de obra, de un plano de discurso a otro plano de discurso. Por ejemplo, de “Sueños privados, ritos públicos” –texto escrito para “Banco-Marco de Pruebas”– a “Pequeño Ensayo de Teoría Local” –texto escrito para esta última instalación.

Es preciso insistir en esto porque es la única manera de entender la mención a la fábula sobre las primeras mallas de impresión serigráfica confeccionadas con pelos humanos.

Pues bien: en la nueva instalación, el pelo cumple un rol fundamental de aglutinador, ya que la enfierradura de la moldura es cubierta por láminas de metal desplegado sobre el cual se deposita un empaste hecho a base de pelo de animal y cemento relativamente aguado. Pero al mismo tiempo,

el pelo es un declinador semántico que permite la infinitesimal separación del átomo epicúreo.

El “baldaquino” es un “templun”, un sitio sagrado que inscribe la valoración general del techo como noción de protección. Techos acarreados, como la cosmética capilar de ciertos indígenas ecuatorianos, que al iniciar un viaje se fabrican a títulos de “sombbrero” un peinado a base de barro, para llevarse la casa consigo y asegurar el retorno.

3. La cuestión del acento circunflexo.

Siempre he pensado que en esta instalación, el “baldaquino” acentúa... pero como lo hace un acento circunflexo. En francés, dicho acento señala el lugar en que antiguamente había una letra (“nôtre” por “nostre”). La instalación de Gonzalo Díaz marca el lugar de una antigua letra suprimida. Esta instalación declara la desaparición de una letra.

Pero también señala la circularidad del discurso de obra (“circum”) sobre el mismo lugar sagrado (“circumlocum”), así como la flexión de las rodillas ante el juego del poder (“genuflexión”). El “baldaquino” se revela de este modo como siendo un emblema del “palacio móvil”, lugar volante de administración del poder... sobre las molduras del social.

Las hipótesis acerca de las razones de la supresión de la letra no están del todo claras, y el “baldaquino” se autoriza un estatuto en términos de la religiosidad popular chilena y de las luchas urbanas. Su sola disposición convierte al “mesón” en un “altar de sacrificio”, y al conjunto, en una “animita”... cuando no, en “carpa” de una “toma de terreno”.

Por algún modo, se trata de figurar la realidad de una “modernidad adecuada”, que combina de manera desigual elementos materiales y simbólicos que ilustran paródicamente un capítulo tardío en el estudio de las culturas populares en el capitalismo.

No se debe olvidar que la instalación de la cual todo esto se declina es, originalmente, un dispositivo de fabricación de balaustres; esto es, el símbolo arquitectónico de una monumentalidad estatal cuya existencia ha sido directamente proporcional a la crisis de la vivienda en Chile. Crisis que a su vez nos ha proporcionado el léxico básico para comprender el paso, en pintura chilena, de la noción de paisaje a la noción de territorio.

VIII. DE "LAS TRES MARIAS" A "LAS CUATRO RAZ(ZI)AS"

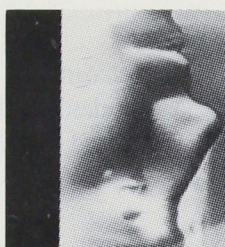
La instalación de Gonzalo Díaz contempla, además, seis paneles dispuestos a construir el "detrás del mesón", y sólo son visibles a través suyo.

Los seis paneles forman un tríptico, compuesto en cada una de sus partes por dos de estos paneles, uno en forma de cuadrado y otro en forma de rectángulo vertical alargado. En los paneles cuadrados se reproduce el rostro de Sor Teresa de Los Andes, de Diamela Eltit y de Zulema Morandé, mientras que en las lonjas verticales se repite siempre la misma figura invertida de un "selknam", una de las "cuatro razas" que inviste su cuerpo con operaciones de pintura. Esta es, propiamente, la parte invariable de la oración, estableciendo el vínculo con los cuadros de "las tres marías" a través de las marcaciones pictográficas.

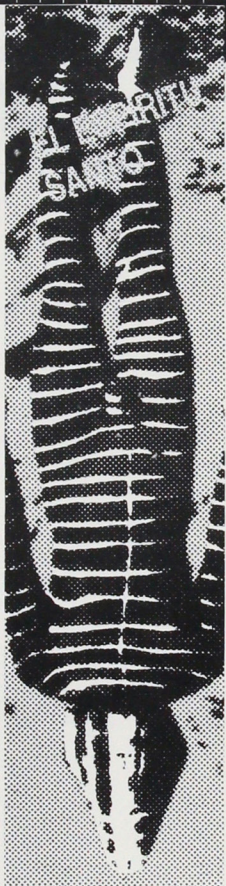
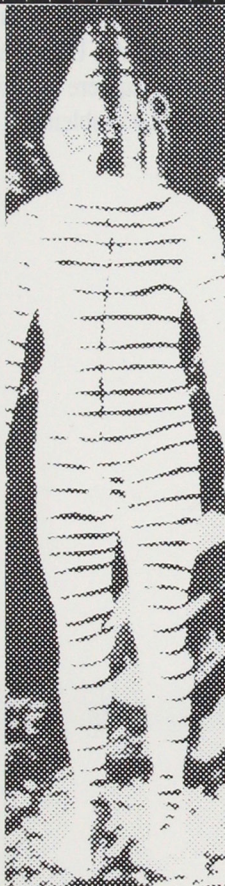
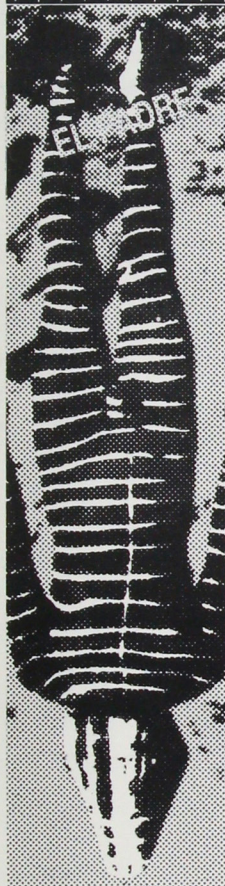
Variante: el tríptico se compone de tres paneles verticales de 250 cm. x 50 cm. Cada panel, en su quinto superior reproduce una a una las cabezas de Sor Teresa de Los Andes, Diamela Eltit y Zulema Morandé. La cabeza del panel central correspondiente a la de Diamela Eltit, está invertida. En los cuatro quintos inferiores de cada panel se repite la impresión de un "selkman". En los paneles externos del tríptico, estos se encuentran en posición invertida: en cambio, en el panel central, aparece en posición normal.

No deja de ser interesante recordar que en los grabados europeos del siglo XVI, que relatan las conquistas españolas, abundan las imágenes de aborígenes colgados de las muñecas a grandes travesaños, a quienes se los quema por los pies. Invertir los cuerpos obedece al deseo de calmar esas llagas en las lágrimas de tres mujeres emblemáticas que también se hacen merecedoras del sagitarismo lingüístico del Verbo Divino.

En efecto, Diamela Eltit ya ha sido citada en uno de los trípticos de la instalación "Banco-Marco de Pruebas", en su función de quisio, pibote y clave de la especularidad de las otras dos mujeres, a propósito de sus trabajos corporales de 1980; Sor Teresa ha sido citada en el segundo tríptico de la misma obra, por las marcaciones de su escritura epistolar, base y fundamento de su proceso de beatificación, que a su vez está puesto en relación con el proceso seguido al marido de Zulema Morandé, autor de su asesinato por degollamiento, pero favorecido en un primer juicio por una decisión venal.



85 84 80 78 77 76 75 74 73 72 71 70 69 68 67 66 65 64 63 62 61 60 59 58 57 56 55 54 53 52 51 50 49 48 47 46 45 44 43 42 41 40 39 38 37 36 35 34 33 32 31 30 29 28 27 26 25 24 23



Las cabezas de "las tres marías" son el cielo republicano en el cual el aborigen ha puesto sus pies en remojo, con la salvedad que sólo en el panel central, el aborigen recobra el sentido.

Desde ahí se entiende que la decisión venal contamina el proceso de beatificación, y que por esta vía, las bases y fundamentos de una vida cristiana al servicio de Dios Padre, se hace compatible con el relato de

una obra de Diamela Eltit, "El Padre Mío", editada por Francisco Zegers en 1989.

Las tres mujeres indicadas y el "selknam" en cadena ponen término, puntualizando, a una declinación que desde la disposición objetual pasa a revertir el peso narrativo de la frontalidad, concibiéndolas paródicamente como estampas trinitarias de un misterio gozoso.

POST-SCRIPTUM

"Morfologías; átomos, clinamen. Todo esto es un alfabeto. Espacializado, como conviene, ya sea escrito o pintado. Un solfeo de formas elementales. Sin embargo, todo desciframiento requiere un alfabeto. He aquí el código genérico binario de algunos textos y emblemas". (Michel Serres, "Esthétiques sur Carpaccio").

EDICIONES DE LA CORTINA DE HUMO

La Declinación De Los Planos es el título de la instalación de Gonzalo Díaz, que arma y construye como *ponencia objetual* –su participación diferida– para el Seminario chileno-argentino *La Encrucijada Modernidad Posmodernidad en América Latina*.

El texto de Justo Pastor Mellado *Pequeño Ensayo de Teoría Local* queda incorporado a la instalación a manera de *objeto volante*, y puede ser entendido como *ponencia-al-interior-de-la-ponencia*.

Este seminario ha sido organizado por el I.L.E.T. de Buenos Aires y por la REVISTA DE CRITICA CULTURAL de Santiago de Chile.

La patrocina la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, la Facultad de Filosofía de la P. Universidad Católica de Chile, el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y el Departamento de Comunicación y Cultura de la Secretaría General de Gobierno, ambos del Gobierno de Chile.

Finalmente, auspicia a este seminario el Instituto Francés de Cultura, el Instituto Chileno-Argentino de Cultura y la Embajada de Argentina en Chile.