

Presentación del libro
Gonzalo Díaz. Escritos 1980-2020 y Textos en Obra
Salón José Miguel Blanco, Museo Nacional de Bellas Artes
Sábado 12 de julio de 2025 12:00 h

PRESENTAN:
Consuelo Rodríguez, artista visual
Federico Galende, escritor y filósofo
Pablo Langlois, artista visual
Gonzalo Díaz, artista visual

Presentación de libro
GONZALO DÍAZ
ESCRITOS 1980-2020
Y TEXTOS EN OBRA
Edición de Consuelo Rodríguez

12 de julio 2025, 12:00 hrs.
Salón José Miguel Blanco
Museo Nacional de Bellas Artes.

INVITA

**Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio**
Gobierno de Chile

**SERPAT**
Servicio de Registro e Identificación Patrimonial
Gobierno de Chile

**PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO NACIONAL DE DESARROLLO CULTURAL Y LAS ARTES, FONDECYT, AMBITO NACIONAL DE FINANCIAMIENTO, FOLIO 592229**

125
AÑOS

**MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES**

COLABORA

metales pesados
EDICIONES

Invitación Digital para el libro Gonzalo Díaz. Escritos 1980-2020 y textos en obra. Ediciones Metales Pesados.

Participaron:

Consuelo Rodríguez

Federico Galende. Lectura de texto por Macarena Garcia

Pablo Oyarzún

Pablo Langlois



Presentación del libro
Escritos 1980-2020 y Textos en Obra de Gonzalo Díaz
Salón José Miguel Blanco, Museo Nacional de Bellas Artes
Sábado 12 de julio de 2025 12:00 h

Consuelo Rodríguez

Gracias al Museo Nacional de Bellas Artes, a Varinia Brodsky, Daniela Berger y al equipo de producción del museo por apoyarnos un sábado a mediodía para esta presentación del libro *Escritos 1980-2020 y Textos en Obra* del artista visual Gonzalo Díaz.

Quisiera agradecer a todos quienes vinieron hoy y nos acompañan.

Lamentamos que Federico Galende no pudo estar por motivos de fuerza mayor, estaba muy apenado de no poder acompañarnos. Amistosamente se sumó a nuestra mesa Pablo Oyarzun, pero anoche, a última hora, Federico nos sorprendió y nos envió un texto.

Entonces tenemos tres presentadores.

A mi lado, esta Pablo Oyarzun, filósofo, ensayista y traductor, Profesor Titular de Filosofía y Estética en la Universidad de Chile. Director del Seminario Central de Investigación del Instituto de Arte, desde 1997. Es autor de más de 500 publicaciones, ensayos, libros, obras traducidas, (metafísica, ética y filosofía política, epistemología y filosofía del lenguaje, estética y crítica de arte y literatura, cultura, educación y política).

Pablo Langlois, artista visual, Profesor Titular de Universidad Andrés Bello donde es director de escuela. A partir de los mediados de los años 80's ha participado activamente de la escena de las artes visuales en Chile exponiendo nacional como internacionalmente sus trabajos, vinculados a la pintura, la gráfica y

la instalación. Ahora mismo expone a unas cuadras en la calle Merced, en la muestra colectiva “Maniobra. Oficina de Artistas”.

...y desde Buenos Aires, nuestro querido Federico Galende, escritor y Filósofo, profesor Titular del departamento de Teoría del Arte de la Universidad de Chile, autor de numerosos libros de filosofía, estética, ensayos. Va a leer su texto Macarena García Moggia.

Voy a presentar entonces a quien nos reúne y convoca hoy, Gonzalo Díaz que esta con nosotros en primera fila: Figura central del arte contemporáneo chileno. Su obra transita por diversos lenguajes –pintura, gráfica, instalación– y ha sido exhibida en forma individual y colectiva en los museos de Bellas Artes y de Arte Contemporáneo de Santiago, Museo Nacional de Buenos Aires, Museo Nacional de Caracas, Museo de Arte Moderno de Nueva York y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre otros. Asimismo, ha expuesto en numerosas bienales: de São Paulo, La Habana, Venecia, Curitiba, Mercosur, Sydney, Praga, Shanghái, Busán, Trienal de Chile, documenta de Kassel. Ha obtenido las becas del Gobierno Italiano, Andes, Guggenheim, Artist’s Agency, Pollock-Krassner, así como las distinciones Chile-Francia, Altazor, Premio Municipal de Arte de la Municipalidad de Santiago y, en 2003, el Premio Nacional de Arte.

Su obra ha sido publicada en catálogos y libros bajo el sello de Ediciones de *La Cortina de Humo*, proyecto personal que se ha mantenido desde los años ochenta.

Es profesor de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile desde el 1º de septiembre de 1969, fecha que pone en perspectiva las décadas de su emblemático Taller de Pintura.

En enero de este año fue lanzado el sitio web con su archivo www.gonzalodiaz.cl y actualmente exhibe la exposición “Gonzalo Díaz Pintor”, en el espacio *Il Posto*, bajo la curatoría de Amalia Cross.

Pero aquí estamos por “Gonzalo Díaz, Escritor”. Por este libro que es la primera publicación sobre la escritura de Gonzalo.

Presentaré muy brevemente el trabajo de edición del libro (lo mas esencial, los otros asuntos mas detallados y técnicos los pueden leer en la nota inicial), para luego darles la palabra a los presentadores.

Cuando siete años atrás le propuse a Gonzalo Díaz la idea de publicar un libro con sus escritos me contestó:

“Veamos, porque no sé si tenga tantos textos que yo haya escrito. O sí pudiera ser también un libro secreto (porque el formato sería así, pequeño) como una obra secreta”.

En ese momento yo también pensaba en un libro más acotado, una edición que fuese la primera difusión de su escritura.

Fundamentalmente pensaba en tres textos:

Primero, “Afán del descuadramiento”, escrito en 1993, para el catálogo de la exposición de Natalia Babarovic y Pablo Langlois [aquí con nosotros en la mesa], texto que me parecía indispensable para comprender el modelo del Taller de Pintura que imparte Gonzalo Díaz en la Universidad de Chile,

Además tenía en mente publicar dos presentaciones de libros: la escrita para la segunda edición de *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard, leída por Díaz en este mismo en el *Salón Blanco* del Museo Nacional de Bellas Artes el año 2007, donde presenta la escena de avanzada y el surgimiento de la producción artística, la escritura crítica y teórica de aquella, como “la más densa, apasionada, polémica, productiva y estructurante de la Historia Cultural de la República”;

y (último texto en mente) la presentación del libro *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile*, de Federico Galende, leído en el contexto de la Trienal de Chile en el CENTEX, Valparaíso, el año 2009, donde Díaz configuraba un panorama de los artistas e intelectuales chilenos entre los años 80's y 90's.

Consideraba que esos tres textos perfilaban la escritura de Gonzalo Díaz como artista, profesor de taller y su incidencia como figura pública.

Podrán ustedes percatarse de que el resultado de este libro es bastante más extenso y, por tanto, lejano de nuestra primera idea e intención, ya que lo que presentamos hoy es un volumen de ciento cincuenta textos.

Esta cifra responde a que la obra de Gonzalo Díaz podrá presentarse ante nosotros como secreta, como enigma, pero nunca ha sido reducida.

Con la misma fuerza productiva que lo caracteriza, y mientras se dedicaba a realizar obras y numerosas exposiciones tanto en nuestro contexto como en la escena internacional, Gonzalo Díaz escribía y publicaba *por el lado* un cuerpo considerable de textos para revistas, catálogos, volantes, tarjetones, periódicos, presentaciones, ponencias, así como apuntes, notas personales, declaraciones de obra, manifiestos, cartas.

Digo *por el lado* porque cuando los escribía jamás lo hizo pensando en publicarlos dentro de la configuración de un libro como este. Por el contrario, escribió cada uno bajo su propio contexto, contingencia y singularidad, ajustándose al formato material y de inscripción, de la misma manera en que su obra se adecuaba a los soportes, los recintos y los espacios institucionales.

Escritos 1980-2020 y Textos en Obra es la primera publicación monográfica de los textos de Gonzalo Díaz.

Pertenece al género de “escritos de artista”, que se diferencia de un “libro de artista” o de un “catálogo de obra”.

Se trata de un género amplio y diverso, que en lo esencial se constituye como una forma de literatura a condición de que el autor posea un oficio desde otro lenguaje. En el caso de Díaz, el lenguaje de las artes visuales, la pintura, la instalación, el arte conceptual y político.

En nuestro medio editorial se ven pocas compilaciones monográficas extensas de escritos de artistas visuales chilenos, si bien tenemos una tradición notable en este género de escritura, como los escritos sobre arte de Adolfo Couve, escritos sobre pintura de Natalia Babarovic y Eugenio Dittborn, entre otros.

Pero por compilación monográfica extensa me refiero a ediciones mayores tales como los *Escritos* de Marcel Duchamp en la edición al español dirigida por José Jiménez, para la editorial Galaxia Gutenberg; *Sweet Nothings. Notes and Texts*, de Marlene Dumas, editado por Mariska van den Berj para Koenig Books; *Writings* de Gerhard Richter, editado por Hans Ulrich Obrist por editorial Thames & Hudson;

o los *Escritos* de Joseph Kosuth, edición al español al cuidado de Roc Laseca, publicados en Chile bajo este mismo sello, Metales Pesados.

Libros como esos los atesoramos en un lugar especial de nuestra biblioteca y, siendo extensos, los estudiamos y leemos de a poco, como si se trataran de enciclopedias, resultándonos indispensables para acceder al pensamiento estético, conceptual y material de los artistas, junto a su experiencia de taller.

La escritura de Gonzalo Díaz fija un momento crucial de la historia del arte contemporáneo en nuestro país mediante textos complejos, sugerentes, que no solo pueden ser de interés para quienes nos dedicamos a la misma actividad, sino que se vuelven esenciales para la escena crítica, teórica, filosófica y estética.

Quisiera presentar entonces el trabajo de edición, señalando los aspectos más relevantes.

Primero los Escritos y luego los Textos en Obra.

Escritos 1980-2020

Dentro de la selección final de setenta y dos textos que conformaban cuarenta años de escritura, no quise dividir por décadas cronológicas, sino encontrar e identificar dentro de su misma escritura aquellos asuntos que trataba Gonzalo, por lo que le propuse una clasificación bajo cinco palabras: *claves*, *evocaciones*, *transferencias*, *posiciones* y *contextos*, las que pasaron a conformar las secciones del libro.

Intenté armar cada una de estas secciones como unidades en sí mismas, procurando que cada una pudiera conformar uno de esos “pequeños libros secretos”.

De este modo, la sección ***Claves*** [son claves de acceso a su obra], reúne escritura referida a procesos creativos, de formulación y de producción de su obra, poética de obra, contingencia de obra.

La sección ***Evocaciones*** corresponde a aquella escritura donde Díaz describe recuerdos, ocurrencias, referencias literarias, memorias, pensamientos, apuntes de experiencias y cruces entre la vida y el arte, así como también estados de ensoñación, fantasías de producción.

La sección ***Transferencias*** recoge aquellos textos que establecen sus vínculos como profesor, ayudante y estudiante. También se incorporan escritos sobre la enseñanza de arte en contextos universitarios.

La sección ***Posiciones*** corresponde a aquella escritura de orden crítico en que Gonzalo Díaz toma posturas frente a conceptos, libros, escenas artísticas y políticas. Aparece en esta selección de textos una dimensión del artista que no puede ser omitida, en que manifiesta adhesión o rechazo de forma pública o privada.

Por último, la sección ***Contextos*** reúne escritos dedicados a *otros* artistas y escenas del arte chileno, sobre muestras individuales y colectivas, así como lugares de exhibición.

Hasta aquí con los escritos.

Ahora una breve mención a los *Textos en Obra*.

Textos en Obra

Dada la preponderancia de los textos dentro de gran parte de la obra visual de Gonzalo Díaz, le propuse realizar una sección especial denominada *Textos en Obra*, la que tratamos en conjunto con una diagramación distinta.

Esta sección es una invención, un corpus a medio camino entre curatoría y edición.

Ideamos una forma de presentación —que funcionara como una especie de artefacto— que traslada los textos objetualizados empleados en sus obras hacia fuentes tipográficas fijadas e instaladas por él mismo en la superficie blanca de la página.

Así, en cada una de las setenta y ocho entradas seleccionadas para *Textos en Obra* se establece una disposición gráfica de cuatro tipos de texto:

- 1) *en la esquina superior izquierda*: el título de la obra y su crédito;
- 2) *en la esquina inferior izquierda*: párrafo de texto ecfrásico redactado por Gonzalo Díaz, que describe la materialidad del *texto en obra* y su contexto [es una ecfrasis o contra-ecfrasis del productor]

3) *dispuesto en el plano según criterio de Gonzalo Díaz*; el *texto en obra* propiamente tal;

4) también *dispuestas en el plano según criterio de Gonzalo Díaz*; pequeñas notas flotantes que apuntalan y funcionan a modo de “cuñas” en cualquiera de las tres partes de la diagramación previamente mencionadas.

Por último, considero importante señalar que en toda esta sección *Textos en Obra* [y en todo el libro] procuramos que el signo tipográfico (la letra, la palabra, la frase diagramada e instalada) adoptase el rol de elemento visual sin dar concesiones a imágenes figurativas o registros fotográficos que puedan tener una función de ilustración.

Finalmente, no puedo concluir sin reconocer y agradecer el trabajo y apoyo de todas aquellas personas e instituciones que formaron parte de la producción de este libro:

a **Gonzalo Díaz**, en primer lugar, por confiarme esta tarea y darme absoluta libertad para la propuesta de edición. Por su constante participación, compromiso y confianza en un proceso que se reveló exigente y desafiante para ambos; agradezco el inmenso trabajo dedicado a buscar el material, la lectura y revisión de sus escritos, y muy especialmente la forma en que se abocó en la realización de los *Textos en Obra*, en su formulación, escritura de los textos efrásicos y las innumerables pruebas de diagramación y correcciones que tuvieron. Es una sección invaluable sobre su obra, que sin su entrega no habría podido materializarse. No son suficientes las palabras para todo el tiempo que el artista destinó a este libro, considero que las horas de trabajo y reuniones involucradas quedan a la vista en esta publicación;

a la artista **Nury González**, quien colaboró cariñosa y cuidadosamente con el proyecto en todo momento: aportó con documentos fundamentales para la edición y sobre todo —merece una mención especial— me apoyó en los complejos años de pandemia con las estadías que realicé en Santiago para trabajar con Gonzalo;

a **Paula Barría** y **Sergio Parra**, de Ediciones Metales Pesados, por la confianza sin reservas que han tenido en el proyecto y su interés por integrarlo a su colección editorial;

al equipo que trabajó en el libro: la diseñadora **Antonia Sabatini**, por su ejemplar y acertada diagramación del libro que realizó con arte y sutileza, su amable disposición a realizar las muchas pruebas que se requirieron;

a la poeta y escritora **Macarena García Moggia**, quien, debo señalar, ha estado desde el empuje inicial del proyecto apoyándome constantemente con sus consejos editoriales, la formulación de los fondos adjudicados y que con su gran experiencia y dedicación trabajó conmigo en la corrección de estilo de los textos;

al poeta y traductor **Carlos Henrickson**, quien revisó exhaustivamente todos los idiomas de los textos y sus respectivas traducciones, leyó varias veces el manuscrito, además de la corrección de pruebas;

a **Cristian Tejo** por la impecable supervisión de imprenta.

Quisiera, además, expresar especial agradecimiento a personas que colaboraron en el proyecto: a la fotógrafa **Paz Errázuriz** por el retrato del artista incluido en esta edición; a **Carlo Solari**, quien confió y apoyó tempranamente en el libro cuando aún no tenía mayor desarrollo; a **Pedro Montes**, quien apoyó la primera etapa para postular al Fondart y compartió textos fundamentales que permanecían completamente inéditos; a **Nelly Richard**, quien leyó el manuscrito con la primera selección de textos y cuya apreciación fue un verdadero aliciente para proseguir con el trabajo; a **Pablo Oyarzun**, quien revisó cuidadosamente la sección de *Textos en Obra* aportando conceptualizaciones para los criterios de edición de esa sección; a **Macarena Murúa** y **Paloma Molina**, del archivo Gonzalo Díaz por su revisión y ajustes oportunos en la sección de *Textos en Obra*; a **Antonio Echeverría**, de Il Posto, quien también me facilitó el acceso a documentos incluidos en esta publicación; a **Bruno Cuneo**, quien me dio valiosos consejos editoriales en diversos momentos del proyecto; a **Felipe Orellana**, supervisor del Fondart que atendió activamente las necesidades y urgencias del proyecto; a las asistentes del artista **Camila Moya Naulin** y **Daniela Díaz Tapia**, y a mi asistente **Estefanía Espinoza**.

El primer manuscrito de este libro fue apoyado por la Beca de Creación Literaria, Modalidad Referencial, del Fondo del Libro y la Lectura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y en una segunda etapa por el Fondart, Artes de la Visualidad, modalidad Difusión, proyecto que permitió la creación editorial de la sección de *Textos en Obra* y la impresión de esta primera edición.

Espero que este libro tenga vida propia, sus propias derivas, lecturas, interpretaciones.

Las primeras son las que presentarán Pablo Oyarzun, Federico Galende y Pablo Langlois.



PRESENTACIÓN LIBRO GONZALO DÍAZ. ESCRITOS 1980-2020, editorial Metales Pesados.

Federico Galende

Quiso una circunstancia familiar desafortunada que a la misma hora en la que debía estar yo presentando este libro de Gonzalo Díaz, editado y epilogado preciosamente por Consuelo Rodríguez y publicado por Paula Barría y por Sergio Parra, de quienes no hace falta decir todo lo que han hecho por las aristas más consecuentes de nuestro llamado arte local, me encuentre en la alicaída Buenos Aires, perdido y sin casa y tratando de esbozar algunos apuntes en medio de las urgencias de un sanatorio helado en el corazón del invierno. Nada de esto alcanzará a persuadirme, sin embargo, de no decir algo, aunque más no sean unas palabras sueltas, sobre este libro tremendo, fundamental, inesperado para mí por razones que a lo mejor voy a explicar y en este aspecto totalmente asombroso.

Esto que acabo de señalar no quiere decir que no estuviera yo antes al tanto de lo bien que escribió siempre Gonzalo, de lo que no estaba al tanto era de su modo exacto de emplear la literatura, que aquí queda revelada como el laboratorio discreto, quitado de bulla, que ahora vengo a notar que estaba detrás de muchas de sus majestuosas realizaciones visuales. Es como si en él la literatura empujara los hechos oníricos del pensamiento a un tipo de composición material que inevitablemente tiene que relegarla, forjando su parte más íntima o más secretamente sentimental.

Entonces, por mucho que el libro se subdivida en seis secciones o acápites, lo que no es para nada incorrecto, la resta literaria que atraviesa todo el volumen admite ser dividida en tres partes, premunida cada una de un tono que la diferencia de la anterior pero que gira, como las demás, en torno a un tronco común, como si parafraseando a Lucrecio se tratara de átomos que vagabundean por el espacio chocando unos contra otros para terminar formando, de todas maneras, una danza en ruedas de figuras. Es cierto que están los símbolos (la hoz y el martillo, la data, los días, el código o la madona, las catorce estaciones atribuladas), pero estos símbolos son de las figuras sus mamelucos, sus ropas de fajina o incluso sus aspavientos. Por eso el Rerum Natura aparece evocado en

estas páginas por todas partes, como si en Lucrecio hallara Gonzalo el oficio de quien a los símbolos sencillamente los desembalsama.

Los tres tonos con que lo hace me parecieron ser tendencialmente confesional el primero, experimental el segundo y declarativo, el tercero, aunque en cada uno, como vengo diciendo, se infiltran los otros dos, produciendo un corpus atípico en el que la presencia de la voz del autor se satura por un extraño efecto de vaciamiento. ¿Qué quiero decir con esto? Que Gonzalo Díaz está todo el tiempo en el libro, en el sentido de que uno lo lee escuchando su voz, su reconocible dicción, pero de una manera que no tiene que ver con la oprobiosa firma de una memoria, de un diario de anécdotas o un indigerible testimonio de vida, sino con poner al desnudo la masa dinámica de los cálculos que habitan detrás de la magia de sus conocidos y encantados mecanismos visuales.

No son cálculos que se presenten como perfectos o enteros, se presentan como lo único que posee un verdadero artista: la carencia última de un pensamiento que sea útil para explicarse a sí mismo. De esta manera, la literatura funciona en el pensamiento visual de Gonzalo como una poética de encontronazos sensibles que lo visitan mientras no está en casa, como lo decía Proust de las marcas o las arrugas que asoman un día en nuestro rostro, encontronazos inmersos entre dos fuerzas que son la de la ensoñación que a la consciencia se le adelanta y la del despertar que a sus objetivaciones le llega tarde.

Si se lo piensa bien, es el comportamiento esencial de la contemporaneidad, un todavía no que llega tarde a lo que ya era, y de cuyo inútil valle de lágrimas extrae este libro la confesión más interesante del mundo: la del nostálgico comunista aguafiestas que hace bailar a las formas petrificadas devolviéndoles (estoy retocando apenas una frase de Marx) el lado diabólico de sus clasicismos. De ahí el arrancón de las vestiduras al baile bobo de los ejercicios artísticos que son burlados, uno detrás del otro, en la mayoría de estas páginas. Es algo que ya sabemos que se intentó, como en los casos de Malévich o de Shklovski o de cualquiera de los artistas soviéticos en la era más saludable de la destrucción: mostrar que detrás de las formas no hay nada. Aunque en este libro se intenta algo más, la idea de que lo único que importa del arte es su materialismo inocente, su maldad aguda y desinteresada.

Darí­a la sensaci3n de que este materialismo tiene su apoyatura en los fragmentos ruinosos de una civilizaci3n milenaria que DÍaz maneja con enorme destreza y erudici3n, pero cuyos encajes no quiere que cuenten con ninguna adici3n te3rica o filos3fica que los resuma. Son encajes que de tan únicos solo pueden cobrar un mÍnimo de forma en las superposiciones precisas de las palabras, platos de letras en los que se ensayan ajustes interminables entre las distancias y las proximidades de los objetos. Y si no me equivoco, es esta medida exacta de distancias y proximidades, de la que la sonoridad del poema es su primera prueba plausible, lo único que a Gonzalo DÍaz le importa del arte, del que lo que desprecia es precisamente la parte que mÍs abunda: la del ensimismamiento temático de los materiales.

De ahÍ que su propia obra, tal como en las primeras cien o ciento cincuenta pÁginas aparece bajo el formato de su proyecci3n inicial, digamos que cuando estaba en pañales, sea una composici3n impensada de estas relaciones tan minuciosas de lejanÍas y acercamientos, asÍ como en las cien o doscientas que le siguen, formando el corpus del medio, las palabras o frases tomadas con pinzas son los hilos casi invisibles que mueven las extremidades de una gran marioneta visual, ensartando el movimiento del esqueleto en el ademán figural que compositivamente le corresponde.

La última parte de este volumen, que en rigor es una enciclopedia tan seria como tímidamente parodiada, se cierra con una serie de comentarios tajantes y declarativos sobre una enorme cantidad de operaciones aledañas, que dan cuenta de la maestrÍa del ironista seco que no utiliza la ingenierÍa del comentario para viajar del arte a la literatura, como lo habÍa intentado antes su amigo el doctor Couve, sino para exhibir lo inútil que es el oficio de cualquier ejercicio artÍstico cuando quiere pensarse a sÍ mismo sin apelar al hilado de las palabras que atesoran sensaciones desencontradas.

Quiero terminar seÑalando que si lo que me pas3 es una pena es porque, entre otras cosas, guardaba yo en un viejo placar un cuaderno de hojas negras que me regal3 en cierta ocasi3n Catalina Porzio, y mientras leÍa este libro sentado en un caf3 llamado La Popular que queda a unas pocas cuerdas de la morada en la que habita el artista, puro garabateaba en unas servilletas porosas unas anotaciones que se rompÍan. Esto fue

porque evidentemente me había expuesto a un sentimiento extraño, consistente en que si un artista que se dedicó toda su vida a hacer arte era capaz de escribir de taquito un libraco de esta contundencia, entonces qué podía hacer yo para sorprenderlo realizando una actividad que no fuera la mía. Fue ahí que pensé en el cuaderno de páginas negras que guardaba en el placar, y entonces caminé por las calles de la ciudad buscando un lápiz de pasta blanco con el que, una vez encontrado, estaba a unos pasos de esbozar mi primera tarjeta cuando recibí esta llamada de la que antes hablé y que me depositó, contra toda esperanza, en el rincón más lúgubre de esta ciudad donde ya nadie sabe de mí y yo soy parte de todo y desde la cual, ahora que separo la vista del texto, veo por la ventana que acaba de amanecer. Estoy obligado entonces a terminar porque debo subir a cumplir con las tareas para las que vine, y mientras subo las escaleras reparo, como no podía ser de otro modo, en lo benditos que son los escritores que corrigen con imágenes ineludibles las indulgencias y los aplanamientos de todos nuestros vocabularios. Felicito entonces a Gonzalo Días, a Consuelo Rodríguez y a la compañía Barría & Parra por esta entrega tan excepcional y, creo, imperecedera, y aprovecho también a mandarles un beso. Muchas gracias.



Obra Gonzalo Díaz

A comienzos del presente año se presentó en este mismo espacio el Archivo Gonzalo Díaz, su sigla: ARChGD.

Hoy corresponde presentar un libro que también tiene algo de archivo, pero que ciertamente es mucho más que eso.

El libro tiene por título:

Escritos 1980-2020

Textos en Obra

(Subrayo la O mayúscula de la palabra “obra”, porque es algo que me interesará en los sucesivos.)

Sean tales los créditos de esta presentación.

*

El trabajo de un artista esencial (pongo este adjetivo a la carrera, sabiendo que las alternativas tampoco evitarán cierto aire de trivialidad), el trabajo de un artista esencial vuelve a situarnos ante la pregunta ¿qué es una obra de arte? O, si se quiere más énfasis: ¿qué diablos es una obra de arte? ¿A qué llamamos “obra” cuando decimos “obra de arte”?

Dicho en griego, en latín, y, por cierto, abarcando más cosas que las “obras de arte”, es *érgon*, *opus*, *opera*. Para los griegos, *érgon* llevaba un signo o sello de actualidad; de ahí la palabra crucial de Aristóteles *enérgeia*, acto, ser y estar en acto, en obra. El acto puro y permanente es Dios, que se piensa a sí mismo: pensar, pensarse (a condición de ser Dios), es actualidad pura, sin merma ni pausa. Pero la actualidad también concierne a la obra de arte. Así pensaba Aristóteles la tragedia: ella consiste en su *érgon*, y su *érgon* es la catarsis, es decir, lo que la obra, el poema, *hacen* (*poieîn*, producir), que es

precisamente lo que hacen en cuanto y cuando están en obra. Es decir, en cuanto y cuando hay eso que solemos llamar espectadores o público, que está ahí para asistir a la obra, a lo que ella hace y lo que hace en ellos.

Dejo la pregunta por la obra formulada y, un poco, en barbecho.

Leyendo el título de este libro que algo tiene de monumento, además de archivo y otras muchas cosas, evocando a la vez la presentación del Archivo Gonzalo Díaz, y pensando en eso de “textos en obra” y su mayúscula, me puse a anotar, en cascada:

Obras de Gonzalo Díaz

Obra de Gonzalo Díaz

(como cuando se dice, colectivamente, “la obra de Gonzalo Díaz”)

Obra (de) Gonzalo Díaz

(poniendo entre paréntesis la preposición)

y

Obra Gonzalo Díaz

Se trataba simplemente de reparar en la preposición “de”, que para los efectos presentes designa pertenencia, procedencia y origen, y materialidad. ¿De quién es eso? ¿De dónde viene? ¿De qué está hecho? Son todas preguntas relevantes a propósito de una “obra” y, por fuerza, de una “obra de arte”. Para simplificar, digamos que hay la pregunta por la autoría (¿de quién es eso?), la pregunta por la idea (¿de dónde viene?), la pregunta por la materialidad (¿de qué está hecha?).

En la cascada que deletreaba, me interesaba ver lo que pasa cuando se elide el “de”, como si se hiciera omisión de la pertenencia, no para sumir la obra en el anonimato, sino para formar un único enunciado: “Obra Gonzalo Díaz”, que —supongo que se puede entender así—

funciona individualmente respecto de cualquiera y cada una de las obras del artista, lo mismo que colectivamente respecto de todas ellas, e idealmente respecto de lo que, de todas ellas y de cada una, hace una única unidad. Eso es, dicho platónica o mallarmeanamente, algo así como la Idea.

Cuando se pregunta por la “Obra Gonzalo Díaz” en este último tenor, me temo que la pregunta excede toda respuesta unívoca que fuese posible, y de alguna manera remite a la pluralidad de las obras, como si la respuesta no fuese otra cosa que el juego de relaciones recíprocas que pueda columbrarse en esa pluralidad.

Pero eso no le resta unidad ideal a la “Obra Gonzalo Díaz”, no desmerece la Idea. Y eso, porque si bien a cada una de las obras y a todas ellas, cual sea su estatura, consistencia, procedencia, intención o contexto, las encontramos en este mundo que habitamos, la “Obra Gonzalo Díaz”, como única unidad de la Idea, existe como tal y como la misma en todo mundo posible. Lo que llamo “Obra Gonzalo Díaz”, habiendo hecho elisión de la proposición de pertenencia y posesión, es por sí misma un nombre propio. El nombre propio de la “Obra”, que no cambia de entidad de un mundo a otro.

Mencioné las obras individuales y el mundo en que estas pueden estar presentes para nosotras, nosotros, en el mundo que habitamos y que en todo momento se está cayendo a pedazos y que vuelve a recomponerse, cada vez más parchado y derrengado. Lo que les da presencia y se hace indeleblemente presente en esa misma presencia es la materialidad, aquello de lo que están hechas las obras, lo que sea de lo que estén hechas: siempre, materia. Sin materialidad no hay obra. Esa materialidad, que hace posible que haya obra, no es meramente pasiva, justamente porque hace posible a la obra: es activa y casi podría decirse enérgicamente activa en este sentido.

Pero al mismo tiempo es lo que ancla la “obra” al mundo en que ella comparece, el mismo que endeblemente habitamos. Ese anclaje tiene un nombre en el léxico preciso y riguroso de Gonzalo Díaz y ese nombre, que no es propio, sino común, se transfiere a las obras: son “los graves”, los “cuerpos graves”, de los que habla con toda exactitud Consuelo Rodríguez en su hermoso epílogo. Las cosas y nosotras, nosotros (que también tenemos algo o mucho de “cosa”), somos graves, gravitatorios, caedizos — y caemos.

Sin embargo, algo hace la “obra” que suspende la caída por un momento. Ese momento, su persistencia, se llama, en este caso, “Obra Gonzalo Díaz”. Y ese momento solo es posible por la operación de una máquina, de una *mekhané*. La máquina es importante en la “Obra Gonzalo Díaz”. En cierto modo —y paradójicamente, si se piensa en la frase *the ghost in the machine*—, es el fantasma, *the ghost*, que mueve los hilos; pero a la vez, es la estructura y la disposición visible con su específica legalidad y cálculo. Así entendida, en este doble sentido, la *mekhané* es el *arte*. A este propósito, hubiese querido —si el espacio y el tiempo fuesen permisivos, que no lo son— traer el recuerdo de un texto de Heinrich von Kleist, “Sobre el teatro de marionetas”, que celebra el arte del titiritero (el maquinista) y, sobre todo, la performance de la marioneta, porque, a diferencia de los humanos (como puede comprobarse al observar a las danzarinas y bailarines), es anti-grave: apenas roza el suelo.

*

Al calor del estallido social de 2019 —que también podría decirse “Al calor del pensamiento”, título de una obra de Gonzalo Díaz que exhibe en resistencias eléctricas la frase de Novalis “Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre solo cosas”—, en ese periodo álgido, Gonzalo Díaz presentó en la galería D21 la muestra *Notizen*, una colección de enunciados visuales y materiales de variado

formato. Es lo que podría llamarse una “silva de varia lección” (un bosque con muchas enseñanzas), que es el título de una notoria enciclopedia de Pedro Mexía, publicada en 1540, que Borges toma por ahí de prestado.

Por alguna razón que nunca despejé, pensé que asistía a algo así como la “poética” de Gonzalo Díaz. Y escribí a propósito de eso. Lo que escribí fue un desvarío: dejé de lado todo lo que marcaba el contexto (y su relación indiscernible con la preocupación constante de Gonzalo Díaz acerca del poder, lo público y la república, y el vínculo de arte y política) y simplemente me entregué a un guion oculto cuya faz visible era el recorrido de esos diversos enunciados.

La cuestión de la poética me remitía a la pregunta por la obra, por la “Obra Gonzalo Díaz”, que también se me hace insistente con solo asomarme a la deriva a las páginas de este libro.

Pienso en este libro y pienso en el taller. De alguna manera, la obra nunca deja el taller. Esa persistencia es lo que da derecho y legitimidad al “de” de pertenencia. Y el taller, de una manera más secreta, es también el lugar de procedencia, una zona indesignable, intermedia, de duermevela. Es la zona en que el velado vislumbre de la Idea y la operatoria rigurosa de la *mekhané* se dan cita para permitir que una materialidad despierte a su peculiar actividad y por un momento sea anti-grave, esté en vilo.

En este contexto, *los textos*, quiero decir los “textos en obra” no son simplemente acompañamientos, descripciones, notas, suscripciones de obra que puedan desprenderse de ella: le son inseparables o quieren serlo, no la dejan tranquila, y ocurre, entonces, como si fuesen la inquietud que es la obra, ese vilo. Tienen algo de la intermediación que sería propia del taller.

*

Permítanme retornar a mi curiosidad a propósito de la “poética” de Gonzalo Díaz, para anudarla con la “obra”, la “obra de arte” y la “Obra Gonzalo Díaz”, y digo permítanme, porque me atrevo a concluir leyendo la parte de final del desvarío que escribí para *Notizen*.

Mi primera impresión al visitar D21 fue pensar que asistía al despliegue de una poética, de la poética de Gonzalo Díaz. Ya lo he dicho. Pero al mismo tiempo sentí que “poética” no era un término que atinara con lo que confusamente vislumbraba y sobre lo cual intento ahora hacerme claridad, a tientas. (“Ahora”, en el momento en que escribía el desvarío.) La verdad es que me pregunto qué me llevó a pensar que en esta muestra podríamos estar asistiendo a la poética de Díaz. Insisto: poética no era —y no es— el término propicio, porque viene cargado con el peso abrumador de la *poíesis*, la *productio*, la *creatio* y todas las otras magnitudes y valencias que están asociadas a estas nociones inveteradas y que son, precisamente, el horizonte de nuestro entender, percibir y experimentar “obras de arte”.

No es esa la palabra, como tampoco lo es concepto, programa, idea, aunque esta última me interesa, me importa: ya se habrá advertido. No digo que estas palabras sean impertinentes, no tendría cómo sostener una imputación como esa. Solo digo que elevan a potencia —a la potencia de la Idea, precisamente— algo que es anterior, que precede a lo que significan, que hace posible su significado, y que lo hace, casi diría, por contraste. Es algo que tiene que ver con el estatuto de la obra cuando esta, virtual, posible, aún no ha sido inscrita en un plan ni le ha sido prescrito ninguno, cuando subsiste en un hiato (imperceptible, sí) entre la materia y la Idea: un hiato que es aquello que de materia resta en la Idea a fin de que haya Idea y relación de esta con la materia, así como aquello que de Idea hay, como en letargo, en la materia, a fin de que haya materia susceptible de aparecer.

Entonces, no es que *Notizen* dé razón de un carácter distinto de obra, distinto a lo que entendemos, percibimos y experimentamos como obra desde los hábitos heredados de la tradición. Lo que muestra *Notizen* —en el modo del silencio, ya me referiré a esto—, lo que discretamente muestra es algo que en la obra es distinto del carácter de obra de la obra, algo que es como un rezago, una víspera, un índice, acaso un retorno.

Al final de su presentación de *Notizen* para la muestra en galería D21 Gonzalo Díaz apunta:

Pero tal vez el rasgo que aúna con más propiedad la contextura de estas obras, además de compartir todas ellas los significados que encierra el nombre de la muestra, sea el carácter provisional que comparten todas por igual, como si no alcanzaran a expandir el acto de enunciación hacia un entramado ficcional de cierta permanencia, a causa de la precariedad de los materiales y objetos puestos en juego y por la geometría de sus respectivas disposiciones, operaciones y procedimientos que definen la relación de estos pequeños ensayos objetuales con una temporalidad muy acotada.

La lucidez de Díaz a propósito de su propio trabajo, de sus “operaciones visuales” es, lo sabemos, ejemplar y ya ha habido sobradas oportunidades de advertirla y admirarla, y el libro presente las hará todavía más rotundas. El párrafo que acabo de citar, que da cuenta con toda exactitud del carácter, condición y entidad de las obras de la muestra, habla, en verdad, de la obra, de lo que llamamos la obra de arte, siempre precaria, a pesar de lo preciosos que puedan ser sus materiales. Esa materialidad define la índole de la precariedad, de la inherente vulnerabilidad de la obra. Habla el párrafo del punto,

del límite, borde o margen en que siempre fallan el enunciado y el acto al que este se debe, porque sin esa falla no habría acto ni enunciado en absoluto, no habría “obra”. Y habla, en fin, de lo imperecedero de la “temporalidad muy acotada” a la que está confinada y con la que está, por eso mismo, inexorablemente relacionada la obra. Es su secreto, que en silencio nos transfiere, nos infiltra, nos contamina de él, con él: todo es imperecedero en cada mínimo momento, todo lo es, ante todo, en el último, que siempre es cada uno de ellos. Toda obra es un “pequeño ensayo objetual”, un gesto inseguro que persiste por un tiempo de cuyo coto no hay número.

Hay, sí, la pasión de la obra. No hay obra donde no hay pasión, como no la hay donde no hay pensamiento. La pasión del pensamiento y el pensamiento que es la pasión responden por la obra.

Pero la respuesta es silenciosa. No es callada, no es muda, no es reservada ni menos omisa. No es callada, no es tácita: *taceo*, en latín, es callarse y callar, con referencia principal a la abstención o supresión del sonido articulado; remite, por lo tanto, a algo o alguien que tenga capacidad de habla, de lenguaje y lengua y que, en el acto de callar, la inhibe o la retiene. Y aunque *silentium* sea el sustantivo de *taceo*, *sileo* tiene una significación antigua, conservada en la poesía, que remite a la ausencia de movimiento perceptible, de ráfaga y de ruido; mienta sosiego, tranquilidad, que se dice del mar, de los vientos, de la noche, de la luna que declina. Evoco a Safo:

Déduke mèn à Selánna
kài Pleíades· mésai dè
núktes, pára d'érchet hóra,
égo dè móna kateúdo

Han declinado la luna
y las Pléyades; es la media

noche, transcurren las horas,
Y yo permanezco sola”.

El poema respira ese *sileo*.

Silencio: cuando las pasiones han cedido a lo que en ellas es pensamiento, cuando ya casi no son sino pensamiento, es decir, cuando son reconducidas a lo que las determina como tales y las hace ser lo que son, que no es ello mismo una pasión, pero tampoco es algo ajeno a ella. Ese regreso, esa noche silente de las pasiones, que es el último pensamiento que ellas dan de sí, es lo que entra en relación con el mero ser cosa de las cosas, con su puro estar, con su gravedad.

Y esto define una condición de la obra que es a lo que, creo, alude el término *Notizen*. Las obras como nota y noticia de ese estar. *Notiz*, *notitia* (dar a conocer, reportar), *notus* (conocido), de *noscere*, conocer, enterarse. Enterarse del estar. Del nuestro, también.

La secreta aspiración de la obra, pienso, es ser cosa y nada más (volver a serlo). El artista, se mide por la capacidad de prestar oído a esa aspiración (a ese silencio) y darle así lugar visible en medio de un mundo que está siempre al borde de su fin, y en el cual cada cosa está, simplemente, siempre. Estar es la condición de la cosa.

El primer fragmento de *Polen* (*Blüthenstaub*, “polvo de flores”), de Novalis, que ya referí, dice: *Wir suchen überall das Undebingte, und finden immer nur Dinge*, reitero, en castellano: “Buscamos por doquier lo incondicionado y siempre encontramos solo cosas”. Es, como recordaba, una sentencia recurrente en la obra de Gonzalo Díaz. La frase alemana juega con la cosa, juega con *das Ding*, que frustra la búsqueda de lo que no está condicionado a ser cosa, es decir, de lo in-condicionado, *das Un-be-ding-te*. Pero en ese juego, en un destello

fugaz, un instante, en el vilo de un salto, cosa e incondicionado coinciden. Ese salto es la “obra”, la “Obra Gonzalo Díaz”.

Pablo Oyarzun R.

12 de julio, 2025



Santiago de Chile, Julio, 2025

Introducción

Primero quiero agradecer, como corresponde, a la invitación que me hicieran Consuelo Rodríguez y Gonzalo Díaz, Editora y autor de este libro, a participar de esta presentación en la sala Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes que como muchos aquí saben fue la sala de dibujo de la escuela de Bellas Artes.

Digo esto ya que suma al libro, y esta presentación, una feliz coincidencia, considerando que, en más de uno de los escritos contenidos en el libro que se presenta hoy, aparece, el tan antiguo recurso al dibujo, como cuestión central de la formación del sistema de pensamiento de los y las artistas.

También me gustaría decir, más bien advertir, que ensayé varias formas de abordar esta presentación, básicamente mi preocupación central era conciliar en este texto dos cuestiones que me di cuenta pueden parecer engañosamente cercanas; la oratoria y la escritura. Sabiendo como sé que en esto de presentar libros tengo muy pocas horas de vuelo.

Ensayé entonces, rudimentariamente, un texto que pretende el tono hablado, como si se pudiera escribir emulando la manera de quien maneja esa habilidad de buscar la palabra exacta mientras se tantea la cara de la audiencia para calcular si subir la apuesta, torcer el norte o modular los énfasis según necesidad. Lo intenté porque imaginé que, como público de

Pablo Langlois

estos tiempos que corren, escuchar un orador es más entusiasmante que a un lector.

Lo más probable es que la ilusión de lógralo no sea más que eso: pura ilusión.

Me gustaría, para entrar en materia, decir que no me referiré la estructura diagramática del libro ni a la pertinencia (o no) de tal o cual decisión editorial, de tal o cual texto. Sí es acertada (o no) la decisión de colocar un título antes o después de otro o si la taxonomía del índice se ajusta perfectamente al razonable objetivo de dar una nueva significación (cosa que sí creo que hace, dicho sea de paso) a textos de tan diversa naturaleza: dudas, disputas, descargos, descubrimientos, esquemas, descripciones etc. Esto, básicamente porque no leí las 508 páginas de *Escritos 1980-2020 y textos en Obra* para presentar críticamente la edición del libro. Sino que leí las 508 páginas de textos para releer, e incluso leer por primera vez (confieso), muchos de los escritos que Gonzalo Díaz artista escribiera entre 1980 y el 2020 (1). Supongo que este es el primer pecado garrafal de un presentador de libros, el pecado que le hace perder la gracia original de su invitación. Pero mañana es domingo y expiaré mi pecado en secreto de confesión.

Lo hice en parte por que llegué a la conclusión que el libro se puede leer como se quiera: por partes, por secciones o de cualquier otra forma, una tan arbitraria como cualquiera otra según sea la necesidad del lector o la lectora, a gusto o capricho.

Se puede leer por contextos, posiciones, claves, evocaciones o trasferencias dado que de hecho fueron “*expresamente*

Pablo Langlois

concebidos, trabajados y ejecutados como entidades formales autónomas... que, en lo esencial responden no solo a un tipo de coyuntura histórica sino, además, a un modo de mirar, asumir y valorar el mundo”, Como dice Martín Cerda en el Libro La Palabra Quebrada, a propósito de los textos que suelen tener por forma una *escritura fragmentada*.

El orden no modifica el efecto final de su lectura.

I

Sobre Escritos 1980-2020

Por cuestiones prácticas de orden mental, prefiero partir por los textos que el título llamados *Escritos 1980-2020*, ordenados en el índice por los nombres de *Contextos*, *Posiciones* y *Claves*.

Cierto es que muchos de estos *Escritos*, que ya había leído, aspiraban en el momento público de su circulación (anillados, en carpetas o de mano en mano) a dar respiro, participar de querellas, fijar posiciones, provocar acontecimientos, medir fuerzas, sostener la memoria o fijar por un instante el siempre esquivo sentido *de* un campo al que siempre se tuvo por descampado.

Por eso, lo primero que se piensa es que aquello que el libro hace es recopilar, agrupar, acopiar o reunir, un conjunto de textos amenazados por la dispersión de las formas de

Pablo Langlois

circulación y formatos del campo de arte, siempre amenazados por su irrefrenable manía de olvidar (2) o, cuando no, al goce impúdico de consumir *su* felicidad en las cosas.

Que los conociera de hecho me pudo predisponer a realizar, por mucha aplicación que le pusiera, una lectura a vuelo de pájaro. Como quien repasa la materia para refrescar partes de las que ya conoce su centro, o como quien se dispone a dar con el “punto de lectura” mínimo necesario para referirlas en la reseña propia de una presentación. (3)

Pero lo que ocurre *en* la lectura de *Escritos* 1980-2020, es que (se) termina por armar *un cuerpo de* texto que (re)modela y (re)modula cada título, cada escrito, hasta el punto de ponerlos en relación, como si se tratara de una novela o una película que se construye desde múltiples relatos o como sí, más pertinente aún, se asistiera a detenerse a ver la diestra pintura de escena de una de las etapas más relevantes de las artes visuales con sus distintas capaz de espesor y planos de profundidad, el cuadro de una escena que por pobre y precario que haya sido, no dejó de tener los ingredientes de un drama. Esto parece obrar el cosido del hilo del empaste: la edición de las escenas que pone en un solo royo de película, en una sola tela que aunque hecha de retazos deja ver la trama con que el autor ha construido fragmento a fragmento, carta tras carta, volante tras volante “su modo de mirar, asumir y valorar el mundo”.

Ahí se ven ahora en una sola película los personajes, locaciones, decorados y escenografías aparecer en los cortes y

Pablo Langlois

fundidos, elipsis, raccontos y planos secuencia de los dramas y comedias que el autor registró durante 40 años. Los 40 años donde la misma escritura tuvo un lugar en “el cuadro”.

Leídos así, bajo la costura que se necesita para asegurar las cuadrillas dispersas, los textos explican en parte no solo las tensiones, desvelos, bondades y miserias de una escena, sino también la manera en que el mismo Gonzalo Díaz ensaya, en el placer de jugar en la escritura, en los calculados ejercicios de estilo, las herramientas conceptuales con que arma el cuadro. La geometría como metáfora del orden perdido.

Horizontales, verticales, perspectivas y puntos de fuga hacen de herramientas para la configuración de las tramas, aspiraciones, fragilidades y disputas de escena con que configura “su modo de mirar, asumir y valorar el mundo”
¿Acaso no son asuntos de geometría del campo *Estado; Universidad; Territorio; Izquierda; Derecha; Soberano; Fuerzas Armadas; Escuelas de Arte; Arte; Autonomía; Exposiciones; Descuadramientos, rúbricas, secretos?* y sobre todo ¿no es “*el detrás de la ambulancia que lleva el cuerpo del presidente Allende y que avanza hacia la profundidad fotográfica del 11 de septiembre*” una geometría con la que se hace *la* metáfora que antecede la barbarie?

Suerte de pie de foto, esta de la única fotografía que el artista incluye a contrapelo del libro y cuya configuración tiene todas las leyes constitutivas del cuadro Brunelleschiano.(3)
Nivel, plomada y punto de fuga.

Pablo Langlois

De estas figuras conceptuales, que son constante formal y también gesto retórico, Gonzalo Díaz hace instrumento con que organiza varios de los *Escritos* (también varias de sus obras ya sabemos), y me atrevería a decir que son también las herramientas con que finalmente se ordena la edición de este libro. Ardua tarea para Consuelo Rodríguez.

Pero también, al poner los escritos en la relación que la diagramación del libro propone, con todo su arsenal geométrico conceptual con que fija posiciones, refiere contextos y entrega claves, deja ver los placeres y divertimentos que va modelando la escritura del autor en todos estos años. Recursos formales; economía de escritura y, ensayos de estilo, muestran también el placer con que Gonzalo Díaz, (imagino) se sienta a escribir.

No es novedad que se diga que el autor es un escritor dedicado, que se da a la tarea de ajustar con rigor las palabras en su perfecta y necesaria posición.

En esto Díaz hace las de Cezzann: una pensada distribución de tonos en yuxtaposición que cumplen meticulosamente la tarea de superar el libre juego impresionista de la captura instantánea de las palabras.

La escritura de Gonzalo Díaz, creo, “sin ser sabio competente” se construye de manera tal que cada palabra está pensada para yuxtaponerse con otra en una larga sucesión de calces y ajustes tonales. Las bondades de la formación musical.

Pablo Langlois

Digo hacer las de Cezanne, pues mientras lo pienso, recuerdo el texto donde este le explica a su amigo el doctor Gachet, el riguroso proceso de ajustes tonales que se requería para “*hacer del arte de los impresionistas un arte tan duradero como el arte de los museos*”. (4) Imagino también ese devaneo de seso en los textos de Gonzalo Díaz: cumplir con la escritura es cumplir con la literatura (y con la pintura).

II

Nota sobre El taller y el afán

Mención aparte debo hacer al texto *Afán del Descuadramiento*, que en el libro aparece en el capítulo *de Transferencias* y en parte es razón por la que estoy sentado aquí. He releído ese texto en varias oportunidades, además, claro está, del momento de su publicación en el catálogo de la Exposición que tuvo el insípido título de Babarovic- Langlois.

Lo leí detenidamente para preparar el texto con que se rindió homenaje al autor por la obtención del Premio Nacional de Artes, en un improvisado escenario en los patios de Arcis Libertad.

Lo vuelvo a leer ahora bajo la costura del empastado que, como se dijo más arriba, pone en relación los textos hasta hacer imposible cualquier pretensión impermeabilizante que evite a un texto “colarse” en otro.

Afán del Descuadramiento, sobre todo en su primera parte, se me aparece ahora, mucho más nítidamente, no solo como un

Pablo Langlois

texto a propósito de una muestra de dos artistas pintores que pasaron por su taller y a quienes se les escribe un texto dedicado y riguroso. Lo leo como una *declaración*, que ocupa dos ejemplos para poner en palabras el esfuerzo sistemático por diseñar un taller de artes visuales donde quienes lo cursan puedan llegar a tener un “sistema de pensamiento”, un método para tenerlo y una voluntad para desplegarlo, por ingenua que sea esa voluntad, siempre a través, al lado o al centro del campo de la pintura: sustrato procedimental, materia de base y campo de pruebas para confrontar tal sistema de pensamiento.

Este texto alcanza y se cuela con los otros textos del mismo libro que enuncian la palabra en clave: pintura. (5)

III

La demoledora máquina del pensamiento

El capítulo segundo, Textos en obra excluye expresamente las imágenes que puedan tener esa condición ilustrativa que suelen poblar los libros de arte y muestran las obras en la pura superficie de su impresión.

Este es un libro sin imágenes; es decir sin imágenes literalmente hablando: con excepción de La fotografía de la ambulancia que lleva el cuerpo del presidente Allende “hacia la profundidad del 11 de septiembre” que ya mencionamos y que marca un punto clave en la decisión editorial pues hace

Pablo Langlois

de marco y pie de foto, metafóricamente hablando, de otros textos del libro y que por tanto la sustrae de eso que llamamos imagen ilustrativa.

Pero es un libro que contiene un capítulo, generoso y complejo por sus referencias y capaz, bajo el título de *Textos en Obra* sobre las imágenes y su sistema de pensamiento. Esto que digo es de una obviedad del porte de una catedral. Pero la pregunta es ¿cuál es la naturaleza de las imágenes que este capítulo del libro pliega? o más bien ¿cuál es el pliegue de esas imágenes?

La primera respuesta sería que las imágenes de las obras están jugadas en la écfrasis de cada obra, recurso retórico literario que Gonzalo Díaz maneja con refinamiento y en este caso con evidente rendimiento mnemotécnico.

De hecho, eso hacen estas imágenes plegadas, pero me interesa más aquí, poner en relieve, es decir sobre el plano de mis propios argumentos, esa idea que él ha expresado en más de una oportunidad que dice que una muy buena descripción vívida, esa que pinta o dibuja con palabras el trabajo es a veces, cuando no siempre, una muy buena hermeneútica de la obra.

Ese ejercicio de hacer aparecer el sentido y la poética de una obra al condensar materiales y procedimientos en el lenguaje regular de las descripciones es una cuestión que no es baladí, ejercicio literario que requiere de la experiencia del tacto en todo sentido y una observación de los vacíos, distancias y límites entre las cosas y las representaciones, y otra vez el

Pablo Langlois

placer sostenido por las palabras que puedan dar al menos por un instante, la presencia de la obra.

Los textos en esta sección obran las imágenes. Estos *Textos en Obra* proyectan, en sus referencias y metáforas, en sus distintos modos de aparecer y reaparecer, en su cercanía y lejanía, en los cambios de tipografía, cuerpo y disposición un repertorio vasto de cruces, superposiciones, roces y analogías que dejan a la imagen a las puertas del pensamiento.

De todos estos textos en obra quiero detenerme en uno. Detenerme es poco, por qué me quede detenido y descolocado por lo que el artista llama la tacha de la obra. Se trata de la obra *El Paseante*, presentada en la 5ta Bienal de Curitiba y en la galería D21, en Chaco el año 2010. Obra, confieso, que no vi, así que el texto en obra ahora obra en mí a su modo.

Parte con la descripción de su montaje para luego relatar lo que el autor llama eso de “la tacha constitutiva de esta obra”: una falla en la memoria hace a Gonzalo Díaz atribuir al escritor y naturalista alemán Wolfgang von Goethe, el relato de un encuentro con una piedra cuya redondez hace inexplicable su presencia en la mitad de la campiña italiana. Esa característica inexplicable le haría exclamar al celebre alemán **¿y tú qué haces aquí? ¿Y Tú qué haces Aquí?** Es una pregunta inevitable para una obra de arte y es a la vez la pregunta terrible que le hace la obra a cualquiera que recurra a mirarla con atención, como si fuera algo inevitable o inevitablemente verdadero en sí mismo. Ignorarla es no llegar nunca estar ahí.

Pablo Langlois

Imagino que ya nos estamos preguntando **¿Y tú que haces aquí?** Que es la pregunta que cada texto en obra nos hace porque debe ser la pregunta que cada obra que se merezca le hace al concurrente.

Es también el ripio innombrado del texto El Acto Creativo que escribiera el flojo de Duchamp (el calificativo es de Díaz), usado por gran número de personas (como manual de cortapalos) para medir la artisticidad (coeficiente del arte) de una obra y que no se pregunta por la única pregunta que, como primera cosa, el concurrente debe responder(se) a la obra.

Pero si solo se pudiera responder esa simple pregunta de entrada: **¿y tú que haces aquí?**

Desde ya, yo escucho el eco perpetuo de la pregunta que me hizo el libro mirándome impávido **¿y tú que haces aquí?**

Muchas Gracias

Pablo Langlois Prado.

Texto leído en la sala Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes el día 14 de Julio del año 2025, con Ocasión del Lanzamiento del Libro ESCRITOS 1980-2020 y TEXTOS EN OBRA de Gonzalo Díaz C. Edición revisada y con notas agregadas.

(1)

Cuando digo leí las 508 páginas debe leerse LEÍ las 508 páginas del bloque de impreso y anillado con un espiral enorme que me hiciera llegar Consuelo Rodríguez un viernes por la tarde y que dejé todo rayado con marcas, remarcas, anotaciones varias, subrayados e incluso dibujitos mínimos y distraídos resultado de pausas perdidas. LEÍ en este caso quiere decir que leí buscando referencias o lecturas para dar contexto y entender la densidad o el espesor de las afirmaciones del autor. Por ejemplo, confieso que no había leído el poema de Anguita *Venus en el Pudridero* y que resulta significar para G. Díaz un texto revelador. Se pregunta por ejemplo *¿Dónde estuvo Venus en el pudridero (para él) todos estos años?* Para terminar con una clara Visión: “*Juan Luis Martínez, Raúl Zurita... no se quienes más, qué nombres tienen o podrían tener, pero la visión es que hay muchos niños (poetas) fijamente asomados al brocal.*” Poema por lo demás que el artista ocupa como clave para una de sus obras.

Pues bien, no podía siquiera cercarme a calcular el peso de esa visión si no había leído COMPLETAMENTE el libro de Anguita. Di con él en formato PDF en el reservorio de Archivos de una institución norteamericana. Leí en ese PDF copia al scanner del original de 1967 y entonces pude entender lo que G. Díaz vio y que yo por interpósita persona llegué a ver. Aprendí que brocal es el remate del

Pablo Langlois

pozo, su reborde, su pretil, su antepecho o su arcén. Aprendí también que no son lo mismo la canícula que el estío y que de hecho la canícula del estío es un intenso momento del segundo. Aprendí que Anguita tuvo un amor.

(2)

Se sabe que existe un importante número de catálogos y escritos de arte con que conocerán jamás las estanterías del CEDOC, ni tampoco las bibliotecas universitarias ni menos los centros privados de Archivo y Conservación. Falta de lectores, de recursos para la investigación, de investigadores y de “aperrados”, Falta de entusiasmo de escena, lo que quiere decir (por respecto a los griegos): falta de Drama. Pero sobran las cosas. Signo evidente de pura falta.

(3)

Pensé alguna vez que G. Diaz era un artista clásico. No en el sentido clasicista lo que sería una soberana superficialidad, sino en aquel que donde el sujeto ve un orden determinado por un punto central alrededor de cual se configura la reflexión del mundo. Un clásico moderno.

Pablo Langlois

Para nota una anécdota. En un prologado almuerzo bajo el parrón de la nueva casa de la Nelly, cuando ya el sol de verano se había mandado guardar que rato. Federico Galende le preguntó a E. Dittborn por su preferencia entre los pintores F. Bacon y E. Hopper (como quine prefiere sabor manzana o pera o caca o moco). Dittborn le responde que Hopper, a lo que Galende retruca diciendo que Díaz, quien ya a esa hora se había ido, prefería a Bacon, para sorpresa de Dittborn, quien dijo como quien habla para sí “...que raro que Gonzalo haya preferido a Bacon”. Bacon es quien pone al centro de la pintura un problema que el cuadro rodea. Hopper el pintor que pinta el fuera del cuadro. El pintor que inventa la mirada siempre salida de campo del cine americano.

(3)

Formato de presentación para la que me insisto en recordar, no tengo experiencia performática que me permita moverme en la cancha de la oratoria de las presentaciones en igualdad

Pablo Langlois

de condiciones a quienes están habituados y se mueven como si estuvieran “libres al viento” en estas lides.

(4)

Para Cezzane se trataba de ordenar estructuralmente la representación de “la naturaleza” del modelo según una regla de yuxtaposiciones cromáticas regidas por una suerte de “ley de tránsito”. La idea era pasar del naranja, color de la luz, al azul, color de la sombra. Naranja y azul ocupaban la parte superior y la inferior, respectivamente, de un círculo dividido en cuatro casilleros centrales. Sobre el azul y ocupando el primer casillero de mano derecha del círculo estaba el verde. En el casillero de mano izquierda el violeta. El casillero sobre el verde era ocupado por el amarillo y sobre el violeta el rojo. De esta manera se pasaba de la luz a la sombra: desde el azul se pasaba por el “ámbito” del violeta o del verde según sea el caso, en una dirección diagonal hacia el naranja; es decir de si se iba por el verde debía yuxtaponerse al ámbito cromático del rojo (su complementario) y si por el contrario se hacía por el ámbito del matiz violeta, debía hacerse por el ámbito cromático del amarillo. Cada uno de estos colores hacia este “trabajo” como un matiz quebrado; una suerte de terciario evidentemente dominado por tal o cual color.

Pablo Langlois

De este modo para pasar hacia el complementario del azul (naranja) debía pasarse por una estructura basada en la organización por direcciones que siempre mantuvieran la relación de yuxtaposición de complementarios.

Todo esto debía ocurrir atendiendo siempre la condición de yuxtaposición de los módulos cromáticos que se acoplan perfectamente por peso y matiz para, en esa yuxtaposición, hacer aparece el volumen, manteniendo siempre la distribución de fuerzas con que el color equilibra el cuadro al tiempo de construirlo.

Todo debía ocurrir considerando siempre la necesidad de módulos de color con el matiz quebrado, para evitar, imagino, dar al color una estridencia que hiciera imposible la obligación impuesta de pintar también lo invisible.

(6)

Alguna vez leí que la respuesta de un filósofo francés de izquierdas a las descalificaciones con que lo espetara la voz oficial de un partido también de otra Izquierda por el hecho de ser homosexual fue *“Y yo que pensé que ser de izquierda consistía en entender más que en juzgar”*. Entonces quise ser de izquierda para siempre. De ahí mi esmero de joven que quiso tarde ser aplicado.

Pablo Langlois

Y Dios sabe que me he esmerado en tratar de entender algunas cosas: el sistema de pensamiento con que el mundo occidental ordenó las partes del giro moderno; la idea liberal del mundo y su giro materialista; las filiaciones filosóficas de lo que se da en llamar la filosofía de la sospecha y razón de mi escepticismo; la tarea de la fe divina y mundana en los proyectos humanos; el razonable devenir perpetuo de una cosa en otra a la que está sometido todo en el campo o la cabeza fría de la ingeniería criminal con que se justifica la maldad como razón.

También he tratado de imaginar otras: La idea de que estamos conectados pues fuimos alguna vez una sola unidad infinitamente densa que el Big Bang disperso con una fuerza que no puedo imaginar; los neutrinos atravesándonos todos los días mi cuerpo para detenerse a tres metros bajo el suelo que piso después de su increíble viaje desde zonas recónditas de la galaxia y más allá; la idea de una materia oscura que no veremos pues no estamos hechos para ver de que está hecha la oscuridad; trato de imaginar cómo será eso que al momento que pensamos modificamos y que ya no podremos conocer según la física cuántica. Trato de imaginar, últimamente, las cosas que no tienen medida. Traté alguna vez de imaginar el cielo y el infierno de Swedenborg.

Pablo Langlois

De todas esas cosas la que creo haber entendido más o menos seriamente es La Pintura. No me refiero a los bemoles de su ejecución sino a sus cuestiones estructurales: la condición invariable de depender y necesitar de un campo finito; la cuestión del contraste menor y mayor como regla general para su ocurrencia e incluso fuera de sí, para su “lugar en el mundo”; su peso histórico y por extensión simbólico; su capacidad estructural para dar con *algo* y su incapacidad estructural para no dar con muchas otras cosas, también, y por supuesto, la secreta complicidad que trama entre quienes la han entendido y comparten sin su indecible secreto. Ese taller marcó inexorablemente el haber entendido al menos *una* cosa, o por lo menos sentir haberla entendido, “*que no es lo mismo, pero es igual*”.

Presentación del libro
Gonzalo Díaz. *Escritos 1980-2020 y Textos en Obra*
CENTEX, Valparaíso
Jueves 24 de julio de 2025 18:00 h

Presentación del libro

Gonzalo Díaz
Escritos 1980-2020
y Textos en Obra

Edición de
Consuelo Rodríguez

Presentan

Macarena García Moggia, poeta y ensayista
Diego Parra, crítico e historiador del arte
Pablo Ferrer, artista visual

Jueves 24 de julio 18:00 h

CENTEX

Plaza Sotomayor 233, Valparaíso

*fotografía de Paz Errázuriz, *Retrato de Gonzalo Díaz*, 2010



Proyecto financiado por el Fondo
Nacional de Desarrollo Cultural y
las Artes, Fondart, Ámbito
Nacional de Financiamiento,
Folio 599229.



**metales
pesados
EDICIONES**



Fondo de Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart
Ámbito Nacional de Financiamiento
Convocatoria 2021
Folio 599229

Presentación libro *Escritos 1980-2020 y Textos en Obra* de Gonzalo Díaz
Ediciones Metales Pesados
24 de julio 18:00 h
Auditorio CENTEX, Plaza Sotomayor, Valparaíso

Apuntes introducción Consuelo Rodríguez

Gracias a todos quienes vinieron hoy a celebrar esta publicación.

Gracias a Manuel Guerra, coordinador de CENTEX, a Patricio González, director creativo, y a todo el equipo de producción por preparar todo este jueves para esta presentación de libro de *Escritos 1980-2020 y Textos en Obra* de Gonzalo Díaz.

Quiero agradecer también al Fondo de Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart, Ámbito Nacional de Financiamiento que permitió el financiamiento del libro.

Agradecer a Paula Barria y Diego Parra de Metales Pesados que apoyaron la publicación del libro.

Lamentablemente Gonzalo Díaz, por motivos de salud no puede viajar fuera de Santiago, y no nos puede acompañar. Asistió el pasado 12 de julio a la presentación que hicimos en el Museo de Bellas Artes, que fue una feliz y generosa presentación con las intervenciones de Federico Galende, Pablo Oyarzun y Pablo Langlois. Esta grabada y se subirá al canal de youtube del Museo.

Muchos de los que están aca hoy ya conocen a Gonzalo Díaz. Artista visual y Premio Nacional de Arte en Chile. Como bien dice hoy la nota que preparó el periodista Richard Muñoz del CENTEX de *El Mercurio* de Valparaíso

“Gonzalo Diaz es considerado uno de los artistas visuales activos más importantes de la escena artística chilena. Su obra comprende el conceptualismo, pero comenzó desde la tradición formalista de la pintura en la que fue formado, la que luego derivó hacia la instalación, donde suele combinar escritos e imágenes”.

Esta tarde presentamos el libro en Valparaíso y escogimos el CENTEX para hacerlo por dos eventos de la Trienal de Chile el 2009 que sucedieron aquí

- 1) Gonzalo intervino con letras de neón la fachada de este edificio con una frase de la “Genealogía de la Moral” de Nietzsche (que está en el libro en la sección de *Textos en Obra*).
- 2) En el Contexto de la Trienal de Chile, en el marco de los Coloquios Internacionales dirigidos por Nelly Richard, presentó el libro de Federico Galende, *Filtraciones II*. Uno de los textos que debo decir, fueron los que me motivaron a proponerle la realización del libro.

Tenemos hoy en la mesa a:

Diego Parra. Historiador, crítico de arte y curador por la Universidad de Chile. Escribe regularmente en revistas web como Palabra Publica, Artishock, El Desconcierto, El Mostrador, entre otros. Es profesor de Arte Contemporáneo en la Universidad de Chile, y ha formado parte de los proyectos Fondart “Arte y Política 2005-2015” dirigida por Nelly Richard, que después se configuró en un libro editado bajo este mismo sello, *Metales Pesados*.

Ha trabajado también en los proyectos de archivo de la artista Nury González y Gonzalo Díaz.

Macarena García Moggia. Poeta, escritora, ensayista, profesora del Instituto de Arte de la PUCV. Es doctora en Filosofía por la Universidad de Chile y profesora del Instituto de Arte de la PUCV. Dirige el sello editorial Mundana. Ha publicado, en poesía, *Aldabas* y *A un elefante*, la novela *Maratón* y el ensayo *La transparencia de las ventanas*, que obtuvo los premios MOL, Municipal de Santiago y de la Academia Chilena de la Lengua. Además del libro *Ensayos de una casa*, lanzado el presente año.

Pablo Ferrer. Artista visual y profesor de Taller de Pintura de la Universidad de Chile. Ha exhibido individual y colectivamente en Chile y en el extranjero. Dentro de Chile ha expuesto en espacios como Matucana 100, Galería Animal, Gabriela Mistral, Muro Sur, D21, Sala Sam, TIM, Museo Nacional de Bellas Artes, en la primera “Trienal de Chile” en el Museo de Arte Contemporáneo, entre otros. En el extranjero ha participado en diversas ferias de arte y en muestras colectivas en Ciudad de México, Atenas, Bruselas, Lima, Buenos Aires, Bogotá, Madrid y Berlín. El año 2020 participó en la Bienal de Venecia de arquitectura con un proyecto de pintura junto a los arquitectos Emilio Marín y Rodrigo Sepúlveda y el 2022-2023 realizó la muestra individual “Repeticiones”, pinturas en el Museo de Artes Visuales MAVI.



Qué loca lejanía

Macarena García Moggia

Tú, como yo, qué loca lejanía.

Tú como yo, con la mitad al otro lado,

Y en tu pauta vacía, la música posible.

“El poliedro y el mar”, Eduardo Anguita

1.

Violeta cobalto, gris máquina, carmín de alizarina, verde viridian. Me dormiría arrullada en el sonido de esas palabras que leo en el hermoso ensayo de Consuelo Rodríguez en torno a la obra escrita de Gonzalo Díaz. Me producen un inmenso placer. Al escucharlas, pienso en el mundo enorme y para mí desconocido que se nombra por medio de los colores. Violeta cobalto, gris máquina, carmín de alizarina, verde viridian. Procuro sin embargo mantenerme despierta e imaginar y pensar –como prefiere la vigilia– un mundo, y sobre todo un lenguaje capaz de nombrar ese mundo, cuya matriz fuera la pintura.

Al hacerlo, me atropella esta imagen: Gonzalo Díaz pasa las noches en vela, inmerso en una “penumbra limítrofe y somnolienta” que propicia un estado de la conciencia en el que, en sus palabras, “la imaginación y el pensamiento intercambian sus leyes y formas de desplegarse”. Las sensaciones corporales colaboran –en su caso, el dolor– tanto como lo hace la ausencia de lógica o su mera existencia como vara del verosímil, facilitando el nacimiento de “relaciones inauditas”. Ese momento de intercambio, asociación y confusión será contrapesado, sin embargo, con el momento de la ejecución, que sabrá abrirse paso al mediodía, cuando la luz separe la sombra de la claridad.

No es este, me parece, el relato de un *trasfondo productivo* que sea exclusivo de la pintura. Yo misma, que solo escribo, me encuentro al leerlo con una descripción muy justa, muy precisa de esos estados mediúmnicos en los que muchas veces nos quedamos, gozosas o tortuosas, presas de un animal desconocido que deja en nosotros las huellas de un mundo inexistente, por existir. Así y todo, la escena condensa una experiencia del lenguaje que se prueba en el ejercicio

constante y consciente de traducción de una realidad muda, como los sueños, a una que en cambio se sirve de las palabras, como el despertar.

Esa experiencia se parece tal vez a pasar de la pintura, a la escritura.

A propósito, Pablo Oyarzun ha pensado la cuestión del “silencio de la obra” mirando durante años la de su amigo Gonzalo Díaz. Y ha dicho una cosa muy linda: ha dicho que mientras más silente es la obra, más audible se vuelve.

2.

A menudo advierto en los escritores artistas, y en los artistas escritores, una cierta inteligencia compositiva, un ímpetu de búsqueda de la palabra precisa y un modo, casi siempre lento, de disponerlas, como si leyéramos en las páginas que escriben la voz de aquello que se le arranca a lo que no la tiene. Porque si hay un mundo nombrándose a sus anchas con palabras tan hermosas como violeta cobalto, gris máquina, carmín de alizarina o verde viridian, no puede el lenguaje comportarse atolondrada, torpemente. Adolfo Couve sabía mucho sobre esos ajustes y los convirtió en una literatura preciosa hecha de imágenes limpias, pulidas, reverberantes. De palabras justas, pero cargadas de sentido hasta su máxima potencia. Era la idea que tenía de la poesía, así lo dijo más de una vez. Gonzalo Díaz no transitó hacia la literatura, pero hizo del tránsito un lugar. Un lugar posible. Un lugar donde quedarse.

En uno de sus escritos lo explica muy bien: para pintar, lo primero que un pintor debe hacer es conocer su lenguaje, y para eso debe estudiar “asuntos que tienen que ver con la literatura, la retórica, la lingüística, los sistemas narrativos”. Su modelo productivo, y aquel a partir del cual piensa el taller, está basado en el análisis crítico de la propia producción con el objeto de combatir la ingenuidad del ojo: el lenguaje se vuelve una figura de la distancia necesaria para el pensamiento del artista, al mismo tiempo que el trabajo del artista consiste en producir “figuras de lenguaje”, o tropos, para con ellas pensar e imaginar todas las escenas productivas posibles.

Así las cosas, el arte toma la forma (visual) de un pensamiento que se desenvuelve en la pintura y en la prosa, en el silencio de la obra y en la voz de la escritura, allí donde una y otra no se

espejean ni mucho menos establecen una relación de dependencia o servidumbre. Aparece por un lado el artista que practica una idea del arte y convierte la obra en germen de esa idea; por otro lado, asistimos a la creación misma de un lenguaje, impotente como toda creación, precario como todo lenguaje, arrojado como se arroja una palabra al vacío de la cosa cuya ausencia nombra.

Forzando un poco más el libro, podría decirse que Gonzalo Díaz crea un lenguaje para la pintura y que, al hacerlo, se sirve entre otras cosas de la poesía y la filosofía, dos artes literarias –me permito llamarlas así– toda vez que crean mundos sensibles o conceptuales con palabras; que hacen de la palabra, con su peso y su valor y su capacidad de impactar e incidir en el mundo hasta inscribirse en lo real, la materia de sus construcciones. Hay en Díaz una indudable vocación de ingeniero, pero también de poeta, dada por una inclinación a la palabra y una verdadera adhesión a los tropos, por ejemplo, la metáfora, “siempre enamorada de lo que ella no es”, como ha dicho Pablo Oyarzun. Siempre tendiendo cables, puentes entre una realidad –la de la obra– que busca apegarse, abrazar a otra: la escritura.

3.

Lo que me gusta de los textos de artista es el modo en que, al hablar del oficio del arte, algo iluminan, siempre de costado, nunca directa ni abruptamente, del oficio de vivir. Del vivir entendido como un oficio, es decir, como un conjunto de técnicas y procedimientos que repetimos con el único afán de darle forma a lo que no la tiene, dejando espacio a la invención, en la búsqueda continua de un equilibrio entre el cálculo y el azar: lo que Díaz llama el metro y la lívido y Duchamp llamó la geometría y la mancha. Encima, eso de que el lenguaje se vuelque a explicar/entender fenómenos y acontecimientos que son del mundo y al mismo tiempo no (algo en trance de existir que a la vez traduce lo que existe), pone a la palabra en situación de... goce.

Presenciamos así el despertar de una pasión literaria que, por alguna razón, me figuro como un niño que tras una escena de berrinches se tranquiliza recostándose en el suelo, a los pies de su mamá, para mirar lo que hay debajo de su falda. Imágenes como esa destellan entre las páginas de estos *Escritos* de Gonzalo Díaz. Imágenes que se ofrecen a un doble movimiento pasional,

marcado por el rechazo y el deseo, la distancia y la inscripción libidinal. Porque ese niño, que es Gonzalo Díaz asomándose a los calzones de su mamá, algo tiene que decirnos acerca de aquello que ve, o no ve. Y sin embargo no lo hace. Solo se narra a sí mismo encontrando la calma entre el calor de lo prohibido y el frío parqué.

Intuyo en los escritos de este artista algo así como un pensamiento del ojo, ese órgano tan perfecto y sutil como frágil y doliente. En más de una ocasión, el arte es descrito como aquello que hace que el ojo pueda “pensar y transformar la visión en mirada”, y la mirada, desde luego, es mucho más que lo visible, o lo “vidente”, como lo llama Díaz. La mirada trabaja o ejecuta continuamente estrategias de camuflaje, haciendo “vidente” lo escondido, así como invisible lo que se ve directamente. Su inteligencia es el “extrañamiento”, la “puesta a distancia” necesaria para que germine el pensamiento. Y lo mismo podrá decirse de la escritura, que siempre viene después. Por eso su afecto es la melancolía, tan bien capturada en esa hermosa foto de Paz Errázuriz que vemos, tan cerca y tan lejos, como un ángel custodio y cancerbero al abrir este libro y comenzar la navegación.

4.

Consuelo Rodríguez, la editora y creadora de la *partitura* de este libro, proyecta en el horizonte de sus páginas la figura de un barco. Un buque de guerra, color gris máquina, asomándose entre la niebla por cada ventana del puerto. Es una figura melancólica, también, casi un emblema de la melancolía: un barco que parte a perderse, mar adentro, en la lejanía del nunca más. Consuelo piensa, entonces, en el logo editorial que un día de hace muchos años Gonzalo Díaz creó y al alero del cual publicó muchos de sus catálogos y otros libros en los que se encuentra buena parte de los escritos que ahora se reúnen. Buena parte, jamás toda, pues en su mayoría este libro pone a circular textos inéditos o que no habían conocido antes la forma impresa en papel, sí en paredes, suelos, cielos, aguas, en fin... todo parece susceptible de volverse página en la obra de su autor.

Había puesto esto último entre paréntesis, pero se los quito. Porque pensándolo mejor, o al menos más detenidamente, la escritura y la editorialidad han sido parte central en la producción de Gonzalo Díaz, tanto como lo ha sido para otros artistas chilenos de su

generación (Eugenio Dittborn y Alfredo Jaar son dos nombres que se me vienen de inmediato a la mente). La pasión de Díaz por la letra responde a una pulsión constante en su trabajo, atravesada siempre por una voluntad de inscripción (“Pintar y escribir se refieren a un mismo trabajo: el de la inscripción”, aclaró en una ocasión). Qué, dónde y cómo inscribir podrían ser preguntas que lo atraviesan, a la manera de verdaderos cercos simbólicos para lo que él mismo ha imaginado y experimentado como el acecho de la pulsión de muerte. Eso que se inscribe no es, finalmente, otra cosa que una línea que le hacemos al tiempo, la marca con que interrumpimos momentáneamente el tiempo del mundo.

Amor y muerte: lo que se junta y lo que se separa. Lo que se acerca y lo que se distancia. Lo que se abraza y lo que se pierde.

Al tenerlo en mis manos, descubro de pronto que este libro es, también, una *Cortina de Humo*, como se llamaron las ediciones que Gonzalo Díaz creó y que Consuelo recuerda, como decía, a partir de la vista de un buque de guerra fondeado en el puerto de Valparaíso. Comúnmente, la figura de la cortina de humo se utiliza para hablar de aquello que, seduciéndonos, desvía nuestra atención. Es una estrategia para ocultar la realidad, para desaparecer sin ser advertido. En cada una de sus ediciones, Gonzalo Díaz la define así: “Artificio táctico de ocultamiento mediante el cual se cubren ciertos cuerpos mecánicos en batalla para sustraerse momentáneamente a la mirada de algún otro”. *Momentáneamente*; recordemos: todo artilugio de camuflaje no tiene otro propósito que hacer vidente aquello que no se puede ver. Como la muerte. La angustia de la muerte.

Esa escena del barco y el agua y el gris máquina y los matices cobalto dispuesta en este libro hacia el final, me ha hecho remirar todo el material desde la distancia, leerlo como un gesto de amor y amistad de quien reúne y compone “en una pauta vacía”, como ha escrito el poeta Eduardo Anguita, “una música posible”.

Y me ha hecho recordar una obra, de las pocas que algún día vi expuestas por Gonzalo Díaz, en la que bajo el título *La pena del agua es infinita* –frase tomada de *El agua y los sueños*, de Gaston Bachelard– se retrata a cuatro niños al borde de una piscina, cada uno de ellos coronado por la inscripción de un artículo del Código Civil. El más pequeño de esos niños es rubio, tiene un

juguete en la mano y está desnudo como un *putti*, un querubín. Su imagen se refleja, fragmentada, en el agua. Su mirada levemente inclinada parece entender desde siempre y para siempre lo que según el Código “es cierto, pero indeterminado, si necesariamente ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el día de la muerte”.

* Texto leído en la presentación del libro *Escritos 1980-2020 y Textos en Obra*, de Gonzalo Díaz, edición y epílogo de Consuelo Rodríguez. Jueves 24 de julio de 2025, Centex, Valparaíso.



Saber de lo que se habla/hace.

“En pedir texto siempre hay engaño. La creencia en una cierta durabilidad por obra y gracia del decir de otro. Porque basta que algún otro diga algo para que se inicie de inmediato la construcción del crédito. Para entrar a cualquier plaza de transacción discursiva por la claridad supuesta de un enunciado bien constituido.”

Parto esta presentación desde esta cita, ya que los convocados hemos sido engañados, claramente. Presentar un libro es difícil en la medida que hay que calibrar demasiados impulsos y lecturas, cuestión que a veces se hace virtualmente imposible, de ahí el engaño. Uno va por lana y sale trasquilado siempre, si el libro ofrece oro uno no puede más que ofrecer piritita en retorno. Espero entonces lograr articular algo, lo que sea, que funcione como lectura del libro de Gonzalo Díaz “Escritos 1980-2020 y Textos en Obra”.

El compendio, realizado por Consuelo Rodríguez, es de entrada monumental ya que intenta capturar cuarenta años de producción escrita para dar forma al Gonzalo Díaz escritor, o más bien, lector. Conocíamos al Díaz pintor, al Díaz “instalador” (que suena más a labor de maestros que de artistas) y al Díaz profesor, pero no al “Díaz escritor”. O por lo menos yo no estaba familiarizado con su figura del modo en que este libro lo refleja. Si bien para mi Díaz es una figura artística y docente clave, me era enteramente ajeno el componente que describo, y creo que en general es allí donde radica el “aporte” del tomo. Esto último quisiera destacarlo en relación con la propia obra de Díaz, que más allá de los epítetos (“conceptual”, “críptica”, “esotérica”, “difícil”, entre otros), supone una permanente lucha por el sentido como gran luz al final del camino. La aspiración mecanicista de que las obras “se entienden” del modo en que el artista las pensó suele ser la trampa más simple y efectiva en el campo artístico, y cuando vemos que el artista -en este caso Díaz- se esforzó tanto por escribir sobre el trabajo propio (y el de otros) uno reconoce rápidamente que este no cree que en la obra resida algo más que el propio peso de los materiales convocados (ya sean unos mililitros de pintura, materiales del Homecenter o basura pegoteada que llamaremos “instalación”). Cualquier sentido es tan solo una ilusión, ya que la hermenéutica que cada cristiano desarrolla frente a las obras le pertenece a él o

ella y no importa cuán intenso sea el deseo del artista de que sus intenciones sean correspondidas por el público: eso nunca pasa. Escribir es entonces una suerte de garantía, una última esperanza por atajar a las obras antes que caigan en el precipicio eterno de la comprensibilidad. Díaz afirma en uno de sus textos lo siguiente:

“La aproximación visceral y motivante de una obra no busca, en primer lugar, explicaciones. Más bien, las vísceras que producen y guardan el calor metabólico nos entregan de inmediato las mejores explicaciones de las cosas de este mundo. Sería como si una pareja de enamorados sentados en una roca orilla del mar mirando abrazados una puesta de sol espectacular, llena de arreboles, naranjas, rosados y celestes se preguntaron en el otro, joiga, mi amor ¿Qué significa este fenómeno astronómico atmosférico?!”

Los grados de incompletitud de la experiencia de la obra son muchos, tanto como espectadores existen. Lo importante es que una experiencia parcial -por ejemplo, la analfabeto, sin ningún tipo de instrucción- no oculte la experiencia previamente tal de una determinada obra.” (Pp. 71)

Decirlo así es simple, casi como una sentencia de esas que uno profiere en clase cuando intenta explicar por qué el arte contemporáneo es distinto al moderno: *las obras de arte no se entienden como quien descifra un jeroglífico. La interpretación es siempre creación del espectador y los artistas no tienen nada que hacer frente a ello.*

Al interior del libro nos encontramos con una serie de ideas que rondan la expectativa de sentido que tanto acosa a artistas y público no-iniciado, Díaz le llama “una predisposición angustiosa” a “buscarle algún sentido estable” a las obras¹. Esto en mi labor de crítico de arte (y profesor de Historia del arte) esto siempre me ha sido extremadamente útil e importante, es quizá el punto de ingreso que intento elaborar constantemente con el trabajo de Díaz, que a pesar del cliché, me parece una obra enigmática de principio a fin. No hay aquí crítica alguna, es simplemente la constatación de un fenómeno.

Quisiera dejar en claro que este libro es ante todo un documento perteneciente al corpus de la “literatura artística”, un concepto que ya no suele estar demasiado presente en la obra de los artistas contemporáneos. Pareciera que la mayoría de

¹ “La dimensión de extrañamiento que imponen por lo general las obras de arte contemporáneo y la predisposición angustiosa de los espectadores comunes y letrados a buscarles algún sentido estable.” (Pp. 92)

las veces la “función teórica” ha sido delegada a quienes nos dedicamos al oficio de la escritura, como si escribir no fuera en algún sentido una cuestión de propio artística también. Díaz aquí sorprende por su capacidad de ocuparse sobre su trabajo (la labor ecrástica), pero también por el hecho de construir una mirada y posición con respecto a la producción ajena (la labor hermenéutica). Ninguno de los textos que nos encontramos son manifiestos ni teorías generales sobre el arte, al modo de los “grandes maestros” del s.XX, tan solo hay comentarios sobre el quehacer artístico desde la mirada de quien; por un lado, enseña pintura; y por otro, construye obras. También hay una forma escritural que me era ajena, y es el comentario de taller formulado como escrito de obra: Díaz incluye algunos textos que en principio podríamos pensar que son “encargos” de artistas hacia él, pero en rigor, son comentarios a algunos de sus ex estudiantes, quienes más allá de la relación maestro-estudiante, lo que buscan es quizá solidificar el vínculo disciplinar con su propio quehacer, mediante la palabra de quien les introdujo en el arte. Hoy cualquiera escribe sobre arte y artistas, hasta el más lego puede borrar algo que parezca serio y “profundo”, pero es distinto poder leer un diálogo entre dos artistas en distintas etapas de su carrera, que de algún modo están dejándonos ser indiscretos al atestiguar las “conversaciones de taller”, que si bien pueden ser triviales, se vuelven a la larga la más intensa experiencia de la mayoría de los artistas.

Ahora, volviendo a los textos de Díaz sobre Díaz, es importante destacar la claridad con que describe cada una de las obras en las que trabaja. En los textos hay a ratos una obsesión por garantizar que nada quede fuera y que quien lea tenga plena confianza de que en cada una de las operaciones diseñadas por Díaz no cabe más que la precisión e incluso la manía. Esta claridad da cuenta de algo importante a lo largo de la trayectoria del propio artista, quien llega en 1965 a una escuela de bellas artes dominada por un modo de entender la pintura lleno de fantasmas tardorománticos y tardoexpresionistas, y además, carentes de una teoría e historia sólida sobre la cual pudiera asentarse la práctica artística. De hecho, Díaz habla de cómo habían talleres que se asociaban al nombre del artista a cargo, mas no necesariamente a una disciplina (más que un oficio), por ejemplo, habla de que Couve trabajaba en el taller de Augusto Eguiluz, quien era heredero de la cátedra de “don” Juan Francisco González. Tal descripción revela ya un modo de entender la práctica artística sobre la cual Díaz demuestra total desapego y hasta, rechazo. Frente al “comentario impresionista” propio de la

antigua manera de entender el quehacer artístico, Díaz nos habla de medidas, ángulos, materiales de construcción, herramientas de ferretería, entre otros. No cabe espacio alguno a ningún desliz “expresionista” en la materialidad de su trabajo. Es como si la imposibilidad de “comunicar” del modo tradicional fuera reemplazada por un control total de todo medio expresivo, una cosa por otra. Díaz nos dice en uno de sus textos:

“El autor mantiene la esperanza de que estas obras conformen proposiciones tan claras y evidentes que sean admitidas sin demostración. (el) quisiera que fueran como cada uno de los principios fundamentales e indemostrables sobre el que se construye una teoría. En fin, (él) anhela que la superficie de sus respectivas materialidades constituyan proposiciones cuya verdad sea admitida sin pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos.” (Pp. 110)

Aquí justamente vemos dicha intensidad. No solo no hay lugar a ambigüedades, solo puede (o deben) haber afirmaciones que no den espacio a demostraciones. El arte no es asunto entonces de conocimiento positivo, sino que más bien de uno cercano al filosófico (pero quizá mejor, o por lo menos, más complejo ya que involucra a los sentidos y no solo a la mente).

Al interior del libro nos encontramos también con un segmento que refiere a los textos “en” obra utilizados por Díaz a lo largo de su vida. Esta cuestión es sumamente curiosa, ya que en la diagramación vemos cómo la editora y el autor, junto con la diseñadora intentaron traducir las obras a una organización visual que reflejara a modo de diagrama cada uno de los trabajos. A ratos al ver cada página me parecía estar leyendo un caligrama, pero no, era un texto-diagrama de montaje. La visualidad de Díaz aparece aquí tramada totalmente por la experiencia de la lectura, cuestión a la que a lo largo del libro se hace constante mención (Díaz posee lo que llamaríamos “cultura libresca”, algo ya en extinción si es que no derechamente desaparecido del plano artístico contemporáneo). Aquí no hablamos de tautologías simplonas al estilo Kosuth, pues la relación con el texto es más profunda y compleja. Por ejemplo, cuando Díaz cita al código civil, lo que en un comienzo es simplemente la “descripción” de eventos potenciales sobre los cuales la justicia debería actuar para regular la convivencia civil, Díaz lee imágenes del cotidiano: es como si viera una película. Allí donde Andrés Bello reflejaba conflictos comunes, como el nacimiento de un bebé o el destino de una bestia que se escapara de su corral, Díaz instala una imagen

mental clara de dicha situación, como si estos fueran bocetos o storyboards de un gran filme en preparación. Me animo aquí a decir que esto es quizá lo único que realmente vincula a Díaz con lo “académico” en el sentido decimonónico del término: las artes visuales serían no una labor asociada al individuo en términos de sometimiento y sumisión, sino que más bien de mediación y traducción con lo común (o público, como se decía antes).

Me cuesta aún comprender en su totalidad la singularidad de este Díaz escritor, sumado a los otros Díaz, ya que sería fácil englobar todo en el concepto de “obra” y así, sucumbir ante el peso y metafísica de tal concepto. Pero me niego a tratar de sintetizar todo en algo tan simple y lineal, puesto que tal gesto creo que anularía la especificidad de muchas de las aproximaciones que Díaz desarrolla en torno al quehacer artístico. Y además, sería ceder a la idea de que todo artista es finalmente un narcisista que no hace más que hablar siempre de sí mismo. No creo que así sea y aunque sí lo fuere, la evidencia de este libro lo contradice. Al leer, por ejemplo, el diagrama que realiza Díaz donde especifica las diferencias entre Picasso y Duchamp, uno no puede si no comprender que aquí hay algo más que pura autorreferencia, hay también una construcción de un sistema de distinciones, de criterios o paradigmas si se quiere. Si bien siempre suele hablarse de la excesiva “academización” de las artes en Chile, cuestión con la que no estoy de acuerdo con su proposición tal como la expresé, no es común encontrar a alguien que realmente de una dimensión disciplinar a un quehacer que en los últimos 50 años ha ido ingresando a un estado de descomposición disciplinar (valga la redundancia) de envergadura galáctica. Si bien el campo de las artes se ve fortalecido en sus instancias de circulación y difusión, pareciera que la formación se ha debilitado en cuanto a la construcción de saberes y la adquisición de ciertas habilidades propias de lo que históricamente hemos llamado “bellas artes”, “artes plásticas” o “artes visuales”, ya que casi todos los talleres de formación de artistas terminan por evaluar por lo que llamaríamos “tincadas” o peor, comentarios ininteligibles de profesores que afirman que a una determinada instalación o pintura “le falta algo” o “le sobra mucho”, o peor “no es honesto”. Todas ellas frases vacías y que no hacen si no dejar en una nebulosa de duda y mediocridad el quehacer artístico. La escena que en más de una ocasión describe Díaz, de Duchamp como sumo sacerdote anunciando la transubstanciación de basura en arte con la frase: *“Tomad y bebed todos de él, porque este es el cuerpo del arte.”* (Pp. 75) no solo describe un nuevo escenario de posibilidades, sino que también la apertura

de infinitas posibilidades de derruir un conocimiento histórico y cambiarlo por la fe entusiasta de que todo gesto si está hecho en un contexto artístico debe significar algo, independiente de que no se tenga claridad de qué es lo que se está haciendo.

Finalmente, en este último comentario que por falta de tiempo puede ser leído como un conservadurismo in extremis, quisiera hacer presente un deseo, más que una invitación. En mi limitada experiencia con artistas y sus trabajos suelo encontrar inocencia impúdica, o dicho de otro modo, desconocimiento generalizado. Y revisar este libro me hizo lamentar profundamente la ausencia de mayor reflexión sobre el arte desde quienes lo producen, que parecieran ver pasar la historia del arte frente a sus ojos para no ver nada. Revisar algunos de los textos de Díaz cuando refiere a otros artistas extranjeros o del pasado me hizo pensar rápidamente en cómo circulaba la información en tiempos del no-internet, pero inmediatamente pensé que en tiempos del sí-internet, pareciera que los artistas jóvenes son aún más lejanos todavía al trabajo de quienes vinieron antes que ellos, y ni hablar de lo que otros han escrito porque eso sería la puerta definitiva a la renuncia de toda causa. En “Escritos de obra” apareció la imagen de un artista que es difícil de resumir en una sola imagen, un modelo de intelectual que sin duda ya es anacrónico, pero no por ello inviable. Espero entonces encontrar a futuro más lectores y no tantos “invocadores” de la expresión.

Valparaiso, julio 2025

Diego Parra



Me siento muy honrado por la invitación a presentar este libro que esperaba con ansias y del que oigo hablar hace años. La alegría por la confianza depositada en mí me envalentonó a aceptar la propuesta. Tengo que decir, eso sí, que me siento como pollo en corral ajeno, porque salvo el último libro publicado por Guillermo Machuca, ocasión en la que sin pensarlo mucho me lancé sin preparar, no tengo experiencia en este tipo de presentaciones.

¿Qué podría decir yo de estos textos después de que hablaran filósofos y artistas a los que considero tan brillantes? ¿Qué podría agregar a la vasta producción en torno a Gonzalo? Entre paréntesis, no sé de donde saqué esta historia: un filósofo argentino llega a Chile (¿era Galende?) y en una conversación con amigos de su gremio le recomiendan que conozca la obra de Gonzalo Díaz, porque la obra de este artista era la más cercana a la reflexión filosófica. ¿Es un mito? ¿Me lo inventé?

En mi complicación, estuve varios días pensando y llegué a la conclusión de que compartir diariamente la conversación en el taller de pintura con Gonzalo por más de veinte años me ha dotado de varias percepciones de su modo de pensar y de lo que podríamos llamar sus pasiones, rasgos que reencuentro en los textos publicados en este volumen y alimentan su escritura.

Entonces, sobre esto decidí hablar.

Antes de seguir, debo felicitar a Consuelo Rodríguez y a su equipo por el tremendo trabajo, que finalmente nos regala este precioso volumen con una nota a la edición exacta y un epílogo extenso y emocionante.

Primero: La precisión.

Como señaló uno de los presentadores durante el lanzamiento santiaguino de este libro, se puede escuchar la voz de Gonzalo al leer cada uno de sus textos. ¿Y cómo son estos movimientos vocales de GD? Son modulados, intensos, enérgicos, enfáticos, pero no pomposos ni rimbombantes. Me consta que todos estos textos han costado mucho trabajo y se ha medido cada palabra, buscando la economía y la precisión para articular el sentido buscado. Esta atención y cuidado es el que durante años he escuchado en las conversaciones de taller, en cada comentario hacia el trabajo de los estudiantes. Es este esfuerzo de concentración autoexigente, su esfuerzo por ser claro, su intento de salvar lo vago y desdibujado del juicio, lo que deriva en este ritmo tan característico de su voz.

A propósito, me contaba Gonzalo que durante su época de estudiante hacían mofa junto a Adolfo Couve del sistema de corrección de los profesores del Bellas Artes, que bautizaron como “impresionista”, no por el movimiento artístico francés, sino por el método pedestre de decir frente a la tela en desarrollo de los estudiantes expresiones como ¡Póngale, póngale!, ¡Sáquele, sáquele!

Me consta que uno de los esfuerzos mantenidos durante largos años por G.D ha sido desarrollar un lenguaje introduciendo términos de la retórica, la teoría musical, la ciencia, la filosofía, la escolástica, el psicoanálisis, etc., o sea, todo tipo de lenguajes especializados, que prestados permiten aproximarse de manera no tan vaga al fenómeno

visual. Cuántas veces le he oído decir a Gonzalo que las Artes Visuales no tienen lenguaje propio, a diferencia por ejemplo del rico repertorio con el que cuenta la música.

Segundo: El amor a las máquinas

Podría haber juntado esta pasión con la anterior, pero creo que hay un matiz diferente. Las máquinas necesitan de la exactitud. Pero no todo lo exacto es maquinal. Lo que está claro es que ambas palabras se encuentran en un entusiasmo común por las capacidades del pensamiento y el hacer.

El amor a las máquinas de Gonzalo no tiene nada que ver con una pasión de coleccionista. Es ante todo un entusiasmo por la capacidad del pensamiento para encontrar soluciones a los problemas que impone la realidad. La idea de los engranajes, de la necesidad de cada uno de ellos en la economía general del aparato, es para Gonzalo equivalente a cada uno de los elementos y su emplazamiento geométrico en una pintura o en el caso de sus instalaciones, del constructo espacial con todas las piezas que articulan el sentido. Esta pasión encuentra un equivalente en la economía de las fórmulas matemáticas y en la proyección espacial de sus representaciones gráficas.

De la larga lista de mecanismos e invenciones de las que hemos hablado, está el regulador centrífugo de las máquinas a vapor que le otorga al motor la capacidad de autorregularse; el sistema diferencial de las ruedas en los vehículos que permite a cada una girar a distinta

velocidad al doblar; la forma de las alas de los aviones que mediante su forma y el roce con el aire son capaces de levantar toneladas y trasladarlas por el cielo; la cuña de madera con su capacidad de ejercer una fuerza descomunal levantando puntales de madera en la construcción, etc. A esta lista se le podrían agregar, forzando solo un poco las cosas, los saberes propios de los oficios, como el moldeado de balaustres, el doblado de planchas de plomo para hacer los techos de la catedral de Notre Dame o el corte de dos trozos de madera en triángulo rectángulo para pegarlos y después tallar la caja de resonancia de un violoncello.

Tercero: La crueldad

Mientras más la miro, más brutal me parece la crueldad de la obra Pintura por encargo. La imagen de Gonzalo aparece dos veces. Una como pintor de caballete apotíngado con un perrito faldero en brazos junto a toda la parafernalia de pintor decimonónico: botellitas, pinceles, paleta. La otra como el fotógrafo que aparece en blanco y negro recortado delante del cuadro, como sacado de una película de cine negro hollywoodense en su expresión maldita: el gángster. Este es el malandra que ganó la competencia por el dominio de la representación.

Volviendo al Gonzalo pintor, hay que observar que la pintura que está sobre su caballete no es cualquiera, se trata de una de las que componen la temprana serie de Díaz conocida como “El paraíso perdido”. Hay que hacer un corte realmente implacable con una parte de uno mismo para ridiculizar de esta manera al “pintor romántico” que

posa sentado ante el caballete. Esa crueldad autoinfligida, este reproche despiadado va dar el tono a muchos textos y a la obra posterior de GD.

Agregar que también hay una crueldad al dejar a otro la ejecución de la santa pintura, una labor sagrada ahora en manos del pintor de cartelones del cine Solis, del que recuerdo el Superman gigante escorzado en el frontis del Cinerama en Santa Lucía.

Volviendo a Pintura por encargo, leamos los escritos que hay sobre la tela:

Es una pintura fuera de serie!

Violencia, acción, intriga y performance en la última obra del autor del km 104.

Próximo capítulo de la pintura chilena. Ladiáz sobre los mares intercambio kultural presenta: Pintura por encargo (se recomienda no hacer más de una al año)

Mayores de 21 años. 3 postulaciones a la madonna de la academia.

¡Que ironía salvaje!

Esta es la crueldad con que en sus escritos Gonzalo desfonda las valoraciones temporales de sus propios logros y los de los demás, es la misma que reconozco en el abandono del tono formal para despreciarlo, en la salida del modo académico o grave dejando atrás las garantías institucionales, que no son más que convenciones. Aquí sí que hay expulsión del paraíso...

La crueldad también trae consigo una persistente ira que se percibe directa o soterrada. Una ira que Gonzalo, me dice, “le venía de la situación del país, de la Universidad de Chile” y, creo yo, de las dificultades que cada día le oponen resistencia.

Cuarto: La voz de afuera

Esto es lo más difícil de plantear para mí. Si bien los puntos anteriores harían pensar en un Gonzalo Díaz ingeniero, con un talento de calculista, no por eso ha tenido menos presente lo inefable. Muy por el contrario, su matemática íntima siempre ha sido informada por una aptitud a la escucha esotérica. No sé si a Gonzalo le gustaría esta palabra, pero quiero que la entiendan como: “Dicho de una cosa que es impenetrable o de difícil acceso para la mente”, según leo en la definición de la Real Academia Española.

Recuerdo que hablando sobre el Giotto, comentábamos con tristeza risueña el fin de la época en que los ángeles todavía le hablaban al oído a los artistas. Imaginábamos al Giotto poniendo en imágenes aquel mandato celeste. La fe del florentino era claramente incompatible con el despoblamiento del cielo después de la ilustración. Pero recordemos que en los años ochenta Gonzalo seguía viendo castillos en el horizonte en pleno viaje, desde el vidrio de su auto al tocar exactamente el kilómetro 104. Y a pesar de su escepticismo aniquilante, nunca ha desestimado la lógica secreta que vislumbra a veces en estados de duermevela. La palabra Turungo, de hecho, le fue dada en sueños y muchas de sus obras y escritos confían en la clarividencia de estos estados.

Quinto: La vida civil

Una imagen que tengo de Gonzalo es de cuando lo he visitado temprano y me lo he encontrado tomando desayuno mientras lee el diario. Esta visión siempre me ha recordado a mi abuelo materno, que leía el diario de cabo a rabo remarcándolo con diferentes colores de lápiz Bic. Gonzalo siempre está enterado de lo que ocurre tanto en el país como en el mundo. Mira las noticias y bebe este trago amargo todos los días. De seguro esta práctica alimenta su ira y desesperación.

Es evidente que la figura del artista civil, conectado con la actualidad, lo moviliza fuertemente.

En “Los orígenes del Doctor Faustus, la novela de una novela”, Thomas Mann relata el proceso de trabajo involucrado en la escritura de su novela “Doctor Faustus”. Si alguien quiere entender cómo se cruzan la biografía individual con los grandes hechos históricos, los encuentros fortuitos, las lecturas emprendidas y cómo todo esto va a decantar a la producción de un trabajo de arte, encontrará aquí una maravillosa fuente.

En los textos de Gonzalo se puede percibir el rumor de las épocas, las disputas políticas y artísticas, los encuentros y desencuentros de quien toma posición y participa activamente en este campo de batalla. Nombro aquí el libro de Thomas Mann porque mientras lo leía y compartía mi lectura con Gonzalo pensaba en él y también en mi abuelo y en un mundo que va desapareciendo.

Quisiera terminar esta presentación leyendo un breve texto de Gonzalo que acompaña el libro "Lecciones de cosas. 7 textos + posfacio" y que en esa ocasión escribió a modo de advertencia. Y es que Gonzalo estaba consciente de que la invitación hecha a Pablo Oyarzún, Adriana Valdés, Sergio Rojas, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Arqueros y Demian Schopf a escribir sobre la obra *Quadrivium* expuesta en la Galería Gabriela Mistral el año 1998, implicaba un mandato de encuadre para los invitados. Consuelo Rodríguez escogió este texto a modo de epígrafe de su edición. Y entiendo bien la elección porque es un bello ejemplo del pathos de Gonzalo. Es importante eso sí recordar que el libro del que habla Gonzalo no es este libro.

Así dice:

“Sé que con este libro –por la frontalidad a la que convocatorias como esta someten a los textos, con su obligado objeto de escritura– cometo, en cualesquiera y en todos los sentidos, pecado de academia. ¡Pero es tanta la estrechez y la pobreza y tan poco el tiempo que tenemos para ser magníficos! (Debiéramos mantener varias fogatas en nuestros talleres, en las que se consuman pianos de cola y toda clase de instrumentos musicales de madera, y altos hornos encendidos para cocer piezas de barro y fundir metales contaminantes, mientras editamos libros que tengan sus portadas cosidas al cuadernillo del medio).

Valparaíso, julio 2025

Pablo Ferrer