

FLACSO
Francisco Zegers Editor

Invitan a

Justo Mellado

a la Reunión-Seminario Arte en Chile desde 1973, con motivo de la publicación del libro "Margins and Institutions" de Nelly Richard, a realizarse en Galería Visuala; Diego de Velázquez 2145 Providencia.

Viernes 22 de agosto 18 a 21 hrs.

Relaciones Arte-Sociedad en el Chile de hoy.

Francisco Brugnoli
José Joaquín Brunner
Rodrigo Cánovas
Diamela Eltit
Norbert Lechner
Coordinación: Adriana Valdés

Sábado 23 de agosto 10 a 13 hrs.

Aventuras de constitución de un discurso crítico

Justo Mellado
Gonzalo Muñoz
Pablo Oyarzún
Bernardo Subercaseaux
Adriana Valdés
Coordinación: José Joaquín Brunner

PARTICIPACION DE JUSTO PASTOR MELIADO
CONSISTENTE EN DOS FRAGMENTOS, UN
TEXTO EN CURSO E ILUSTRACIONES
agosto, 1986. DE GONZALO DIAZ.

mal/versación

Esta ~~invitación~~ es personal e intransferible.

editorial que configure un ESPACIO DE CONFRONTACION a distancia suficiente de la retórica periodística del comentario de arte. La ESCRITURA SOBRE ARTE, en Chile, debe asumir su condición de CAMPO SUSTITUTIVO. La historia "pesada" de las Ideas pasa por el campo de las ciencias humanas y de la política. EL CAMPO PLASTICO ha sido considerado SITIO FRIAZO de la teoría. De la TEORIA como PROCESO DE URBANIZACION. (Y en nuestra sociedad, no hay urbanización sin ESPECULACION inmobiliaria; sin embargo, se mueve, la pintura.) La teoría y la escritura SOBRE arte no sabrían escapar a la sobredeterminación del FRAUDE como su escena de inversión simbólica.

EDICIONES VISUAL para fijar momentáneamente las relaciones actuales entre imago und logos. Economía de los conceptos, usura de las metáforas de reemplazo, toda escritura SOBRE arte en Chile es ante todo escritura de otra cosa; y sin embargo. Subordinadamente, por grados de compromiso con las obras, asume de mala gana su condición específica.

EDICIONES VISUAL propone HACER ESTADO LLANO de una situación REAL: la obra de arte es sólo un (pre)TEXTO.



→ O M A H A , cabeza de playa.

Texto de Justo Pastor Mellado, acerca del trabajo presentado por Gonzalo Díaz en Galería SUR, septiembre de 1985. NO PUBLICADO.



"Il y a le feu à l'agence de voya-
ge" (B.B.C., Londres, 6 de junio
de 1944).

Solo Nuestra

OMAHA⁽¹⁾ es una palabra (en)clave que designa el lugar inconfesable en la formulación estratégica del campo aliado⁽²⁾. Los versos de Verlaine⁽³⁾ vestirían el mensaje⁽⁴⁾ destinado a la resistencia⁽⁵⁾ (del) interior. En el régimen de producción textual suele ponerse delante el imperativo táctico de la defensa activa en la teoría, revelando el propósito manifiesto de instalar en su campo la condición de su insistencia. Teoría china adecuada a las necesidades de rearticulación discursiva en ésta, la VERA HISTORIA (bien) chilena de la producción política significativa. Nunca antes habría tan clara conciencia como hoy, que la reproducción de las condiciones de existencia material de los relatos de poder exige la puesta en condición de las propias "condiciones" de dicción de la puesta. Condiciones de lectura de los variados regímenes de interpretación de la materialidad de las obras; por ejemplo, obras textuales y visuales consideradas "significativas", en (todo) un periodo atravesado por la pasión de la re/fundación. Intento renovado por colmar el vacío.



Relato de las

condiciones de estructuración de la vaciedad. Vaciedad temática, valor de la voluntad re/constructora del pasado de la Nación a partir de los retazos de su estilo, que vendría a ser el estilo de un arte remodelador de la visualidad social desde su franja más "avanzada". Desde siempre, pasión de la recompostura. Relato del retoque de sus condiciones de instalación, es decir, de las diversas maneras de cancelar la diversidad. Diversidad que necesita producir la noción de enclave en el interior de un territorio enemigo.

OMAHA indica el horizonte nacional en que se aprecia la flota y la primera línea de los infantes. Esa primera línea que debía consagrar el sacrificio en el paraíso emulsionado reservado a los héroes. Verlaine sería, consecuentemente, el corpus fragmentado para satisfacer la necesidad puntual que debe desencadenar el LLAMAMIENTO GENERAL, permitiendo combinar "objetivo específico" y "necesidades estratégicas generales". Como se sabe, el espacio cultural es el espacio de una "guerra de posiciones". Frase rescatada de la ciénaga gramsciana en la que se han ahogado unos tantos.



Posi-

cionalidad de los FRENTE EXTENSOS y la articulación de los GRUPOS TACTICOS que organizan el desorden en la retaguardia. Frente extenso de la cultura democrática chilena y tacticidad grupal de los "movimientos alternativos", cuyo desorden solo conduce a la repartición de los cargos del futuro gobierno de la Nación. Hoy, más que nunca, REVISTA GENERAL DE LAS FORMACIONES ARTISTICAS. Llegó el momento de mostrar las medallas. Al César lo que es del César, al arte... que espera la última reunión de Comité Central.⁽⁶⁾



OMAHA es el nombre de una extensión mínima. Mínima parte al acecho del buitre. La mínima unidad de subsistencia en la cabeza de playa bajo su fuego granado. Unidad de la figura que se debe forzar para comprender el acceso al IMPENSADO DE OBRA DIAZ, bajo ese fuego. Aquello que su obra permite pensar, figura de su afecto limítrofe.



Los versos de Verlaine vestirían el mensaje destinado a la rearticulación del frente. La batalla del riell⁽⁷⁾ estaba comprendida en el presupuesto de reconstrucción. De Farsalia⁽⁸⁾ a la plaza de la Victoria⁽⁹⁾ habría que pasar por los combates de Quilín. En la primera línea⁽¹⁰⁾, bajo la nube de humo negro de las barricadas ardiendo. Nominación bolchevique en el arte de recordar el lugar que a cada cual le corresponde⁽¹¹⁾. Porque OMAHA es una manera de hacerse cargo del único espacio irreductible al masaje⁽¹²⁾ de las memorias de asignación de título⁽¹³⁾. OMAHA es el único espacio FUERA DE (LA) SERIE. Único y no unívoco de puntual. Único de irrepitible. Otra clave cuyo desciframiento pone en movimiento un contingente por entero.

Poner en movimiento, siendo el objeto de esta otra clave invertida en el TITULO DEL TEXTO, siempre AUXILIAR, que ACOMPAÑA la movida de Díaz. Movida que (se) aprovecha (de) la accidentalidad de una muestra -FUERA DE SERIE⁽¹⁴⁾ cuyo carácter "original" ha sido modificado "para diversas razones" desde su formulación, a fines de 1984, por EFECTO de la "última visita de Dávila".



Ahora bien: Septiembre coincide con el momento de producción de PINTURA POR ENCARGO (PxE), INSTANCIA OMAHA de la movida, respecto de la cual Galería Sur resulta ser la playa más condenada para su presentación, en el marco atlántico de una muestra que tiene lugar de servicio después de la exhibición de EL KILOMETRO CIENTOCUATRO (KM104); SERIE cuyo proyecto fue concebido entre la redacción de PROTOCOLO 3 (Díaz/Mellado, octubre 1984) y la "hechura" de PINTURA SIN TITULO (PST) (febrero 1985). Necesidad en este párrafo, de fijar las pautas de un "curso nuevo" que no requiere de concepción ascendente para dar a comprender sus inflexiones.

Decir "en el marco atlántico de una muestra" indica la justeza de pensar, por una parte, la noción de marco, por otra parte la fortaleza de ese encuadre, y finalmente, la manera de cerrar la conjuntura amurallada por esa manera habitual de cuadrar las cifras⁽¹⁴⁾. El cuadro, pues limita con la legitimidad de ese momento

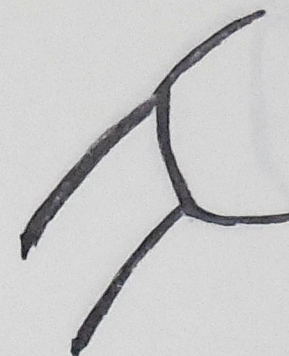
T R A B A J O S D E M E S A
O DELIRIO DEL ENVASAMIENTO.

SEPTIEMBRE, 4, 1985 / 16:00 - 18:30 hrs.

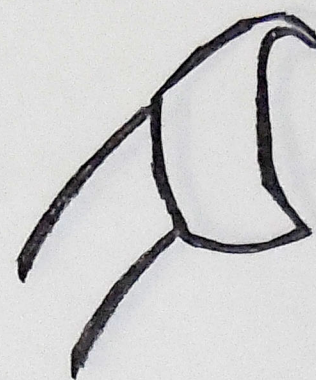
(A propósito de EL DERECHO A LA PEREZA
DE LAFARGUE, obra presentada por
Gonzalo Díaz en FUERA DE SERIE /
Brugnoli, Dávila, Díaz, Dittborn,
Duclos, Errázuriz, Leppe / Galería
BUCCI, septiembre 1985. Santiago de
Chile.



La historia belga es un chiste. Pero un chiste especial. Tiene que ver con una cierta xenofobia francesa respecto a los belgas. En Francia se dice que una historia belga es una historia idiota. Más que fome. Idiota de fome. Tendría, en Chile, su similar en los chistes de don Otto. Porque una historia belga o una historia suiza da lo mismo. Para el caso. Enferma de fome, la historia que debía relatar. En verdad, eran dos historias. Una, que debía ir al principio del texto. La otra cerraría. Esta tendría que llamarse ESCENA DE LA TINTURA. La cuestión principal residía en convertir cada historia en un modelo explicativo. Por extensión. Contra todas las normas. Entonces, una historia era un modelo. Más bien, a estas alturas es un modelo. Y comporta esa idea de la historia como modelo, como repetición de ciertas metáforas. El libro de Marchant habla de eso. Entre otras cosas.



De ahí, importancia de las dos historias. Para comenzar, la historia belga. Es el relato de un chiste absolutamente fome. A primera vista. Se trata de un auditorio inmenso, repleto de gente que espera la venida de un conferencista muy famoso. Pensé en el conferencista y en la necesidad de sustituirlo por Aquel que debía venir a decir La Palabra. Siempre hay alguien dispuesto a llegar, instalarse, como Aquel. Cuestión de decir la Palabra. De realizar la misión pentecostal. Para que todos terminen hablando en lenguas. Esto es muy importante. Hablar en lenguas es repetir de otra manera La Palabra primera. La diseminación de la palabra se hace por intermedio de los que la repiten de ese modo. Lenguas de fuego sobre sus cabezas. Todo cuadra. Porque el conferencista aparecerá, se instalará en el estrado, arreglará sus papeles y dará inicio a su exposición. La exposición



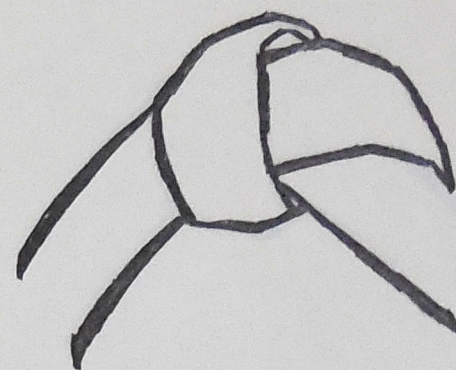
de la Ley. ¿Que otra cosa podría poner en lengua? La Ley es ese fondo, el fondo de toda esta historia. Solo que antes de comenzar su exposición hace una pregunta al auditorio. Es decir, esta pregunta que él hace es el verdadero comienzo de su exposición. Y pregunta, pues, "il y a quelqu'un qui parle français, ici?". O sea, "¿hay alguien que hable francés, aquí?". Resulta que Aquel, que viene a decir La Palabra, viene con otra lengua. El auditorio recibirá La Palabra en una lengua otra que la suya. Necesidad de un traductor. Aquel, cuando aparece, plantea el problema de su condición. La condición de su discurso, de la circulación de su discurso. Entonces, pregunta y nadie responde. ¿Cómo podrían? Una y otra vez. Debe haber preguntado unas seis veces. Empezó a sulfurarse. La conferencia no empezaba todavía. No podía empezar. Es decir, relatando las condiciones de su imposibilidad, ya había comenzado. Hasta que pregunta una última



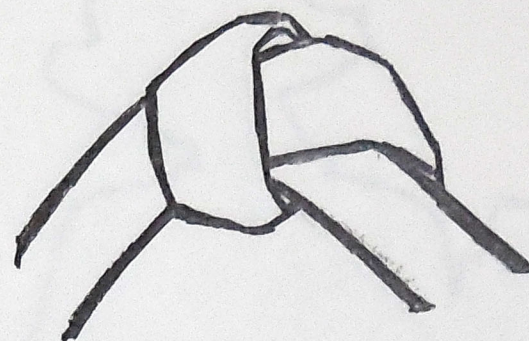
vez, realmente indignado que no haya nadie que hable francés. Y por ahí, al fondo del auditorio, un tipo levanta su dedo. Con extrema timidez. Apenas articula palabra y dice: "Je". Hasta ahí es la historia. Eso era todo. Y quien sepa francés me dira que no se dice "je" para responder esa pregunta, sino "moi". Debiera decir, "C'est moi qui parle". Pero no. El tipo levanta su dedo. Esto parece ser importante en el relato. Levanta su dedo. Tímido, el tipo. Y dice: "Je". Así termina una historia belga sobre la cual no dejaremos de decir lo suficiente. Esta debía titularse PREFACIO. En cuanto al Epílogo, como ya lo he mencionado, el título era ESCENA DE LA TINTURA. De la tintura y no de la pintura. Todavía. Se entenderá el porqué cuando relate la segunda historia. Esta consiste en la visita de un comandante. La visita que hace un comandante por la enfermería del regimiento. Una revista. Y viene el comandante a



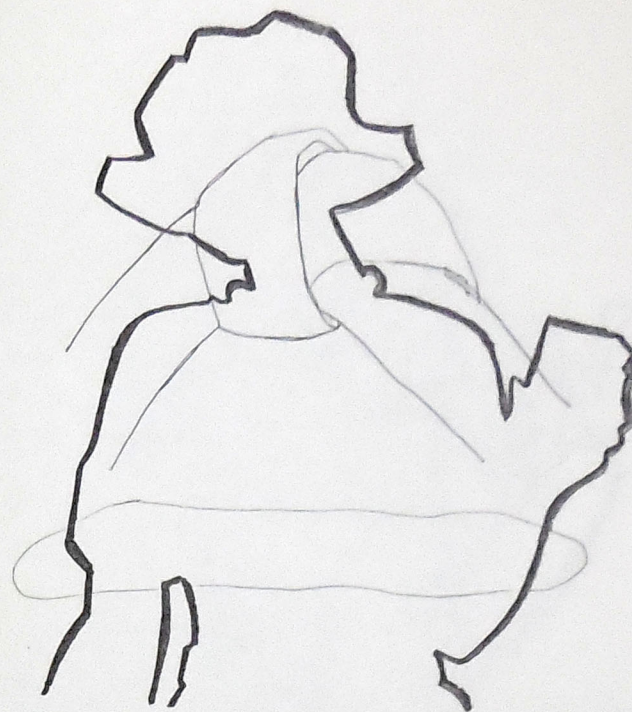
pasar revista a los setenta y ocho soldados que están internados, en cama. Son setenta y ocho. Es decir, setenta y siete más uno. En este último residirá la clave del asunto. Los setenta y siete están indicados para precisar el número del heroísmo. Completamente anecdótico, si se quiere. Setenta y siete eran los héroes de la batalla de La Concepción. Y si de batalla se trata en el texto sobre PINTURA POR ENCARGO, en este caso debía yo hacer la juntura, por algún lado, y establecer una cercanía que a primera vista no sería evidente. El punto, de todos modos, sería el último soldado. Este vendría a hacer el punto en el relato de la historia. Y así, el comandante llegaba donde el primer soldado y le preguntaba. "¿Qué tiene soldado?". A lo cual, el soldado respondía: "Almorranas, mi comandante". Enseguida, el comandante volvía a preguntar: "¿Con qué lo están curando sol-



dado?”. Y el soldado respondía: “Con tocaciones de yodo, mi comandante”. Para terminar con la clásica pregunta, de parte del comandante: “¿Dígame soldado, cual es su mayor anhelo?”. Y el soldado, por supuesto, respondía con voz firme: “Morir por la Patria, mi comandante”. Y así, el comandante de detuvo setenta y siete veces delante de las setenta y siete camas y le respondieron setenta y siete veces la misma fórmula. Hasta que llega al soldado número setenta y ocho y le pregunta: “¿Qué tiene soldado?”. Y este le responde: “Amigdalitis, mi comandante”. Viene la pregunta del comandante: “¿Con qué lo están curando, soldado?”. La respuesta es la misma: “Con tocaciones de yodo, mi comandante”. Para terminar con la pregunta: “¿Cual es su mayor anhelo, soldado?”. Y la respuesta del soldado que no se hace esperar: “Que me cambien el pincel,



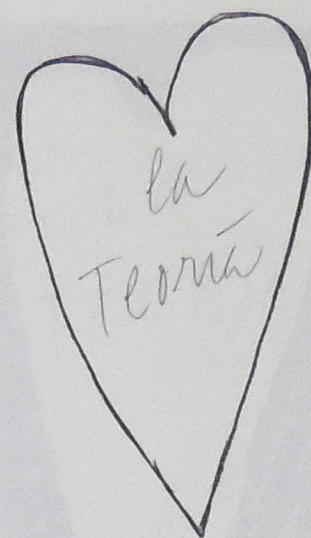
mi comandante''. A estas alturas, relatadas las dos historias, explicar la cuestión del título de este trabajo. Del trabajo de Díaz. EL DERECHO A LA PÉREZA DE LAFARGUE. Como también podría ser TRATADO DEL ENTENDIMIENTO HUMANO DE HUMÉ. Los títulos, siendo modelos de armado del espacio plástico concreto involucrado en estas obras presentadas en el marco de la Galería Bucci. Que en verdad es el marco de la exposición titulada FUERA DE SERIE, en compañía de todos los otros que aparecen en el cartel. De título en título, ya habría para rato. Y de hecho lo hay. Demasiado. Yo decía, tiene que ver, porque estas historias remiten a la cuestión ya que he planteado en OMAHA. La cuestión del YO en pintura. Es decir, ¿quién dice YO, en pintura? Es nada más que la continuación de una pequeña investigación iniciada a propósito del catálogo de Benmayo. Catálogo en el que pongo en relación la problemática de la autobiografía como práctica



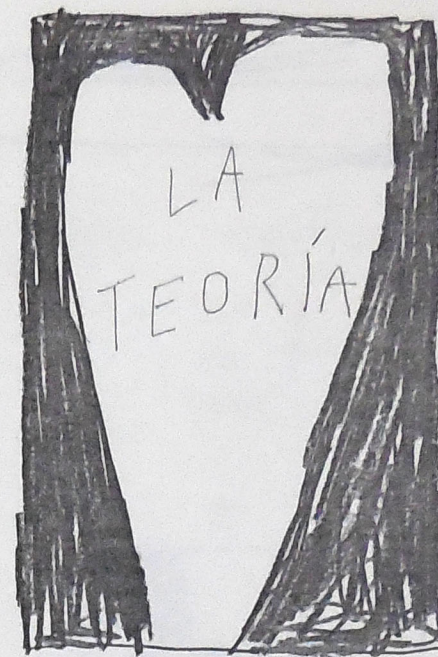
textual y la pintura, sabiendo que explícitamente en Benmayor había una manera autobiográfica de abordar esa exposición. Ocasión para trabajar sobre lo de siempre. Puesto que escribo. Escribo diarios. Que todo pasa por ahí. Y porque pasaba por ahí, me dije que sería una buena ocasión para hablar de las prácticas minoritarias, de aquellas que se sustraen a las empresas del Informe Político en la historia de Chile. Existiendo también, una pintura del informe político. Un informe político de la pintura, que también se extendía a las teorías y prácticas de los conceptualistas. En esa ocasión insistí en hablar de Continuidad y de Ruptura. Lo primero, para designar el informe político en pintura. Lo segundo, para designar el informe alternativo. Que me pisa los pies y me condena donde quiera que vaya. Hasta no me dan trabajo en algunos lugares de enseñanza porque ya llegó el relato de mis historias. Eso debía preguntarlo directamente. Hoy día mis-



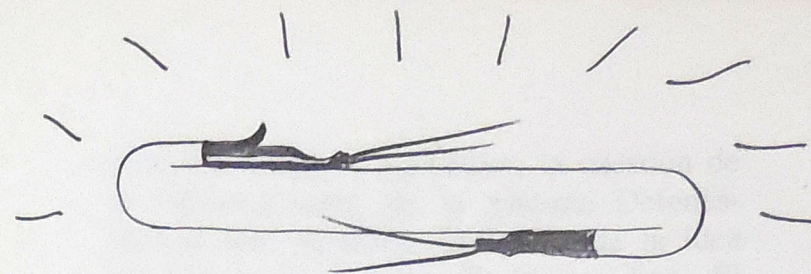
mo. Cuando la policía del texto actúa y se produce la imagen victimal. Pobre. Y soy un gangster porque escribo sobre Couve. Un poco demasiado. Solo porque no quise hacer lo que me pedían. Eso es lo que digo en ese catálogo. De Bénmayor. Pero esa es una excusa mínima. Porque la cuestión de la autobiografía esta tensada con la referencia a la estrategia de Rousseau en LAS CONFESIONES. Ese famoso prólogo en que explica su metáfora. La que se adecua al propósito de armar las confesiones como una gran máquina de descargo. Pero también, no olvidando que Rousseau es la primera tentativa moderna de la novela autobiográfica. Que sucumba a su imperativo de transparencia y que además se las crea, ese es otro problema. Que debe ser incluido, también, en la reflexión. Fue lo que no se quiso entender. Y la pintura de Benmayor pasó a segundo plano. No porque sea de segundo plano. Hay quienes tienen interés en leerlo así. Y mi condena-



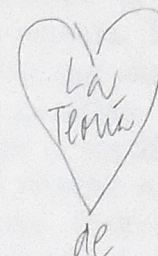
ción vendría por el solo hecho de escribir de pintura. Yo sería el que dibujaría las coordenadas del nuevo espacio. Eso es entender un carajo. La verdad es que por la vía de Rousseau, yo me preguntaba lo mismo. ¿Que es decir yo? simplemente. Y en ese trabajo no podía estar ajeno a las preocupaciones de unos cuantos. Díaz se hacía la misma pregunta. O bien. Inventamos un espacio apropiado para poder decir que nos hacíamos la misma pregunta. Dicho esto, yo entraba en su sistema para escribir el texto sobre las serigrafías que presentó en Buenos Aires y en la Galería Sur. La cuestión autobiográfica incorporaba la cuestión del procedimiento. Me resultaba extremadamente fácil coincidir en una misma longitud de onda con ese trabajo. Pasión del bricolaje y de la cita. Sin escándalo. De que la cita aquí. De que la cita allá. Entonces todo se subordina a un cuerpo teórico dogmatizado. Ya. Y venía por ese lado. El bricolaje como



una actividad normal del trabajo de arte. La cita, por su parte, como otra normalidad de un procedimiento personal. Personalizado. Entonces ya no bastaba con decir que tal o cual artista citaba la historia de la pintura. Eso ya era retórica antigua. Lo que había que hacer se resolvía en las modalidades específicas de cita. Y cada modalidad poniendo en juego una estructuración particular del camino de obra. Sobre todo cuando hay una obra extensa, un camino recorrido y periodizable. De ahí, para mí, una cierta pasión por la periodización en el trabajo de Díaz. Pero que no tuviera nada de cronológico. Sino que debo rendir cuenta de los pasos. Teóricamente, de la manera como artículo tal o cual período. Y el modo como permito que esos períodos se articulen con los de otras obras contemporáneas. Dittborn y Duclos, por ejemplo. Para armar la hipótesis del eje de recomposición, del que hablo en el texto sobre el KM104. Eso es en



ESTE NEÓN ES



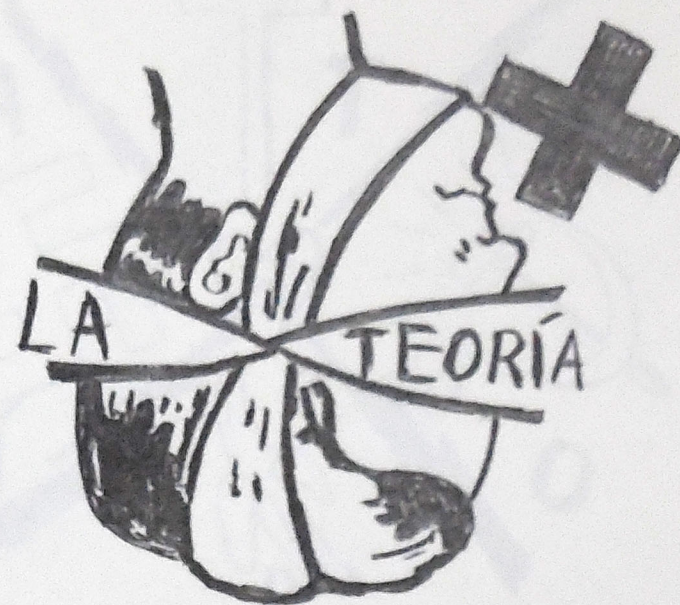
relación al eje. Pero a lo que voy es que ese eje se pone a girar en un espacio en el cual otras obras trazan sus itinerarios. Y se debe poner atención al modo como esos trazados se dibujan y se interceptan como obras y como empresas sociales. Teniendo cuidado que la empresa social resulte la obra. Que la obra no sea nada más que la movida de una empresa de relaciones públicas. Como me parece que son algunas empresas teóricas del momento. Ese es otro cuento. Aunque quizás me equivoque en pensar que se trata de otro cuento. Es un asunto que está incorporado a la criticidad manifiesta de la historia belga que acabo de contar. Vuelvo atrás. El procedimiento. Eso era. Venía martillando desde hacía tiempo. Porque si se piensa, era el procedimiento lo que armaba la juntura del trabajo de junio del año pasado. Juntura decisiva. Entonces, el procedimiento en la serigrafía me permitía abordar

unas hipótesis, en particular, la cuestión de la defenestración de la pintura. Defenestración que significa disolución de la idea de marco. De la idea. Es lo que digo. El marco es el marco ideológico que subsiste y sobredetermina la manera de estructurarse de la pintura. Lo que cambiaba era una metáfora por otra. O más bien, que una nueva metáfora vendría a auxiliar la anterior. Era la metáfora del block maravilloso. Que vendría a hacer sistema con la de la ventana. Sustitución del mirar a través por la noción de la sobreposición. Esto era lo fundamental. La sobreposición. Es decir, la figura sobrepuesta, también, del palimpsesto. Claro. De lo que debiera hablar es del rol de la metáfora en esto. De cómo en Díaz esta cuestión trabaja. Para no caer en la estupidez de que la instalación del alzaprima en el ¿QUE HACER? era una ilustración del leninismo. Hasta ahí no más. Un lector simplemente atento en MacLuhan se habría dado cuenta. Pero de eso ya no me puedo hacer cargo. Pienso en la importancia de la metáfora eléctrica como un modelo de producción analítico. Es el caso de la historia belga. Modelito a la medida de esta obra particular. Cada obra necesitando el modelo adecuado para su abordamiento. En este caso, los largos pasajes sobre el bricolaje. Los estudiantes de pintura no han leído a Barthes ni Lévi-Strauss. Al menos eso. Un poco que sea. Ni siquiera el primer capítulo de EL PENSAMIENTO SALVAJE. No se trata de convertirse en teóricos. Un pintor debe pasar por la modernidad de las ciencias humanas. Está obligado. Demasiada frescura de raja. No es sencillo. La idiotez no va con la

pintura. Pero quien sabe. Hay cada idiota que pinta. Hay otros que pintan como idiotas. No es lo mismo. El modelito a la medida tiene que ver con esto. El reverso de una actividad pública. Como PINTURA POR ENCARGO. La máxima distancia con lo de la Bucci. Espacio de la intimidad de obra. De biografización del procedimiento naturalizado por una reflexión pictórica. Una manera dispuesta para retomar esos recortes que se guardan en carpetas y se usan tiempo después. Porque así se usa. El recorte y la preservación del objeto gráfico. Donde el hecho mismo de seleccionar es ya significativo. Porque la clasificación inconciente dirige la recolección de esos cachureos. Nada del otro mundo. Algo tan normal. Como levantarse todas las mañanas y pasar frente a las tarjetas postales corcheteadas en la muralla. Faltándome describir el pasillo de la casa de Díaz. El pasillo en el que se dispone la biblioteca, frente a la puerta del baño. El pasillo que conecta la pieza del fondo con el hall de distribución de las demás piezas. A la derecha, donde guarda sus materiales y arrumba los medianos formatos. A la izquierda, el taller de la Cecilia. Y después el resto. Lo que ocurre es en el paño de pared de la derecha, a todo lo largo. Y cuando uno enfrenta el hall. Puras tarjetas, fotografías, pedazos de papel, cartas, afiches pequeños. La pared es un diario mural personal que se va cambiando constantemente. Mi pared. En la pieza de trabajo. En el otro pasillo del departamento. Algo natural. El Vicente, la Daniela, la tarjeta del Samy. Unos recortes de diarios con

una crítica para la Maga. La entrevista a Gracia Barrios. El recorte del texto de Sommer sobre KM. 104. Tomados por un protector de metal. Díaz organiza de otro modo su diario mural. Pero la actitud es la misma. Es necesario especificar las distancias. Ilustrar y guardar. Las carpetas. Enseguida, decir que esto es una mesa de trabajo. No una mesa. Un marco pequeño. Díaz se mandó a hacer veintena de marcos para trasladar un simulacro de su muralidad. Porque la muralidad indica una manera de clasificar. Aparentemente espontánea. Pero nada. Cuando toma una fotografía de la televisión italiana. Sale todo, el marco, el monitor. La trama de la tele. Y después le llega una tarjeta con la reproducción de un trozo de pintura egipcia. Un trozo de roca pintada, rectangular. De las mismas proporciones que la toma del monitor. Ahí pasa algo. Simple. Visualmente. El amarre es evidente, sin saber para qué sirve. Solo el acto del amarre. Ese trozo de pintura y el otro recuadro tecnológico entrarán en contacto, poniendo en conflicto dos sistemas de recuperación gráfica que a su vez compartirán una zona de estuco, junto a otros objetos gráficos ya corcheteados, con intensidades negociables de color según la naturaleza de los materiales. Digo, naturaleza por superficie. El rojo de una tarjeta de couché opaco acartonado de doscientos cuarenta gramos no es el mismo rojo de una tarjeta de cartulina King James. Es lo de siempre. Un remedo del libro de teoría y práctica del color. Puesto en la pared. Junto a otro rojo, de una fotografía Kodack. El vestido de la Daniela, por ejemplo. Ese rojo. La tex-

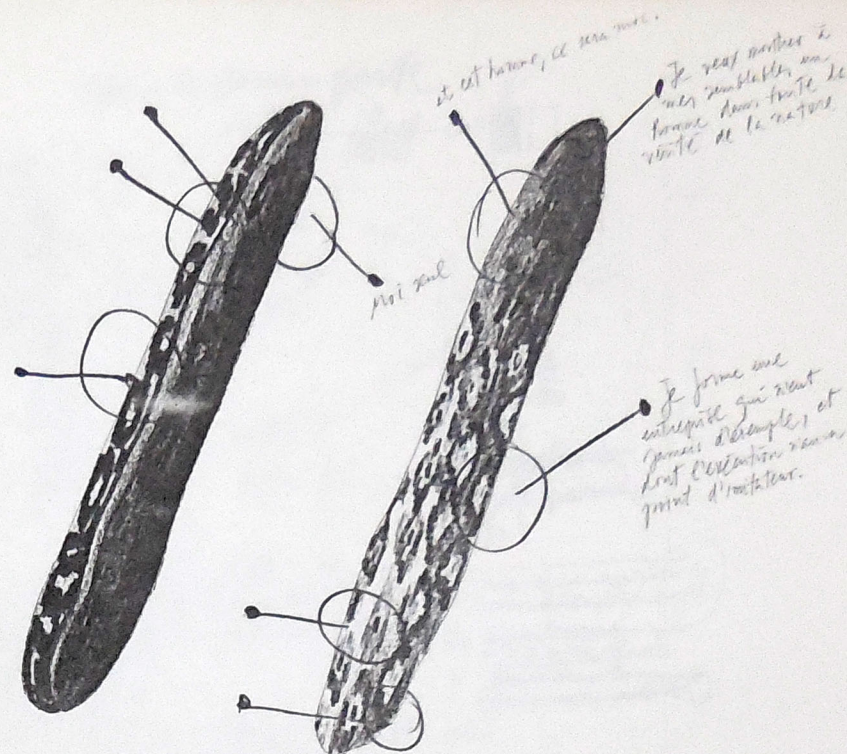
tura del vestido. El rojo de la otra foto. Díaz y Smythe junto a un viejo pascuero en Florencia. Otro rojo. En la nieve. Y así, del color a la materialidad. De la materialidad a la figuración. De un régimen de figuración a otro. Diversidad de estilos. Apuntes. Porque pegar un mono es una manera de usar la pared como agenda de nuestra sensibilidad. Nuestra, digo, al modo que se tiene para subirse al carro de otros. El carro de Díaz. En mi caso. Aproximativa tendencia a incluir los elementos parciales de un trabajo en la estrategia del otro. Del otro como yo. Recurriendo a las preguntas de los otros para responder por vía interpuesta lo que me puedo en propiedad responder. Por eso digo que el futuro está en la tela. Interés, pues, en la refenestración que implica la movida de la PINTURA POR ENCARGO. Reconsideración del espacio ilusionista de la pintura. Puesta en remojo de esa noción. La (H)ilusión. Escrita con hache de historia mayúscula. Y la doble "ese" que arrastra la designación. Retracción de la mitología programática, según la cual pintar es hacerle el juego al imperialismo y a la burguesía. Es decir, la pintura es burguesa por su estatuto mismo. Quizás fue el único espacio cultural burgués de anticipación en el seno del antiguo régimen. Lo cual no me permite afirmar que la pintura es nada más que ilustración del discurso de la historia. Habría que tomarlo con humor. Por eso la cuestión de la historia belga insiste. Imaginar que alguien viene a decir La Palabra y que el auditorio no sabe escuchar porque no conoce la lengua que el otro habla. Es lo que pasa con el partido político como categoría



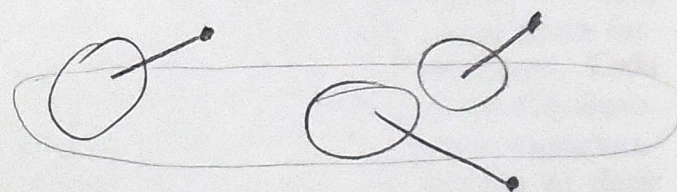
de construcción de realidad. Informe Político, siendo esa categorización estructurada como discurso. Y la pintura, decorando su programa. Por esta razón la tocación de yodo en el ano herido es decisiva para comprender la retocadura de la pintura. La función, diría, curativa, de la pintura respecto del discurso. Siempre. Aún en sus manifestaciones más aparentemente vitales y atextuales. No. Los pendejos de la Católica prolongan en la pintura su adolescencia. Es natural. Ellos también serán veteranos algún día. Habrá que tener cuerpo para ser veterano. Por boludo que se termine. Pero enfin. Ya decía, la pintura también prolonga la chochera. Diría que la retoca, igual que el Informe, para hacerla parecer un acto de reconstitución del verbo. Decía, burguesa, la pintura. Espacio íntimo. Solo Díaz lo reclama. La intimidad estructurada como una ventana a la calle. Porque la ventana no es la invención de Bogni, sino la delegación de la



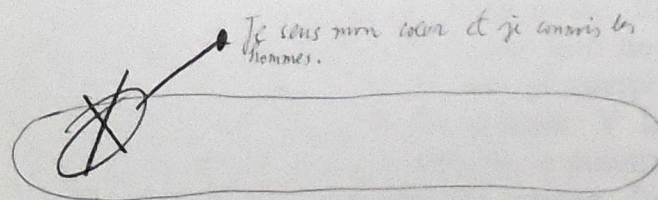
enseñanza básica. El futuro está en la tela. Toda descripción literaria es una toma de vista. Se encarga a otros la responsabilidad de la toma estructurada como un discurso. A otros, admitidos por la maquinabilidad del procedimiento y del juego. En ese sentido, Díaz opera siguiendo la línea marcada por KM 104. Distinción de algunas ESCENAS MAYORES. Allí se decía de las escenas que tapaban el fondo. Tapar no siendo efectivo, sino eficaz como ilusión. El fondo, siendo el museo, por ejemplo. Museo ya saturado por otros trabajos. Re/citad. Museo contra esa franja expressionista. Era el chiste. La historia belga de ese trabajo. O la fotografía del depósito. Otra escena mayor. La Playa. Cosa de re/leer el BLOCK MAGICO. Luego, las escenas menores que se ensamblan. El beso hindú, la mano cortada, el ojo, etc. En este caso serían las tarjetas postales y los envoltorios gráficos de distinto tipo. Como escena mayor habría que reconocer pedazos de afiches de grandes e importantes exposi-



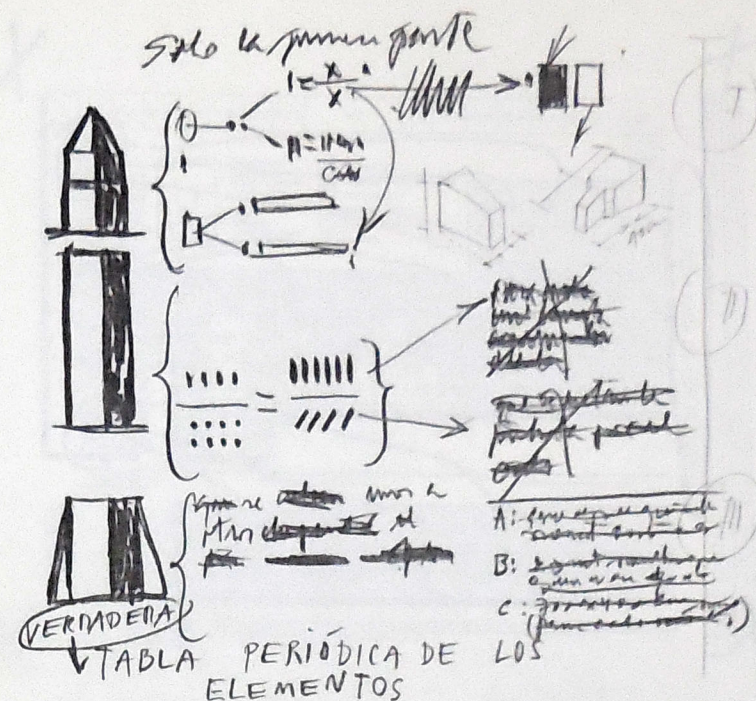
ciones de museos extranjeros. Afiches extraordinariamente impresos. Ese color. Esa reproducción magistral de un toque expresionista. Toque reproducido en cuatricromía. Fondo de pequeña vitrina. Es



falso. Solo se trata de TRABAJOS DE MESA. La imaginaria personal de los muros del



taller trasladada a la recomposición del espacio extensional, limitado por las dimen-



siones transitantes del marco utilizado. Es la pequeña muesca del espíritu reconstructor de sus propias huellas. Huellas gráficas y biográficas. Para, no ser menos. Renarrativizar las historias. El modelo. Por eso, insistencia en el contenido.. Insistencia formal. Sintaxis de las combinaciones. Cada figura ocupando su lugar de función-signo. Cada historia siendo el modelo estructurador de una conducta. Esa manera de decir Yo, equivocadamente, parando el dedo desde el fondo de la sala. Ese es un chiste absolutamente significativo. Combinable con el otro. La historia de la tocación. El pez muere por la boca. No tiene qué decir. Dice su cuerpo. Por el ano el cuerpo se hará guante. Función de guante. Y la tocación de yodo es el modelo de la pintura curando la sutura. Sanando la lengua. La lengua que dirá Je, en francés, alterando el código de su compensación. Porque la otra lengua, la que habla de la historia belga como un capítulo pentecostal, recuerda

TABLA PERIÓDICA DE LOS ELEMENTOS

IA	IIA	IIIB	IVB	VB	VIB	VII B	VIII	IB	IIB	IIIA	IVA	VA	VIA	VIIA	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
H	He														
Li	Be	B	C	N	O	F	Ne								
Na	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Ar								
K	Ca	Sc	Ti	V	Cr	Mn	Fe	Co	Ni	Cu	Zn	Ga	Ge	As	Se
Rb	Sr	Y	Zr	Nb	Mo		Ru	Rh	Pd	Ag	Cd	In	Sn	Sb	Te
Cs	Ba		Hf	Ta	W	Re	Os	Ir	Pt	Au	Hg	Tl	Pb	Bi	Po
Fr	Ra		Rf	Hn	Unh										

La	Ce	Pr	Nd	Sm	Eu	Gd	Tb	Dy	Ho	Er	Tm	Yb	Lu
Ac	Th	Pa	U										

ELEMENTOS REPRESENTATIVOS: ELEMENTOS DE TRANSICIÓN: ELEMENTOS REPRESENTATIVOS:

* PERÍODOS: Disposición en forma horizontal, entre secciones que tienen el mismo número de niveles electrónicos.
 * GRUPOS: Disposición en forma vertical, entre grupos que comparten una configuración de electrones.
 * ELEMENTOS ALÍEVOS: Datos incompletos o en construcción.

el hecho de que la pintura siempre ha sido considerada como una literatura para laicos. Teniendo los clérigos el poder del discurso teológico sometido a los rigores gráficos de una escritura delegada. El que escribe. El que indica con el dedo en la pintura famosa de Miguel Angel. Ese pedazo en que el dedo de Dios y el dedo del hombre parecen juntarse. Cuestión de saber quien miente. Lo que se miente al pintar, para no caer en la ingenua pretensión rousseauista del "todo decir". Como si fuese así de simple con los autoretratos. Mentir que sabe francés, levantando el dedo. Es el mismo dedo que será cambiado por el pincel del soldado que padece de amigdalitis. Enfermo de tanto hablar, sería el efecto del ano parlanchín. Protuberante en su manifestación discursiva. Retocada por la función de la tintura. Tanto va el calamar a la tinta. Lo central siendo esa traición: con el mismo pincel. Como dedo que apunala la ficción de una relación representativa.



Había que saber si alguien hablaba francés en la sala para poder mentar la escena matriz de que tanto se habla. La revolución francesa, por ejemplo. Dictada en su lengua e incognocida por el mundo como resto, auditorio, no sabiendo decir "Je". No arriesgando la fuerza del pronombre personal. La matriz histórica redicha por la tentativa de los PROTOCOLOS. Discurrir de la pintura y de la política era discutir interpuestamente de lo nuestro. Lo nuestro dicho como empresa estatal de pintura. Así se vive en la nostalgia de la reforma y de su proyecto articulador del poder. Hasta que todos quedaron fuera. No sería de otro modo. Saber francés involucra el chiste de la estructura de la lengua. Saber de un código repetible. Delegable. Entre el prólogo y el epílogo. Casi como decir epitafio. Vivir la ficción, la otra, de la muerte de la pintura. Sindicable en la invención orgánica de los tiempos modernos. Si por ello debieramos entender el

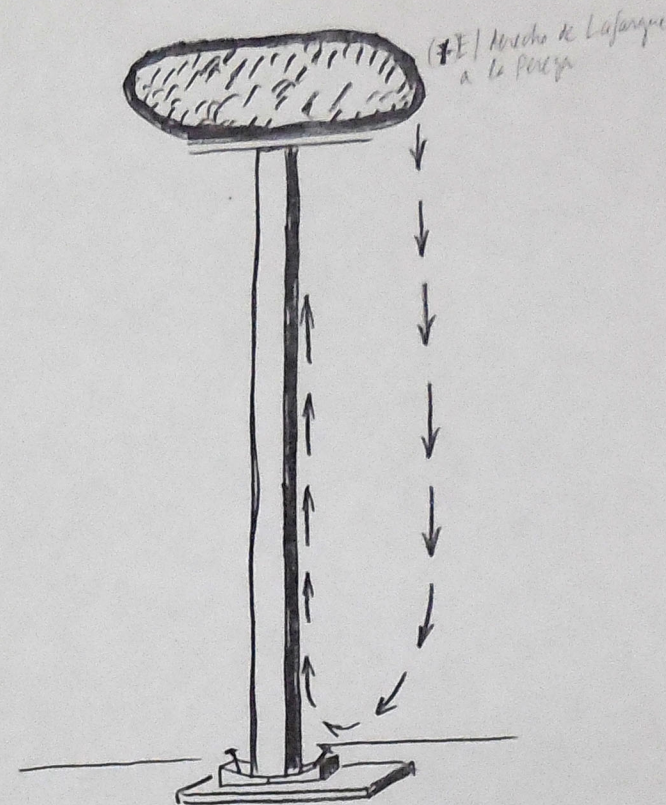


TABLA PERIODICA DE LOS ELEMENTOS^(*)

acceso a la transparencia en la pintura. Nada más vulgar que tomarse(la) en serio. Más bien, en serie. La serie de los setenta y siete que responden lo pre/visto. El rito de la inmolación. La patria es siempre la excusa verdadera. La vigilia en pintura. Honor a los caídos. Una pintura para cada caída. La escena de la caída. El tipo del fondo debió decir "moi" en vez de "je". El "moi" es la instancia del individuo en tanto está en el nivel de lo imaginario. Por ahí, investigar el modo como la pintura se redefine en tanto práctica específica del imaginario. De qué especificidad se trataría. Decir Yo. Por decir. La pintura figurando la falta de acceso al lenguaje. ←

