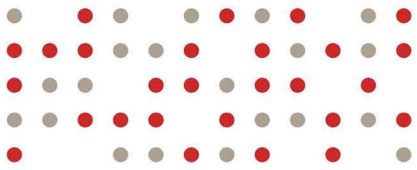


JUSTO P. MELLADO

METER LA PATA
*O PRESENTACION DE LA OBRA DE GONZALO DIAZ
EN CHILE VIVE, MADRID, 1987.*

EDICIONES VISUALA / SANTIAGO DE CHILE



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

© Justo P. Mellado
© Ediciones Visuala
ISBN

Diseño y producción: Vicente Vargas.
Diseño portada: Gonzalo Díaz.
Fotocomposición: Texel.
Impresión portada: Punto Color-Serigrafía.

J U S T O P . M E L L A D O



I GONZALO DIAZ opera –¿qué quiere decir operar en este terreno?– con el FONDO ICONOGRAFICO de la publicidad gráfica chilena. *(No todo lo que tiene que ver con la industria publicitaria en el sistema de pintura es deudor del pop. En Chile no hay, propiamente, pop art. A lo más, hacia los 66, acumulaciones de objetos de un cotidiano artesanal-urbano convertidas en reflejo artístico de las con-*

M E T E R L A P A T A

O PRESENTACION DE LA OBRA DE GONZALO DIAZ
EN CHILE VIVE, MADRID, 1987.

EDICIONES VISUALA / SANTIAGO DE CHILE

En Chile, la escritura sobre arte ha sido desde siempre un espacio sustitutivo. La "historia pesada" de las Ideas ha pasado por el campo de las ciencias humanas y de la política, respecto de las cuales el campo plástico ha sido considerado un sitio eriazado de la Teoría. De la teoría especulativa. De la teoría como acto de urbanización de las prácticas de arte; en el sentido de una especulación inmobiliaria. En esta medida, la teoría y la escritura sobre arte no sabrían escapar a la sobre-determinación del fraude como su escena de inversión simbólica; economía de los conceptos, usura de las metáforas, ilustración básica de los discursos de la historia. EDICIONES VISUALA, desde su aparición en 1985, ha asumido este hecho decisivo en la coyuntura chilena, que la escritura sobre arte es ante todo escritura de otra cosa. Por una parte, por la inexistencia en Chile de una industria editorial en forma y por la carencia de revistas de arte y de crítica; por otra parte, por la ausencia de un espacio literario autónomo que dé curso a las escrituras emergentes y que conduce a no pocos autores a establecer en el arte plataformas discursivas de espera.

EDICIONES VISUALA hace de esta situación una condición de trabajo, instaurando una línea editorial que se plantea la configuración de un espacio de confrontación limítrofe entre prácticas de arte, historia y política.

tradiciones fundamentales de ese tiempo). Ahora bien: ¿de qué es fondo, lo operado? Simplemente, de una historia chilena de los fósforos y de una historia chilena de los vinos. Dos producciones de objetos que pueden ser propias en sentido estricto: fabricación nacional de cajas de fósforos y producción nacional vitivinícola y de botellas de vidrio. Pero más allá de esto, LA PRIMERA ES LA HISTORIA DE LAS REPRODUCCIONES DE LA CORDILLERA. *(Manera de objetualizar "naturalistamente" un punto cardinal. Más que un punto, una columna vertebral. En Chile, la cordillera está siempre al este: telón de fondo para quienes viven mirando hacia el mar. Al este, el paraíso, siempre más allá, en la memoria de un viaje, las pampas argentinas, extensas, picturales, pastan los ganados de vacunos: paisaje ichnográfico. Ya veremos de qué antecedencia se reclama. Pintura y transhumancia, travesías por mallas multidimensionales que acechan las historias lineales de la visualidad).*

LA SEGUNDA ES LA HISTORIA CHILENA DE LOS REGISTROS GESTUALES, catálogo deshilachado de las técnicas corporales, manera de subjetivar "culturalistamente" otro punto cardinal. Más bien, otra columna; como columna de cuadros. Entonces, de lo que se trata es de REPRODUCIR EL PAISAJE Y REGISTRAR UNA PANTOMIMA. La industria nacional posee referentes figurales de sobra; como sobras icónicas de un complejo polimorfo de relatos visuales, para ilustrar en segundo grado las alianzas políticas de la formación del ESTADO DE COMPROMISO. *Alianzas de los 30-40*. Esto es contemporaneidad del consumo colectivo de imágenes que marcan una época. Trabajo analítico de rescate desde la nostalgia gráfica de reparación del presente. Más bien, compromiso con la ideología del discurso pictórico chileno.

EN LA PUESTA EN ESCENA DEL DISCURSO DE LA HISTORIA, LA INDUSTRIA TOMA EL RELEVO DE LA PINTURA. Representa-

ción del fondo pintado de los próceres nacionales; de los nuevos héroes nacionales de la segmentación del tiempo, de la empresa nacional de energía eléctrica y la determinación de las horas-hombre por metro cuadrado. En fin, sustitución del paisaje por la cultura de la representación; constitución de su expansividad, posibilidad del paisaje chileno en pintura. Por eso, la PRESENTACION DE LA OBRA DE GONZALO DIAZ EN MADRID los pone en un mismo plano, pero no en un mismo lugar, invirtiendo el orden de sus factores: PAISAJE EN BLANCO Y NEGRO CON LA MATER DOMESTICA COLOREADA; PAISAJE COLOREADO CON PATER DOMESTICADO EN BLANCO Y NEGRO PARA SINGULARIZAR EL ALTO CONTRASTE DE LA SUCIEDAD, DE LA SACIEDAD, DE LA SOCIEDAD, TRES TERMINOS QUE ORGANIZAN EL CUADRO IDEOGRAMATICO DE LA (PER)VERSION DEL PAISAJE Y LA (SUB)VERSION DEL ICONO.

II Ya no hay –en Chile– Estado de Compromiso. *Tampoco hay etiquetas como esas. Ya no están.* Los viejos isotipos no cumplen las exigencias de performatividad que les garantice un lugar en el nuevo período. Las empresas a cuyos productos corresponden las etiquetas indicadas han reformado sus diseños. Han modificado sus estrategias de ventas. La marca Klenzo corresponde a un detergente de origen natural, molido y envasado para uso sanitario. *La sanidad de los 40-50.* La sociedad está sucia, hay que lavarle la cara: REFORMA. Pero hoy en día no puede competir con los detergentes que ocupan el mercado de los productos de limpieza, incluida la policía, los grupos especiales y las compañías de sustracción de ciudadanos. No hay cuerpo para competir con esa química ni con la odorización pactada del servicio doméstico. Eso es, la sociedad está enferma. Metáfora del absceso. Hay que aniquilar: CONTRARREFORMA. Por lo demás, Klenzo raya el esmalte; el esmalte de la lengua que lo pronuncia: CLEANNESS [klínnis], s. limpieza, aseo; pureza. CLEANSABLE [klénzabl], a. limpiable; purificable. CLEANSE [klénz], va. limpiar, purificar; purgar, expurgar, absterger, depurar, mundificar.

La marca proviene de una modificación parcial de un verbo extranjero. Ya se sabe, en Chile, el doble peso de ese verbo. La política de la limpieza sanitaria reemplaza la política del garrote, por sustitución de su letra inicial y por transcripción fonética de su última sílaba: KLENZ. Lo primero es el nombre escrito en inglés. Enseguida, el mismo nombre, pronunciado en criollo (*ediciones detergentes en lenguas extranjeras. Lo que se dice lavar en lo social se perturba en las costumbres del habla*). Para sellar, un ícono de procedencia holandesa, que es, a su vez, la modernización de una primera etiqueta precedente obtenida de los ejemplares de revista Zig-Zag del año del centenario de la república. La limpieza, en Chile, tiene su asiento en

un universo anglo-sajón y/o germano. Limpieza de la sangre y limpieza del país. Del país profundo. Ciertamente, sinónimo de la preeminencia de la ciencia alemana sobre la ciencia francesa en la imaginación intelectual. La sustitución de la letra "c" por la letra "k" es el acto de manifestar el peso –*la "k" de kilogramo*– de la germanización de la cultura superior del país. Y no es para ser menos; si el sonido impone su lugar en la cadena, la figuración exhibe su alcance mayor: la cofia de enfermera o de holandesa vendedora de queso y ese vestido azul; el azul del cielo chileno y el rojo de sus labios, como el copihüe y la sangre araucana. Eso es: los colores de la bandera. La bandera de la pintura chilena, pintada con esa sonrisa; la manera criolla e industrial de mandarse la sonrisa eterna. Todo en una sola etiqueta para justificar la fuerza de su representabilidad, en esta fase histórico-chilena de las sonrisas repertoriadas en los catálogos razonados de pintura.

Sólo sobrevive la caja de fósforos. La chica del Klenzo pasó a mejor etiqueta. Fue reducida mediante la intervención el plano americano y le fue cambiado el peinado. Pero lo más importante es que fue borrada la construcción en abismo. Los tiempos han cambiado. *Coincide con la*

emergencia del tema de la identidad nacional en las ciencias humanas de los derechos y deshechos de Chile. La compañía chilena de fósforos resiste a la apertura de la economía hacia afuera. Como decir, lo único estable es la cordillera pintada e impresa con grano grueso. La única marca cuyo registro incide en la memoria de todos los chilenos.

En la actividad vitivinícola como en la industria de detergentes, el rediseño de imagen es el síntoma que marca a cada rama, pero, además, estas imágenes se jubilan de la etiqueta para adquirir los derechos propios de una tercera edad en el fondo de reposo del espacio plástico.

La obra de GONZALO DIAZ promueve ese acto de beneficencia. Más bien, de conveniencia, para demostrar que sólo se requiere ser deshecho industrial para ingresar en el sistema del arte. Nostalgia primigenia de la manualidad en un país sobredeterminado por "la instancia Machu-Picchu". Porque los artistas de la modernidad jamás han podido sacarse de encima el peso, del pauperismo y de la ética partidaria, remitiéndose a una historia expresiva que convierte a Chile en un cuerpo hermenéutico. Un cuerpo que habla por sus heridas. Un cuerpo cristiano que se pinta. Que pinta en los cielos, su dolor. ¿Qué otra cosa? LA PINTURA SOLO REALIZA EL PROGRAMA DE LA POESIA. LO FIGURA. COMO LENGUAJE SEGUNDO DE LA POLITICA CHILENA.

Viña Santa Carolina y Klenzo han modernizado sus etiquetas. Las han puesto a tono con las modificaciones de las costumbres gráficas y visuales de los 70-80. Y ello coincide con la cancelación de un determinado modelo de Estado.

GONZALO DIAZ investiga la historia de Chile de la última cuarentena, por esas etiquetas. Pone, a su vez, en su modo, la historia plástica chilena en cuarentena. Como esta cuarentena, para redoblar los mitos de la cultura democrática, no hay dos.

La tipografía *-Palace script-* de la marca de vinos legitima la sujeción criolla al modelo alfabético y caligráfico de las oligarquías terratenientes. Porque la historia de los vinos chilenos es la historia de las primeras grandes familias, a las que hoy de terratenientes sólo les queda la etiqueta. Origen de un mito clasemediano: el vino y la belleza de la mujer chilena. Pero como belleza de MADONNA. *La que le dio su voto a Frei en 1964. El vino, en cambio, masculino, regaría el pequeño acceso al socialismo a la chilena con la lanza clavada en el costado. Chile, cordero de Dios.*

LA SINDICALIZACION CAMPESINA Y LA ALFABETIZACION TERMINARON CON LA PRIMACIA MIMETICA DE ESA FAMILIA

TIPOGRAFICA. La etiqueta no (se) soportaría. El movimiento de masas detendría la carrera del mozo. Este, a diferencia de la Klenzo, no arriesga construir su identidad en el abismo de su reflejo. La botella que lleva en la bandeja de su mano izquierda simula la marca tipográfica. Es el cierre. El mozo lleva una botella con otra etiqueta que dice lo mismo; sólo que el mismo se petrifica en ese tranco perpetuo para significarse como gesto de solicitud, si no de servicio cívico. El gesto de una atención desmedida que conduce a pensar en una petición específica.

¿Quién puede formular –y bajo qué condiciones– una petición que haga correr de ese modo? Esa es toda una performance (de

la historia) chilena: por convicción y doctrina. Es lo que liga esa imagen a la frase radiofónica que marca: “*por convicción y doctrina beba Santa Carolina*”. Es la performance de un enunciado que se monta en los grandes soportes mediales de los años 40: los primeros paneles publicitarios chilenos y el espacio radial naciente organizado según el modelo radiofónico norteamericano.

Una breve investigación de los universos lexicales de la historia de las ideas en Chile nos dice que las nociones “convicción” y “doctrina” per-

tenecen al espacio del radical-socialismo. De alguna manera se confirma esta idea con la mención a un chiste político de siempre. Tener un tío bombero, radical y francmasón; es decir, tres atributos jocosos que convergen en la inevitabilidad de ser declarado “bueno para el tinto”. Es más, el presidente Aguirre Cerda, del Frente Popular, era llamado “don Tinto”. Ahora bien, sólo quienes están bajo esa condición pueden pedir al mozo con ese carácter. Que venga. Que corra.

Carrera solícita, bandeja de tres copas: ¿quién espera en la mesa? De seguro es un conciliábulo. Reunión de tres. Número mínimo para montar una máquina... electoral que sea. Y jugar al cacho.

Historia antigua. Idea laica republicana y club social como asiento de base partidaria para los grandes conglomerados de los 40-50. La política de los 60-70 sería expansiva, ya sea en su acepción socialcristiana como en su excepción leninista. La de los 70-80 sería catecúmena. Para esta, la "escena de avanzada" disfrazará con un léxico formalista el cuerpo gozoso de Chile. El espacio plástico chileno se transformará en el campo privilegiado por la disputa de la cita bíblica adecuada a la revelación de los tiempos. EI CONCEPTUALISMO CHILENO ES EL UNICO QUE LOGRA DESPLAZAR LAS PRACTICAS DE ARTE DESDE LO POLITICO A LO RELIGIOSO EN SENTIDO ESTRICTO. Respecto de esta acometida, el marxismo reduccionista del período anterior mantendrá un lenguaje pictórico-castrista, deudor de la imagen de marca de la revolución cubana en la década de los 60. Es decir, la revolución cubana de exportación. Esto corresponde al momento de la pérdida de una idea de la socialidad en Chile, de una cierta idea de la socialidad, que concebía los informes políticos de acuerdo a una retórica de las comidas y bebidas de Chile. Lo cual, en un espacio de laicismo medido no deja de expresar un sentimiento profundamente religioso por vía de la recuperación de la comensalidad; en fin, de una cierta idea de la comensalidad. Del consenso. Por eso, la política actual, en Chile, escribe la historia del consenso perdido. Pero la pintura se somete a la literalidad de los discursos de conflicto. Su movilidad depende de las determinaciones militares de fuerzas que expresan los intereses institucionales de capas sociales muy precisas, pertenecientes mayoritariamente al "sentido común de izquierda". Sentido común para el cual este mozo que corre deja de tener punto de anclaje. El mozo es reemplazado por el comandante estrellado/reproducido/ampliado/en alto contraste. La lucha y el combate de clases aparecen en monocromo. La máxima irrupción operará ese espa-

cio gracias a la fineza balmesiana del color tonal. Ciertamente, la política de los 60 exige la claridad y la distinción de las figuras sociales. Sale a la calle. Lleva el arte a la calle porque supone que la calle... etc... ya se sabe.

III Operar, intervenir audaz y rápidamente (en) un campo de fuerzas. El campo de la imagen de marca del Capital. Fuerza de una imagen, reiterada, recompuesta, tensada para cada coyuntura. Cada (s)obra de GONZALO DIAZ, una posición variante, variada, tacticante. Doble acepción del término operar: médico y militar. GONZALO DIAZ opera en los dos sentidos. Opera los dos sentidos. Y los sentidos engañan. En el terreno de la representación de los cuerpos como en el terreno de sus ocupaciones virtuales. El territorio y el paisaje. De cómo un territorio deviene paisaje. De cómo la política de ocupación se hace economía. En ese devenir, todas las omisiones de las condiciones de paso enumeradas para hacer durar la permanencia de las estructuras de dominancia social de la visualidad. No hay devenir, sino conflicto de fuerzas. El paisaje es el producto de un forzamiento del territorio. Sólo ese forzamiento lo constituye. Operar, luego, bajo el sentido. La razón conservativa y la razón adquisitiva como ramas de la medicina social. Habilidad para seguir usufructuando de un desplazamiento arcaico: LA REPRESENTACION DEL CUERPO HUMANO COMO UNA METAFORA DE LA REPRESENTACION DEL CUERPO POLITICO. EN LA OBRA DE DIAZ, EL PAISAJE COMO METAFORA DE LA OCUPACION TERRITORIAL Y LA METAFORA COMO PRE-CONDICION DE UN DISCURSO DE PINTURA QUE TOME A SU CARGO LA GENEALOGIA DEL PAISAJE COMO PROBLEMA DEL DISCURSO CHILENO DE LA HISTORIA. Es el tipo de relaciones que depende de la consideración de la primera guía de este paisaje, calificada primera historia, relato de fundación, la HISTORICA RELACION del padre Ovalle, ilustrada con xilografías y puntas secas realizadas en Roma. Imprenta romana. Impronta orgánica para reclutar misioneros a la altura de las circunstancias. El arte en Chile es un arte de estampitas. Desde la colonia. Desde el nacimiento de la república. Desde

la visita a Chile en el curso del siglo XIX de los artistas fracasados, de los que pierden cuatro veces el concurso de Roma y se vienen para retratar la cara ascendente de la oligarquía que ya se sabe. Franceses, italianos de poca monta, españoles extrávicos, vendiendo a cuatro pesos sus cuadernos de apuntes y bocetos por el campo. NO HAY PINTURA CHILENA. SOLO CABALLEROS DE SOCIEDAD QUE PINTAN. Hasta la década del 30. La modernidad tarda, pero llega, como la justicia.

En Chile, política y pintura velan por figurar la encarnación del verbo. VELAR: vigilar y encubrir. No en el sentido fotográfico, sino teatral: correr un velo. O esconderse detrás de las cortinas. Los

pintores se hacen escenógrafos de ocasión y diseñan infinitos. Su inconsciente plástico está sobredeterminado por un inconsciente teatral. Teatralidad parlanchina. Pintura del eco. El trabajo de GONZALO DIAZ opera en esa franja: línea de fuego de la representación pictórica y de la representación política. Franja de trabajos abiertos y discontinuamente constituidos entre los años 79 y 86. Hay trabajos producidos, hay trabajos que constituyen: la obra como espacio de resolución parcial no avanza; más bien produce el marco de su soportabilidad.

En la actual coyuntura plástica chilena GONZALO DIAZ es una de las figuras claves de reposicionamiento de la pintura. Para situar este proceso será conveniente recordar que hasta hace tres años las empresas discursivas de la vanguardia plástica invirtieron no pocos esfuerzos en decretar la función modélica de obras que afirmaban no sólo la clausura, si no la superación del estatuto de la representación, descansando sobre la identificación forzada de reproducción técnica –arte corporal– intervenciones y materialismo plástico. En dicho marco la práctica de la pintura fue descalificada por “reafirmar la dominación ideológica del cuadro”; la ciencia, pues, reservándose la claridad iluminista del multimedia.

Sin embargo, estas empresas, habiendo ingresado a su etapa de deflación programática, se enfrentan hoy día ante la necesidad de reescribir la historia de su epopeya en consonancia con las conveniencias institucionales del presente. El caso de la obra de DIAZ en esta muestra madrileña viene a garantizar la buena fe del viraje de exportación. Habrá que señalar el hecho de que su obra permanece in/vista, marginada de la certificación de modernidad hasta agosto de 1982, ocasión que –a propósito de la presentación en Galería Sur (Santiago) de su obra HISTORIA SENTIMENTAL DE LA PINTURA CHILENA– N. Richard aprovechará para escribir: “La instancia de revitalización a la cual apeló como beneficio primeramente coyuntural de la obra de Gonzalo Díaz –esa instancia de reactivación, de reenergización de una experiencia pictórica chilena en función de nuevas estimulaciones críticas– significa una doble provocación para los campos de arte respecto de los cuales la obra se mide, en cuanto esa obra no sólo desafía la pintura chilena (historia y discursos) a cuya práctica pertenece y cuya tradición rebasa al inventariarla críticamente, sino también la “no pintura” chilena que configuran los trabajos últimamente realizados en el afuera del cuadro (Revista LA SEPARATA, número 4, Santiago, agosto de 1982). Lo cierto es que Díaz, con HISTORIA SENTIMENTAL... desestabiliza el cerco discursivo operado por la retórica vanguardista en tanto manifiesta una línea de resistencia pictórica que redimensiona, en ese instante, las líneas de fuerza del campo plástico chileno, al incorporar a su activo modelos de producción y de interpelación provenientes de variados horizontes, entre los cuales será necesario mencionar el estudio desplazado y solitario de la tensión discursiva de los 70/80 durante su estadía en Florencia (1980-81). A ello se debe agregar, en el plano interno, el encuentro de lectura con la obra de DITTBORN. Necesidad imperiosa, pues, de preci-

sar el lugar de este último en la escena de vanguardia. Su obra, al mismo tiempo que permite la consolidación de su eje –polémica pintura/fotografía– en torno al cual se arma la “contradicción principal” del espacio plástico en el período 1977-1981, postula una serie de problemas de pintura (envío a la Bienal de Cali, 1981) que son percibidos como caída en el reformismo semiótico por sus “compañeros de ruta”, entonces abiertamente comprometidos en la lógica de las “rupturas irreversibles”. Es justamente con esta serie, diríamos, “residual”, de la producción dittborniana, que en verdad hoy día se revela como básica, que converge la preocupación de Díaz postulada en HISTORIA SENTIMENTAL...

Ahora bien; en virtud de un proceso complejo cuyas características, por razones de espacio, no es el caso señalar, el eje que armaba la “contradicción” hasta 1982 es reemplazado en 1984 por un nuevo eje de recomposición, articulado esta vez en torno a la “cuestión del procedimiento”. Esto no significa, en caso alguno, que dicha cuestión no estuviese presente en la polémica precedente, sino que en este período se convierte en la “cuestión” dominante. Tarea urgente, para nuestra escritura, la de establecer analíticamente los pasos de este dominio.

Baste, por el momento, indicar que el ENVÍO CHILENO A LA V BIENAL DE SIDNEY (1984), bien puede ser considerado como el “punto de no retorno”, a partir del cual se establecen las nuevas coordenadas del espacio plástico. Este envío reúne dos obras de DIAZ Y DITTBORN, en las que se aprecia el efecto particular que cada una provoca sobre la otra desde el supuesto desmentido de sus mecánicas habituales de producción. Es así como la pre-mecanización del gesto –en Díaz– sale al encuentro de la re/gestualización cromática de un dispositivo mecánico –en Dittborn–, como si ambos olvidaran los “postulados básicos” de sus trabajos anteriores (pintura, gráfica, multimedia).

Desde esta plataforma global establecida al margen de acuerdos previos, DIAZ y DITTBORN, desarrollando dinámicas específicas de obra, editan un "frente de problemas de pintura" y obligan a las generaciones de pintores formados durante el período de mayor desmantelamiento de la enseñanza de arte en Chile, a reformular su trato con lo pictórico. Se trataría, en suma, de completar una especie de "revolución democrático-burguesa" que habría quedado trunca a raíz de la "vehemente descalificación" pictórica que caracteriza al período recién pasado (1975-1982) y de la "abrupta puesta fuera de escena" de la pintura dominante en los años 1965-1973. Por esta razón, "en Chile no hay "retorno a/de la pintura", sino tan sólo apertura de un espacio de obra que toma a su cargo el pasado de una práctica cuyo único espacio reflexivo conocido estuvo, en un tiempo, ligado al desarrollo del informalismo. Apertura, la de hoy, que significa también el reposicionamiento de esa práctica respecto a un discurso en constitución, avalado y tensionado por las programaciones operadas a partir de las obras de DIAZ y DITTBORN.

IV No constituye curiosidad alguna que una obra inscrita en el reposicionamiento pictórico (sos)tenga la fuerza de una resolución serigráfica. En relación a la diversidad formal del trabajo de DIAZ el problema no se plantea entre la superación de la pintura o el retorno de la tradición, sino más bien en torno a la permanencia en el seno de una misma obra, de un espíritu de continuidad y de crítica. Valga, por los demás, el no declarado intento de Díaz por retraer las inflaciones metafóricas literalmente sostenidas por la ola "conceptualista" del período anterior. En el entendido que lo más decisivo de la retracción reside en la "composición estratégica del retoque", que, como lo advirtiera R. Kay –por largos años ocupado en la obra de DITTBORN–, viene a ser (como) la venganza de la pintura sobre la fotografía. La "movida" de DIAZ, antes que nada, no consumiéndose en la venganza, sino resolviendo dinámicamente la reversión de una situación a partir de la cual "la pintura adquiere esta manera de plantearse a sí misma como problema", forzada por la interpelación conflictual proveniente de una cierta "ideología del registro". La pintura chilena, en 1977, debía reconsiderar la manera de resolver, por el lado del significante, la culpa de no estar "a la altura del desarrollo de las fuerzas productivas". Y para ello se amarró las manos. Desde allí todo vendría siendo recuperación de un fondo iconográfico ya sancionado por la mirada pública. A menos que DIAZ admitiera "manualizar" el estatuto de su visión con el propósito de infractar el fondo narrativo de la novela familiar y así convertir su infancia en Pompeya; esto es, en una memoria de las excavaciones –como análisis formal de las estructuras narrables en la figuración– y no (tanto) en una excavación de la memoria. Porque lo denunciado (y lo denotado) es el hecho de que siempre habrá una "primera vez" autorizándose como "un" inédito. Nada más falso que esa pintura, siendo, la "primera vez",

la noción que DIAZ emplea para montar un dispositivo narrativo visual por el cual reproducir la codificada gestualidad de una in(cierta) socia(bi)lidad. La pintura, siendo aquel lugar que involucra en su reproducción como práctica la "permanencia de y la pertenencia" a las instituciones de enseñanza encargadas de salvaguardar la función de ilustración en toda sociedad. No hay salvación fuera de la institución, no hay ilustración fuera de la institución. Todo proyecto institucional requiere (de) su política de (la) ilustración en tanto ilustración de La Política.

Es por esto que para distanciar al máximo la literalidad de la "primera vez", DIAZ reinterpreta la función rousseauista de la tabla

rasa –tela virgen–, siendo la crítica figural de esa ideología todo lo que éste necesita para renunciar a la intervención de un origen y editar una historia primigenia. Es así como por el procedimiento desmiente la acusada autorreferencia de lo pictórico con el objeto de hacer visible la "impresión de código" (Fargier); investigando, de ida, la manera en que la fotografía se desliza en sub-suelo de la pintura (Le Bot), y, de vuelta, el modo en que opera la sobredeterminación pictórica del gestus fotográfico. Todo retrato de madre con niño en los brazos es "efecto de cal-

ce" de Santa Ana y el niño, esperando la "videncia" de todo buitre simulado en los pliegues del relato de ese sueño, de DIAZ.

En DIAZ, la ficción del "block maravilloso" como soporte auto(bio) [picto/mecano] gráfico acude materialmente en auxilio de la fábula palimpséstica de su pintura. Por eso, láminas de plásticos super(dis)puestas sobre la base de Titania para figurar la instancia fijativa de la (de)terminación icónica. Titania es, por añadidura, un material de pvc empleado para fabricar paños individuales, estampados a su vez con escenas domésticas, como doméstico pasa a ser, en ~~esta~~ marco, el nivel estampado que ancla las coordenadas del campo representado. Enseguida, las franjas zonales del

peor revestimiento acrílico, intercambiables, "para deponer" la naturaleza primera del Informe Político, ese otro revestimiento narrable del social. Recurso programático de DIAZ al trabajar con productos que (además) "significan la precariedad" industrial chilena como "espejo" de la precariedad estatal. Industria del plástico, como también, industria chilena de los materiales de pintura, incapaz de mantener criterios de control de calidad permanentes. Intercambiabilidad "titular", por su parte, recargando temáticamente la pulsión distributiva "para confundir" la memoria de su procedencia; contusión paródica del lapsus linguae. Finalmente, catálogo de tramas y medios tonos "para sustituir" la manualidad de una definición indefinida, pervirtiendo el uso de las tintas de impresión hasta hacerlas "videntes" mediante la redundancia (pictórica) de sus separaciones cromáticas.

Pero aquí, el forzamiento insiste en exhibir todas las huellas, sin borrar ninguna, y sin por ello entrar a creer, como ha sido en la escena chilena, que para operar la deconstrucción de las obras basta con presentar –al final del acto– los materiales e instrumentos involucrados en la producción. Lo que la exhibición de las huellas omite es el efecto del aparato represor que falsea el régimen de la composición, haciendo que las manchas de tinta constituyan el fondo opaco sobre el cual el dibujo y las reproducciones puedan realizar la serie analítica de la sobreposición. Sobreposición puesta en valor por una gran flexibilidad táctica empeñada en redescubrir las pasiones del contenido a partir de la combinación de los regímenes de ilustración más adecuados a la confección del telón narrativo en cuyo fondo se recortará la irruptividad de la novela familiar. En Chile, donde el Informe Político pasa por ser el "género de los géneros". Es decir, que a esa representación ya determinada de la historia oficial DIAZ-le-mete-lengua sobreponiendo su historia menor; esto es, el modo como este sujeto

pasa revista a la escena de "primeridad" como invención/recuerdo del acceso a la usura social de los códigos de iniciación.

El "principio de contradicción" (+/-) habilita el arbitrario sistemático que junta, en el orden de las reproducciones el museo (+) con la mano radiografiada (-) –homenaje a Lucio Fontana–, una calle de Hungría (+) con el friso (-), la playa dibujada (-) con el labio leporino (+). "Este arbitrio", vehículo de una opción subjetiva o reconstrucción de un profundo sueño, "hace cuerpo" con la recuperación también arbitraria de un material textural propio que estaba destinado a recargar otras obras, como, por ejemplo, las seis proposiciones del "kilómetro ciento cuatro".

El resultado de esta gestión (-) no puede sino plasmarse en una proposición de fragmentos de obra "objetivos" (+), que entran a juzgarse por su grado de tensión con las postulaciones que el mismo Díaz profiere en anteriores trabajos, articulados en torno a núcleos problemáticos diferentes. Por ejemplo, la serie serigráfica *Kamuflaje v/s Kosmética* (1984) o *Tautologías* (pinturas, 1983). La lógica de los "morceaux choisis" responde, entonces, "a movidas subterráneas irreducibles al precepto analítico previo", dando por resultado, objetos reductibles a escrituras que siempre llegan tarde; tardanza necesaria estructurante de su acontecer como escritura. Esto es, propiamente, una actividad que al parecer sólo se pueden permitir los metropolitanos, quienes saben que el pedo que se tiran (-) será convertido en la próxima norma (+), en el programa quinquenal para la electrificación de las artes.

V En agosto-septiembre de 1985 GONZALO DIAZ produce PINTURA POR ENCARGO. Se hace tomar una fotografía frente a un antiguo cuadro suyo, en una escenografía especialmente construida para ese efecto en el estudio del gran fotógrafo chileno de publicidad Jaime O'Ryan. *La escenografía reproduce el taller de un pintor de caballete*. Sentado frente a su obra, con un perro entre los brazos, el pintor mira hacia la cámara. Enseguida, Díaz contrata al señor Solis para que le pinte un cuadro según el cliché que le proporciona. Un cuadro a la medida de los cartelones de cine. El señor Solis es un especialista del ramo. La lógica del mandante resume la necesidad del poder, el poder de mandar a hacer el retrato de una inscripción como inscripción del relato del mandante. DIAZ, poniéndose para la foto se manda a hacer un relato a la medida de la polémica en curso, a la medida de su participación en la lógica inscriptiva de su trabajo. Esta obra es realizada en agosto de 1985 para ser exhibida en el cuadro de una colectiva que restaura el bloque deflacionado de la "escena de avanzada". *La polémica del 85 está jalada de muestras plásticas de vigilancia. Lo central: intentos desde la "avanzada" como desde el informalismo para declarar el carácter regresivo de la pintura, de toda pintura que se realiza después del 81. Las obras de pintores como Benmayor y Bororo no estarán exentas de esta acometida reductiva, situándose como se sitúan en un espacio que podríamos denominar "nueva narrativa figural", emergente en la escena pública en 1980.*

Volviendo a DIAZ: *me pregunto*. ¿Qué necesidad tiene DIAZ de *ponerse* para la foto? ¿De *posar* como pintor para *pasar* POR PINTOR?

¿Véis? Ese soy yo, diría. Ese soy yo pintando. Y en verdad, no está pintando, solo posando ANTE una pintura, JUNTO a una columna de interior, que es siempre la *quinta columna* de la pintura,

la *instancia trotskysta* de la representación ampliada del capital cultural como SU capital. Lo que no es efectivo. Porque DIAZ se tomó la foto en la feria de di/versiones de la pintura, nada más para reírse con los amigos y negar tres veces a Pedro en una misma escena, corriendo el peligro que digan que DIAZ es pura pose. Y siendo pura pose, requiere del subterfugio del documento para pasar por lo que no es. "*El estaba allí, y pintaba*". Valor cuasi notarial de un documento destinado al consumo de gente demasiado sencilla. El problema reside en cómo engañar a los incrédulos que saben que el documento siempre pasa por otra cosa. Ingenio de DIAZ para contrariar ese saber y extremar el engaño

no engañando a nadie. No pudiendo engañar a nadie porque esa foto "*no cree en nadie*".

El gesto propiamente polémico en esa fase del 85 es el de mandar a hacer(se) una pintura por encargo a partir de una escena fotográfica. Gesto paródico en grado superlativo: construcción de la escena de la fotografía en la que DIAZ posa teniendo en sus brazos a un perro. Tema desválido en la pintura chilena. Entonces, postura narrativa respecto de la construcción de una escena para la foto, en la cual se menciona una obra pictórica "antigua",

dispuesta en un decorado absolutamente truculento. Es decir, disposición clásica para un ejercicio de pasaje y pantalla. Pero eso no tiene la menor importancia para lo que viene. El énfasis debe estar puesto en el gesto de mandar a hacer un cuadro en el que se (a)parece. Mandar a hacer un cuadro en el que se aparece fotografiando un cuadro. Gesto cultural que se aloja en el caudal de las escenas ya indicadas. DIAZ hace la comedia de la pintura. DIAZ hace la comedia para estropear el relato de su historia de pintor. De su historia en la serie chilena de las historias.

Todo obliga a abrir el debate sobre la retórica de las historias.

24 Esto es, en la que la historia de la pintura chilena es objeto y

vehículo de obra, al mismo tiempo, en el mismo gesto. La historia como materia.

Materia formulable de obra; no siendo necesario, en algunos puntos, realizarla efectualmente; sólo formularla y acometerla en nada más que acto performativo, de enunciación. Con la ayuda de las escuálidas editoriales chilenas. He aquí la performance chilena, de la pintura chilena, en el gesto DIAZ, en el gesto de la pintura de DIAZ.

Lo central viene a ser la categoría enunciada del encargo. Encargo por el cual DIAZ caricaturiza doblemente la pintura y la fotografía. Construcción fisiognómica de un enunciado escenográfico. Es lo que pesa, para pensar en Daumier y Cindy Sherman. Re-hechura del gesto básico por el cual estamos obligados a verificar la serie estratificada de distancias performativas. DIAZ no sólo se pone para la foto, se disfraza, se hace maquillar, teatraliza de manera literal una escena que deberá ser fotografiada según los cánones de la "fotografía de publicidad". Trucaje de una cierta fotogenia. PARA ENCARGAR LA PINTURA A SOLIS DEBIO PRIMERO ENCARAR CON O'RYAN LA CONSTRUCCION DE LA ESCENA DE LA PINTURA COMO ESCENA PARA LA FOTOGRAFIA. Producción, pues, de una fotografía por encargo. Siendo, esta última, un gesto común, profesional. Sólo que en su encargatoria O'RYAN pregunta a DIAZ "*cómo la quiere*". Cuestión de trabajar a pedido del cliente. Esto se liga con el pedido que las empresas distribuidoras de películas hacen a Solís. DIAZ, para el caso, se hace cliente con el propósito de desarrollar su "cuento del tío". Los mandantes de pintura se hacían clientes para desarrollar (desenrollar) su propio cuento. La historia, entre ambos cuentos: el "cuento del tío" y el "cuento ruso". El "cuento del tío" es un "cuento ruso". El "gesto ruso" de DIAZ como un "cuento del tío". Esto es, reprogramando un tipo de función citacional.

VI PINTURA POR ENCARGO viene a bonificar el sentido de una escena plástica decaída, re/oxigenada en virtud de una recuperación determinada del pasado. De un cierto pasado inmediato. Las cuentas claras y el futuro espeso. PINTURA POR ENCARGO hace sistema con EL KM. 104 (junio, 85), PINTURA SIN TITULO (febrero, 85) y CHTO DIELAT? (¿Qué hacer?, junio, 84). Todas estas obras del circuito denominado POST-SIDNEY. Habrá también un sub-sistema; el sub-sistema de los PROTOCOLOS. Se trata de tres textos editados conjuntamente con Justo Pastor Mellado durante el año 1984. Manera de participar en un tipo de crítica que sobrepasa el carácter del manifiesto artístico, porque no hay nada que manifestar, entrando al continente de esa "escena" para practicar un tipo de escritura no subordinada a las exigencias programático-demostrativas de la política, de la sociología y de la "chilena semiótica". Reconocer, específicamente, en los signos, no el reflejo de unas ciencias humanas sino un proyecto en que coexisten la utopía, el sueño, la ficción razonable, la invención de lo posible y la crítica política.

Ahora bien, lo que liga el sub-sistema de los PROTOCOLOS con el sistema POST-SIDNEY es una cierta función de "paralelismo" en el procedimiento, en la estratificación analítica y constructiva de la OBRA DIAZ. En términos de distinguir a DIAZ de la OBRA DIAZ. Sospechar, en suma, del sujeto que le pone el hombro. Tener a mano las contrapruebas. Es lo que hace sistema en una estructuración biográfica. Sin por ello convertirla en un fondo narrativo de carácter decorativo, como se quiere hacer decir. Todo depende de cómo definir ese fondo. En cómo atribuirle el modelo energético de su medida. El fondo, inconsciente de obra. Fondo de presencia. Presencia, en este texto, de la figura posicional del mozo que corre. Figura de una estrategia de socialidad. Otro fondo como inconsciente político.

De todos los chilenos. El inconsistente político de los chilenos. Impulsor, alterativo, recuperacional.

En este frente de problemas señalados por la OBRA DIAZ, PINTURA POR ENCARGO autoriza una relocalización interna de la obra de conjunto, en términos de anticipar el trabajo que presenta en Madrid. Trabajo que ya ha tenido la ocasión de su ensayo general en Galería Bucci de Santiago, en junio de 1986. En fin, errancia y placer de la mirada coyunturalizada sobre la articularidad de los segmentos de la historia de las obras. Placer del paso y de la reversibilidad que re/aloja en sus proposiciones la cuestión del realismo; pero del "realismo consumista", asociado con las peores costumbres ciudadanas, las de la evasión, tributaria del deseo más escondido porque más visible; pulsión del camuflaje, defensa del espacio vitalizador, punción de estilo en el espíritu normado de la época.

Realismo en DIAZ, memoria de los mandantes. Mandarse guardar en retrato puesto. Poder de ingresar en la historia mandado a hacer por su medida, la medida de su inscripción. Deseo, pues, de figurar. Deseo de ser puesto. Lugar, objeto de conquista, para (todo) poder. La pintura por encargo, el encargo de DIAZ apunta a romper la legalidad del manchismo catalán en la pintura chilena por la vía de un realismo paródico. Por la vía de la parodización de la pintura realista. LA JUGADA DE DIAZ NO PODRA DENOMINARSE HIPERREALISTA, SINO HIPERPARODICA, Y, POR ESO MISMO, HIPOREALISTA.

VII METER LA PATA. Título para la performatividad de un texto. La pierna trozada irrumpe desde el fuera de campo. ¿No será la sombra acarreada de un fragmento de cuerpo? ¿De un cuerpo que se esconde detrás de la puerta? ¿De una puerta simulada por la sección vertical de la portada? ¿De una sección vertical que figura aparentemente la inversión de la solapa?

Suspense. ¿Quién se animará a levantar la solapa para ver lo que hay debajo? ¿Cuál es el campo extensional que ha quedado fuera? ¿Extensional porque metafórico? ¿Si acaso la metáfora fuera la sombra del concepto? ¿Si, para el caso, este texto fuese la sombra de la obra de DIAZ? Entonces, meter la pata como práctica de afirmación de la diferencia que constituye a DIAZ y a MELLADO en la escena chilena pictórica y literaria. Gesto asociado al del encargo en pintura. Desde el campo de una escena oscura de trans/acciones y mediciones grupales. De grupos que permiten. De grupos que impiden, siempre a nombre de otros. Necesidad, pues, de meter la pata del texto por la ventana de un evento. Evento específico, ventana al mundo. Como la ficción de la pintura. Abrir la puerta para que MELLADO ponga el pie en Madrid. DIAZ pone las manos en Santiago. Desde Santiago. Las manos en pintura. Las manos en la masa. Ya habrá modo de justificar el último capítulo de esta presentación pensada para declarar una inconveniencia, si de viajes inflacionarios se trata. Entonces, como sólo se viaja para tener que volver, y se vuelve sólo para ser reconocido, obligatoriedad de indicar que jamás están todos los que son, y que algunos sobran, en el orden de las razones y en el de los recuentos. Es como venir a decir que CHILE VIVE no es ni la sombra de lo que Chile vive. De lo que en Chile se vive.

¿Sombra que anticipa? Que la pintura de Díaz no es ni la sombra de lo que el concepto. Etc. El caso es que el discurso, *este discurs-*

so, no es sombra de la pintura, de ÉSTA pintura; ni la pintura, *NI ÉSTA PINTURA*, su figuración acarreada.

Volver, pues, a retomar la Klenzo, el mozo de Santa Carolina y la cordillera de la Compañía Chilena de Fósforos. Enseguida, tomar las reproducciones de playas y montañas. Industria chilena de la estampa y del afiche: la decoración del pobre. Modelación del habitat interior de aquéllos que apenas tienen habitat. Curioso: los que no tienen habitat tampoco tienen voz en los ensayos de sociología del desarrollo y de teología de (la) liberación "ad usum delphini". Para tener voz hay que tener pared; pared donde colgar una pintura que le recoja el eco. El eco del cuarto poder. Da

Volpedo en cuatricromías análogas a las estampas de cordillera. La cordillera como la pared que refleja la voz de Chile para toda América. La gravedad de Chile. La gravedad de Chile. La caída de Chile como la caída de los graves de Chile. De los tontos graves de Chile. El propio peso de Chile. Para ensayar la trama compositiva de estas dos telas, en la movida alterante indicada por PINTURA POR ENCARGO. Porque esta vez, DIAZ *pintor-a-la-mano*

deposita la materia que define el modo de Solis en el encargo. Mandárselo para copiar un modo. Más bien, para *sapear* un modo que resuelve la única manera de tirar la imagen de ese porte. Más que eso. Para no vincular esta modalidad con las vallas cubanas en las leyendas tercermundistas del pop recuperado para la buena causa. Lo que hace DIAZ es declinar desde esa consideración, un modo que repita al gesto de la reconstrucción de la escena de la pintura para la fotografía, invirtiendo el efecto fotográfico y poder repetir la escena indicada.

Preeminencia libidinal de un dispositivo mecánico de amplificación. Inversión de extensión monumental, como tiene que ser.

Polémica obliga. El sistema del cartelón de cine nada tiene que ver con la nostalgia de algo que no tiene cuerpo. Otra curiosidad chilena: la invención de un cine. Las fachadas de las viejas salas de proyección son el decorado obligado de la nostalgia de una industria que no fue. La mayoría de esas salas, construidas para la puesta en circulación de las etiquetas de que se trata, han sido reconvertidas en depósitos de las industrias de perfiles de aluminio. *Otra historia santiaguina. Cambio de etiquetas, reconversión de las redes de distribución de materiales en la industria de la construcción; caída del mercado distributivo de películas e invención de la polémica forzada del marxismo ilustrado con el postmodernismo.*

De ahí, que el cartelón es directamente proporcional a los metros cuadrados de látex sobre tela sin imprimir. Industrias atascadas en un país sin imprimir, que deja ver su trama gruesa y ordinaria. Porque lo que a DIAZ le interesa son los problemas de pintura en el aparato de distribución de un medio masivo y tecnológico. El paso al papel secante de una mirada colectiva que no se ha subsumido en la dimensión electrónica del tiempo y del espacio. No hay otra manera de hacer esa reproducción más que proyectando una diapositiva. Lo curioso es que todos sabemos que, en general, toda reproducción es una reducción, de escala, de proporciones, de contenido, de naturaleza. Aquí, inversamente, la opción amplificativa pareciera resolver una dificultad técnica que sobrepasa la utilidad de la fotografía y la serigrafía en el sistema de la publicidad industrial gráfica. Manera de insistir en el hecho de que siempre permanece la pintura, en una franja residual. Que la manualidad no es un retorno, sino destino en el punto de usura máxima de la tecnología. El modelo de partida de la ampliación (de la playa, de la montaña) es una cuatricomía de precaria calidad, vendida en los paseos públicos santiaguinos, pertenecientes a una serie destinada a pai-

sajes naturales de Chile. Condición metódica, en DIAZ, de la precedencia de una visualidad social de masas: siendo de buen tono democrático declarar ese terreno para una acometida moralizante sobre la imagen.

Lo primero que se hace es dibujar el contorno para separar el cielo de la tierra. En la zona supralineal se ordena la frase "Mádre, hay aquí un cuerpo que sucumbe", modelada en tipografía univérse en un solo renglón.

Este enunciado pintado en la zona superior realiza la parodia de las escrituras en el cielo; el cielo de los poetas que nombran a Chile. Enseguida se marcan las zonas internas. La superficie cor-

rruptible de la zona sublunar es topocromatizada, según las zonas de fuerza de su organización figurativa. Luego, se rellena diligentemente. Pero esto último no es necesario. El látex se atasca en la tela ordinaria, sin imprimir.

La definición de la figura se percibe a cierta distancia.

La que se requiere para comprender que se está ante una superficie innoble donde los mejores óleos se tropiezan.

Por lo demás, haciendo gala de exhibir un realismo empírico que pone en duda la eficacia pragmática de

su tratamiento pictórico. Cuestión que remite, por cierto, al privilegio del proceso sobre el resultado: ampliación, prismado, relleno con látex, aplanamiento total del referente. Pero, también, forzamiento de una convención plástica que declara la inacceptabilidad de su inclusión en el circuito de las bellas artes por no ajustarse a las normas de lo "bien pintado". Para evitar la exclusión y fijar su valor indicial, la reproducción ampliada a color de las fotos de la montaña y de la playa serán acotadas por otros tres signos de anclaje: cruces, huellas de vacuno y trazado de la perspectiva. Tres estratos de la formalización humana en las estrategias de ocupación del territorio, desde el bustrofedon a la proyección del

trazado en damero. Estratos horizontales. DIAZ pinta de ese modo en la vertical para poner el acento en la ilusión. DESREGULACION DEL ACONDICIONAMIENTO MODERNO DEL ESPACIO URBANO. Ilusión sobre la PERSISTENCIA DEL LUGAR –*paisaje referencial*– y sobre la PERSISTENCIA RETINICA en la época del desarrollo de las técnicas audiovisuales –*paisaje referido*–.

Por lo que, en la obra DIAZ, estas pinturas echan a correr otra hipótesis: LA DEL DESREALISMO EN PINTURA.

En esta pintura. No EN LA pintura. Porque lo que DIAZ afirma son siempre hipótesis singulares que pierden o acrecientan su fuerza de insistencia de acuerdo al carácter de cada problemática. Dis-

tinguir, también en pintura, *problemática* y *problema*. Una problemática pictórica posee otro nivel de resolución que una problemática teórica.

Aquí lo indicado es la DESDRAMATIZACION DE UN EFECTO TEORICO en el campo plástico. Sólo desde la pintura de DIAZ es posible pensar con escepticismo lúcido la teoría de la recomposición estatal en curso. Lo que no quiere decir que ello involcre a la pintura (esa) por la vía de una política eficaz. La eficacia política es inversamente proporcional a la eficacia plástica. Los pintores sólo son eficaces cuando son

funcionarios. La reconquista de la democracia en Chile implica la reconquista del funcionariado en pintura; en fin, la cancelación definitiva de una práctica. Cancelación que puede demorar siglos; el espíritu permanecería incólume. NI EL SOCIALISMO NI EL NEOLIBERALISMO REDEMOCRATIZADOS PODRIAN RESOLVER UNA IMPASSE CONSTITUTIVA. Es decir, la única manera que ambos tienen de asumir las relaciones entre pintura y política, es pensar que la primera está hecha para ilustrar un discurso. Lo que ninguno desea asumir es la paternidad del discurso... para esa ilustración. Pues bien, la problemática presente requiere sobredimensionar metodológicamente un aspecto paródico desrea-

lizante que no había sido trabajado con todo el rigor deseado, en PINTURA POR ENCARGO (1985).

El rigor deseado es el rigor permitido. El rigor que DIAZ se permite al reformular por efecto desrealizativo una política narrativa que vincularía fácilmente su trabajo a una cierta tradición pop. Nada más lejano que eso. La narrativa actual de DIAZ recupera la validez del contenido y del efecto simbólico de algunos usos iconográficos. Revisar una política del contenido no deja de ser una audacia; sobre todo porque se sabe que dicha revisión se hace desde un formalismo adecuadamente desencantado, no tanto del socialismo, sino del poder de la ciencia. De una cierta ciencia.

Desencanto que se trabaja como re-
traimiento expresivo.

Ahora, ¿cuál es el objeto denotado?
Una fotografía impresa de playa. El
acto de pintura termina por singula-
rizarla; mejor dicho, comienza por
ahí. Trabajada por la elocuencia del
trazado, justamente, para formular
la máxima distancia de lo pintado
respecto del afiche de una montaña.
Simetría invertida de las dos telas
de Madrid: polémica explícita del
monocromo y el blanco y negro,
para desplazar la mirada de la polémica decisiva acerca de las deudas,
en la chilena coyuntura, de una res-

pecto de la otra, de la pintura respecto de la fotografía, en la definición de un paisaje, en la definición del blanco y negro de la playa como exposición del instinto de muerte. Pasión del gris. Reacción de los labios de la madonna carmesí. Por la diferencia de succión del soporte imprimado.

En HISTORIA SENTIMENTAL... la Klenzo está puesta para indicar la función de la fregona. No hay que pasar por alto el hecho de que viene a limpiar, a desengrasar, a purgar el empaste de la impresividad dominante en las artes del período. Y la ata(s)ca por donde más *duele* a la visualidad; en la reiteración metamorfoseante de una figura declarada simbólica para interpelar e interpretar la

fase. Las frases "escritas en el cielo"

Otra parodia; esta vez, de las periodizaciones en el arte chileno, que se lo des-entiende por etapas de sucesión progresiva de acuerdo a las evoluciones del mercado internacional de las vanguardias. Es lo que ocurre nuevamente con la montaña pintada, metamorfoseada para fijar en la obra DIAZ un nuevo campo de problemas pictórico-literarios: CUESTION DE LA CONSTITUCION DEL TERRITORIO EN PAISAJE. NO SOLO PAISAJE PARA LA PINTURA, SINO PARA EL IMAGINARIO SOCIAL. En fin, paisaje articulable sólo desde una idea determinada del Estado. Persistencia de propósito desde ¿QUE HACER?, en cuanto a precisar en esa ocasión la insistencia del inconsciente tecnológico –el ferrocarril– sobre el inconsciente político –modelo orgánico del periódico político–.

VIII El trabajo de GONZALO DIAZ ha tenido que afrontar las dos estrategias reductivo-programáticas ya mencionadas en términos generales. *Si afrontar implica, entonces, enfrentar. Y sufrir la afrenta.* Dos estrategias inscriptivas: el balmesianismo dominante (entre los 60 y el 73) y la "escena de avanzada" (entre el 77 y el 81). Ambas disputarán el mismo cuerpo, con mayor o menor eficacia, recomponiendo constantemente sus filas, según el carácter de cada coyuntura: el *despojo restaurable* de Chile. *La visualidad como campo de fuerzas orgánicas de repercusión de las crisis internas de los discursos de política.* Lo que se disputa hoy, pues, el lugar decisivo de los artistas gremiales en la restauración democrática; es decir, el lugar indeciso en la re-estatización de la cultura chilena. Es así como en este último período, si para la "escena de avanzada" la pintura será vista como un síntoma de regresión política, para el balmesianismo, en cambio, será la "escena de avanzada" la que se echará a la espalda el atributo de complicidad con la dictadura. Lo incidente es que el modo como se representa esta comedia de exclusiones no hace más que encubrir la tragedia manifiesta de una polémica mayor, pesada, determinante, que tiene que ver con las exclusiones que el *marxismo reduccionista* trabaja en contra del efecto propositivo de las *ciencias humanas "renovadas"*. POLITICA DE SABER, DE REPRODUCCION, DE IMPLEMENTACION ORGANICA EN LA RESTITUCION DE LOS DISCURSOS Y PRACTICAS OPERANTES DE LA IZQUIERDA HISTORICA. La visualidad, otra vez, subordinada a las disputas de los hermanos mayores. Como tiene que ser. Y en esa reglamentación parental de los conflictos, las ciencias humanas rehacen la figuración de la política invirtiendo sus esfuerzos en la recuperación gramsciana y en los usos razonados de residuos transferenciales *a la Touraine y a la Bourdieu*. En definitiva, modos de reproducir el mito de la distinción fundacional entre

"reformismo" y "revolución". En el entendido curioso que, en el arte, los "reformistas" vienen a significar lo que los "revolucionarios" en el terreno de la propuesta política para-insurreccional, y que, por consiguiente, quienes reclaman para sí el atributo "revolucionario" en el arte, afirman sus estrategias de inscripción en las propuestas políticas "reformistas". Lo cierto es que los "reformistas" políticos necesitan a los "revolucionarios" del arte para ilustrar sus estrategias de recuperación del consenso en sentido moderno. Porque en el fondo, el progresismo en las ciencias humanas descubre que la "escena de avanzada" es el único espacio "renovado" de la cultura de izquierda, que pueda hacer frente a

la arremetida del neoliberalismo en la rearticulación del espacio intelectual chileno. PERO NO ES "TODA" LA "ESCENA DE AVANZADA" LA QUE EL PROGRESISMO REINVINDICA. Lo curioso es que en Madrid no estén representados los artistas que más eficazmente se prestan a su juego. Ello no tiene importancia, por cuanto el progresismo está ampliamente representado por sus inversiones en el espacio teatral y en una cierta poesía. La verdad es que la presencia de una delegación plástica parece obedecer a un arbitrario de la posición española. Posi-

ción que debe rendir cuentas ante un público estructurado a la medida de la nueva fábula hispano-americana del Estado español, en la perspectiva de la conmemoración de los quinientos años. CHILE VIVE sintomatiza, más que las nuevas relaciones entre España y Chile, la lectura que el Estado español ejecuta sobre un panorama cultural organizado para sacar partido a la categoría de chileno en el mercado de las migraciones políticas. Ser chileno es un trabajo como cualquier otro. El público español es el abstracto-concreto que el Estado español requiere instalar para reformar una fábula; porque si hay *fábula americana*, que, en último término, suele ser lo primero a omitir/diferir, lo cierto es que su

reverso es *hispano*; hispano democrático, modelo exportable para fijar una extensión intercontinental de su restauración política. Gran operación de reforma de la imagen propia en tanto *madre dolorosa* que ha descuidado (por tanto tiempo) a sus hijos.

¡Qué importa! La madre dolorosa explota las heridas de sus críos: astucia en declarar que lo otro de Chile proviene del PLUS de dolor que el teatro, la poesía y la pintura, PLASMAN en la memoria histórica.

La historia de Chile, la historia de las relaciones entre Chile y España, desde la escritura de la HISTORICA RELACION ya mencionada, han sido deducidas de la teología. Entonces, de una teología a la otra, CHILE VIVE es el ensayo español de un país imaginario. Es el efecto de la ley contractual en las grandes empresas mediáticas, sobre todo cuando el Estado es uno de los más importantes entes monopólicos de la industria cultural. Pero Chile, el cuerpo doloroso de Chile es el insumo de una operación de mercado. Industria cultural y ciencias humanas –las ciencias humanas como industria cultural– sellan el acuerdo para nuevos presupuestos de expansión nocional. Expansividad de un verbo que requiere exhibir el efecto de una resistencia teórica: teatro, poesía y pintura, como reflejos ilustrativos del MANEGEMENT de los científicos. *Otra vez nos sacan a pasear. Ahora, gracias a los tributos de todos los españoles.* Preguntarse, pues, por el carácter histórico-político de editar esta antología. Por esa necesidad de invitar y de presentar como bloque lo que en Chile jamás lo ha sido. Esta muestra construye los “personajes de antología” de la conveniencia democrática de “antes de la guerra”; marco “estético” para el nuevo marketing político. En verdad, teatro, poesía y pintura son los *Post-logos*; lo que viene después de un saber instalado.

Sólo que hay obras que no le corresponden y han sido forzadas

a corresponder. Ciertamente, ¿qué lectura producen los (pro)logados? ¿Sobre qué mutua conveniencia se instala(n) (en) este viaje? Los antologados juntan sus obras y aceptan comparecer conjuntamente ante un público abstracto sin siquiera hacer el esfuerzo de preguntarse por su voluntariosa imposibilidad en la escena interna; es

INDICE DE ILUSTRACIONES

- pág. 5, Caja de fósforos LOS ANDES, producto chileno.
pág. 7, Caja de detergente Klenzo, producto chileno.
pág. 8, Chuico de vino de 5 litros de VIÑA SANTA CAROLINA, producto chileno.
pág. 9, Gonzalo Díaz, taller, junio 1982.
pág. 10, Etiqueta de VIÑA SANTA CAROLINA.
pág. 11, Planta de la ciudad de Santiago, xilografía, HISTORICA RELACION DEL REYNO DE CHILE, padre Alonso de Ovalle (1646).
pág. 13, HISTORIA SENTIMENTAL DE LA PINTURA CHILENA, detalle, Gonzalo Díaz, Galería Sur, junio 1982.
pág. 14, HISTORIA SENTIMENTAL..., detalle.
pág. 15, HISTORIA SENTIMENTAL..., detalle.
pág. 16, Envío de Gonzalo Díaz a la V Bienal de Sidney.
pág. 18, Envío de Gonzalo Díaz..., detalle.
pág. 19, KM104, Galería Sur, junio 1985.
pág. 20, KM104,....
pág. 21, KM104,....
pág. 23, PINTURA POR ENCARGO, Galería Sur, septiembre 1985.
pág. 24, PINTURA POR ENCARGO,....
pág. 25, PINTURA POR ENCARGO,....
pág. 26, PINTURA SIN TITULO, detalle Galería Visuala, enero 1985.
pág. 27, PROTOCOLO 1, portada, junio 1984.
pág. 29, ¿QUE HACER?, Galería Sur, junio 1984, (montaje). De izq. a der., Juan Manuel Carrasco (constructor), Justo P. Mellado y Gonzalo Díaz.
pág. 30, TAUTOLOGIAS, detalle, 1983.
pág. 31, PINTURA EN EL CIELO, Galería Bucci, 1986.
pág. 32, Envío a CHILE VIVE, Madrid, 1987.
pág. 33, Envío a CHILE VIVE,....
pág. 34, Envío a CHILE VIVE,....
pág. 36, PROTOCOLO 3, L'AMI DU PEUPLE, portada y portadilla.
pág. 37, ¿QUE HACER?, detalle del montaje.
pág. 38, ¿QUE HACER?, detalle obra terminada.

Agradecemos de manera particular la colaboración de Mario Fonseca Velasco, Rodrigo Walker, Justo P. Mellado Henríquez, Nury González Andreu y Fernán Díaz Bastidas.

JUSTO P. MELLADO S. (1949)

SOBRE "TRANSITO SUSPENDIDO", TRABAJO DE CARLOS ALTAMIRANO SOBRE SANTIAGO DE CHILE (1981)./LA DISPUTA DE LA CITA BIBLICA, Catálogo de la exposición de Juan Dávila, Galería Sur, Santiago, 1983./CUESTION DE ETIQUETA, Nota de presentación de Gonzalo Díaz, Catálogo Bienal de Sidney, 1984./UN AMOR DE LECHE, Catálogo exposición de Samy Benmayor, Galería Sur, Santiago, 1984./SOBRE COUVE, Catálogo exposición de Adolfo Couve, Galería Visuala, Santiago, 1985./EL KM104, presentación de Gonzalo Díaz IN "Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires", 1985./EL "BLOCK MAGICO" de GONZALO DIAZ, Catálogo exposición Gonzalo Díaz, Galería Sur, Santiago, 1985./NOTA SOBRE LA PINTURA DE PATRICIO DE LA O, Catálogo exposición Patricio de la O, Galería Arte Actual, Santiago, 1986./DOS NOTAS SOBRE LAS SERIGRAFIAS DE NURI GONZALEZ, Catálogo exposición, Galería Carmen Waugh, Santiago, 1986./LA PINTURA QUE FALTA, Catálogo exposición Patricia Vargas, Galería Visuala, Santiago, 1986.

**EN COLABORACION
CON GONZALO DIAZ:**

Protocolo 1, CHTO DIELAT? (¿Qué hacer?), 1984./Protocolo 3, L'AMI DU PEUPLE, 1984./Protocolo 5, JUAT DU YU MIN?, 1984.

NOVELAS (no publicadas):

Primera Línea (1980)/Interlínea (1981)/18 Brumario (1983)/Tercera contribución a la crítica de la economía narrativa (1986).

preciso que venga un "otro" para convertir la fricción unitaria en negocio de exportación. Entonces, pregunta para chilenos "en viaje": ¿Cómo precisar, el lugar de los autores y de las obras en este negocio? ¿Cómo pensar el destino fijado para estas obras por los textos del envío oficial? ¿De qué manera precisar el efecto de retorno de CHILE VIVE en una escena interna que sobrevive para la nostalgia?

