

**LECCIONES DE COSAS**

**7 TEXTOS + POSTFACIO**

sobre *Quadrivium* de Gonzalo Díaz



*Editorial  
La Blanca Montaña*

**MAGISTER EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD 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.



---

LECCIONES DE COSAS



---

LECCIONES DE COSAS  
7 textos + *postfacio*  
sobre  
*Quadrivium* de Gonzalo Díaz



*Editorial*  
*La Blanca Montaña*  
MAGISTER EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

---

*Editorial La Blanca Montaña*

MAGISTER EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE  
COMPAÑIA 1264, SANTIAGO DE CHILE

COPYRIGHT © 1999 GONZALO DIAZ  
INSCRIPCION N°: 110.499  
I.S.B.N.: 956-19-0303-2

DISEÑO:

*Mariana Babarovic*

CORRECCION DE TEXTOS:

*Alejandra Wolff*

IMPRESION:

*Ograma S. A.*

---

## INDICE

EDITORIAL .....	7
EXERGO .....	9
LA CUNA DEL DELFIN <i>Pablo Oyarzún</i> .....	11
LA DIETA DE LOS ARTEFACTOS <i>Sergio Rojas</i> .....	35
LA XV ESTACION DE GONZALO DIAZ: LA VIA INFINITA <i>Iván Trujillo</i> .....	49
YGGDRASIL AD USUM <i>Demian Schopf</i> .....	67
LA AUSENCIA DE TEXTO <i>Gonzalo Arqueros</i> .....	79
LA PERSISTENCIA PROGRAMATICA DE UNA DECADA <i>Justo Pastor Mellado</i> .....	97
QUADRIVIUM: PARA LA REFORMA DEL ENTENDIMIENTO <i>Alberto Madrid</i> .....	121
UN RETRATO, UN PAISAJE, UNA DEDICATORIA (a manera de postfacio) <i>Adriana Valdés</i> .....	135
RESEÑA DE AUTORES .....	161



---

## EDITORIAL

Sin más señas inmediatas que su propio nombre y los rasgos que la variedad de los objetos y las circunstancias les inflija más o menos duraderamente, las Ediciones de La Blanca Montaña son, sobre todo, una línea de publicaciones.

A diferencia de la cordillera verídica, la cual enseña su línea a lo largo de un campo visual que abarca el conjunto imponente de los picachos y los barrancos, este macizo la esconde tras la individualidad de cada uno de los hitos que han de configurarlo.

A semejanza de aquélla, que, en su inmensidad, jamás ofrece de sí más que un recorte, un segmento, y permanece abierta a su indefinida prolongación, éste sólo insinuará su línea en las relaciones —siempre virtuales, puntuales o problemáticas— que puedan establecerse entre tales hitos.

Con todo, una pasión trazará esa línea; una doble pasión: pensar lo visual, pensar visual.

La Blanca Montaña se yergue desde esa pasión, para dar cuenta de su orografía.

*Lecciones de Cosas* reúne siete textos y un postfacio en torno a una instalación reciente de Gonzalo Díaz: *Quadrivium ad usum Delphini*.

Una peculiar asimetría rige la relación de unos con otros y de todos con la obra. Producidos en una secuencia temporal que se refleja en el orden en que aquí se los dispone, cada uno sabe algo más que el anterior, y quizá por eso mismo también sabe algo menos.

De esa suerte, el presente volumen ofrece una imagen ejemplar del juego de la crítica, que gira siempre en torno a un centro vacante, a un cierto no saber del cual la obra de arte es cristalización y dechado.

Díaz denominó su instalación "*via crucis* de gabinete". Este libro extiende la figura a sus réplicas discursivas: el lector ha de ingresar aquí a un pequeño gabinete de la crítica de arte.



---

## EXERGO

Sé que con este libro —por la frontalidad a que convocatorias editoriales como ésta someten a los textos, con su obligado objeto de escritura— cometo, en cualesquiera y en todos los sentidos, pecado de academia.

¡Pero es tanta la estrechez y la pobreza y tan poco el tiempo que tenemos para ser magníficos! (Debieramos mantener varias fogatas en nuestros talleres, en las que se consuman pianos de cola y toda clase de instrumentos musicales de madera, y altos hornos encendidos para cocer piezas de barro y fundir metales contaminantes, mientras editamos libros que tengan sus portadas cosidas al cuadernillo del medio).

*G. Díaz*



---

# 1.

## LA CUNA DEL DELFIN

*Pablo Oyarzún*



## LA CUNA DEL DELFIN

Pablo Oyarzún

El *via crucis* es un esquema obsesivo en la producción de Gonzalo Díaz. Desde que por primera vez lo escenificó en la instalación *Lonquén* (Santiago, 1989), en otras cinco oportunidades ha reincidido en el tema: *El Jardín del Artista* (Montevideo, 1993), *Yo Soy el Sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994) y *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997). La presente instalación remata, pues, una serie ideal de siete incursiones. Sobre el pie forzado de las catorce estaciones del *via crucis*, cada una de las obras está constituida por un conjunto reducido de elementos seriados, que de una instalación a otra se repiten o sufren medidos desplazamientos. Sólo permanecen, sin más variaciones que las de tamaño —por consideración de los demás elementos—, los números romanos de bronce, que escanden las estaciones. Una somera revisión descriptiva de aquellas instalaciones parece oportuna para calibrar, sobre tal trasfondo, las peculiaridades de la actual.

En *Lonquén*, catorce cuadros enmarcados y cubiertos de vidrio protector, provistos cada uno con una iluminación convencional, ostentan la misma leyenda: "EN ESTA CASA, / EL 12 DE ENERO DE 1989, / LE FUE REVELADO A GONZALO DIAZ / EL SECRETO DE LOS SUEÑOS". Los marcos negros, expresamente fabricados para la ocasión, terminan, por su base, en una repisa, en cuyo centro se erige un vaso con agua. En uno de los muros de la sala cuadrilátera se han apilado, en forma de túmulo, doscientas piedras numeradas que son retenidas por un alto enrejado metálico rectangular: el conjunto está aprisionado contra el muro por una armazón triangular de pesadas vigas de madera, cuyos tres listones de base se deslizan bajo el rectángulo de piedras, proporcionándole sustento. Una vara de neón se alza desde la parte alta de la armazón de madera hasta el techo de la sala, a manera de acento o de vírgula. Las piedras evocan los hornos de Lonquén, donde fueron ocultados los cadáveres de campesinos y dirigentes políticos horrorosamente asesinados por miembros de las fuerzas armadas en los primeros tiempos de la dictadura de Pinochet.

*El Jardín del Artista* es una ambiciosa ocupación del

Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo, señorial y decrepito, la cual contiene un *via crucis* instalado en una escala angosta que sube hasta el techo del edificio. Cada estación está rubricada por un cuadro enmarcado de características similares a los de *Lonquén*; el cuadro, iluminado por un foco, muestra una fotografía del desierto impresa en el vidrio. Al costado izquierdo inferior, un poco más abajo, hay una pequeña y larga repisa saliente que detenta en su extremo exterior un vaso con agua; la repisa es blanca. En cada estación está inscrita una frase que asocia, cada vez, dos de los siete pecados capitales (LOCA DE TI, TODA LA IRA ES LA GULA DE MI VIDA / LOCA DE TI, TODA LA GULA ES LA ENVIDIA DE MI VIDA, etc.). Afuera, desde el jardín, se puede ver los nombres de los siete pecados reluciendo en neón bajo cada una de las cariátides erigidas en la balaustrada que rodea el edificio.

*Yo soy el Sendero* ocupó un espacio en forma de trapecio expresamente construido para la ocasión en la Winnipeg Art Gallery, al que se entraba a través de una estrecha abertura de 40 cm. de ancho. La instalación estaba compuesta por dos filas de espigados bambúes asentados

en bolsas de cemento Polpaico; los siete de la izquierda estaban rematados por sendas hoces bañadas en oro, los de la derecha, por martillos bañados en oro. Detrás de cada bambú, adosadas al muro, había unas placas de computador en desuso, a cuyo costado izquierdo, más abajo, sobre una repisa alargada y blanca (similar al modelo de Montevideo) descansaba el frecuentado vaso con agua; como rúbrica, el número romano de bronce. Al fondo del espacio, un tríptico fotográfico muestra al artista tras las rejas, en tres poses sucesivas, vestido de presidiario. Se trata de una alusión a la famosa imagen televisiva del líder enjaulado de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, que parodia el caricaturesco *show* montado por el régimen de Fujimori a propósito de su captura. En la foto del centro, la jaula está a medio cubrir —o descubrir— por un género amarillo de carpa; el mismo género fue posteriormente depositado —en la instalación— a los pies del tríptico fotográfico. A todo lo largo de éste, bajo él, está escrita en neón la frase YO SOY EL SENDERO BESAME MUCHO.

En el Museo de Arte Moderno de Castro, Chiloé, Gonzalo Díaz construye una obra al aire libre, integrada por

dos hileras de árboles jóvenes —que recuerdan los bambúes de Winnipeg— separados por siete metros entre sí. Los delgados y altos retoños bordean una avenida de tierra por donde se ingresaba al predio que ocupa el museo. Delante de cada árbol, al pie, fueron depositados sendos mojones de concreto provistos de los consabidos números de bronce. Esta, que ciertamente es la variante más económica de toda la serie, quedó inconclusa: cada árbol debía estar rodeado en su base por una taza con cerco de reja metálica, idéntica a las que emplean los municipios para proteger la vegetación plantada en la vía pública.

*El Padre de la Patria* despliega el esquema del *via crucis* también en dos flancos, de 60 m de longitud de una de las naves del Castillo del Morro de La Habana. El tema se combina aquí con el soneto XXVI de Garcilaso de la Vega (“Echado está por tierra el fundamento...”), aprovechando la convención de catorce versos propia de esa forma poética: cada estación lleva inscrito uno de los versos. Sobre éste, una foto de los balseros cubanos (que el artista tomó de un programa de la televisión chilena), impresa en serigrafía en el reverso de una plancha acrílica; al costado izquierdo, abajo, una repisa como las ante-

riormente descritas sustenta un ave disecada sobre una rama; el ave tiene una de sus alas a medio desplegar. Cada estación está iluminada con un foco de pedestal, que ilumina directamente el verso correspondiente.

La última de las instalaciones, que Díaz realizó en la exhibición inSITE97 en California, estuvo localizada en el gran subterráneo del Children's Museum de San Diego, de 3600 m<sup>2</sup>. El *via crucis* se extiende por dos filas de pilares de 3 m. de alto. En la parte superior de cada uno ellos, una bolsa de plástico negra envuelve una forma que evoca al ave disecada de La Habana, sostenida en una rama que se apoya en una repisa. Bajo ella, en neón, el nombre de una de catorce figuras retóricas (las mismas de la presente ocasión). En la base del pilar, a poca distancia del suelo, un foco sustentado por un brazo de metal acodado ilumina el número de la estación.

Me he detenido en la descripción de las instalaciones que, en desarrollo de una misma idea, preceden a la que ahora conocemos, no sólo porque supongo que el antecedente, por afinidades y diferencias, tiene importancia para su comprensión. Lo que —entiendo— está en juego aquí es la constitución de un determinado *sistema de opera-*

*ciones de arte*. En lo que sigue, atendiendo principalmente a la escena de esta última instalación, trataré de sugerir la índole de ese sistema. Pero antes de entrar en las particularidades de la presente obra, conviene dejar sentada una cuestión, diríase, de principio.

Una primera manera —meramente aproximativa— de calificar el interés que anima a Díaz en el recurso al esquema del *via crucis* consiste en atribuirle, ante todo, un carácter formal. Las variaciones que se le infligen a tal esquema no están basadas de modo manifiesto en consideraciones de fondo sobre su plétora de significado, ni tampoco se explotan —al menos intencionadamente— sus asociaciones e implicaciones de sentido. Mientras en el *Via Crucis* de la devoción popular cristiana<sup>1</sup> cada estación marca un distinto hito en el itinerario doliente de Cristo, desde su condena hasta su muerte, Díaz repite invariablemente un mismo motivo en cada una de ellas. En aquél se despliega, pues, una trama narrativa, con un principio, una secuencia de sucesos y un desenlace: esa espe-

---

1 Lo escribo con mayúsculas, para distinguirlo de lo que llamo su "esquema".

cie de instantánea de la pasión que cada paradero define y que le confiere a la escena respectiva su lapso de autonomía, conforme a la temporalidad pausada de las *stationes*, es retrotraída al cumplimiento ineluctable de un destino y a un tesoro de experiencia y de verdades por la meditación ritual que cumple el peregrino, y la figuración sacra, poblada de patetismo, lo auxilia en esta tarea. En cambio, en el tratamiento que le depara Díaz, la religiosidad original del esquema ha sido vaciada de un plumazo, ahogando el movimiento de trascendencia en que ella se sostiene; la itinerancia del espectador ha quedado secularizada, reducido su sentido ritual, y el esquema no extrae su poder de interpelación sino de la estricta serialidad de lo expuesto, como de un efecto de conjunto, que sólo queda rubricado por la numeración y por precisas simetrías, o es apenas desmenuzado por un incidente menor.

Tres ingenios conspiran, con ocasión de lo que aquí se muestra, en la provocación de ese efecto.

Primero, el dispositivo proyector, de mecanismo expuesto y buscada —pero también impecable— precariedad, empinado sobre el pedestal de trípode. Cerca de la base del pedestal, un brazo articulado sostiene un foco

que ilumina el número de bronce de la respectiva estación. En lo alto, el dispositivo está integrado por una fuente de luz, una placa transparente que lleva impreso el nombre de una figura retórica y que está provista de un resorte que permite la oscilación periódica de lo proyectado, a manera de pulsaciones rítmicas, y las dos lentes de proyección y ampliación, con el pequeño ventilador lateral, necesario para evitar el recalentamiento del foco, que remeda —acaso— irrisoriamente el mecanismo de la inspiración.

Luego, las figuras retóricas en escritura de luz, que tampoco han sido escogidas aquí atendiendo a su operación semántica o a su ordenación, como si ésta debiera proporcionar una clave —no importa cuán indirecta— para lo que vemos. Son inscritas por la gracia de sus nombres, o por la extrema codificación a que obedecen, como acervo trillado. El espesor del decir que ellas administran, a título de reglas establecidas, queda reducido, así, a la unidimensionalidad espectral del mero lenguaje.

Por último, el juguete prefabricado que ha sido adosado a la pared, en el cual se escenifica un evento de pacotilla: la emergencia del barquito de hojalata —engas-

tado en una espuma de silicona— desde la marina pintada, su desplazamiento por el semicírculo en que se funden la vía férrea y el brazo de mar, su internación en el túnel, como signando el pasaje de dos a tres dimensiones —y, presumiblemente, de vuelta, en continua orbitación.

Sin embargo, la formalidad del recurso no es inocua: no consiste en la mera utilización de un expediente entre otros posibles, que fuese apto para el juego figurativo. El esquema o formato no permanece igual a sí mismo mientras se echa mano de un material aleatorio, cuyo inventario y combinación los dictara alguna consideración coyuntural.<sup>2</sup> Si la prescindencia simbólica o alegórica es una condición del trabajo de Gonzalo Díaz, lo que ella provoca no es una suerte de indiferencia o de equivalencia de los motivos que pone en escena a favor de la eclosión

---

2 Dicho sea esto sin desconocer la importancia que tiene la *coyuntura* para el arte de Gonzalo Díaz y para su intención fundamental de plantear sistemáticamente la pregunta por las relaciones de arte y política. Piénsese en algunos de los ejemplos mencionados arriba: los hornos de Lonquén, la prisión de Abimael Guzmán, los balseros cubanos, etc. Pero, en todo caso, ni la coyuntura es tomada como referente en virtud del cual se articula la obra, ni se acude a ella como simple materia prima para la presentación.

impertérrita de la forma. Por obra de las múltiples relaciones que se entablan entre ellos y de su repetición seriada, los motivos mismos son sometidos a discretos desplazamientos y a tensiones perturbadoras en el plano de sus referencias y funciones, que no sólo inquietan su presencia, sino que también tornan inestable el arreglo formal que los dispone.

Esas tensiones y esos desplazamientos obedecen a una lógica rigurosa. El artista se ejercita en unas maniobras de distanciamiento que son tan características de esta instalación como del resto de su obra. Tales maniobras consisten en el recurso consciente a códigos diversos, que regulan órdenes distintos de presentación visual y de significación. Y supongo que el clima *irónico* que suele ser tan perceptible en las instalaciones de Díaz no responde tanto a un propósito primario, sino más bien a un resultado de esas maniobras. Digo esto, porque la manera en que se actualiza la diversidad de los códigos define el estilo del distanciamiento que tiene lugar aquí: estilo que creo lícito llamar de *oblicuidad*, y que establece un régimen de alusiones como trama constitutiva de la obra. Semejante estilo determina, por una parte, el carácter del

*espacio* de la instalación. En algún lugar Díaz ha manifestado su recelo hacia la noción del arte *site specific*, y su preferencia por la denominación *in situ*, arguyendo que la primera conlleva un sesgo de oportunismo. Si entiendo bien este reparo, lo que en él está en liza es que la obra que obedece a la ley de lo *site specific* se diseña en atención a las peculiaridades —físicas y semánticas— del sitio de su emplazamiento, dispersando la unidad de la intención artística en conformidad con esas peculiaridades, mientras que la obra *in situ* —en la comprensión que Díaz tiene de ella— es producida a partir de una interrogación general del espacio de arte, la cual retiene la unidad de intención en un diálogo reticente con la especificidad lugareña. Así, en la obra *in situ*, la escena se despliega en un espacio estrictamente *virtual*, que no es otro que aquel espacio definido por lo que antes he llamado el “efecto de conjunto” de la instalación y que también podría denominarse su efecto de sentido. Por otra parte, el estilo de oblicuidad con que son manipulados los varios códigos concitados en ese espacio virtual, condiciona y reclama, de parte del espectador, una *lectura de reojo*, nunca frontal. Esta lectura confirma, a su vez, la necesidad

de la presentación serial. Por último, cada uno de esos códigos funge a manera de escala, y la heterogeneidad de estas escalas, con las cuales se construye la instalación, es suficiente para producir una suerte de neutralización semántica: el espectador queda librado a la orfandad interpretativa. Se le enfrenta, sin más trámite, con aquéllo que Díaz se place en denominar *operaciones visuales*.

En cuanto a las modificaciones que estas operaciones inducen en la propia forma que las enmarca, el juego con las escalas nos permite apreciar algo de eso que he denominado el régimen de la alusión, la suscitación de efectos de sentido en virtud de las relaciones meramente tangenciales y siempre oblicuas de los “motivos” en el contexto incierto de su escenificación. El *Via Crucis* fue ideado, precisamente, como una peregrinación a escala. En un opúsculo dedicado al ejercicio de esta devoción, el teólogo católico Romano Guardini refiere cómo surgió, a partir de la tradición medieval de la peregrinación por los santos lugares de Jerusalén, en cada uno de los cuales el cristiano cumplía una *statio*, es decir, una detención dedicada a la meditación y recuerdo de un hecho de la Pasión. Para posibilitar esta práctica a los que no podían

emprender el viaje a Tierra Santa, se ingenió el expediente de elaborar imágenes del *Via Crucis* e instalarlas en las iglesias.<sup>3</sup> De esta suerte, se garantizaba también el sentido salvífico de la usanza: así como la peregrinación proporcionaba a los fieles las indulgencias por sus pecados, éstas mismas le eran otorgadas a quien llevaba a cabo el recorrido en el espacio del templo. Así, también, el trayecto que hace el espectador en la sala, diagramado por la secuencia de las estaciones, repite, bajo condiciones secularizadas, la peregrinación devota. Pero ésta es precisamente una condición que estaba latente en la fábrica del *Via Crucis*: su aplicación como formato de presentación visual lo alude como primer dispositivo de exhibición artística, y funda, por lo tanto, su pertinencia.

Pero así como se pueden advertir repercusiones que el juego de la obra produce en el esquema que lo reglamenta, hay también una impronta fundamental del esquema y su procedencia que se deja percibir en dicho juego. La formalidad del recurso —que resulta, como ya ha de-

---

3 Algo así, por lo tanto, como el *pendant* del retablo, que fungía como altar en las misas de campaña de los contingentes que viajaban a los Sagrados Lugares.

bido quedar claro, no de la abstracción, sino del entrevero problemático de las maniobras y las operaciones— no puede suprimir del todo aquello que late en el centro del *Via Crucis* original, aun y precisamente si se lo considera —sólo— a título de forma: éste se ofrece como el guión, como la historia de un acontecimiento, como el *story board* —diríase— del Acontecimiento por excelencia, que, desde luego, no puede ser contenido en la historia (puesto que es su fuente de sentido, el Sentido del sentido y los sentidos), sino sólo significado —asintóticamente— por ella. Ese centro activo y eficaz determina, más o menos notoriamente, una *estructura de representación* para todo complejo icónico que se construya sobre su pauta, estructura que, en última instancia, sugiere —al menos sugiere— la posibilidad de amarrar el régimen de lo alusivo a *un* principio de significación. Con ese núcleo, creo, inevitablemente, traba relación el modo (o, mejor dicho, los varios modos) en que Díaz ejerce dicho esquema.

Pues bien: precisamente en lo que atañe a esta relación hay un aspecto que —a mi parecer— diferencia marcadamente la presente obra con respecto a las anteriores.

En aquéllas, en general, había siempre algo así como un punto de fuga, una cierta profundidad o una fisura de la presentación, un “afuera”, que, aun si su entidad no era de ningún modo decidible, no dejaba de hacer sentir su insistencia fantasmal, ya fuese por la impronta del deseo, del poder, del dolor, de la vida o la sobrevivencia. Esa fuga, ese “afuera”, esa sombra de lo esencialmente representable y jamás presente en la representación misma, era, en general, la huella del acontecimiento. En ésta, la séptima obra de la serie, hay como un cierre hermético de la instalación sobre sí misma.<sup>4</sup> Considérese, por una parte, la trama de movimientos progresivos: el recorrido de las estaciones al revés de las manecillas del reloj, el avance paulatino del buquecito de hojalata, que se cumple, a su vez, a la inversa de ese recorrido (el propio trayecto que describe el espectador queda, por así decir, cazado en esa antítesis), y también el ascenso regular del horizonte en la marina. En virtud de su forma circular —la misma marina puede ser considerada como la cara

---

4 Quiero insinuar también que con esta séptima obra se cierra, o bien la serie, o bien un ciclo: en todo caso, algo extenua aquí sus posibilidades.

visible de un rodillo que gira—, estos movimientos describen algo así como un conjunto de ciclos fútiles que, en su despliegue, nos devuelven una y otra vez al punto de partida. Pero, sobre todo, la seña más evidente de la clausura de que hablo es el angosto vano —de 40 cm. de ancho— que da ingreso a la sala rectangular, el cual repite el concepto de la instalación de Winnipeg, *Yo soy el Sendero*. “*Via crucis* de gabinete” es la denominación con la cual Gonzalo Díaz ha querido caracterizar la inscripción genérica de esta obra, subrayando, precisamente, el aspecto hermético, y pienso que en verdad se podría hablar también de un “*via crucis* de cámara”, dando a entender que se trata de una cámara mortuoria. Confieso que no me puedo sustraer a este rasgo egipcíaco —si puedo llamarlo así—, y que advierto en él la índole esencial del “efecto de conjunto”, del “efecto de sentido” que mencionaba más atrás. La inquietante y desordenada crepitación que produce el mecanismo pulsátil de las láminas con los nombres de las figuras retóricas, le confiere un aire de insecto —como de mantis sagrada— al aparato iluminador y proyector, e induce un sentimiento de desolación que subraya el carácter letal del lugar. Eso que ca-

ractericé como la orfandad interpretativa a que se encuentra abocado el espectador recibe así su marca decisiva: el sentido de por sí evasivo de la instalación se pliega sobre sí mismo, se sume abismáticamente en sí mismo, defraudando sus atisbos, desconcertando las conjeturas. En una cierta medida, creo que se podría decir que *Quadrivium* pone en escena la muerte del Sentido.

En la figuración tradicional del *Via Crucis*, la última *statio* corresponde, ciertamente, a la sepultación de Jesús en la tumba de José de Arimatea. (En la obra de Díaz, la maqueta de túnel puede verse, tal vez, como sepulcro.) Pero éste no es el desenlace de la historia. El ejercicio del peregrino, que ha acompañado al Mesías en su calvario, reconoce finalmente en la inminencia de la resurrección que la más profunda de las tribulaciones y el padecimiento más terrible no carecen de sentido, que la muerte misma no es la verdad definitiva de la existencia, sino principio de vida nueva. Tengo entendido que el papa Juan Pablo II había expresado la pretensión de agregar, a la estructura tradicional del *Via Crucis*, una 15ª estación, que sería precisamente la instancia pascual, referente anagógico de la peregrinación meditativa a través de las ca-

torce estaciones. *Quadrivium* ofrece, quizá, el negativo de esa idea, construyendo algo así como un cenotafio.

Sin embargo, la condición sepulcral no es la marca total y exclusiva de la instalación. Otro hábito recorre la escena entera, y si bien no es brisa fresca —nada puede serlo en este espacio enclaustrado—, trae consigo una cierta levedad: si se quiere, la perversa levedad de lo lúdico, de lo pueril. El juguete adosado al muro concentra las múltiples alusiones pictóricas que son usuales en la obra de Díaz, y que le confieren su peculiar reflexividad, en virtud de la cual cada momento de aquélla es un hito en la interrogación del dispositivo heredado de representación artística. La pequeña marina evoca sucintamente ciertas piezas del género características de la pintura nacional (Sommerscales, Casanova Zenteno, por ejemplo), con el agravante irónico de que el buque de guerra cuyo discurrir ufano sobre las aguas retratan aquellas obras, aquí, mero barquichuelo de lata, emerge del recuadro, como ocurre con ciertos incidentes satíricos que pueblan el fondo de algunas tiras cómicas (*Don Fausto*, *Condorito*). A su vez, el túnel, que ha sido confeccionado a la manera de las maquetas de los trenes eléctricos en minia-

tura que antaño excitaron nuestro goce fascinado de niños, recuerda las representaciones de rocas y montículos de la pintura pre-renacentista (Giotto, Duccio, Benozzo Gozzoli, Uccello, por ejemplo), infancia del arte pictórico europeo tradicional.

A través de estas señales —dotadas, sin duda, de harta equívocidad—, se insinúa una mirada, se induce una cierta inteligencia que ha dejado de desesperar de encontrar sentido, que no busca detrás de la cosa su significado, que quizá busca dentro de ella el secreto de su aparición, pero que no espera hallarlo como enigma, sino como mecanismo. Si el adulto es aquél que busca, porfiadamente y por doquier, sentido, que quisiera aferrar, por fin, la clave de la cual éste depende, esa mirada tendría que ser la del niño. Y la instalación —en virtud de esa especie de parasitismo que ella practica respecto del Acontecimiento y del Sentido, como estructuras implicadas en su modelo— está repleta de trampas que acucian y estimulan la mirada del adulto. Se le sugiere, por medios diversos, la constancia de un sentido, se le invita mañosamente a considerar la posibilidad de un acontecimiento, que, sin embargo, en ninguna parte tiene lugar, ni en el complejo de

dispositivos y de imágenes que se le presentan, ni tampoco en una supuesta trascendencia —un “afuera”—, que aquí no encuentra otras vías para constituirse que no fuesen aquéllas que se suprimen a sí mismas con gesto paródico. El “régimen de oblicuidad” y la “lectura de reajo” que postulé más atrás como estilo y requerimiento de la producción de Díaz re-suscitan aquí, por exceso de estímulo, por sobrecarga de las “operaciones visuales”, un cierto arcaísmo de la mirada, que queda librada así a la vacación en la inmanencia.

Si se suprime el Acontecimiento, si se le sustraen —por desfondamiento y sobredeterminación, a la vez— las coordenadas de su darse, todo acaecer pasa a tener una estatura menuda y frágil, y a dispersarse en su propia deriva. Algo parecido a esto, acaso, nos enseña la presente instalación: asistimos, en ella, a una total deflación del Acontecimiento: el signo más obvio de esta deflación —ya lo sugerí antes— es la estéril evolución del barquito pueril.

Unas palabras finales sobre el título (doble) de esta instalación. En la sistemática medieval del conocimiento, el *quadrivium* (las cuatro vías) formaba, junto al *tri-*

*vium* (las tres vías), el sistema de las siete artes liberales. (Siete es, desde luego, un número que conviene idealmente a la secuencia de las catorce estaciones.) Aquéllas eran las artes del número —aritmética, geometría, astronomía y música—, éstas, las artes de la palabra —gramática, retórica, poesía. En la aplicación del nombre del primer conjunto a esta obra, Díaz opera un cierto quiasmo: el recurso a la retórica, perteneciente al *trivium*, queda dislocado por la referencia explícita a una familia de disciplinas, que aquí son convocadas, según declaración del propio artista, por gracia de hacer alusión a aquel expediente de inculcación primaria que se denominaba “lecciones de cosas”. El *innuendo* de estas relaciones es que la instalación es también una escena de enseñanza, y de enseñanza *menor*, habrá que agregar al punto. *Ad usum delphini* es una expresión que se aplicaba a los textos de estudio dedicados a la instrucción del heredero de la corona francesa, al cual se denominaba el delfín. En la figura del infante sucesor se podría adivinar aquella mirada vacante, disparada hacia nosotros desde debajo de las aguas suavemente mecidas de la marina.

---

# 2.

## LA DIETA DE LOS ARTEFACTOS

*Sergio Rojas*



---

## LA DIETA DE LOS ARTEFACTOS\*

Sergio Rojas

No asistimos hoy a la inauguración de la exposición (cuestión de visualidad), tampoco es el lanzamiento de un libro (cuestión de escritura), no es ni lo uno ni lo otro. Y sin embargo tiene algo de ambos, pues se trata del lanzamiento del *catálogo* de la obra (¿?). Entiendo entonces que mi asunto hoy no es la obra de Díaz ni el texto de Oyarzún, sino ese *objeto* que es el catálogo, este catálogo en particular, que parece no plegarse sobre sí —como en la pasividad de lo que es sólo registro y ficha—, sino más bien operar provocativamente la articulación entre visualidad y discurso. La relación entre ambos es un problema que se torna todavía más complejo cuando la obra en cuestión se inscribe en una serie. Tal es precisamente el caso de *Quadrivium*. Ocurre como si recayese sobre el trabajo escritural la tarea de *entrar en relación con la serie* y, en cierto modo, *articularla*, oficiando de ese modo como el "catálogos" de la serie, porque la da a leer, porque *hace de la serie el texto* de la obra presente. Cada *via crucis* es, pues, una lectura del anterior.

En un sentido amplio, todo catálogo tiene algo de *artefacto*, y creo que tal condición conviene particularmente en este caso, pues tratar *el* catálogo como artefacto no es otra cosa que entrar en relación con la obra misma como *arte-factum*. Ante todo, *Quadrivium* funciona, digamos que se trata de arte puesto a funcionar: hay movimiento (tanto real como virtual), un sonido mecá-

---

\* El presente texto es una reelaboración de la presentación del catálogo *Quadrivium, ad usum Delphini*, noviembre de 1998, el cual se encuentra reproducido, en parte, en la página opuesta (N. del E.).

---

nico y monótono, luces intermitentes... y no funciona solo: es precisamente el espectador con sus *expectativas* quien lo hace funcionar, acoplándose aquél a la obra mediante una "integración maquinaica" (Guattari). La pregunta por el *sentido*, momento fundamental para la estesia idealista de la contemplación, está mediada aquí por la pregunta acerca de *cómo funciona Quadrivium*. "¿Qué significa [aquí] catacresis?", "¿qué es [aquí] oxímoron?", etc. Preguntas que, como trampas seductoras, provocan por un instante la sospecha de "estarse perdiendo" algo de la obra, algo cifrado en parte en esas mismas palabras. La trampa es seductora porque promete el sentido. Sólo que, claro está, una vez gatillada la pregunta, el sentido se desvanece en las múltiples, acaso inagotables posibilidades que este artificio dispone, sin producir ni controlar. Una vez acontecida la pregunta por el sentido, éste no se restituye nunca más.

No quiero decir que *Quadrivium* no tenga nada que ver con el sentido ni menos aun que la forma de entrar en relación con la obra consista en inhibir toda demanda de sentido. Por el contrario, *Quadrivium se alimenta del sentido*, éste es, para ser más precisos, su combustible. No es que *tenga* sentido, sino que *funciona con sentido*. Energía limpia no contaminante. *Quadrivium* tiene, por otro lado, algo de automatismo, podríamos hablar acaso de una capacidad de funcionar sin retroalimentación exterior, sin necesidad de anexarse a complejos funcionales más amplios, o como si cualquier anexo posible —el catálogo por ejemplo o el texto que ahora leo— estuviese ya comprendido en el sistema. "Lejos de tener un significado técnico —escribe Baudrillard— el automatismo trae consigo siempre un riesgo de estancamiento tecnológico: mientras un objeto no está automatizado es susceptible de reordenamiento, de superación en

---

un conjunto funcional más amplio. Si se vuelve automático, su función se consume, pero también se termina: se vuelve exclusiva. De tal manera el automatismo es una suerte de cierre, una redundancia funcional que arroja al hombre a una irresponsabilidad espectadora". Bueno, en *Quadrivium* el espectáculo es la expectación ante el posible significado de las máquinas... de las máquinas de producción de significados. El espectador queda clausurado, a punto de saberlo todo o de no saber absolutamente nada. "Está jugando con nosotros", murmura más de un asistente a (de) la exposición, entusiasmado con su propio malestar.

Cualquier ejercicio hermenéutico está aquí destinado a su desfondamiento. Podría decirse que la obra de Díaz, ni hace legible al mundo, ni se deja traducir por éste, sino que se impone ante todo desde sí misma, como un sistema que ha de ser tomado *al pie de la letra*. Lo que acabo de decir ha de resultar acaso paradójico, dadas las palabras retóricas que marcan las estaciones de este *via crucis*. Pero ocurre que aquí estas figuras retóricas carecen de un sentido propio. En cierto modo, todas dicen lo mismo, porque todas *hacen* lo mismo, y las 14 diferencias operan como la repetición mecánica de un dispositivo en el proceso de evacuación del sentido, al menos en lo que se refiere a un "sentido propio". Radicalizamos el problema con un diagnóstico hipotético: el mundo —noción fundamental de la hermenéutica— se ha tornado ilegible y la obra de arte hoy no querría simplemente restituir un mundo de certezas.

Los nombres que nombran a aquellas operaciones de contorsión con las palabras para *hacerlas decir más* —operaciones que constituyen a la retórica— no se inscriben ni azarosa ni caprichosamente en el sistema general de *Quadrivium*. Tales nombres son más bien la

---

huella de esa intervención y forzamiento del lenguaje que sabemos constituyen los *tropos*. Lenguaje forzado... llevado al límite de sus posibilidades, singular violencia sobre la "naturalidad" del lenguaje cuyos dones suelen parecernos ilimitados, precisamente cuando no es en el lenguaje mismo en lo que pensamos. Ahora toda la "infinita" disponibilidad inmaterial de los signos se experimenta como *finitud*, acaso única forma de entrar *en relación con el lenguaje*. Los tropos de la retórica resultan precisamente de este estado de forzamiento del lenguaje, como en una suerte de combinación "artificiosa" de sus posibilidades naturales. Y todo esto con la finalidad de poner en operación otro tipo de inteligencia: la inteligencia de las *relaciones que son sólo inteligentes*. La institución de los tropos (la retórica como género y disciplina en la cual cabe ejercitarse) permite reunir y disciplinar una inteligencia des-atada, que de suyo no conoce el límite como sentido de lo justo. Por el contrario, se sirve de los tropos precisamente aquél que *puede* pensar que el sentido no tiene nada que ver con lo justo, pues —el retórico por ejemplo— sabe que el sentido no es una propiedad de las cosas.

En verdad, es recién con la inauguración de la subjetividad (como instancia categorial) que el pensamiento, cruzado por los afanes de la modernidad, descubre la experiencia, como siendo ésta una *mediación trabajada* por lo humano. El estallido del ser en el aparecer pudo ser normalizado, legalizado y finalmente reunido por el sujeto moderno, *modelo de todos los modelos posibles*. Asistimos hoy, en cambio, al estallido del Sujeto. El nuevo "acontecimiento", la última Gran Explosión, no tiene lugar en la relación entre el verosímil o modelo y el Universo, sino en la misma relación del hombre con el verosímil. "Lo verosímil —escribe Todorov— sólo existe en

---

su negación, sólo está presente por su ausencia. O bien lo percibimos como tal y entonces ya no existe; o bien no lo percibimos como tal y entonces todavía no existe. Lo verosímil es aquello que necesitamos negar [no percibir] para permanecer en la verdad." El escepticismo de la inteligencia posmoderna y la inmanentización generalizada de los referentes, hacen imposible hoy esa negación de la que habla Todorov. Podría pensarse entonces que *Quadrivium* es otra "vuelta de tuerca" en este proceso.

El estallido de la unidad del ser no es la simple multiplicación de mundos posibles (de hecho, esto fue precisamente el modernismo), sino *la imposibilidad de dejar de ver el verosímil*, su ensamblaje, sus bisagras, sus ruidos, sus prótesis de producción. Lo humano ha sido expulsado del verosímil. Entonces, todo —también el espectador— permanece suspendido en su pura *pretensión*. Exhibiendo el andamiaje del sentido, el sentido mismo se escapa, y entonces allí en donde la subjetividad ensaya posibilidades de caer bajo el efecto reconciliador del sentido (y se pregunta, por ejemplo, ¿qué es [aquí] oxímoron?), *Quadrivium* expone obscenamente el mecanismo. Es eso y nada más, o mejor dicho es la imposibilidad de mantenerse en los límites del "nada más". *Quadrivium* opera con el deseo del espectador, pone en juego su deseo de ver como deseo de *ver más*. La puerta "estrechada" en el tránsito desde la primera sala (transformada silenciosamente en "Sala de espera" por Díaz) es ya el gesto irónico del artista: esta puerta es *sólo para tí*, para cruzarla solo. El Catálogo es en cierto modo también esa angostura, ese vericuetto de la obra que repite la diferencia interior/exterior, al interior.

Probablemente un niño, de esos que al decir de Bergson tienen el corazón anestesiado de tanta inteli-

---

gencia, no preguntaría, sólo *repetiría* las palabras, los nombres, mecánicamente, y reiría con esa golosina oral y auditiva.

El artificio comparece como tal, pues allí en donde el lenguaje lo copa todo, éste no opera como reflejo o registro del orden trascendente de las cosas, sino que es el orden mismo, como una disciplinada densidad de la presencia, como si toda presencia tuviese en verdad sólo la densidad de su formato y de la articulación que la sostiene. La puesta en escena del *andamiaje* es la puesta en escena de una *subjetividad hipertrofiada*, como atiborrada de nombres y de categorías.

Díaz opera poniendo en escena una repetición obsesiva de los suplementos (repitiendo la imposibilidad de comprender los suplementos de la comprensión), y entonces, si es que cabe pensar aquí —como lo venimos sugiriendo— algo así como una exploración estético-política de las prótesis del sentido, ello pasa por una radical *desfuncionalización del lenguaje*.

La naturalidad del lenguaje en su función denotativa es intervenida y transgredida por la lógica del exceso y el desperdicio de reglas, de pistas, de instrucciones. La subversión de la economía burguesa de la lengua se cumple como manifestación del artificio, todo parece perder gravedad. Pablo Oyarzún observa que "si el adulto es aquél que busca, porfiadamente y por doquier, sentido, que quisiera aferrar, por fin, la clave de la cual éste depende", la mirada que la obra insinúa sería, por el contrario, la del niño. El niño como aquél que busca "dentro de la cosa el secreto de su aparición", más no como enigma, sino "como mecanismo". En efecto, los "títulos" de las estaciones, el barquito, la gruta... provocan, apenas un segundo después de la sorpresa primera, una leve sonrisa, quizás debida al pre-sentimiento de que es *a esos*

---

*objetos* a los que habrá que encargarles algún sentido, sin que por eso vayan a dejar de ser lo que son al interior del sistema *Quadrivium*: una completud sin plenitud. Un sistema sin mundo. La sonrisa viene entonces provocada por el hecho de asistir a una doble pretensión, en la complicidad del espectador con la institución–arte y viceversa. Lo cómico es la pretensión del soporte travestido de significado. "Fuera de lo que es propiamente *humano* —escribe Bergson—, no hay nada cómico". Esto porque lo humano es el lugar de cruce entre lo natural y lo artificial, lo humano (el mundo) es el compromiso indiscernible entre ambos. Entonces, me río incluso contra mi voluntad, "porque estoy en presencia de un mecanismo que funciona automáticamente. No es ya la vida la que tengo adelante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla". Esto es lo cómico.

Los objetos, exhibidos en su desnuda objetualidad, pues incluso la misma retórica se exhibe sin tapujos, como si se tratara de exhibir los tapujos sin tapujos ("desnudez" a la que sin duda colabora el resguardado espacio–tiempo instituido del arte que dispone a la expectativa del sentido o del sentimiento), aquella desnudez digo, suspende la condición originaria de la hermenéutica: la diferencia, la distancia y la tensión entre *literalidad* y *significado*. Esta es la diferencia a partir de la cual tiene lugar *el sentido* para la interpretación y, por lo tanto, la articulación de un mundo como horizonte de sentido.

El principio hermenéutico de que la obra es un *mundo* "puesto en obra", que instala por lo tanto la historicidad de la diferencia entre literalidad y significado como experiencia de lo no–revelado del sentido de mundo (y en eso como *lo por* comprender), quiere hacer in-

---

gresar a las cosas, desde su indiferente gravedad, en la trama del lenguaje como ámbito de la significación. La obra de arte viene a ser entonces una suerte de textualización de la "realidad". El mundo sigue en silencio —los nombres no terminan de corresponder en propiedad a las cosas—, pero reunido ahora como totalidad de sentido, *narrativizado*.

En *Quadrivium*, por el contrario, todo ya ocurrió. Podría decirse que la intolerable desnudez del objeto es su *carencia de mundo*. El sistema de prótesis, esa imponente prótesis que es el sistema mismo, remite a una catástrofe, la *catástrofe del sentido*.

Sin embargo, esta suerte de reducción del suplemento a sí mismo por el exceso de suplementariedad (exceso que, por decirlo así, deja al sentido "en los huesos", en las prótesis), produce una potenciación estética por la que cabe preguntar. Que lo que *es* llegue a ser "sólo lo que es" resulta ser ya una intervención en los espacios políticamente domesticados que operan como hóstia totalidad (reunión humanista de la humanidad), cuando lo que es, sólo es su pretensión de ser más.

Pablo Oyarzún hace explícita la tesis que cruza todo su texto: en *Quadrivium* asistimos a *la muerte del sentido*. ¿Significaría ésto también la muerte del texto? No cabe interrogar acerca de ésto a la obra de Díaz ni al texto de Oyarzún, sino al catálogo como el lugar en donde vienen a encontrarse o al menos en donde se han dado cita.

No obstante lo anterior, es necesario pensar el rendimiento crítico de las operaciones de Díaz y también, contra un mero ensimismamiento, las posibilidades que inaugura y dispone en el ámbito del sentido, incluso presintiendo su catástrofe. Todo esto, por cierto, considerando que Díaz opera a un nivel de grado cero de senti-

---

do; es decir, atendiendo al hecho de que las posibles *relaciones de interpretación* se sub-ordinan a *relaciones de operación*.

La "propuesta" de Díaz articula fundamentalmente dos momentos del proceso artístico: selección y montaje. Aquí, incluso formas del conocimiento artístico tradicional (como la "pintura", como la "escultura") quedan subordinados a la propuesta general, como tratándose de "artesanía" que ha de ser articulada o reciclada en un sistema mayor. Que el momento de la *articulación* sea el momento decisivo significa por lo menos dos cosas: primero, que el proceso artístico como creación queda *desnaturalizado*, "exteriorizado", precisamente como algo que fue resuelto en relación a los significantes objetuales y a la articulación misma como soporte, y no a un "querer decir" (esto es: no como voluntad *interesada* en dar cuerpo material a la idealidad del sentido); segundo, inscribe en el seno de la obra *lo artificial*, el artificio de las operaciones tanto de producción como de recepción de la obra, mas no como mera arbitrariedad, sino como necesidad, como la fatalidad de la "reflexión". Es decir, la articulación es aquí la razón misma como *operación autorreferida* y no como una especial facultad con acceso privilegiado al sentido. *Quadrivium* es, a la vez, desnaturalización del arte y artificialización de la razón.

El carácter esencialmente autoreferente de la razón es condición del poder del sujeto. La maqueta moderna es un modelo comprensivo de la propia subjetividad en expansión; se trata, pues, de un *modelo de la relación* de la subjetividad consigo misma. En efecto, la relación categorial con la realidad trascendente implica la relación de la subjetividad con sus propios pertrechos categoriales, esos que sirven tanto al disciplinamiento y domesticación de lo real por el sentido como al sujeto

---

en tanto que destinatario del mundo. Es en esta relación en donde ha de rastrearse el itinerario moderno de la *sensibilización categorial de la subjetividad*. Ahora es necesario comprender la maqueta. Allí está el catálogo. Pablo Oyarzún convoca a toda la serie de los *via crucis* en su texto, con lo cual parece dar razón a aquéllos que, a modo de disculpa o de reclamo, sostienen que para entender un trabajo de Díaz hay que haberlos visto todos antes. Curiosa sospecha ésta: la de haber llegado después, después de que todo ya ocurrió. Y es el mismo texto de Pablo Oyarzún el que afirma que este *via crucis* nos hace asistir a la *deflación del acontecimiento*.

Entonces, explorando e incluso extraviándose en los lugares más remotos y recónditos prometidos por el sentido, la subjetividad no hace sino explorar y agotarse a sí misma; en el límite, reinventando el límite, puja... Ya no transita desde el interior hacia un exterior por conquistar, sino que lleva el interior siempre más allá. Inmanentismo sin retorno ni salida. El afuera es imposible.

La subjetividad se encontraría ahora abismada sobre sí, tocando los límites de la maqueta, coincidiendo consigo misma. El mundo ha estallado... ha aparecido el planeta, el soporte.

El catálogo como artefacto dispone la inscripción de *Quadrivium* en la serie de los siete *via crucis*. Es precisamente correspondiendo al texto de Pablo Oyarzún que Gonzalo Díaz ha documentado fotográficamente ese itinerario propio. Sin embargo, después de todo lo dicho cabe la duda de si acaso ese itinerario y el "nombre propio" que lo reúne no serán parte del efecto del catálogo mismo. Es decir, *Quadrivium* es de alguna manera, en el catálogo, por el catálogo, la producción artificiosa de esa memoria, *como si Quadrivium* fuese el cumplimiento de la serie, *como si* fuese el cumplimiento de algo redon-

---

do (acaso el cierre de un círculo). Pero he aquí que el texto de Oyarzún es intervenido por Díaz, con lo cual se viene a subrayar algo que precisamente por con-sabido se olvida, a saber, que *un catálogo es un objeto antes que un texto*. Si en principio el texto tiene su origen en la "interioridad" del autor como decodificador e intérprete, el catálogo nos remite más bien a la exterioridad del artífice. En efecto, Díaz *recorta* pasajes del texto y los encaja aleatoriamente *como* definiciones de las palabras que han operado como los títulos de cada una de las catorce estaciones. Digamos que llena ese vacío, que después de lleno sigue vacío, ahora como un *vacío lleno*.

El texto, al interior del catálogo, es la lectura que Oyarzún hace de Díaz.

El catálogo es la lectura que hace Díaz de Oyarzún, o para ser más precisos: el catálogo es la lectura que ha hecho Díaz del "Díaz" de Oyarzún.

Entonces, así como no es posible ensimismarse en el sentido, tampoco es posible exteriorizarse absolutamente en la operación. Más bien asistiríamos aquí a un ir y venir entre el sentido y la operación. Hacer el *via crucis* es hacer funcionar el barquito, como para ver qué pasa. Como el catálogo hace funcionar a *Quadrivium* una vez más, o como este texto que ya termina quiere hacer funcionar al catálogo.

"*Quadrivium*" es una palabra antigua, muy antigua.

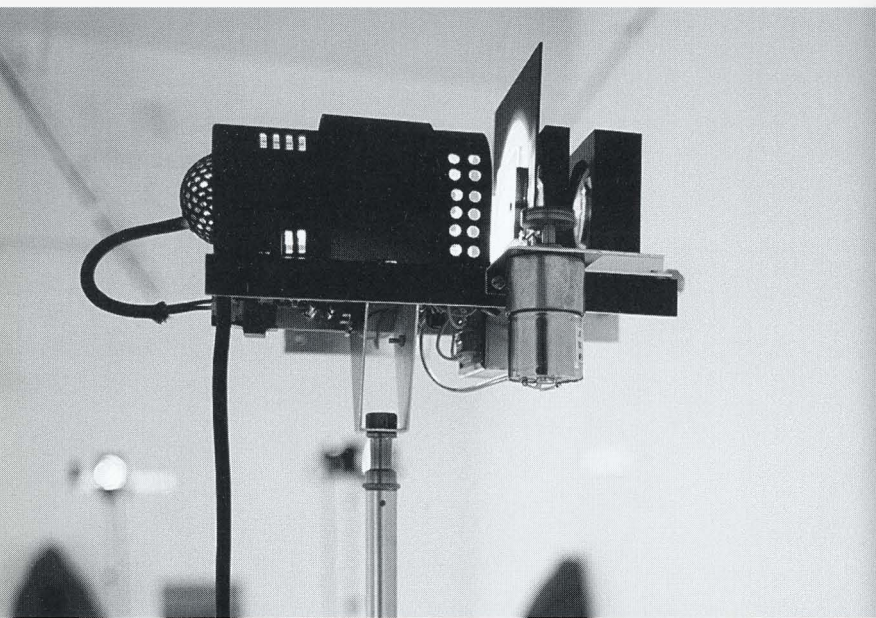


---

LA XV ESTACION DE  
GONZALO DIAZ:  
LA VIA INFINITA

*Iván Trujillo*

3.



---

## LA XV ESTACION DE GONZALO DIAZ:

### LA VIA INFINITA

*Iván Trujillo*

De las cuatro vías a que hace mención el título de la obra *Quadrivium*, una de las otras tres (del *Trivium*), la Retórica; de la vía de la cruz o *Via Crucis*, de sus catorce estaciones, la XV estación, la de Gonzalo Díaz y no de Juan Pablo II. No la instancia pascual, sino la vía del arte. Entonces, dos puntos.

Dos puntos, al final del catálogo de *Quadrivium*, especifican todo el contenido de esta XV estación. En efecto, al especificar que se trata de una "Instalación de gabinete", un paréntesis prepara la entrada en escena de estos dos puntos: "(XIV estaciones del *via crucis*: repisa curva con marina [óleo sobre tabla], túnel de tren [yeso pintado al óleo] y barquito de hojalata; números romanos de bronce [numeración antehorario de las estaciones]; pedestal trípode con proyectora [proyección de catorce nombres de figuras retóricas] y lámpara de brazo articulado)...".<sup>1</sup>

Nada, entonces, fuera de la vía. *Quadrivium* como retórica de la vía y vía de la retórica. *Via crucis* de gabinete de la primera a la decimocuarta estación; *via crucis* de la escena de la representación visual, como vía de navegación de la representación visual, del final al comienzo; *via crucis* de la figura retórica como retórica en la figura; *via crucis* como vía del arte en la escena infinita de la vía.

---

1 Catálogo: *Quadrivium ad usum Delphini*, Galería Gabriela Mistral, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura - Ministerio de Educación. p. 27.

---

*Quadrivium* como escena de la vía. Escena por tanto del camino, de la narración, del sentido y de la dirección, del comienzo y del fin. Pero también escena como camino interminable, como narración cuyo comienzo y cuyo fin no se pueden precisar, como sentido y dirección por los cuales difícilmente se avanza, como comienzo y fin múltiple e inverso. Escena problemática, por lo mismo, del paso, del tránsito, del peregrino y del espectador. Del espectador, de la espera del espectador, de la expectación.

De la suposición del cierre de la vía según el *texto* de Oyarzún,<sup>2</sup> la operación de Gonzalo Díaz en el catálogo de la exposición según la sospecha de Sergio Rojas.<sup>3</sup> Esta sospecha: la apertura infinita de la vía. De esta apertura, la reiteración de su ruta; pérdida de su origen y de su fin, entonces, su fin. *Quadrivium*: la *vía rupta*, el extravío de la vía. Paso infinito de la vía; ni espera, ni espectador.

Finalmente y en síntesis, *Quadrivium* como artefactividad. Como artefacto sí, pero más radicalmente como arte y facticidad, arte–facticidad. La vía del acontecimiento; el discreto desarme de la vía en su inacabable decurso, en la ingeniosa maniobra de deponer lo que se expone.

---

2 Ver *La cuna del delfín; Sobre Quadrivium, de Gonzalo Díaz* de Pablo Oyarzún, en Catálogo: *Quadrivium ad usum Delphini*, Galería Gabriela Mistral, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura - Ministerio de Educación (Reeditado en este mismo volumen, texto N° 1, p. 11 [N. del E.]).

3 *La dieta de los artefactos* de Sergio Rojas. (Ver texto N° 2, p. 35 de esta misma publicación [N. del E.]).

---

## 1. UN VIA CRUCIS POST-SECULAR

La escena de la espera es la de la representación. Hay representación porque algo se vuelve a presentar, porque algo es representable y por lo mismo esperable. Es el caso del *Via Crucis* como re-presentación de la peregrinación del cristiano por cada una de las estancias de la pasión de Cristo entre su condena y su sepultura. Representación a escala en el templo cristiano. El fiel habría de empatizar con las imágenes del sufrimiento. Imágenes del sufrimiento de Cristo que, como institución medieval, el *Via Crucis* no podía sino ser compuesto con la iconografía característica de dicha época. Sus imágenes entonces al interior de un imaginario medieval del sufrimiento. Imágenes en todo caso que debían dejar una huella en la memoria; huella que, sin embargo, debía servir de cobertura para nuevas imágenes elaboradas por nuevos imaginarios; huella episódica, por lo mismo rubricada por un número que habría de delimitar la escena del sufrimiento; huella por la cual contar (numerar) es contar (narrar) un acontecimiento. Bastaría seguir por un tiempo esta ruta, esta vía de la imaginiería y del número, vía del cuento y de la cuenta, para poder prescindir ya de la iconografía y sólo recordar. Bastaría esta constancia para asistir a una iglesia, por ejemplo la Iglesia Santa Ana en Santiago de Chile, cuyo *Via Crucis* es nada más que un armazón de fierro y un número fijo de ampolletas y reconocer allí, sólo por una numeración en cada caso distinta, cada uno de los episodios de la pasión.

Pero esta numeración no es "sólo" una numeración. Es la ley del número, o mejor, el número de la ley. El número romano cristiano no es un simple orden, no es una simple cuenta; es un orden y una orden; es una cuenta y un mandato. Con toda la severidad de su fisonomía, este número cuenta la pasión y obliga a pasar por ella. Ley del

---

paso y del *pathos*; paso de lo romano a lo cristiano; cuenta doble del verdugo y de la víctima. Se podría perder la constancia devocional de este paso, la revivencia de su itinerario. Pero no por ello dejaría de imperar la ley del paso, de la dirección y del ritmo del pie.

Ahora bien, perdida la constancia del paso, la repetición del mismo gesto hace trabajar ya no el recuerdo sino el olvido. Al recuerdo de este olvido se le denomina *secularización*. Y esto sería todo si no fuera que la repetición que despierta el olvido, despierta también a éste como recuerdo. La *secularización*, entonces, pertenece a una época del mundo, a una *epojé* y a un mundo posible abierto en ella en la que el recuerdo es todavía otra cosa que el olvido; como tal, la *secularización* no deja de compartir, aunque ya fuera de la constancia devocional, la estructura representacional de ésta.

Pero ha debido acontecer cierto desplazamiento epocal, cierto "rejo" que hace época, para utilizar libremente una feliz expresión de Oyarzún, quizá cierto extra-vío o extravismo del aparecer del mundo, para que atisbemos algo que no se puede recordar, algo que difícilmente tiene historia, a saber: que recordar es olvidar. Hay la "olvidadiza memoria", en el decir de Maurice Blanchot.<sup>4</sup> Con todo, cierta pérdida del mundo, de la idea de mundo, que relacionaré más adelante con la deflación tardomoderna del horizonte (hermenéutico) del sentido, cada vez con mayor conciencia de borde; esta pérdida del mundo, digo, está estrechamente vinculada a este radical extravío epocal.

---

4 Blanchot, M., *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, Venezuela, 1974, p. 489.

---

A este extravío pertenece, me parece, el *via crucis* de Gonzalo Díaz. Aunque todavía significativo en el horizonte representacional en estado de secularización, este *via crucis* es el recuerdo y el olvido. Ostensiblemente desarraigado de la experiencia religiosa del cual no habría de ser más que una representación a escala, este *via crucis* es la repetición, es la reiteración de una pérdida original del mundo, tal y como el *Via Crucis* cristiano es la reiteración de una pérdida que se prolonga como pura representación y que alcanza hasta el acontecimiento original, bíblicamente elaborado, de la historia de la pasión. El *via crucis* de Gonzalo Díaz no deja de recordar el olvido de la experiencia original, pero reitera al máximo la imposibilidad de recordar algo así como la experiencia original. Totalmente cogido en el olvido, reitera el recuerdo *del* olvido en el recuerdo *como* olvido. Cierta deriva epocal de la memoria de facultad a mecanismo, contribuye a que ésta trabaje como borradura, como olvido.

## 2. LA VIA DE NAVEGACION;

### LA DERIVA DE LA REPRESENTACION

*Via crucis* desdramatizado, suerte de cuadrante, carente de patetismo; el itinerario de la representación visual (escena del barquito de juguete y de la marina pintada), no se ofrece al espectador sino que se escapa, desarticulando así cualquier relación precisa entre el número de la estación y la escena que la identifica. En este paso inadvertido de la figura, en este tránsito imperceptible que nos reserva lo que vendría a ser cierta ruta de la representación, no hay estación para la memoria. Ni el peregrino podría empatizar, ni el espectador podría contemplar, ni ambos podrían recordar, el acontecimiento figurado en su estancia. Nada que recordar, nada que fijar, sino es en la inmediatez expectante de un princi-

---

pio y de un fin. Puro comienzo y puro final que vuelve indistinto a la vez el comienzo y el final. Indistinto pero también heterogéneo. El itinerario del barquito de hojalata, entre el túnel de tren de yeso y la marina pintada, no hace más que escenificar la navegación de la representación visual entre dos representaciones cuya heterogeneidad aparece como impotente ante la prepotencia del sentido que la articula. No es entonces la heterogeneidad de la representación lo que conmueve aquí al sentido en su consumación teleológica, sino la operación que, insistiendo en la heterogeneidad, extralimita visualmente su intercepción e impide su consumación. Escena, entonces, de retórica visual; escena de una navegación y de una deriva, de un extravío; el *via crucis* de Gonzalo Díaz no culmina, sino que opera en la XV estación. Estación como pura representación, vía fuera de la vía, extravío. Este es el camino del arte: cierto camino fuera de la representación, en la representación de la representación. Camino retórico de una ley cuyo (in)cumplimiento es la reiteración de la misma ley. Nada fuera de ley para que no se cumpla. Sólo cierta operación de extravío de la vía.

Este extravío hace que el artificio de la representación se patentice, por ejemplo, en el cruce de dos vías opuestas. La vía del número y la vía de la imagen, de la figura o de la escena. Si es que hay aquí algo así como un cruce o una alianza de dos vías, y si es que hubo alguna vez un cruce entre el número y el sufrimiento y no más bien un cruce entre un número romano cristiano y una escena ordenada bajo su cifra, aquí la vía del número, que es también una escena del número romano-cristiano, pide una secuencia de escenas figurativas ordenadas progresivamente. Mas, aquí, si de la primera a la decimocuarta estación hay progreso de la vía, la vía

---

de navegación del barquito de juguete es la vía del retroceso. Esta vía de navegación comienza en su término y avanza hacia su inicio. Hay aquí una narración cuyo itinerario inverso acusa el advenimiento artificioso del mundo. Este orden inverso está dado exclusivamente en la sala de exposición por el orden o la orden emanada por la severidad de la numeración romana que, progresando en sentido inverso a las manecillas del reloj, constituye al espectador en peregrino de una secuencia que, a la altura de sus ojos, parodia el advenimiento de la idea de mundo. La representación aquí no funciona sino que actúa. En este teatro de la representación si no queda en entredicho el realismo, al menos sí parece mantenerse íntimamente unido aquéllo que Adolfo Couve llamaba la relación entre realismo y escepticismo.

Esta relación merece más que un comentario. Pero aquí sólo es posible esbozar cierta inscripción en una órbita más amplia, la de cierta *historia del ojo* capaz de comunicar temas tan variados como: la visión, la ceguera, la representación, la afección, la distancia, la perspectiva, la pincelada, el falo, la escritura, la lectura, el cadáver, la memoria, el presente, el fonologocentrismo, el relato, entre otros.<sup>5</sup> En una lista que quizá sea interminable y de la que he logrado sólo inscribir algunos de

---

5 Esta historia del ojo está por cierto ligada a la *Historia del ojo* de Georges Bataille pero siguiendo muy de cerca la interpretación que de la misma da Roland Barthes en su artículo *La métaphore de L'oeil* (Critique, 1963). Además, permanece muy atenta a la historia del ojo tramada por Jacques Derrida en su *Mémoires d'aveugles; L'auto-portrait et autres ruines* (Parti Pris, Paris, 1992).

---

estos temas en otros lugares,<sup>6</sup> además de intentar reconocer sus filiaciones y modos de funcionamiento, me atrevo a señalar que bajo esta inscripción advierto, en el trasfondo del trabajo de Gonzalo Díaz, la ceguera de Diderot en su *Carta sobre los ciegos para el uso de aquellos que ven*.<sup>7</sup> Y tomo de esta carta, a título emblemático, esa mención que Diderot hace de un ciego referido por Voltaire (el ciego de Cheselden).<sup>8</sup> Recuperado después de una operación de cataratas, este ciego de nacimiento se enfrentaba a un cuadro sin lograr establecer con seguridad que la pintura fuera capaz de representar cuerpos sólidos. Y aunque la reiterada frecuencia de sus observaciones lo terminó convenciendo que no era simple superficie lo que el veía, al estirar su mano pudo comprobar la existencia de un plano liso y sin relieve. Situación que más que disuadirlo de aquéllo de lo cual había logrado convencerse en favor de sus primeras impresiones, lo sumía en una desconfianza tanto del sentido de la vista como del sentido del tacto. Hay aquí, en

---

6 *La ciega de nacimiento*, en Revista de La Academia; Universidad Academia Humanismo Cristiano, N° 4 (pronta aparición); *Pintura, para los ojos: Da Vinci o la pintura del ojo* (inédito); *Cierta afección ocular: Kant, el ojo a distancia* (Inédito); *La historia del ojo (Sobre Bataille, en discusión con La metáfora del ojo de Roland Barthes)* (inédito). Escritos en preparación: *Cierta molestia ocular; breve historia de la pincelada (Del Tiziano a Delacroix)*. *Mal de ojo (Sobre S. Freud y M. Blanchot)*. Próximos títulos: *En torno al falo de Lacan + el miedo y la castración. El origen y el plagio; la estatua de Condillac. Golpe de bastón o el ojo de Descartes. El oído hermenéutico; las estancias de la hermenéutica contemporánea. Simónides de Ceos y la memoria visual* (próximos a publicarse en esta editorial [N. del E.]).

7 No se trataría, en todo caso, de una cosa demasiado fortuita, dada la expresa atención puesta por Gonzalo Díaz en esta obra en *La formación de un autor visual*, en Rev. de Arte, UC, pp. 47-51, 1993. Menciono de paso que lo referido por Díaz en ese texto a propósito del estatuto de la ceguera alcanza, todavía incluso bajo la cita de Diderot, una dimensión tal en la obra de Derrida ya referida que, por ejemplo, ya no se puede dejar de advertir una vinculación, desde la primera mirada, entre la imagen y la ruina.

8 Cf. Diderot, D., *Ouvres*, Gallimard, París, 1951, pp. 805-872.

---

esta breve referencia hecha por Diderot, referencia encaminada a desarmar la propagación de una idea que hacía residir en el tacto las certezas del mundo que podía sostener un ciego de nacimiento (idea compartida por la ciencia, por el arte y por la filosofía de los siglos XVII y XVIII), el asomo de un escepticismo que pasa de un escepticismo *en* la representación (escepticismo subjetivo) a un escepticismo *de* la representación (escepticismo objetivo). Por el primero, el ciego duda que el cuadro (la representación visual) pueda representar el mundo. Por el segundo, el ciego, ya confiado en una representación visual (el cuadro), pierde de vista que lo es, con lo cual pone en duda el mundo. Pero hay, además, un tercer paso escéptico que no se traduce ni en el claro abandono de la certeza visual ni en la adhesión a la certeza táctil. Este escepticismo recae como sospecha sobre ambos sentidos por igual. Escepticismo que, por tanto, recae a la vez sobre el tipo de objeto del que dan noticia. Escepticismo sobre los sentidos, escepticismo sobre la captación del mundo. Escepticismo subjetivo y objetivo a la vez.

En el horizonte del escepticismo activo que parece no abandonar la escena de la representación, Gonzalo Díaz inscribe la posibilidad misma de la representación en el juego retórico. Si la retórica arma un verosímil ocultando su operación, Gonzalo Díaz se empeña en desarmar el verosímil mostrando su operación. De esta manera muestra la retórica del verosímil y la petición de mundo en la que éste se satisface. Retórica, entonces, de la representación. Ante todo en sus primicias realistas y naturalistas. Retórica de la escena pictórica: de lo tridimensional en lo bidimensional, del cuerpo en la imagen, del barquito de hojalata en la marina. Antes que el barquito de hojalata se relacionara con la marina, la ma-

---

rina ya era un plano intervenido por el horizonte pictórico, ya era una "cosa" fuera de la representación. Ahora bien, sólo hay un "antes" de dicha relación porque hay la posibilidad de un orden inverso en la trayectoria del barquito, orden que retarda el origen pictórico de lo tridimensional.

Retórica también de los ojos, de aquéllo que vincula la *skepsis*, esto es, la observación, la vigilancia, a cierta ceguera o indirecta relación de los ojos en la escena de la vista.<sup>9</sup> Ceguera aquí abriéndose paso en el discreto itinerario de una escena sin espesor ni patetismo; mientras los pies siguen el orden estricto de la peregrinación, los ojos son conminados a seguir nada más que el camino del espectador. Ahora bien, esto podría hacer pensar que la pura visualidad es el rendimiento de esta operación de arte (visual). Pero la visualidad es obturada en su propia escena. La escena visual del barquito de juguete como "maqueta" del mundo, para usar libremente una feliz expresión de Sergio Rojas, se ensaña contra la buena fe de un espectador que *espera ver* un mundo totalmente fuera de sus ojos. Si digo "buena fe" es para designar la fe *en* los ojos que todavía rige al horizonte secular del mundo. Y si digo que se "ensaña" contra ella, es que esta fe *en* los ojos es denunciada todavía como fe *en* los ojos. Lo cual no significa sólo una mera o exclusiva reivindicación del ver, cuestión dispuesta ejemplarmente allí donde la fe religiosa cristiana o la buena fe secular no cristiana cumplían denodadamente la petición de mundo. Significa más bien que la visualidad no es ajena a la presencia de los artefactos y a los medios de una operación. Cuestión que no podría sino con-

---

9 A esta *skepsis* se refiere Derrida al comienzo de la obra ya señalada para enunciar cierta hipótesis irreductible de la vista. Cf. op. cit., p. 9s.

---

cernir al concepto de artes visuales. La obra de Gonzalo Díaz, quizás contra sus mismos presupuestos, algo le hace a este concepto.

### 3. LA ARTEFACTICIDAD Y LA ESCENA TARDOMODERNA

Pues bien, que la operación, el artefacto, el mecanismo o la prótesis, sean consubstanciales a la visualidad, que la visualidad sea tal en y por el arte, parece arrojar a éste a las afueras del mundo y del sentido. Artefacticidad quizás se debería aquí decir. La ceguera entonces, como cosa del arte, parece indicar un proceso más generalizado de obturación. En efecto, porque no es fortuito que la ceguera pueda formar parte del discurso sobre el arte, particularmente de la pintura (por ejemplo de Da Vinci a Diderot), como tampoco es fortuito que no deje de presidir en filigrana el discurso filosófico (De Aristóteles a Kant), es que la comparecencia de la problemática de la ceguera dice relación con el escamoteo larvado del prestigio de la visión y del modelo del ojo y de la vista con el que es elaborado el discurso teórico occidental sobre la objetividad, sobre la naturaleza y sobre lo real. La modernidad exacerbó este escamoteo insistiendo en aquéllo que volvía coextensiva la existencia del mundo y la presencia a sí del sujeto. Esta coextensividad alcanzaba su cumplimiento en la proximidad a sí del sujeto, con lo cual dejaba entrar en escena el rendimiento teórico de la escucha mientras clausuraba la cuestión de la objetividad en el borde ocular. Esto, de Kant a Hegel.

Tiene mucha importancia aquí la cuestión de la afectación y de la autoafección, la heteroafección y de la distancia, porque conecta con la problemática pictórica de la pincelada, al menos del Tiziano a Delacroix.

---

Pese a todos los auspicios premodernos, el advenimiento decidido de la escucha en la modernidad, y con más fuerza en la modernidad tardía, instala a aquélla en la cuestión del lenguaje. Este desplazamiento viene a reivindicar el recubrimiento completo de la vista por el oído, del fenómeno por la palabra, del hecho por la narración.

Este es un desplazamiento epocal que ya he sugerido y que ahora caracterizo como el relevo de una modernidad tardomoderna, en la cual se produce el paso hacia un cierto *suspense* en la representación. Con ello quiero indicar el movimiento doble por el cual la representación se mantiene como lo irrebasable más allá de la crítica a sus presuposiciones idealistas y se aloja en el lenguaje como lugar no abstracto de su realización. A este *suspense* le rinde tributo la hermenéutica desde que el acontecimiento no comparece sino en el horizonte ya no puramente trascendental pero tampoco puramente objetivante del sentido.

Ahora bien, es cierto que por ello mismo, para la hermenéutica le es primordial la idea de mundo. Pero también es cierto que ella hace depender el mundo de una permanente reinvención. A este título, la reinvención del mundo entraña constitutivamente un poder de transformación y de negación. Mas, esta latente negación en el horizonte del sentido, no sería en todo caso pérdida de sentido. Siempre habría más sentido y, por lo mismo, más mundo y más mundos. La hermenéutica pertenece a un horizonte moderno más fragilizado pero más apto para administrar la demanda del otro.

En este sentido, la hermenéutica misma es un movimiento que responde al extravío del mundo. Un extravío es una vía foránea, un camino por el descampado, una ruta errante, una *via rupta*. Pero se pone a salvo de este extravío estableciendo una alianza entre el sentido y el

---

lenguaje. Allí se obliga en la medida en que siempre llega tarde a un lenguaje ya en funcionamiento. Pero allí mismo también consagra y extrema los motivos más insistentes de la tradición metafísica del signo y del lenguaje. Es cierto, sin embargo, que la articulación del sentido en el lenguaje transforma radicalmente la función tradicional otorgada a los signos. Pero dicha radicalización extrapola dicha función tradicional poniéndola al servicio de una subjetividad siempre capacitada para articularse a sí misma a partir de allí. A través de dicha articulación, la subjetividad ya no podrá constituirse de acuerdo a un trascendental que la dispensa de sus particulares condiciones histórico lingüísticas, pero, a la vez, le permitirá ponerse a salvo de un extravío donde las principales presuposiciones histórico lingüísticas están metafísicamente precomprendidas en el horizonte de la comprensión, de la comunicabilidad y del sentido.

Esto último la hermenéutica no lo puede escuchar sin sucumbir junto con la escena en la que se arma el sentido. El *oído* hermenéutico como lugar donde la subjetividad tardomoderna pretendía reconocer finalmente un lugar de *pertenencia*, no se presentaba en definitiva más que como una escena de alianza entre la metafísica y la lengua. Pero esta escena en la que se erige la vida del sentido es también la escena de su muerte. La estesia idealista, por ejemplo, hallaba como contrapartida una modernidad artística (Baudelaire, Rimbaud, Benjamin) que ya había introducido cierta fractura entre la muerte y el muerto. De esta manera la *sobra* lograba consistir en la zozobra del sentido de la muerte. De ahí que no se pueda postular la muerte del sentido, sin postular además la muerte del sentido de la muerte. La deriva del sentido es también el extravío de la cuestión de la muerte. La muerte, esto es el sentido, sucumbe en la catás-

---

trofeo del tiempo (en el tiempo) como cadáver. El sentido es la medida del tiempo; el cadáver es el tiempo sin medida.

Lo que la modernidad artística comenzó a avistar, se tomó la escena contemporánea. Con el fenómeno de la guerra y con la práctica del exterminio no hubo muerte para acoger tanta cantidad de muertos, ni menos hubo muerte que enterrara un muerto que nunca habría existido. De esta manera, la falta de muerte se abrió paso. La presencia inextirpable del muerto insepulto se constituyó en la vigilia interminable que impide que la muerte halle cumplimiento. Yace perdida la muerte en medio de tanta pérdida, tanta pérdida, entonces, sin pérdida definitiva; pérdida inconclusa que no anuló definitivamente la experiencia del sentido y con ella el sentido de la experiencia, pero sí fue ocasión para que ésta fuera acosada, cercada, delimitada por aquéllo que el sentido siempre sancionó como su resto: cuerpo, cadáver, escritura, significante, etc. En adelante, en la escena tardomoderna del sentido, toda la experiencia del sentido está amenazada por la experiencia de su resta. La pérdida del sentido, entonces, se ha abierto paso en el pensamiento. Y se lo ha abierto ante todo como pérdida del pensamiento, esto es, como pensamiento abierto en la anexposición de su fuerza y de su violencia; como pensamiento expuesto en la simulación de su astucia; como pensamiento atascado en su borde étnico-político precisamente en la suposición de su neutralidad; como pensamiento fisurado en la apertura inenarrable de su borde interno; finalmente, como pensamiento hurtado en la desposesión de sus propias manos.

A la resta de esta experiencia pertenece el artefacto. El arte y la facticidad, la arte-facticidad tan cara a la obra de Gonzalo Díaz. Un cierto cortocircuito reserva el

---

sistema de movimientos de *Quadrivium*; uno que escamotea su funcionamiento; o mejor, un escamoteo que está en la base de su misma operación. En *Quadrivium* el artefacto no está constituido simplemente por el trípode, la proyectora, la lámpara de brazo articulado, sino también la escena del barquito en su repisa curva, la marina, el túnel de tren, los números romanos en bronce, y también la apelación a la retórica. La presencia de éstos en la vía de un arte que todavía funciona en el mecanismo. Vía también de la facticidad o del acontecimiento, que se abre paso en el máximo acotamiento de su expresividad. No minimización del acontecimiento, sino más bien minimalización, cuya escena confina con la muerte del sentido de la muerte, con el cadáver o resto.

En *Quadrivium* algo que se llama presuposición de obra de alguna manera nos predispone al fracaso. Pero, al mismo tiempo, dicha presuposición impide que *Quadrivium* salte en pedazos o que asistamos a la escena de su interna desconexión. O de otro modo: *Quadrivium* son las piezas reunidas de una obra, recogidas en la vía del arte. Vía infinita desde que el arte ya no prevé consumación. Trabajo en todo caso de la vía en la vía, aquí en *Quadrivium*, como operación de minimalización de todas las escenas significantes.

Dentro de estas, la de la escena de la retórica. La retórica en sus figuras; la vía taxonómica de la retórica fuera de cualquier dependencia ontológica. La vía escolar. Es la vía del *Trivium* en el *Quadrivium*. Operación retórica con la Retórica. Un oxímoron, por ejemplo, no está en función retórica, no está actuando como figura, está más bien exhibiéndose como un nombre susceptible de definición. Incluso, está presentándose como figura, como figura de la figura. Pese a esto, en *Quadrivium*, en medio de tanta figura retórica (de la Retórica), trabaja

---

también el deseo; bajo la foto-grafía o escritura de luz, donde por un tic la escritura parece contradecir la ley de su fijación y a la vez confirmar la ley de su duración, cierta alianza tradicional entre el deseo y el sentido parece demandar el funcionamiento de la figura como tal. Que funcione como tal, que actúe, que haga algo con su figura. Pero *Quadrivium* especula con este deseo, o mejor, no hace más que estimular este deseo ante una figura que no funciona. Y ésta es precisamente la Retórica de *Quadrivium*: retórica de la figura (Retórica) como figura retórica, en la vía del arte; extravío de la vía retórica como pura Retórica; nada de retórica en la Retórica; la retórica como puro artefacto, como nombre sin vida, como significante o cadáver, aunque todavía en ella late el deseo de verla funcionar ("con sentido", en el decir de Sergio Rojas).

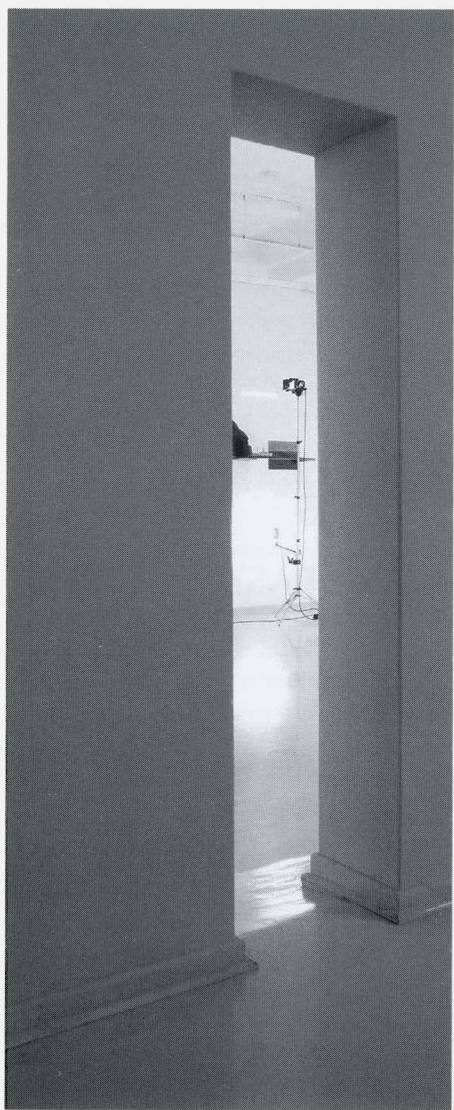
*Quadrivium* es una Retórica pero no es pura retórica. Pertenece a la época de la llamada "muerte del arte" y no es indiferente a ella. Pero tampoco quiere asumir su consigna. *Quadrivium* trabaja no bajo la hipótesis de la muerte sino del resto, sea cadáver o mecanismo, vale decir, con aquello de lo cual el pensamiento de la muerte y del sentido siempre han querido hacer nada más que un pretexto. En *Quadrivium* este pretexto se hizo obra. Artefactividad es el nombre de un arte cuya vía sin consumación entraña un pensamiento del arte y de la facticidad.

---

# 4.

YGGDRASIL AD USUM

*Demian Schopf*



I

La clasificación de *Trivium* y *Quadrivium* responde a una distinción empleada durante el medioevo europeo para diferenciar las artes mecánicas (propias del hombre servil) de las llamadas artes liberales (mediante las cuales el espíritu se ilustraría en la filosofía y sería capaz de expresarla). Son estas últimas las que se dividieron en las mencionadas clasificaciones: el *Trivium* que comprendía la gramática, la retórica y la dialéctica, y el *Quadrivium* correspondiente a la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Las razones de esta división se hallarían —en el caso del *Heptateuchon* de Thierry de Chartres— en la diferencia manifiesta entre las artes del decir (artes sermocinales) y las artes de lo dicho (artes reales).

*Quadrivium ad usum delphini*, obra expuesta por Gonzalo Díaz en Galería Gabriela Mistral, se configuraría, a mi juicio, en torno al desfondamiento de una subjetividad (poética) que se enuncia a sí misma, y a la persistencia residual de su aparataje retórico y expresivo como huella (simulada) de ese acontecimiento.

La primera de esas incidencias —y la que es el objeto de este texto— la constituye la proyección rítmica de catorce términos referidos a figuras literarias sobre los cuatro muros de la galería (una actitud más atenta, permite reparar en una inquietante analogía con los movimientos de sístole y diástole). La segunda operación consiste en la instalación de un dispositivo cuya procedencia acusaría una referencia habitual, así como un desplazamiento igualmente reconocible: la montaña de ju-

---

guete, y los rieles que atraviesan un túnel —que a su vez la atraviesa a ella— se ven alterados en su habitualidad, en la medida en que el trencito eléctrico se ve sustituido por un rústico barquito de hojalata rodeado de un "oleaje de silicona" cuya vía lo conduce desde una marina hacia el túnel. El avance del barquito —en sentido inverso a la numeración del *via crucis*— se vuelve notorio a través de las catorce estaciones, al tiempo que el horizonte, que separa mar y cielo, asciende hacia la zona superior del cuadro. La tríada se constituye en la que tal vez sea la más inquietante de estas variaciones, cual es la reducción del acceso a la sala.

La enumeración de figuras literarias pareciera indicar hacia el instrumental retórico desprovisto —aparentemente— de objeto poético. Este "vaciamiento" o más bien cambio de sentido insistiría, al menos en un primer momento, en el desocultamiento de su carácter prescriptivo de acuerdo a algún (pre)supuesto que se sirve de la variación imaginaria. Intención, ésta que no se dirigiría tanto a las formas figurativas en sí, como al vaciamiento del sentido figurativo (llamémosle así) que les es inherente a los tropos de acuerdo a su "función" originaria.

El signo más evidente parece ser el de una subjetividad escenificada en una situación de exterioridad respecto a las condiciones de sentido que la habrían configurado como tal. Emerge lo que podría entenderse como actitud consciente de las "reglas del juego" (de lenguaje) que lo habrían constituido, "jugada" que —dicho sea de paso— formaría parte de las (otras) reglas. El desplazamiento en cuestión se concentraría en suspensión de la finalidad del sujeto estético que se enuncia a sí mismo (es decir; que se pone en obra) apropiándose (por extrañamiento) de la noción de "efecto de sentido" como "efecto de lenguaje".

---

De acuerdo a la intencionalidad del dispositivo, pareciera que la inclusión de las figuras retóricas sería susceptible de ser comprendida, de acuerdo a su actualidad convencional y a la problematización de ésta, respecto al contexto —"apropiado"— en que su disposición en esta obra las presiona a comparecer, presionándose —de paso— a sí misma (de hecho, pareciera que este trabajo intenta disponer para sí mismo —por oxímoron— sus condiciones de sentido). Sería el efecto de sentido (que poco y mucho tiene que ver con una postura epistemológica frente a los diferimientos propiamente noemáticos del lenguaje) lo que este desplazamiento poético se propondría desocultar, exponiendo los (pre)supuestos retóricos en ausencia de una subjetividad constituida en torno a ellos. De manera que lo único que quedaría por aludir pareciera ser el juego de lenguaje en su propia materialidad (como el vidrio opaco de Válerly), paradójicamente potenciado en su sentido desde cierto vaciamiento del mismo; lengua muerta *ad usum*.

No obstante, no se trataría de un desocultamiento gratuito y complacido en la autorreferencia de su efectuación. Sería, más bien la detención en las retóricas de la subjetividad que el lenguaje implacablemente prescribe, lo que esta obra en particular se propondría. Este grado de autorreferencia, y de rigor, marcaría una distancia respecto a ciertas poéticas en las que obras se utilizarían como plataformas extensivas de una discursividad que no considera aquello que las ha constituido (más aún, cuando sería la signatura misma la más remecida por la consabida crisis). En esta maniobra se advierte, implícitamente, cierto diferimiento estratégico al detenerse en las formalidades de un "habla" (hasta donde dicho término puede sernos de utilidad) respecto de lo que Adorno llama "un oscilamiento entre la barba-

---

rie discursiva y el disimulo poético", señalándonos, a la pasada, la necesidad de cierto grado de arbitrariedad y heteronomía. Oscura y confusa.

En los textos pedagógicos escolares —*Ad usum delphini*\*— está bastante difundido un ejemplo muy recurrente que se utiliza para explicar la sinécdoque. Este se remite a una escena en donde un mástil emerge en el horizonte, de manera que quien lo perciba sabrá, por contigüidad, que este mástil pertenece a un barco que se aproxima. Tal como en el ejemplo citado, en esta obra la totalidad del sentido no emerge de los "horizontes". Con las restricciones pertinentes es verosímil afirmar que el sujeto poético "da lugar" a un objeto indiferente: tan sólo comparecen las instituciones lingüísticas que parecen constituirse en las variaciones que la *poiesis* le reserva *a priori* al interior del género. El dispositivo se vierte sobre sí mismo para señalar un problema que un gran sector de la producción artística contemporánea parece omitir. Frente al carácter apriorístico que supone la enunciación "a través de" el dispositivo—obra (como su puesta en escena que se confunde con su puesta en obra), esta obra parece detenerse en algo que permanece imperceptible por demasiado visto; la irreductible prescripción de sentido, implícita en el aparataje léxico. Frente a esta paradoja el movimiento de sístole y diástole parece recuperar, en palabras de Gonzalo Díaz, la noción elemental de "respiración". Esto es, las condiciones mínimas de su existencia residual en el horizonte general de una declinación del sentido.

---

\* La expresión *Ad usum delphini* se refiere, en sus comienzos, a los métodos pedagógicos destinados a formar al heredero del trono francés (conocido como "el delfín"). Con el tiempo dicha expresión derivó en un término habitual para designar el rango de los textos pedagógicos en cuanto tales.

---

## II

Cuando en el año 772 las huestes de Carlomagno invaden por primera vez Sajonia, uno de sus primeros actos fue derribar la antigua columna de los sajones, *Irmisul*. *Irmisul* era en realidad un enorme tronco emplazado en un bosque cerca de Westfalia, al noroeste del actual Paderborn, al cual los sajones creían el sostén de la totalidad del mundo. El origen de esta creencia se remonta al anterior mito vikingo de *Yggdrasil*. Este nombre se refería a un supuesto árbol mitológico cuyas raíces mantenían unidos los nueve mundos de la cosmología vikinga. El Tronco de *Yggdrasil* se erguía desde *Midgard* (donde vivían los hombres) hacia el reino celestial de *Asgard* (morada de los dioses).

*Yggdrasil* es un nombre compuesto de otros dos nombres. Consiste de Ygg (que significa "el terrible") y drasil ("el corcel"). Se traduce, por lo tanto, como "el corcel del terrible". El terrible no sería otro que el dios Odín. Los orígenes de tan extraño nombre se refieren al mito que narra las peripecias del dios vikingo para apoderarse de las runas, símbolos mágicos a partir de los cuales se habría originado la escritura. Para acceder a estos, Odín tuvo que permanecer nueve días colgado del cuello de una de las ramas de *Yggdrasil*, suspendido sobre "el abismo sin fondo". Es pues, una expresión similar a aquella que denomina "caballo del ahorcado" al árbol empleado para la horca.

## III

Suficientemente conocido es el reiterado interés de Gonzalo Díaz por la naturaleza ortopédica de algunas cosas (idea que bajo determinado punto de vista alcanzaría una extensión casi ilimitada). Ortopédico vendría a ser, según nuestras reflexiones anteriores, el sentido

---

que prescribe la finalidad de la obra. Es decir, estructura del sentido y a su vez sentido de la estructura. Aventurándome aun mas lejos, diría que al paso del tiempo, cuando el dispositivo ortopédico se vuelve un útil (cuando su presencia deviene inadvertida por la fuerza de la costumbre), su carácter artificioso suele volverse un hecho desapercibido, natural: el mejor zapato es —al decir de Heidegger— el que no se siente al caminar. Es, según lo creo, este zapato la basa de la columna de la relación an-estética con el útil. El "pie forzado" consiste en la (in)disposición de lo que, en este caso, hemos de considerar el dispositivo ortopédico aludido. Sin embargo ello no nos va a retrotraer, ni siquiera por un instante, a los paradisiacos evos cuando éste era, o más bien cuando no podía ser "aún", prescindible (por lo tanto inexistente en la conciencia). La variación haría patente el carácter de "útil" (*Ad usum*), pero difícilmente nos va a restituir la experiencia previa al implante de éste en la conciencia del delfín.

La puesta en escena del presupuesto poético, señalaría el carácter conflictivo de aquél en la medida en que éste se reconoce a sí mismo, por una parte, como una ortopedia del sentido, pero por la otra, queda insinuado que esta subjetividad es la basa de la columna *post mortem* que soporta (arriba) la finalidad de la significación en el ámbito estético del lenguaje, que vendría a trabajar como el aparato de fonación que prescribe el (consustancial) sentido en cuestión. Sería la persistencia de esta ortopedia en el horizonte general de su declinación lo que, paradójamente, pareciera configurar al sujeto de este relato.

Finalmente, resta señalar que la interrupción que alude al mito de *Yggdrasil* no ha querido ser arbitraria o mera adecuación metafórica. Ella obedece a la intención de

---

establecer una breve comparación en torno a lo que podríamos denominar como "relato de una formación". El mito narra la hazaña del dios-héroe que suspendido sobre el "Abismo sin fondo" logra hacerse del secreto de la escritura. Se trata de la legitimación mítica de la institución de la escritura (o de cierta forma de escritura), de su fundación (*Gründung*) y de la infaltable figura del abismo sin fondo (*Ab-grund*). Si bien la legitimación mitológica no constituye, evidentemente, el problema en cuestión, resulta sintomático reparar en la comunidad etimológica de ambos términos y en los juegos de lenguaje prescritos por ésta, en la medida en que —de acuerdo a las operaciones que me parecen susceptibles a propósito de *Quadrivium*— sería precisamente el sujeto que se enuncia a sí mismo (fundado en el lenguaje) el que deviene desfondado: su instrumental yace obscenamente expuesto —"*ad usum delphini*"— a (des)propósito de forma(liza)ción.

#### IV

*Así no se puede llamar sublime el  
amplio Océano en irridada tormenta*

Immanuel Kant

De acuerdo a lo anterior no es demasiado difícil reparar en una evidente paradoja entre un (pre)supuesto desfondamiento y el presentimiento de este acontecimiento en las figuras literarias que yacen en desuso. Al ser este un acontecimiento impresentable la presentabilidad de este desfondamiento sería objeto de un diferendo (diferendo —conviene aclararlo, como lo hace Lyotard— es un término extraído del léxico jurídico que se refiere a un litigio en donde no habría una regla de juicio común para dos argumentaciones). La diferencia se consti-

---

tuiría en la inadecuación entre este desfondamiento y su huella. ¿Pero sería lícito hablar siquiera de huella? No podría ser el "desfondamiento de la subjetividad" —desfondada hace mucho— el acontecimiento a tener lugar en esta operación crítica. Esta se inscribiría mas bien en una suerte de convención de esta idea —de suspensión del sentido— como presupuesto crítico. Más que en presencia de una huella lo estaríamos en un alfabeto general de su enunciación. Es su repetición, de la cual la consabida experiencia de ausencia tampoco sería del todo erradicable, la que hace que el desfondamiento sea presentable. De manera que la obra buscaría anticiparse a una suerte de sujeto ideal. Es este un diferimiento que podría, aventuro, hacerse extensible a la "operación de obra", no como un develar algo velado por el tiempo, sino como la simulación de un acontecimiento —(pre)supuesto— impresentable, por una parte y, por la otra, de una experiencia de la retirada de éste que no se deja conjurar por metáforas pero que se deja presentir en la interrupción de la finalidad de las figuras literarias.

De acuerdo con esta idea de diferendo puede resultar adecuado introducir la idea de lo sublime. Según el pensamiento kantiano serían la magnitud y fuerza absolutas, manifiestas en los fenómenos naturales, las que determinarían su inconmensurabilidad por un concepto (claro y distinto), imposibilitando la representación de algo con lo cual el espíritu no se podría relacionar sino a través de la imaginación. Ya Hume había advertido el papel que le compete a la imaginación respecto a la adecuación del entendimiento. Se trataría, más bien, de una idea, de manera que lo sublime no se encontraría en el fenómeno mismo, sino en la relación, que a través del juicio estético, el sujeto establece con sus propios lími-

---

tes (en la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes con la apreciación mediante la razón). En tiempos más recientes, Lyotard ha recuperado la idea de lo sublime kantiano, fundamentalmente en lo que concierne a la presentación de lo impresentable, a raíz de una pintura de Malevich ("Blanco sobre blanco") que daría cuenta de los límites de la representación, efectuando intencionalmente la (im)presentabilidad en ésta. El cuadro de Malevich "haría sentir" estos límites, en la inconmensurabilidad paradójica de una coherencia casi absoluta entre la descripción textual y la materialización física de un fenómeno que, sin embargo, no puede ser percibido de manera sensible. ¿Cómo distinguir un cuadrado blanco sobre fondo blanco? Habría que variar la cromaticidad del blanco —cosa que Malevich efectivamente tuvo que hacer, transando, de esta manera, con el nombre— para que el cuadrado apareciera. Es el relato de una presentación imposible. Lo representado, blanco sobre blanco, se constituye en una idea y en un cierto grado de inadecuación, pues si fuera absolutamente blanco podríamos imaginar pero no podríamos ver dónde está el cuadrado. Lyotard advierte, que en este caso, lo sublime no se encontraría tanto en la efectuación (intencional), siempre circunscrita al diferir, como en la intencionalidad misma de esa efectuación: la presentación de lo impresentable.

Impresentable es para nuestros efectos el desfondamiento del sujeto (poético). Sin embargo se carece de una proposición ostensiva lo suficientemente adecuada para articular la presentación de su deflación irremediable. La escenificación de este acontecimiento supone una simulación: no hay, en términos estrictos, "presentación", sino la huella de un acontecimiento. Pero esta huella —que vendría a ser la figura literaria en desuso— tam-

---

poco es ella misma "acontecimiento" —de la suspensión— sino su simulacro, y es precisamente en esta débil declinación —de sentido— en donde, a mi juicio, se dejaría (pre)sentir el inefable aura que atraviesa a *Quadri-  
vium ad usum delphini*.

---

# 5.

LA AUSENCIA DE TEXTO  
14 epigramas para *QUADRIVIUM*  
de Gonzalo Díaz

*Gonzalo Arqueros*



---

## LA AUSENCIA DE TEXTO

14 epigramas para *QUADRIVIUM* de Gonzalo Díaz

*Gonzalo Arqueros*

*"En la bastante difícil carrera del Gólgota hay catorce curvas".*

Alfred Jarry

I        Es común que todo texto sea de antemano leído por la consabida institución del libro, por la arquitectónica cierta o conjetural de un volumen, cuya sola presencia autoriza y otorga verosimilitud al texto y a la escritura que se abre paso y encuentra su lugar y su camino en él. Lo que sigue, sin embargo, no es un texto, es la serie que forma el desvío del texto. El desvío, cuando desvío es lo desviado. Si hay ruptura de la vía, si hay interrupción, si es así, entonces ésta no debe leerse en los intervalos o en los hiatos, sino en el mismo desviarse de las cosas. Desviarse, es decir, salirse de la vía, dejar la ruta, extraviar el rumbo, en una palabra, perder el camino. Perder el camino como pérdida del caminar. El camino que sólo se pierde en la pérdida del caminar, pero que ahí mismo se encuentra. En el caminar se encuentra el camino como caminar y como pérdida del camino. Así también en la escritura se encuentra el texto como escribir. Se encuentra el escribir como pérdida del texto, escritura como pérdida recuperada en el desviarse. El texto aquí como escritura perdida, es decir, pérdida: La ausencia de texto.

---

II            Quien se asoma a un libro lo hace en la expectativa de hallar en el profundo seno de sus páginas, el tesoro del sentido, mas lo hace sin saber que el ansiado tesoro no es sino ese "profundo seno", y que la profundidad misma es sólo eso: profundidad. Interioridad clausurada porque ausente, vacía. ¿Qué se trae, entonces, un libro? ¿Qué se trae este libro? ¿Qué se trae Esta otra cámara (la primera es la Galería Gabriela Mistral) que guarda en su seno la tentación del sentido? Digo cámara pues en ella, en la arquitectura que es el libro, se repite el tránsito, se repite el circuito en que lector/espectador, operador/escritor, *religiosamente* cumplen el itinerario secularizado de *QUADRIVIUM*. La itinerancia temporalizada que, como *via crucis* —de gabinete— provee *QUADRIVIUM*.

---

III Itinerancia clausurada pero al mismo tiempo secularizada, entregada al tiempo, pues, secular se dice de aquello que pertenece al devenir, aquello que por estar en el tiempo se opone a la clausura, a la atemporalidad trascendental de la clausura, y especialmente de la clausura religiosa. Secularizar la itinerancia del *via crucis* equivale ciertamente a extraer este itinerario de la atemporalidad espiritual que originariamente lo sustenta como circuito religioso y entregarlo al tiempo. Entregarlo al tiempo *real* de la obra, pero también al tiempo-de-la-obra. Mas, el tiempo-de-la-obra al igual que el tiempo de la espiritualidad religiosa, es un tiempo más allá del tiempo. El tiempo-de-la-obra es precisamente la trascendencia histórica que la obra reclama para sí en tanto que obra de arte, es decir, su institucionalización. Aquello que en la tradición del arte occidental se manifiesta a través de la monumentalidad: la transformación de la obra en obra de arte, es decir, su ingreso en el tiempo, su inscripción en la historia del arte.

---

IV En el artificio maestro de *QUADRIVIUM*, sin embargo, en el tratamiento que le depara Díaz al *Via Crucis* de la religión cristiana, no sólo es borrada la religiosidad de Este, sino también la trascendentalidad de la obra. Pues si bien, como describe Pablo Oyarzún, es la "atribución de un carácter meramente formal", estético, lo que a la larga suspende la religiosidad del *Via Crucis*, haciéndolo ingresar y resignificándolo plenamente, ahora modelado como obra en el campo del arte, no es menos cierto que ese mismo procedimiento secular desemboca siempre en la clausura, esto es, en la doble borrada de lo trascendental, religioso por un lado, estético por otro. Tal como muestra la escena del buque de hojalata, clausura y secularización comienzan y acaban una en la otra, se oponen, pero se presuponen siempre, en una anterioridad agobiante en la que ninguna sacrifica su mismidad y donde el otro, para el uno, es siempre reconocido como vacío.

---

V Mecanismo de doble denegación cuyo fin —perverso pero jovial— no es otro que la abolición de la trascendencia de la obra. Mecanismo por el cual todo intento de monumentalización de la obra deviene fracaso, pretensión irrisoria, al poner al descubierto la maquinaria protésica de enmascaramiento y cosmética institucional. Así, la itinerancia queda secularizada para el espectador, pero también para el operador. En otras palabras se trata de *desviar*, de sacar de la vía, de modo que el mismo artificio simbólico/productivo que provee la obra, acabe con ella. Lo perverso, lo jovial pero al mismo tiempo desolador, es que ese artificio está instalado en el centro mismo de la obra. La obra misma es un artificio disolutorio y letal, pues, es ella quien destila el veneno y opera el agenciamiento de su propia aniquilación. Muerte del sentido dice Pablo Oyarzún en el catálogo; vindicación del sentido, del sentido como combustible (sentido de la muerte del sentido), apunta Sergio Rojas. Escena abismal donde el reconocimiento del sentido coincide con la muerte del sentido. Doble denegación decía, en una escena que debemos reconocer como aquella en la que el reconocimiento de la institución coincide con la muerte de la institución; escena en la que el reconocimiento del arte coincide con la muerte del arte. Escena en que la obra coincide con su propia aniquilación.

---

VI La cámara, la *cella*, guarda. Cella, es decir, oculta, encubre, disimula, engaña. Es ella misma un truco, un ardid. Acaso la trampa del sentido, o mejor aun, trampa de la ilusión de la muerte del sentido. La ilusión de ese acontecimiento que es la muerte. Como si aún restara la posibilidad de esperar que el acontecimiento supremo que es la muerte provea el sentido. Como si aún restara la posibilidad de sentido, es decir como si el resto fuera posible. Posible como *resto*, posible como huella o índice de sentido. Posible como obra. Aquí entonces el libro, esta otra *cella*, esta otra arquitectura levantada, erigida institución de lectura. Lugar donde se retrazan las coordenadas del sentido y de la representación. Lugar donde se acumulan y dispersan los restos. Sin embargo el libro (este libro), sorprendido por Díaz en su erigirse institución de lectura, es decir en su condición de *obra* es él mismo un resto. Lugar virtual, campo de otros hilvanes que nuevamente, haciendo funcionar el buquecito de hojalata, ponen en juego el circuito para hacer posible, ilimitadamente tal vez, no ya el sentido sino el resto, la obra. No los restos del sentido, sino el resto, la obra, como ilusión de sentido.

---

VII *Tomar la obra como pretexto.* Esto quiere decir, tomar la obra como punto de partida, tomar la obra como origen. La obra como inicio de algo, la obra como punto. La obra reconocida, leída como anterioridad absoluta, siendo ella misma vector de esa lectura que la toma en ese extremo del tiempo que es el origen. Tomar la obra como pretexto es, sin duda, recuperar la obra como totalidad, pero también es disponer la obra en un lugar. Situarla, hacer lugar a la obra, como totalidad. En una palabra: Dar la obra como lugar. La obra tomada como pretexto es así la obra como lugar anterior al texto y el lugar de la obra como lugar anterior al lugar del texto. Sin embargo la obra *pretexto* no se puede tomar sino desde el texto, desde este otro lugar, segundo, respecto de la obra, lugar que sucede a la obra. El lugar del texto será entonces ese otro lugar distinto del lugar de la obra, pero que reconoce la obra como lugar, como origen, en tanto la obra se aleja. Se aleja la obra hacia el origen y se aleja el texto de ese punto que es la obra alejándose hacia el origen.

---

VIII     ¿Qué encontramos en el texto que toma la obra como pretexto? ¿El origen? ¿Es dable acaso buscar algo allí, en ese lugar segundo que sucede, buscar la obra misma, por ejemplo? Buscar, esto es, querer encontrar algo allí. Encontrar acaso la obra como pasado, es decir como algo que aconteció, pero al mismo tiempo como suceso o huella, indicio de su puesta en marcha, resonancia de su ingreso en la temporalidad. Resonancia de la marcha del tiempo que se proyecta aquí como futuro, ese futuro de la obra que es el texto, esa sobrevida de la obra que es la lectura, que son *las* lecturas. En otras palabras, la espera del acontecimiento de la obra en el texto, el acontecimiento del texto como institución de lectura y el acontecimiento de la lectura en el texto como institución. Filo prismático e irreductible desplegado como visión total de la obra en el texto y del texto como advenimiento de la obra. Es decir, consumación de la obra *traducida* por el texto.

---

IX El texto encamina la obra, esto quiere decir dos cosas: Uno, que la obra precede al texto, y dos, que el texto pone la obra en camino hacia su origen. Pero al mismo tiempo la obra, de camino al origen, *envía* al texto, *reenvía* al texto desviado. La obra pretexto pone al texto en la *vía*, en la *vía* que ella misma traza y así, de *pretexto*, se transforma en *precepto*, es decir, en mandato. De modo que ahora, sujeto de la ley, el texto puede suceder, consumarse en esta especie de estado de derecho en el que, por derecho, puede ser excusado de la obra. Y así entonces, la obra excusa al texto y el texto puede, autónomamente, erigirse, consumarse bajo la garantía de la obra como pretexto. Pero que la obra excuse al texto no quiere decir que el texto sea preocupación de la obra, que la obra sea la excusa del texto quiere decir, más bien, que la obra se excusa de no estar nunca en el texto, de encontrarse siempre ausente, en la distancia de su alejarse hacia el origen.

---

X        Pero, ¿y si la obra no se situara en el tiempo. Es decir, si estuviera siempre fuera del tiempo, pero no en el sentido de la atemporalidad, sino en el de la exterioridad, y siendo entonces la obra como tiempo exterior al tiempo fuese también exterior a sí misma? Me refiero a una condición tal que la obra ya no es ni pasado ni futuro, ni referente ni significado, sino más bien presente, pura referencialidad. Mecanismo significante que a la vez salva y aniquila, y que adelgazando la condición orgánica de las cosas, conduce la obra hasta el punto extremo de vaciarse de toda interioridad. Conduce la obra al exterior instalándola en ella misma, instalando la obra como su propia ausencia. Obra como ausencia de obra.

---

XI *Quadrivium* es la instalación del afuera de la obra, la obra como afuera de la obra. Un afuera en el que sin embargo nunca encontramos la obra porque nunca está. Es decir, siempre está y nunca está. Es esto lo que podemos nombrar "La ausencia de obra".

---

XII Indiferente a la mano y al ojo, indiferente a la comparecencia interrogativa y a la gracia de la contemplación, en una palabra, indiferente al espectador, la obra espera. Sin embargo, la obra no espera por nosotros, es decir, si espera, en ella *espera* la espera, y lo que en ella reconocemos como espera nunca tiene lugar: *desespera*. Pienso en las palabras, en el estatuto objetivo de las palabras y de los nombres. En la incandescencia fría de los nombres proyectados sobre el muro de la galería, y de las palabras que transitan la textualidad del catálogo, y la oralidad de la lectura en el acto de presentación del catálogo. Pienso en las palabras como piezas intercambiables de un mecanismo cuya función es precisamente hacer de las piezas, de los órganos, elementos infinitamente intercambiables. *Quadrivium* deslocaliza las palabras en la mirada. El orden aleatorio y el estatuto evocativo de la serie son aquí tributarios de un modelo doble. Modelo de continuidad y reversibilidad en el que los términos opuestos desembocan siempre el uno en el otro, y así, como en la botella de Klein, la saturación es resultado del vaciamiento y el vaciamiento es resultado de la saturación, la palabra queda entonces doblemente desalojada, silenciada y vaciada de sentido, pero al mismo tiempo alejada de sí misma. La palabra "... de alusión a una figura se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia." (Maurice Blanchot). En *Quadrivium*, la espera es el ritmo, el ritmo dislocado de la espera. Desesperación de estar ante la inminencia de algo, de algo que no se produce, es decir, de algo que, no obstante, efectivamente se produce pero que nunca vemos pues queda oculto por la inminencia. Ahora bien, eso inminente oculto por la inminencia sólo puede ser la inminencia

---

misma. La inminencia de la obra, la obra oculta por la obra: la obra como inminencia. Así, *Quadrivium* es obra de la inminencia, obra de la espera.

---

XIII En el libro se traduce la espera. En el libro se traduce la espera como inminencia: Inminencia del libro. Espera del libro que vendrá. Espera de este libro, de este volumen en cuya geometría se promete *Quadrivium*, es decir, se promete la espera. La espera del libro y la espera de la obra: La desesperanza de la obra en el libro. Así, el libro queda, *Quadrivium* queda, "queda dedicado", queda dicho. Retenido, clausurado, pero al mismo tiempo liberado en la dicción. *Quadrivium* "queda dedicado a la memoria", queda entregado al tiempo. Entregado a la muerte, *Quadrivium* no regresa, antes, dicho queda al uso de nadie.

---

XIV Dado al tiempo y dedicado a la muerte, *Quadrivium* promueve la descomposición del tiempo. Esto es: ni el "tiempo real", ni la atemporalidad, sino el tiempo sin tiempo de la ausencia de obra, de la ausencia de texto. Locación umbrátil del texto en el texto, del cuadro en el cuadro, artificio que trabaja siempre la caída y el extravío, la pérdida del camino. Mecanismo de frustración que se da en el giro, en el círculo que siempre vuelve al origen, pero sabiendo que no hay origen, y que siempre vuelve a la obra, sabiendo que no hay obra. Ritmo, es cierto, flujo y reflujo de cuanto fluye. Movimiento de todo lo que se repite: inspiración-expiración, *fort-da*, día-noche, etc. Movimiento prolongado en el zumbido de los ventiladores, en el soplido sordo del mecanismo de enfriamiento que, parece susurrar la restitución del ritmo como regularidad invariable, la reposición del ritmo lineal de la obra, del atemperado fluir del tiempo que, sin embargo, se descompone por obra del parpadeo crepitante. Ritmo, entonces repetición de lo diferente, configuración cambiante, fluida. "...evocamos a los hombres de mar, a los atrevidos navegantes, asustados y encantados, domando lo ignoto más peligroso (aquella infinidad marina que los lleva y los traga) por la observación de un movimiento regulado, de una primera legalidad: todo proviene del mar para esa gente de mar, como todo proviene del cielo para otros que reconocen tal conjunto de astros y designan, en la "configuración" mágica de los puntos de luz, aquel ritmo incipiente que ya rige todo el lenguaje que ellos hablan (escriben) antes de nombrarlo". (Maurice Blanchot).



---

# 6.

## LA PERSISTENCIA PROGRAMATICA DE UNA DECADA

*Justo Pastor Mellado*



---

LA PERSISTENCIA PROGRAMÁTICA  
DE UNA DÉCADA

*Justo Pastor Mellado*

En junio de 1988 Gonzalo Díaz expuso *Banco-Marco de Pruebas* en Galería Arte Actual. El dispositivo de la obra constaba de dos unidades, zonalmente diferenciadas.

La primera unidad estaba ocupada por un complejo objetual formado por una secuencia de tres secciones objetuales: la primera y la tercera sección estaban conformadas por grandes bateas —una construida con madera de dos pulgadas sin cepillar; la otra fabricada con planchas metálicas de 10 mm de espesor—; la segunda sección, en tanto, estaba constituida por la reproducción exacta de un banco de estucador —un matrizador manual— empleado para la manufactura de balaustres. Estas tres secciones estaban ordenadas de acuerdo con la función productiva que representaban los objetos, de tal modo que la primera batea, cubierta de arena, acogía unas cuantas estructuras desnudas que, mediante su posterior paso por el banco matrizador, y luego de la adición de cemento y la cuota de mármol en polvo correspondiente, se convertían en balaustres, los que pasaban a ocupar su lugar en la última batea metálica. Esta se encontraba llena de agua y los balaustres estaban distribuidos de la siguiente manera: tres balaustres sumergidos, tres balaustres a medio sumergir y tres balaustres completamente fuera del agua.

La segunda unidad del dispositivo de la obra ocupaba la zona más extensa de la galería, pero al mismo tiempo, la más estrecha, de modo que acogía tres trípticos conformados por marcos negros de madera lacada, soste-

---

niendo cada uno de ellos una pequeña repisa incrustada en el borde inferior izquierdo, sobre la que Gonzalo Díaz dispuso un caballo de madera lacada de negro, al que le había sido cercenada la cabeza.

La primera unidad del dispositivo de montaje correspondía a una instalación, mientras la segunda cumplía con las normas clásicas de colgaje de pintura. Ha sido preciso hacer el relato resumido de este dispositivo general, con el objeto de situar la aparición del caballo de madera sobre la repisa, con la cabeza cortada. Es la configuración de este marco —de pruebas— en donde hay que buscar uno de los primeros antecedentes de *objetos-fuera-del-cuadro* en la obra de Gonzalo Díaz.

La verdad es que antes de 1988, hay un número apreciable de primeros antecedentes. Baste mencionar el tubo de neón que "marca" la pintura que presenta en la exposición colectiva citada por Nelly Richard en *Arte&Textos*, en Galería SUR, en abril de 1982. Después vendrían los plumeros, reglas de sastre, huinchas de medir, luz neón, plomada y nivel en *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*, expuesta en Galería SUR, en junio de ese año. Para culminar, a fines del mismo, con la obra que presenta en la V Bienal de Sidney. En ella, imprimió en serigrafía la imagen ampliada de una fotografía que reproducía la imagen de un muñeco articulado —Pantera Rosa— tallado en madera por un artesano genovés, bisabuelo *de las hijas del artista*. Frente a la impresión serigráfica, Gonzalo Díaz dispuso a unos cuantos centímetros de la tela, la copia de madera, ampliada en por lo menos diez veces su tamaño original, que podría corresponder a una figuración ingenua transvanguardista del personaje ya mencionado. Se puede afirmar, entonces, con bastante precisión, que el año 1982 fue el año de los primeros antecedentes de objetualidad en la pintura

---

de Gonzalo Díaz. Estos primeros antecedentes, en 1988 le disputarán a la pintura su protagonismo, para pasar en 1989 a ocupar casi la totalidad de su escena de obra. Desde 1989, la obra de Gonzalo Díaz enfatizará en aspectos objetuales duros, produciendo instalaciones ajustadas a un severo programa.<sup>1</sup>

Ahora bien: el elemento invariante de los trípticos de *Banco-Marco de Pruebas* es el marco lacado negro con la repisa incrustada en el extremo inferior izquierdo de éste. Los elementos variables, todos de naturaleza gráfica, se distribuyen en el área interior determinada por cada cuadro. Se debe saber que este sistema de composición gráfica ya había sido ensayado en 1985, en la exposición *Fuera de Serie*. Se debe saber también que esta exposición es la última manifestación pública de la *Escena de avanzada*, que ya desde 1982 mostraba serios problemas deflacionarios. En esta ocasión, el título de la muestra permite incluir a artistas que no fueron originalmente reconocidos como miembros de la escena, tales como Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli y Gonzalo Díaz. Se debe saber, además, que Gonzalo Díaz propone para esta exposición una pintura absolutamente parodizante del propio gesto terminal de la escena, exhibiendo la obra *Pintura por Encargo*, en Galería SUR.

Una extensión de la exposición tendrá lugar en Galería Bucci. Es decir, efectivamente, las obras fuera de la serie de la *avanzada*, exponen en el fuera apendicular del circuito reconocido de galerías. La palabra *fuera* hace sentido para la organizadora de la muestra, Nelly Richard, en la medida que designa la posición de quienes inician el camino de conversión del *fuera* en *adentro* de la

---

1 Justo Pastor Mellado, *La novela chilota de Gonzalo Díaz*, Boletín N° 5, 1995, Museo de Arte Moderno de Chiloé.

---

governabilidad de las ciencias sociales. La repisa con el caballo, en la obra de 1988, es una evaluación de las reglamentaciones que la *post-avanzada* instala como efecto de su política de conversiones. En este sentido, Gonzalo Díaz, declara el valor del fuera como ficción que garantiza el deseo de inscripción.

Entonces, las obras de 1985, presentadas en Galería Bucci, determinan el diagrama de operaciones de los enunciados gráficos expuestos en los trípticos de *Banco-Marco de Pruebas*. El título que escogió Gonzalo Díaz para esa muestra apendicular es sintomático: *Trabajos de Mesa*.<sup>2</sup> Y, en efecto, se trataba de varias docenas de marcos simples de madera lacada de aproximadamente 30 x 40 cm., en cuyo interior se distribuía la basura gráfica de su taller. Más específicamente, la *basura* de la zona apendicular del taller del pintor: su escritorio. Es decir, restos de recortes, trozos de bocetos, páginas de agenda, etc. En este sentido, es un *trabajo menor* convertido en *trabajo mayor* por la proliferación de marcos. Actitud paródica respecto del montaje en Galería SUR, en que la *Pintura por Encargo* era de gran formato y estaba concebida para acoger delante de sí, la pintura silueteada de la posición del artista en actitud de fotografiar su propia pintura. Esta silueta de tamaño natural, dispuesta a metro y medio de la pintura de gran formato, es una repetición del gesto ya enunciado en el trabajo para la V Bienal de Sidney. Se trata, sin más, de elementos *fuera-del-cuadro*. El sujeto de la enunciación se sitúa, *fuera-de-cuadro*, pero se trata de un fuera extremadamente dependiente del *adentro-del-cuadro*.

---

2 Justo Pastor Mellado, *Trabajos de mesa*, en "Textos residuales", Ediciones de *La Cortina de Humo*, 1985.

---

*Trabajos de Mesa* es una exposición *fuera-del-marco*, en relación a *Pintura por Encargo*, que es una pintura *fuera-del-marco-del-oficio-de-pintor*, puesto que Gonzalo Díaz, como se recordará, le encarga a un pintor de cartelones de cine, realizarla a partir de la fotografía de él mismo, sentado, posando de artista, frente a un caballete en que ha emplazado una pintura suya de una época anterior.<sup>3</sup>

Siguiendo esta lógica, pasando a *Banco-Marco de Pruebas*, los trípticos ya señalados debieran ser considerados como una secuencia narrativa apendicular en relación a la prioridad semántica del dispositivo objetual de la instalación. En este sentido, las configuraciones gráficas distribuidas en el área interior definida por el marco, se ordenan de acuerdo a un guión. Por ejemplo: hay fragmentos de películas empleadas en fotomecánica, que reproducen diagramas de corte obtenidos de los croquis de localización de las heridas cortantes, publicados en un libro de criminología, de manera sobrepuesta al plano de planta de una casa, en la que se ha cometido un crimen. Se trata, en suma, del dibujo de la casa en que ocurre el famoso asesinato de las hermanas Papin, cuyos pormenores interesan a los surrealistas que publican un dossier sobre el caso, en una de sus revistas. Todos sabemos que en esa época, los contactos entre Lacan y los surrealistas son frecuentes. Gonzalo Díaz, que en esos años comienza a interesarse en la lectura de Lacan, indica mediante estos diagramas, los planes de su lectura, enfatizando el valor de las marcas, de su marcación de

---

3 Justo Pastor Mellado, *Omaha: cabeza de playa*, Galería Sur, 1985. Versión dactilografiada.

---

obras en la escena plástica chilena,<sup>4</sup> que siguen de cerca la proliferación de huellas dejadas por los agentes del Estado en sus operaciones de sustracción y disposición de cuerpos. Los objetos *fuera-de-cuadro* remiten a la condensación imaginal de los *cuerpos-fuera-del-marco-social*. Y tienen la cabeza cortada. Es decir, los caballos de madera emplazados en cada repisa incrustada en cada borde inferior de cada marco, tienen la cabeza cortada, dejando ver el color original de la madera. La zona de corte es siempre identificada por la diferencia de color respecto de la continuidad epidérmica del cuerpo intervenido por ese corte. El cuerpo del caballo es negro. Entintado en negro, con laca diluída en goma arábica.

\* \* \*

En 1998, Gonzalo Díaz produce *Quadrivium*, en la Galería Gabriela Mistral, en los meses de octubre y noviembre, ocho meses después de su gran instalación *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, en la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes. El modelo apendicular ya mencionado subsiste y se repite después de más de una década. La exposición del museo —1998— reemplaza la exposición de SUR —1985—, mientras la exposición en la galería Gabriela Mistral hace pareja con la exposición

---

4 A propósito de marcas gráficas, Díaz cita la performatividad de Diamela Eltit, quien anticipa el diagrama de su novela *Lumpérica* en una acción de arte, en la que exhibe sus antebrazos marcados con quemaduras, que dejan huellas análogas a las de los levantamientos gráficos de la policía técnica. Es la época en que Díaz consulta y reproduce las láminas de dibujos de localización de cortes en el cuerpo de Zulema Morandé, dama de sociedad cuya muerte a manos de su marido produjo uno de los juicios más bullados de comienzos de siglo. La fotografía de Zulema Morandé será profusamente empleada por Gonzalo Díaz en obras realizadas entre 1985 y 1990. Las marcas gráficas de los cortes mortales sobre el cuerpo de Zulema Morandé remiten a los planos de la casa en que vivían las hermanas Papin.

---

en Galería Bucci. Más aun, cuando el subtítulo de *Quadrivium* es *Ad usum Delphini*. Desde ahí se debe entender que *Trabajos de Mesa* fue planteada *ad usum delphini*, mientras *Pintura por Encargo* abordaba la polémica entre los padres. De alguna manera, entonces, los trípticos con los caballos de cabeza cortada son la instancia didáctica de la primera parte del dispositivo de *Banco-Marco de Pruebas*, destinada a la polémica dura. En efecto, esta obra marca un corte significativo en la obra de conjunto de Gonzalo Díaz. Lo curioso es que en el catálogo de *Quadrivium*, entre las fotografías que ilustran el texto de Pablo Oyarzún *La cuna del Delfín*, no hay ninguna que esté referida a *Banco-Marco de Pruebas*. Probablemente, porque la lógica de las ilustraciones estaba remitida sólo a aquellas obras producidas a partir de la diagramación explícita del *via crucis*. En este sentido, obras como *¿Qué Hacer?*, 1984, *Banco-Marco de Pruebas*, 1988 y *La Declinación de los Planos*, 1991, forman parte de un sistema aparte.

En todo caso, *¿Qué Hacer?* y *La Declinación...* no presentan objetos *fuera-de-cuadro*. No hay en ellos una dependencia proxémica respecto del cuadro. Pero en relación a la comprensión de los objetos *fuera-de-cuadro* en *Quadrivium*, la obra en que se localizan de manera específica y determinante no pertenece al sistema del *via crucis*, sino a un espacio de obras previo, formado por *Banco-Marco de Pruebas* y *La Declinación...* configurados como dispositivos especulares, determinados por la *tecnología* de manufactura de balaustres y molduras.

El punto a definir es cómo el objeto que aparece en *Banco-Marco de Pruebas*, se distingue de los objetos ya presentes en las obras que he señalado como antecedentes. Una pista puede localizarse en la diferencia de consistencia entre un juguete fabricado por un artesano ge-

---

novés, en el que las deformaciones de la copia de la Pantera Rosa se asemeja a las deformaciones antropomórficas de los dibujos infantiles,<sup>5</sup> y un caballo de madera tallado en una zona rural de Chile, hecho para ser vendido como recuerdo turístico de la zona acampada. Es necesario saber que se trata de caballos desnudos, adquiridos en el puesto de un artesano en el Mercado de Chillán, durante un viaje que Gonzalo Díaz realiza junto a otras personas, para visitar el mural de Siqueiros en la Escuela México de dicha ciudad.

La información anterior puede sugerir la siguiente hipótesis: la proximidad con ese mural hace que Gonzalo Díaz recuerde el gesto de reapropiación que los artistas del muralismo hacen respecto de las artes populares. Entonces, el caballo de Díaz vendría a ser una referencia paródica y erudita al gesto que gente como Nemesio Antúnez hace respecto de la recuperación de la artesanía de Quinchamalí y su inclusión en el arte chileno. Pero ese gesto es propio de todo artista chileno que desde los años cincuenta porta su mirada hacia la producción objetual de las artesanías ligadas todavía a una ruralidad en situación de desmantelamiento. Hay que recalcar el hecho de que estos caballitos son adornados con los aperos del huaso colchagüino. Pero Gonzalo Díaz los adquiere en cantidades, antes de ser aperados. Los compra como si fueran maniqués en modelo reducido de una tienda de aperos de huaso.

---

5 Esta es una mención jocosa y polémica de Díaz hacia los neoexpresionistas chilenos, agentes de transferencia de la transvanguardia italiana, a la que ya se ha hecho mención paródica al comienzo de este texto.

---

En *Quadrivium*, el caballo sin cabeza ha sido reemplazado por un barco de hojalata. Así como el caballo fue recuperado sin aperos de montar, el barco fue manufacturado sin indicaciones decorativas. El caballo pretendía satisfacer rasgos de verosimilitud que no se cumplen en el caso del barco, ya que en sentido estricto, tampoco se reconoce como juguete, sino como la extensión objetual de un dibujo sintético de barco, realizado por la mano diligente de un niño aplicado, o de un artista que simula la mano de un niño aplicado. Valga pensar, entonces, que *ad usum delphini* es una indicación sobre la importancia de los discípulos en la obra del maestro. Es desde un dibujo de delfín que Gonzalo Díaz manda a fabricar el objeto-barco, manteniendo el color propio de la hojalata, como si fuese un juguete a medio terminar; porque la verdad es que este objeto termina con la cuestión de los juguetes. El artista mandó a fabricar un objeto que tuviera las características de un *objeto encontrado* en un mercado de pulgas, en la sección *juguetes-viejos-de-hojalata*. Cada artista *fabrica* los objetos encontrados de su conveniencia. De este modo, si pasamos ahora a estudiar la extensión y deslocalización de la repisa, tendremos que convenir en una nueva indicación cruzada para que los delfines aprendan lo que deben aprender y no lo que se les ocurra —*motu proprio*— aprender.

Y lo que deben aprender es que la noción de *fuera-de-cuadro* es una de las más recurridas e inespecíficas del arte chileno contemporáneo. Concebida como *palabra-valija* para poner en pie una ficción de ruptura epistemológica en las artes visuales, terminó convertida en *palabra-vajilla*; es decir, como plato servido en la cena de celebración de la *epopeya de la salida-del-cuadro*. Epopeya que define la modernidad en este espacio como

---

el abandono de la pintura. Gonzalo Díaz retrata la parodia de dicha epopeya, una vez más. En *Quadrivium*, la repisa ya no está incrustada en el borde inferior del marco, sino que brota del mismo espacio del cuadro, de la zona que reproduce la imagen del agua, como si fuese, efectivamente, una ilusoria fábula que conecta las profundidades del mar con las profundidades de la tierra. La repisa viene a presentarse como una pasarela temporal. Emerge del cuadro para producir su propio repliegue mediante una conversión que declara: *todo lo que emerge del muro vuelve, irremediablemente, a él*.

Lo anterior implica una crítica de la instalación como exceso mobiliario. Dicho sea de paso: no hay aquí, mención alguna a la estantería que define la distribución del *trivium* y el *quadrivium* en la pintura de Holbein, *Los embajadores*. Pero aquí, Gonzalo Díaz sucumbe ante el rigor de su propio sistema: *via crucis*.<sup>6</sup>

El dispositivo formado por la articulación 'boca de túnel'-'repisa circular'-'barco de latón'-'marina' es repetido catorce veces. En el *Via Crucis*, el marco permanece mientras varían los acontecimientos de la historia. Aquí, hay un sólo acontecimiento repetido, que es el marco analítico proporcionado por la disposición de los elementos nombrados en el dispositivo de repetición. Con la salvedad de que en esta articulación, la boca de túnel, la repisa circular y el cuadro, permanecen en un mismo sitio, mientras que el objeto de latón cambia de

---

6 La persistencia en el modelo del *via crucis* puede remitir al universo ideológico de la escolástica decadente. Finalmente, es el sistema del *trivium* y del *quadrivium* lo que desmantela la operación galileana. Habrá que pensar de qué manera el acto plástico de Díaz corresponde o no a una operación galileana, si la totalidad de sus referencias permanece anclada en una cosmología pre-copernicana. Curioso. Sobre todo, cuando los esquemas gráficos copernicanos, sí aparecen en una de las láminas del catálogo de *Banco-Marco de Pruebas*.

---

posición. De esta manera declara la pintura del mar como su Oriente y la boca del túnel como su Poniente. O viceversa. Sin embargo, no hay que dejar pasar que si bien el marco del cuadro permanece invariable, lo que *se mueve* en su interior es el horizonte, que sube en relación inversamente proporcional al avance del objeto de latón.

Todo indica, por cierto, que esta operación se repite día a día, para cumplir con algún ciclo. Pero hay que entender que esta disposición es una operación de diversión. El objeto de latón está dispuesto sobre esa repisa en una posición análoga a la carta robada en la chimenea. Para que nadie lo vea. Más bien, para que se dirija la atención hacia otra cosa. Me refiero a la carta robada del cuento de Poe, por cierto. Ese objeto, por más que repita ilusoriamente el mismo trayecto, necesita una carta de navegación específica que le permita calcular un trayecto conducente a poner en escena una representación inconciente de su filiación pictórica. La operación de diversión consiste en desviar la atención del verdadero propósito de la erección lateral de la repisa y su consecuente invaginación parietal. Se trata, sin más, de ir *de Couve a Couve*. Pero es mucho, repetir catorce veces la misma operación. De tanto deseo de encubrimiento, lo que se dice es que efectivamente, *de Couve a Couve* es un itinerario de reconstrucción de una modernidad siempre puesta en falta. Por el mismo Couve, de cuya falta es síntoma. Más aun, si se sabe que el apellido de su amigo pintor, Couve, en relación a cuya posición de maestro en la Facultad, Gonzalo Díaz se pone en situación de *delfín originario*, remite al verbo francés *couver*, que quiere decir empollar, incubar, rodear de atenciones, mimar, subsistir, mantenerse, estar latente.

---

\* \* \*

*Quadrivium* es, ciertamente, el *homenaje de obra* que Gonzalo Díaz le hace a Adolfo Couve, a meses de su fallecimiento en Cartagena, al borde del mar. El objeto de latón es la urna que lleva sus cenizas al *Lonquén-de-obra* que la va a acoger.<sup>7</sup> El dispositivo ya señalado es una *animita* para Adolfo Couve, editada en catorce copias. O sea, edición de un múltiple.

Se debe saber (Díaz *dixit*) que Adolfo Couve enseñó a pintar —durante el período en que era profesor en la Chile de antes del 73— disponiendo naturalezas muertas con cuerpos y objetos fabricados en *papier maché*, iluminados por una lámpara dirigida hacia ellos. Las naturalezas muertas de Couve eran pequeñas representaciones escenográficas. La boca de túnel del dispositivo de *Quadrivium* le debe a esas escenografías su condición de múltiple, convenientemente disfrazado de túnel de maqueta ferroviaria *Märklin*. Probablemente, lo que hacía Couve era la maqueta de una clase de pintura que se anticipaba a los materialismos pictóricos de la década

---

7 Lonquén es el título de la instalación presentada por Gonzalo Díaz, el 12 de enero de 1989, en Galería Ojo de Buey, (Santiago de Chile). Lonquén es el nombre de una localidad cercana a Santiago, donde existía una antigua mina de cal que fue empleada por las fuerzas de seguridad del régimen militar chileno para ocultar los cuerpos de quince campesinos asesinados después del golpe de estado de septiembre de 1973. En 1979, mediante secreto de confesión, los organismos de defensa de derechos humanos se impusieron de la ocurrencia de este entierro clandestino. Dicho descubrimiento provocó alarma pública. En verdad, se constituyó en la primera prueba indesmentible de los crímenes de la dictadura, por lo que fué nombrado un Ministro en Visita, designación que recayó en la persona del ministro A. Bañados. Este realizó una investigación exhaustiva del caso, llegando a establecer las condiciones de muerte y de sepultación clandestina de los quince campesinos, así como los nombres de los autores de los crímenes. Sin embargo, debió aplicarles una ley de amnistía recientemente dictada por el mismo régimen.

---

siguiente. Couve comentaba que le hubiese gustado disponer de un armario de varios pisos, en cada uno de los cuales habría una maqueta reproduciendo un problema específico. Cada clase tendría su maqueta y el profesor simplemente retiraría la que correspondiera. Díaz era profesor ayudante de Couve y le cabía, en tal función, escuchar las manifestaciones de deseo de éste. Si sólo hubiera pasado al acto, es probable que Couve no hubiese escrito una sola línea. Los cuentos o novelas cortas de ese entonces pueden ser considerados, en sentido estricto, una sustitución sintética de la negación inscriptiva de su pintura, que ya podía ser considerada como un residuo *post-pre-cezanniano*, operante en posición de minoría ante un informalismo expansivo, tanto en lo pictórico como en lo académico y lo político. No estoy del todo fuera de punto, al imaginar que la objetualidad de Gonzalo Díaz tiene esta maquetería como referente original. En este sentido, Díaz realiza el programa implícitamente materialista de Couve, en un momento de disolución de los efectos inmediatos de la polémica que armaba el espacio plástico de la Universidad de Chile, que era, el espacio plástico de Chile.<sup>8</sup>

A treinta años de estos incidentes, la *escenografía reactiva* de Couve repercute en la *escena-grafía diseminante* de Gonzalo Díaz. Tal tipo de repercusiones

---

8 Así como se puede hablar de un proto-materialismo en la pintura de Couve en la coyuntura plástica de fines de los años sesenta, es posible sostener la hipótesis sobre la existencia de un proto-materialismo literario. Una de las tareas que se debe cumplir es la reconstrucción de la polémica literaria de ese entonces, en términos de fijar la primera estrategia de reconocimiento de la narrativa couviana en el espacio narrativo chileno. También es necesario datar el espaldarazo literario de Ignacio Valente y dimensionar la lucha teórica de Martín Cerda por instalar la ficción de una objetividad narrativa que, a posteriori, le imprimiría un carácter de infracción calculado por la crítica literaria de la post-dictadura.

---

produce perturbaciones de transcripción en los títulos de las obras. Gonzalo Díaz produce su *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* en 1982. En 1999, a propósito de la relectura de las escenografías pictórico-literarias de Couve, es posible perder algunas letras, imputables a una cierta merma analítica. Los discursos experimentan una usura que provoca trastornos a nivel de su reproducibilidad ideológica. El título *Historia Sentimental...* contiene las variaciones de una *historia seminal*. Lo que la imagen de la *chica del Klenzo*<sup>9</sup> introduce es una variante de la *madonna*, por antonomasia, para afirmar la ausencia de madre pictórica a la altura de sus obligaciones.<sup>10</sup> La inmaculada es afirmada por ausencia, repito, mediante la ostentación de una figura que sostiene un *trapo reglero* en su mano. Habrá dos palabras generativas de clase fundamental: *Klenzo* y *Märklin*.

Gonzalo Díaz contrata a la *chica del Klenzo* para limpiar no sólo las costras del monocromo stalinista de Dittborn, sino para limpiar y desinfectar los efectos de la escenografía retractiva de Couve. Al igual que con la producción de *Pintura por Encargo*, Gonzalo Díaz sabía perfectamente cuánto, ESO, le podía afectar a Couve, en el contexto de una violenta disputa, entonces privada, en torno a la interpretación que cada uno de ellos hacía de

---

9 Justo Pastor Mellado, *Meter la pata o presentación de la obra de Gonzalo Díaz*, Chile Vive, Madrid, 1987. Ediciones Visuala, Santiago de Chile.

10 A propósito de la ausencia de madre, por anteposición Couve instala en su novela *La lección de pintura*, la figura de la madre soltera que educa a su hijo con su propio esfuerzo y gracias a la ayuda de su patrón, que hace de padre sustituto del niño. Niño que es iniciado en el arte pictórico mediante un viaje en que el padre sustituto lo trae a Santiago, para que conozca el Museo de Bellas Artes. La decepción del sustituto será constatar que el niño se detendrá embelesado solamente frente a una pintura: *9Thermidor*, de Monvoisin. Habrá que establecer las suficientes relaciones para conectar la decapitación de Robespierre con la decapitación de los caballos de madera lacada.

---

la situación de desmantelamiento de la Facultad. La crítica política de Gonzalo Díaz a Adolfo Couve, durante la dictadura, *se realizó a nivel de obra*. Ambos conocían perfectamente los términos de lo que se jugaba y de lo que se juzgaba. Pictórica y políticamente. Sólo le queda a Gonzalo Díaz hacer el relato de los términos explícitos de una historia de disputas académico-políticas, que arrojaría datos de una riqueza inestimable para el desarrollo de nuestras investigaciones.

\* \* \*

(¿Mar-clean? ¿Mark-lin[z]? ¿Dónde ha sido la última exposición de una obra de Díaz? En la ciudad austríaca de Linz. Se debe saber que a veintitrés kilómetros de ésta se encuentra el *Konzentrationslager Mauthausen*. Austria había sido dominada por el Mark, moneda alemana. La marca de la fábrica de juguetes ferroviarios opera como inductor de conexiones funerarias: la boca de túnel indica la filiación tecnológica del crematorio del campo de exterminio. Concentración para el exterminio. Exterminio mediante trabajo, bala, horca, golpes, inyección, hambre y gaseo. El objeto de latón<sup>11</sup> viaja desde la humedad hacia la boca del horno. El horno crematorio de la protuberancia gráfica que emerge del cuadro es disimulado con *papier maché* para pasar por el túnel de maqueta).

\* \* \*

Vuelvo al mar-clean. El mar limpio de la marina, que sigue la repetición morfológica de la pintura de Couve:

---

11 Hay lanchas de juguete, fabricadas en latón, que tienen una forma similar a la concebida por Gonzalo Díaz para esta obra, que funcionan gracias a la propulsión de gases obtenidos de una pequeña caldera activada con algodón embebido en alcohol de quemar.

---

la línea del horizonte más arriba o más abajo que lo acostumbrado y la estratificación playa-mar-cielo. Sólo que en estas marinas de *Quadrivium* hay, nada más, mar y cielo.<sup>12</sup> Gonzalo Díaz ha leído demasiado, últimamente, a Varron.

Pero si se visita el Museo Nacional de Bellas Artes y se contempla la única pintura de Couve que hay colgada, se verificará que la triple estratificación se cumple, con la intervención decisiva de un agregado de pasta que sugiere la existencia de un cuerpo sentado, mirando el mar. La erupción de esa pasta absolutamente mínima de ese cuadro, se desplaza en *Quadrivium* para dar cuerpo de obra al objeto de latón. Ha habido una limpieza (*clean*) del *blanco que se empasta*, para pasar a *los negros que se entintan*; cuestión de producir la representación de una cavidad. Pero eso no basta: la cavidad debe ser reproducida como tal, mediante la operación encubridora de la juguetería.

Operación de encubrimiento mediante, la boca de túnel posee unas dimensiones inquietantemente mayores que la marina. El *fuera-de-cuadro* ha pasado a ser más importante que el cuadro. Finalmente, asistimos al triunfo anunciado por la *epopeya de la salida-del-cuadro*. En este dispositivo, todo lo que está fuera, pero cercano al cuadro, determina el estatuto de la obra. El caballo de cabeza cortada determina el estatuto de la obra dispuesta por el marco: *marco de prueba*.<sup>13</sup> El cuadro sólo aparece

---

12 Si bien hay un aspecto en el que las marinas de *Quadrivium* no tienen nada de couvianas, sino más bien de Mulato Gil, por la dureza plástica de la representación del agua.

13 En la obra *Banco-Marco de Pruebas*, el modelo tecnológico del banco de pruebas determina el valor del modelo tecnológico del marco, como prueba de existencia de la pintura.

---

en unas dimensiones suficientes para sufrir de excusa pictórica, a una operación de corte con las autorizaciones de salida. El cuadro, viniendo a ser un campo de distracción de fuerzas en que resulta difícil sostener la muerte del Sentido. Quien firma la salida debe ser un pintor que pueda reconocer lo que se abandona. Esta es una polémica vieja: la aparición del caballo de cabeza cortada ya había sancionado su deflación analítica. Pero la plástica chilena tiene una memoria tan corta como la política chilena. La hipótesis de la *salida-del-cuadro* instala el gesto del abandono de la Casa de la Madre. Madre pintura, por cierto. Es allí donde ocurrió el asesinato del que hablé en *La faena del texto*.<sup>14</sup> Es allí que afirmo que el objeto en las instalaciones de Díaz es pensamiento objetualizado y no una *animita* chamánica.

Pero a propósito de *Quadrivium* debo revertir mi juicio, porque es una *animita para Couve* lo que aparece instalado como dispositivo transicional. Animita para Couve. Couve, pintor que se ubica a la *derecha pictórica* de Balmes. Pero Díaz realiza la operación de cura chamánica de la filiación después de haber sostenido por más de una década posiciones que definiría como de *izquierda balmesiana*. Este izquierdismo enfatiza las *artes de la huella*, mientras que Díaz se ubicaba en las *artes de la excavación*<sup>15</sup>, para terminar luchando contra los jóvenes

---

14 Justo Pastor Mellado, *La Faena del Texto*, en catálogo "Unidos en la Gloria y en la Muerte", Gonzalo Díaz, Museo Nacional de Bellas Artes, Ediciones de *La Cortina de Humo*, Santiago de Chile, 1998.

15 Justo Pastor Mellado, *De como el arte chileno es leído por nosotros*, Coloquio exposición CHILE: AUSTRIA, Linz, Austria, marzo 1999.

---

que practican *las artes de la disposición*.<sup>16</sup> Al respecto, para seguir la línea de *esta odiosa interpretación*, hay que remitirse a *cuatro textos*, que pueden ser llamados los textos *del diferendo Díaz–Mellado*: 1: mi texto en el catálogo de la exposición Arte Joven de Chile, que tuvo lugar en el MNBA en diciembre de 1996; 2: el texto de la intervención de Gonzalo Díaz leído en el debate de cierre de la mentada exposición, que en esa ocasión pasó a llamarse *Campos de Hielo*, y que posteriormente fuera publicado por Revista de Crítica Cultural, a título de texto canónico sobre la interpretación de esa coyuntura; 3: mi texto para el primer número de revista *Indice*, publicada por el Centro de Alumnos de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, donde refuerzo la vigencia de un *bloque histórico* de obras; 4: la entrevista que realiza el equipo de revista *Indice* a Gonzalo Díaz, para que refute lo sostenido por mí, en el número anterior. En el fondo, el *bloque histórico* es el verdadero destinatario de *Quadrivium*, en su subtítulo. La dedicatoria explícita a Adolfo Couve es otra operación de encubrimiento.

\* \* \*

El valor del subtítulo en *Quadrivium* señala la magnitud de su lección para las generaciones futuras. No es una casualidad que haga la exposición siete meses des-

---

16 Al respecto, Díaz me objetará que por una sola obra no puedo hacer pasar la crítica del conjunto de obra. Una obra menor hace la excepción de la regla. Díaz supone que no conozco su método distractivo: cuando él produce manifiestamente una obra menor, lo que hace es afirmar con soberbia el alcance estratégico de ésta. Hablar de obra menor es, ciertamente, en este contexto, una operación de intoxicación analítica. *Quadrivium* es, respecto de *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, una obra menor que sin embargo recibe tratamiento de obra mayor. No deja de ser curioso el hecho de ser una obra que se instala en el horizonte deseante de la crítica, acaparando para sí la atención de toda esta discursividad, hegemonícamente *alemana*.

---

pués de la gran instalación *no chamánica* del Museo. En este período se dio cuenta que los delfines se reconocen en el temor al chamán y ocupó el mismo terreno en que estos infantes hacían su tarea y pasaban en limpio las *obras mal hechas*: es decir, la Galería Gabriela Mistral. En este sentido, cabe la pregunta de si respecto de *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, *Quadrivium* es una obra menor. Puede ocurrir que contenga el inventario completo del *sistema Díaz* de producción. En este sentido, la monumentalidad de *Unidos...* no sabría soportar la reducción de su partido perspectivo. De ahí que la dupla referencial formada con *¿Qué Hacer?*, consolidarían la hipótesis mediante la cual, *¿Qué Hacer?*, *Pintura por Encargo* y *Marco-Banco de Pruebas*, configurarían un tríptico de obras que asegurarían la transición desde *el sistema Díaz de pintura al sistema Díaz de objetualidad*. Bajo esta hipótesis, *Unidos...* sería una repetición de escena que no tendría ningún efecto estructural suplementario. De ahí que *Quadrivium* tendría que ser acogida como una obra diagramática que sancionaría definitivamente un modelo de trabajo, en un momento en que se hace necesario hacer una síntesis didáctica, *ad usum delphini*. En este sentido, no sería una obra menor; sino por el contrario, la obra coyunturalmente más política de Gonzalo Díaz. Y no hay nada más político que un chamán. Esto lo aprendimos suficientemente bien con las inflaciones eufóricas del CADA, en épocas pretéritas. Chamán que encubre, hoy día, la figura y la profesión de un Príncipe. Este príncipe, por cierto, resultando ser el propio Gonzalo Díaz, en su acepción maquiaveliana. De tal manera, que con *Quadrivium* reconstruye su gabinete a la manera de un *studiolo*. Un lugar separado, localizado en la intimidad del palacio, desde donde se puede realizar el aprendizaje de príncipe. Pero el *studiolo* puede ser metamorfoseado en *toca-*

---

dor. Es decir, sufrir un deslizamiento acelerado desde un modelo florentino hacia un modelo sadiano. Pero no.

\* \* \*

Primer aprendizaje: construir el lugar desde el cual sea posible observar sin ser visto. O bien, estudiar sin ser visto aquellos libros que aparecen en el *Index*, pero que pueblan su biblioteca. Un lugar donde poder revisar los *objetos curiosos* que los emisarios traen de las nuevas tierras descubiertas. Tierras del arte. Arte de bárbaros. Por eso se les llama *gabinete de objetos curiosos*. Lo curioso de este caso es que Gonzalo Díaz dedica explícitamente *Quadrivium* a quien vivió toda su vida lamentando no haber sido reconocido, sin otro trámite que la arbitrariedad aristocrática, como Príncipe de la Pintura. Adolfo Couve no entendió que en pintura no hay principados hereditarios, sino, como escribe Maquiavelo en los primeros capítulos de *El Príncipe*, tan sólo principados obtenidos mediante usurpación.

\* \* \*

Por otro lado, *Quadrivium*, supera como institución de arte el homenaje patético que la Facultad *de la Chile* le hace a Couve. Ya he sostenido que la crítica política de Díaz hacia Couve se realiza a nivel de obra. Díaz sublima la crítica. La condensa para no exhibir el dolor afectivo causado por las posiciones políticas y académicas de Couve. *Quadrivium* es una iniciativa individual, de un artista, amigo, colega, contradictor, que se desmarca del homenaje ya mencionado, en el que Díaz se niega a tomar la palabra. En este sentido, Díaz ha renunciado a hacerse parte de la crítica institucional *de la Chile*; crítica no realizada, no operable todavía. Y lo que se espera es que dicha crítica se haga efectiva; responsablemente

---

efectiva. Una de las cosas más inquietantes para Couve, fue constatar que los fantasmas exonerados regresaban. Es decir, la espectralidad de la Facultad de antes de 1973. Ese es un contencioso que las personalidades de la crítica literaria y pictórica chilena debieran considerar, en un momento de complicidad manifiesta destinada a convertir a Couve en un santón. Díaz, al menos, reconstruye desde *Quadrivium* los términos de una polémica sobre la que se sabe muy poco. Ese *saber poco* no es casual.

\* \* \*

Ahora: lo que dice Maquiavelo, en verdad, es que no se ocupará de hablar de los principados hereditarios, sino de aquéllos que se conquistan con armas propias y se defienden de manera consecuente. Esto supone pensar que en la plástica chilena no hay principados hereditarios. Y exige reconocer que éstos han sido reemplazados por parcelas de agrado. O por unidades altamente productivas de agroindustria. En pintura, para no ser más, la usurpación marca, como siempre, la frontera con la modernidad. No hay respeto por el linaje. Y lo que Gonzalo Díaz recuerda a los infantes en pintura, y en artes en general, es que para desplazar a los príncipes se necesita de un rigor analítico que defina el peso de las fuerzas en presencia. Esa es su lección, al *animizar* el dispositivo objetual de *Quadrivium*. Pero lo hace sobreponiendo tres niveles: la *narrativa* del *via crucis*, el *modelo funcional* del gabinete y el *inventario* de tropos.

Para terminar: la secuencia del *via crucis* es inversamente proporcional al orden de los tropos; mientras que la instancia de gabinete es convertida por la secuencia del *via crucis*, no ya en cámara egipciaca, sino en velatorio católico. Es decir, el *velatorio repetido* desde Lon-

---

quén. Y por esta vía se puede declarar que todas las obras de Gonzalo Díaz, programadas por la regulación del *via crucis*, son velatorios de los cuerpos excavados en Lonquén, en 1978. De esta manera, las sobreposiciones que aparecen son más interesantes para nuestro propósito, porque los nombres de los campesinos señalados en la *performance de cierre*<sup>17</sup> de la exposición, son reemplazados por nombres de figuras retóricas. Entonces, esa obra ya se había *animizado* de un modo inversamente proporcional a lo que para mí había representado el materialismo tecnológico de *Marco-Banco de Pruebas*.

Es en la lectura de *Quadrivium* como dispositivo que hace *rebotar* el sentido de *Lonquén*, que cada tropo coincide con el nombre de un campesino, que cada nombre de campesino calza con una posición del objeto de latón, que cada posición del objeto de latón remite a una posición determinada de la línea del horizonte en cada cuadro. O sea, *la desinencia programática de una década*.

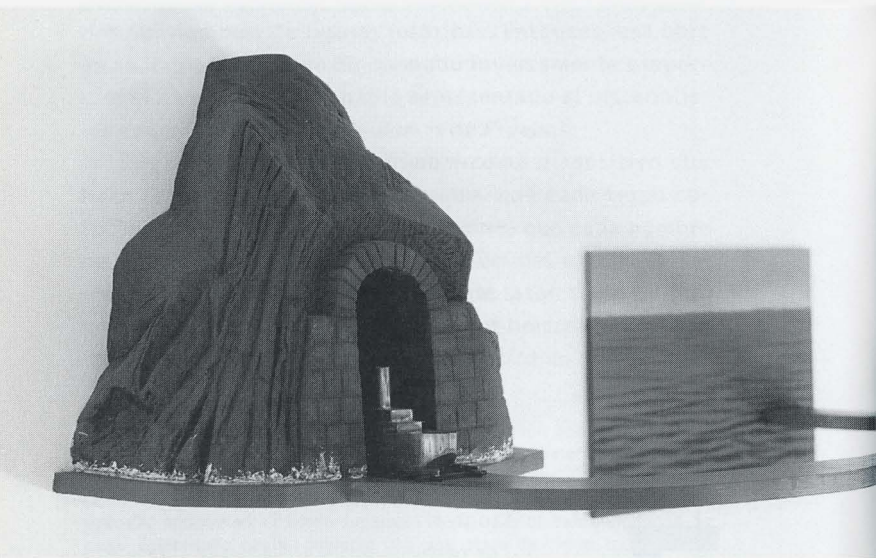
---

17 Llamaré aquí "performance de cierre" a la acción que realiza Gonzalo Díaz el día de cierre de la exposición *Lonquén*, en Galería Ojo de Buey, el 4 de marzo de 1989. Uno de los dispositivos de la instalación consistía en catorce marcos de madera lacada, a los que se había incorporado un pequeño *apliqué* en el borde superior. En su interior había un fondo de papel esmerilado negro, cubierto con una placa de vidrio transparente sobre la cual se había impreso la frase: *En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fué revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños*. En la cercanía del ángulo inferior izquierdo de cada uno de ellos, se había ensamblado una pequeña repisa sobre la que descansaba un vaso de vidrio común y corriente, lleno hasta la mitad con agua. Bajo cada uno de los marcos, a una distancia de aproximadamente 50 cms., se había fijado al muro un número romano de bronce.

Gonzalo Díaz irrumpió en la sala empujando un carrito de herramientas, sobre cuya cubierta dispuso un martillo y una cámara Polaroid SX70. Acto seguido, inició la operación consistente en romper con el martillo los vidrios de cada uno de los cuadros enmarcados, mientras pronunciaba el nombre de cada uno de los campesinos asesinados, que habían sido consignados en la causa conducida por el Ministro Bañados. Luego de cada golpe de martillo, Gonzalo Díaz, realizaba una toma polaroid de los trozos de vidrio esparcidos por el suelo y la disponía sobre la repisa.

---

**7.** ● *QUADRIVIUM:*  
PARA LA REFORMA  
DEL ENTENDIMIENTO  
*Alberto Madrid*



---

*QUADRIVIUM:*  
PARA LA REFORMA DEL ENTENDIMIENTO  
*Alberto Madrid*

Es una característica de las operaciones visuales de las artes contemporáneas la apropiación de la cita y su recontextualización. Tal como se señala en el catálogo, *Quadrivium ad usum delphini* remite a lo que se denomina "lecciones de cosas".<sup>1</sup> Con ello se alude a una modalidad instruccional; corresponde al material de ilustración (lámina didáctica) que utiliza el profesor para la lección, en la cual, diagramáticamente, aparecen los elementos sobre lo que se está tratando; en lo básico, disposición y distribución de objetos.

De tal modo, *Quadrivium ad usum delphini* se puede considerar como una puesta en escena de lecciones de cosas; por una parte se debe tener presente la dedicatoria "Este *via crucis* de gabinete queda dedicado a la memoria de Adolfo Couve"; la indicación es metonímica; Couve fue maestro de Gonzalo Díaz. También la escritura de su novela *La lección de pintura* es una narración en la que se describe la biografía de un niño talento y la preocupación de su tutor respecto de su enseñanza de pintura, la cual es parodiada en los diferentes referentes y percepciones que le transmite éste.

La otra lección de pintura es la de Gonzalo Díaz, puesta en escena en la disposición de objetos e imágenes que se distribuyen con variantes en las cuales se grafican los desplazamientos formales de la visualidad de la plástica chilena contemporánea; por contigüidad, estas leccio-

---

1 Oyarzún, Pablo: *La Cuna del Delfín*, en catálogo "*Quadrivium*", Galería Gabriela Mistral, 1998, pág. 26 (reeditado en este mismo volumen, texto N° 1, p. 11 [N. del E.]).

---

nes se exhiben en el espacio de una galería institucional perteneciente al Ministerio de Educación y dependiente de la División de Cultura. Lugar en el cual han circulado las obras de la plástica emergente, lo que se podría asociar "con la cuna del delfín".

#### EL MATERIAL DE INSTRUCCION

En *Quadrivium ad usum delphini*, Gonzalo Díaz reutiliza la figura del *via crucis* en su séptima versión, de la que sólo me detendré en una descripción que permita introducir los elementos que se transformarán en los materiales de lectura.

El espacio de exhibición está dividido en dos partes: la sala de ingreso que no se utiliza quedando como un espacio vacío y la superficie en blanco; la otra sala tiene su marco de ingreso reducido. Dentro de ella se distribuyen las catorce estaciones con algunas variantes: sobre el muro en un extremo, un cuadro de una marina; en el otro extremo la maqueta de un túnel, ambos unidos por una repisa que funciona como una línea de flotación en la cual se desplaza una embarcación. Frente a estos objetos, un trípode con una luz inferior que ilumina el número de la estación y sobre éste el mecanismo que proyecta intermitentemente una palabra correspondiente a una de las figuras retóricas que individualizan cada una de las instalaciones descritas anteriormente. Por lo tanto, las variantes son cada una de las figuras retóricas, la numeración de las estaciones, además de la aparición y ocultamiento de la embarcación y la modificación de la línea del horizonte en la marina.

No me detengo en la genealogía del *via crucis* en la obra de Díaz para no reiterar información que está documentada en el catálogo. He aludido a este dispositivo como la puesta en escena de los cambios formales de

---

las artes visuales chilenas contemporáneas en el sentido en que la disposición y emplazamiento se encuentran (re)presentadas diagramáticamente las operaciones visuales de éstas; literalizo el dispositivo aparentemente hermético. Independiente de las variantes, se podría considerar una de las estaciones como un modelo de instrucción que se reitera en la secuencia y en la serialización de sus elementos. ¿Cómo leerlo? Propongo como hipótesis de lectura la intertextualidad, lo cual supone la existencia de otros textos y citas implícitas: una primera es remitirla a la naturaleza muerta en el entendido de la disposición objetual y su desplazamiento como precedente de la instalación. Otra lectura: problematizar el "estatuto de la instalación" desde la cita de los textos de Justo Pastor Mellado y, finalmente, aludir al espacio de exhibición como lugar de circulación de las obras de la plástica emergente, lo que pone en discusión la situación de las filiaciones formales, los modelos de enseñanza y las paternidades de la plástica chilena contemporánea.

#### EL ENUNCIADO ESCRITO VISUAL

Además de la figura del *Via Crucis* como elemento estructurador del cuerpo de obra de Díaz, también en ésta se da como constante la relación de las imágenes y las palabras, la que servirá como una clave de desciframiento.

La utilización de elementos escriturales en la pintura no es una manifestación reciente; ésta se vincula con la tradición de complementariedad entre la imagen y la palabra, situación que contemporáneamente es alterada, entre otros, por Duchamp, quien con esta vía introduce el "procedimiento de disociación con el cual trata de mostrar el carácter mental del acto pictórico y de cómo

---

la pintura no puede seguir contentándose con la mera superficialidad de su apariencia (en lo que tanto ayuda la complementariedad tradicional del título), ni el pintor debe seguir siendo un 'pintamonas'(...)".<sup>2</sup> Esto a propósito de *Tener el aprendiz al sol*, título de un dibujo de Duchamp en el cual se ve ascendiendo un ciclista en la superficie de un papel pautado, para componer o copiar música. "Al pie del dibujo una frase enigmática, de interpretación abierta: 'Tener el aprendiz al sol' según aclararía mucho más tarde el propio Duchamp (en una carta a S. Stauffer, del 19 de agosto de 1959). 'Tener el aprendiz al sol' es la 'leyenda de un dibujo que representa un ciclista ético subiendo una cuesta reducida a una línea'. Pero, ¿cómo se justifica el empleo de una frase tan discordante con el dibujo al que sirve de leyenda(...)"<sup>3</sup>

De tal modo, los materiales de lectura se estructuran sobre conceptos y figuras que remiten al campo del saber: lecciones de cosas, aprendiz y *Quadrivium ad usum delphini*, todos estos servirán de indicación para descifrar el enunciado escrito visual.

#### LA OPERACION DE LECTURA: CAMBIO DE SILABARIO

En el entendido que el título refiere al léxico de la enseñanza, y antes he señalado el material de la instrucción, ahora desarrollaré la lectura. Las citas no son casuales, las notas de pie de página funcionan como enciclopedia de lectura o paratextos para el acto de interpretación sobre la base de la intertextualidad.

---

2 Jiménez, José: *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Mondadori, Madrid, 1989, pág. 163.

3 *Ibid.*

---

## LAS FUENTES

¿Por qué leer *Quadrivium ad usum delphini* como una naturaleza muerta? Me parece que la (re)visión de la pintura *Los embajadores* de Holbein el Joven (1533), puede proporcionar interesantes pistas de lectura: economía diagramática, propongo concentrarnos en la estantería. "Ahora examinando el *corpus* de los objetos situados entre los dos embajadores. Volvamos a mirarlos: en el plano superior un globo celeste, un clinómetro, un goniómetro, un reloj solar, un libro no identificado. En el plano inferior: un *mapamundi*, un laúd, unas flautas, un libro semi cerrado con el título "*L'arithmétique*" de Marchans de Petrus Opinonus publicado en Ingolstan en 1527, un libro abierto y ofrecido a la vista del lector, el "*Gesangbüchlein*" de Johann Walter publicado en Wiltunberg en 1524, un libro de cantos corales. Por tanto: instrumentos científicos y culturales resumibles según las siguientes disciplinas: geometría, aritmética, música, astronomía. Se habrá reconocido enseguida el *Quadrivium*, articulación de la ciencias exactas contrapuesto a las ciencias humanas del *Trivium* (gramática, lógica, retórica). Por tanto, naturaleza muerta científica representada en la mesa, significa aquella parte del saber más orientada a la modernidad."<sup>4</sup>

Retengo este dato de la interpretación de Calabrese de la obra *Los embajadores* en lo que él denomina el tercer estadio: la cultura. Otros también pueden resultar interesantes para los efectos del análisis en curso, tales como ser considerado un cuadro perteneciente a la tradición de aquéllos con secreto y en relación a los perso-

---

4 Calabrese, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1993, pág. 45.

---

najes representados, uno el poder clerical y el otro el laico, que dan cuenta de la transición y reforma del saber. Por otra parte, retener de la estantería la idea de su organización y jerarquización de la disposición de los objetos.

La transposición y la asociación de *Los embajadores con Quadrivium ad usum delphini* es, además de la diagramaticidad de los elementos visuales, también por la semantividad por la conexión con los saberes.

Si bien, como se ha señalado, *Quadrivium ad usum delphini* se estructura en catorce estaciones, por condensación se exponen las modificaciones formales de las artes visuales chilenas desde la pintura del paisaje a la salida del cuadro como efecto de las transferencias informativas del grabado, la fotografía y la objetualidad. En el trayecto de la embarcación se grafica el desplazamiento y la disposición de los objetos. Además, arriba la escritura de la luz como caligrafía indicial. Dicho sumariamente, la crisis de la representación y la puesta en abismo de la presentación, que leída desde la cita duchampiana postula el carácter mental y desplazado de las operaciones de la pintura en oposición a las operaciones técnico-manuales y el efecto de la pupila, es decir, el espacio ilusionista del cuadro. Situación que es narrada en las diferentes versiones de enseñanza en *La lección de pintura* de Couve.

#### RECONTEXTUALIZACION DE LA FUENTE

Si antes se ha descrito la operación formal, ahora desarrollo su fuente de documentación a propósito de las palabras y las imágenes. Es decir, la escritura sobre arte y, en especial, respecto al estatuto de la instalación. Aspecto que ha sido sistematizado por Justo Pastor Mellado en diferentes textos, entre otros: *Dos textos*

---

*tácticos / Seis claves para la plástica de fin de siglo; Mobiliario e indicialidad en la obra de Alicia Villarreal* en "El primer almacigo de la lengua", exposición Sala Gabriela Mistral, 1997; *La isla de Citera. Viajes, efectos y transferencias en el espacio plástico chileno* en "La huella de Europa", Chile 1996; *Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente* en "Arte joven en Chile 1986-1996"; Museo de Bellas Artes), *La faena del texto* en catálogo "Unidos en la Gloria y en la Muerte", exposición de Gonzalo Díaz, Museo de Bellas Artes 1997.

Me interesa recuperar estos dos últimos textos para los efectos de contextualización de las "lecciones" y a propósito de intertextualidad retomar, lo que plantea Mellado en *La faena del texto*: "La escena de la obra de Gonzalo Díaz exige una grafía espacial y constructiva que toma prestado de la noción de composición clásica (*vanitas*) su diagrama. Segundo préstamo, después del título. (...) Esto sitúa a la instalación en una dependencia simbólica de la pintura, en particular de la naturaleza muerta. Por tanto, la instalación posee una tasa mínima de narratividad objeto-visual y por ello, establece compromisos suficientes con la discursividad: en primer lugar, por la historia del arte; en segundo y tercer lugar, con las ciencias humanas(...) El objeto en la instalación de Gonzalo Díaz es pensamiento objetualizado y no una animita chamánica. Desde esta perspectiva, las bases de la instalación son remitidas a la función del objeto transicional, según Winnicott. (...) Esto significa atribuir un carácter depresivo a la instalación, un carácter de-generado, puesto que los fenómenos transicionales reaparecen en el adulto para anunciar la apertura de una fase deflacionaria. La instalación vendría a ser la depresión de la pintura en su misma filialidad y ante la certidum-

---

bre de que no se tiene un *Pater* seguro. Sólo la madre es, *certísimamente*." <sup>5</sup>

Dicho sea de paso a veces no se leen los catálogos y libros que circulan, con la suficiente atención. Con ello quiero indicar la sistematización desarrollada por Mellado sobre la objetualidad (*Dos textos tácticos*, primera parte) que pone en evidencia las deficiencias de documentación y la necesidad de reescritura de una serie de aspectos formales de la plástica chilena contemporánea en relación a las filiaciones, y modelos de enseñanza.

"Al salir, por un descuido, Aguiar entró primero en la puerta rotatoria, obligando al niño a hacerlo en el siguiente compartimiento. Confundido con aquel sistema que desconocía, afirmó la mano en el borde, el que se la apretó contra el marco haciéndolo dar un grito que horripiló a las gentes de las mesas y detuvo a los transeúntes que circulaban por la acera. Aguiar, fuera de sí, tomó al pequeño en brazos y sin escuchar consejos se encerró con él en el interior de un taxi.

Era la mano derecha, la de los pinceles, pensaba horrorizado el farmacéutico mientras pedía con desesperación que los condujeran a la posta." <sup>6</sup>

Cita aparentemente descontextualizada que corresponde a *La lección de pintura*, la cual sintetiza, a propósito del accidente de la mano del potencial pintor, con una figura discursiva de Mellado "mano cortada" con la cual designa una característica de la escena de los '80: "la dilapidación de la pintura por la vanguardia. Por el contrario, en los '90 son de mano sobresaliente. Los del

---

5 Mellado, Justo Pastor: *La faena del texto*, en "Unidos en la Gloria y en la Muerte", Ediciones de *La Cortina de Humo*, 1998, Santiago, pág. 20.

6 Couve, Adolfo: *La lección de pintura*, Pomaire, Santiago, 1979, pág. 49.

---

bloque histórico han señalado el valor de la indiciabilidad." <sup>7</sup> Para ello han debido realizar un trabajo atento a los modelos formales de las obras de Díaz y Dittborn en el vértice gráfico objetual, los cuales revisados se transforman en "ejercicios manuales de readecuación" (ésto, en el contexto de las obras de Navarro, Silva, González, Villarreal, entre otros) que para evitar la "amenaza de la castración de los imprenteros", como lo indica Mellado, los del "bloque histórico combaten la fobia de la escena anterior mediante el recurso a los objetos transicionales que reparan y sustituyen el alejamiento de la escena madre de la pintura." <sup>8</sup>

A buen entendedor pocas palabras, sería la intervención del alumno de mano sobresaliente que ha seguido atento la lección y se ha documentado, lo que le permitiría hacer la pregunta ¿Por qué expone Díaz en la Galería Gabriela Mistral? Posibles alternativas: *Quadrivium ad usum delphini* como proyecto financiado por Fondart-Mineduc en pertinencia se expone en ésta; de acuerdo a los materiales de lectura es un homenaje póstumo a Adolfo Couve, como un representante de un modelo de enseñanza de la pintura en términos de la manualidad resignificada; o reteniendo la segunda parte del título de la exposición, "*ad usum delphini*", Díaz entrega el resumen de las instrucciones visuales en la cuna del delfín, en el entendido que en esta galería ha circulado la obra de la plástica emergente de quienes serían los "herederos del trono".

---

7 Mellado, Justo Pastor: *Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica emergente*, en catálogo "Arte Joven en Chile (1986 - 1996)", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1997, pág. 42.

8 *Ibid.*

---

## SOBRE EL LUGAR DE LA ENSEÑANZA: LA GALERÍA

La Galería Gabriela Mistral se puede considerar como un pizarrón en el cual se han expuesto diferentes láminas de "lecciones de cosas", siendo lo dominante su carácter experimental y de problematización de soportes, materialidad, disposición y emplazamiento.

Indicativo resulta la nota que se repite en los catálogos de este lugar sobre las características de la galería: "Es un espacio de estímulo a los valores emergentes de la plástica nacional. Su proyecto incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la Directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra". Para reiterar, recientemente se ha publicado un tabloide que se presentó en Arcos 99 sobre el papel que ha desempeñado la galería y de qué modo ésta se ha tornado un referente en términos de inscripción de la plástica emergente.

En este contexto es significativo reseñar que paralelamente mientras se exhibía la exposición *Quadrivium ad usum delphini*, en las inmediaciones del Ministerio los profesores se encontraban en huelga reclamando por mejores condiciones para llevar a cabo el proceso de Reforma Educativa en marcha. En algún momento éstos pensaron instalar carpas en el sector externo de la galería, pero no se les permitió. Simbólicamente el hecho anterior remite a una figura del arte respecto de la habitabilidad, pero también, en el caso de los profesores, daba cuenta del malestar y el sentimiento de abandono por parte del Gobierno en términos del rol de la figura paterna del Estado; de algún modo las imágenes de un estado conductor y orientador de otra reforma educacional iniciada por los gobiernos radicales ahora se percibe sólo como una instancia técnico-formal.<sup>9</sup>

---

¿Qué es lo que retiene el pizarrón en relación al título inicial *Quadrivium*: para la reforma del entendimiento? Si aparentemente *Quadrivium ad usum delphini* suspende la enunciación, las citas implícitas que se han revisado en la construcción de la lectura remiten a una reforma del entendimiento de la visualidad de la plástica chilena contemporánea como escena de lecciones de cosas que modifican el entendimiento de ésta respecto de las filiaciones y modelos de enseñanza y también acerca de las políticas de obra.

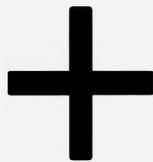
Parafraseando el recorrido de la instalación de Gonzalo Díaz, la última indicación de pie de página posibilita la lectura en la inversión en términos del papel del espectador como acto de reescritura y, por otra parte, para una reforma del entendimiento contiene la cita del *Quadrivium* en el contexto de *Los embajadores* de Holbein el Joven, la cual representa la transición de la reforma del saber medieval a la modernidad.

Se entenderá en el juego de citas y de citas en las citas el alcance a la obra de Gonzalo Díaz *Tratado del Entendimiento Humano* en la cual se citaba *Banco-Marco de Pruebas* como la puesta en cuestión del concepto de creación por la idea de constricción. De igual modo *Quadrivium ad usum delphini* en su diagrama condensa elementos del hipotexto del *corpus* de obra de Díaz en términos del corrimiento de los saberes y de las paternidades. Siempre un texto oculta otro texto.

---

9 Este alcance en relación al texto de Pablo Oyarzún en el cual se niega la expansión del sentido respecto del afuera y su reiterado reduccionismo a la interpretación formal. Recuérdese el texto *El proceso creativo de Duchamp*: “En resumen, el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”.





# POSTFACIO

UN RETRATO, UN PAISAJE,  
UNA DEDICATORIA

*Adriana Valdés*



---

## UN RETRATO, UN PAISAJE, UNA DEDICATORIA

*Adriana Valdés*

Leo los ensayos que componen este libro y pienso: aquí falta cuento. Veo mucho discurrir, poco contar. Me propongo entonces, a modo de contraste, hacer tres narraciones ficticias a propósito de *Quadrivium ad usum Delphini*. La primera, sobre una dedicatoria, la del catálogo de la instalación. La segunda, sobre un retrato, que no está en ella pero que, en cierta forma, la ironiza. Y la tercera sobre un paisaje: el paisaje crítico que se arma cuando se leen los siete textos publicados en este libro.

### UNA DEDICATORIA

“Este *via crucis* de gabinete queda dedicado a la memoria de Adolfo Couve”, dice la primera página del catálogo. Mi primer cuento toma al pie de la letra esta dedicatoria. Me hace imaginar un Gonzalo Díaz que piensa en Adolfo Couve, en la historia de su vida, de su pintura, de su escritura, de su reciente muerte. Me hace pensar en un trabajo de duelo, en una compleja animita, como señala Mellado en su texto (él y Alberto Madrid son los únicos que lo señalan, nadie más hace referencia a Couve, nadie, en los otros textos incluidos, lo que no deja de ser sorprendente. Es como si la referencia explícita de la dedicatoria, por exceso de presencia, fuera invisible, como la carta robada de Poe, a la que Mellado hace también referencia. Como si fuera invisible, o bien obscena, como si no hubiera una escena en la que pudiera aparecer.)

---

Este cuento quiere quedarse, por ahora, en el tema del sujeto en esta instalación, y en eso hace un gesto distinto al de los otros textos que se refieren a *Quadrivium*. El sujeto fue declarado muerto en 1966, por Foucault: se está borrando, dijo, “como un rostro dibujado en la arena al borde del mar”. Por otra parte, también fuimos advertidos, poco después, de la muerte del autor. Para el Barthes de esos tiempos, el autor ya no existe, se disuelve en el juego de signos dentro del texto.

Y sin embargo se mueve, dijo Galileo, *e pur si muove*. Hay quienes hablan casi hoy (Foster, 1996) del retorno del sujeto<sup>1</sup>. Sólo que no es el mismo. Efectivamente murió un sujeto, el sujeto decimonónico del realismo, el de “la Revolución y el Imperio”, diría Couve así con mayúsculas. Hablar desde ese sujeto es hacer ilusionismo, equivocarse. Porque estalló hace tiempo. El sujeto organizador del espacio, el punto de mira de la perspectiva, ese sujeto ya no existe. Porque en honor a la verdad, escribió Enrique Lihn, le falta “una cuarta dimensión:/ el tiempo, que mata en punto a la perspectiva.” En el tiempo, en el arte de los noventa, carente de una perspectiva única y organizadora, pululan, en cambio, otros sujetos. Entre ellos, se pueden señalar los del hibridismo, por ejemplo. Y también se habla de los sujetos en cuanto sede de sus propios síntomas, en cuanto sede de sus propios traumas.

En *Quadrivium*, uno de estos sujetos piensa a otro. (Estoy contando mi primer cuento). Lo hace desde la perspectiva del duelo, actividad feroz, impía, post-traumática. Hay

---

1 Hal Foster, *The Return of the Real*, The Avant-Garde at the End of the Century, an October Book, Cambridge, Mass., 1996.

---

que entendiérselas con lo inentendible. Hay que completar el trabajo de la muerte: dar fin a la historia del otro, la del muerto, para “ponerlo en su lugar” dentro de la historia propia. No sea que venga a penar, ese es el temor ancestral, el quedarse atrapados en la historia del muerto. Ese puede ser uno de los síntomas y de los traumas que se ponen en escena en la instalación.

Hay otro temor ancestral en *Quadrivium ad usum Delphini*. Su título lo indica. Tal como uno se puede quedar atrapado en la historia del muerto, uno se puede quedar atrapado en la historia del maestro. Ese peligro crea una ansiedad. *The anxiety of influence*, dijo Harold Bloom hace ya tiempo. Díaz fue alguna vez el delfín, el heredero y el discípulo preferido, de Couve. A su vez dedica esta lección *Quadrivium* a sus propios herederos y discípulos (*ad usum delphini*).

La relación de discipulaje, hacia atrás y hacia adelante, es parte de la trama de este primer cuento. Bloom la ve, dentro de la cultura, en términos psicoanalíticos, y la vincula a la necesidad de matar al padre, es decir, al maestro, al precursor (el que cursó antes, el que hizo antes el recorrido). Sostiene que la creatividad literaria —en su estudio piensa en poetas, en la sucesión de una generación a otra— depende de una potente mala lectura del creador anterior, lo que llama un *strong misreading*: leerlo “bien”, tal como el otro quiere ser leído, sería repetir su mismo gesto, quedarse atrapados en el cuento del antecesor. Leer demasiado bien a Couve, verlo demasiado bien, equivaldría a quedarse en Couve, ser Couve. Hacer obra propia significa, en esta escena primaria y feroz, negar la obra anterior.

---

Hacer obra propia es en cierto sentido asesinar. Vaya lección para discípulos.

*Quadrivium* cita la obra pictórica de Couve. Las marinas de pequeño formato no tienen que ver con Sommerscales o Casanova Zenteno, sino con los paisajes costeros de Couve, con sus pinturas de Cartagena. La expresión “de gabinete”, en la dedicatoria, es una referencia desdeñosa a cierta forma de pintura, y de nuevo al pequeño formato. Cita también su obra literaria. El túnel podría ser el de *El tren de cuerda*, un título de la narrativa de Couve. El barquito de hojalata cita el mundo de la infancia, tema principal de sus primeras novelas. Y, como bien señala Alberto Madrid, *Quadrivium* en cuanto parodia de la enseñanza podría tener como referente *La lección de pintura*, otra novela de Couve.

Las citas son paródicas. (“Este relato, esta tragedia, esta parodia”, escribió Couve en el inicio de sus novelas finales). La parodia no excluye a la tragedia, la deja ahí entre paréntesis cuadrados, presente. Hay una serie de instalaciones de *via crucis* que aparecen en el catálogo de *Quadrivium* y lo instalan en una secuencia de obras donde aparece la historia de Lonquén en Chile, la del Sendero Luminoso en Perú, y otras que implican a la vez una pérdida, un duelo y una irrisión: una puesta entre paréntesis de las lecturas habituales, masivas, más bien románticonas, de esas pérdidas. La alusión a las figuras retóricas ironiza también esas lecturas y acentúa su carácter problemático.

Las más recientes de la secuencia —*El Padre de la Patria*, *La Tierra Prometida*— van problematizando cada vez más la noción del duelo y de la pérdida. Se ha perdido el

---

padre de la patria: ¿lo hubo, alguna vez? Se ha perdido la tierra prometida. Esta forma de nostalgia paródica es muy contemporánea, al decir de Žizek, muy lacaniana: ya no se echa de menos lo perdido, como en la nostalgia romántica, se echa de menos lo que nunca existió. (Tal vez en *the anxiety of influence* se asesina también lo que nunca existió, quién sabe, se asesina una plenitud imaginada que jamás fue tal plenitud: una clave posible para las historias de filiaciones y modelos de enseñanza en la plástica chilena actual).

*Quadrivium* a la vez hace y remeda el duelo. Implica la presencia inquietante de dos gestos a la vez, o de un solo gesto con dos valencias contrarias, un gesto paradójico y ambiguo. La repetición, en la secuencia del *via crucis* (que ha perdido, como bien señala Pablo Oyarzún, su tradicional carácter de narración progresiva y pedagógica) habla de la serialización, pero también de la fijación, el recorrido reiterativo y el trauma sobre los cuales se hace el trabajo del duelo. Los elementos de la instalación, en cambio, lo acotan y parodian. La expresión “de gabinete”, el acceso a la instalación *per angostam viam*, la evocación del juguete, y sobre todo las marinas mandadas a hacer (a Enrique Matthey, en este caso), son evidencias de ironía. (Esta comedia, esta tragedia, esta parodia, recordando otra vez la frase de Couve.)

Sufrimiento e ironía: duelo por qué y ante qué. Se hace evidente la alusión a la historia personal del suicidio de Couve: el alza del horizonte hasta la asfixia, la entrada del juguete al túnel. Pero hay también otra alusión, y esta ya no es personal, sino más bien generacional (el discipulaje,

---

de nuevo), y no se ubica en la historia última de los protagonistas de este cuento, sino en la historia de la visualidad local donde se insertan. No puedo dejar de ver en *Quadrivium*, entre otras cosas, la parodización del duelo por la pintura. Couve representó la influencia de la pintura más tradicional en la historia de la obra de Gonzalo Díaz. Al rechazarla, al despojarse de la manualidad, al trabajar con lo mandado hacer, al exceder los límites del cuadro, al ironizar la inspiración, etc. —operaciones todas registradas en *Quadrivium*— se liberó de la ansiedad de sus influencias, y realizó un asesinato ritual que hizo posibles sus obras posteriores. Esta instalación a la vez hace y remeda un duelo por Couve que es también el duelo por la pintura. Un duelo que, desde la trayectoria de Gonzalo Díaz, no puede sino ser irónico, paradójico y ambiguo.

Volviendo al tema del discipulaje, vaya el recado subliminal que se manda esta instalación *ad usum delphini* para los discípulos del propio Díaz, para la generación que lo sigue. El gran hombre muere en sus epígonos, creo que lo dijo Cioran. Muere en sus imitadores, en los que siguen sus aguas y repiten sus gestos. Las nuevas generaciones no deben hacer la misma cosa, si seguimos la lógica del cuento que hasta aquí vamos contando. (Animal, esta zoológica: implica la inevitable sustitución de un macho dominante por otro más joven.) Para hacer obra propia hay que proceder no a plegarse a una propuesta, sino a malentenderla, rechazarla, en el extremo, asesinarla.<sup>2</sup> En esta

---

2 Si la referencia parece en exceso brutal, me remito a dos citas de la revista «Índice», «Documento de arte y crítica», a cargo de los alumnos de arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile: «las obras referenciales buscan desactivar, agotar, cansar, confundir, para devorar a sus crías y poder

---

oscura escena primaria, es ahora Díaz mismo, en cuanto maestro, quien se encuentra en posición de peligro, en posición sacrificial. Si no sucumbiera a la ferocidad de sus discípulos/destinatarios, la reproducción cada vez más desvaída de sus gestos en obras de seguidores e imitadores sería también una condena a muerte, aunque se trate de una muerte distinta.

### UN RETRATO

Segundo cuento. Otra lógica y otra escena. Hace ya algún tiempo, Natalia Babarovic, pintora, ex alumna de Adolfo Couve y de Gonzalo Díaz, está pintando un retrato. El demonio mete la cola, como en las novelas de Couve. Mientras más pinta a Gonzalo Díaz, más se le aparece Couve. Pintar, como escribir, es algo que se va haciendo. Y “de la palabra que se ajusta al abismo / surge un poco de oscura inteligencia”, escribió Enrique Lihn. Hay una inteligencia del lápiz, o en este caso del pincel. Oscura inteligencia. Natalia Babarovic trata de ajustarse a su objeto, a su punto de partida, a una fotografía de Gonzalo Díaz. Pero es otro el objeto que va saliendo. Y opta por dejarlo así. El personaje que hoy está en la tela —la tengo ahora al frente— no es “ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario”, para tomar una frase de Nicanor Parra. *A composite picture*, una imagen con algo de ambos. Tiene el carácter extraño y aterradora-

---

seguir enarbolando el discurso de su inmortalidad» dice Justo Pastor Mellado en «Índice» No. 1, junio de 1998, refiriéndose probablemente a las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn; “El Referencial busca desactivar, agotar, cansar, confundir, *para devorar a sus crías* y poder seguir enarbolando el meta(le)discurso para su estabilidad académica-funcionaria-apostólica-universitaria, o sea, para su inmortalidad, una cosa así.” Gonzalo Díaz, refiriéndose a J.P. Mellado, en «Índice», No. 2, abril de 1999, Santiago de Chile.

---

dor de los retratos de nadie, hechos por la computadora, pero dotados de mirada, un “como si” fuera alguien, que apela desde la nada, desde una especie de azar de las probabilidades, desprovisto de sustento corporal, de historia personal, pero no desprovisto de presencia.

Lo que pone en escena, tal vez, es la imagen de la latencia de Couve en Gonzalo Díaz. (Lo reprimido, lo latente). Dónde: en el plano del *family romance* de la visibilidad chilena, es decir, en la historia de los sucesivos parricidios implícitos en *the anxiety of influence*. O, como Natalia Babarovic trabaja sólo desde la pintura, en un medio donde ese gesto es cuestionado, tal vez ponga en escena la latencia de la pintura en la instalación, la latencia de la pintura en las artes de la disposición, la latencia de la pintura en el “fuera del cuadro”, expresión que tiene que incluir al cuadro para salirse de él.

Otra lógica, la de este segundo cuento. La del cuento primero tenía que ver con la lucha y el asesinato, y con la sustitución del maestro (padre) por el discípulo (hijo, heredero, delfín) en el campo de batalla de las artes visuales. Tenía que ver con una especie de “geopolítica de la mirada, donde las fuerzas se cristalizan ante conflictos territoriales y guerreros”.<sup>3</sup> Desde el ángulo del discipulaje, tenía que ver con la guerra de generaciones. Con el padre asesinado —el crimen original de toda sociedad, dice Freud— con el padre que devora o castra a sus hijos (varones, por cierto, así lo exige esta metáfora).

---

3 Buci-Glucksmann, Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 153.

---

El retrato, en cambio, trabaja de otra manera. No opone ni enfrenta las presencias de Díaz y de Couve. Las hace comparecer, aparecer juntas, y eso modifica a la una y a la otra. Están las dos y no está ninguna, están en un tercero que es nadie y es el rostro imposible de ambos a la vez. Desaparece aquí la “geopolítica de la mirada”, atenta a fronteras y límites; el retrato pone en escena espacios impuros de permeabilidad, de contaminación, de hibridismo. No excluye una figura, no la ab-yecta, no la echa para afuera, para construir la otra. Su psicogeografía implica una deriva. Configura una situación más compleja, en que los límites entre ambos sujetos se desdibujan, y cada sujeto va tomando rasgos del otro: en cada uno, lo homogéneo se desliza hacia lo heterogéneo, lo estable hacia lo inestable, hacia lo cualitativamente diverso. Hay una interpenetración, un contagio. Vaya manera de describir una relación entre presencias. Y vaya manera —otra— de describir un discipulaje.

Volviendo a *Quadrivium ad usum Delphini*, en relación con el retrato. Este podría mirarse como un comentario más sobre la relación de discipulaje, no sólo entre Couve y Díaz hacia el pasado, sino entre ambos maestros y, en este cuento, su discípula. Se trata de un comentario desde una lógica distinta. En vez de entrar en oposiciones frontales, la discípula da una mirada al sesgo a las propuestas de sus maestros; no cae en la geopolítica, en la lógica de las antítesis que los oponía en el primer cuento, en el contenido manifiesto de las oposiciones y las polémicas. La duración del proceso de retratar, los cientos de veces que el pintor escruta el rostro que confronta —lo ha dicho Natalia Ba-

---

barovic en otro contexto— “produce, como las sesiones de un psicoanálisis, la aparición de un nuevo personaje en la pose, el cual puede ser insospechado incluso para el propio retratado”. Tras el contenido manifiesto de una oposición, el retrato revela irónicamente un latente parentesco, la persistencia fantasmal del uno en el otro. O, podría decirse, la persistencia fantasmal de la pintura, representada por Couve en este psicodrama chilensis, en la instalación de Díaz. Lo que por cierto está citado en la misma instalación; pero, desde esta segunda lógica, no sólo con propósitos asesinos.

*Quadrivium* —y antes *Pintura por Encargo* (1985)— pueden desde este ángulo ser mirados como parte del repertorio de diferimientos y distancias (maniobras de distanciamiento, dice Pablo Oyarzún) que Gonzalo Díaz establece respecto de la presencia latente, fantasmal, de la pintura en su obra. Como en el trabajo de 1985, es la pintura aquello que es impresentable, lo que no se puede mirar sino oblicuamente y de reajo, aquello cuya vista hay que diferir mediante todo un sistema de operaciones: aquello que tiene un excedente de fascinación y poder tan grande, que sólo cabe distanciarlo. Esta descripción salió muy parecida, creo, a algunos textos freudianos que, en la Viena del anterior fin del siglo, hablan de la desnudez de la madre.

(Pero estamos en un nuevo fin de siglo. Desde ahí se puede mirar tal vez la ironía de la discípula, este *usum delphinae*. El latín y los antepasados abominarían de este neologismo. El delfín tenía que ser necesariamente un varón, y llevar consigo los fantasmas propios de su evolución psicosexual. Este nuevo fin de siglo confunde mucho

---

las cosas. La risa de la mujer sobresalta las lógicas de la sucesión. Tal vez en varios planos, y no sólo en el de las artes visuales, se hayan añejado o relativizado las lógicas guerreras y geopolíticas. Tal vez sean otras las que interese examinar.)

### UN PAISAJE

Mi tercer cuento tiene que ver con el paisaje crítico que se va armando a lo largo de la lectura de los textos incluidos en este libro. La obra *Quadrivium*, en cuanto dispositivo, sirve para provocar los imaginarios; mientras más incite a estos, mientras más “dé que hablar”, mayor será su potencia. Los imaginarios cuajados en textos van enriqueciendo y matizando las percepciones de los espectadores, por adhesión a veces, por reacción, también. No tienen por qué coincidir exactamente (“la obra de arte tiene sentido pero no un sentido” es ya una frase antigua). Además, los textos se hablan entre sí, o, como se dice más retóricamente, se inter/pelan —palabra muy divertida, en realidad, si se la parte en dos.

Hay en el conjunto dos relatos genealógicos. Uno, el de Pablo Oyarzún, que es además el del catálogo. *Quadrivium*, en este relato, se inscribe en la línea de sucesión de los *via crucis* de Gonzalo Díaz. El otro, de Justo Pastor Mellado, prefiere incluir la obra en otras series: la de los antecedentes de los *objetos fuera del cuadro* en la obra de Gonzalo Díaz, por una parte; por otra, y junto a *Trabajos de Mesa* (1985), en un grupo de obras de carácter didáctico, a lo que alude el subtítulo de *Quadrivium*. Según cuál sea la serie en la cual se lee esta última obra, se determi-

---

nan miradas muy distintas, una especie de discontinuidad que cruza el libro y genera dos grandes grupos de textos. El primero está encabezado por “La cuna del delfín”, de Pablo Oyarzún, y los incluye a todos, salvo “La persistencia programática de una década”, de Mellado, y en parte “Quadrivium: para la reforma del entendimiento”, de Alberto Madrid.

La genealogía propuesta por Pablo Oyarzún y por el catálogo es decisiva para su lectura de *Quadrivium* como “la puesta en escena de la muerte del sentido”. Es el suyo un ensayo impecable, tan bueno que al terminar de leerlo parece no haber ya más nada que decir; todo encaja, todo está visto, se da cuenta de todo. El atractivo de su cuento seduce a varios de los otros ensayistas, que siguen el camino barroco de las variaciones sobre un mismo tema. Su lectura es “adentrarse, fingiendo lucidez, / en un laberinto de espejos” (otro verso de Enrique Lihn, no puedo evitarlo). De hecho, el ensayo de Oyarzún afirma la obra como un *huis clos*. Ve “el cierre hermético de la instalación sobre sí misma”, ve que no hay en este *via crucis*, a diferencia de los otros, ninguna referencia al “afuera”, ve una supresión y una total deflación del “Acontecimiento”, que no ha dejado huella; percibe “el carácter letal”, de “cámara mortuoria”, y una “orfandad interpretativa”, en la que el carácter “de por sí evasivo de la instalación se pliega sobre sí mismo”. En el ensayo de Sergio Rojas hay una feliz elaboración que sigue la reflexión sobre el sentido y que es citada también por Gonzalo Arqueros: “*Quadrivium* se alimenta del sentido; este es, para ser más precisos, su combustible. No es que tenga sentido, sino que funciona con sentido”.

---

La noción de prótesis —como andamiaje, vinculada al artefacto, a la operación— aparece en el texto de Rojas, el de Arqueros y el de Trujillo, y se emparenta con *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, la otra instalación de 1998. A ella alude también Pablo Oyarzún al hablar de mecanismo, y Demian Schopf cuando habla de “una ortopedia del sentido”, “en el horizonte general de una disolución del sentido”. *Quadrivium*, en esta lectura, expone obscenamente el mecanismo mediante el cual se produce el efecto de sentido; el artificio aparece como tal, y se exhiben “sin tapujos los tapujos”, se expone “la maquinaria protésica del enmascaramiento”. Es decir, son las maniobras las que atraen la atención del espectador. Y a su vez incitan a las maniobras de los ensayistas. Arqueros, por ejemplo, construye su propio *via crucis* en la escritura de catorce epigramas, basado en un juego de paradojas, en “un modelo de continuidad y reversibilidad en el que los términos opuestos desembocan siempre el uno en el otro”. Y Rojas hace funcionar el catálogo, como éste, a su vez, “hace funcionar” una vez más *Quadrivium*.

¿Y si esta fuera, a su vez, una maniobra distractiva? Hay en el trabajo de Sergio Rojas una sospecha decidora, que inter/pela su propio texto, el de Oyarzún, el de Trujillo, el de Arqueros y el de Demian Schopf. “*Quadrivium* tiene (...) algo de automatismo (...) como si cualquier anexo, el catálogo por ejemplo o el texto que ahora leo, estuviese ya comprendido en el sistema (...) un sistema que ha de ser tomado al pie de la letra”. “Está jugando con nosotros, murmura más de un espectador.” Estos ensayos juegan con la obra, pero la obra también juega con ellos: los

---

hace aplicar los mecanismos que ella misma propone, funciona como incitación (“promesa de sentido”) y también como una trampa, que fija los límites de su propia lectura. Deja al espectador fijado en las relaciones de operación, en lo que Oyarzún llama maniobras de distanciamiento respecto de sus referentes; señala como condición “la prescindencia simbólica o alegórica”; instaura “un cierto suspenso en la representación”; inhibe las relaciones de interpretación, “suspende la hermenéutica”. Desde esta lectura se puede hacer referencia a un laberinto de espejos; se llega así a hablar de la muerte del sentido, de la catástrofe del sentido, de un mundo que se ha tornado ilegible; y de la muerte del sentido de la muerte, y del desfundamiento o el estallido del sujeto. Estos temas —cruciales en toda discusión de la cultura contemporánea— son los que estas lecturas encuentran en *Quadrivium*. La lectura de esta obra desde la genealogía de los *via crucis* de Gonzalo Díaz —y desde Blanchot, Guattari, Baudrillard, Lyotard, para no hablar de otras citas más idiosincráticas y menos contemporáneas— hace de ella un hito más en una escenificación de un conjunto de temas que forman parte del canon de la postmodernidad; casi casi, podría decirse, de sus lugares comunes. Algunas veces estos textos se deslizan en un sentido peligroso hacia la autorreferencia y hacia metáforas cuya relación con la obra resulta tangencial o forzada; a veces están formulados de manera más bien fatigosa; quiero decir que en conjunto no resultan fáciles de seguir, no tienen entre sus objetivos acceder al público, al lector culto no especialista —ficción esta última tan útil para ir ampliando los espacios en los cuales se habla del arte.

---

Interesa encontrar entre estos ensayos uno escrito por Demian Schopf, artista muy joven, quien rinde, comparativamente, un buen examen de competencia. Podría ser por edad, y por su calidad de artista visual, uno de los destinatarios de *Quadrivium ad usum Delphini*, un delfín, un conestatario. Prefiere ponerse en el lugar de los críticos, y no sale mal parado entre ellos. Me pregunto si se trata de un ejercicio de estilo o de mimetismo, de la demostración de haber aprendido bien los *tics* de la generación anterior y estar preparado, en textos futuros, para excederlos. (Así lo espero, los mayores esperamos siempre mucho de los jóvenes, estamos aburridos de nosotros mismos.)

Desde los otros dos ensayos, la lectura de *Quadrivium* es por completo diferente. Según Alberto Madrid, la obra gráfica “los desplazamientos formales de la visualidad de la plástica chilena contemporánea.” Estamos, entonces, en un área más chica, en relación con la temática de los otros textos incluidos en el volumen. Se trata de “contextualizar las lecciones” que *Quadrivium* entrega a los delfines. Gran parte del ensayo se estructura en torno a sistematizaciones de Justo Pastor Mellado sobre la obra de Gonzalo Díaz y sobre “la necesidad de reescritura de una serie de aspectos formales de la plástica chilena contemporánea en relación a las filiaciones y los modelos de enseñanza.” En breve, se refiere a una oposición entre “la fobia” de “la escena de los ochenta”, o de “la mano cortada”, y la escena de los noventa, que sería “de mano sobresaliente”. Esta oposición no es rara, proveniente de Mellado; se basa en hostilidades geopolíticas; se habla de “la amenaza de castración de los imprenteros”, contra la cual se yergue “un bloque his-

---

tórico” de jóvenes, de plásticos “emergentes”, de “herederos del trono”. He resumido, para destacar —estoy jugando— el parentesco con una lectura del *family romance*, con una especie de vulgata psicoanalítica melladiana; y con las inevitables metáforas guerreras y conspirativas que caracterizan el discurso de este crítico. Hay, sin embargo, una indicación final, muy sugerente, en el ensayo de Alberto Madrid, que parece escaparse de la lógica del resto. Habla del “corrimiento de los saberes y de las paternidades.” A esta lectora le intrigó esta formulación demasiado apretada, le pareció que daba la esperanza de un giro distinto, se quedó con la curiosidad y con las ganas. Como si en esa frase final, y no en la glosa de Mellado, estuviera la clave del ensayo. Lo voy a preguntar.

En relación con los demás ensayos del volumen, el de Justo Pastor Mellado lleva al paroxismo el recurso de intertextualidad, propuesto explícitamente en este libro por Alberto Madrid. La intertextualidad es una noción tomada de la literatura; en la definición de Julia Kristeva, hace ya muchos años, “todo texto literario presupone muchas clases de discursos, contemporáneos o anteriores, y se apropia de ellos para confirmarlos o para rechazarlos.” Aquí, la relación entre obras es vista como análoga a la relación entre textos. *Quadrivium* es visto desde una larga enumeración de obras de Gonzalo Díaz, que se inicia en 1982, con los antecedentes de *objetos-fuera-del cuadro*. “Como si las otras [obras] ejercieran un poder sobre [ésta], la construyeran (...) asignándole un marco de diálogo, incluso un universo semántico que hay que discutir.”<sup>4</sup> Las obras que se traen a cuento aquí

4 Sigo glosando a la Kristeva, en *La révolution du langage poétique*, Ed.

---

son las que “enfatan aspectos objetuales duros, produciendo instalaciones ajustadas a un severo programa”. Es en este programa, y no en la serie de *via crucis*, donde Mellado prefiere ubicar la obra que está mirando. Esta es su genealogía alternativa, y la razón del título “La persistencia programática de una década.”

Se contextualiza así la obra de otra manera, y gracias a esta movida se puede entrar en una deriva de asociaciones que pasan por la reapropiación de las artes populares, el tema del discipulaje, la noción de *fuera-de-cuadro* como “una ficción de ruptura epistemológica en las artes visuales” parodiada por *Quadrivium*, la latencia de la filiación pictórica —y de la presencia de Couve. De ahí en adelante el discurso empieza a remitirse a una especie de “escena primera” de la escritura de Mellado, ubicada treinta años atrás, en “el espacio plástico de la Universidad de Chile, que era el espacio plástico de Chile.” Desde ese punto de mira se procede a una lectura de la obra de Gonzalo Díaz desde la vulgata psicoanalítica: *La Historia Sentimental de la Pintura Chilena* se transforma en “la historia seminal de la pintura chilena” (por una especie de “merma analítica”, *sic*), “la chica del Klenzo”, “con un trapo reglero en la mano”, “limpia las costras del monocromo stalinista de Dittborn”, y a Gonzalo Díaz sólo le queda “hacer el relato de los términos explícitos de una historia de disputas académicas y políticas, que arrojaría datos de una riqueza inestimable para el desarrollo de nuestras investigaciones”. Es decir, lo que en la lectura de Oyarzún eran maniobras de distanciamiento respecto de los referentes, o, según otro

---

Du Seuil, Paris, 1974.

---

autor, “la maquinaria protésica del enmascaramiento” —siempre en relación con el tema del sentido— en esta lectura se transforma en operaciones de encubrimiento, de distracción de fuerzas, en relación con una lucha de poder en el campo plástico chileno. La clave de todo —intertextualidad de nuevo— se halla en los cuatro textos que pueden ser llamados los textos del *diferendo* Díaz–Mellado, publicados desde 1996 a 1999, la versión actualizada, supongo, de las polémicas locales. Finalmente, el texto muestra a Gonzalo Díaz como chamán y como príncipe (“en su acepción maquiaveliana”) de “los principados de la plástica chilena”, que no son hereditarios, sino que se conquistan y se defienden. Son territorios y se manejan con lógicas geopolíticas. El arte es la continuación de la política por otros medios, ha dicho Mellado, como la política es la continuación de la guerra por otros medios. Estas reflexiones explican al ámbito en que se mueve el ensayo. Y se puede adelantar que *Quadrivium* “es la obra más política de Gonzalo Díaz”, según dice este texto. Política, en el sentido del juego de poderes dentro del espacio de las artes visuales, hay que entender.

La intertextualidad es un recurso analítico de enorme utilidad —y siempre hay que agradecer algunas agudezas en los textos de Mellado— pero, como todo, puede llevarse a un exceso, a un delirio, y transformar el acto de ver la obra en una especie de adivinanza para iniciados. “Se debe saber...”, repite a cada rato el texto. “Se debe saber también...” “Se debe saber además...” “Todos (?) sabemos que...” El tono no es el de una propuesta, una sugerencia o un juego —las obras, como dispositivos que “funcionan con

---

sentido”, dan para eso— sino el de desenmascarar el sentido “correcto” de la obra, “ponerla en su lugar” dentro de una narrativa.

(El recuerdo de los antecedentes se vincula a múltiples polémicas locales cuyos matices están infinitamente olvidados. Ya no “todos sabemos que...”, y tal vez nunca lo supimos. Puede venir bien aquí una pequeña anécdota. En 1991 escribía yo sobre *Pintura por Encargo*, para un catálogo en Nueva York. Pedí a Gonzalo Díaz los textos escritos antes sobre esa obra; se publicaban en algo así como fotocopias, circulaban de mano en mano. Me pasó *Omaha, cabeza de playa* (1985) y *La novela de Omaha* (1988), ambos de Justo Pastor Mellado. “Pero yo ya no sé qué significan,” me dijo, “y creo que el autor tampoco”. Habría que ver cuántos de los guiños y alusiones se entienden ahora, cuántos quedaron sepultados junto con las oposiciones y las alianzas del momento).

Qué implicará eso de “poner en su lugar” dentro de una narrativa. En *Dos textos tácticos* (1998), Mellado reacciona contra lo que llama “narrativas totalizantes” de la plástica chilena reciente: una, la de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, calificada de “humanista”; otra, la de Nelly Richard, narradora de “la escena de avanzada”, “una empresa de posicionamiento discursivo”. Describe las maniobras que implica la construcción de esas narrativas: “se trata de realizar el montaje de una ficción”, en nombre de la cual “se asignan los predios y se reparten los títulos de dominio”. Implica, también, “vigilar los corrimientos de cerco y los fraudes de la visión interpretativa”; implica otorgar al que narra una posición de poder. “La persistencia programática

---

de una década”, a su vez, forma parte de un conjunto de esfuerzos melladianos por evitar “prácticas de manipulación que atentan contra el trabajo de historia *real* de las obras”. La cita es de Mellado, *Indice* No.1; el destacado es mío. La historia *real* de las obras, por supuesto, no es el montaje de una ficción; esa denominación se reserva para las historias que hacen los otros.<sup>5</sup> Es lo que pasa cuando uno se cree su propio cuento y cuando lo transforma, a su vez, en “una empresa de posicionamiento discursivo.”

#### PARA TERMINAR: UNA MIRADA AL SESGO

Este recorrido por un paisaje crítico —esta mirada desde afuera— carece de capacidad para instalar su propia narrativa, salvo a título de cuentos suplementarios, contados por jugar, como los dos que puse al principio. Se ha interesado en mirar la escritura crítica tanto de frente como al sesgo; es decir, no sólo como herramienta conceptual, sino también, a su vez, como algo simbólico, o incluso sintomático; no sólo como algo que “sistematiza”, sino también como algo que “sintomatiza”, siguiendo una reciente sugerencia de Hal Foster.<sup>6</sup>

Hace ya mucho tiempo, en épocas más difíciles (1979), propuse “una lectura que capte las heridas y recubrimientos que percibo en [nuestra] escritura, que sea capaz de asimilar las formas monstruosas que nuestros destinos han to-

---

5 Una lógica similar aplicaba ya hace mucho tiempo Ambrose Bierce, cuando en *El diccionario del diablo* definía “errar” como “creer o actuar de manera contraria a mis creencias o actos”, y “arenga” como “el discurso de un oponente”.

6 Hal Foster, op. cit., «I attempt to treat critical theory not only as a conceptual tool, but as a symbolic, even symptomatic form.» (P. xiv).

---

mado para sobrevivir, en la frase de un personaje de José Donoso; que durante un tiempo al menos se piense en los textos escritos en Chile de todas las maneras posibles y válidas, pero también como síntomas.”<sup>7</sup> Y nuestra escritura crítica ha sido, sin duda, un síntoma de Chile. Creo que fue Dan Cameron quien dijo que nunca se había encontrado, en ninguna parte del mundo, con textos tan alambicados y oscuros como los que producía hace unos años la crítica chilena. No sé cuánto valor atribuir a esa opinión, pero refleja la extrañeza de otra mirada desde fuera, una extrañeza que resulta productiva. La extrema beligerancia que se refleja en algunos textos es también sintomática, como lo es la sobrelectura (si se puede hacer una analogía con la sobreactuación), y la sobrerreferencia. Por otra parte, la negación de toda referencia, por obvia que sea, puede ser asimismo sintomática. Esta negación, llevada al barroco, crea en el extremo cierta tendencia a la perversión de textos que se muerden la cola.

Hay muchos reflejos de la pasada dictadura, de la pasada represión, en lo que hacemos; hay muchos gestos que tuvieron su razón de ser en otros momentos y se repiten ya en banda, simplemente como síntomas de fijaciones. En vez de abrir espacios, estos gestos contribuyen a cerrarlos, y a transformar la crítica de las artes visuales en lectura para grupos cada vez más pequeños, cada vez más encondos y cada vez más atentos a polémicas estériles de corta vida y aun más corta memoria. Hay también síntomas que

---

7 Adriana Valdés, *Escritura y silenciamiento*, en revista «Mensaje» N° 276, Santiago de Chile, enero/febrero 1979.

---

no se pueden reducir a la situación chilena, sino al tema más general de la posición y la influencia de la crítica, a la angustia que produce la pérdida de su función y de su poder —a su absorción, por una parte por un discurso académico autorreferente y autoperpetuante, y, por otra, por la cháchara voluble de los medios de comunicación.

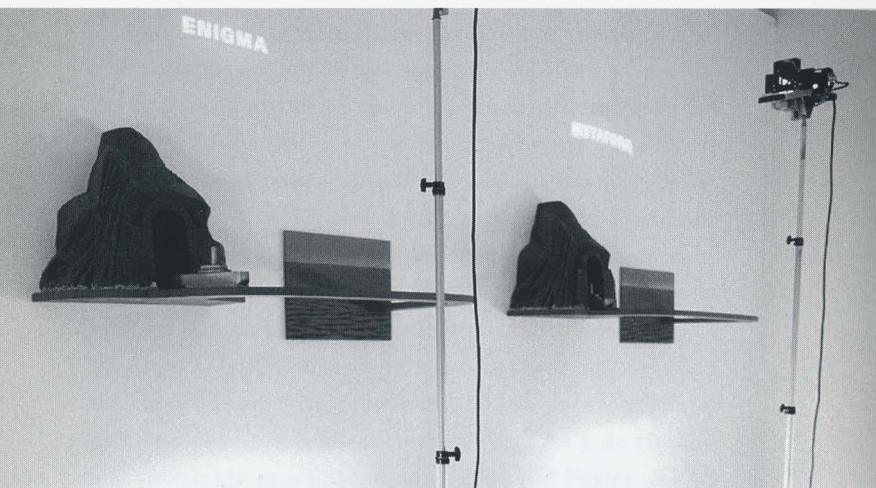
Para terminar, otro juguete, *ad usum delphini*. (En todos estos textos nos hemos quedado sólo con el sentido literal de esta expresión, pero los críticos literarios saben que es una frase que se emplea para aludir a versiones censuradas, que eliminan los pasajes que puedan ofender los castos oídos de los jóvenes.) El juguete es el siguiente: podríamos entretenernos con la idea de ir ampliando en el futuro, también *ad usum delphini*, los marcos en que se mueven hoy en Chile las lecturas y las miradas críticas a las obras. *Quadrivium* da para eso. Aporto unas lecturas recientes que me tienen intrigada, tal vez por tener puntos de coincidencia con las nociones de trauma y de síntoma que se han ido apareciendo aquí. Dice Hal Foster que “el cambio de concepción —de lo real como efecto de representación a lo real como cosa de trauma— puede ser definitivo en el arte contemporáneo, y para qué decir en la teoría, la ficción y el cine.”<sup>8</sup> Si miramos *Quadrivium* desde una perspectiva así, como se ha ido insinuando a lo largo de este escrito, tal vez la historia *real* de las obras no estaría en las maniobras de posicionamiento y de poder, como queda dicho en algún texto, sino en otra noción de lo real, lo Real con mayúscula (como en Lacan). El trauma es, des-

---

8 Hal Foster, *op. cit.*

---

de allí, nuestro contacto siempre fallido con lo Real; lo Real es irrepresentable, y *troumatique*, palabra inventada que combina *trou* (agujero, boquete, bache) con *traumatique*. Como la pintura, al final del cuento del retrato de Natalia Babarovic, es lo que duele, lo que no se puede mirar, lo que hace necesarias las “maniobras de distanciamiento”, el diferimiento. Podríamos pensarlo.



---

## RESEÑA DE AUTORES

---

PABLO OYARZUN, filósofo, ensayista, traductor y crítico. Cursó sus estudios en la Universidad de Chile y en la Universidad J. W. Goethe de Frankfurt. Es profesor de filosofía y estética en la Universidad de Chile, de filosofía en la P. Universidad Católica de Chile y de teoría del arte en la Universidad Católica de Valparaíso, y ha sido profesor visitante en la U. Simón Bolívar de Caracas y en la U. de San Juan, Argentina. Fue vicedecano de la Facultad de Artes de la U. de Chile. Cuenta —desde 1975— unas 150 publicaciones, entre ensayos, artículos y traducciones en Chile y en el extranjero, sobre temas de filosofía, de estética, crítica de arte y literatura; de cultura y política, además de los libros: *I. Kant, Textos Estéticos* (Santiago: Andrés Bello, 1983), *I. Kant, Crítica de la Facultad de Juzgar* (Caracas: Monte Avila, 1992), *W. Benjamin, La dialéctica en suspenso* (Santiago: Arcis/Lom, 1995), *El dedo de Diógenes* (Santiago: Dolmen, 1996, Premio del Consejo Nacional del Libro en 1997), *P. Celan, El Meridiano* (Santiago: Intemperie, 1997), *J. Swift, Una modesta proposición y otros escritos* (Caracas: Monte Avila, 1998) y *Anestésica del Ready-made* (Santiago Arcis-Lom, 1998).

SERGIO ROJAS, vive y trabaja en Santiago de Chile. Filósofo. Ha publicado desde 1982 diversos artículos y ensayos sobre teoría de la subjetividad, pensamiento crítico y filosofía de la modernidad. Actualmente es profesor de la Universidad de Chile, Universidad Arcis y Universidad Católica del Maule.

IVAN TRUJILLO, es profesor de filosofía en la Escuela de filosofía de la Universidad Arcis y profesor de Semiología visual en el Magister de Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile.

DEMIAN SCHOPF, nació en Frankfurt, Alemania. Es licenciado en Bellas Artes de la Universidad Arcis. En 1998 expuso colectivamente en la Galería Posada del Corregidor: *Tapada*; en 1999, en la Galería Posada del Corregidor: *Cristián Jaramillo – Gerardo Pulido – Demian Schopf*; en la Galería Balmaceda 1215: *Cristián Jaramillo – Francisco Ramírez – Demian Schopf – Cristián Silva A.*; y en la Galería Gabriela Mistral: *Metástasis*. Cuenta con las siguientes publicaciones: 1997, *El (en)cuadramiento de la huerfanía*, editado con ocasión de la exposición *Impresos*, Galería Bech; *Los fantasmas de la diáspora*, editado con ocasión de la exposición *Cristián Jaramillo – Gerardo Pulido – Demian Schopf*, Galería Posada del Corregidor.

GONZALO ARQUEROS, es profesor de historia y teoría del arte en la carrera de Bellas Artes, Universidad de Arte y Ciencias Socia-

---

les ARCIS y en el pregrado y postgrado en Teoría del arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha escrito ensayos sobre poética, historiografía del arte y sobre las obras de Juan Domingo Dávila, Arturo Duclos, Eugenio Dittborn, entre otros. Vive y trabaja en Santiago. *La pasión considerada una carrera de bicicletas cuesta arriba*, en: De la Belle Epoque a DADA, Antología de textos. Monte Avila Editores, C. A. Caracas 1977.

JUSTO PASTOR MELLADO. En 1974 obtiene la Licenciatura en Filosofía, en la P. Universidad Católica de Chile. Posteriormente se inscribe en la Universidad de Provenza (Aix-en-Provence), realizando una maestría sobre el estatuto de los instrumentos ópticos de observación astronómica a comienzos del siglo XVI. Luego, obtiene un Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía, con un estudio sobre los antimaquiavelistas españoles de principios del siglo XVII. Es autor de numerosos ensayos sobre la obra de José Balmes, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos y Juan Domingo Dávila, entre otros. Desde 1982 ha colaborado con el trabajo visual de Gonzalo Díaz, produciendo un número importante de textos, entre los que se destacan *El block mágico de Gonzalo Díaz* (1985), *Meter la pata* (1987), *Sueños privados, mitos públicos* (1988), *Sueños privados, ritos públicos* (1989), *Pequeño ensayo de teoría local* (1991) y *La novela chilena de Gonzalo Díaz* (1994). Actualmente es profesor de teoría e historia del arte y Director de la Escuela de Arte de la P. Universidad Católica de Chile.

ALBERTO MADRID, académico e investigador. Licenciado en Literatura, Magister en Literatura Hispanoamericana y Doctorado en Filología (Sección Teoría). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. También escribe en catálogos y ha publicado dos libros que contienen ensayos sobre el grabado contemporáneo (*La Línea de la Memoria y Desplazamiento de la Memoria*). Desarrolla docencia en el área de teoría y metodología de la investigación artística en la Universidad de Playa Ancha y en la P. Universidad Católica de Chile.

ADRIANA VALDES, fue profesora de teoría literaria, estética y literatura en la P. Universidad Católica de Chile. Algunos de sus ensayos sobre literatura y artes visuales fueron publicados en 1996 por la Editorial Universitaria, en el volumen *Composición de lugar - Escritos sobre cultura*. Es miembro de La Academia Chilena de la Lengua y también miembro del directorio de la Academia Imaginaria.

---

Este libro se terminó  
de imprimir el 27 de septiembre de  
1999, en los talleres de Ograma S.A.,  
en calle Manuel Antonio Maira 1453, Providencia.  
Se tiraron 1000 ejemplares con  
papel Couché de 130 grs.  
en su interior y Couché de 300 grs.  
en la tapa.





## Editorial *La Blanca Montaña*

*Lecciones de Cosas* reúne siete textos y un postfacio en torno a una instalación reciente de Gonzalo Díaz: *Quadrivium ad usum Delphini*.

Una peculiar asimetría rige la relación de unos con otros y de todos con la obra. Producidos en una secuencia temporal que se refleja en el orden en que aquí se los dispone, cada uno sabe algo más que el anterior, y quizá por eso mismo también sabe algo menos.

De esa suerte, el presente volumen ofrece una imagen ejemplar del juego de la crítica, que gira siempre en torno a un centro vacante, a un cierto no saber del cual la obra de arte es cristalización y dechado.

Díaz denominó su instalación "*via crucis* de gabinete". Este libro extiende la figura a sus réplicas discursivas: el lector ha de ingresar aquí a un pequeño gabinete de la crítica de arte.

I.S.B.N.: 956-19-0303-2



9 789561 903036