

UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE

Henry Moore
"Muro de la Naturaleza"

GRANDES
MECENAS

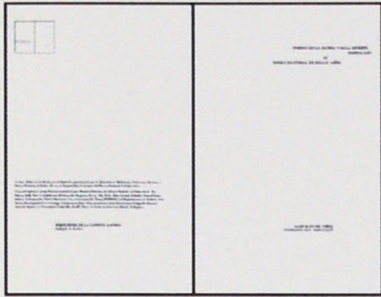
- EL MUSEO DE LA CIENCIA
- EL MUSEO DE LA HISTORIA
- EL MUSEO DE LA LINGÜÍSTICA
- EL MUSEO DE LA LINGÜÍSTICA
- EL MUSEO DE LA LINGÜÍSTICA
- EL MUSEO DE LA LINGÜÍSTICA
- EL MUSEO DE LA LINGÜÍSTICA
- EL MUSEO DE LA LINGÜÍSTICA

Agencia
de Turismo
de Chile

Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y en los sentimientos naturales. Cuando estos se extravían o faltan, la voz de aquélla es impotente, sus prescripciones facilísimas de eludir y la esfera a que les es dado extenderse, estrechísima. ¿Qué podrían las leyes en materia de testamentos y donaciones,

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

contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios? El proyecto se ha limitado a reprimir los excesos enormes de la liberalidad indiscreta, que si no es a la verdad, lo más de temer contra las justas esperanzas de los legitimarios, es lo único a que puede alcanzar la ley civil, sin salir de sus límites racionales, sin invadir el asilo de las afecciones domésticas, sin dictar providencias inquisitorias de difícil ejecución, y después de todo ineficaces.



La obra *Unidos en la Gloria y en la Muerte* fue patrocinada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Corporación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Su producción y montaje fueron auspiciados por Grandes Mecenas del Museo Nacional de Bellas Artes, Cía. Minera Doña Inés de Collahuasi, El Mercurio, Empresas Davis, Fala Chile, Faber Castell, Mellafe y Salas/Coelsa, Minera La Escondida, Watt's Alimentos S.A., vinos Santa Emiliana, SODIMAC y el Departamento de Cultura de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Colaboraron *Javier Bize*, arquitecto; *Jorge Brantmayer*, fotógrafo; *Manuel Antonio Aguirre* de Cromagnon Serigrafía; *Adolfo Flores* de Radio Beethoven y Galería ArtEspacio.

UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE

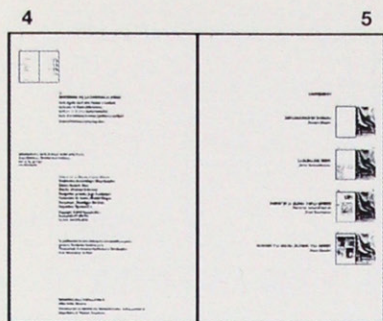
GONZALO DI-

AZ

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SANTIAGO DE CHILE

DICIEMBRE 1997 ENERO 1998



15

EDICIONES DE *LA CORTINA de HUMO*

serie *el grito en el cielo* (teoría y análisis)

serie *mar de llanto* (literatura)

serie *pie de la letra* (artes visuales)

serie *el corazón en la mano* (política y análisis)

Casilla 16789/Correo 9/Santiago-Chile

MONUMENTO A ANDRÉS BELLO DE NICANOR PLAZA.

CASA CENTRAL, UNIVERSIDAD DE CHILE.

(PP. 7, 17, 39 Y 53)

FOT. BRANTMAYER

UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE

Producción del catálogo: *Nury González*

Editor: *Gonzalo Díaz*

Diseño: *Mariana Babarovic*

Fotografía portada: *Jorge Brantmayer*

Corrección de textos: *Moisés Venegas*

Pre-prensa: *Tecnología Uno Ltda.*

Impresión: *Ograma S.A.*

Copyright © 1997 Gonzalo Díaz

Inscripción N° 102.736

I.S.B.N. 956-272-857-9

La publicación de este catálogo ha sido posible, en parte,
gracias a Fundación América y a la
Vicerrectoría de Asuntos Académicos y Estudiantiles
de la Universidad de Chile

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

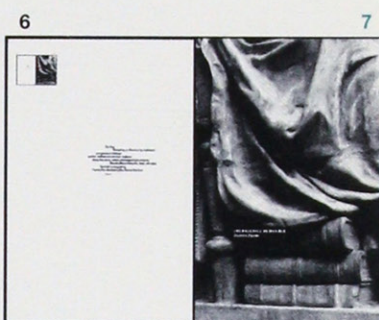
Milan Ivelic, Director

CORPORACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

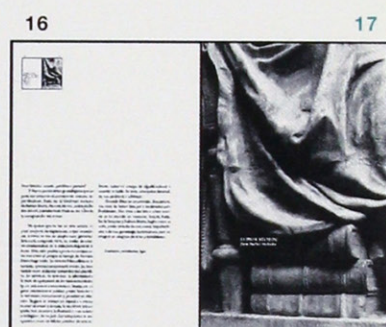
Maya Castro de Westcott, Presidenta

CONTENIDOS

METAMORFOSIS DE FACHADA
ROBERTO MERINO



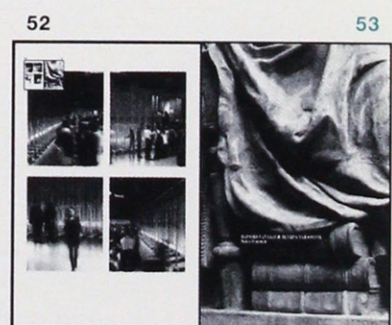
LA FAENA DEL TEXTO
JUSTO PASTOR MELLADO

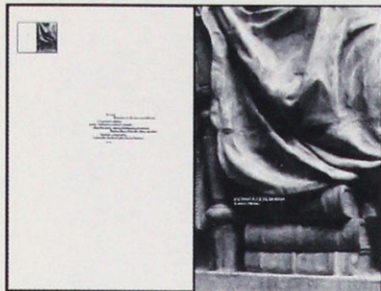


UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE
REGISTRO FOTOGRÁFICO de
JORGE BRANTMAYER




EL PODER Y LA GLORIA, EL DESEO Y LA MUERTE
PABLO OYARZÚN

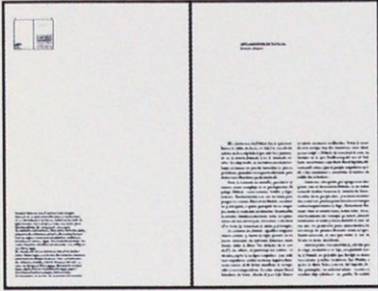




La obra
UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE
y el presente catálogo
quedan dedicados a mis tres mujeres:
Nury González, artista e infatigable productora;
Daniela Díaz y Asunción Díaz, mis hijas.
También a mis padres,
Fernán Díaz Bastidas y Lía Cuevas Ramírez.



METAMORFOSIS DE FACHADA
ROBERTO MERINO



ROBERTO MERINO NACIÓ EN SANTIAGO EN 1961. ESTUDIÓ EN EL INSTITUTO NACIONAL Y LITERATURA EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE, DONDE SE GRADUÓ EN 1983 CON UNA TESIS SOBRE LA OBRA DEL POETA JUAN LUIS MARTÍNEZ. HA PUBLICADO LOS LIBROS *TRANSMIGRACIÓN* (POESÍA, EDICIONES ARCHIVO, 1987), *MELANCOLÍA ARTIFICIAL* (POESÍA, EDICIONES CARLOS PORTER, 1997) Y *SANTIAGO DE MEMORIA* (CRÓNICAS, EDITORIAL PLANETA, 1997). FUE TAMBIÉN COAUTOR DEL LIBRO *CHILENOS UNIVERSALES* (PLANETA / LA MÁQUINA DEL ARTE, 1995).

HA TRABAJADO EN LAS REVISTAS *APSI*, *DON BALÓN* Y *PAULA*. DESDE 1995, LA REVISTA *HOY* PUBLICA SEMANALMENTE SUS COLUMNAS SOBRE EL TEMA DE SANTIAGO. HA ESCRITO, ADEMÁS, TEXTOS EN RELACIÓN CON LA OBRA DE GONZALO DÍAZ (1994), EUGENIO DITTBORN (1993, 1996), CARLOS ALTAMIRANO (1995, 1997) Y JUAN PABLO LANGLOIS (1997), ENTRE OTROS. ACTUALMENTE ES EDITOR DE LA REVISTA *PATAGONIA*.

METAMORFOSIS DE FACHADA

ROBERTO MERINO

El triste caso de Dédalo (en lo que se refiere a la caída de Icaro, su hijo) es uno de los relatos de la antigüedad que más han perdurado en la mente literaria y en la memoria común. Su adaptación en los textos escolares subraya al menos un par de moralejas y, por su patetismo, pareciera un soporte adecuado para el discurso fúnebre o parlamentario.

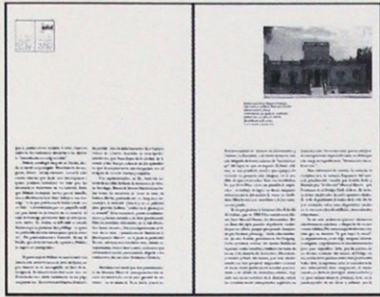
Pero la historia es extraña, por decir lo menos, como complejo es su protagonista. El griego Dédalo –nos cuentan Ovidio y Apolodoro– fue desterrado a la isla de Creta para purgar un crimen filial: el de Pérdix, su sobrino y discípulo, a quien precipitó de un empujón desde la ciudadela de Minerva. El móvil fue la envidia: Pérdix se mostraba como un aprendiz en exceso aventajado. De hecho, a los doce años había ya inventado la sierra y el compás.

El nombre de Dédalo significa originalmente *artista*, y desde el siglo pasado se ha hecho sinónimo de *laberinto* (muchas veces hemos leído la frase “los dédalos de la ciudad”). En efecto, el personaje era artista –o técnico, según la antigua acepción– y en todo caso arquitecto, si bien entre sus logros adicionales cuenta el de haber enseñado la navegación a sus compatriotas. Su obra mayor fue el laberinto de Creta, donde él y su hijo fueron

en cierto momento confinados. Sobre la causa de este castigo hay dos versiones: unos dicen que se culpó a Dédalo de construir la vaca de madera en la que Pasífae copuló con el toro (acto monstruoso cuyo fruto fue el lúgubre Minotauro); otros, que el propio arquitecto ayudó a los atenienses a encontrar el camino de salida del laberinto.

Como sea, aún queda por agregar una desgracia más al historial de Dédalo: la de haber causado indirectamente la muerte de Icaro. Cautivo de su propia obra, y ansioso de libertad, armó con plumas y cera las alas con las que ambos emprendieron la fuga. El resultado fue, como todo el mundo sabe, lamentable. Icaro, desatendiendo los consejos paternos, levantó demasiado el vuelo y el sol derritió la cera de sus alas. Su padre sólo pudo mirar desde alto el amasijo de plumas flotando sobre el agua. Desde entonces, el mar que rodea la isla de Samos se llama Mar Icario.

Pero hay más. Cuando Dédalo, abatido por la culpa, enterraba a su hijo, se aproximó hasta el túmulo un pajarillo que fustigó su dolor con aleteos y saltos burlescos. Era Pérdix, a quien la diosa Palas, amante del ingenio, había protegido transformándolo –como su nombre deja adivinar– en perdiz. Es sabido



que la perdiz nunca se eleva mucho, hace sus nidos en los cercados y revolotea a ras de suelo “recordando su antigua caída”.

Dédalo se refugió después en Sicilia, donde se sintió muy acogido. Hambriento de venganza, Minos –el rey cretense– anunció a los cuatro vientos que daría una recompensa a quien pudiera enhebrar un hilo por los laberínticos vericuetos de un caracol. Sabía que Dédalo se dejaría tentar por el desafío, como efectivamente lo hizo: indujo a una hormiga –a la que previamente había atado con un hilo– a introducirse por un pequeño orificio practicado en la concha de un caracol. Al salir la hormiga por el otro lado el trabajo estaba hecho. La noticia se difundió y cuando Minos supo el paradero del prófugo –a quien no pretendía dar otra recompensa que la muerte–, fue personalmente a buscarlo. El rey de Sicilia, que le había tomado aprecio a Dédalo, lo negó a su perseguidor.

El personaje de Dédalo ha encontrado una resonancia estructural en la obra de Joyce, según leemos en la monografía de Jean Paris. Imágenes fundamentales del mito son reformuladas con cierta insistencia en las páginas joyceanas. El nombre de Stephen Dedalus,

de partida, remite directamente a él, y hay que tomar en cuenta también la concepción laberíntica que tiene Joyce de la ciudad, de la novela y del tiempo, además de los episodios en que el acoplamiento sexual aparece con el estigma de un acto bestial y culpable.

Una representación, en fin, bastante notable de la caída de Icaro la tenemos a la vista, en Santiago, frente al Museo Nacional de Bellas Artes. La escultura es, como se sabe, de Rebeca Matte, pretende ser un temprano homenaje a la aviación chilena y en su pedestal lleva grabada la frase “unidos en la gloria y en la muerte”. El monumento puede considerarse una primera entrada a la obra que Gonzalo Díaz ha instalado al interior, en la sala Matta. Con letras de neón, Díaz ha reproducido el título de su obra –precisamente *Unidos en la Gloria y en la Muerte*– en la parte superior del frontis, sobre el nombre del museo, tallado en bajorrelieve. Como dato anexo, anotamos que sobre este conjunto permanece la *Alegoría a las bellas artes*, del escultor Guillermo Córdoba.

Me adelanto a decir que este procedimiento de Gonzalo Díaz –la incorporación del recinto de exhibición en el plan general de sus obras– no es reciente. Ya lo había puesto en



INGENIERO JUAN ALBERTO CAPURRO,
RESIDENCIA DE JUAN BAUTISTA RAFFO
(MONTEVIDEO 1870),
CONVERTIDA EN 1929 EN EL MUSEO
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES
JUAN MANUEL BLANES.
FOT. G. PELUFFO, MONTEVIDEO

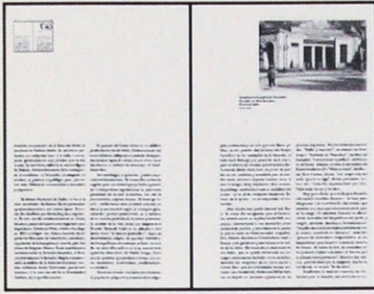
funcionamiento en museos de Montevideo y Caracas. Su finalidad, a mi modo de ver, va más allá del gesto de buena crianza de “hacerse cargo” del lugar en que se expone. Si fuera sólo eso, no nos quedaría mucho que agregar. Se trata de un proyecto más riesgoso, en la medida en que no se saben bien sus resultados. Lo que hace Díaz —si se me permite la expresión— es *trabajo de lugar*: es decir, despierta el inconsciente del recinto (a veces un verdadero Minotauro) y lo mantiene a la luz mientras se pueda.

Es lo que pasó en la intervención *El Jardín del Artista*, que en 1993 Díaz realizó en el Museo Juan Manuel Blanes, de Montevideo. Hacia fines del siglo pasado, el palacete —rodeado por un añoso parque que parecía imaginado por Herrera y Reissig— había sido residencia de una familia prominente de Uruguay. Como convenía al caso, los muros familiares tapiaban sordos secretos, verídicas historias de locura y de muerte. En la ocasión, Díaz trabajó dentro y fuera del museo, y lo hizo básicamente con luz: proyectó diapositivas e iluminó de un modo particular la escalera que conducía a un altílo de reclusión; además, bajo cada una de las estatuas de la fachada, adosó los nombres de los siete pecados capitales, en

letras de neón. Un comentario que escribí para el catálogo de esa exposición lleva un título que aún me parece pertinente: “Iluminación de un fantasma”.

Pero volvamos a lo nuestro. La muestra se completa con un extenso fragmento del mensaje presidencial —escrito por Andrés Bello y firmado por “el obscuro” Manuel Montt— que fundamentó el Código Civil chileno. El texto, en letras mayúsculas de neón aparece cubriendo todo el perímetro interior de la sala Matta y va sostenido sobre unos dispositivos usados en la construcción de edificios, denominados *alzaprimas*.

Es de toda evidencia que con elementos relativamente mínimos, a despecho de su monumentalidad, Díaz se encarga de levantar una obra que no descarta “lo que hay a la mano”. La experiencia es, como dije, riesgosa: el artista empieza a equilibrar en el aire elementos de gran peso específico. Está, por de pronto, en los fondos estelares del museo, el Código Civil, el laberinto jurídico redactado por Andrés Bello. Está, si seguimos el trazo ascendente de una indeclinable línea imaginaria, el museo mismo, su fachada (de algún modo su facha y su pose eminentemente pública). Está, en la prolongación de esa línea y referida por la lu-



mínica enunciación de la frase del título, la escultura de Rebeca Matte. La escultura pertenece, en cualquier caso, a la calle, a un espacio gradualmente más público que el del museo. La escultura refracta la remota figura de Dédalo. Alternativamente ésta corresponde al envidioso, al homicida, al relegado, al cautivo, al padre y al prófugo; pero, por sobre todo, Dédalo es un sincretismo de artista y arquitecto.

El Museo Nacional de Bellas Artes y la obra escultórica de Rebeca Matte pertenecen aproximadamente a una misma época. El museo fue diseñado por Emile Jecquier, arquitecto francés nacido accidentalmente en Chile, donde su padre trabajaba como ingeniero para el gobierno. Criado en París, volvió a Santiago en 1891 e integró una última hornada de arquitectos franceses de orientación neoclásica, impulsores de la disciplina en nuestro país. Las obras de Jecquier fueron fundamentalmente institucionales: la Estación Mapocho, la Estación Providencia (o Estación Pirque, hoy demolida), el edificio de la Bolsa de Comercio; también el Palacio de los Tribunales, que le tocó terminar, y la casa central de la Universidad Católica, de la que fue coautor.

El palacio del Bellas Artes es un edificio particularmente simbólico. Podemos verlo hoy como el lejano reflejo de un período de esplendente desintegración social, como *el eco* —para decirlo con la retórica de entonces— *de los últimos días*.

Los sociólogos, o quien sea, pueden especular sobre este tema. El museo fue motivo de orgullo para una ciudad que ya había aprendido a comportarse orgullosamente, que había producido de manera sistemática una red de monumentos arquitectónicos. El enemigo común —el fantasma de la sociedad colonial, aldeana y oscurantista según el concepto generalizado— parecía quedar atrás, en la resolana de un camino polvoriento. El nuevo y reluciente modelo de la vida social era alegremente francés. Edwards Bello se ha referido a esta época como “el tiempo gordinflón”: lapso de desinteresada alegría, de papadas históricas, de champañismo, de carruajes señeros. La cara fea de esos años está en el muy mencionado opúsculo *Sinceridad*, de Valdés Cange. Otras son las palabras que ese libro subraya con tintes tenebrosos: insalubridad, analfabetismo, mortalidad.

De vez en cuando, nos dicen los cronistas, el populacho y algunos entusiastas de la oligar-



ARQUITECTO *CARLOS RAÚL VILLANUEVA*,
GALERÍA DE ARTE NACIONAL
(CARACAS 1937).
FOT. G. DÍAZ

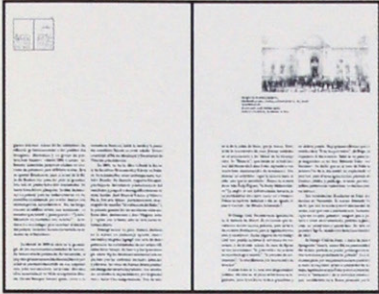
quía intersectaban en una que otra fiesta pública, en los puestos dieciocheros del Parque Cousiño o en los navideños de la Alameda, al calor de la fritanga y al palmoteo de la cueca, pero se trataba de mundos que se estaban distanciando desde hacía rato, al punto de quedar el uno invisible e inaudible para el otro. Por tanto, así como el poeta barroco ve en la rosa la imagen de la serpiente o de la muerte, el psicólogo tendencioso verá en el edificio del museo –y en el de cualquier residencia fastuosa de la época– su contrapartida: el conventillo.

Pero el arte bien podía adornar esta fiesta. El museo fue inaugurado para el Centenario, estrictamente en septiembre de 1910, con pompa, circunstancia y una exposición internacional de pintura, probablemente la primera que se hacía en Chile de cierta magnitud. Don Alberto Mackenna Subercaseaux viajó a Europa para gestionar personalmente la traída de las obras. (Es conocido su desencuentro con Rodin, que no quería saber nada con encargos provenientes de Chile: nunca le habían devuelto las maquetas de su monumento a Arturo Prat, que las autoridades locales estimaron improcedente). Nathanael Yáñez Silva nos ha dejado un recuerdo apreciable de las pintu-

ras expuestas. Por sus títulos las conoceréis: “Orfeo y bacantes”, de Alvarez de Sotomayor; “Barbería en Volandam”, de Manuel Benedito; “Amor místico y profano”, de Romero de Torres. Además, un retrato decorativo del Káiser Guillermo II y “Ultimos rayos”, del francés Paul Chabas, donde “una mujer sale del baño, que es un lago”. Había, por cierto, mucho más. Chile fue representado por Lira, Valenzuela Llanos y Gordon.

Hay que añadir que el Parque Forestal –de diseño también francés– se hizo posible gracias a la construcción del museo, que reevaluó una zona que al momento era lo peor de Santiago. Un deletéreo basural, en efecto, cubría las orillas del Mapocho en esa parte, y –según recuerda Mackenna Subercaseaux– “tropillas de burros escuálidos revolvíanlo con el hocico, buscando su alimento”, mientras “grupos de cachureras hurgueteaban en los desperdicios para hacer su miserable cosecha de huesos, de tarros de lata, de utensilios rotos y demás objetos arrojados a la basura, que la miseria sabe aprovechar”. El sector era, además, prostibulario y muy peligroso: dentro de sus límites se mataba “de día claro”.

Conforme a la tradición nacional, los obstáculos para la erección del monumento sur-



gieron del seno mismo de las iniciativas: las oficinas gubernamentales o los pasillos del Congreso. Mackenna y un grupo de prohombres hicieron –desde 1901 o antes– esfuerzos increíbles porque se abriera un concurso de proyectos para el futuro museo. Este se aprobó finalmente, pero, a causa de la falta de fondos, sin premios para el ganador. Aún así, se presentaron dos interesados: Alberto Cruz Montt y Jecquier. La idea de levantar un palacio para las bellas artes en un basural fue considerada por mucho tiempo una extravagancia incandescente. Sin embargo, cuando el edificio estaba casi terminado, un senador que acertó a pasar por ahí –“probablemente en correrías non sanctas”– entusiasmó a sus colegas para cambiar el destino del palacio: su intención era convertirlo en lazareto de tuberculosos.

La década de 1850 es clave en la genealogía de los monumentos alrededor de los cuales hemos estado pululando. En tal sentido, el impulso gubernamental de Manuel Montt permitió el posterior desarrollo de una arquitectura y de una escultura nacionales. Por esos años se estableció en Chile el arquitecto francés Claude François Brunet, quien, junto a su

coterráneo Henault, inició la teoría y la praxis del neoclásico francés en suelo criollo. Brunet construyó el Teatro Municipal y fue maestro de Vivaceta y de Aldunate.

En 1854, en tanto, Montt fundó la Escuela de Escultura Ornamental y Dibujo en Relieve. Su iniciador fue, como es de esperarse, también francés. Se llamaba Auguste François, participaba del aliento predominante del neoclásico y preparó a dos significativos escultores locales: José Manuel Blanco y Nicanor Plaza. Fue este último, posteriormente, el encargado de enseñar “el noble arte de Fidias” a la primera generación de escultores chilenos. Entre ellos, destacamos a dos: Virginio Arias y –quien nos interesa más en este instante– Rebeca Matte.

Detengámonos un poco. Rebeca Matte es en sí misma un personaje aparte, reconcentrada y singular. Agregó una nota de dolor personal a las amabilidades de los estilos oficiales de su tiempo. Si bien a principios de siglo cierto tópico del dolor existencial era explotado por las retóricas de salón literarias y plásticas, las obras de Rebeca Matte podrían ser desligadas de este imperativo. Sus esculturas no eluden la expresividad y por lo general tocan temas bien desgarradores. Uno de ellos



ARQUITECTO ÉMILE JECQUIER,
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES EN EL DÍA DE SU
INAUGURACIÓN
(SANTIAGO, SEPTIEMBRE 1910).
ARCHIVO FOTOGRAFICO, UNIVERSIDAD DE CHILE

es el de la caída de Icaro, que ya vimos. Otro, el de la inmolación de unos jóvenes soldados en el monumento a los héroes de La Concepción. Su “Horacio”, que reside en el hall central del Museo de Bellas Artes, equivale a una marmórea demostración de estoicismo. Sus dolores no artísticos —que le consumieron la vida más que la escultura— fueron la muerte de su hija (Lily Iñiguez, “la Daisy Miller chilena”) y, según se nos informa recientemente, la imposibilidad de cierto amor no ortodoxo (véase el capítulo dedicado a ella en *Agonía de una irreverente*, de Mónica Echeverría).

El Código Civil fue redactado igualmente en el decenio de Montt. Es un asunto que excede con mucho mi competencia, pero se trata de un texto fundacional para la legislación chilena y americana. En las páginas de un código civil uno podría entrever la subtrama de una novela, o de la vida misma. Es cosa de fijarse en sus enunciados: “la presunción de muerte en caso de larga ausencia”, “la promesa de matrimonio”, “la transferencia y la transmisión de dominio”.

Andrés Bello es un caso raro de genialidad jurídica. No sólo en el plano estrictamente legislativo, sino también en el de la gramática y

en el de la poesía. Hay quienes afirman que su versión de la “Oración por todos”, de Hugo, es superior a la del maestro. Bello es un personaje enigmático, si los hay. Edwards Bello —su bisnieto— ha dicho que en el caso de Bello la estatua (la de la Alameda) ha suplantado al hombre, pero él lo imagina en una plazuela de Caracas, pálido y pelilargo, tomado por escalofríos poéticos sin vislumbrar su destino sudamericano.

Los antecedentes familiares de Bello son escasos en Venezuela. El mismo Edwards ha dicho que hay hombres que no descienden de nadie, sino que crean descendencia. Lastarria —que era un poco pelador— asegura que, a pesar o a causa de su educación positiva inglesa, creía en penaduras y aparecidos. En esto se parecía a Egaña, el redactor de la Constitución de 1833.

El Código Civil de Bello, a decir de Jaime Eyzaguirre “tiene la misma fría impersonalidad del Estado portaliano y sabe prolongar su estructura al campo del derecho privado”. Con él, se reemplaza por vez primera en esta parte del mundo el ampuloso estilo moralizador de las viejas legislaciones españolas y se concibe la ley como la “declaración de la voluntad soberana que, manifestada en la forma prescrita por la



Constitución, manda, prohíbe o permite”.


Y hay un par de datos genealógicos que no podemos evitar en el contexto de nuestras especulaciones: Bello era el bisabuelo materno de Rebeca Matte; Manuel Montt, padre de Pedro Montt, presidente de Chile en los años de la inauguración del museo.

No quiero que se vea en este escrito un puro conjunto de digresiones, cuyas conexiones mutuas no son en ningún caso gratuitas. Están ahí, a segunda vista, en medio de nuestra cotidianeidad, en la calle José Miguel de la Barra. Si ha sido posible apuntar unos elementos con otros es porque el trabajo de Gonzalo Díaz obliga a ello. La obra de Díaz inficiona la historia, que casi siempre está oculta. La hace visible como el líquido develador del científico. Su virtud es, en este caso, la efectividad a la hora de apropiarse de los elementos dados (y no solamente encontrados). Mediante un gesto relativamente módico puede levantar a la vez varios monumentos y ponerlos en relación. El gesto es módico en relación a sus alcances: el museo y la calle; la escultura y la arquitectura; el mito y la fundación –no menos mitológica– de un país. Las alzaprimas se nos aparecen como metáforas precisas de este es-

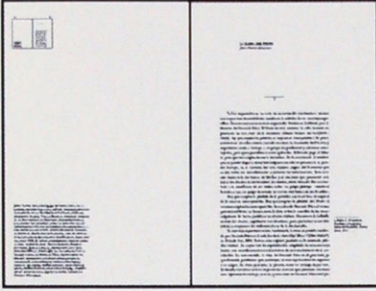
fuerzo: alzar un cuerpo de significaciones e impedir su caída. Se trata, si se quiere decir así, de una restitución a Dédalo.

Gonzalo Díaz ha construido, finalmente, una obra de varios tiempos y de diversas profundidades. Una obra colectiva a cuyos autores se ha reunido en ausencia: Andrés Bello, Emile Jecquier y Rebeca Matte. Según como se mire, puede tratarse de una novela arquitectónica o de una genealogía institucional, pero no se agota en ninguna de estas posibilidades.

SANTIAGO, NOVIEMBRE, 1997



LA FAENA DEL TEXTO
JUSTO PASTOR MELLADO



JUSTO PASTOR MELLADO (1949). EN PLENA ÉPOCA DE LA REFORMA UNIVERSITARIA REALIZÓ SUS PRIMEROS ESTUDIOS DE FILOSOFÍA EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, EGRESANDO EN 1974. VIAJA A FRANCIA, DONDE 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, GRACIA BARRIOS, EUGENIO DITTBORN, PATRICIA ISRAEL, ARTURO DUCLOS Y JUAN DOMINGO DÁVILA. 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).

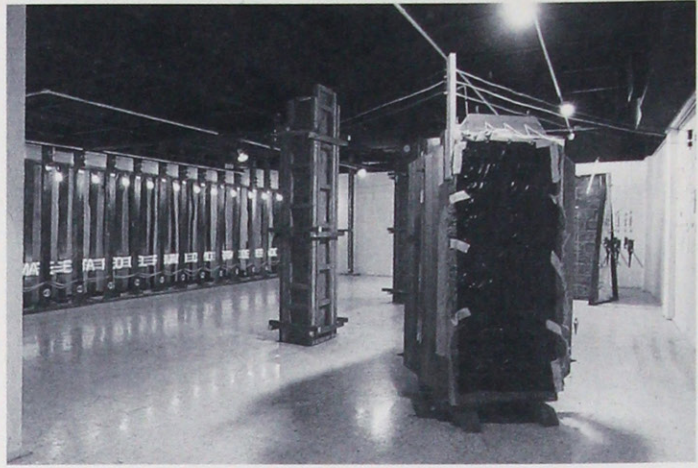
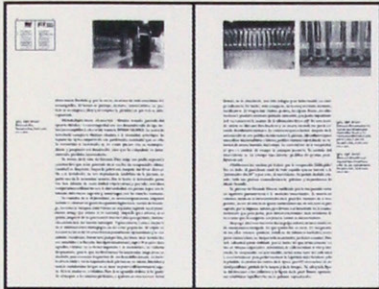
I

Una exposición es un acto de enunciación destinado a marcar una coyuntura de exhibición mediante la edición de un montaje específico. En este caso se trata de la exposición Unidos en la Gloria y en la Muerte, de Gonzalo Díaz. El título de esta muestra ha sido tomado en préstamo de una obra de la escultora chilena Rebeca Matte (1875 - 1929). *Hay que aceptar la pérdida; el original es irrecuperable*.¹ Es precisamente en los años treinta cuando se cierra la Academia de Pintura y el gobierno envía a Europa a un grupo de profesores y alumnos aventajados, para que aprendieran artes aplicadas. El Estado paga el billete para que los originales sean devueltos. Es la conciencia inmediata que se puede llegar a tener del Original cuando se pronuncia la palabra Europa, en la historia del arte chileno: lógica del fantasma que anima todas las transferencias e intentos de devoluciones. Esto ocurrió durante la dictadura de Ibáñez y el ministro que promovió esta iniciativa fue don Pablo Ramírez. En verdad, dicha decisión fue un atentado a la enseñanza de las bellas artes: un golpe plebeyo –desde el Estado; o sea, un golpe de estado en contra del Orden de las Familias.

Hay que aceptar la pérdida de la posición aristocrática: el original de la clase es irrecuperable. Hay que aceptar la pérdida del título: el nombre original es irrecuperable. La acción de Gonzalo Díaz al tomar prestado el título, es hacer correr la tinta sobre la cuestión de las transcripciones de textos jurídicos en el arte chileno. Promueve la infidelidad de los títulos, repitiendo sus términos, para perturbar el sentido inicial y acogerse a las deformaciones de la declinación.

El montaje reproduce estructuralmente la *toma de partido* realizada por Gonzalo Díaz en la edición de la obra *¿Qué Hacer? (Chto dielat?)*, en Galería Sur, 1984. Este es otro *original* perdido en la memoria plástica chilena. La coyuntura de reproducción ampliada de este montaje indica una transformación en el estatuto de reconocimiento de la instalación. En este sentido, la obra de Gonzalo Díaz es *de-generada*, ya que formula problemas que restituyen el montaje haciéndolo regresar a su origen. En otras palabras, lo plantea como un trabajo de pintura. El desafío analítico está en exponer las razones que permiten sostener esta hipótesis de trabajo; esto es, que la obra de Gonzalo Díaz está pic-

1 Néstor A. Braunstein,
Freudiano y lacaniano,
Editorial Manantial, Buenos
Aires, 1994.



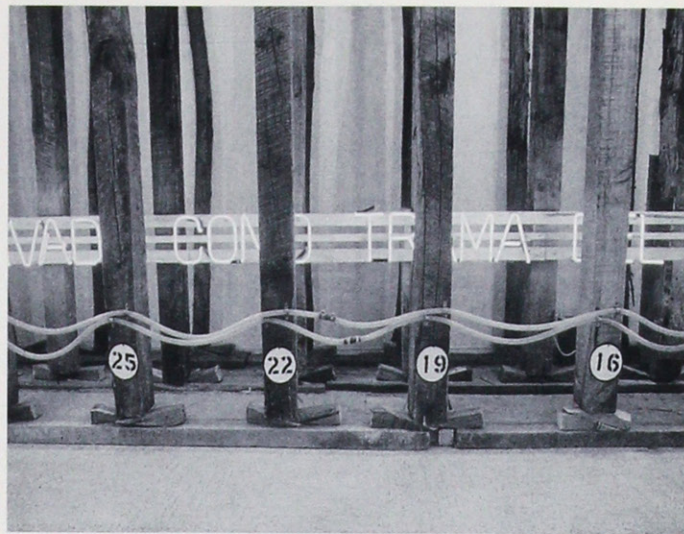
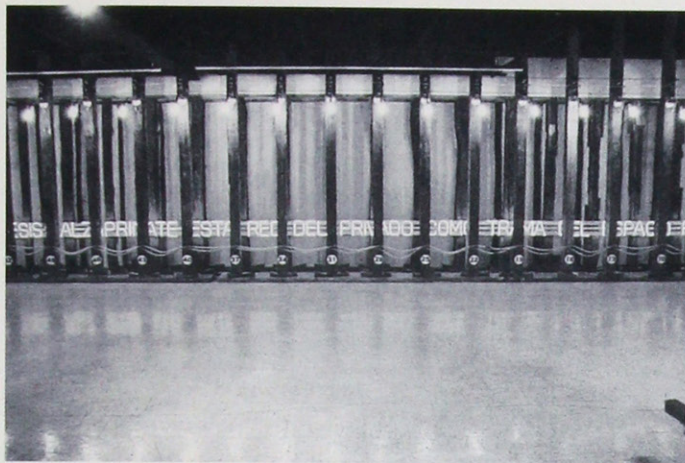
tóricamente fundada y, por lo tanto, se retrae de toda consideración escenográfica. El teatro es plebeyo; el salón, aristocrático. La pintura es el original. Hay que aceptar la pérdida; la pintura es irre recuperable.

Metodológicamente, el montaje –término tomado prestado del aparato del cine– no es compatible con una determinación de tipo teatral (escenográfica), sino estrictamente ESCENA-GRÁFICA. La razón de introducir semejante término obedece a la necesidad estratégica de separar las aguas respecto de una producción curatorial que no sólo ha convertido la instalación en un nuevo género, con su correspondiente y progresiva academización, sino que ha aniquilado su determinación pictórica inconsciente.

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 lo tanto, la instalación posee una tasa mínima de narratividad objeto-visual y por ello, establece compromisos suficientes con la discursividad: en primer lugar, con la historia del arte; en segundo y tercer lugar, con las ciencias humanas.

La cuestión de la objetualidad, en estas composiciones, adquiere sentido al obtener su garantía epistemológica de la noción de *bricolage*, tal como la recupera Levi-Strauss en el primer capítulo de *El pensamiento salvaje (La ciencia de lo concreto)*. Pequeño gran avance, si se quiere, respecto de lo que conocíamos de Cirlot y su primera iluminación surrealista del mundo del objeto. Y gran avance, a secas, respecto de la reivindicación demagógica de las artes populares. El objeto en las instalaciones 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 certidumbre de que no se tiene un *pater* suficientemente seguro. Sólo la madre es, *certissima*. Pero la vanguardia chilena le ha perdido el respeto a las madres pictóricas, a quienes se saca en cara haber

1984. ¿QUÉ HACER?
INSTALACIÓN,
GALERÍA SUR, SANTIAGO.
FOT. G. MEZA



llevado, en lo identitario, una vida indigna y no haber tenido un cuerpo suficiente. De hecho, todo cuerpo es, en tanto que objeto de deseo, insuficiente. La vanguardia chilena padece, de alguna forma, los efectos de una posición narcísica-primaria irresuelta, que jamás experimentará un avance en la carrera de la afirmación de su *self*. En este sentido, existe un discurso de abandono y un constante reclamo por la ausencia de referente materno. Lo curioso es que se instala después de la exoneración de una política dominante en la pintura. Me refiero al peso masculino del *manchismo* chileno: política seminal cristalizada en voluntad de reconstrucción del cuerpo. Lo sintomático de la vanguardia es que su modelo de cuerpo es siempre yacente. El modelo del manchismo es un cuerpo eyaculante: política de grumo parafiguracional.

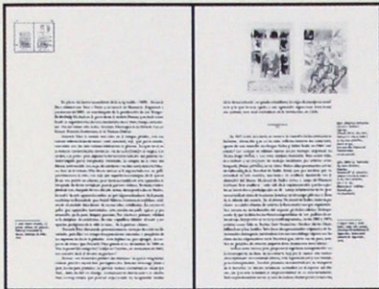
¿Cuáles son las madres pictóricas que la vanguardia (di)lapida? Por un lado, el paisajismo senil de todo aquello que se vincula a la “generación del 40” y por otro, el manchismo. Se podría incluir, además, toda esa pintura surrealizante, próxima y dependiente de Mario Carreño.

La pintura de Gonzalo Díaz es verificada por la vanguardia como un equívoco perteneciente a la tradición manchística. El asunto en cuestión reside en la reconstrucción de la posición histórica de la vanguardia, en un momento en que la seminalidad del manchismo es perseguida por el régimen militar, que favorece el desarrollo de la surrealización y el paisajismo, para decorar el interior de las entidades financieras que han logrado conjurar la amenaza del socialismo.

Hay algo más: una vez acaecido el golpe militar, el manchismo sería severamente castigado. Lo que quedó fue un vacío. La vanguardia de los años ochenta quedaría huérfana de referente histórico; razón por la cual condena en bloque toda la situación pictórica anterior. Pero esta orfandad queda definida por el hecho de que el manchismo no era un bloque originario a reivindicar, lo suficientemente útil y adecuado. La vanguardia, en este sentido, debió inventarse una orfandad a su conveniencia para poder sostener la hipótesis del abandono y de la pérdida. Al revisar los textos de la época post-73 se constata, la radical y eufórica pérdida de la lengua y de la imagen. De ahí que la figura del descenso a los infiernos y la figura de la pietá fuesen operaciones simbólicas significantes en su primera organización.

1984. ¿QUÉ HACER?
INSTALACIÓN (ANDAMIO DE
ALZAPRIMAS [CUARTONES
DE MADERA DE 4 X 4"] Y
TEXTO DE NEÓN [VER P. 32]),
320 X 1.200 X 100 CM.
GALERÍA SUR, SANTIAGO.
FOT. G. MEZA

1984. ¿QUÉ HACER?
INSTALACIÓN (DETALLE
DEL SISTEMA DE NIVELACIÓN
DE LAS ALZAPRIMAS),
GALERÍA SUR, SANTIAGO.
FOT. G. MEZA



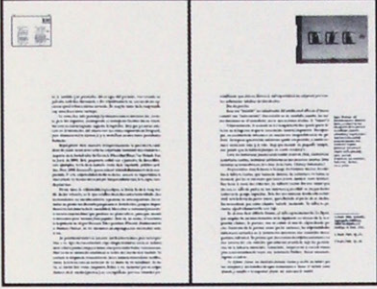
En pleno momento ascendente de la vanguardia –1978– Gonzalo Díaz obtiene una beca a Italia y se instala en Florencia. Regresará a comienzos de 1982, un mes después de la publicación de una fotografía de Nelly Richard en la portada de la revista *Domus*, que tenía como fondo la reproducción de una ilustración de su libro *Cuerpo correccional*. Cuatro meses más tarde, Gonzalo Díaz exponía en Galería Sur, su famosa *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*.

Gonzalo Díaz la instala esta obra en la imagen pública, con sus colores referenciales de marca: azul, amarillo, rojo, que por lo demás, coinciden con los tres colores básicos de la pintura. Lo que hace, es instalar la cromatización matricial –le da color (vida) a la virgen, a la madre, a la puta– para reparar la monocromatización del período anterior regido por la vanguardia matricida. La imagen de la chica del Klenzo está vestida con ropa de sirvienta: vestido azul, delantal blanco, toca en la cabeza. Una de sus manos está enguantada con un paño y sostiene con la otra, una caja que reproduce su imagen. Es lo que se llama una puesta en abismo, para declarar mediante esta operación la búsqueda de título nobiliario para la pintura chilena. Es decir, atribuyéndole uno, después de una década entera de negación de sus títulos. La razón de esta operación radica en que el procedimiento de la *puesta en abismo* es formulado por André Gide en *Los monederos falsos*, utilizando el modelo del abismo de los escudos nobiliarios. En cuanto al paño, por operación metonímica, este resulta ser *pañero reglero*, y por extensión, paño para limpiar pinceles. Por cierto su primera utilidad es la limpieza de sanitarios, de cuya superficie elimina el sarro y los agentes patógenos de la vida íntima... de la pintura chilena.

Gonzalo Díaz desarrolla, posteriormente, trabajos de carácter funerario, para fijar un campo de operaciones textuales, a propósito de las representaciones lapidarias. Arte lapidar es, por ejemplo, el conjunto de obras que Gonzalo Díaz presenta en diciembre de 1988 en *Viva la postal* (Santiago de Chile) o en Curitiba, en noviembre de 1992, con ocasión de la *X Mostra da gravura*.²

El caso –en el sentido jurídico del término– es que la vanguardia chilena practica matricidio por lapidación. Este era el castigo bíblico para las mujeres públicas. La pintura chilena convertida en mujer pública, debe recibir su castigo. Lo *moderno* es desconocer a la madre. Pero no hay crimen que pase sin dejar huella. La vanguardia moder-

2 Justo Pastor Mellado, *La novela chilena del grabado*, Editorial Economías de Guerra, Santiago de Chile, 1995.



en la medida que provenían del campo del grabado, aun cuando su práctica artística desmentía e iba objetivamente en contra de las opciones que Antúnez mismo sostenía. En ningún texto de la vanguardia hay mención a estos trabajos.

La situación más paradójica y absolutamente desconocida, incluso para los expertos, corresponde al trabajo de Gordon Matta Clark, del cual no existe siquiera registro fotográfico. Hay que poner en relación su intervención del museo con las obras objetuales de Brugnoli, para dimensionar la distancia y la extrañeza entre ambos postulados formales.

El propósito de la mención al hipostalinismo es plantear la similitud de juicio entre estos artistas objetuales emblemático-obreristas, respecto de la instalación de Gonzalo Díaz *¿Qué Hacer?* en Galería Sur, en junio de 1984. Esta propuesta sufrió una operación de descalificación ejemplar, tanto de la derecha como de la izquierda político-estética. Pero 1984 fue un año que sancionó el desfallecimiento de la vanguardia. Y si la objetualidad de fines de los sesenta es hipostalinista minoritaria en el seno de su propio bloque referencial, ésta sigue siendo *pictórica*.

Ahora bien: la objetualidad que sigue, es decir, la de la vanguardia de los ochenta, es la que califico de radicalmente matricida. Las instalaciones, en sentido estricto, aparecen en esta coyuntura. Lo anterior no puede ser llamado propiamente instalación, porque depende estructuralmente de la muralidad. Me atrevo a sostener que se trata de una objetualidad que produce un *efecto relieve*, pero que necesita del muro para hacerse *friso popular*. Este es, en suma, el contexto interpelante en el que Gonzalo Díaz produce *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*, en un momento de repliegue del matricidio militante.

Es posible recurrir a la historia del folclor chileno para sacar partido a un tipo de construcción cuyo desplazamiento hacia el terreno de la crítica puede arrojar interesantes y contradictorias conclusiones. Pero antes es necesario establecer la razón del uso de este modelo. La animita es empleada como síntoma de un malestar discursivo verificable en la ostentación enunciativa de un deseo de materialismo. Es decir, el matricidio como respuesta fóbica a un malestar por el origen dudoso de la madre (pintura), es acompañado por una obsesión *pre-*



sentificante que sólo se distancia del hipostalinismo objetual por nuevas referencias teóricas de circulación.

Por de pronto,

Nace una "animita" por misericordia del pueblo en el sitio en el que se cometió una "mala muerte". Una animita es un cenotafio popular, los restos descansan en el cementerio, por lo que se honra el alma, la "anima".⁴

Objetualmente, la animita es un templete rústico que la gente levanta en el lugar en el que ha acontecido muerte imprevista. Por ejemplo, un accidente de tránsito o un asesinato a sangre fría en la vía pública. Se supone que el alma del occiso queda suspendida, a medio camino entre esta vida y la otra. Hay que hacerle un pequeño templo, una puerta que habilite el pasaje a su nueva condición.

Entre las tradiciones funerarias de ciertas zonas de Chile, destacan los cementerios-casitas, verdaderas poblaciones en que moran los muertos. Estas viviendas se encuentran en San Juan de la Costa, Chiloé y Balmaceda.⁵

Hay animitas muy famosas a lo largo de América del Sur. Es célebre la difunta Correa, que teniendo decenas de animitas a su haber, es venerada por los camioneros que hacen la ruta desde la costa del Pacífico hacia la costa del Atlántico. La difunta Correa fue una mujer que iba con su niño de pecho en una caravana que sufrió un ataque de los indios en la pampa argentina. Esto fue una masacre donde sólo sobrevivió este infante de pocos meses, que aferrado al pecho de su madre, fue encontrado por otros viajeros todavía mamando. La difunta, yaciente, siguió alimentando a su hijo.

En el caso de la difunta Correa, el niño sigue mamando. La figura que empleo de manera extensiva es la siguiente: en el caso de la vanguardia chilena, la pintura, aun en *estado de muerte*, sigue dando pecho. Sustituto de la pintura como pecho materno, las objetualidades debaten su inclusión en la institución de arte en una condición de angustiada orfandad. Es por eso que los artistas de objetos sostienen con esta institución una relación que debe ser estudiada bajo los parámetros de la infancia desvalida, carenciada, respecto de la cual el museo pasa a ser considerado como una Asistencia Pública. Por el momento, regreso al relato:

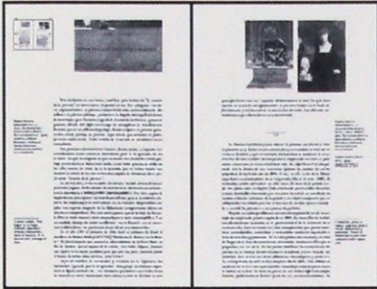
La difunta Correa era Deolinda Antonia Correa y se dió en hablar que era milagrera y las botellas de agua comenzaron a llenar el recinto como ofrenda y desafío a la sequedad eterna del valle que la mató.⁶

1992. *TRATADO DEL ENTENDIMIENTO HUMANO. INSTALACIÓN (TEXTOS GRABADOS EN PLACAS DE MÁRMOL [LOCUS AMOENUS / CARPE DIEM / HORTUS CONCLUSUS], MARCOS QUEBRADOS, NEONES Y OBJETO [MODELO DE ESPACIO CURVO DE RIEMANN]). 110 X 420 CM. X MOSTRA DA GRAVURA, CURITIBA, BRASIL. FOT. R. MERINO*

⁴ Oreste Plath, *L'animita, hagiografía folklórica*, Editorial Grijalbo S.A. Santiago de Chile, 1995.

⁵ Oreste Plath, Op. cit.

⁶ Oreste Plath, Op. cit.



REBECA MATTE,
MONUMENTO A LA
AVIACIÓN *UNIDOS EN LA
GLORIA Y EN LA MUERTE*.
EMPLAZAMIENTO (C. 1930)
FRENTE AL MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, SANTIAGO
(DETALLE DEL PLINTO).
FOT. CH. DERTINGER

Este incidente es una buena metáfora para hablar de “la muerte de la pintura” en los ochenta. *Sequedad eterna*. Por milagrera –es decir, representativa– la pintura chilena había sido mal considerada. Me refiero a la pintura plebeya, posterior a la llegada del español Alvarez de Sotomayor para hacerse cargo de la Academia de Pintura, que en la primera década del siglo se encarga de reemplazar la transferencia francesa por la transferencia gallega, dando origen a la primera generación criolla plebeya en pintura. Aquí habría que entender lo plebeyo como *caída* social. Caída nobiliaria invertida en movilidad social ascendente.

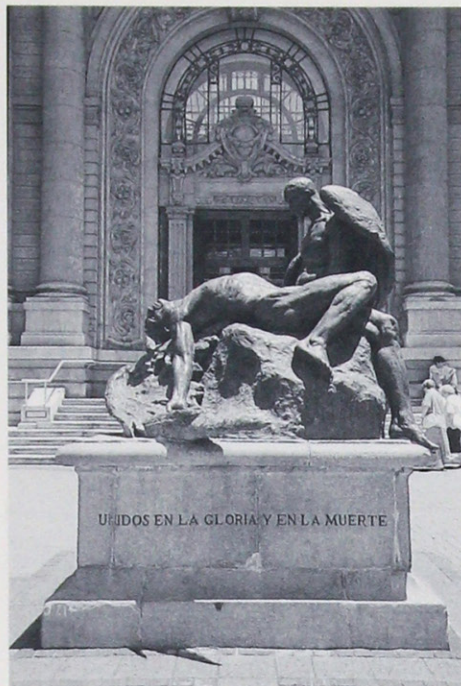
Los pintores aristocráticos chilenos, finiseculares, ni siquiera son considerados como amenaza identitaria para la vanguardia de los ochenta. Lo que les importa es que no exista una tradición criolla plebeya consistente; es decir, *modernista*, como tenía que ser, en el filo de los años veinte. La rabia de la vanguardia por no haber tenido una madre a la altura de las circunstancias, explica la virulencia de su proclamada “muerte de la pintura”.

La instalación, como animita chamánica tendría este carácter reparatorio *pagano*. Es fundamental insistir en la distinción entre *instalación chamánica* e INSTALACIÓN DIAGRAMÁTICA. Con ésto separo la dependencia que algunos historiadores señalan para la instalación respecto del *happening* y el *environment*. La instalación diagramática implica una ruptura respecto de las filiaciones comportamentalistas en el arte contemporáneo. Por esta razón pienso que el trabajo de Gonzalo Díaz es meta-museal, meta-museológico y meta-museográfico. Y en esa medida dialoga de modo conflictivo –en lo formal– con la monumentalidad cívica; en particular, la escultura conmemorativa.

*En el año 1922 el gobierno de Chile donó al gobierno de Brasil la escultura de Rebeca Matte (1875-1929) “Unidos en la Gloria y en la Muerte”. Tal fue el impacto que provocó la obra instalada en la Plaza Mauá, de Río de Janeiro, que el esposo de la artista, don Pedro Iñiguez, financió una réplica de la misma escultura para que esta vez fuera instalada frente al Museo de Bellas Artes de Chile, hacia 1930.*⁷

Aquí se verifica la necesidad y utilidad de la hipótesis del matricidio operado por la vanguardia. Este grupo escultórico reproduce la figura escénica de... ¡un momento posterior a una caída! Icaro ha elevado su vuelo demasiado cerca del sol y éste ha fundido la cera que aglu-

⁷ Ramón Castillo, “Mito trágico en el Parque Forestal”, suplemento Vivienda y Decoración, diario El Mercurio, 19 de abril de 1997, Santiago de Chile.



tinaba sus alas, cayendo violentamente al mar. Lo que hace sentido es la noción de aglutinación: la pintura chilena no la tenía *suficientemente* y se desarmó en su estructura de vuelo. Fue afectada materialmente por efecto de un acto de soberbia.

III

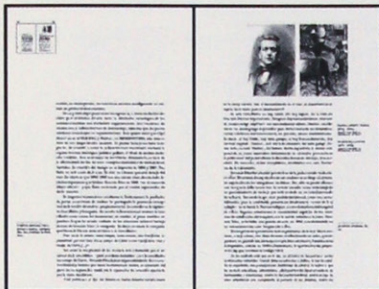
En *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, la primera sección de la obra se presenta en la forma de una instalación que considera la Sala Matta como su formato y que se concreta materialmente mediante la construcción de tres corridas de alzaprimas⁸, emplazadas en todo su perímetro, abarcando la altura total de la sala. En *¿Qué Hacer?* el alzaprimado estaba fabricado con cuarterones (pilares de madera de cuatro pulgadas). Estoy hablando de 1984. O sea, un año antes de la última exposición conmemorativa de la vanguardia (*Fuera de serie*, 1985). El andamiaje estaba reducido a un sólo muro. El resto de la galería acogía tres piezas más: un díptico (tela atravesada por cuchillos de cocina y muro de ladrillo atravesado por una recta de neón), un encofrado de madera sobre las columnas de la galería y un objeto compuesto por un refrigerador recubierto por una estructura de madera que se asemeja a un atril de pintura o a una prensa de grabado.

Hoy día es casi imposible reconstruir el alzaprimado con la tecnología de carpintería gruesa empleada en 1984. En trece años ha habido transformaciones radicales en la productividad de la industria de la construcción. Los cuarterones han sido reemplazados por postes metálicos normalizados, embutidos y extensibles mediante regulación a base de tornillos y pasadores. En las alzaprimas de cuarterones, el nivel de fragua de la loza de cemento era mantenida mediante cuñas que se golpeaban con un mazo. En los postes metálicos las correcciones dependen de un trabajo de levantamiento habilitado por un tornillo milimétrico. Esta es sólo una de las diferencias tecnológicas, y por lo tanto, conceptuales, de este trabajo respecto del de 1984. Otra diferencia reside en las estructuras que soportan el moldaje sobre el que se vierte la mezcla de la loza. Se trata de piezas de una *belleza high tech* simple. Podrían perfectamente formar parte de una *decoración minimal*. En

REBECA MATTE,
MONUMENTO A LA
AVIACIÓN *UNIDOS EN LA
GLORIA Y EN LA MUERTE*,
1922. EMPLAZAMIENTO (C.
1930) FRENTE AL MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, SANTIAGO.
FOT. N. GONZÁLEZ

REBECA MATTE BELLO
(1875 - 1929).
ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
UNIVERSIDAD DE CHILE

⁸ Alzaprima. (Como el dialect. azaprieme [Sant.], del lat. *altia preme*) f. palanca//2. Pedazo de madera que se pone como cuña para realzar alguna cosa.



cambio, en retrospectiva, los cuartones resultan *nostálgicos* de un modelo de productividad obsoleto.

No se puede dejar pasar el hecho siguiente, a título de ficción decisiva para el destino de este texto: la distinción tecnológica de los *andamios* sostiene una distinción suplementaria. Los cuartones de madera son la infraestructura de este trabajo, mientras que los postes metálicos constituyen su superestructura. Esto quiere decir que *¿Qué Hacer?* no es el ORIGINAL y *Unidos...* su REPRODUCCIÓN; más bien se trata de una diagramación marxista. El primer trabajo sostiene al segundo, de acuerdo a como la infraestructura económica sostiene la superestructura ideológico-jurídico-política. A título de modelo de ficción analítica. Este es el mejor de los Chistes. Finalmente, se trata de la efectualidad lectiva de unos *conceptos elementales* de materialismo histórico. La cuestión del tiempo no es importante: 1984 y 1997. Una fecha no está antes de la otra. Es sólo un número que está debajo del otro. Lo cierto es que 1984-1997 son una misma obra, donde debe incluirse el proyecto que hiciera Gonzalo Díaz en 1990 –en el marco de *Museo abierto*– y que fuera rechazado por el comité organizador de dicha muestra.

Es importante mencionar un elemento fundamental: la profusión de postes y cuartones de madera ha postergado la presencia conceptual de la noción de *madero*, propiamente tal. La cuestión es la siguiente: Crucifixión y Ortopedia. El cuartón infraestructural remite a la Crucifixión como *escena del inconsciente*; en cambio, el poste metálico reproduce lo que ha estado omitido en los discursos sobre el trabajo de arte de Gonzalo Díaz: la ortopedia. Es decir, es desde la ortopedia que Gonzalo Díaz le resta el Cristo a la Crucifixión:

*Pues no es lo mismo, como imagen, como escena, una Crucifixión representada por una Cruz sin el cuerpo de Cristo o una Crucifixión; Cruz y cuerpo de Cristo (...)*⁹

Así como la vanguardia de los ochenta está atravesada por la escritura de la cita bíblica –pietá y sudario incluidos–, con la crucifixión sin cuerpo de Cristo, Gonzalo Díaz laiciza el procedimiento de su constructividad y termina por desentenderse de la madre, en el reverso del gesto de su reparación mediante la operación de sanación ejecutada por la chica del Klenzo.

Y así podría ser: el Hijo del Hombre se vuelve Salvador cuando muere

⁹ Patricio Marchant, *Sobre árboles y madres*, ediciones Gato Mur, Santiago de Chile, 1984.



en la cruz y cuando, tras el descendimiento de la cruz, es depositado en el regazo de la tierra para la resurrección.¹⁰

En esta Crucifixión no hay Cristo. No hay regazo. En la obra de Gonzalo Díaz no hay consuelo. Tampoco hay descendimiento, sólo caída, como castigo *empírico* a una desobediencia mítica. *Unidos...* se afirma en un *cuento griego de pacotilla* para distanciarse de las determinaciones cristianas del inconsciente, no por ello, menos mediterráneas. Es decir: si hay Caída, hay mito griego; si hay Descendimiento, hay historia sagrada. *Unidos...* está del lado reversivo del mito griego. Sobre todo, cuando *Unidos...* de Rebeca Matte reproduce la escena corporal de un canon masculino determinado en situación post-coitum: la *petite-mort* del padre afirma la flaccidez funeraria del hijo; éste *desalado*. De unas alas, se lee: ortopédicas, recubiertas con cera. Fantasma de la crismación.

Gonzalo Díaz fue atacado por el virus de la polio cuando tenía cinco años. El sistema de regulación de sus muletas es análogo al sistema de regulación de los alzaprimas metálicos. Eso sólo se puede afirmar una vez que la infra-estructura ha estado resuelta como andamiaje de un procedimiento de trabajo que está anclado en un (otro) recuerdo de infancia. Recuerdo largo, si es posible decirlo así, como una re-habilitación, para la cual debía presentarse diariamente –antes de ir al colegio– en el Servicio Traumatológico, en el subterráneo del hospital de niños. Esperar, observando la materialidad explícita de los sistemas de calefacción del hospital, con la red de tuberías a la vista. Gonzalo Díaz, re-habilita una galería de arte, en 1984, convirtiéndola en un subterráneo del arte: hospital de niños.

El alzaprimado que recorre todo el perímetro de la sala Matta sostiene, a baja altura, una línea de texto confeccionado en neón, que reproduce un párrafo del Mensaje con que Manuel Montt, Presidente de la República, solicita en 1855 al Parlamento, la aprobación del proyecto de ley que contiene el Código Civil:

Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y en los sentimientos naturales. Cuando éstos se extravían o faltan, la voz de aquélla es impotente, sus prescripciones facilísimas de eludir y la esfera a que les es dado extenderse, estrechísima. ¿Qué podrían las leyes en materia de testamentos y donaciones, contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los

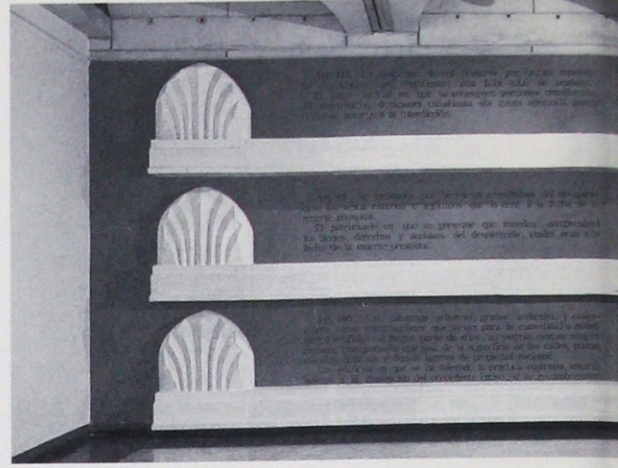
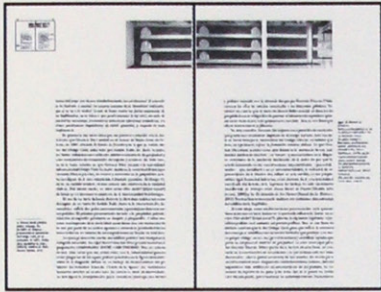
MANUEL MONTT TORRES
(1809 - 1880).

ARCHIVO FOTOGRAFICO,
UNIVERSIDAD DE CHILE

ANDRÉS BELLO LÓPEZ
(1781 - 1865).

ARCHIVO FOTOGRAFICO,
UNIVERSIDAD DE CHILE

10 *Patricio Marchant, Op. cit.*



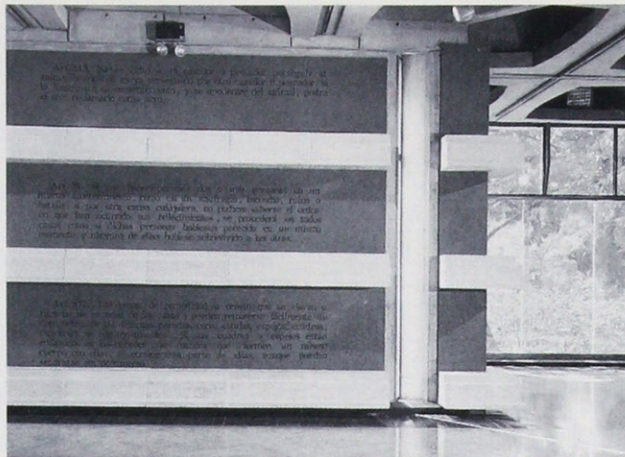
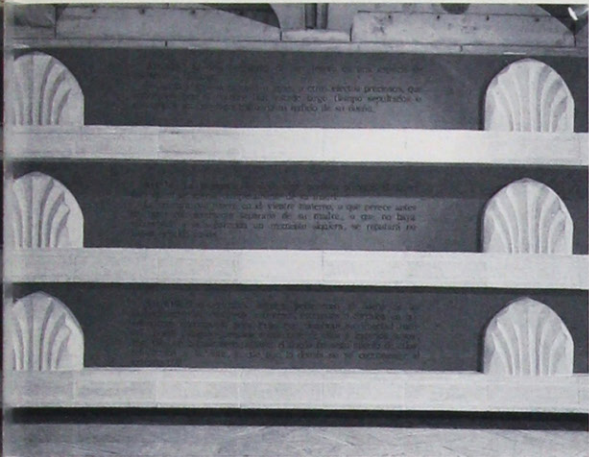
azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios? El proyecto se ha limitado a reprimir los excesos enormes de la liberalidad indiscreta, que si no es a la verdad, lo más de temer contra las justas esperanzas de los legitimarios, es lo único a que puede alcanzar la ley civil, sin salir de sus límites racionales, sin invadir el asilo de las afecciones domésticas, sin dictar providencias inquisitorias de difícil ejecución, y después de todo ineficaces.¹¹

La presencia del texto tiene que ser puesta en relación con la instalación que Gonzalo Díaz realizó en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en 1995, titulada *El Estado de Derecho* y en la que ya utiliza textos del Código Civil, redactado por Andrés Bello. En dicha ocasión, los textos utilizados eran artículos relativos al derecho de propiedad y a las condiciones de nominación de lugares y acciones. En todo caso, no es la única ocasión en que Gonzalo Díaz recurre a la textualidad referencial del Código Civil. La razón reside en la necesidad formal que Gonzalo Díaz se plantea, en cuanto a encontrar en la pragmática estatal una figura de la monumentalidad literaria y jurídica. El Código Civil es, en sentido estricto, el monumento más relevante de la civilidad chilena. Del mismo modo, un texto como *Chto dielat? (¿Qué hacer?)* de Lenin es un documento relevante de la discursividad bolchevique.

El uso de un texto de Lenin durante la dictadura militar, así como el empleo de un texto de Andrés Bello durante la reconstrucción democrática, señala dos polos monumentales y paradójales del accionismo político. El primero promueve el atentado a la propiedad privada, mientras el segundo promueve su respeto y progresión. Ambos son actos instituyentes de la socialidad ascendente. Las circunstancias de su uso por parte de un artista apuntan a revertir la juridicidad de los enunciados en un terreno de recomposiciones societales traumáticas.

Lo que aparece como sostén del edificio político bolchevique es la categoría del soviét. En *¿Qué Hacer?* Gonzalo Díaz pondrá en escena la proposición COMUNISMO= SOVIET + ELECTRICIDAD. Pero el carácter de esta obra tiene que ver, sobre todo, con la reversibilidad general como programa de blanqueo político y estético en la figura del *bolchevismo de la burguesía chilena* en su trabajo de derrocamiento del gobierno de Salvador Allende. Chiste de la época: los verdaderos leninistas estaban en el *otro lado*. En cuanto al texto de Montt-Bello, no está lejana la interpretación por la cual dicha preocupación textual

11 Manuel Montt (Andrés Bello), Mensaje del Ejecutivo al Congreso proponiendo la aprobación del Código Civil, 22 de noviembre de 1855. Código Civil, República de Chile, Editorial Jurídica de Chile, Novena Edición, 1987.



y política coincide con la vivencia del propio Gonzalo Díaz en Chile, durante los años de máxima restricción a las libertades públicas. Teniendo en cuenta que el texto de Montt-Bello concilia el derecho de propiedad con la obligación de proveer el bienestar de aquellos a quienes se ha dado el ser, o de quienes se ha recibido. Esta es una frase que afecta directamente la *filiación*.

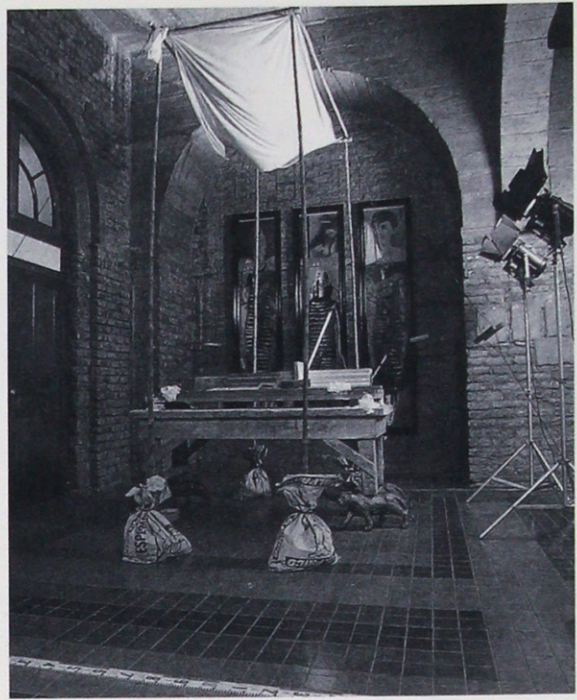
En esta cuestión, Gonzalo Díaz ejerce una operación de traslación que puede ser considerada ilegítima en el campo del arte. Esta consiste en hacer trabajar la textualidad del Código Civil en un terreno que le es, en apariencia, ajeno: la *formación artística chilena*. Lo que Gonzalo Díaz desea instalar como idea fuerza es la existencia de una juridicidad del Estado del Arte –su Soviet– que se establece en la filigrana subalterna de la existencia del Estado. Es la razón de por qué ha estado interesado en las construcciones arquitectónicas –por así llamarlas– que manifiestan en su monumentalidad, la voluntad de representación de la Nación. Me refiero en este sentido, al uso programático de la forma del balaustre, como síntoma de la constructividad neoclásica del Estado. Esta hipótesis de trabajo ha sido claramente manifestada en trabajos como *Banco-Marco de Prueba* (Galería Arte Actual, 1988) y *La Declinación de los Planos* (Bienal de La Habana, 1991). Tanto el balaustre como la moldura son emblemas del andamiaje del edificio de la República.

El andamiaje, como noción histórica y constructiva, es lo que sostiene el recurso al texto leniniano al que hacía referencia. Lenin, en su obra *Chto dielat?* (¿Qué hacer?), plantea la siguiente hipótesis: *el periódico político es el andamio del partido político*. Esta es una frase de distinto carácter que la del Código Civil, pero que señala la voluntad de actuar para modificar una situación histórica que produjo, a su vez, su propio código, en el cual (por antonomasia) se definía aquello que ponía en suspenso el derecho de propiedad. La obra visual que planteó Gonzalo Díaz en 1984 a partir de la lectura de esta frase, no consistió en la construcción de un andamio –lo que hubiera sido una mera ilustración– sino la puesta en escena de una torsión. En vez de plantear el armado externo, dispuso el acondicionamiento interno, del cual depende en toda edificación el levantamiento de las paredes, las columnas de soporte de los pisos y las lozas. Esa es la puesta en condición del alzaprima, que consiste en un *andamiaje interno*. De tal mane-

1995. *EL ESTADO DE DERECHO*.

INSTALACIÓN (RÉPLICAS DE PALMETAS Y MOLDURA DE LA FACHADA DE LA GALERÍA DE ARTE NACIONAL DE CARACAS, NUEVE ARTÍCULOS DEL CÓDIGO CIVIL DE LA REPÚBLICA DE CHILE, EN TEXTO AUTOADHESIVO). 370 X 1.800 X 100 CM. EN «INTERVENCIONES EN EL ESPACIO». MUSEO DE BELLAS ARTES, CARACAS. (COLECCIÓN DEL MUSEO).

FOT. R. ARMAS, CARACAS

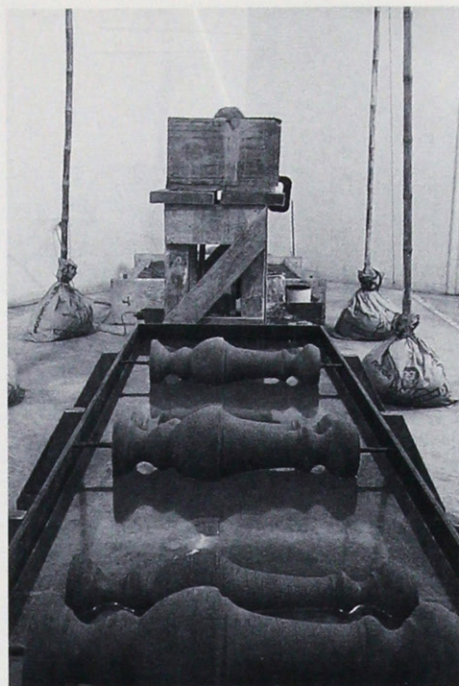
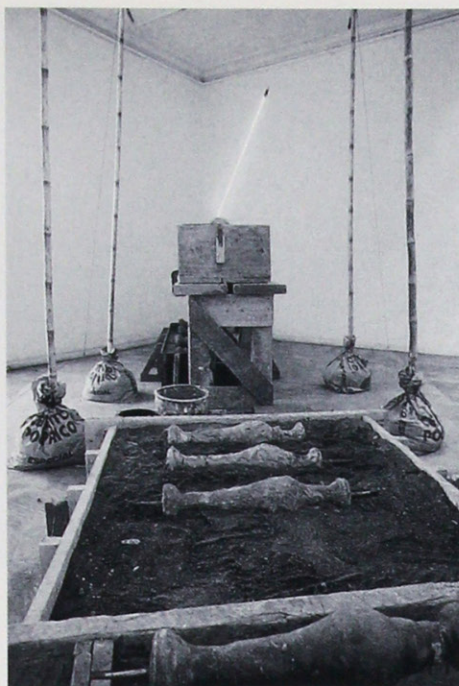


1991. *LA DECLINACIÓN DE LOS PLANOS*.
 INSTALACIÓN (MESA DE OBRA PARA LA FABRICACIÓN DE MOLDURAS SOSTENIDA POR TRES LEONES DE FIERRO FUNDIDO Y DICCIONARIO DE LA R.A.E., NEÓN, BALDAQUÍN Y TRÍPTICO SERIGRAFIADO).
 MEDIDAS VARIABLES.
 IV BIENAL DE LA HABANA, CUBA.
 FOT. BRANTMAYER

ra, Gonzalo Díaz, fiel a su propósito, *construyó aquello que permite construir*, como metáfora de su propio método de trabajo. Produjo objetivamente su propia *Re Edificatoria*.

Sobre las tres corridas de alzaprimado que ocupaban frontalmente un muro completo de la Galería Sur, entre los postes (cuartos) de la segunda corrida, instaló la siguiente frase escrita con luz de neón: HIPÓTESIS: ALZAPRÍMATE ESTA RED DEL PRIVADO COMO TRAMA DEL ESPACIO PÚBLICO. Convirtió un sustantivo en un enunciado performativo destinado a desmontar el modelo de relación chilena entre arte y política. La versión política de la aristocracia chilena –tanto de derecha como de izquierda– trata lo cultural como una extensión pública de su gusto privado. La pintura plebeya se dedicó a desmantelar esta actitud durante los primeros cuarenta años de este siglo, pero se encaminó por una representación pequeño-burguesa del paisaje, sintomatizándose como efecto de la reconstrucción radical del Estado. La clase media ascendente, carente de patrimonio rural, necesitaba una representación de su inalcanzable antecendencia simbólica como paisaje. La noción *red del privado* es confrontada con la noción de *trama del espacio público*, en un momento –1984– en que se sanciona en la discursividad de las ciencias humanas nacionales la invención del *regreso al privado*, por efecto del golpe militar. Esta es una de las hipótesis más recurrentes y *divertidas* del decaimiento teórico de la sociología chilena. Veámoslo así: el golpe militar habría obligado a los duros militantes dedicados ontológicamente a la cosa política, a descubrir el hogar, la familia, la *subjetividad* individual. Ese regreso al interior habría promovido el descubrimiento del “movimiento social” (sic). Sorprendente invención que sólo es comparable con la ingenuidad colectivizante del muralismo histórico y que, en términos identitarios, opera una regresión aristocrática en la producción de las ciencias humanas.

En el momento en que la vanguardia lapida a la madre pictórica, negándole la sal y el agua, las ciencias humanas se refugian... en la Madre (iglesia) y en las Fundaciones escritas en lengua extranjera. La necesidad de obtener recursos para seguir produciendo insumos para la industria política obliga a desmarxistizar el discurso. La obra de Gonzalo Díaz –*¿Qué Hacer?*– contaba con esta invención y lo declara en una frase *electrizante*: neón. Era su manera de responder, de glosar,



el texto de Lenin haciendo que los lectores *regresaran a lo reprimido*. Esa es una de las razones de la animadversión que dicha obra hizo surgir.

La razón de apelar a Lenin es metodológica y se afirma en el trato paródico que este artista sostiene con una de las piezas monumentales de una de las ciencias políticas más *fecundas* de este tiempo. La teoría leninista del partido es de sustrato genital. El trabajo de la vanguardia está garantizado simbólicamente por una concepción reproductora de la sexualidad. La palabra fecunda tiene aquí el rol de recibir el efecto de una reversión interpretativa. En *Chto dielat?* Lenin plantea los principios de su acción revolucionaria, del mismo modo que Gonzalo Díaz en *¿Qué Hacer?* expone los principios de su actividad de producción artística, citando a la distancia otro texto procesual, escrito por Roland Barthes y que lleva por título *¿Por dónde empezar?* Este texto que circulaba en el medio artístico santiaguino de 1984 como un manual de consulta, a título semejante de la circulación que tuviera *Obra abierta* de Humberto Eco. Estas obras eran leídas y consultadas de manera análoga a como lo hacía la militancia política con los textos leninistas. *Obra abierta* se lee como si se tratara de los *Principios elementales de materialismo histórico* de Marta Harnecker. Para combatir irónicamente esa dependencia textual de los manuales, Gonzalo Díaz quiso evidenciar el efecto constructivo de un texto que literalmente pretendía señalar cómo debían ser realizadas las cosas. Otro elemento de *¿Qué Hacer?* que debe ser recordado, es el *nivel de precariedad* con que declara el principio y el final de la oración. Se trata de un nivel usado por los obreros de la construcción: una manguera con dos tubos de vidrio en sus extremos y agua. Ejercicio elemental de vasos comunicantes entre el mundo de la política y el mundo de las artes visuales, en su tecnología simple.

La escritura de neón de *¿Qué Hacer?* retoma antiguos trabajos en los que la presencia de este artefacto eléctrico se reducía, más que nada, a marcar gráficamente la función de Visto Bueno. Algo así como la famosa frase "Dése por visto". Se aprueba. Ironizando, nuevamente, sobre la situación jurídica de los gestos indicativos.

Los trazos de neón aparecen en las pinturas y las impresiones serigráficas de Gonzalo Díaz entre los años 1980 y 1983. Posteriormente, en obras de 1985 y 1986, empleará el neón para escribir frases dis-

1988. *BANCO-MARCO DE PRUEBA*.
INSTALACIÓN (DETALLE DE LOS BALAUSTRAS AMOLDADOS EN ARENA, MATRIZADOR MANUAL, NEÓN Y BALDAQUÍN). MEDIDAS VARIABLES. GALERÍA ARTE ACTUAL, SANTIAGO. (COLECCIÓN ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY / THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN).

FOT. BRANTMAYER

1988. *BANCO-MARCO DE PRUEBA*.
INSTALACIÓN (DETALLE DE LA FRAGUA DE LOS BALAUSTRAS EN ESTANQUE DE ACERO CON AGUA, MATRIZADOR MANUAL, NEÓN Y BALDAQUÍN). MEDIDAS VARIABLES. GALERÍA ARTE ACTUAL, SANTIAGO. (COLECCIÓN ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY / THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN).

FOT. BRANTMAYER



1989. *FOTO^{PER}FORMANCE*.
 INSTALACIÓN (POLÍPTICO
 FOTOGRÁFICO, TEXTO DE
 NEÓN, YUNQUE, DICCIONA-
 RIO DE LA R.A.E.,
 PLOMADA Y NIVEL).
 270 X 545 X 120 CM.
 EN «CIRUGÍA PLÁSTICA»,
 N.G.B.K., STAATLICHE
 KUNSTHALLE, BERLÍN.
 LA FOTOGRAFÍA CORRES-
 PONDE A SU REINSTALA-
 CIÓN EN 1997, EN LA I
 BIENAL DEL MERCOSUR,
 PORTO ALEGRE, BRASIL.
 FOT. R. RIBEIRO, PORTO ALEGRE

tintivas, sobrepuestas al campo de la pintura. En la obra *Foto-performance* de 1989, redacta la frase CONTRA SIGNO CONTRA SÍMBOLO. La sitúa como pie de página, sosteniendo –por así decirlo– la narración visual vehiculada a través de las ampliaciones fotográficas de cuatro poses. En estas poses aparece el propio artista, sentado bajo un sencillo capitel neoclásico, sosteniendo entre sus manos una hoz y un martillo. Las poses reproducen gestos de acercamiento, de distanciamiento y oposición de los objetos simbólicos del comunismo. Es una performance con la cual Gonzalo Díaz prepara una exposición de arte chileno en Berlín, premonitoriamente inaugurada días antes de la caída del muro.

Unidos en la Gloria y en la Muerte, es la obra que presenta Gonzalo Díaz hoy, en diciembre de 1997, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Con todos los antecedentes que he mencionado le corresponde disponer, bajo las restricciones propias del espacio museal, una *versión ampliada* de *¿Qué Hacer?* En 1984, el procedimiento constructivo fue utilizado para ocupar una sola pared, en articulación con otras piezas que dialogaban y se interpelaban, produciendo una tensión lingüística entre los diversos elementos de la instalación. En esa ocasión, el alzaprimado sostenía frontalmente (además del nivel rústico de construcción y de la frase escrita en neón ya mencionados), una plomada y un tendido eléctrico de los que se acostumbra a utilizar en las *instalaciones de faena*.

Una instalación de faena es una condición para que la empresa constructora pueda comenzar sus trabajos. Esta requiere de la colocación de un tablero eléctrico provisorio, con su caseta correspondiente, su postación mínima y su luminaria. Esto asegura el suministro de energía necesario para la envergadura de los trabajos a realizar. Reproducir en un espacio de galería una instalación de faena significa forzar la noción de instalación eléctrica hacia la noción de instalación de arte. Este será otro de los traslados indebidos de los que Gonzalo Díaz es maestro. En él será siempre una condición de potenciamiento analítico de una visualidad que al ser objetualmente reposicionada, adquiere una valencia suplementaria. Pensar para el museo una instalación que retome la memoria de esta *instalación de faena*, hace pensar en el tablero provisorio y en la energía que Gonzalo Díaz debe asegurar como suministro para realizar el montaje.



La faena consistirá en la instalación de un texto: *la faena del texto*. ¡Vaya faena, la del Código Civil! ¿Qué dice el Artículo 2006?

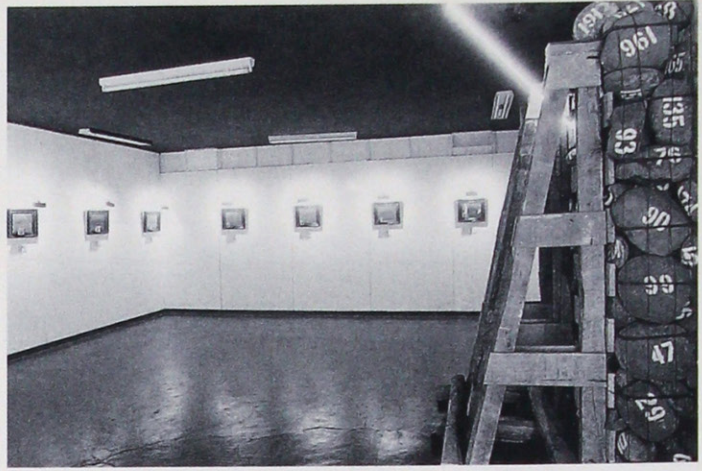
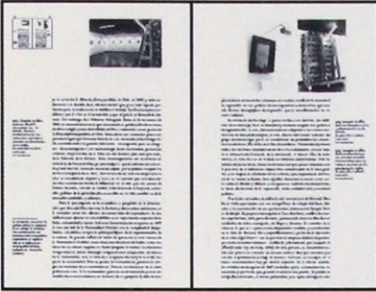
Las obras inmateriales, o en que predomina la inteligencia sobre la obra de mano, como una composición literaria, o una corrección tipográfica de un impreso, se sujetan a las disposiciones de los artículos 1997, 1998, 1999 y 2002.

Gonzalo Díaz traslada la frase esculpida en la base del grupo escultórico de Rebeca Matte hacia el marco superior de la puerta principal del museo. El traslado es material e inmaterial a la vez. Si bien es material, no por ello borra la inscripción en la piedra, sino que enfatiza su efecto al superponerla al enunciado que allí está esculpido como sentencia latina: MUSEO DE BELLAS ARTES. Gonzalo Díaz sobrepone la frase UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE, escrita con neón. No cabe duda alguna que se trata de una obra en que la *inteligencia* predomina sobre la *obra de mano*. Acrecentada por la pulsión correctora de las tipografías. En términos estrictos, Gonzalo Díaz es un corrector de pruebas de textos escritos en letra lapidaria: ROMANA, VERSALITAS.

En términos de escritura lapidaria, Gonzalo Díaz puede ser llamado ARTISTA LETRISTA. Exagerando razonablemente las cosas, su obra es nada más que un andamiaje de exhibición de la letra. Prefiero la noción de andamiaje de exhibición a la de *display*, perteneciente a la tecnología ideológica de la multiplicidad de los puntos de venta. El andamiaje de exhibición es pariente cercano de la estantería. Y como ya lo he sostenido en otro lugar, sin estantería no hay Estado. Las menciones a la corrección de pruebas y al andamiaje de archivo se refieren a la importancia atribuida por el editor de las obras de Claudio Gay –naturalista francés contratado por el Gobierno de Chile– en cuanto a publicar entre los estudios científicos, los decretos administrativos que autorizaban la manufactura de las estanterías necesarias para almacenar y clasificar los objetos que el naturalista recogía en sus viajes por el interior del país. El andamiaje de archivo consolida la clasificación de las memorias objetuales, porque exponen a la mirada pública la verdad acumulada. Era, al menos, la verdad de Claudio Gay, primer recolector de la flora y fauna de la República. Debo hacer notar la proximidad de las fechas entre el envío del texto de Montt-Bello al Congreso, para hacer aprobar el Código Civil, y los trabajos de Claudio Gay. Montt-Bello escribe su mensaje a fines de 1855. Claudio Gay

CLAUDIO GAY
(1800 - 1872).

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
UNIVERSIDAD DE CHILE



1989. *Lonquén 10 Años*.
 INSTALACIÓN (XIV
 ESTACIONES DEL *Vía
 Crucis*, ANDAMIO
 SOPORTANTE CON DOS
 TONELADAS DE PIEDRAS
 BOLONES DE RÍO NUMERA-
 DAS Y NEÓN).
 GALERÍA OJO DE BUEY,
 SANTIAGO.
 FOT. BRANTMAYER

ya es autor de la *Historia física y política de Chile* en 1854 y debe enfrentarse a la desidia de la administración que pone todo tipo de problemas para cancelar como es debido su trabajo. Los funcionarios consideran que la obra es interminable y que el precio es demasiado elevado. Sin embargo don Silvestre Ochagavía firma el 14 de marzo de 1854 un memorándum en el que recomienda la publicación de un tomo de *Meteorología* y otro de *Botánica médica e industrial*, como partes de la *Historia física y política de Chile*. Estos datos son necesarios para comprender el giro que Gonzalo Díaz le da a la textualidad del Código Civil, sometiéndolo a la presión discursiva –inaceptable para un abogado– de homologarlo a una meteorología de las costumbres parentales chilenas, responsables de la Filiación del Estado; pero más que nada, de la Filiación de la Pintura. Estas homologaciones son habituales en el trabajo de Gonzalo Díaz, ya que obligan a que la información cruzada y reticular sea necesariamente manejada por el público cooperante lector e intérprete de su obra. Esta es una de las razones de por qué su obra es considerada críptica y local, en un circuito que establece demandas universales donde la diferencia no es más que una excusa de buenas maneras, cuando en verdad, todo el mundo sabe que la corrección política de la globalización se escribe en un sólo sentido: el de la extorsión simbólica y editorial.

Pero lo que importa en lo inmediato, a propósito de la intervención que Gonzalo Díaz hace de la fachada y del nombre del Museo, es la conexión entre dos efectos monumentales de copamiento de dos edificios que ejercen un rol simbólico en la organización espacial de la Polis: universidad y museo. Así como los estudiantes ocuparon en 1967 la casa central de la Universidad Católica con la complicidad del gobierno, así debían ocupar la principal figura de la representación de la cultura. Es preciso señalar el hecho de que tanto la casa central de la Universidad Católica como el Museo Nacional de Bellas Artes son obras de un mismo arquitecto: Emile Jecquier.¹² Ambas instituciones compartirán la misma ideología integracionista y expansiva. En el caso de la universidad, esto la llevaría a ocuparse del rol que le había respecto de su sociedad. Esto es genial: lo universitario produce la imagen de sociedad de su conveniencia. Pero la conveniencia de la clase política era otra. Si la universidad pensaba en el desarrollo y en la extensión de su conocimiento, en el marco de un proyecto fallido de des-

12 Al respecto, me parece de justicia indicar la existencia de un trabajo de investigación histórica sobre las relaciones entre una política aristocrática de organización de la cultura y sus escenografías urbanas, realizado por Concepción Rodríguez.



plazamiento democrático, el museo en cambio, satisfacía la necesidad de expansión de una política de recomposición aristocrática que asumía formas demagógicas de expresión, que lo transformarían en un *centro cultural*.

En el centro de Santiago, a pocas cuadras uno del otro, los edificios monumentales de la universidad y el museo acogían dos políticas de reproducción: la una, del conocimiento adaptado a las nuevas condiciones de desarrollo del país; la otra, del sentido común artístico del grupo decisonal que ponía en condiciones de posibilidad las mentadas condiciones. Era el fin de la Era Kennediana. Universidad y museo serían los síntomas arquitecturales de su cancelamiento, ante la amenaza creciente del fantasma de la revolución. A treinta años de estos hechos, la situación no ha variado en términos estructurales. Sólo ha habido reajustes de los deseos institucionales que ponen al museo ante la paradoja de satisfacer los imperativos ceremoniales de la clase política y las exigencias formales de los artistas, que requieren la existencia de un museo en forma. Esto significa desarmar el museo como *centro cultural* híbrido y difusivo y recuperar su carácter discriminatorio; es decir, de síntoma de la separación entre sociedad civil y sociedad política.

Uno de los recuerdos de infancia más traumáticos de Gonzalo Díaz fue la visita que hiciera con sus compañeros de colegio del Liceo Alemán, a la construcción de una parte de los cimientos del Templo Votivo de Maipú. El proyecto del arquitecto Juan Martínez, artífice de nuestra arquitectura civil proto-fascista, permaneció durante décadas en condición de ruina anticipada, sin llegar a término. La cuestión de la ruina es la que va a operar como dispositivo analítico y constructivo en la obra de Gonzalo Díaz, específicamente a partir de la ejecución de la obra *¿Qué Hacer?* —en la que tuve la responsabilidad de participar como consultor externo— ratificada y fortalecida por *Lonquén 10 Años* (Galería Ojo de Buey, 1989). En este proceso, la musealidad habrá sido puesta en cuestión de manera radical. Hay que recordar que cuando el gobierno le entrega el museo a Antúnez, su consigna es: *el museo es un mausoleo; hay que abrirlo al pueblo*. En la misma medida, los estudiantes de agosto de 1967 sostenían que la universidad era un mausoleo y que había que ponerla al servicio del pueblo. El pueblo es el significante común, la excusa primordial, para operar el negocio sim-

1989. *Lonquén 10 Años*.
INSTALACIÓN (DETALLE DE
LA IX ESTACIÓN DEL *VIA
CRUCIS*).
GALERÍA OJO DE BUEY,
SANTIAGO.
FOT. BRANTMAYER

1989. *Lonquén 10 Años*.
INSTALACIÓN (DETALLE
DEL ANDAMIO [GAVIÓN
CON DOS TONELADAS DE
PIEDRAS BOLONES DE RÍO
NUMERADAS] Y NEÓN).
GALERÍA OJO DE BUEY,
SANTIAGO.
FOT. BRANTMAYER

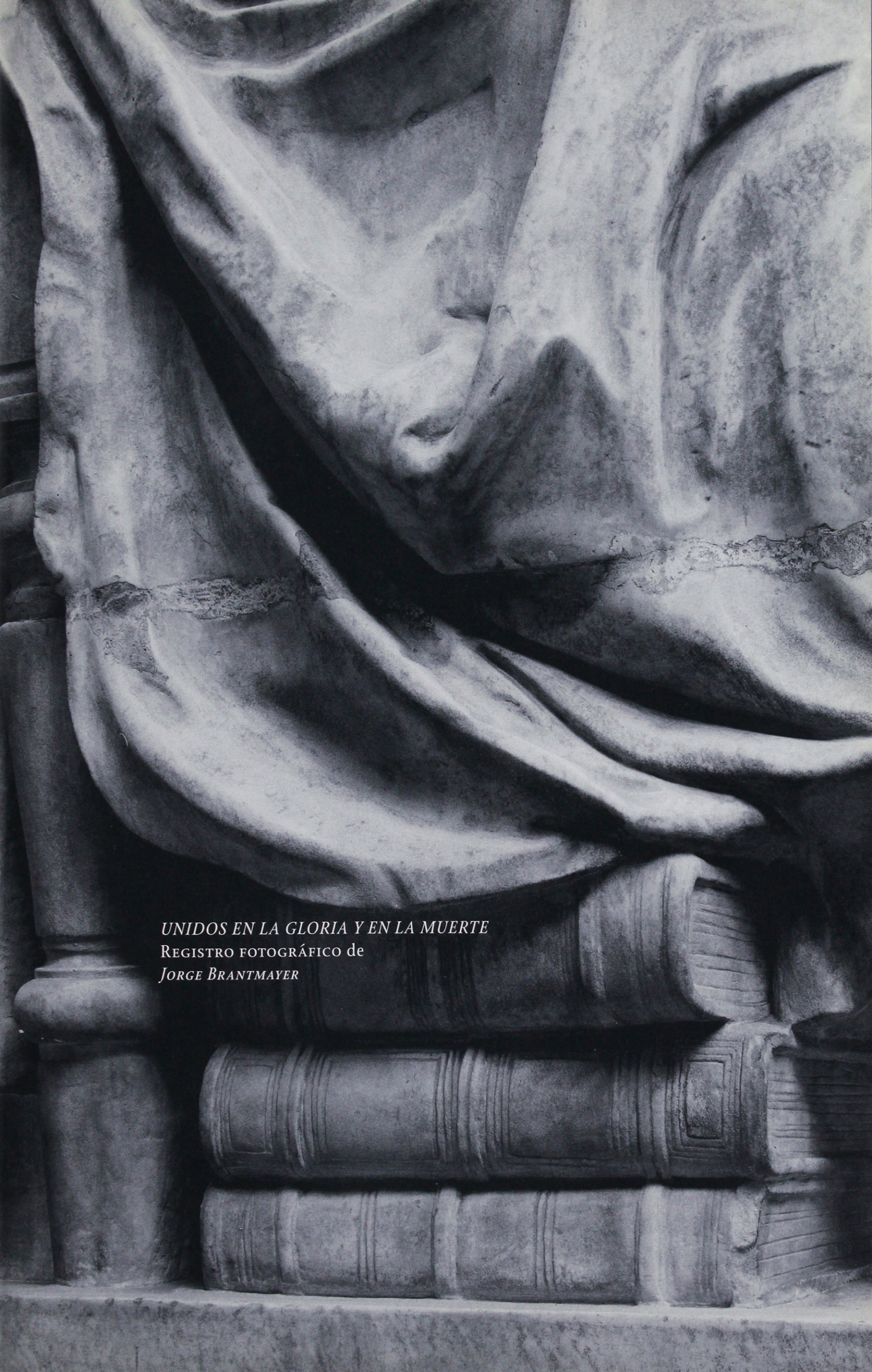


ISAAC BRODSKY,
*LENIN EN EL INSTITUTO
 SMOLNI*
 (ÓLEO SOBRE TELA).
 MUSEO LENIN,
 MOSCÚ.

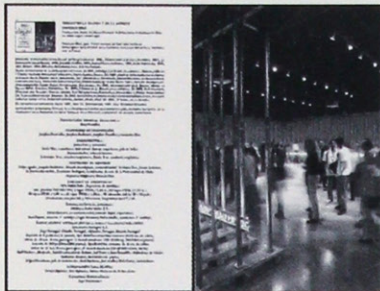
ENCICLOPEDIA HISPÁNICA,
 ENCICLOPAEDIA BRITANNICA
 PUBLISHERS, INC. TOMO 9

bólico más rentable: asegurar el relevo de la clase política. En dicho relevo, el museo sólo debía ejecutar funciones de ceremonia. La construcción de la sala Matta, sin ir más lejos, se realiza para inaugurar una exposición paralela a la apertura de la asamblea de la UNCTAD. Pero lo que instala son las condiciones de demolición progresiva del propio museo, ya que la excavación de su terraplén ha provocado un grave daño a la consistencia del edificio, que se hunde algunos centímetros cada año. Es una demolición no sólo física, sino conceptual, al disolver la necesidad de su afirmación patrimonial. Los sesenta, en Chile, sorprenden por su espíritu parricida. Los noventa, en cambio, están signados por la protección paterna: transición de una imagen autoritaria a una imagen paterna, para sentar la legitimidad del nuevo orden doméstico. Al pueblo se le regula el acceso a la universidad y al museo, poniendo entre comillas la noción misma de pueblo. El museo actual no requiere formar un público, sólo satisfacer a unos paseantes. En verdad, siempre ha sido así. Desde la construcción de su edificio por el arquitecto Jecquier, el hall central era una extensión de invierno de los jardines exteriores, que formaban un eje ceremonial entre la Fuente Alemana y la Estación Mapocho. El museo era un lugar de descanso: *Wintergarten*.

Ya lo decía Lenin: *La revolución no es un paseo de señoritas*. Que viene a significar en este contexto, lo siguiente: la decoración de interiores es a la pintura chilena, como el aseo y ornato es a la escultura chilena. El único monumento en forma sigue siendo el Código Civil. Es el andamio, no sólo del Orden de las Familias, sino del Estado, que a la larga viene a ser lo mismo pero por otros medios.



UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE
REGISTRO FOTOGRÁFICO de
JORGE BRANTMAYER



UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE

GONZALO DÍAZ

Puerta y Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile
DICIEMBRE 1997 - ENERO 1998

GONZALO DÍAZ, 1947. VIVE Y TRABAJA EN SANTIAGO DE CHILE.
ENTRE 1965 Y 1969 ESTUDIÓ EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

ENTRE SUS EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN CHILE DESTACAN: 1995, *FÁBULAS AMORALES DE LA PROVINCIA*; 1991, *LA DECLINACIÓN DE LOS PLANOS*; 1989, *LONGUÉN 10 AÑOS*; 1988, *BANCO/MARCO DE PRUEBA*; 1985, *EL KILÓMETRO 104*; 1984, *¿QUÉ HACER?*; 1982, *HISTORIA SENTIMENTAL DE LA PINTURA CHILENA*.

DE SUS EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO DESTACAN: EN 1997, *INSITE97*, SAN DIEGO, CALIFORNIA - TIJUANA, MÉXICO Y *I BIENAL DE ARTES VISUALES DEL MERCOSUR*, PORTO ALEGRE, BRASIL. EN 1996, *ARTISTAS LATINOAMERICANOS*, MUSEO DE BELLAS ARTES, BUENOS AIRES, ARGENTINA; *LOS LÍMITES DE LA FOTOGRAFÍA*, MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, SANTIAGO DE CHILE; FUNDACIÓN BANCO PATRICIOS, BUENOS AIRES; 23^a *BIENAL DE SAO PAULO*, SECCIÓN UNIVERSALIS Y *CONTAINER96/ART ACROSS OCEAN*, COPENHAGEN, DINAMARCA. EN 1995, *INTERVENCIONES EN EL ESPACIO*, MUSEO DE BELLAS ARTES, CARACAS, VENEZUELA. EN 1994, *V BIENAL DE LA HABANA*, SALA ESPECIAL. EN 1993, *CARTOGRAPHIES*, WINNIPEG ART GALLERY, CANADA; *SECOND TYNE INTERNATIONAL*, NEWCASTLE, INGLATERRA Y *NUEVAS VOCES*, MUSEO J.M. BLANES, MONTEVIDEO, URUGUAY. EN 1992, *ENTRETRÓPICOS*, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CARACAS Y *LATIN AMERICAN ARTIST OF THE TWENTIETH CENTURY*, MoMA, NUEVA YORK. EN 1991, *IV BIENAL DE LA HABANA*.

HA OBTENIDO LAS SIGUIENTES BECAS: 1987, BECA J.S. GUGGENHEIM; 1980, BECA GOBIERNO ITALIANO.

ACTUALMENTE ES PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, E IMPARTE CLASES, EN FORMA EXCLUSIVA, EN EL PREGRADO Y EN EL MAGISTER DE ARTES VISUALES DE LA FACULTAD DE ARTES DE DICHA CASA DE ESTUDIOS.

PRODUCCIÓN GENERAL DE LA OBRA:

Nury González

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN:

Josefina Fontecilla, Josefina Guilisasti, Josefina González y Asunción Díaz

ARQUITECTURA:

Javier Bize y Asociados

Javier Bize, arquitecto; *Luis Alonso Cuevas*, arquitecto, jefe de taller

Manuel Muñoz, administración;

Belarmino Vera, maestro carpintero; *Erwin Vera*, ayudante carpintero

ASISTENTES DE MONTAJE:

Felipe Aguila, Joaquín Valdivieso, Ricardo Mandujano, Artiom Mamlai, Verónica Toro, Loreto Ledezma, Benjamín Marambio, Constanza Rodríguez, estudiantes de arte de la Universidad de Chile;

Alejandra Filipponi y Daniela Díaz

ANDAMIO DE ALZAPRIMAS:

PERI CHILE Ltda., Ingeniería de Moldajes

441 puntales PEP 20N 350; 2 vigas GT-24 / 5,40 m.; 82 vigas GT-24 / 3,30 m.;
50 vigas GT-24 / 1,80 m.; 16 vigas GT-24 / 1,20 m.; 52 cabezales dobles 20 / 24 galv.;
19 cabezales simples 24L y 79 uniones longitudinales GT / 24

INSTALACIÓN DEL ANDAMIO:

Moldajes Industriales E.G.

Erwin Guerrero, constructor civil; *Antonio Rojas*, supervisor;

Luis Zapata, maestro 1º moldaje; *Sergio Morales y Pedro Muñoz*, ayudantes 1º moldaje;

FABRICACIÓN E INSTALACIÓN (EN LA PUERTA Y SALA MATTÁ) DEL NEÓN:

Luminosos Parragué S.A.

Jorge Parragué, Claudio Parragué, Alejandro Parragué, Ricardo Parragué

Leyenda de 8 palabras (11 piezas), tipo Helvética versalitas romanas de 35 cm. de altura,
vidrio de 16 mm. Ø con gas argón; 2 transformadores: 220-15.000 v y 220-7.500 v (puerta).

Leyenda de 150 palabras (144 piezas), tipo Helvética romanas de 14 cm. de altura
vidrio de 12 mm. Ø con gas argón; 18 transformadores 220-15.000 v (Sala Matta).

Raúl Pacheco, dibujante; *Luis Moreira, Mario Salinas, José Bravo y Juan Penailillo*, dobladores de vidrio;
Guillermo Fuentes, iluminador de piezas;

Miguel Barahona, jefe de instalación; *Raúl Espinoza, José Acuña y Erik Cartes*, instaladores

ILUMINACIÓN SALA MATTÁ:

Daniel Espinace, José Espinoza, Museo Nacional de Bellas Artes

REGISTRO FOTOGRÁFICO:

Jorge Brantmayer



UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE

GRANDES
MECENAS

DEL
MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

BRONCE DONA ROS COLLARINS

EL MEROURO S.A.P.

EMPRESAS DAVIS S.A.

LA CHILE - FRISER CASTELL

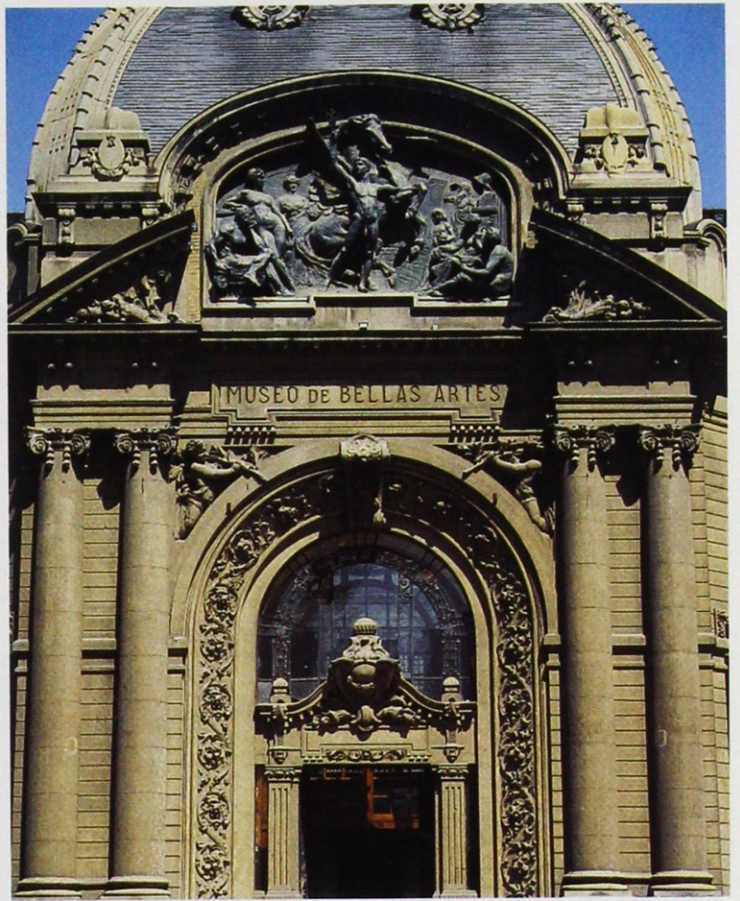
LAFE Y SALAS - COELSA

MIERA LA ESCONDIDA

ARTS ALIMENTOS S.A.

COMISION DE AMIGOS
DEL MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE





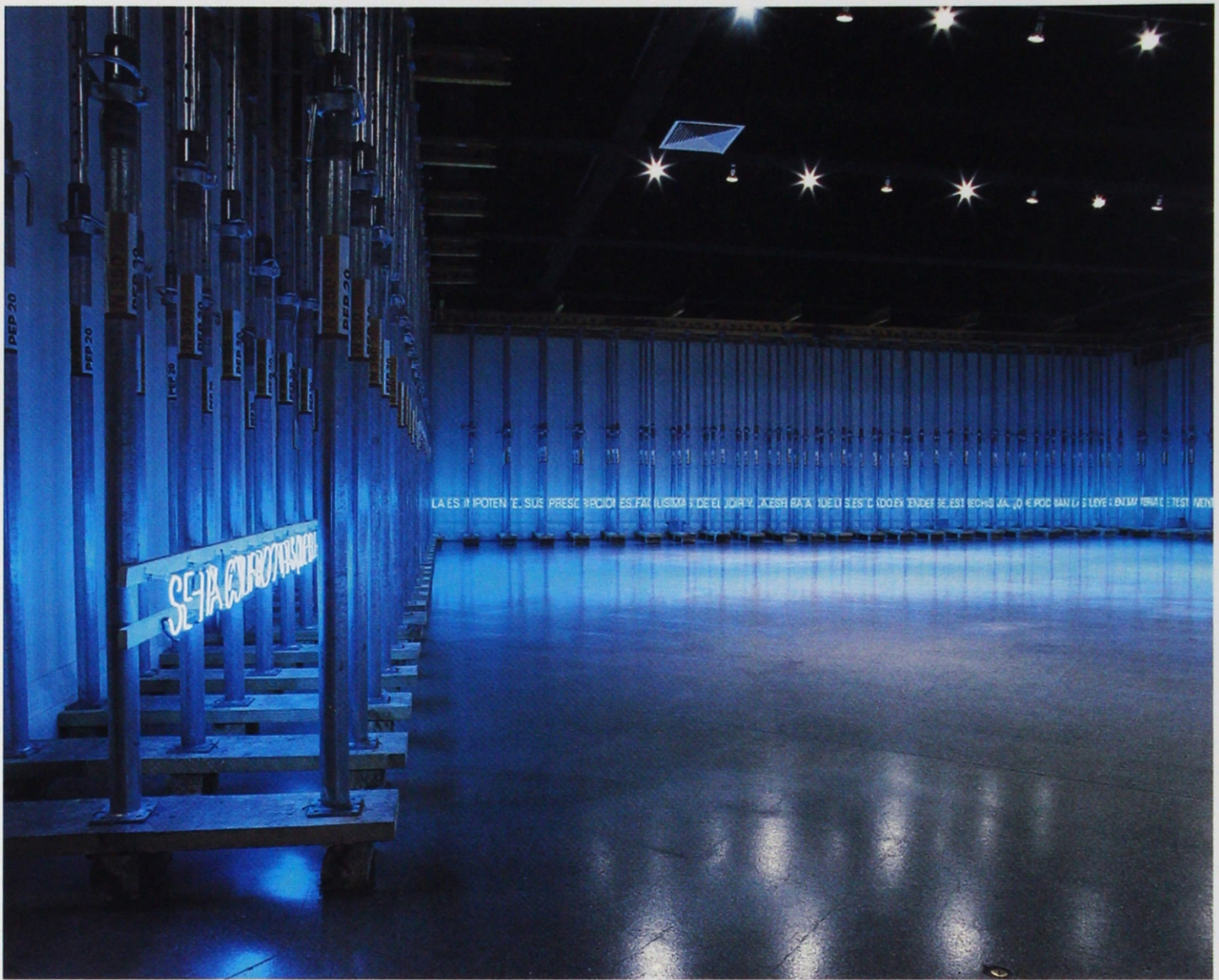
...E COMPI OMETE EL POR VENIR DE LAS FAMILIAS, CONTRA LOS AZAROS DEL JUEGO. QUE C VOBA HAZAND STIKAI ENTE OSIA ANOTIA OSY E PROYE NOSI HATA BADO REPP MULO KOCOS KESU MUES KIKO REPP AKK OSOR COM BYA KAL MOK LAD



ULSIM. S DE'E UDIP. LAESI ERA. QUEI ES ES. YADOLE KIENDI BSE. ES TRECH SIMAL. QUE PC ORIAN. AS LE ES ENI TA. MUE RES NIT NOL ELO ENI. TON NOL ABEE. L CO NITTE. JUDO. EVAN. OREB. ZOCI. QUE. OMBE. NITE. BOE. ENEL. XE. HATLOS. AZABE. DEL. JEGO.



¿ENDE MINAR ENTEL'S PAT... MONI'S? EL PROYECTO SE HA LIMITADO A REPRIV... BLOS... XCESOS ENORMES DE LA LIBERALIDAD INI...

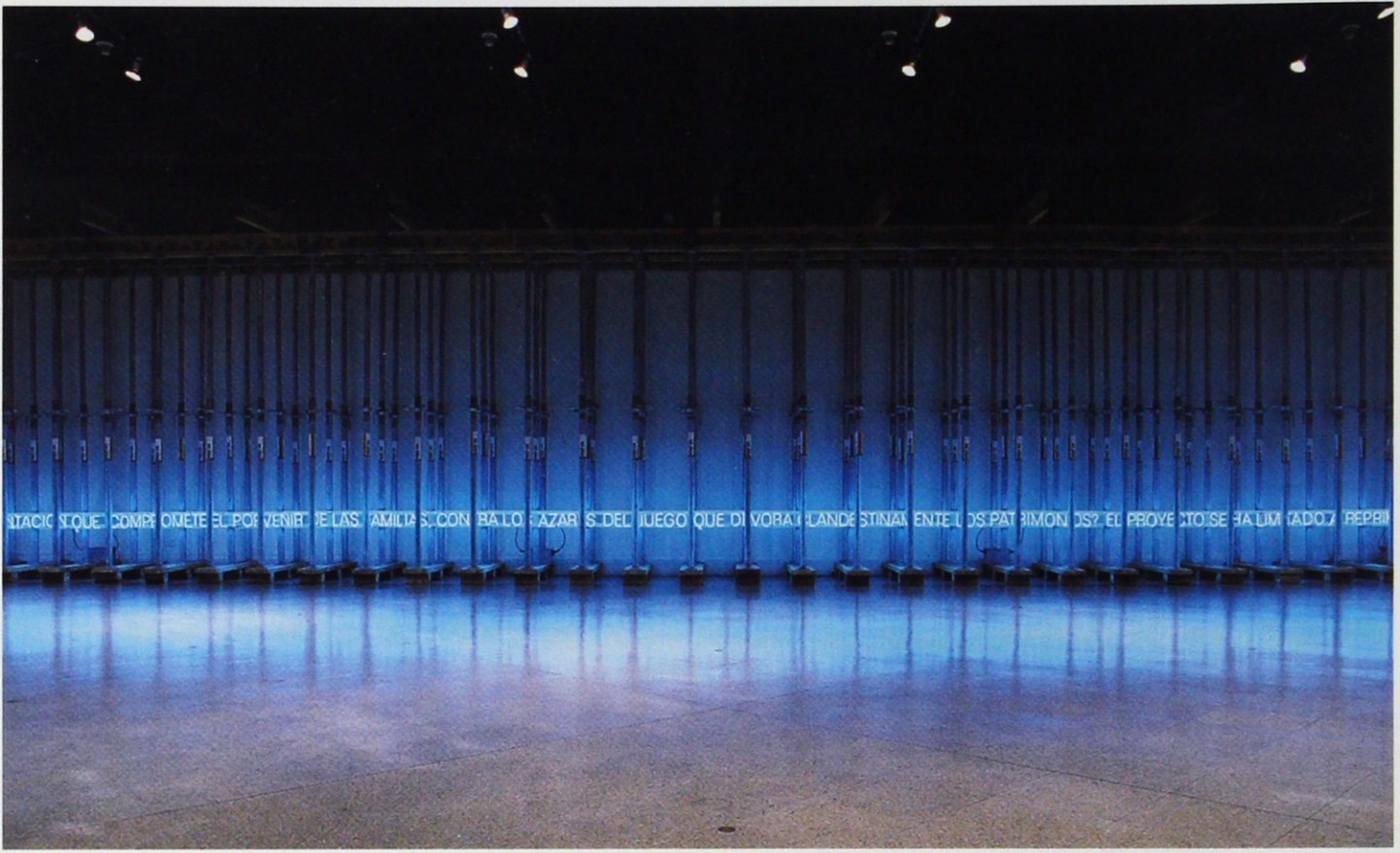




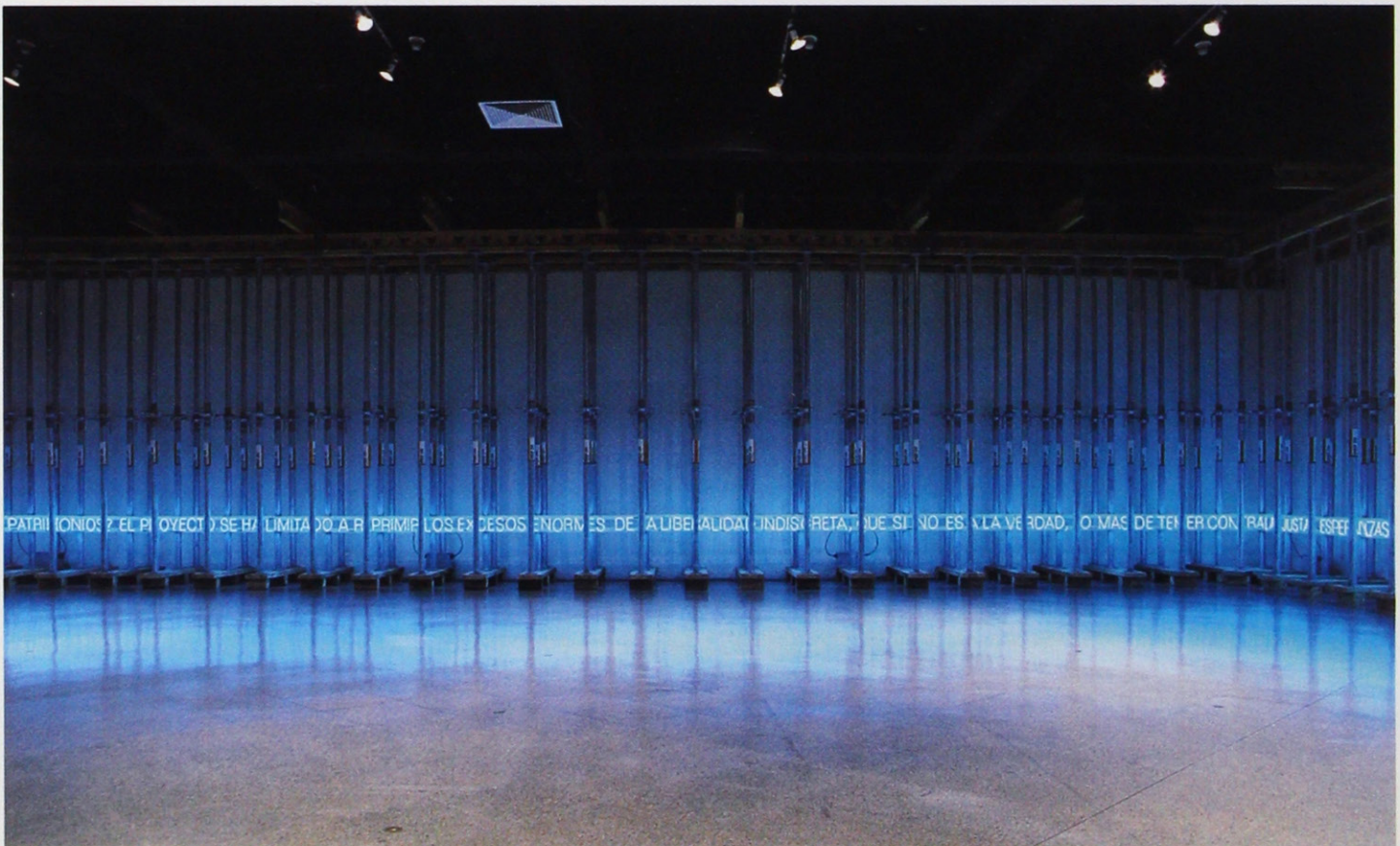
2



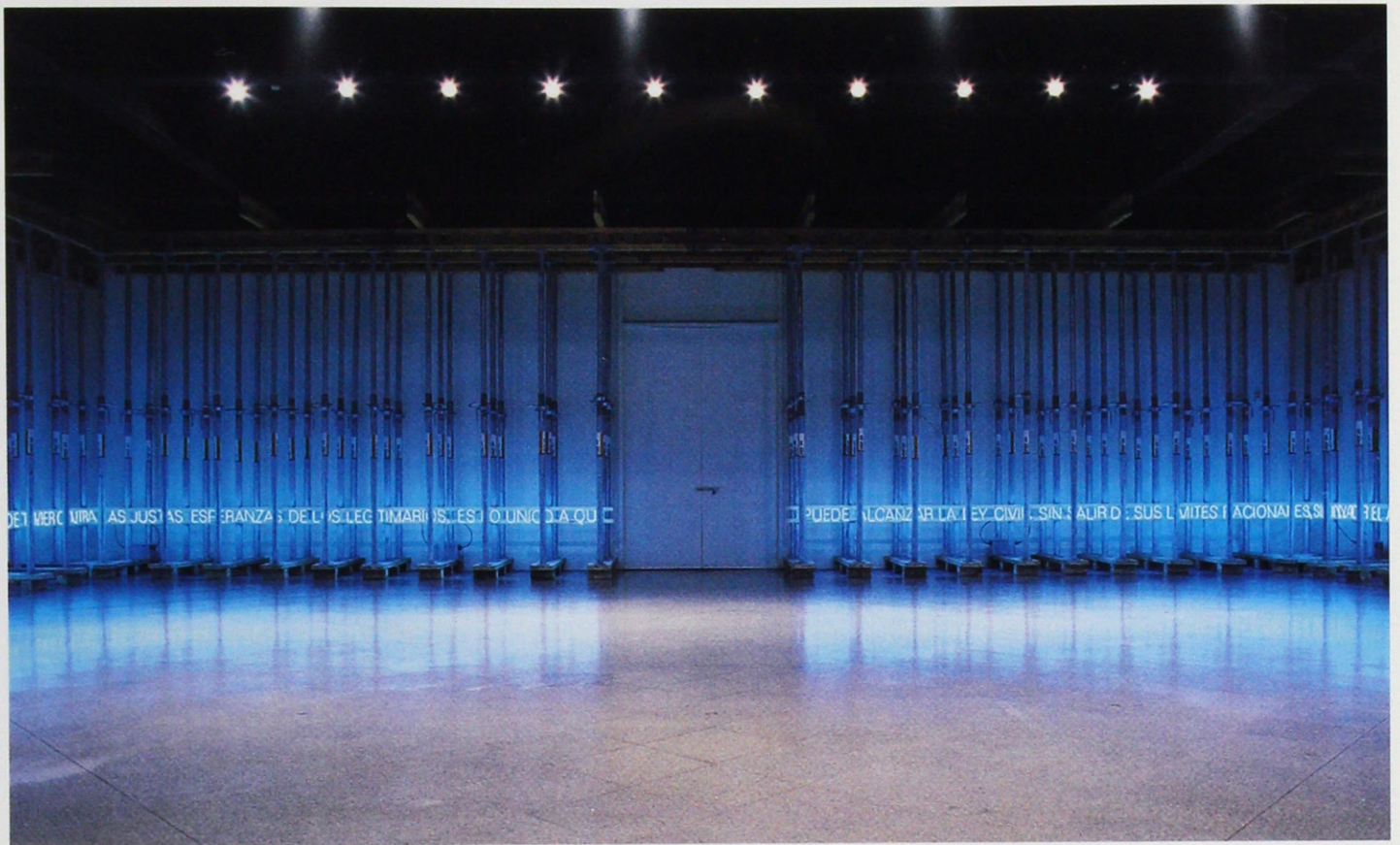
3



4



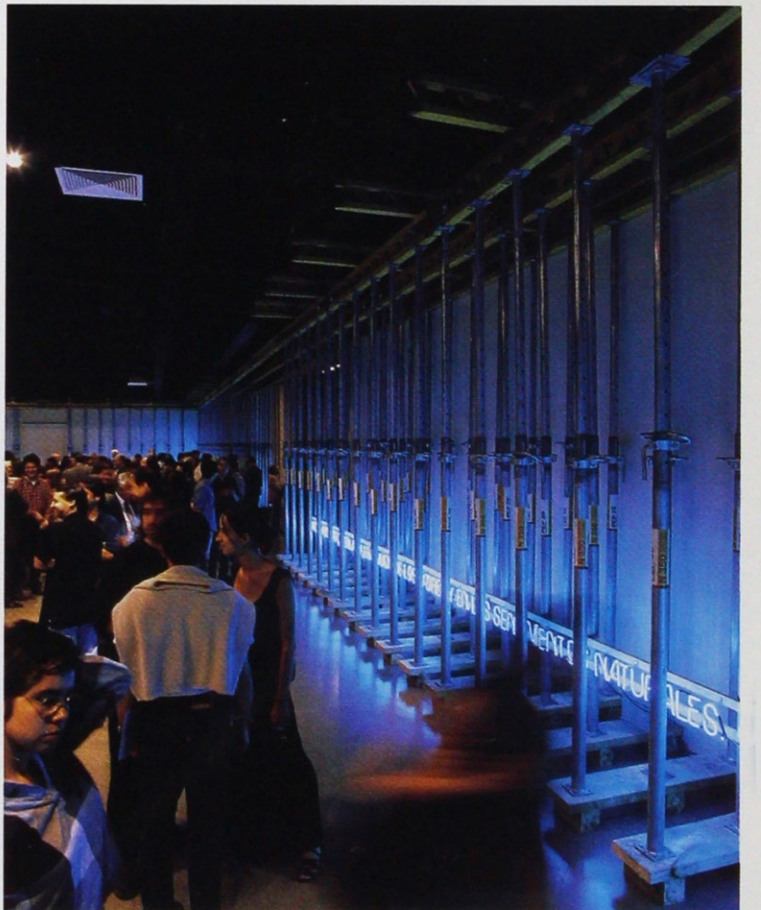
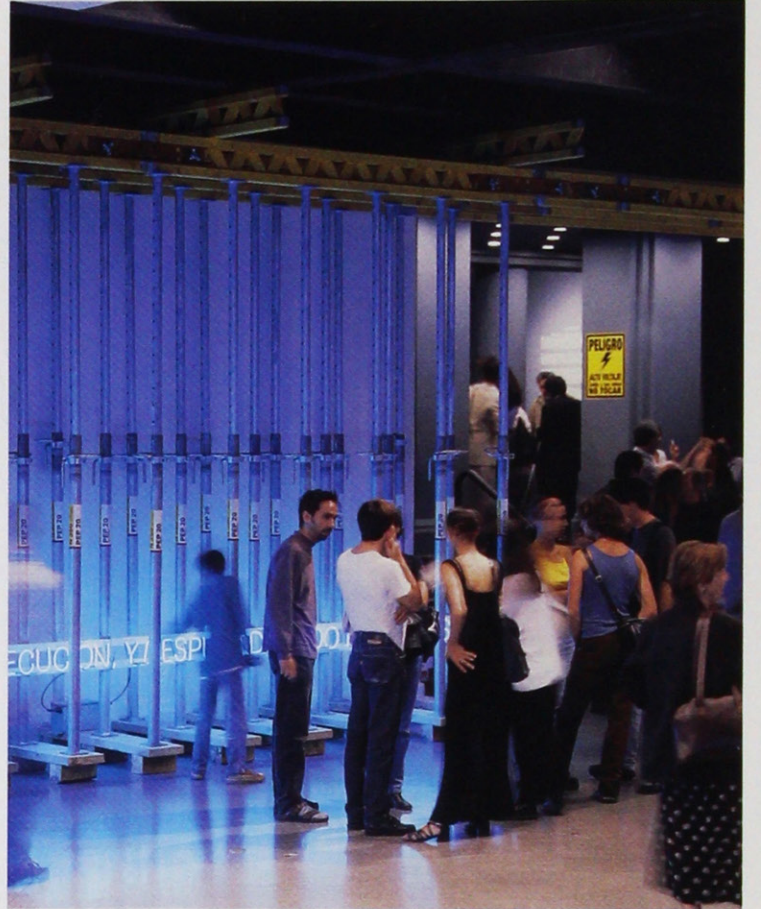
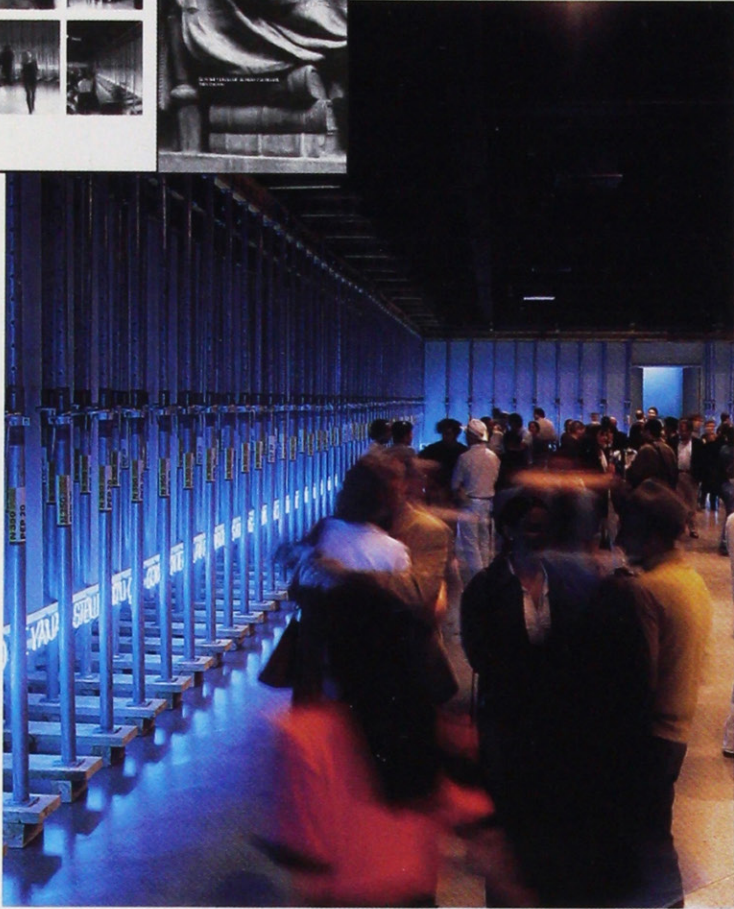
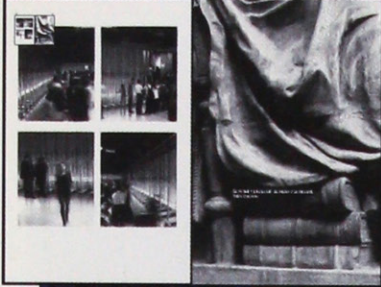
5

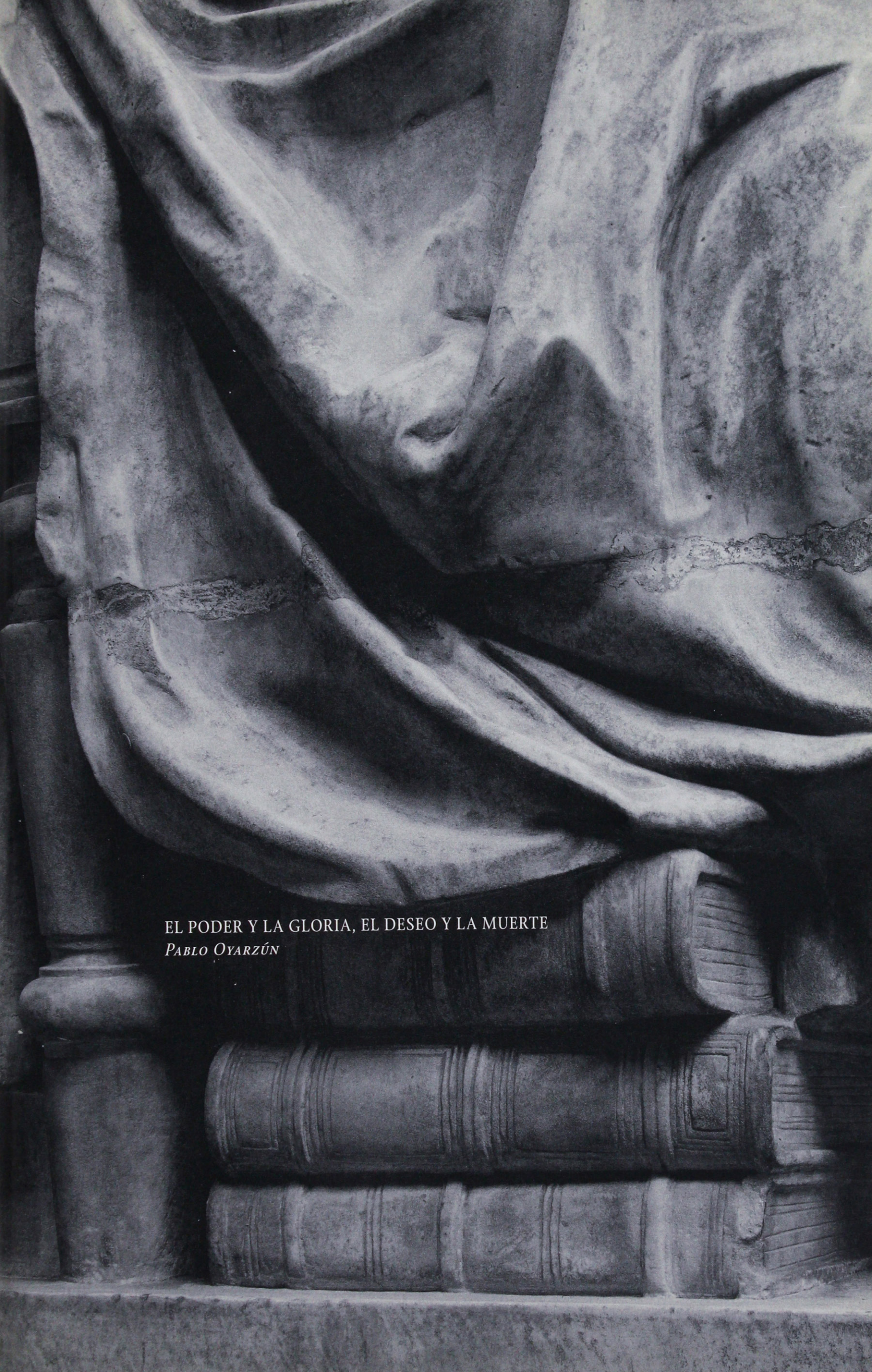


6

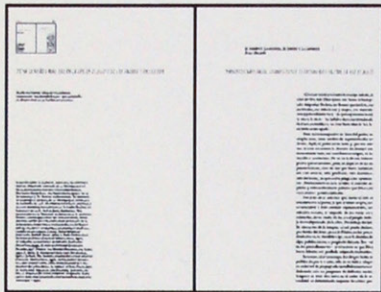


7





EL PODER Y LA GLORIA, EL DESEO Y LA MUERTE
PABLO OYARZÚN



SE HA CONFIADO MÁS QUE EN LA LEY, EN EL JUICIO DE LOS PADRES Y EN LOS SEN-

TRIGÉSIMO TERCER PÁRRAFO DEL *MENSAJE*
 —REDACTADO POR ANDRÉS BELLO— QUE ACOMPAÑA
 AL *CÓDIGO CIVIL* DE LA REPÚBLICA DE CHILE.

PABLO OYARZÚN ES FILÓSOFO, ENSAYISTA, TRADUCTOR Y CRÍTICO. CURSÓ SUS ESTUDIOS EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE (CONCLUIDOS CON UNA TESIS SOBRE MARCEL DUCHAMP: *ANESTÉTICA DEL READY-MADE*, 1979) Y EN LA UNIVERSIDAD J. W. GOETHE DE FRANKFURT. ES PROFESOR DE FILOSOFÍA Y ESTÉTICA EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y DE FILOSOFÍA EN LA P. UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, 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 Y 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, 1997), *P. CELAN, EL MERIDIANO* (SANTIAGO: INTEMPERIE, 1997) Y *J. SWIFT, UNA MODESTA PROPOSICIÓN Y OTROS ESCRITOS* (CARACAS: MONTE AVILA, 1997). ACTUALMENTE PREPARA UN LIBRO SOBRE PLATÓN, OTRO SOBRE HEIDEGGER Y UNA TRADUCCIÓN ANTOLOGICA DE POEMAS DE PAUL CELAN (QUE EN BREVE SERÁ PUBLICADA POR DOLMEN); PROYECTA, EN FIN, LA PUBLICACIÓN DE UN CONJUNTO DE ENSAYOS SOBRE ARTE Y OTRO SOBRE FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA (ESCRITOS ENTRE 1976 Y 1994).

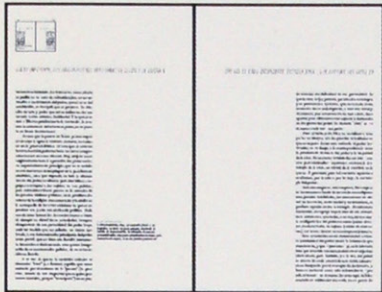
TIMIENTOS NATURALES. CUANDO ÉSTOS SE EXTRAVÍAN O FALTAN, LA VOZ DE AQUÉ-

Consecuente y coherente consigo misma, la obra de Gonzalo Díaz ejerce una tenaz interrogación del poder. De éste, las formas que inviste, sus instancias, sus relaciones y rasgos, sus mecanismos y procedimientos y –lo que seguramente salta más a la vista– las ínfulas de su institucionalidad son sometidas a un cuestionamiento tan insistente como agudo.

Pero tal interrogación no hace del poder, en ningún caso, mero motivo de representación artística. Aquí, el poder no es tema y, por eso mismo, el arte no asume la función de ilustrar una determinada tesis, sea cual fuere su origen, su intención o contextura. No se trata de una interrogación que se resuelva, pues, en el plano de las representaciones, sino de una que busca incidir en ese otro estrato, más profundo, más dinámico, más decisorio, en que se despliegan las operaciones. Precisamente en esto estriba el carácter explícita y exhaustivamente político que Díaz cree –con razón– poder atribuirle.

Del lado de la relación que desde el arte se establece con el poder, lo que interesa es que, con anterioridad a todo servicio representativo, esa relación ocurre, la mayoría de las veces no a sabiendas, de un modo tácito, en el propio trabajo de configuración de la obra. Por debajo del brillo elocuente de la imagen, si así puede decirse, por detrás del tema, ya en la fábrica de los procedimientos se ha decidido algo, se está decidiendo algo, políticamente, a propósito del arte. Ése –el de los procedimientos– es el estrato en que Díaz busca laborar con porfiada exigencia de lucidez.

Entonces, si la interrogación de que hablo es política de punta a cabo, ello no se debe a ninguna voluntad de propaganda metafóricamente condicionada, ni a un programa de didáctica social; tampoco se trata de cursar en el orden de la visualidad un determinado esquema de crítica pre-



LLA ES IMPOTENTE, SUS PRESCRIPCIONES FACILÍSIMAS DE ELUDIR Y LA ESFERA A

viamente establecido. En todos estos casos, el arte se perfila en un nexo de subordinación, como extensión o instrumento del poder, que si no es del establecido, es de aquél que se proyecta. La relación de arte y poder que así se define es, de una manera u otra, externa, incidental. Y lo que interesa a Díaz es precisamente lo contrario: le interesa la inherencia del arte en el poder, en su puesta en forma institucional.

Ocurre que la puesta en forma parece requerir de suyo la agencia artística, es decir, un cuidado de la presentabilidad. Ocurre que el carácter institucional del poder encierra un cierto compromiso con los recursos del arte. Hay, alojado acaso originariamente en la operación del poder social, un requerimiento de prestigio, que no se satisface solamente con el despliegue de la parafernalia simbólica, sino que deposita en ésta la eficacia misma del poder: su eficacia para identificar, congrega e integrar a los sujetos, en una palabra, para seducirlos.¹ Basta pensar en la erección de los grandes edificios públicos, en la proliferación urbana de las efigies monumentales y también en la coreografía de los actos solemnes en que se reproduce una y otra vez el vínculo político. Cada una de estas instancias, las cuales invoco a título de ejemplo en virtud de su notoriedad, integran el repertorio de una gestualidad del poder (cuyo carácter tendría que ser referido, en última instancia, a una determinación primigenia del poder como gesto), que no tiene una función meramente decorativa o declamatoria, sino que es inseparable de su construcción política, de su articulación en Estado.

A su vez, lo que en la tradición artística se denomina "obra" y, a fortiori, aquélla que viene realizada por el atributo de lo "grande" (la gran obra, dotada de una magnitud que es principalmente histórica, porque "hace época") no se pue-

¹ Para seducirlos, digo, en acepción fuerte y ontogénica, es decir, no para ganarse, mediante la insidia de la persuasión, la adhesión de sujetos preconstituídos, sino para constituirlos en tales, para seducirlos en sujeto, si se me permite ponerlo así.

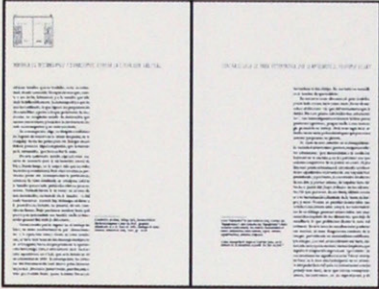
QUE LES ES DADO EXTENDERSE, ESTRECHÍSIMA. ¿QUÉ PODRÍAN LAS LEYES EN

de disociar sin dificultad de esa gestualidad. Lo que la obra es (su putativa gravitación ontológica y su perduración histórica, que se concibe como extensión de su ser) depende, a menudo subrepticamente, y en ocasiones de manera obvia, de su aptitud para ofrecerse como espacio y dimensión de los gestos del poder. La llamada "obra" es —o al menos suele ser— ese gesto.

Pero el trabajo de Díaz no se refiere a tales gestos en bloque, ni a las grandes totalidades en que se expresa de manera redonda el poder instituido; no se dirige a la correspondencia entre la proclamada entereza del poder y la magnitud de la obra. Tomar estas totalidades sin más —aun si es para criticarlas— equivale a sostener la tautología de la obra, en virtud de la cual ésta es lo que es. Y prestarse para tal sustento equivale a confirmar, por lo alto o por lo bajo, la tautología del poder.

Más circunspecto, más suspicaz, Díaz repara en los recursos a través de los cuales se configuran esas grandes totalidades, los mecanismos en virtud de los cuales, entre visible y secretamente, se profiere aquella doble tautología. Habiéndolos discernido, los agrupa bajo la idea de una retórica de la reiteración, que habla, a su vez, de una cierta configuración del poder en series (series de actos, de enunciados, de sujetos, y series de tales series), sin la cual éste no se construye socialmente.

Esta correlación entre reiteratividad artística y serialidad del poder marca la inherencia que mencionaba, y que —presumo— ya se habrá visto bien que es doble: inherencia del arte en el poder, ciertamente, pero también, y a la vez, del poder en el arte. El nudo crucial de esta doble inherencia es designado por el concepto de institución, y tiene su instancia acaso más sobresaliente —por más evidente— en el museo. La estrategia de Díaz consiste en evidenciar ese nudo en su punto de



MATERIA DE TESTAMENTOS Y DONACIONES, CONTRA LA DISIPACIÓN HABITUAL,

máxima tensión, que es también, como se entenderá, el más inestable. Se sigue de esto que, atenta a esa doble inherencia y a la tensión que ella aloja indefectiblemente, la interrogación a que he estado aludiendo, la que rige en las propuestas de Gonzalo Díaz, apunta a lo que podríamos llamar, si cabe, un congénito estado de destitución que secretamente marca y horada a lo institucional en toda su envergadura y en todo su alzado.

La interrogación, digo, va dirigida a enfatizar los lugares de tensión en la trama del poder, en la compleja trama del poder y el arte. El logro de ese énfasis posee un vigor sui generis, que interrumpe la reiteración, que hace saltar la serie.

De esta indicación resulta algo así como una clave de encuesta para la elaboración visual de Díaz. Desde luego, no le asigno más que un valor tentativo y condicional. Pero si en su alcance provisorio posee una correspondiente pertinencia, entonces la tarea estribaría en averiguar cuál es la tensión que en esta particular obra se pone en escena. Sumariamente la enuncio: en el caso de esta instalación, se trataría de la tensión –o del nudo tensional– entre la ley, el tiempo, el deseo y la posesión; se trataría, en general, de una cuestión de fuerza. Dejo pendiente resolver hasta qué punto y en qué medida esa tensión atañe al desarrollo general del trabajo del artista.

Como sucede por lo regular en el trabajo de Díaz, un texto institucional da pie –literalmente– a la operación visual. Como en otras ocasiones, el texto está tomado del Mensaje del Ejecutivo al Congreso Nacional proponiendo la aprobación del Código Civil,² monumento de la instalación republicana en Chile, que está datado el 22 de noviembre de 1855. El mensaje lleva las rúbricas del Presidente Manuel Montt y del Ministro de Justicia, Francisco Javier Ovalle, pero fue redactado por Andrés Bello, quien también fue el au-

² República de Chile, Código Civil, Novena Edición Oficial actualizada a julio de 1987, Apéndice actualizado al 3 de enero de 1987, Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile, 1987, pp. 11-28.

CONTRA EL LUJO DE VANA OSTENTACIÓN QUE COMPROMETE EL PORVENIR DE LAS

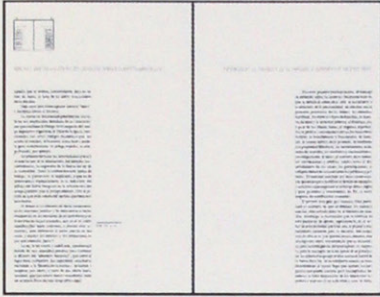
tor eminente del código. En ese texto se escenifica la tensión de que hablaba.

En ese texto como discurso, sí, pero también, y ante todo, en ese texto como texto. Antes de examinar el discurso –lo que del tratamiento que le dedica Díaz me parece más indicativo, más incisivo–, una breve digresión sobre este último punto puede ser oportuna, porque atañe a una estrategia general de su trabajo. Es la estrategia de la relación entre texto y visualidad que aquí y en otras muchas propuestas se plantea.

La clave de esta relación es el desequilibrio. La vecindad entre ambos provoca recíprocos efectos alteradores, que desestabilizan la confianza habitual en el sentido y en las prácticas con que solemos asegurar su llana puesta en curso. Si por discurso puede entenderse la circulación continua de los significados al interior de una arquitectura predefinida, y por texto, la suscitación de efectos de sentido y, por eso mismo, de arquitecturas virtuales a partir del juego indeciso de los elementos,³ lo que por causa de ese desequilibrio ocurre es una textualización ilimitada de la trama de imagen y texto. Ocurre un peculiar intercambio metabólico; ese intercambio adopta las características de un diálogo perverso entre ambos, una murmuración inquieta de los elementos, que deja de manifiesto lo que podríamos llamar la zona del subtexto. En esta zona de transferencias y relaciones mutuas, el texto funge como subtexto de la imagen, perturbando su verosimilitud codificada, y la imagen, a su vez, como subtexto del texto, dislocando el conjunto de mecanismos implícitos que regulan la aceptación espontánea –por sólita– de sus rendimientos significacionales.⁴ En el trabajo de Díaz, es la zona dual y recíproca de un subtexto del poder (el arte) y de un subtexto del arte (el poder): vale decir, de lo que circula subrepticamente, reanudándose, en las repeticiones, y de

³ Los "elementos" de que hablo no son, a secas, los "significantes", sino también los "significados"; dicho de manera más amplia, los enlaces consuetudinariamente establecidos entre marcas, signos, señales, significaciones, sentidos y tópicos.

⁴ Este desequilibrio empieza a abrirse paso, en la historia de la visualidad, a partir del "pie de foto".



FAMILIAS, CONTRA LOS AZARES DEL JUEGO QUE DEVORA CLANDESTINAMENTE LOS

aquello que se sustrae, lacunarmente, bajo las series; en suma, la zona de un cierto inconsciente de la relación.

Dejo aquí este breve apunte sobre el “texto”, y me dirijo ahora al discurso.

La sustancia del mensaje presidencial consiste en una explicación detallada de las innovaciones que contiene el Código Civil respecto del cuerpo legislativo vigente en el Chile de la época, relacionadas con otros códigos modernos que, sin contar el romano, se tomaron como base o modelo para su elaboración: el código español, el código francés, por ejemplo.

La primera de todas las innovaciones que allí se mencionan es la eliminación del derecho consuetudinario, la supresión de la fuerza de ley de la costumbre. Como la costumbre está hecha de tiempo, lo que en esto va implicado, y que ha de interesarnos especialmente, es la reducción del influjo del factor temporal en la articulación del campo jurídico y en la jurisprudencia. Cito el párrafo en que se da cuenta del sentido que tiene esta innovación:

El tiempo es un elemento de tanta consecuencia en las relaciones jurídicas y ha dado motivo a tantas divergencias en las decisiones de las judicaturas y en la doctrina de los jurisconsultos, que no se ha creído superfluo fijar reglas uniformes, a primera vista minuciosas, para determinar el punto preciso en que nacen y expiran los derechos y las obligaciones en que este elemento figura.⁵

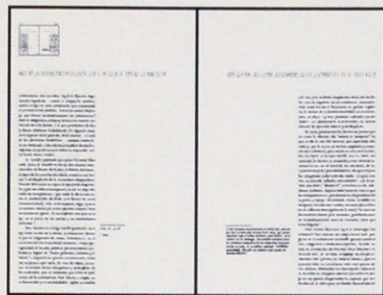
La ley, la ley escrita y codificada, aparece aquí dotada de una capacidad peculiar para contener la eficacia del “elemento temporal”, que nutre el vigor de la costumbre. Esa capacidad —esa fuerza vinculada a la fijación de la norma— se instala y se ejerce, por cierto, a costa de una cierta minuciosidad, que (no estará demás recordarlo) suele ser el punto flaco de todo dispositivo legal.

⁵ Op. cit., p. 14.

PATRIMONIOS? EL PROYECTO SE HA LIMITADO A REPRIMIR LOS EXCESOS ENOR-

Tras esta primera puntualización, el mensaje se extiende sobre las materias fundamentales en que se detalla el orden de lo civil: el nacimiento y la extinción de la personalidad, en relación con la posesión provisoria de los bienes, los derechos maritales, los diversos tipos de filiación, la mayoría de edad y la potestad paterna, el dominio, uso y goce de los bienes raíces, el régimen hipotecario, el público conocimiento de las fortunas territoriales, la transferencia y transmisión de dominio, la nomenclatura de la posesión, el usufructo y la propiedad fiduciaria, las servidumbres, el derecho de sucesión, los contratos y cuasicontratos, las obligaciones, el censo, el contrato de sociedad, las convenciones y créditos, unidos éstos al discernimiento de sus clases, las prescripciones, la obligatoriedad de los instrumentos públicos y privados. El mensaje concluye con unas observaciones generales para justificar el detalle de ejemplos y corolarios que engrosan el catálogo de las reglas y para ponderar y recomendar, en fin, la vasta empresa de codificación acometida.

El párrafo escogido por Gonzalo Díaz pertenece al contexto en que se detallan los cambios que han sido introducidos en el derecho de sucesión. Abstraigo la fascinación que la retórica de este pasaje ha de ejercer, seguramente, en el lector; es muy probable que haya sido el primer y más inmediato aliciente para su elección. Me ocupo más de otra cosa: y es que esa misma elección trae consigo una cierta consecuencia que no es anodina para la inteligencia del mensaje en su conjunto, para el concepto de la ley que en él se presupone. Lo que en ese pasaje se dice marca el límite de la fuerza de la ley. Se da ese límite cuando se trata de establecer el marco legal que cautele los perjuicios que puede acarrear para los legítimos herederos la libre disposición de los bienes por los padres o esposos (y en este último caso se trata,



MES DE LA LIBERALIDAD INDISCRETA, QUE SI NO ES A LA VERDAD, LO MÁS DE TE-

obviamente, del marido). Aquí la fijación legal resulta *impotente... contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios.*⁶ Pero la disipación, el lujo y el azar son sendas instancias de otra fuerza, a la que podríamos llamar la fuerza del deseo individuado. Su vigencia remite al espacio de lo privado, de lo secreto –*el asilo de las afecciones domésticas*–, siempre amenazado de desborde, subsuelo de intimidad donde hormigean las pasiones que minan la requerida consistencia de los sujetos.

La tensión primaria que pulsa Gonzalo Díaz sería, pues, la tensión entre las dos fuerzas mencionadas: la fuerza de la ley y la fuerza del deseo, el rigor de la constricción (de la norma como horma) y el desplante de la naturaleza dispendiosa. Cuando ésta entra en vigor, la ley queda impotente, y por eso sólo cabe esperar (no sin un dejo discreto de escepticismo, que mide la distancia entre la moderación de Bello y el fervor de corte rousseauiano), sólo cabe esperar, digo, que la naturaleza misma y la razón ejercida sobre su base encuentre su ajuste: *Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y los sentimientos naturales.*⁷

Esta tensión es el lugar de fragilización de la ley como sostén de la forma institucional. Marca el punto originario de crisis, hobbesiano, en la construcción de la sociedad moderna –cuyo apaciguamiento ha sido previsto por esta misma conforme al tópico de “vicios privados, virtudes públicas”–, el punto en que esa construcción, como tal, se pone a ojos vista. Es cosa de mirar, entonces: el sistema de las alzaprimas y el tinglado de los andamios, que se extienden por todo el perímetro de la subterránea Sala Matta, cumple, en su fisonomía y su materialidad, rígida y endeble

6 Op. cit., p. 23.

7 Ibid.

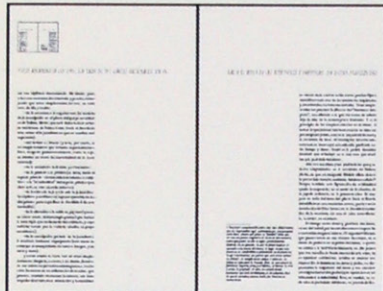
MER CONTRA LAS JUSTAS ESPERANZAS DE LOS LEGITIMARIOS, ES LO ÚNICO A QUE

a la vez, y en el lívido resplandor de la cita de Bello, con el requisito de esa evidencia, instaurándola como escena.⁸ Tal escena es, podría argüirse, la escena de la institucionalidad en construcción, es decir –y esto podemos inferirlo sin demora–, en permanente construcción, en estado crónico de apuntalamiento y de fraguado.

Es aquí, primeramente, donde me parece que se acusa la eficacia del “elemento temporal” de que habla la cita del mensaje que reproduje más atrás y, por lo tanto, la lectura implícita y corrosiva (en subtexto), practicada en esta instalación, del contexto total que diseña con su texto ese mensaje. La lectura es realizada, como traté de insinuar antes, en el nivel de los recursos, de las operaciones y los procedimientos. El aparataje de las alzaprimas y del andamio alude –y aquí, otra vez, en el estilo referido del subtexto– a la incerteza que dicho “elemento” introduce en las relaciones jurídicas. Aquí se debe tener en cuenta que las alzaprimas son, precisamente, dispositivos de soporte y apoyo transitorio, como también es temporal el andamio; ambos recursos (dice Díaz en su informe descriptivo de la obra) “se usan en las construcciones para sostener, provisoriamente, el moldaje de las losas de concreto, hasta que éstas fragüen”.

Pero ¿cómo funciona aquí la estrategia del subtexto? Una manera de adelantar en esta pregunta es considerando el diseño general sobre el cual –digo esto a título de conjetura– ha sido urdida la instalación de Gonzalo Díaz. Percibo a la base de ésta un sistema complejo de desplazamientos; más que eso, en verdad: tiendo a pensar que esta obra no consiste en otra cosa que en dicho sistema. Pretender una descripción exhaustiva de todos los desplazamientos que están en juego es, me parece, improcedente; suponer que uno de ellos da la clave para los demás tiene el aire de

⁸ Este esquema de producción ya había sido aplicado por Díaz en una obra de hace trece años, que estuvo expuesta, bajo el título leniniano ¿Qué Hacer?, en la Galería Sur de Santiago. Allí también asomaba entre los cuartones delanteros de las alzaprimas una frase escrita en neón, de gramática anómala: “HIPÓTESIS: ALZAPRÍMATE ESTA RED DEL PRIVADO COMO TRAMA DEL ESPACIO PÚBLICO”.



PUEDE ALCANZAR LA LEY CIVIL, SIN SALIR DE SUS LÍMITES RACIONALES, SIN IN-

ser una hipótesis descaminada. Me limito, pues, a dar una enumeración aleatoria y parcial, subrayando que estos desplazamientos son, en cada caso, de ida y vuelta:

–de la escultura a la arquitectura (el traslado de la inscripción en el plinto del grupo escultórico de Rebeca Matte, que está delante de la entrada del Museo de Bellas Artes, hacia el frontis de éste, sobre el bajorrelieve en que su nombre está registrado);

–del Estado al Museo (y éste, por cierto, es un desplazamiento que interesa especialmente a Díaz, ocupado permanentemente, como se dijo, en develar las zonas de inestabilidad de lo institucional);

–de la sociedad a la familia y al individuo;

–de lo privado a lo público (es decir, desde el espacio privado –interioridad doméstica o subjetiva– a la “exterioridad” del espacio público que, claro está, es otra clase de reducto);

–de lo alto a lo bajo y a lo más bajo (del frontis al plinto y al sótano; el ingenio ajustable de las alzaprimas parece graficar la ductilidad de esta traslación);

–de la elevación a la caída en piquero (que es, en cierto modo, el desarreglo general que induce la estrategia que he llamado del subtexto, y cuyo carácter asoma por la cuidada alusión al grupo escultórico);

–de la inscripción grabada en bajorrelieve a la escritura luminosa superpuesta (otro modo de subrayar el desequilibrio de texto e imagen, y de texto y texto);

y así en adelante. Cada uno de estos desplazamientos desplaza, a su vez, a los demás, formando una red de trayectorias sobreexpuestas, un circuito incesante de transferencias de sentido, que provoca, también de manera incesante, una interrupción dinámica de la reiteración y la serialidad

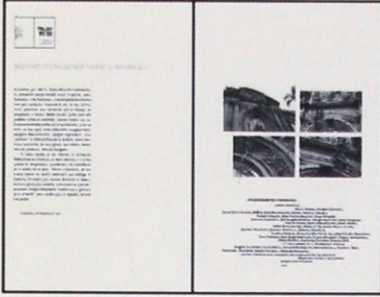
VADIR EL ASILO DE LAS AFECCIONES DOMÉSTICAS, SIN DICTAR PROVIDENCIAS

en virtud de la cual se había hecho posible fijar e identificar cada uno de los elementos implicados y distribuirlos en órdenes estables. Tales desplazamientos precisan la eficacia del “elemento temporal”, una eficacia a la que me acabo de referir bajo la idea de la interrupción dinámica. Y si el principio de los desplazamientos es el deseo, si éste es lo que larvadamente se anuncia en ellos sin promulgarse jamás, si él es la inquietud de base y la incerteza de base, el hormigueo de subsuelo, entonces se traza aquí una relación profunda entre tiempo y deseo. Quizá se la podría describir diciendo que el tiempo no es otra cosa que el ritmo y la parábola del deseo.

¿No son ese ritmo y esa parábola los que quedaron alegorizados en la escultura de Rebeca Matte, en que un resignado Dédalo oficia el duelo por su hijo muerto, emblema del deseo ardido?⁹ Porque también esta figuración de sublimidad queda incorporada, en el modo de la alusión, de la jugada indirecta, en la presente obra. El traspaso en neón del lema del plinto hacia el frontis del edificio es una maniobra astuta, por la cual la instalación de Díaz lucra con la densidad simbólica de la escultura sin tocarla, sino invirtiéndola, también, en subtexto.

El tiempo como ritmo y parábola del deseo; como riel móvil por donde discurre su imparable e insituable desplazamiento. ¿Y el poder? ¿Habría que pensar acaso en una síntesis de ambos, en el deseo de poder o en el poder del deseo, o quizás en ambos a la vez? Probablemente no. Me parece que una enseñanza fundamental de esta obra, de su ejercicio subtextual, estriba en marcar una disyunción indeleble entre deseo y poder, un desposeimiento originario del deseo y una absoluta no-originariedad del poder (que equivale a su arbitrariedad indefectible). Éste, en verdad, no sería sino el postulado del deseo, un postulado fan-

⁹ Una breve consideración sobre este lazo filial tendría que ser emprendida aquí, estimulada por una pregunta como ésta: ¿hasta qué punto la “familia” tiene que ver con ese punto originario de crisis de que hablaba, hasta qué punto es ella el lugar —perfectamente limítrofe en su génesis— en que la forma legal se ve expuesta a la fuerza del deseo, el lugar en que esta fuerza se ve constreñida a presentarse en la forma de la ley? Ciertamente, me parece que una cierta escena de familia —de ningún modo simple o unívoca— se trama en esta obra de Gonzalo Díaz: en una escena de familia se alojaría, pues, por último, el vínculo de arte y poder. A propósito de esto, no estará demás mencionar que sólo tardíamente se ha enterado Díaz de que la escultora Rebeca Matte fue bisnieta de Andrés Bello.



INQUISITORIAS DE DIFÍCIL EJECUCIÓN, Y DESPUÉS DE TODO INEFICACES.

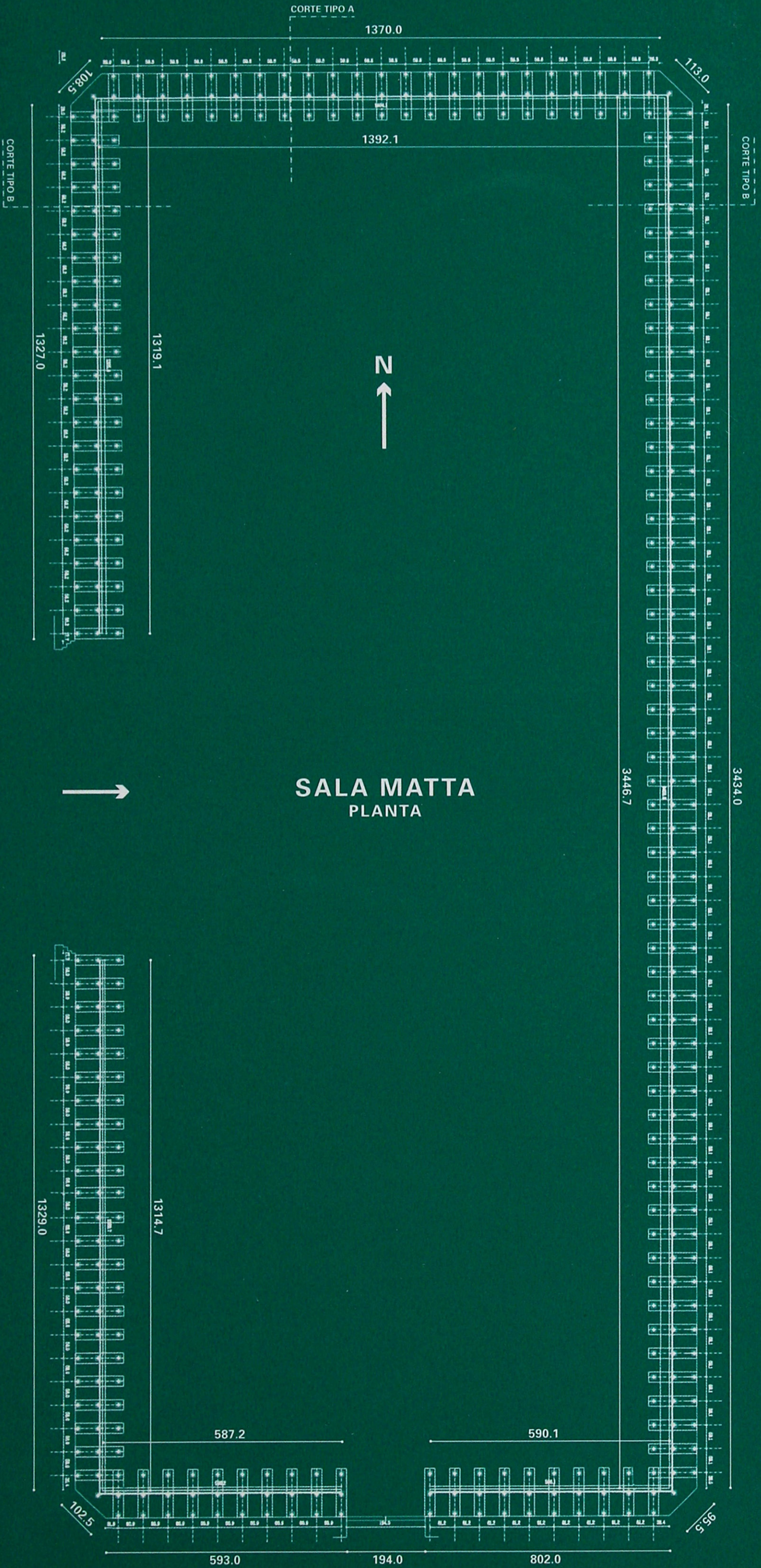
tasmático, por cierto. Tarea del arte es presentarlo, presentar ese postulado como lo que es: como fantasma, y en fantasma, si se me permite otra vez este giro anómalo; tarea de la ley, en fin, articularlo, prestarle una solvencia que el tiempo ha empezado a minar desde mucho antes que ella pudiera haberse asentado. Ambas tareas son sobriamente evidenciadas en la instalación: y eso es todo; no hay aquí, como dije antes, ninguna tesis, ninguna demostración, ningún argumento. Sólo —diríase— la rúbrica final de la muerte, como póstuma evocación de una gloria que estuvo hecha sólo de palabras, sólo de imágenes.

El neón, quizá, es esa rúbrica, la sustancia trémula de esa rúbrica. El neón destaca y a la vez quema lo desplazado, poniéndolo de manifiesto en la estela de su paso. Marca y preserva, en esa huella óptica de tardía extinción que inflige, la indecisa frontera por donde discurre el deseo, entre la gloria y la muerte, la frontera en que permanecen irreparablemente “unidos en la gloria y en la muerte”, pero unidos por la espalda, el arte y el poder.



AGRADECIMIENTOS PERSONALES:

A NURY GONZÁLEZ,
 MARIO FONSECA, ROBERTO EDWARDS,
 JAVIER BIZE Y MANUEL MUÑOZ, JORGE BRANTMAYER, MANUEL ANTONIO AGUIRRE,
 ROBERTO MERINO, JUSTO PASTOR MELLADO, PABLO OYARZÚN,
 MARIANA BABAROVIC, JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER, ENRIQUE MATTHEY, ERWIN GUERRERO,
 ADOLFO FLORES, JORGE PARRAGUÉ, GUILLERMO AGÜERO,
 ASUNCIÓN BALMACEDA, GONZALO VÍO, MARÍA GRACIA VALDÉS,
 JOSEFINA GUILISASTI, JOSEFINA FONTECILLA, JOSEFINA GONZÁLEZ,
 CLAUDIA MISSANA, ISABEL DEL RÍO, ROSITA LIRA, MARÍA ELENA COMANDARI,
 JULIA PAONESSA, JUAN DIEGO MONTALVA, RAFAEL GUILISASTI, RAFAEL ASTABURUAGA,
 ASUNCIÓN DÍAZ, ALEJANDRA FILIPPONI, DANIELA DÍAZ, MARITÉ HUMERES
 Y A MIS ALUMNOS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
 JOAQUÍN VALDIVIESO, FELIPE AGUILA, RICARDO MANDUJANO, ARTIOM MAMLAI, VERÓNICA TORO,
 CONSTANZA RODRÍGUEZ, LORETO LEDEZMA Y BENJAMÍN MARAMBIO,
 SIN CUYA DESINTERESADA COLABORACIÓN LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO
 UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE
 HUBIERA SIDO IMPOSIBLE



SANTIAGO DE CHILE, 1998



LA CULTURA
PARTE DEL
DESARROLLO

ISBN 956-272-857-9



9 789562 728577

