



GONZALO DIAZ
EL PADRE DE LA PATRIA

INW



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)

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.

SMOKE - SCREEN,
tactical concealment device used by certain
mechanical units
as cover in battle to withdraw temporarily
from sight.





EL PADRE DE LA PATRIA

En página opuesta:

Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro,

La Habana, 1999

FOT. R. DE LA UZ

Opposite:

Castle of the three Holy Kings of "El Morro"

Havana, 1999

Phot. R. de la Uz

This publication was made possible by the financial support of the Research and Development Department of the University of Chile Academic Affairs Division.

Thanks to Fernando Balcells



PORTADA / COVER

Gonzalo Díaz: *El Padre de la Patria* (1994)

Detalle de la instalación: placa acrílica fotoserigráfica, instalada en cada una de las 14 estaciones del *via crucis*. La imagen fue fotografiada por el autor, de la pantalla del televisor doméstico en donde se transmitía, por el canal nacional, la noticia de la fuga de ciudadanos cubanos hacia Miami.

FOT. G. DÍAZ

The Father of the Country (1994)

Detail of the installation: photosilkcreened acrylic plate, mounted at each of the 14 stations of the *via crucis*. The image was captured by the artist from a domestic television screen showing the news of the flight of the Cuban citizens to Miami on the national channel.

Phot. G. Díaz

Contraportada:

Ciudad de La Habana. Fotografía tomada por G. Díaz, en 1994, desde el noveno piso del Hotel Deauville, ubicado frente al malecón.

Back cover:

City of Havana. Photograph taken by G. Díaz in 1994 from the 9th floor of the Hotel Deauville facing the sea wall.

EL PADRE DE LA PATRIA

Producción: *Nury González*

Concepto y diseño editorial: *Gonzalo Díaz*

Diseño: *Mariana Babarovic*

Traducción al inglés: *Paul Beuchat – Neil Davidson*

Digitalización de imágenes: *Studio Digital*

Impresión: *Ograma S. A.*

La presente publicación ha sido posible gracias a un proyecto financiado por el Departamento de Investigación y Desarrollo de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile.

Agradecimientos a Fernando Balcells

Copyright © Gonzalo Díaz

Registro de propiedad intelectual N° 107059

I.S.B.N. 956-288-141-8

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE



Gonzalo Díaz
El Padre de la Patria

V BIENAL DE LA HABANA, 1994

El Padre de La Patria es el título de una instalación de Gonzalo Díaz, concebida especialmente para ser emplazada en una de las grandes naves del Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro, en la V Bienal de La Habana, realizada en 1994.

Como una forma de poner en contexto esta instalación, EDICIONES DE *LA CORTINA de HUMO* solicitó al crítico Justo Pastor Mellado que escribiera un texto que, refiriéndose a esta obra en particular, tratara otros proyectos realizados anteriormente, a fin de evocar las referencias operacionales y conceptuales de la obra.

El texto escrito en esa oportunidad por J. P. Mellado, titulado *La novela chilena de Gonzalo Díaz*, fue fotocopiado en 300 ejemplares y distribuido —en el transcurso de la Bienal— entre artistas participantes, críticos, curadores, directores de museos y de revistas de arte, y público interesado.

El presente libro, titulado *El Padre de la Patria* (publicación que corresponde al N° 17 de EDICIONES DE *LA CORTINA de HUMO*), contiene en su interior otro libro —de bolsillo— titulado *La novela chilena de Gonzalo Díaz* (publicación N° 16 de la misma editorial). En el lenguaje computacional, *El Padre de la Patria* sería el «escritorio» sobre cuyo campo (virtual) el libro de bolsillo abre sus páginas. Sobre la superficie desocupada de dicho campo se han dispuesto las reproducciones fotográficas y algunos textos procedentes de las obras de Gonzalo Díaz que van siendo tratadas en el texto que corre por las páginas del libro de bolsillo.

Un modelo que estructura este diseño editorial es el de las muñecas rusas, tal vez el más adecuado para saldar de manera honorable la deuda morosa con la publicación de un texto. Esto es: «Un libro contiene un libro» y lo soporta, aunque en el mismo acto lo esconda. Otro modelo, más reflexivo, podría ser *La novela de una novela*, de Thomas Mann. Esto es: «Un libro refleja un libro» y, de manera inversa, lo soporta y lo esconde.

De este modo, EDICIONES DE *LA CORTINA de HUMO* ofrece, por el precio de un volumen, el valor de dos libros: uno de imágenes (de formato mayor) y uno de texto (de formato menor), que comparten, inevitablemente, el mismo lomo.

The Father of the Country is the title of a site specific installation that Gonzalo Díaz created specially for one of the large halls of the Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro, on the occasion of the Fifth Havana Biennial held in 1994.

As a way of putting this installation into context, EDICIONES DE *LA CORTINA de HUMO* asked the critic Justo Pastor Mellado to write a text which, while dealing particularly with *The Father of the Country*, would touch upon previous projects as well, in order to bring out the operational and conceptual references of the work.

Over the course of the Biennial, 300 photocopies of J. P. Mellado's text, which he entitled *The Chilean Novel of Gonzalo Díaz*, were distributed among participating artists, critics, curators, museum directors, art magazine editors and interested members of the public.

Inside the present book, *The Father of the Country* (the 17th title to be published by *LA CORTINA de HUMO*), is a second, pocket-sized book, *The Chilean Novel of Gonzalo Díaz* (the 16th title from the same publishers). *The Father of the Country*, to use computer terminology, is the «desktop» upon whose (virtual) field the pocket-book opens. The unused surface of this field contains photographs of, and some texts from, the works by Gonzalo Díaz that are discussed within the pages of the pocket-book.

One model for the structure of this editorial design, and perhaps the most appropriate one for settling, with honour, a long-standing debt of publication owed to a text, is that of the Russian doll. This is: *a book within a book*, supported by it, yet at the same time concealed by it. Another, more thoughtful model could be Thomas Mann's *Novel about a Novel*. This is: *a book reflected by a book*, and supported and concealed by it, but back to front.

Thus, EDICIONES DE *LA CORTINA de HUMO* is offering two books for the price of one: a book of larger format, containing pictures, and one of smaller format, containing text, both of them sharing, inevitably, a single spine.

Justo Pastor Mellado



**LA
NOVELA CHILENA
DE
GONZALO DIAZ**

EDICION BILINGÜE



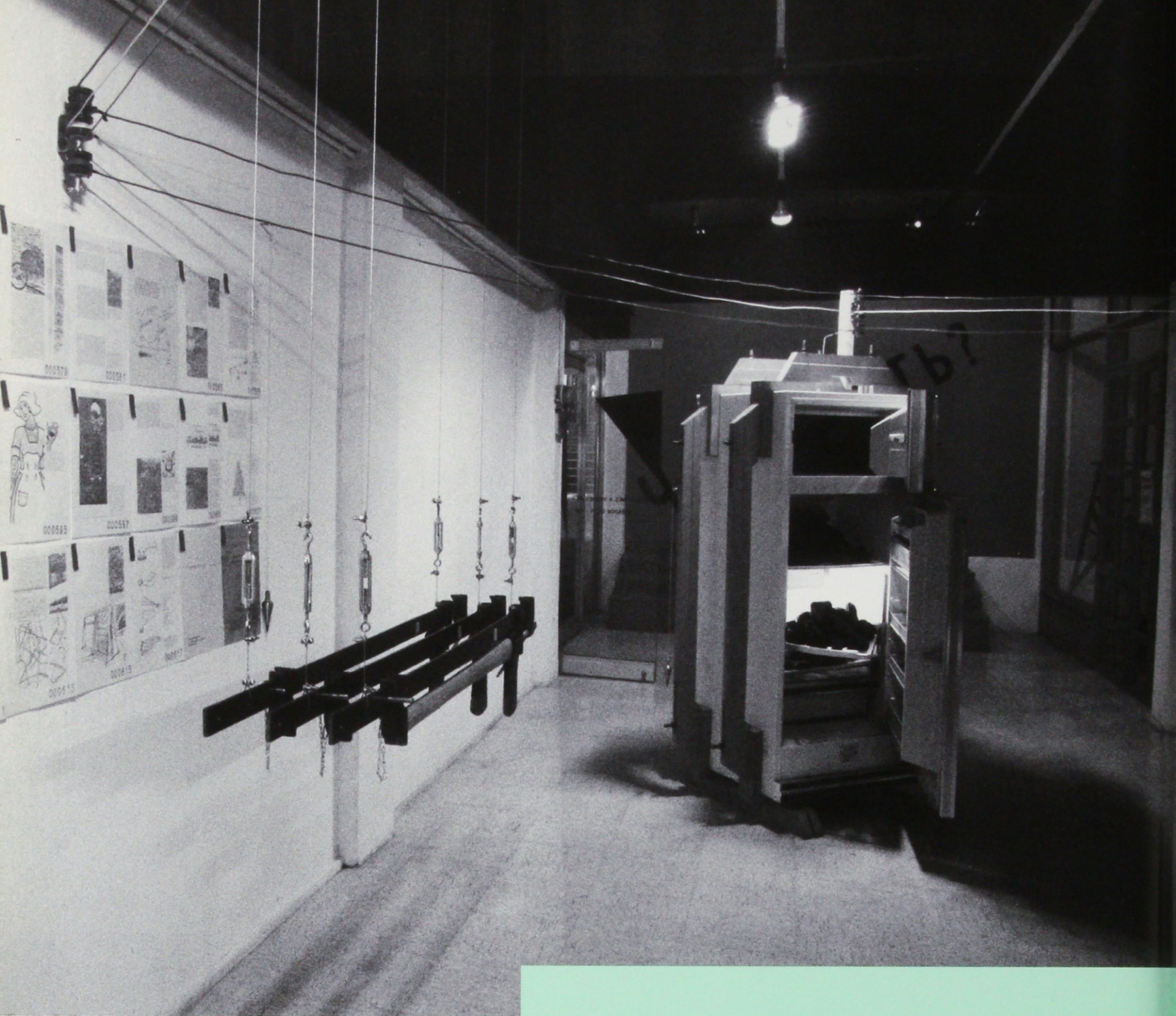
16



EDICIONES DE LA CORTINA de HUMO
Serie el grito en el cielo



LA NOVELA CHILENA DE GONZALO DIAZ



1984, *¿Qué Hacer? / What is to be Done?*
 Environnement (medidas variables),
 Galería Sur, Santiago, Chile.
 pp. 8, 9 y 10

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista general, fot. A
 FOT. G. MEZA

Detalle del sistema de nivelación de las alzaprimas, fot. B
 FOT. G. MEZA



Isaac Brodsky,
Lenin en el Instituto Smolnii (ó/t, detalle).
 Museo Lenin, Moscú
 ENCICLOPEDIA HISPÁNICA, ENCICLOPAEDIA BRITANNICA
 PUBLISHERS, INC., TOMO 9.

16 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)

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.

SMOKE-SCREEN,
 tactical concealment device
 used by certain mechanical units as cover in battle
 to withdraw temporarily from sight.



La presente publicación ha sido posible gracias
 a un proyecto financiado por el Departamento de
 Investigación y Desarrollo de la Vicerrectoría de Asuntos
 Académicos de la Universidad de Chile.

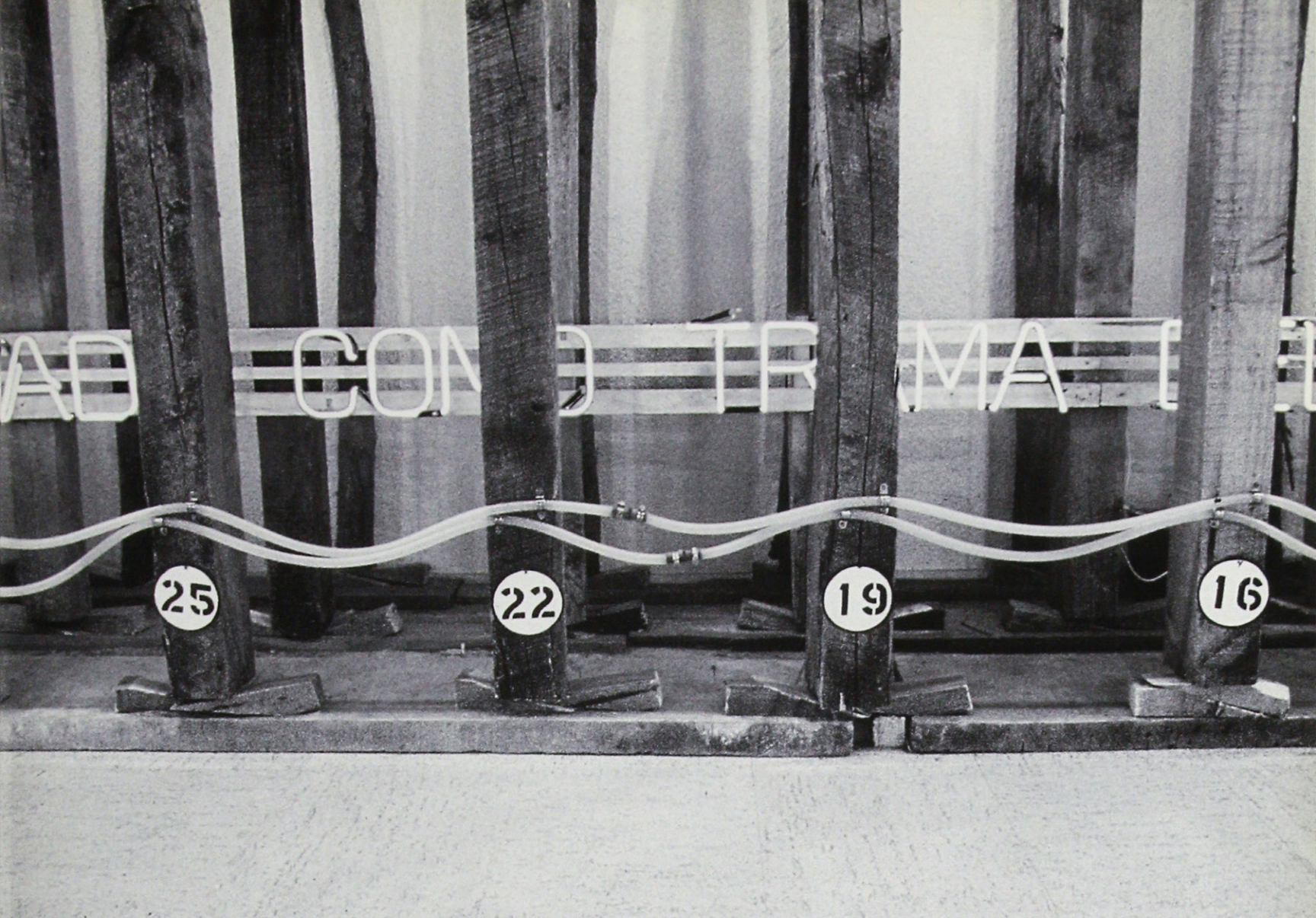
*This publication was made possible by the financial support of the Research and
 Development Department of the University of Chile Academic Affairs Division.*

Producción: *Nury González*
 Edición: *Gonzalo Díaz*
 Diseño: *Mariana Babarovic*
 Traducción al inglés: *Paul Beuchat - Neil Davidson*
 Impresión: *Ograma S. A.*

HECHO EN CHILE - PRINTED IN CHILE

Copyright © Justo Pastor Mellado
 Registro de propiedad intelectual N° 107059
 I.S.B.N. 956-288-141-8

PORTADA / COVER
 Ciudad de La Habana, 1994. Fotografía de G. Díaz
 City of Havana, 1994. Photographed by G. Díaz



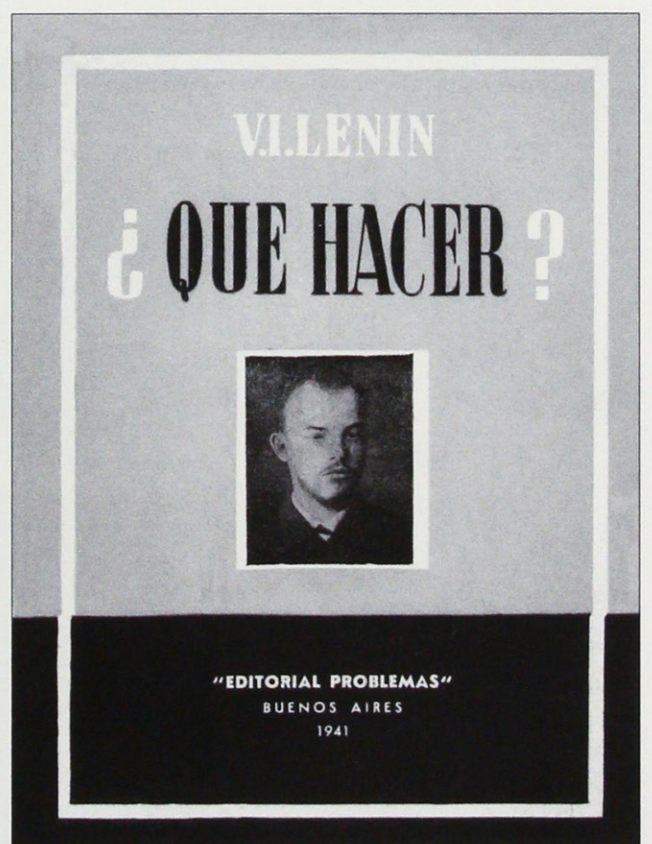
A B

Justo Pastor Mellado
 LA NOVELA CHILENA DE GONZALO DIAZ
 (Edición bilingüe)

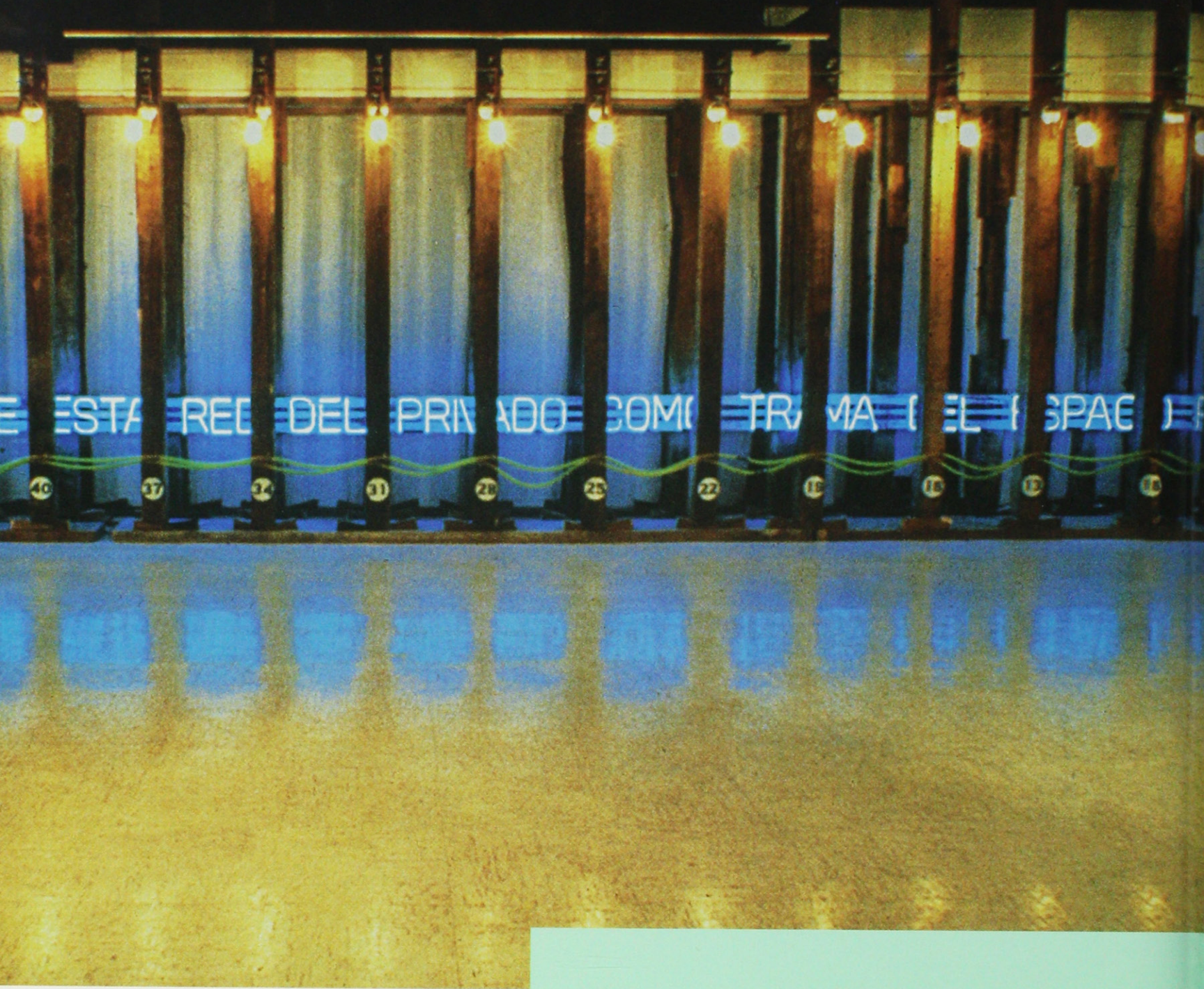
16



EDICIONES de LA CORTINA DE HUMO
 Serie el grito en el cielo



Portada del libro "¿Qué Hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento" de V. I. Lenin.
 1941, EDITORIAL PROBLEMAS, BUENOS AIRES.
 TRADUCIDO DIRECTAMENTE DEL RUSO. TEXTO OFICIAL DEL INSTITUTO MARX-ENGELS-Lenin DE MOSCÚ.



C

1984, *¿Qué Hacer?*
 Andamio de alzaprimas numeradas, texto de neón, lámparas y nivel de agua, fot. C
 FOT. G. MEZA

Vista general, fot. D
 FOT. G. MEZA

D



Ediciones de *LA CORTINA de HUMO*

El presente texto fue escrito por Justo Pastor Mellado en 1994, con ocasión de la exhibición de la obra de Gonzalo Díaz, *El Padre de la Patria*, en la V Bienal de La Habana.

En consideración al gran impacto que produjo entre artistas, curadores y críticos, Ediciones de *LA CORTINA de HUMO* encargó, en 1995, su traducción al inglés, con el propósito de hacer extensiva su publicación a aquellas personas que no gozan del privilegio de leer en castellano.

Las indicaciones al margen, que se incluyen en la presente edición de *La novela chilena de Gonzalo Díaz*, señalan las páginas del libro *El Padre de la Patria* en las cuales se encuentran las reproducciones fotográficas que ilustran las obras tratadas, y algunos textos usados en ellas.



A

1993, *El Jardín del Artista / The Garden of the Artist*
Intervención en tres puntos del edificio del Museo
Juan Manuel Blanes de Montevideo, Uruguay.
pp. 11, 12, 13, 14 y 15

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista de la fachada del Museo J. M. Blanes, fot. A
FOT. G. DÍAZ

Vista general de la balastrada intervenida, fot. B
FOT. G. DÍAZ

Detalle de la intervención de la balastrada, fot. C
FOT. OSCAR BONILLA

LA NOVELA CHILENA DE GONZALO DIAZ

1

[1] En Enero de 1989, Gonzalo Díaz inauguró en la sala *Ojo de Buey* de Santiago de Chile, la muestra *Lonquén*. Lonquén era el nombre de una mina de cal, en cuyos hornos fueron encontrados en 1979 los restos de quince campesinos que habían sido detenidos por la policía luego del golpe militar de 1973, y que desde esa fecha se encontraban desaparecidos. Este hallazgo fue investigado por un juez que, desafiando el comportamiento venal de los miembros del poder judicial chileno, llegó a determinar la responsabilidad de los miembros de la policía, quienes amparados por una ley de amnistía jamás tuvieron el menor temor ante la sentencia de los tribunales. La Comisión de Derechos Humanos publicó un libro con la investigación completa de los hechos, cuya circulación fue prohibida. Recién en 1989 dicha interdicción fue levantada y fue, a propósito del lanzamiento de este libro,

p. 34



B

C



11



D

1993, *El Jardín del Artista*
Detalle de la intervención, balaustrada central, fot. D
FOT. O. BONILLA

Detalle, fot. E
FOT. O. BONILLA

que Gonzalo Díaz preparó la instalación *Lonquén*, que combina tres estrategias constructivas: la investigación arqueológica, la investigación judicial y la investigación psicoanalítica.

pp. 34, 35, 36,
37 y 39

[2] La sala *Ojo de Buey* era una sala rectangular, de pequeñas dimensiones, perteneciente a un instituto alternativo de enseñanza de arte. No había sala, en Santiago, que hubiese acogido una exposición semejante. En tres muros de la sala, Gonzalo Díaz colgó catorce cuadros iguales. Repetía un gesto formal que ya había estado presente en la instalación realizada en Galería Arte Actual, de Santiago, en junio de 1988. Desde entonces su preocupación por la marquería y su función limítrofe adquiriría una importancia clave, que permite comprender las variaciones y las permanencias de sus instalaciones posteriores. El cuadro pasa a ser, aquí, un patrón de medida de la desmesura significativa que cada instalación pone en acto; más exactamente, la medida constructiva y analítica de Gonzalo Díaz no puede constituirse sino en relación a una desmesura, del mismo modo que el cuadro cuenta con el fuera-de-cuadro para su propia constitución. En *Ojo de Buey*, cada cuadro estaba encerrado por una moldura negra lacada, de la que en el extremo izquierdo del listón inferior sobresalía una pequeña repisa que sostenía un vaso de vidrio con agua a medio llenar.

[3] Enmarcar es encerrar y reducir el campo de la significación. El marco clásico de laca negra brillante —como son pintados algunos féretros— contrasta con la moldura barroca decorada por láminas de oro de referencia colonial hispana, que es el tipo de marquería a que estamos acostumbrados a ver los cuadros históricos en nuestros museos. En el centro del listón superior de la moldura había una lámpara con pantalla de bronce que iluminaba el cuadro. Dicha pantalla, en nuestro espacio cultural,



E

1993. *El Jardín del Artista*
Textos impresos por el revés de los vidrios de los 14 cuadros del *via crucis*.
Texted printed on the reverse of the glass of the 14 via crucis pictures.

remite al universo de los anticuarios y a los hábitos decorativos de una clase social para la cual, la realidad de los hallazgos, desmentía los fundamentos de la política modernizadora del régimen militar chileno. El campo del cuadro, por su parte, en vez de representar una escena cualquiera referida al hallazgo, estaba conformado por un fondo negro de papel de lijar y un vidrio que en la cara de contacto con el papel tenía una inscripción realizada en serigrafía. Fondo que absorbía todo reflejo condenando la mirada a tener que retenerse en la figuración de la tipografía, como si ello debiera ser tomado al pie de la letra. Dicha inscripción rezaba: "EN ESTA CASA, / EL 12 DE ENERO DE 1989, / LE FUE REVELADO A GONZALO DIAZ/EL SECRETO DE LOS SUEÑOS".

pp. 35 C, 3

[4] Ciertamente, el 12 de enero era la fecha de la inauguración. Lo importante era que se trataba de una frase que sustituía el modelo de una frase análoga, extraída de la correspondencia entre Freud y Fliess. El primero hace mención al segundo de un sueño metodológicamente arquetípico, *La inyección de Irma*. El propósito de Gonzalo Díaz era conectar el análisis freudiano de este sueño paradigmático, con el método, también paradigmático, de la investigación judicial. Por esta vía, el propósito de sus instalaciones es conectar el modelo diagramático que implican, con la situación propia del sistema de arte, sobre todo en lo relativo a su circulación institucional.

[5] Ahora bien: bajo cada uno de los cuadros, Gonzalo Díaz fijó un número romano de bronce indicando el orden de la serie, exceptuando los números VI y XIV, que fueron exhibidos en un solo muro, distribuyendo el resto de los doce cuadros en los dos muros siguientes. Adosada al cuarto muro que cerraba el rectángulo de la galería, Gonzalo Díaz contruyó en madera y alambre una estructura de contención, con la que amoldó una acumulación

I

**Loca de ti, toda Lujuria es
la Pereza de mi vida.**

II

**Loca de ti, toda Pereza es
la Gula de mi vida.**

III

**Loca de ti, toda Gula es
la Soberbia de mi vida.**

IV

**Loca de ti, toda Soberbia es
la Avaricia de mi vida.**

V

**Loca de ti, toda Avaricia es
la Ira de mi vida.**

VI

**Loca de ti, toda Ira es
la Envidia de mi vida.**

VII

**Loca de ti, toda Envidia es
la Soberbia de mi vida.**

VIII

**Loca de ti, toda Soberbia es
la Lujuria de mi vida.**

IX

**Loca de ti, toda Lujuria es
la Ira de mi vida.**

X

**Loca de ti, toda Ira es
la Pereza de mi vida.**

XI

**Loca de ti, toda Pereza es
la Envidia de mi vida.**

XII

**Loca de ti, toda Envidia es
la Gula de mi vida.**

XIII

**Loca de ti, toda Gula es
la Avaricia de mi vida.**

XIV

**Loca de ti, toda Avaricia es
la Lujuria de mi vida.**



F

1993, *El Jardín del Artista*
Detalle, estación XI del *via crucis*, fot. F
FOT. O. BONILLA

Vista general del *via crucis* (intervención del cajón de la escala que conduce a la azotea), fot. G
FOT. O. BONILLA

de más de un centenar de piedras numeradas, rematando en su extremo superior con un trazo gráfico realizado con luz de neón.
p. 39 D, E.

[6] Gonzalo Díaz no es un artista del neón, sin embargo la presencia de éste en sus obras es una marca de fábrica, una firma, un sello que tiene que ver con un cierto delirio emblemático del color azul imperial, en sentido napoleónico, se entiende. Las piedras aparecen en este contexto, marcadas por un trazo gráfico eléctrico, remitiendo la acumulación a la fábula de la caída de los graves. Ciertamente, hay verdades sociales que caen por su propio peso y luego son almacenadas para que se disuelvan en el delirio de la conservación. El caso es que la conservación permite que ciertos restos, ciertas ruinas, permanezcan, más allá de la voluntad de los agentes sociales. Las obras de arte son un síntoma de la elocuencia retenida de estos restos.

2

[7] En marzo de 1993, en la **Winnipeg Art Gallery** (Winnipeg, Canada), Gonzalo Díaz inauguró la instalación *Yo Soy el Sendero*. Este título proviene de la modificación parcial de una frase evangélica: “Yo soy el camino, la verdad y la vida”. En seguida, dicha frase se ha superpuesto al nombre de un grupo guerrillero que hace de la propagación de su verdad, condición de vida de sus víctimas. La frase del título está presente en la obra, escrita en letras de neón. El título produce una relación paródica y literal, dado el carácter de la materialidad de la escritura: “Yo soy el sendero (luminoso)”.



G



H I

1993, *El Jardín del Artista*

Vista general y detalle de la proyección de diapositivas (intervención del corredor de conexión con las salas de exhibición), fot. H, I

FOT. O. BONILLA

[8] En un espacio construido especialmente para acoger la instalación, que no superaba los quince metros de largo, uno de sus extremos, siendo más ancho que su opuesto, permitiendo la entrada por este último a través de una ranura que apenas dejaba entrar un cuerpo, Gonzalo Díaz distribuyó catorce cuadros iguales frente a los cuales dispuso pértigas de bambú enterradas en sacos de papel para almacenar cemento. Este sistema proviene de la instalación *Banco de Pruebas* (1988) y está presente en la instalación *La Declinación de los Planos*, presentada en la IV Bienal de La Habana de 1991. En estos montajes las pértigas tenían la función de sostener el baldaquino que cubría la instalación. Las bolsas de papel fueron recuperadas de viejos sacos de cemento a raíz de una particularidad iconográfica que tiene su importancia. Los sacos de papel correspondían a una marca de fábrica chilena, en que el nombre era sostenido por la mano y el brazo de un obrero musculoso y sonriente, parecido a los héroes de historietas del tipo Capitán América. Para esta ocasión, estaban rellenos con arena y sostenían amarras en su extremo superior, simulando el ícono con que comúnmente se designa el dinero, también, en las historietas. Lo que falta, para sostener el arte, es dinero e historietas del Capitán América, porque se ha de saber que América se sostiene como la capital de las historietas del arte.

[9] Había, pues, siete cuadros y siete pértigas en cada costado del pasillo. Las pértigas de bambú inquietan porque remiten, no a los clichés occidentales del orientalismo, sino al fantasma de las trampas en la selva. Trampa visual, en este caso, que amenaza enarbolando emblemas en decaimiento. En el extremo de siete de las pértigas, Gonzalo Díaz fijó una lámpara ordinaria de pilas y una hoz pintada en dorado, mientras que en las siete restantes mantuvo las lámparas pero reemplazó la



Vista del parque "El jardín del artista", de la Quinta del Miguelete, que circunda el edificio del Museo J. M. Blanes de Montevideo.

View of the park, «The Garden of the Artist», at Quinta del Miguelete, which surrounds the J. M. Blanes Museum building in Montevideo.

p. 19 C, D hoz por un martillo mecánico pintado, también en dorado. Nótese que la pila se agota en su afán de iluminar estos emblemas, convirtiendo esta referencia en una irrisoria mención a la definición del comunismo: “soviet más electricidad”. El humor político de Gonzalo Díaz consiste en rebajar el alcance moral de una consigna que en su momento definía el deseo de juntar la modernidad con el movimiento obrero. Ciertamente, en el entendimiento que en nuestros países la modernidad se realiza a costas del movimiento obrero, poniendo en situación restrictiva a la democracia.

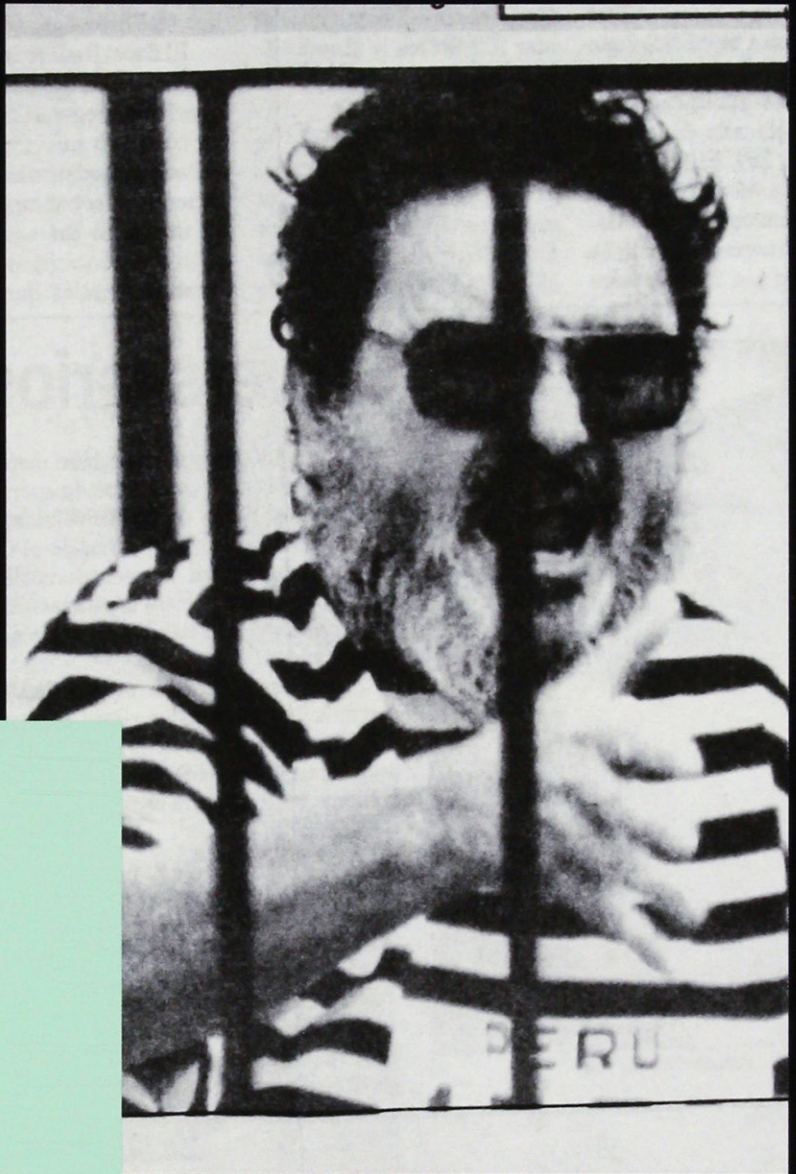
[10] Cada uno de los cuadros, sin enmarcar, estaba constituido por un panel de circuito electrónico. La modernidad en la propaganda optimista del progreso se mide, por ejemplo, por el tamaño del parque electrónico de un país. La referencia electrónica de Gonzalo Díaz, en el espacio del cuadro, es de chiste, porque remite a las bandejas que soportan los circuitos de información.

[11] Fuera del cuadro, a quince centímetros del ángulo inferior izquierdo, directamente adosado al muro, una repisa sostiene un vaso de vidrio lleno de agua hasta la mitad. Debajo de cada cuadro, un número romano de p. 21 G bronce señala el orden de la serie. Cada cuadro conmina ser numerado en el orden pre-escrito y regulado por lo que se podría llamar la retórica del *Via Crucis*. Obviamente, los números de bronce y la repisa con el vaso se repiten, provenientes de *Lonquén*. El vaso, en todas las instalaciones, es del mismo diseño. Se consigue en las pulperías de pueblos agrícolas y forma parte de la vajilla de cualquier familia campesina. Generalmente, empleado para servir el vino o tomar agua. La conexión con el agua y la sangre que manan del costado de Cristo crucificado resulta más que evidente. El vaso, aquí, pasa a ser un cáliz de vidrio ordinario; expuesto, justamente, en su pp. 14 F, 21 G y 35 C

condición de no poder ser apartado. En esta ambigüedad, el vaso transita desde el espacio de la pastoral popular —cáliz del pobre— al espacio de la vivienda campesina. Pero aquí, la instancia doméstica termina por amenazar al cuadro.

[12] Hay, sin embargo, otro aspecto que señalar. La repisa y el vaso obedecen a un diseño de mobiliario mínimo, al borde de lo que se podría llamar “grado cero del mobiliario”. Lo cual resulta paradójico, como elemento de un espacio cargado de significación objetual. Pero la repisa se conecta plásticamente con la proximidad del borde del marco, determinando el carácter mobiliario y nobiliario del marco de la pintura. Es el marco lo que proporciona, por así decir, su título de nobleza. ¿Y quienes se ocupan obsesivamente de los títulos de nobleza? Aquellos que temen perder el patrimonio. La pintura, en Chile, padece esta inseguridad arcaica; es decir, de apenas alcanzar a constituir un patrimonio. Por eso, el peso social de los números de bronce intenta resolver dicho malestar mediante el recurso a la *romanidad*; es decir, inventarse a la medida de un origen imperial... o republicano, según sea el caso.

[13] A este espacio, construido de acuerdo a especificaciones precisas, se ingresaba por su sección más estrecha, a través de una también estrecha apertura. En su sección más ancha, culminando el recorrido, Gonzalo Díaz dispuso tres fotografías a tamaño natural, que hacen referencia a tres momentos de una *performance* que él mismo realizara en Santiago, en 1988, preparando un envío para una exposición en Berlín. Este trabajo llevó por título *Fotoperformance*. En él, el artista se hizo fotografiar contra el muro neoclásico de una vivienda histórica de la ciudad de Santiago, sosteniendo en sus manos, alternadamente, una hoz y un martillo mecánico,



Fotografía de Abimael Guzmán (comandante Gonzalo), jefe del movimiento revolucionario Sendero Luminoso, enjaulado después de su apresamiento por la policía secreta del Perú.

PRIMERA PAGINA DEL DIARIO EL MERCURIO DE SANTIAGO, SEPTIEMBRE DE 1992.

Photograph of Abimael Guzmán (comandante Gonzalo), head of the Shining Path revolutionary movement, caged after being arrested by Peru's secret police.

Front page of the "El Mercurio" news paper, Santiago, september 1992.



A

1993, *Yo Soy el Sendero / I Am the Path*
 Instalación (medidas variables).
 En *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canadá.
 pp. 18, 19, 20 y 21

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista general, fot. A
 FOT. B. CHARTER

18

y disponiendo a sus pies una *vanitas*, conformada por la edición oficial del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, un yunque, un nivel y una plomada.

pp. 40 y 41

[14] Cada uno de estos objetos posee una significación precisa en el inventario de la emblemática política chilena y constituyen un *léxico objetual* en la programación de trabajos de Gonzalo Díaz. Por ejemplo, el yunque, se refiere a una obra de 1987, titulada *La Fragua de Vulcano*, expuesta como ponencia en un seminario de teoría política. Es preciso recordar que “la fragua de Vulcano” era el sobrenombre que Kerensky tenía para el instituto Smolny, lugar dominado por los bolcheviques. Valga decir que la primera edición del dispositivo de *La Declinación de los Planos*, presentada en la IV Biental de La Habana de 1991, fue también exhibida como ponencia en un seminario de crítica cultural. La posición de Gonzalo Díaz al respecto es muy clara: hay obras de arte que anticipan la crítica política. Lo anticipatorio tiene que ver, más que nada, con la irrecuperabilidad o con la aridez del discurso objetual implícito en la disposición de sus obras. Se diría que hay, en las proposiciones objetuales de Gonzalo Díaz, una retractación de la escenografía. Lo escenográfico es “estéticamente correcto” y busca ajustarse a la comodidad institucional de los sitios de exhibición.

pp. 32 y 33

[15] En Winnipeg, hay otro dato importante, que no puede ser tomado como un guiño de buen gusto. La fotografía de la izquierda está marcada por un fragmento de moldura en su ángulo superior izquierdo. Esa moldura segmentada es una acentuación gráfica que señala un calce para fijar una referencia al desplazamiento del relato. Es un fragmento de moldura suficientemente visible como para indicar, reiterativamente, que esas fotos le pertenecen al espacio artístico. Por cierto, nuestro

p. 20



B

espacio de arte es, por exclusión, el museo. Esto quiere decir que en nuestra cultura, la obra de arte es aquella que, real o virtualmente, tiene lugar o tiene *un lugar* en el museo. ¿Verdad?

[16] Entonces la fotografía reproduce la imagen del artista, tras las rejas, vestido con el uniforme de presidiario con que fue exhibido en la prensa el jefe del movimiento Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, recientemente capturado por fuerzas del ejército peruano. Sobre el pecho, Gonzalo Díaz reemplazó el número de presidiario por una placa que reproduce la tabla de colores Kodak. De alguna manera, en la industria de la reproducción gráfica, Kodak preside y define qué es el color. p. 17

[17] En la segunda fotografía, el artista está tras las rejas, semi cubierto por una carpa amarilla. ¿Qué es, un amarillo, en política? Pregunta, al pasar, cuya respuesta queda en suspenso, como la cortina de tela, a medio camino entre el deseo de tapar lo que se sabe y la tentación de descorrer la cortina para mostrar la verdad. Esto es, la verdad representacional de un cuerpo que desde hacía años se había sustraído a los intentos de identificación de la política y de la prensa. En esa pose, Gonzalo Díaz imita la forma con que Guzmán fue presentado como el jefe político a la prensa mundial. Imita un gesto teatral congelado por la fotografía. Al realizar lo teatral del gesto desmaterializa la denotación del acto, convirtiendo al referente en una parodia de sí mismo. El artista repite la parodia, sancionando el estatuto totalitario de la representación “massmediática”.

[18] Guzmán estaba sentado al interior de un cubo enrejado cubierto con la tela amarilla que fue descubierta ante las cámaras mostrando al prisionero en su interior, como se usa generalmente cuando se inaugura un mo-



C



D

1993, *Yo Soy el Sendero*
Detalle del saco de cemento que soporta las pértigas de bambú,
fot. B

FOT. B. CHARTER

Detalle de las pértigas de bambú con hoz y martillo dorados,
autoiluminados, fot. C, D

FOT. B. CHARTER



E

numento o se descorre una placa recordatoria. Pero esta escena correspondía más bien a la exhibición de una fiera capturada y encerrada en un circo de variedades.

[19] La idea es que por lo general, la fotografía desde su nacimiento está amenazada por el fantasma de la pictorialidad; en cambio acá es la pictorialidad la que se ve amenazada por el fantasma de la fotografía publicada por los medios, que es, en definitiva, su modo de existencia pública. Lo pictórico, en la actitud del artista, es el intento de sustituir al personaje referido en la escena de origen, que ya ha sido sindicado como un Enemigo Público. ¿Qué significa que un artista se ponga la ropa de un enemigo público? ¿Acaso la advertencia de que el arte contemporáneo, actualmente dominante, ha dejado de producir su *taza de enemistad pública*, sin la cual no podría establecer la distancia necesaria con el registro del poder político, en el sentido que la producción museal contemporánea se da a ver como nuevo aparato ideológico del Estado?

[20] En la tercera fotografía, simula frente a la cámara un gesto de increpación en contra del fotógrafo. Es, al parecer, el único gesto de dignidad que se debe tener ante un fotógrafo en esas condiciones. Quizás, en toda condición. Lo curioso es que Gonzalo Díaz viste el traje de presidiario, poniendo ese vestuario en sintonía con las impresiones serigráficas del indígena fueguino que aparecía en *La Declinación de los Planos*. La foto de este indígena, que a su vez proviene del álbum de Martín Gusinde, sacerdote alemán de la congregación del Verbo Divino, que recorrió en los años veinte las zonas australes, tiene un valor fundacional en el arte contemporáneo chileno, donde desde los años ochenta se ha convertido en una imagen recurrente. Lo común, entre el vestuario del presidiario y la pintura corporal indígena está deter-

p. 33



F

1993, *Yo Soy el Sendero*

Detalle de la naturaleza muerta emplazada entre las estaciones IX y X del *via crucis*: perro embalsamado, yunque, plomada y nivel, fot. F

FOT. B. CHARTER

Detalle, estación III del *via crucis*, fot. G

FOT. B. CHARTER

minado por la horizontalidad de las rayas blancas y negras. Señala, también, la distinta procedencia: la fotografía de Gusinde es el único documento que hace existir a una etnia ya desaparecida; la fotografía de la prensa, en cambio, condena, aniquila. Ambas, actualizan la muerte; en el caso del indígena, por omisión, en el caso del jefe guerrillero, por ostentación. El propósito de esta táctica visual es señalar la reversibilidad de los signos en la manipulación “massmediática” de las imágenes.

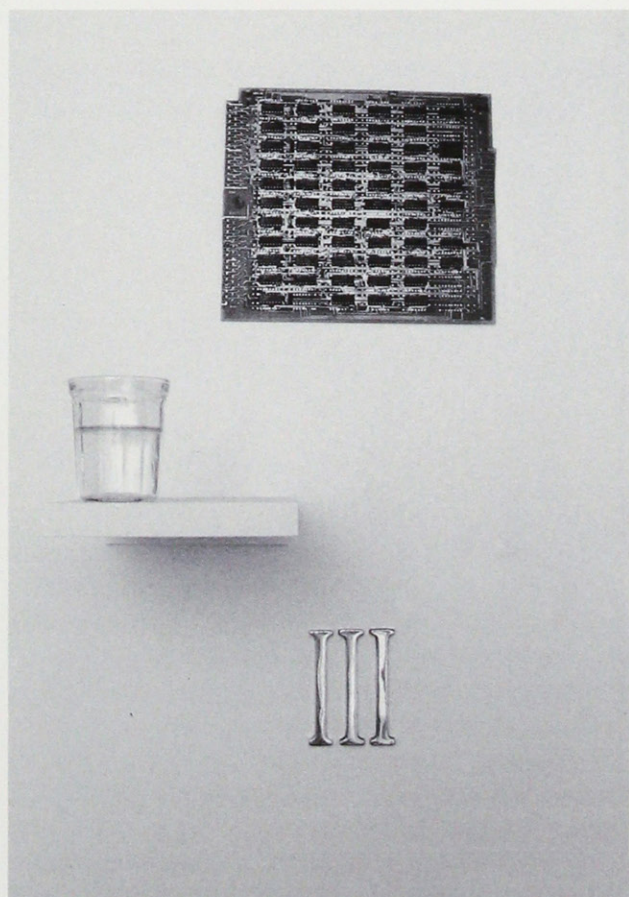
[21] Bajo las tres fotografías y ocupando el ancho máximo del pasillo, Gonzalo Díaz escribió con letras de neón la frase “YO SOY EL SENDERO, BÉSAME MUCHO”. A la referencia que ya he señalado a propósito del título de la obra, se agrega la frase “bésame mucho”. Esta es una cita al programa de la sentimentalidad contenida en la “estética del bolero”, como oposición a la “estética del terror”. Finalmente, junto al extremo de la frase, el artista dispuso el *cuadro plástico* que consignaba los siguientes elementos: un perro embalsamado en actitud de ataque, un yunque, una plomada y un nivel. p. 20

p. 21 F

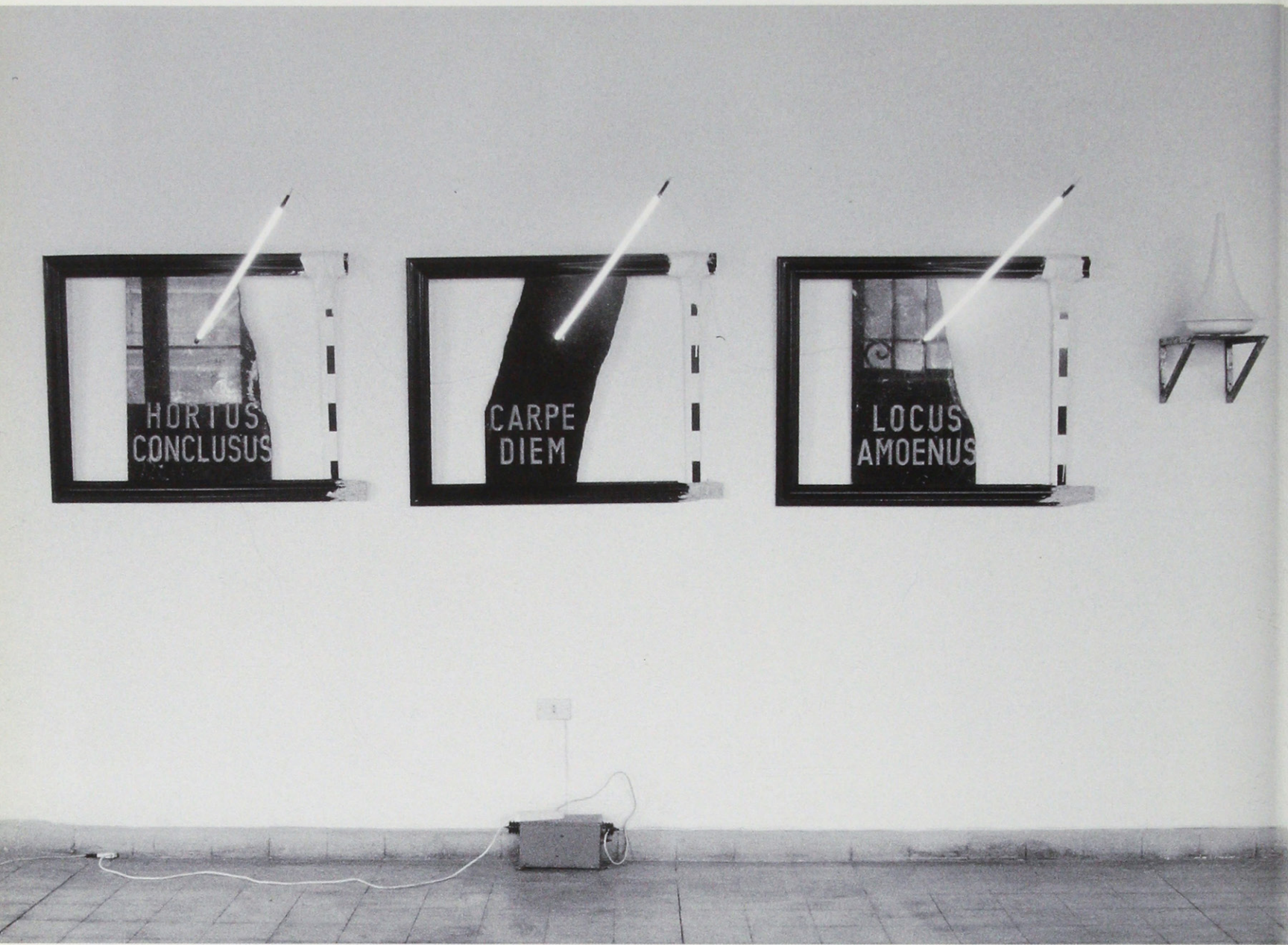
[22] El perro embalsamado sustituye los pumas de hierro fundido sobre los que sostenía la mesa de trabajo en *La Declinación de los Planos*. Pero también se conectan con una práctica ritual de Sendero Luminoso, consistente en dejar colgando perros ahorcados, como firma de autoría de sus acciones. La plomada, el nivel y el yunque hacen referencia a la *vanitas* ya trabajada en la *Fotoperformance* de 1988. Para ser más precisos, la plomada y el nivel están objetualmente presentes en la obra de Gonzalo Díaz desde 1982, en una serie de trabajos gráficos que se proponían fijar las coordenadas verticales y horizontales de la plástica chilena en esos años. La plomada y el nivel fijan el campo de sus operaciones. Posteriormente, en 1984, en la instalación *¿Qué* p. 32

p. 41 E

G



21



A

pp. 8, 9 y 10 *Hacer?* (Santiago), ambos elementos se convierten en una referencia paródica a la teoría leninista del partido político. Como se recordará, Lenin emplea la plomada para referirse al rol del periódico en la construcción del andamiaje partidario. Lo que Gonzalo Díaz obtiene de esa relación es la concepción generalizada de la prensa de masas como andamiaje de la representación del poder. La plomada de la prensa y de los *massmedia*, incluyendo el nuevo *massmedia* de esta década que es el museo de arte contemporáneo, fijan el arte a su lugar y remiten su espacio al ejercicio de la vanidad de los estados.

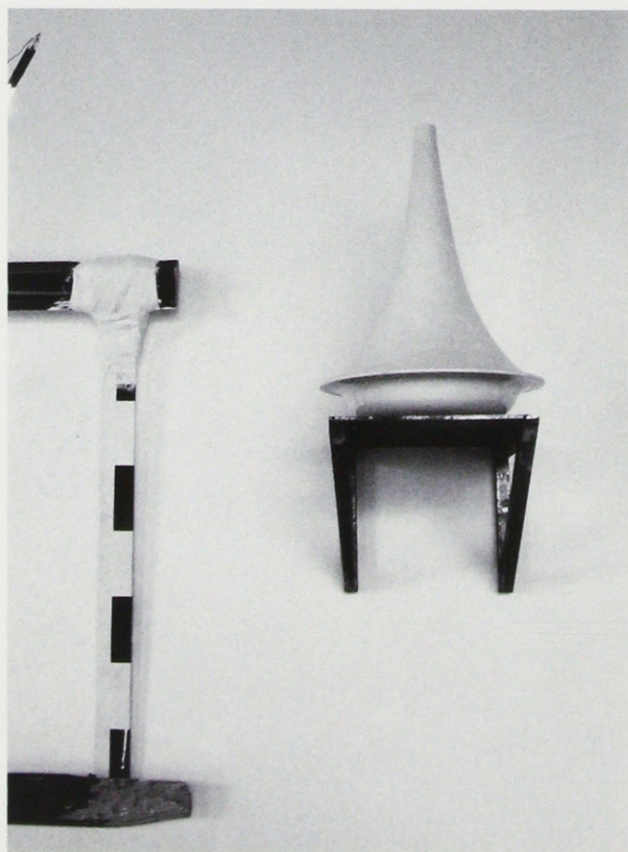
3

[23] A fines de 1993, en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, de Montevideo (Uruguay), Gonzalo Díaz inauguró la instalación *El Jardín del Artista*. Esta instalación constó de tres partes, verdaderas

pp. 11, 12, 13,
14 y 15

escenas plásticas de intervención del lugar. La primera parte se realizó en la escalera que comunica una sala del primer piso con la azotea del inmueble, en la que Gonzalo Díaz dispuso catorce cuadros cuya moldura es del mismo tipo que la empleada en *Lonquén*. La lamparilla sobre el listón superior no tiene pantalla y la repisa no está integrada a la moldura, sino a unos cuantos centímetros del ángulo inferior izquierdo de ésta, al modo como fue dispuesta en Winnipeg, sosteniendo el mismo vaso de vidrio. De igual modo, debajo del cuadro, en cada ocasión, estaban los ya infaltables números romanos de bronce. Ahora bien, en el campo del cuadro había una reproducción fotográfica de una pintura del desierto, ejecutada por Gonzalo Díaz en su envío a la exposición *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, realizada

p. 14 F



B

22

1992, *Tratado del Entendimiento Humano /*
Treatise on Human Understanding
 Instalación (tríptico y objeto), 110 x 420 x 80 cm.
 En *X Mostra da Gravura*, Curitiba, Brasil.
 pp. 22 y 23

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista general, fot. **A**

La fotografía corresponde a la exhibición de la obra, en 1995, en el MAC, Santiago.
 FOT. R. MERINO

Detalle del objeto de madera torneada y pintada sobre repisa
 (modelo de espacio curvo de Riemann), fot. **B**

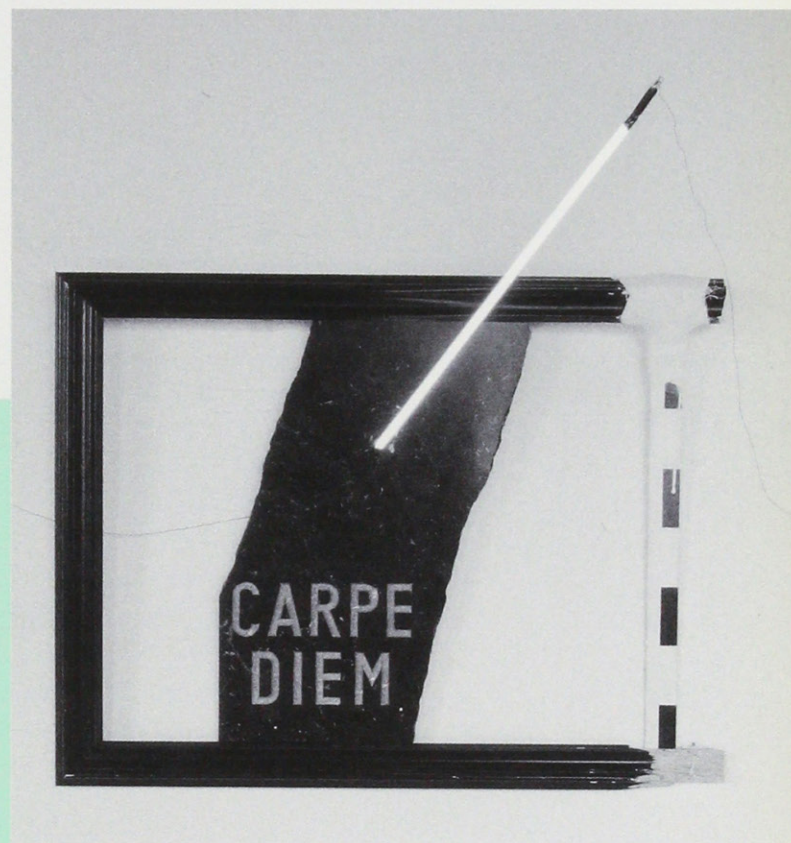
FOT. R. MERINO

Detalles del tríptico: placas de mármol atravesadas por neón, con
 palabras grabadas y marcos quebrados,
 fot. **C, D, E**

FOT. R. MERINO

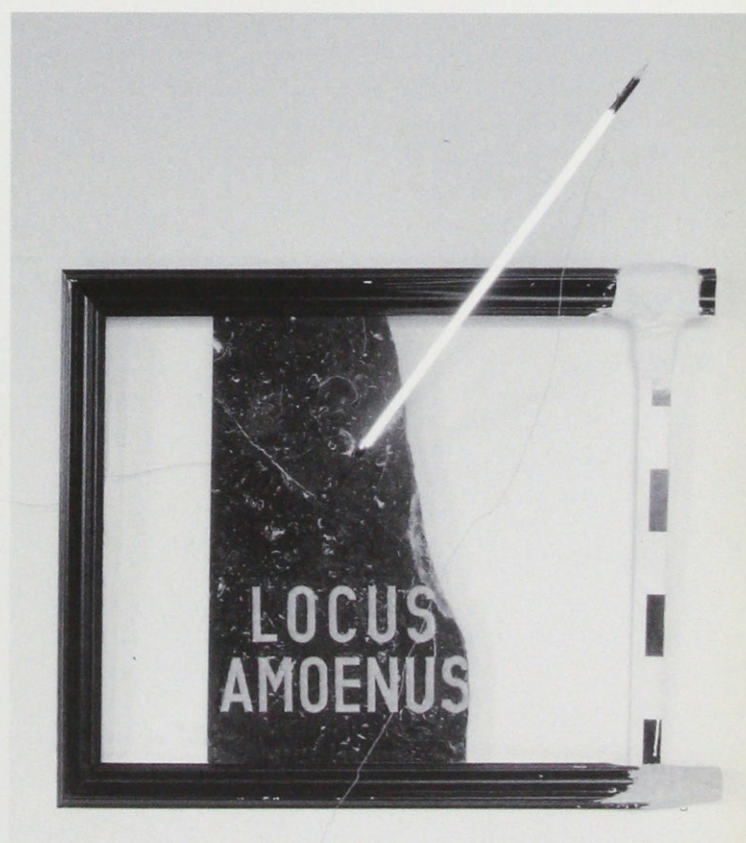


C



D

E



por el MoMA de Nueva York. Sobre la fotografía, el artista dispuso un vidrio con una inscripción serigráfica, impresa en la cara en contacto con la fotografía. Este es un dato, también, de significación. La idea es que la letra impresa invertida, por el revés (siempre visible) del vidrio, de modo que este la sobreproteja. pp. 28 y 29

[24] La inscripción, en cada cuadro, correspondía a la sección de un extenso juego de palabras (retruécano), inventado por el propio Gonzalo Díaz, obtenido del encadenamiento, reemplazo y desplazamiento de la lista completa de los pecados capitales, operando de la siguiente manera: “LOCA DE TÍ, TODA LUJURIA ES LA PEREZA DE MI VIDA”, “LOCA DE TÍ, TODA PEREZA ES LA ENVIDIA DE MI VIDA”, “LOCA DE TÍ, TODA ENVIDIA ES LA IRA DE MI VIDA”, y así, sucesivamente, quitando y agregando una palabra. De hecho, este sistema indica el manejo que Gonzalo Díaz se permite con los objetos dispuestos en las instalaciones, los que se reemplazan y desplazan como el juego de palabras en cuestión; en cada instalación hay objetos que se obliteran, y otros que se recuperan, recurriendo a trabajos anteriores del propio artista, pero que hasta la fecha no habían aparecido todavía en sus montajes. Como se puede apreciar, estas inscripciones reemplazan la frase modificada que hacía referencia al sueño de Freud, en *Lonquén*. ¿Cómo explicar, en este sentido, el cambio de régimen textual? Es obvio relacionarlo con la estructura narrativa de *El Chiste y su relación con el inconciente*, en el sentido que las instalaciones de Gonzalo Díaz están estructuradas como un chiste. p. 13

[25] La segunda escena fue ordenada al nivel de la fachada del inmueble, ocupando para ello seis estatuas decorativas que emergían simétricamente a intervalos regulares, sobre la balaustrada superior. La relación con

el retruécano a que ya se ha hecho mención, continúa al nivel de la consideración de la fachada como texto a interpretar. Más aun, si se conoce la fascinación de Freud por las antigüedades y por el rol empleado por un bajo relieve griego en la construcción de su ensayo sobre la *Gradiva de Jensen*. Esto conduce a Gonzalo Díaz a considerar cada una de estas estatuas como una “gradiva” que oculta la gracia de su pie. Es la manera que tiene de devolver el golpe a Balzac en su relato del pie delicioso que emerge de la pintura de Frenhofer. Ese pie aparecía con un torso de alguna Venus en mármol de Paros, emergiendo de los escombros de una ciudad incendiada. Frío. Porque el frío de la muerte comienza en los pies. De esa manera, bajo cada una de esas estatuas, es decir, a sus pies, escribió con luz de neón la lista de pecados capitales (Soberbia, Avaricia, Envidia, Ira, Lujuria, Gula y Pereza). En algún momento, se pensaría que escribía su obituario. La palabra Lujuria fue dispuesta sobre la entrada del edificio, donde no había estatuas, bajo el mástil de la bandera. Este hecho motivó la airada protesta de funcionarios estatales que consideraron dicha disposición como una afrenta al emblema patrio.

[26] Lo que motivó la atención de Gonzalo Díaz por las estatuas, luego de su primera visita al lugar fue, no tanto su pequeña referencia a un cierto grecismo de toda familia patricia que apela al imperio de la razón, para poder legitimar su pertenencia a una tradición que debe decir que viene de lejos, sino la balastrada por sí misma. Esta es un apéndice que conecta la disposición del inmueble con problemáticas propias del artista, que ya han sido formuladas en otras instalaciones. Particularmente, en *Banco de Pruebas* (Santiago, 1988), donde el balaustre es convertido en un embrague, por cuya modulación manufactural es posible deslizarse hacia el significativo moldura, que a su vez, determina la elección



A



B

1988, *Banco-Marco de Pruebas / Test Bench*
 Instalación (medidas variables).
 Galería Arte Actual, Santiago, Chile.
 pp. 25, 26 y 27

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Detalle de los balaustres amoldados en arena, fot. A
 FOT. BRANTMAYER

Detalle del estanque de agua para la fragua de los balaustres,
 fot. B
 FOT. BRANTMAYER

Detalle del matrizador manual para el torneado de los balaustres,
 fot. C
 FOT. BRANTMAYER

de los marcos negros lacados presentes en este trabajo. Es necesario declarar la proximidad estilística entre los balaustres y estas molduras, para afirmar desde ya que el espacio republicano posee un inconciente neoclásico.

[27] Los siete pecados capitales hacen referencia a la preocupación de Gonzalo Díaz, por diseñar esquemas mentales que delatan su deuda aristotélica, en un país de origen (Chile) donde el tomismo político contemporáneo ha atravesado la reflexión social. La mención a esta estratificación de pecados habla de un mundo corruptible que, palabra por palabra se transforma en un comentario a pie de página de los ideales que las estatuas representan: abundancia, fertilidad, justicia, belleza, armonía, etc. Lo paródico es que la jerarquización católica parece desmentir la ilusión patentizada en la estatuaria de referencia griega, fabricada a granel seguramente en Francia, a fines del siglo pasado, para ser compradas por las familias patricias de América. p. 12 E

[28] La tercera escena ocurría en un extremo de la sala desde la cual se abría la puerta hacia la azotea y contenía la primera parte del trabajo. Estaba conformada por la proyección de centenares de imágenes del parque circundante, tomadas por Gonzalo Díaz en un recorrido exhaustivo por el perímetro exterior del inmueble, produciendo una ilusión óptica que hacía caer al espectador en la idea que el muro había sido derribado y que lo que se veía era, efectivamente, el parque. En esta frontera virtual Gonzalo Díaz propone un pasillo de comunicación reversible entre el interior y el exterior del inmueble, cuya fachada ya ha intervenido. El propósito de reproducir las imágenes del exterior en el interior obedece al deseo de considerar el paisaje, propiamente, como un “monumento natural de carácter artístico” (Anne Coquelín, *L'invention du paysage*). Este carácter es proporcionado por su inclusión en p. 15



C



26

1988, *Banco-Marco de Pruebas*, detalle del tríptico "Diamela Eltit, la degollada".
Películas fotomecánicas, micas, esmalte sobre vidrio. Moldura lacada con repisa y objeto.
(69 x 91 x 13 cm. c/u)
FOT. BRANTMAYER

la regulación interna de la casa: el parque ingresa, por así decir, al museo. Todo esto supone entender, a su vez, el proceso contrario, de despliegue del museo hacia el parque, convirtiéndolo a su vez, en un museo verde, en una galería natural.

[29] Cuando Gonzalo Díaz titula esta instalación con el nombre *El Jardín del Artista*, no sólo emplea el nombre que la comunidad da a ese lugar, adyacente al museo, sino que revela la determinación programática de otro de sus trabajos, que podríamos considerar "de pequeño formato". Se trata de su envío a la X **Muestra de Grabado** de la ciudad de Curitiba (Brasil), consistente —básicamente— en placas de mármol con las palabras **HORTUS CONCLUSUS**, **CARPE DIEM** y **LOCUS AMOENUS** grabadas en tipografía Baskerville. Es preciso señalar que el parque del **Museo Blanes** contiene la mayoría de los árboles nativos de América. Dato importante, por cuanto la relación entre paisaje y jardín, en un continente reconocido por su exuberante naturaleza, adquiere un carácter ordenador que se combina con la racionalidad implicada en el estilo arquitectónico del edificio. En el cono sur de América, no es el barroco el estilo de la construcción política. Lo común, entre la situación uruguaya y la chilena, es que el neoclásico precario parece ser el decorado propio de la construcción republicana. El espíritu republicano encierra las especies arbóreas americanas en un espacio que las separa de la ruralidad circundante. El *Locus Amoenus* de la burguesía originaria se ha transformado, con los años, en sitio público, por extensión domiciliaria. Es lo que Gonzalo Díaz deseaba demostrar.

pp. 22 y 23

p. 15 J



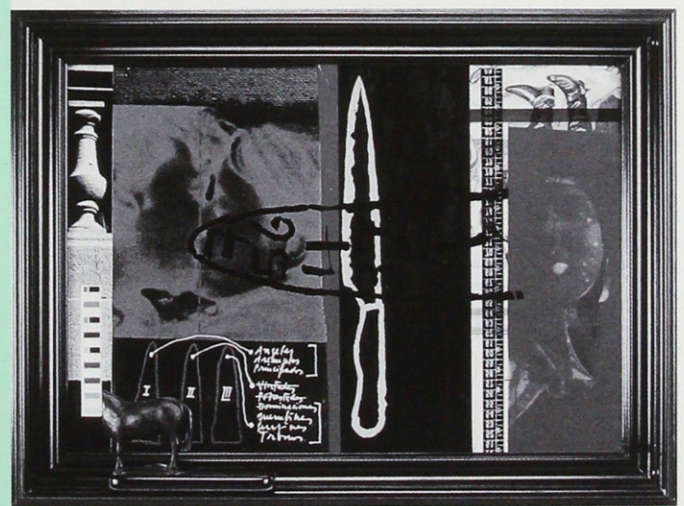
4

[30] En mayo de 1994, en una dependencia del Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro en el marco de la V Bienal de La Habana, Gonzalo Díaz inauguró la instalación *El Padre de la Patria*. En una sala larga de cuarenta metros, distribuyó en cada uno de los muros laterales siete cuadros, siguiendo la misma programación que en las instalaciones ya mencionadas. Si en *El Jardín del Artista*, los cuadros reproducían una fotografía de una pintura suya, esta vez, cada cuadro está conformado por una placa de acrílico de sesenta por cuarenta centímetros, impresa en cuatricromía reproduciendo una toma fotográfica obtenida de un aparato de televisión. La imagen muestra el fragmento de una balsa sobre el mar, con una vela hechiza, en cuyo interior se aprecia la silueta de dos individuos remando. Lo que experimenta es un pequeño traspaso tecnológico desde la pintura a la fotografía, de la fotografía de una pintura a la fotografía de una imagen ya procesada por el video. Pero también, Gonzalo Díaz reemplaza una imagen del desierto por una imagen del mar. Simbólicamente, ambas imágenes se sobreponen, puesto que el desierto y el mar remiten a un fondo narrativo mosaico que actúa, arquetípicamente, en la construcción de relatos de huida, de travesía y exilio.

pp. 44, 45, 46,
47, 48, 49, 50
y 51

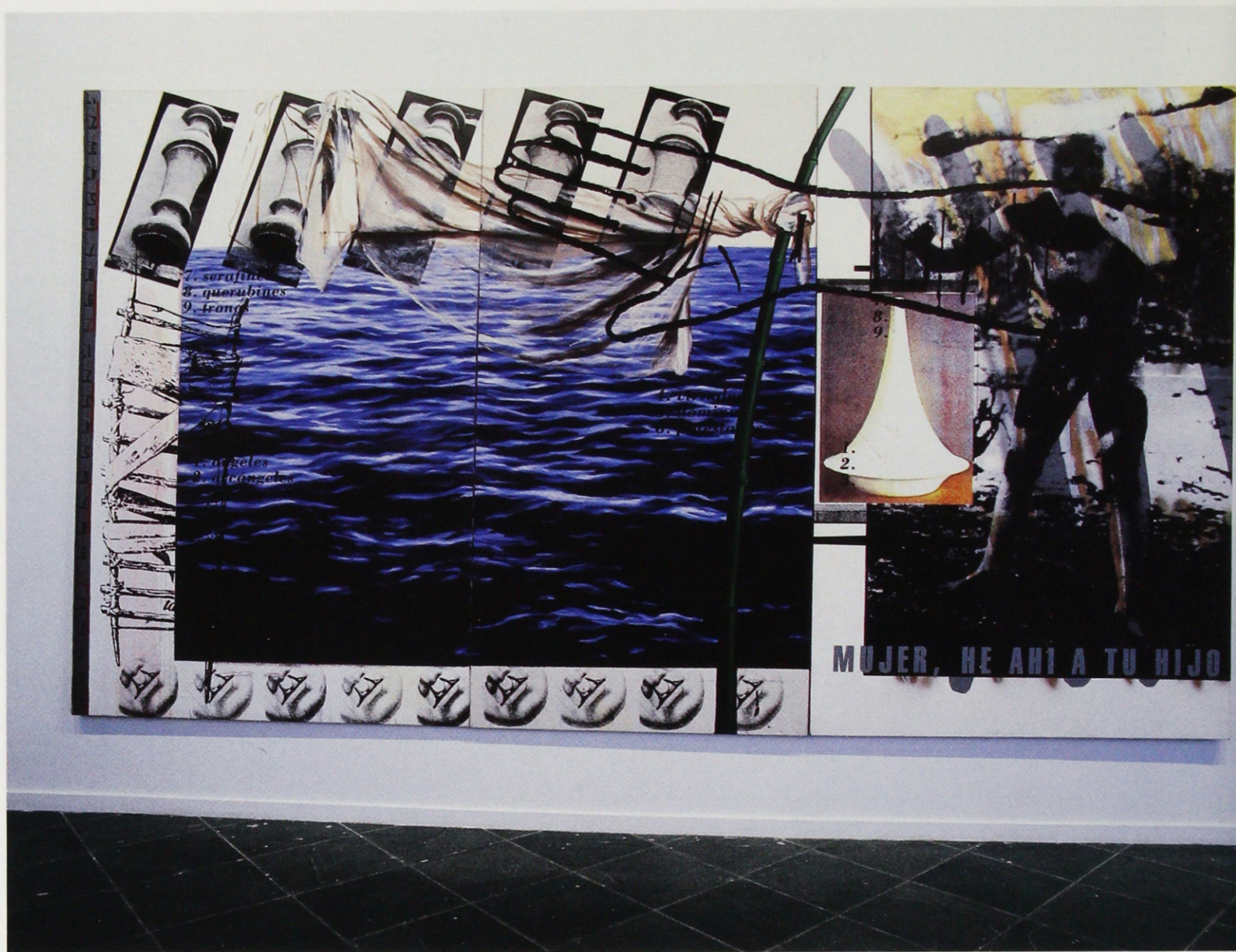
p. 48

[31] En efecto, la imagen corresponde a las presentadas por el Telediario de Televisión Nacional de Chile, cuyo logotipo señala el origen de la transmisión. Lo que informa es la condición de travesía de ciudadanos cubanos que desean abandonar ilegalmente la isla. La "massmediática" referencia mosaica, en el sentido que esas imágenes rescatan del olvido a los efímeros navegantes, convierte la noción de Tierra Prometida en una extensión empírica hollywoodense. Se espera que los soldados



27

1988, *Banco-Marco de Pruebas*, detalle del tríptico "Sor Teresa, la escritora".
Películas fotomecánicas, micas, esmalte sobre vidrio. Moldura lacada con repisa y objeto.
(69 x 91 x 13 cm. c/u)
FOT. BRANTMAYER



A

1992, *Tratado del Entendimiento Humano / Treatise on Human Understanding*
 Oleo y serigrafía sobre tela, dos trípticos,
 (250 x 451,5 cm. c/u).
 En *Artistas Latinoamericanos del S. XX*, MoMA, Nueva York.
 pp. 28 y 29

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Tríptico 1, fot. A
 FOT. R. RIBEIRO

Detalle del tríptico 2 ("botella" de Klein), fot. B

B

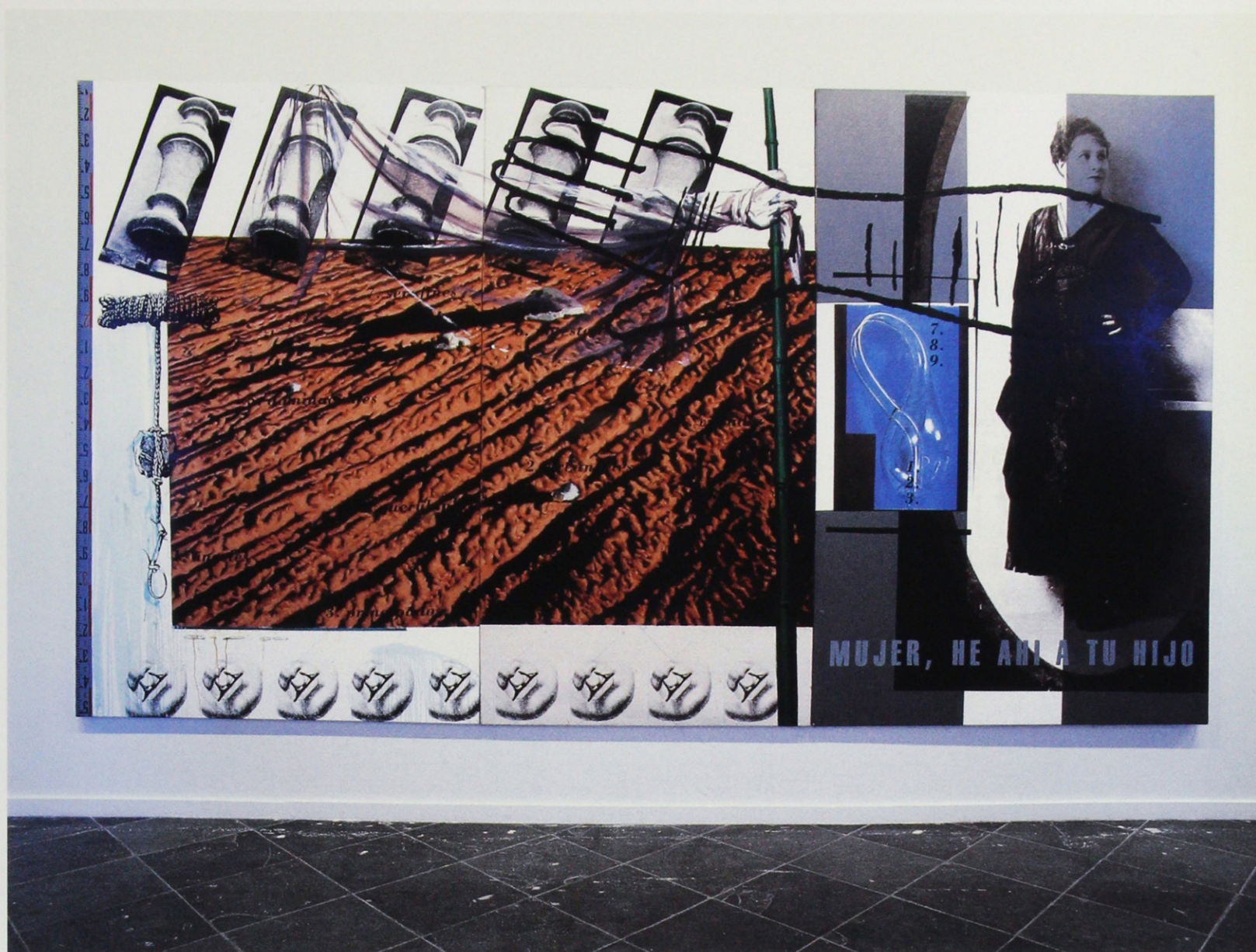


28

del Faraón hayan perecido en el intento de alcanzarlos, envueltos en masas de agua turbulenta, como en una escena de Cecil B. De Mille. Lo cierto es que, de fondo, lo que está en cuestión es la vigencia de leyes migratorias, tema delicado para un artista invitado a una Bienal de Arte que, de alguna manera, busca el blanqueo de la imagen internacional de la Dirección Cubana. Siguiendo con esta metáfora mosaica, lo que está en cuestión es la legitimidad de las operaciones artísticas como guardianas del templo.

[32] Ahora bien: el modelo migratorio obstruido puede revertirse sobre la circulación de las propias programaciones artísticas en la medida que la existencia de los artistas provenientes de fuera del circuito decisional del arte, son obligados a comportarse como fugitivos que deben pedir refugio en el mundo libre del arte. ¿Acaso Gonzalo Díaz desea referirse a un bloqueo inconsciente hacia las producciones de arte del Cono Sur? Por inconsciente, me refiero a la determinación estructural de una actitud de exclusión simbólica, respecto de la cual se debe satisfacer una demanda produciendo obras que vayan en el sentido mayoritariamente complaciente de lo Políticamente Correcto.

[33] Cercano al ángulo inferior izquierdo del cuadro, una repisa blanca sostiene un ave chilena —tiuque, p. 49 *Caracara Chimango*— embalsamada. La finalidad del embalsamamiento es evitar la putrefacción y conservar el cadáver. El caso es que se trata, esta vez, de un ave migratoria local que reemplaza al perro embalsamado de la instalación de Winnipeg. ¿A qué acto ritual desea remitirse Gonzalo Díaz en este caso? Una pista probable es la de ahondar en su deseo de convertir su sistema Cuadro-Repisa-Número en una escena venatoria. Sin embargo, los animales aquí presentados no están dispuestos



C

para ser empleados en la cocina, sino para ser exhibidos, disecados, en una colección de trofeos de caza. El valor de coleccionar tiuques disecados puede corresponder al deseo de afirmar la voluntad de resistencia, de acuerdo al sentido de una frase popular chilena que dice “mojado como tiuque”. Esto es, que habitante de zonas lluviosas, esta ave resiste imperturbablemente los chaparrones y permanece en las ramas o en los cables del tendido eléctrico sin moverse. Pero lo traumáticamente paródico de la conexión cercana entre esta ave migratoria y la escena de migración impresa en el cuadro, es que esas imágenes son conservadas por un aparato de congelación de la información: la televisión.

[34] A un costado del cuadro, en posición diagonal, se levanta un trípode de fotógrafo con un foco halógeno en su extremo. La pértiga de bambú, referida a la ruralidad, ha sido reemplazada por un soporte *high-tech*, así como las lámparas. Debajo del cuadro se repite la numeración con los números romanos en bronce. Sin embargo, en la distancia dejada entre el cuadro y los números, esta vez Gonzalo Díaz ha estampado mediante procedimiento autoadhesivo directamente sobre el muro, partiendo desde la línea de la numeración, un verso de Garcilaso de la Vega, perteneciente al Soneto 26. De este modo, la frase freudiana de *Lonquén* y los versos de *El Jardín del Artista* han sido reemplazados por otros versos, que respecto de cada cuadro actúan como notas al pie de página. Como son catorce cuadros y cada uno de ellos acoge un verso del Soneto, éste se puede leer horizontalmente siguiendo la progresión dada por la numeración romana.

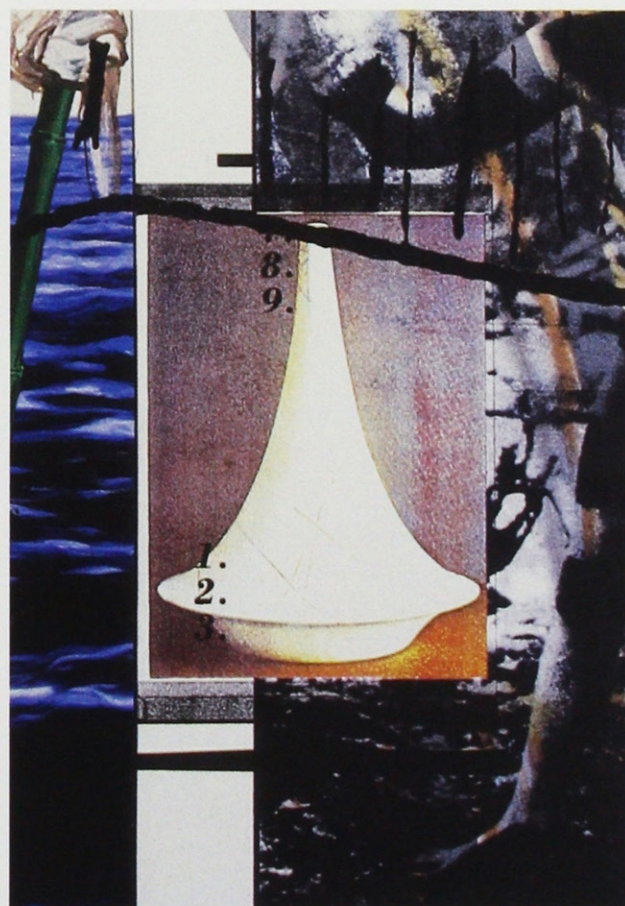
pp. 52
y siguientes

pp. 46, 47
y 50, 51

[35] Esta progresión está reafirmada por la retórica visual del *Via Crucis* y se remite a un momento significativo de la espiritualidad católica. Desde *Lonquén* este procedimiento ha sido la viga maestra que sostiene las

1992. *Tratado del Entendimiento Humano*
Triptico 2, fot. C
FOT. R. RIBEIRO

Detalle del tríptico 1 (“botella” de Riemann), fot. D



D

instalaciones que Gonzalo Díaz ha realizado. El camino de la cruz y sus estaciones sirven de amarre a dos problemas claves en el arte contemporáneo chileno y que tienen que ver con la sexta y la decimocuarta estación.

[36] En la sexta estación, *Una mujer piadosa seca el rostro de Jesús*; en la decimocuarta estación, *Jesús es puesto en el Sepulcro*. No hay que dudarlo dos veces: en estas citas están involucradas las dos historias fundantes de la pintura. Es decir, aquellas escenas que sostienen la representación cristiana del inconsciente. O bien, la representación narrativa del inconsciente cristiano, que, obviamente, remite a las prácticas simbólicas del embalsamamiento y de la estampación de la imagen directa del rostro de Cristo. Estampación que opera en dos soportes de tela: el paño de la Verónica (*vero icono*) y el Santo Sudario. Es preciso recordar que la pintura occidental es introducida en Chile, como en los países de América, por los conquistadores. Se trata de imágenes religiosas destinadas al culto y que no ocultan el carácter evangélico de las ocupaciones territoriales. Lo que se propaga junto con esas imágenes es la ilustratividad del Verbo Divino.

[37] En este terreno, de la universalidad de dicha ilustración, el nombre de Garcilaso de la Vega acude a calzar con un doble propósito, por efecto de homonimia. Hay un Garcilaso, llamado El Inca, cuya obra pertenece a una corriente universalizadora y católica que es característica de la vida española de la época. En su primera obra de carácter histórico, *Historia de la Florida y Jornada que a ella hizo el Gobernador Hernando de Soto* (1605), debate la conveniencia de cristianizar La Florida e incorporarla al Imperio Español, pues entiende que España es el brazo de la Providencia del mundo.

[38] Hay otro Garcilaso, poeta toledano, citado por Gonzalo Díaz, para esconder al otro. Este poeta fue un renovador de la poesía castellana. Se podría decir que colaboró en la fijación de un marco literario en el cual el otro Garcilaso, El Inca, tendría que escribir. A buen entendedor, pocas palabras. Esta buscada confusión dibuja una línea de ambigüedad bastante frecuente en las referencias literarias del dispositivo productivo de Gonzalo Díaz. Sobre todo si dimensionamos en la lírica garcilasiana el sentimiento de la naturaleza, sentimiento ajeno a la Edad Media, en la cual el paisaje cuando aparece lo hace en forma alegórica. En cambio, en Garcilaso el paisaje forma un escenario vivo que participa de los sentimientos del poeta, que a su vez se introduce como pastor en ese vivir arcádico que relata, tan separado de la vida cotidiana. En esta línea, Gonzalo Díaz se introduce, no como pastor, sino como impostor, en el paisaje de la fotografía “massmediática” —en *Yo Soy el Sendero*—, en ese vivir tan cotidiano como es la producción del telediario, que nada tiene de arcádico, sino que extiende la homogeneización generalizada de la imagen.





A



B

C



Ediciones de *LA CORTINA de HUMO*

This text was written by Justo Pastor Mellado in 1994 for the exhibition of Gonzalo Díaz's work *The Father of the Country* at the Fifth Havana Biennial.

In view of the great impression made by the text among artists, curators and critics, in 1995 Ediciones de *LA CORTINA de HUMO* had it translated into English, to make it accessible to those who do not enjoy the privilege of reading Spanish.

The marginal notes included in this edition of *The Chilean Novel of Gonzalo Díaz* refer to pages in *The Father of the Country* where readers will find photographs illustrating the works referred to, and some of the texts used in them.

THE CHILEAN NOVEL OF GONZALO DIAZ

1

[1] In January 1989, Gonzalo Díaz inaugurated the exhibition *Lonquén* at the Ojo de Buey gallery in Santiago, Chile. Lonquén is the name of a limestone mine where fifteen bodies were discovered in a furnace, in 1979. It transpired that they were the remains of fifteen local farm workers who had been arrested by the police after the 1973 military coup, and had thereafter been among the 'disappeared'. This discovery was investigated by a judge who, in defiance of the venal behaviour of the Chilean judiciary, established the responsibility of members of the police force, though these were covered by an amnesty law and never had the slightest fear of being sentenced by the courts. The Human Rights Commission produced a book containing all the relevant findings, but its publication was prohibited. It was only in 1989 that the ban was lifted, and it was in response to the launch

p. 34



D

1991, *La Declinación de los Planos / The Transition of the Planes*
 Instalación (medidas variables).
 En *IV Bienal de La Habana*, Cuba.
 pp. 32 y 33

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista general, fot. A

La fotografía corresponde al emplazamiento de la obra en el contexto del seminario chileno - argentino *La Encrucijada Modernidad Posmodernidad en América Latina*, realizado en Santiago, en 1991.

FOT. BRANTMAYER

Detalle de la suplementación de una pata de la mesa de obra con el diccionario de la R. A. E., que sostiene un martillo y entre sus páginas aprisiona una hoz, fot. B

FOT. N. GONZÁLEZ

Detalle de la suplementación de tres patas con pumas fundidos en hierro, fot. C

La fotografía corresponde al emplazamiento de esta obra durante el seminario citado.

FOT. BRANTMAYER

Detalle del tríptico serigrafiado (270 x 80 c/panel), fot. D

La fotografía corresponde al emplazamiento de esta obra durante el seminario citado.

FOT. BRANTMAYER

33



A

1989, *Lonquén / Lonquen*
 Instalación (medidas variables).
 Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile.
 pp. 34, 35, 36, 37 y 39

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista general, fot. A
 FOT. BRANTMAYER

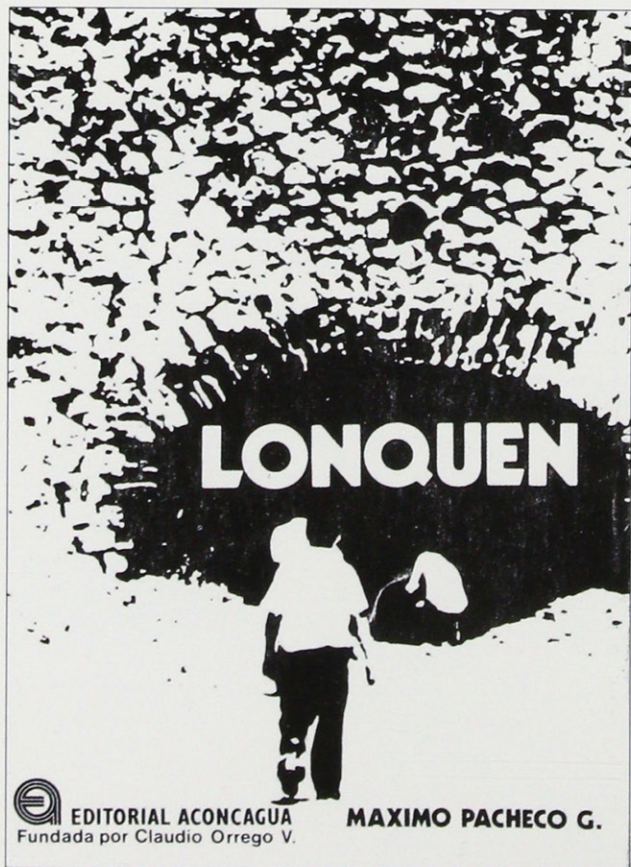
of this book that Gonzalo Díaz prepared the installation
Lonquén, combining three models in its construction:
 the archeological investigation, the judicial investigation
 and the psychoanalytical investigation.

pp. 34, 35, 36,
 37 & 39

[2] The Ojo de Buey gallery was a small, rectangular hall belonging to an alternative art school. No mainstream gallery in Santiago would have shown such work at the time. On three of its walls Gonzalo Díaz hung fourteen identical pictures, repeating a formal gesture he had already used in an installation exhibited in June 1988 at the Arte Actual gallery in Santiago. From then onwards, his concern with framing and its function in creating limits was to be central to his work, providing the key to an understanding of both the changes and the enduring features found in his subsequent installations. Here, the picture becomes a device for containing the overflow of meaning that each installation brings into being: more precisely, the measure of construction and analysis that Gonzalo Díaz brings to each installation requires these to overflow their own limits, just as a picture needs the part outside-of-the-picture for its own determination. At Ojo de Buey, each painting was enclosed by a black, lacquered wooden frame, with a small shelf protruding from the lower left-hand side of each frame. Each one of these shelves held a small tumbler half-filled with water.

[3] To frame is to enclose and to limit the field of meaning. The classic black, shiny, lacquered frame —which resembles the way coffins are sometimes painted— contrasts with the baroque, gold-leaf decorated picture frames in which we are accustomed to seeing historical pictures exhibited in our museums, in accordance with the Spanish colonial tradition. In the middle of the upper side of each picture frame there was a lamp with a brass lampshade, illuminating the picture. This type of lampshade, in our

34



Portada del libro "Lonquén" de Máximo Pacheco.
 EDITORIAL ACONCAGUA 1984, SANTIAGO DE CHILE.
 Su circulación fue prohibida en Chile hasta 1989.
 Cover of the book "Lonquén" by Máximo Pacheco.
 The circulation of this book was prohibited in Chile until 1989.



B

cultural milieu, is a reference to the world of antiquarians and the type of decoration favoured by a social class for which the stark reality of the discoveries belied the precepts on which the modernization policy of the Chilean military regime was based. The background of the painting, meanwhile, rather than representing a scene connected with the discovery, was black, being made of black sandpaper covered by a piece of glass with a silk-screened inscription on the side that came into contact with the sandpaper. The background absorbed all reflections, condemning the viewer's gaze to remain fixed on the typographical figuration, as if this should be taken literally. The inscription read: "IN THIS HOUSE, ON 12 JANUARY 1989, GONZALO DÍAZ WAS TOLD THE SECRET OF DREAMS".

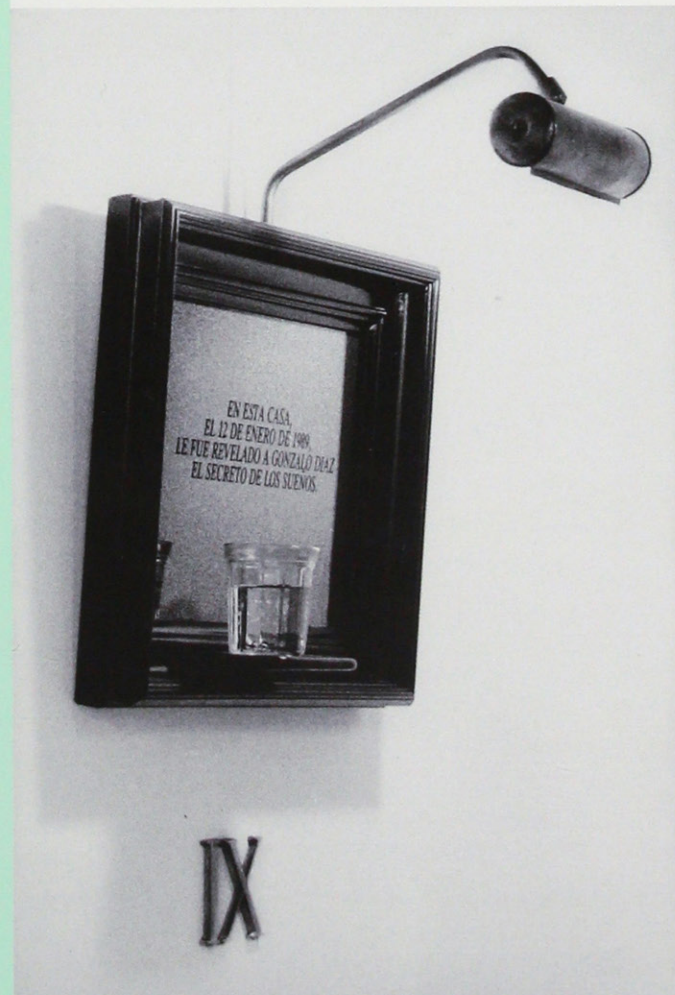
pp. 35C, 36 & 37

[4] Certainly, January 12 was the date on which the exhibition opened. The point is that the phrase was based on the model of an analogous phrase taken from the correspondence between Freud and Fliess, where the former mentions to the latter a methodologically archetypal dream, *The injection of Irma*. Gonzalo Díaz's intention was to connect the Freudian analysis of this paradigmatic dream with the method, also paradigmatic, of judicial investigations. Thus, his installations strive to bring together the diagrammatic model they involve and the situation of the art system itself, particularly with regard to the institutional circuit.

[5] Now: under each one of these paintings, Gonzalo Díaz placed a Roman numeral made of bronze, indicating the order of the series, the exceptions being numbers VI and XIV, which were exhibited on a wall by themselves. The remaining twelve pictures were distributed on the next two walls. Affixed to the fourth wall completing the rectangle of the gallery, Gonzalo Díaz built a wood and

1989, Lonquén
Detalle del *via crucis*, fot. B
FOT. BRANTMAYER

Detalle, estación IX del *via crucis*, fot. C
FOT. BRANTMAYER



C

EN ESTE EL 12 DE EN LE FUE REVELADO EL SECRETO

36

1989. *Louquén*

Texto impreso por el revés de cada vidrio en los 14 cuadros del *via crucis*.

Paráfrasis de fragmento de una carta de Freud a Fliess.

Text printed on the back side of each pane of glass on the 14 pictures of the *via crucis*.

Paraphrase of a fragment of a letter from Freud to Fliess.

wire retaining structure to give form to a mass of over one hundred numbered boulders, finishing it off at the top with a graphic shaft of neon light.

p. 39 D, E

[6] Gonzalo Díaz is not a neon artist, but neon is a trademark in his works, a signature, a seal that has to do with a kind of emblematic mania for imperial blue, in a Napoleonic sense, of course. In this context, the stones are marked by a graphic, electrical gesture, which links their combined mass to the fable of gravity and the fall of bodies. Of course, there are self-evident social truths which are stored to be dissolved later in the frenzy of conservation. The fact is that conservation makes it possible for certain remains, certain ruins, to subsist without regard to the will of social agents. Works of art are a symptom of the eloquence that these remains preserve.

2

[7] In March 1993, at the Winnipeg Art Gallery (Winnipeg, Canada), Gonzalo Díaz inaugurated an installation called *I Am the Path*, a title arrived at by slightly modifying a quotation from the Bible: "I am the way, the truth and the life". This phrase was then superimposed on the name of a guerrilla group that makes life for their victims conditional on the propagation of their truth. In the work, the words of the title are written in neon letters. The title produces a relationship that is both parodical and literal, due to the physical character of the writing: "I am the (shining) path".

pp. 18, 19, 20
& 21

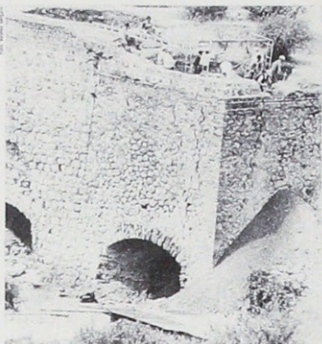
[8] A space was constructed especially to house this installation. It was no more than fifteen metres long and

CASA, RO DE 1989, A GONZALO DIAZ E LOS SUEÑOS

had one end wider than the other, the entranceway being at the narrow end, in the form of a slot barely wide enough to squeeze through. Gonzalo Díaz distributed fourteen identical paintings around the room, before each of which he placed bamboo poles buried in paper sacks of the kind used to store cement. This system originated in the installation *Test Bench* (1988) and was used in *The Transition of the Planes*, an installation presented at the IV Havana Biennial in 1991. In these montages the function of the bamboo poles was to hold up the canopy which covered the installation. The paper bags were old cement sacks that Gonzalo Díaz had chosen to salvage for the sake of a particular iconographic feature: the paper sacks, of Chilean manufacture, bore a trademark in which the name was held up by the hand and arm of a muscular, smiling labourer resembling a Captain America style comic strip hero. On this occasion they were filled with sand and were tied around the neck, aping the familiar icon commonly used to indicate money, again in comic strips. What is required to hold up art is money and Captain America comic strips, because America is held up as the capital of the comic strips of art.

[9] There were, then, seven paintings and seven poles on each side of the passageway. The bamboo poles were disquieting because they were reminders, not of western clichés about the orient, but rather of the ghost of jungle traps. A visual trap, in this case, whose menace consisted in the running up of decaying emblems. To the top of seven of the poles Gonzalo Díaz attached an ordinary battery lamp and a gold-painted sickle, while to the other seven he again attached lamps but replaced the sickle with a power hammer, which was also painted gold. Note that the battery runs down in its effort to illuminate these emblems, thus turning this reference into a derisory allusion to the definition of communism as “soviet plus

cielos espectales" durante 1979. De los...



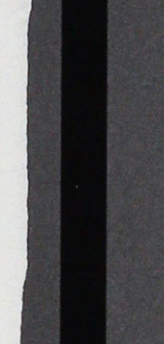
MACABRO HALLAZGO

Misterio en Lonquén

Con designación de ministro en visita, tribunales reconocieron gravedad de denuncia hecha por Arzobispado de Santiago

Por Ignacio González
El olor nauseabundo de cuerpos en descomposición que se desenterraron en un...

El hallazgo casual una construcción...
Los represores del caso salieron las...



Arquitectura de tierra en "caba" de Lonquén...

Macabra visión humana y periodística hace aflorar preguntas básicas

Macabra visión humana y periodística hace aflorar preguntas básicas

Por Abraham Santibáñez
Evidentemente, el lugar no es apto para...



Mundo escénario de indescifrable drama: ahora quedan las interrogantes

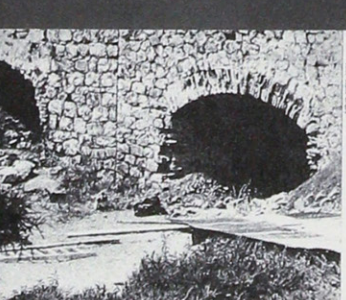
LONGUEN (II)

Testimonio de un visitante

Macabra visión humana y periodística hace aflorar preguntas básicas

Por Abraham Santibáñez
Evidentemente, el lugar no es apto para...

El hallazgo casual una construcción...
Los represores del caso salieron las...



CASO LONGUEN

Identificación positiva

Individualización de cinco cadáveres hallados en horno de cal revive debate acerca de detenidos-desaparecidos

Por Ignacio González
Los familiares de los detenidos...



El policía, Sergio Adrían Maureira Lillo...

Sospechas

Sergio Aguirre, su ingreso al colono...

Páginas de la revista HOY (diciembre de 1978 y febrero de 1979). en las que se da cuenta del reciente hallazgo de cuerpos de detenidos desaparecidos...

electricity". The political humour of Gonzalo Díaz consists in lowering the moral stature of a slogan which at one time represented the desire to link modernity with the labour movement...

[10] Each of the unframed pictures was comprised of an electronic circuit board. Modernity, in the optimistic propaganda of progress, is measured by such things as the amount of electronic equipment in a country's possession...

[11] Outside of each picture, fifteen centimetres away from the bottom left-hand corner and affixed directly to the wall, was a shelf holding a tumbler half filled with water. Under each painting there was a Roman numeral in bronze indicating the order of the series...

pp. 14 F, 21 G & 35 C



D

this case, domesticity ends up by becoming a threat to the picture.

[12] There is, however, another aspect to be discussed. The shelf and the tumbler represent a kind of minimalist furniture design, so minimalist as to be on the verge of disappearing altogether, which is a paradox, considering they are part of a space that is loaded with objectual significance. But the shelf is connected in plastic terms with the proximity of the edge of the frame, thus determining the function of the frame as furniture and as a sign of nobility for the painting. It is the frame that gives the painting its claim to nobility, so to speak. And who is obsessed with titles of nobility? Those who are afraid of losing their inheritance. Chilean painting is affected by this archaic lack of assurance; that is, by the fact that it can barely amount to an inheritance. Thus, the social significance of the bronze numerals is an attempt to mitigate that unease by appealing to something *Roman*, that is, an attempt at self-invention from an imperial origin... or a republican one, as the case may be.

[13] The entrance to this space, which was built to precise specifications, was at its narrowest end, through an opening that was itself narrow. At the widest point, at the end of the sequence, Gonzalo Díaz placed three lifesized photographs depicting three points in a performance that he himself mounted in Santiago in 1988, while preparing some works to be exhibited in Berlin. This work was called *Photoperformance*. Here, the artist had a photograph of himself taken against the background of a neoclassical wall belonging to an old house in Santiago. He held in his hands, alternately, a sickle and a power hammer, and at his feet he had a *vanitas*, consisting of the official edition of the Dictionary of the Real Academia de la Lengua, an anvil and a plumb and level.

p. 40 & 41

1989, Lonquén
Detalle del andamio, fot. D
FOT. BRANTMAYER

Andamio soportante con dos toneladas de piedras bolones de río numeradas y neón, fot. E
FOT. BRANTMAYER



E

A



B



1988, *FOTOPERFORMANCE* (1ª versión, registro fotográfico en diapositivas 35 mm., Brantmayer) / *PHOTOPERFORMANCE* (1st version, a photographic record in 35 mm. slides, Brantmayer)

Registro fotográfico de performance litúrgica con hoz y martillo.

Palacio Pereira, Santiago.
pp. 40 y 41, fot. **A, B, C, D**

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
Complete credits of the works on the 2nd back flap.

[14] Each of these objects has a precise meaning in the inventory of Chilean political heraldry, and together they form an *objectual lexicon* in the works devised by Gonzalo Díaz. For example, the anvil is a reference to a 1987 work, called *Vulcan's Forge*, exhibited as part of a seminar on political theory. It should be recalled that "La Fragua de Vulcano" was what Kerensky dubbed the Smolny Institute, a place dominated by the Bolsheviks. Also, the first version of the work called *The Transition of the Planes* presented at the IV Havana Biennial in 1991 was also submitted as a "paper" at a seminar on cultural criticism. Gonzalo Díaz's position in this respect is very clear: there are works of art that anticipate political criticism. Their anticipatory nature derives above all from the irrecoverability or the aridity of the objectual discourse that is implicit in the layout and arrangement of his works. One could say that in the objectual proposals of Gonzalo Díaz there is a retraction of scenography. The scenographic aspects are "aesthetically correct" and seek to cater to the institutional comfort of the places where they are exhibited.

pp. 32 & 33

[15] In the Winnipeg exhibition there is another important element that cannot be construed as a gesture of good taste. The photograph to the left is marked by a segment of moulding at its top left-hand corner. This segmented moulding is a graphic highlight denoting a wedge in order to make a reference to the displacement of the narrative. It is a fragment of moulding visible enough to indicate, repeatedly, that these photographs belong to the realm of art. Certainly, our artistic space, by default, is the museum. This means that in our culture, a work of art is any work that, actually or virtually, takes place or *takes its place* in a museum. Right?

p. 20

[16] The photograph, then, reproduces the image of



C

D



the artist, behind bars, dressed in the prisoner's uniform in which the leader of the Shining Path, Abimael Guzmán, was shown to the press after being captured by the Peruvian army. Gonzalo Díaz replaced the prisoner's number with a placard displaying the Kodak table of colours. In a way, Kodak presides over the graphics industry and determines what colour is. p. 17

[17] In the second photograph, the artist is behind bars, half covered by a yellow canopy. What does the colour yellow mean in politics? The answer to this question, asked in passing, remains suspended, like a fabric curtain, mid-way between the wish to cover up what one knows and the temptation to move the curtain aside and reveal the truth; that is, the representational truth of a body that for years had been evading police and press attempts at identification. In this pose, Gonzalo Díaz mimics the way in which Guzmán, the political leader, was presented to the world press. He mimics a theatrical gesture frozen by the photograph. By highlighting the theatrical nature of the gesture, he undermines its meaning, turning the reference into a parody of itself. The artist repeats the parody, sanctioning the totalitarian rule of mass media representation.

[18] Guzmán was seated inside a barred cubicle covered by the yellow canopy, which was moved aside in front of the cameras to reveal the prisoner inside. This gesture is normally used when a monument is inaugurated or when a commemorative plaque is unveiled. But this scene was more like the exhibition of a wild animal captured and caged at a freak show.

[19] The idea is that, generally speaking, photography has been threatened ever since its invention by the ghost of pictorialism. In this case the opposite is true, and it

E



41

1989, *FOTOPERFORMANCE* (2ª versión) / *PHOTOPERFORMANCE* (2nd version)
 Instalación, políptico fotográfico, texto de neón y naturaleza muerta, (270 x 545 x 120 cm.).
 En *Cirugía Plástica*, N. G. B. K., Staatliche Kunsthalle, Berlín.

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Detalle del texto de neón y naturaleza muerta: yunque, diccionario de la R.A.E., plomada y nivel, fot. E
 FOT. CH. DERTINGER

CONTRA SIGNO

42

Texto usado en la instalación de la 2ª versión de
FOTOPERFORMANCE, tipografiado en neón.
Text used in the instalation with neon typography.

is pictorialism that is menaced by the ghost of mass media photography, which is, in fact, what provides it with a public existence. What is pictorial in the attitude of the artist is the attempt to replace the character in the original scene, who has already been declared a Public Enemy. What does it mean when an artist dresses in the clothes of a public enemy? Is this a warning that currently dominant contemporary art has ceased to produce its *quota of public enmity*, without which it cannot establish the necessary separation from political power, meaning by this that contemporary museum production appears to be a new ideological apparatus belonging to the State?

[20] In the third photograph the artist, still behind bars, faces the camera and simulates a defiant gesture against the photographer. It is, it seems, the only possible and dignified gesture that can be made in front of a photographer in the circumstances. Maybe in any circumstances. The curious thing here is that Gonzalo Díaz is dressed in a prisoner's suit, linking these clothes to the silk-screen prints of photographs of a native of Tierra del Fuego that appeared in the work *The Transition of the Planes*. This photograph was taken from the album of Martin Gusinde, a German priest of the Divine Word congregation, who travelled in the southern regions during the twenties; it has a seminal status in Chilean contemporary art, in which it has been a recurring image since the eighties. The feature common to the prisoner's clothing and the native's body painting is their horizontal black and white lines. Also, the photograph points up their different origins: the photograph by Gusinde is the only document that brings to life a race that has already disappeared; the press photograph, on the other hand, condemns, annihilates. Both photographs turn death into a current event; in the case of the native, by omission; in the case of the guerrilla leader, by ostentation. The purpose of

CONTRA SIMBOLLO

these visual tactics is to point out the reversible nature of the signs used in mass media image manipulation.

[21] Under the three photographs, Gonzalo Díaz wrote in neon letters the phrase “YO SOY EL SENDE-RO, BÉSAME MUCHO” (I am the path, kiss me quick), ^{p. 20} which stretched across the whole width of the corridor. To the reference I have already pointed out, we must add the phrase “bésame mucho”. This is a quotation from the programme of sentimentality in the “aesthetics of the bolero” as opposed to the “aesthetics of terror”. Finally, near the end of the phrase, the artist placed the *cuadro plástico* which contained the following elements: an embalmed dog in an attacking position, an anvil and a plumb and level. ^{p. 21 F}

[22] The embalmed dog replaces the cast iron feathers which held up the worktable in *The Transition of the Planes*. But it is also connected with a ritual of the Shining Path group, which was to leave dead dogs hanging by the neck to claim authorship for their actions. The plumb and level and the anvil are references to the *vanitas* which had already been used in the *Photoperformance* of 1988. ^{p. 32} To be more precise, the plumb and level have been present as objects in the work of Gonzalo Díaz since 1982, in a series of graphic productions whose aim was to determine the vertical and horizontal coordinates of Chilean art in those years. The plumb and level determine the area of his operations. Later, in 1984, in the installation *What is to be Done?* (Santiago), both elements became a parodic reference to Lenin’s theory about political parties. Lenin used the plumb and level to refer to the role of newspapers in the construction of a party’s scaffolding. What Gonzalo Díaz draws from this conception is the widespread belief that the mass media are the scaffolding of power. The plumb and level of the press and the mass media, inclu- ^{p. 41 E} ^{pp. 8, 9 & 10}



A

1994, *El Padre de la Patria / The Father of the Country*
 Instalación, *via crucis* con soneto (medidas variables).
 En V Bienal de La Habana, Cuba.
 pp. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 y 52

CREDITOS COMPLETOS DE LAS OBRAS EN 2ª CONTRASOLAPA.
 Complete credits of the works on the 2nd back flap.

Vista general del *via crucis*, fot. A, B, C, D
 FOT. REV. HUMBOLDT

B



44

ding the new mass media of this decade —the museum of contemporary art— determine what the place of art is and deliver up its space to the exercise of State vanity.

3

[23] Towards the end of 1993, Gonzalo Díaz inaugurated the installation *The Garden of the Artist* at the Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, in Montevideo (Uruguay). This installation consisted of three parts, veritable tableaux of site specificity. The first part was on the stairs leading from a room on the first floor to the roof of the building; here, Gonzalo Díaz hung fourteen paintings with frames similar to those used in *Lonquén*, except that the small lamp on the upper edge of the frame did not have a lamp-shade and the shelf was not part of the frame. Instead, it was placed a few centimetres away from the bottom left-hand corner of it, and held a tumbler, just as in Winnipeg. Again, under each painting were the ubiquitous bronze Roman numerals. Among the pictures was a photographic rendering of a painting of the desert, which was executed by Gonzalo Díaz for the exhibition *Latin American Artists of the XX Century*, at the MoMA in New York. Over the photograph, the artist placed a piece of glass with a silk-screened text printed on the side that came into contact with the photograph. This also has significance. The idea is that the writing is printed back to front on the (still visible) reverse side of the piece of glass, which thus over-protects it.

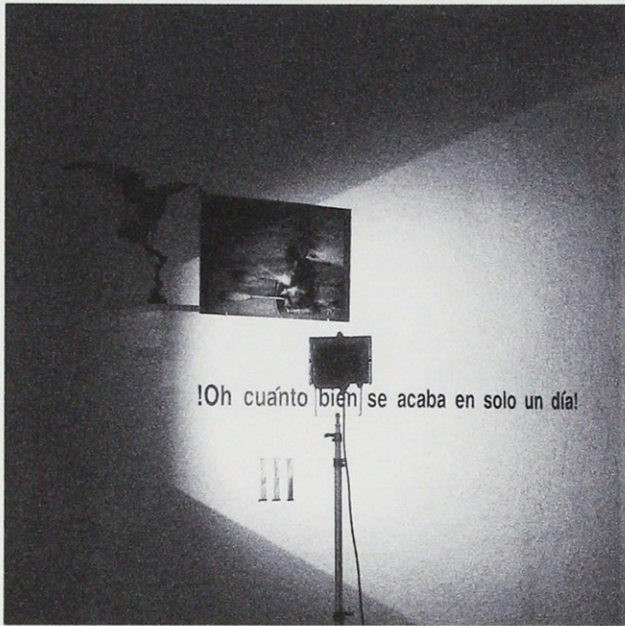
[24] The text in each painting was part of a long play on words invented by Gonzalo Díaz himself, and obtained



by linking, replacing and repositioning the complete list of deadly sins, as follows: “LOCA DE TÍ, TODA LUJURIA ES LA PEREZA DE MI VIDA”, “LOCA DE TÍ, TODA PEREZA ES LA ENVIDIA DE MI VIDA”, “LOCA DE TÍ, TODA ENVIDIA ES LA IRA DE MI VIDA”, (“Silly old you, all lust is the sloth of my life”, “Silly old you, all sloth is the envy of my life”, “Silly old you, all envy is the anger of my life”) and so on, removing and adding a word at a time. This system is revealing of the way Gonzalo Díaz chooses to treat the objects he uses in his installations, which are replaced and moved about as in the pun, because in each installation there are objects that are obliterated and others that are recovered, with material being drawn from works that the artist himself has carried out previously, but which have not yet made an appearance in his installations. As can be seen, these inscriptions replace the modified phrase that referred to Freud’s dream, in *Lonquén*. How can one explain the change in the text? The obvious thing is to link it to the narrative structure of *Jokes, and their relationship with the unconscious*, in that the installations of Gonzalo Díaz are structured like jokes. p. 13

[25] The second scene was based on the design of the building’s facade, using six decorative statues that emerged symmetrically at regular intervals on the upper balustrade. The relationship with the wordplay mentioned above continues, with the facade now being treated as a text to be interpreted. More so, if one considers Freud’s fascination with antiques and the role of a Greek bas-relief in the construction of his essay on the *Jensen Gradiva*. This led Gonzalo Díaz to consider each one of these statues as a “gradiva” who hides the gracefulness of her feet. It is his way of hitting back at Balzac, with his story about the exquisite foot that appears in the painting by Frenhoffer. That foot appeared like the pp. 11 B, C & 12





1994, *El Padre de la Patria*
Detalle de las estaciones I a VII del *via crucis*.
FOT. G. DÍAZ



46

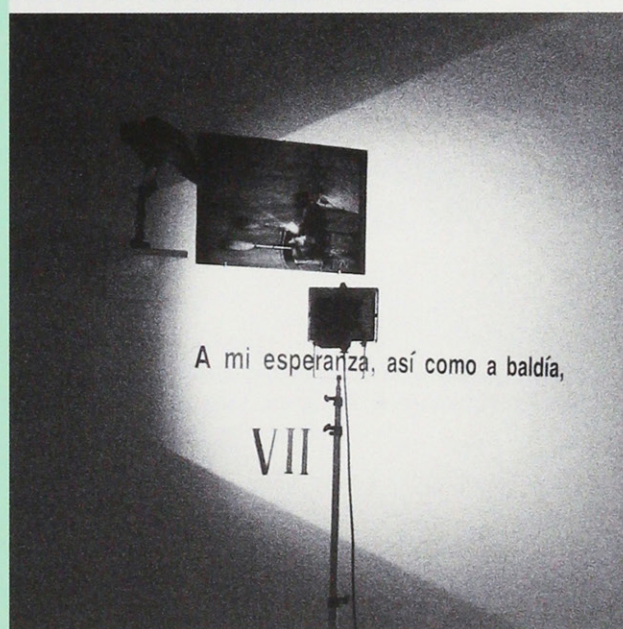


torso of some marble Venus from Paros, emerging from the debris of a burnt-out city. Cold. Because the cold of death begins at the feet. Thus, under each one of the statues, that is, at their feet, he wrote the list of deadly sins (Pride, Avarice, Envy, Anger, Lust, Gluttony and Sloth) in neon. One would think that he was writing his obituary. The word Lust was put up above the entrance to the building, under the flagpole where there were no statues. This gave rise to an angry protest by government officials, who regarded it as an affront to their national emblem.

[26] What attracted Gonzalo Díaz's attention to the statues after his first visit to the place was not so much their distant reference to a certain Greekness in the way patrician families might appeal to the rule of reason in order to justify their sense of belonging to a tradition that, they must claim, goes back a long way; but rather he was attracted by the balustrade itself. This is an appendix that connects the layout of the building with concerns of the artist's that have already been formulated in other installations. This is particularly true in the installation *Test Bench* (Santiago, 1988), where the balustrade is turned into a kind of clutch which, by an adjustment of the manufacturing process, makes it possible to slip towards the significance in the mould itself, this mould in turn determining the choice of the black, lacquered picture frames found in this work. It is necessary to establish the stylistic proximity between the balusters and the frames, to make it clear right away that the republican space has a neoclassical unconscious.

[27] The seven deadly sins are a reference to Gonzalo Díaz's preoccupation with designing mental structures that reveal his debt to Aristotle in a country of origin (Chile) where contemporary political Thomism has

pp. 25, 26 & 27



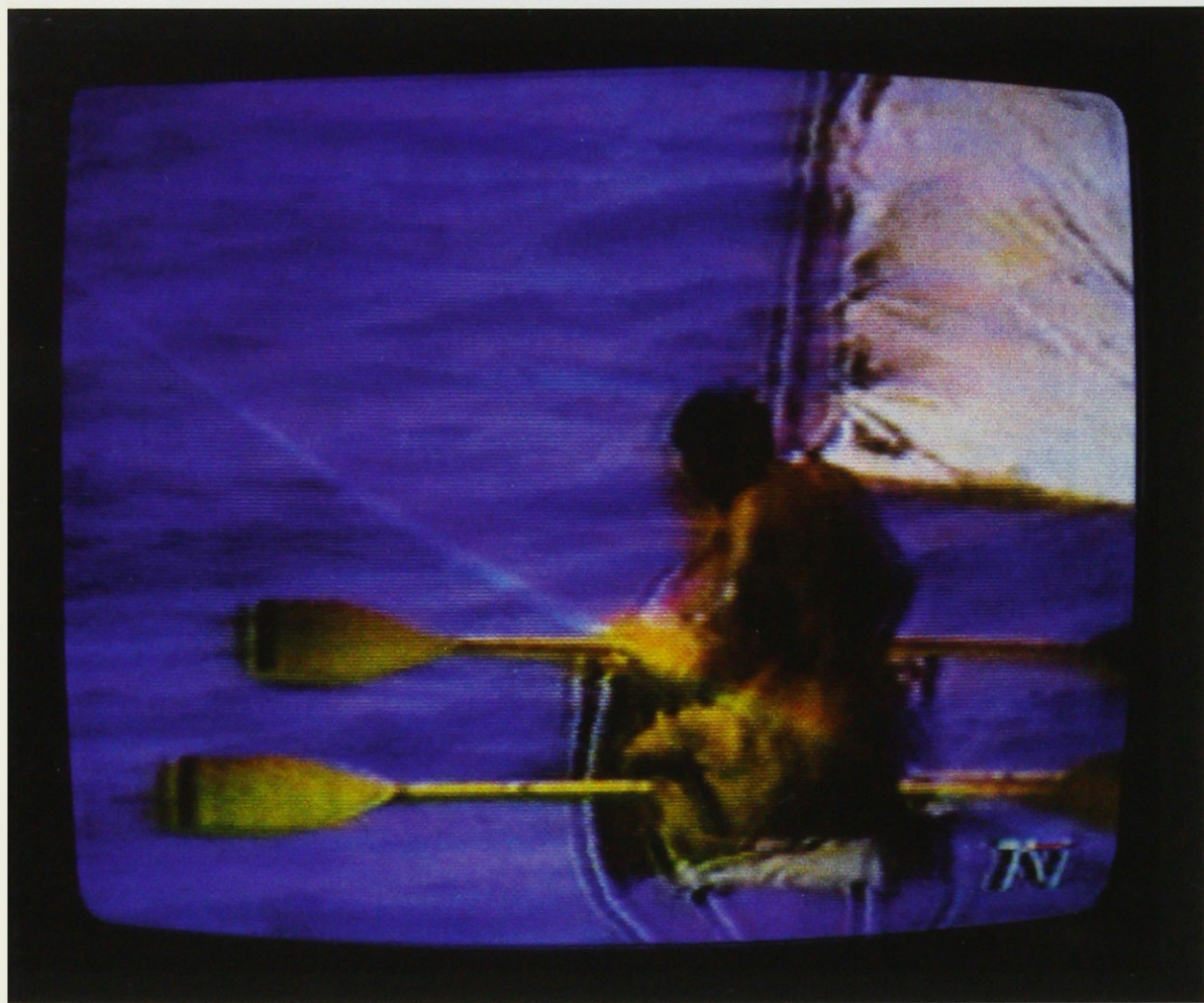
cut across social thinking. This stratification of sins speaks of a corruptible world that, word by word, is turning into a footnote on the ideals represented by these sculptures: abundance, fertility, justice, beauty, harmony, etc. The parody lies in the fact that Catholic hierarchies apparently disprove the illusion embodied in these “Greek” sculptures, which were doubtless mass-produced in France at the end of the last century, to be purchased by the patrician families of America.

p. 12 E

[28] The third scene took place at one end of the room, off which the door leading to the roof opened. This room contained the first part of the work. It consisted of a projection of hundreds of pictures of the surrounding park, taken by Gonzalo Díaz while making a detailed inspection of the outer perimeter of the building. These pictures generated an optical illusion that led the spectators to believe that the wall had been pulled down and that what they could see was actually the park itself. At this virtual borderline, Gonzalo Díaz was proposing a two-way corridor connecting the inside and the outside of the building whose facade he had already worked with. The idea of reproducing pictures of the outside of the building on the inside stems from a desire to consider landscape itself as a “natural monument of an artistic nature” (Anne Coquelin, *L'invention du paysage*). This nature derives from its inclusion in the internal arrangement of the house: the park enters the museum, so to speak. This implies an understanding of the opposite process whereby the museum opens out towards the park, turning it into a green museum, into a natural gallery.

p. 15

[29] When Gonzalo Díaz called this installation *The Garden of the Artist*, he was not only using the name given by the community to the area adjoining the building, but was also revealing the programmatic intent of



E

48

1994, *El Padre de la Patria*
 Detalle de la instalación: placa acrílica fotoserigrafiada instalada en cada una de las 14 estaciones del *via crucis*, fot. E
 FOT. G. DÍAZ

another of his works, which we might consider as being of “small format”. It is the work he sent to the **X Muestra de Grabado** in the city of Curitiba (Brazil), which essentially consisted of marble slabs with the words **HORTUS CONCLUSUS**, **CARPE DIEM** and **LOCUS AMOENUS** engraved on them in Baskerville type. It should be pointed out that the park at the **Museo Blanes** has specimens of most of the tree species native to America. This is relevant, because the relationship between landscape and garden, in a continent that is renowned for its natural luxuriance, establishes an order that combines with the rationale implied by the architectural style of the building. In the southern cone of South America, the style of political construction is not baroque. A common feature of Chile and Uruguay is that a faltering neoclassical style appears to be the accepted decor for republican building. The republican spirit shuts native American tree species away in an enclosure, separating them from the countryside around them. Over the years, the *Locus Amoenus* of the original bourgeoisie has turned into a public space, as an extension of the home. This is what Gonzalo Díaz wished to demonstrate.

4

[30] In May 1994, in the individual exhibitions section of the **V Havana Biennial** held in part of the **Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro**, Gonzalo Díaz inaugurated an installation called *The Father of the Country*. In a room measuring more than 40 metres, he hung seven pictures on each of the side walls, following the same scheme as in the installations mentioned above. Whereas in *The Garden of the Artist* the picture repro-

duced a photograph of one of his own paintings, this time each picture consisted of an acrylic plate measuring 60 x 40 centimetres, printed in four colours and reproducing a photograph taken from a television set. The picture shows part of a raft on the ocean, with a makeshift sail, inside which can be seen the silhouettes of two individuals rowing. This amounts to a small technological shift from painting to photography, from a photograph of a painting to a photograph of a picture that has already been processed by video. But Gonzalo Díaz also replaces the picture of the desert with a picture of the sea. Symbolically, the two images are superimposed, because the desert and the sea remind us of a mosaic narrative background that provides the archetype for stories of escape, journeying and exile. p. 48

[31] In fact, as the logo appearing on them shows, these pictures are taken from a news programme transmitted by Televisión Nacional de Chile. What the report is about is the travelling conditions of Cuban citizens who wish to leave the island illegally. This mass media reference, like a mosaic, in the sense that the pictures rescue these ephemeral sailors from oblivion, changes the notion of a Promised Land into an empirical extension of Hollywood. The Pharaoh's soldiers are presumed to have perished in the attempt to overtake them, drowned in a swirling mass of water, like a Cecil B. De Mille scene. What is actually being debated here is the validity of current migration laws, a delicate subject to broach for an artist invited to an Art Biennial that is seeking, in a way, to whitewash the international image of the Cuban authorities. Continuing with the mosaic metaphor, what is under discussion here is the legitimacy of artistic operations as guardians of the Temple.

[32] Now: the obstructed migration model can turn against the free movement of artistic programmes them-



1994, *El Padre de la Patria*
Detalle de la posición de los objetos en las estaciones del *via crucis*: repisa con tiuque (*Caracara Chimango*) embalsamado y placa acrílica fotoserigrafiada, fot. F
FOT. G. DÍAZ

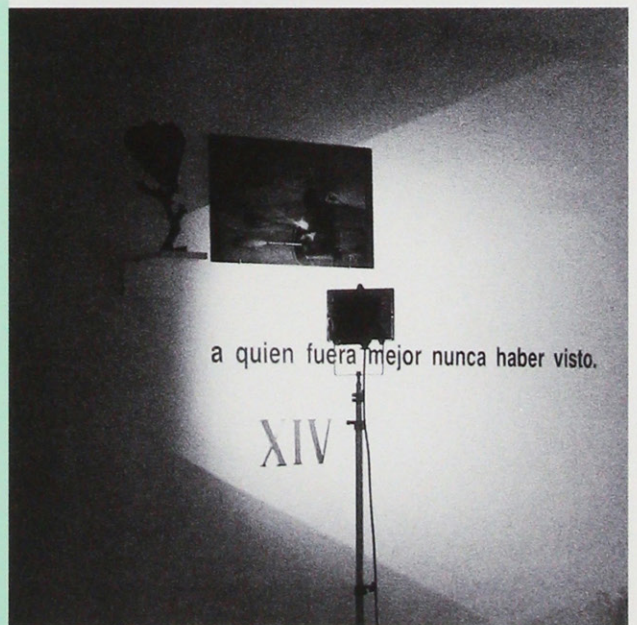


1994. *El Padre de la Patria*
 Detalle de las estaciones VIII a XIV del *via crucis*.
 FOT. G. DÍAZ

selves, inasmuch as artists coming from outside the decision-making circuit of art are forced to behave like fugitives seeking asylum in the free world of art. Does Gonzalo Díaz perhaps wish to refer to an unconscious blockade against artistic productions from the Southern Cone of South America? By unconsciousness, in this case, I mean the structural establishment of an attitude of symbolic exclusion, with regard to which a certain demand must be met by producing the kind of Politically Correct works that are agreeable to the majority.

[33] Close to the lower left-hand corner of the painting, a white shelf holds an embalmed Chilean bird — a tiuque, or *Caracara Chimango*. The purpose of embalming is to prevent putrefaction and preserve the body. The point is that, on this occasion, a local migratory bird replaces the embalmed dog of the Winnipeg installation. What ritual act does Gonzalo Díaz wish to refer to in this case? A probable clue lies in his wish to turn his Painting-Shelf-Number system into a hunting scene. But the animals included here are not prepared for use in the kitchen. Instead, they are ready to be exhibited, stuffed, as part of a collection of hunting trophies. The value of collecting stuffed tiuques may relate to a wish to reaffirm staying-power, in accordance with a popular Chilean saying: “mojado como un tiuque” (wet as a tiuque). An inhabitant of rainy areas, this bird remains unmoved by the heaviest downpour and sits perfectly still on branches and electrical cables. But the traumatic parody in the close connection between this migratory bird and the migration scene printed in the picture is that these images are preserved by an information-freezing apparatus: television.

[34] To one side of the picture, in a diagonal position, there is a photographic tripod with a halogen bulb on one



end. The bamboo pole, which is a reference to rurality, has been replaced by a high-tech stand and lamps. Under the picture, the bronze Roman numbering is repeated. This time, however, Gonzalo Díaz has made use of the space between the picture and the numbers to stick a line from Garcilaso de la Vega's twenty-sixth Sonnet directly on to the wall, using self-adhesive materials. Thus, the Freudian phrase from *Lonquén* and the lines from *The Garden of the Artist* have been replaced by other lines, which act as footnotes to each picture. As there are fourteen pictures, and each of them is accompanied by a different line from the Sonnet, this can be read horizontally, following the order established by the Roman numerals.

pp. 52 ff.

pp. 46, 47
& 50, 51

[35] This progression is reaffirmed by the visual rhetoric of the Way of the Cross and is a reference to a significant moment in Catholic spirituality. Since *Lonquén*, this procedure has been the cornerstone of Gonzalo Díaz's installations. The Way of the Cross and its stations link two key problems for contemporary Chilean art, which have to do with the sixth and fourteenth stations.

[36] At the sixth station, *A pious woman dries the face of Christ*; at the fourteenth, *Jesus is laid in the Sepulchre*. There can be no doubt. These quotes involve the two founding histories of painting, that is, those scenes that sustain a Christian representation of the subconscious, or else a narrative image of the Christian subconscious, which obviously goes back to the symbolic practices of embalming and the direct stamping of an image of Christ's face. This printing occurs on two cloth surfaces: the cloth of Veronica (*vero icono*) and the Holy Shroud. One must bear in mind that western painting was brought to Chile and to the other countries of America by the conquistadors. These were religious pictures for worship and



I

Echado está por tierra el fundamento



II

que mi vivir cansado sostenía.



III

¡Oh cuánto s'acabó en un solo día!



IV

¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!

52

Soneto XXVI de Garcilaso de la Vega. Cada uno de los 14 versos fue tipografiado en el muro, en cada una de las 14 estaciones del *via crucis* de El Padre de la Patria.

p. 52 y siguientes.

Sonnet XXVI by Garcilaso de la Vega. Each of the 14 lines was lettered on the wall at each of the 14 stations of the *via crucis*.
p. 52 ff.

did not conceal the evangelical nature of the territorial occupation. With these images, the illustrative character of the Divine Word was disseminated.

[37] It is in this sense, the sense of the universality of this illustration, that the name of Garcilaso de la Vega appears with a double purpose, due to a coincidence of names. There is one Garcilaso, known as The Inca, whose work belongs to a Catholic and universalistic tendency that was characteristic of life in Spain at the time. In his first historical work, *Historia de la Florida y Jornada que a ella hizo el Gobernador Hernando de Soto* (1605), he discusses the advisability of christianizing Florida and making it part of the Spanish Empire, since he regards Spain as the agent of Providence in the world.

[38] There is another Garcilaso, a poet from Toledo, quoted by Gonzalo Díaz to conceal the other. This poet was a renovator in Spanish poetry. One could say that he contributed towards the establishment of a literary framework in which the other Garcilaso, the Inca, would have to write. A person with a good understanding requires few words. This deliberate confusion draws a line of ambiguity that is very often to be found in the literary references used by Gonzalo Díaz in his production technique. Especially if we consider the feeling for nature that is found in the lyrical poetry of Garcilaso, a feeling that is absent in the Middle Ages where, if landscape ever appears, it does so in the form of allegory. On the other hand, in the work of Garcilaso, landscape is a living scenario that shares the feelings of the poet, who at the same time becomes a shepherd in the Arcadian way of life that he describes, far removed from everyday reality. Along the same lines, in *I Am the Path* Gonzalo Díaz participates, not as a shepherd but as an impostor, in the landscape of mass media photography; in that everyday



V

¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento



VI

cuando se ocupa en bien de cosa mía!



VII

A mi esperanza, así como a baldía,



VIII

mil veces la castiga mi tormento.

event that is the preparation of television news, which has nothing Arcadian about it at all, but rather extends the universal homogenization of the image.





IX

Las más veces me entrego, otras resisto



X

con tal furor, con una fuerza nueva,



XI

que un monte puesto encima rompería.

La novela chilena de Gonzalo Díaz
de Justo Pastor Mellado se terminó de imprimir
el día 8 de noviembre de 1999,
en los talleres de Ograma S. A.,
en calle Manuel Antonio Maira 1253,
de la comuna de Providencia de Santiago de Chile.
De esta edición se tiraron 1000 ejemplares.

EDICIONES DE LA CORTINA de HUMO

The Chilean Novel of Gonzalo Díaz
by Justo Pastor Mellado
issued from the press of Ograma S.A.,
Manuel Antonio Maira 1253,
in the commune of Providencia in Santiago, Chile
on 8 November 1999.
Print run of 1,000 copies.





XII

Aquéste es el deseo que me lleva



XIII

a que desee tornar a ver un día



XIV

a quien fuera mejor nunca haber visto.



El Padre de la Patria
de Gonzalo Díaz se terminó de imprimir
el día 8 de noviembre de 1999,



en los talleres de Ograma S. A.,
en calle Manuel Antonio Maira 1253,
de la comuna de Providencia de Santiago de Chile.
De esta edición se tiraron 1000 ejemplares, en papel couché
opaco de 170 grs. en su interior, y de 350 grs. para la tapa.

EDICIONES DE LA CORTINA de HUMO

The Father of the Country
by Gonzalo Díaz
issued from the press of Ograma S.A.,
Manuel Antonio Maira 1253,
in the commune of Providencia in Santiago, Chile
on 8 November 1999.
Print run of 1,000 copies.



Justo Pastor Mellado (1949). Realizó estudios de filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Provenza (Centro d'Aix-en-Provence), donde realiza una maestría sobre el estatuto de los instrumentos ópticos de observación astronómica a comienzos del siglo XVI, obteniendo con posterioridad, el Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía con una memoria sobre los anti-maquiavelistas españoles de principios del siglo XVII. En virtud de la diagramaticidad político anticipatoria de la obra de Gonzalo Díaz, se ocupa de sus condiciones de producción, escribiendo numerosos ensayos sobre ésta, 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 Faena del Texto* (1998). A ello se debe agregar su constante preocupación por la revisión crítica de la historia del arte chileno contemporáneo, abordando la obras de los artistas más significativos del último período (José Balmes, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Juan Downey, Nury González, Eduardo Vilches, entre otros). Actualmente es profesor de teoría e historia del arte, Director de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y curador independiente.

Justo Pastor Mellado (1949) studied philosophy at the Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile) and the University of Provence (Aix-en-Provence), where he gained his master's degree with a thesis on astronomical instruments in the early sixteenth century, followed by an advanced studies diploma in philosophy with a dissertation on the anti-Machiavellians in early seventeenth century Spain. He has long interested himself in the politically anticipatory nature of Gonzalo Díaz's work and has written many essays on the circumstances of its production, including *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) and *La faena del texto* (1998). Besides this, he has worked untiringly as a critic of contemporary Chilean art, writing about the work of the most important artists of recent times (José Balmes, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Juan Downey, Nury González and Eduardo Vilches, among others). He now teaches theory and history of art, and is the Director of the School of Art at the Pontificia Universidad Católica de Chile. He also works as an independent curator.



1. What is to be done?, 1984

Environment, variable measurements.

Five object nuclei, connected by a high voltage electrical cable: 1. Scaffolding of numbered levers (lengths of 4" x 4"), neon text: "HYPOTHESIS: LEVER UP THIS PRIVATE NETWORK AS A WEFT FOR THE PUBLIC SPACE", lamps and water level (320 x 1,200 x 100 cm.); 2. Moulding in wood of the gallery's two structural pillars (320 x 50 x 50 cm. each); 3. Diptych made up of a brick wall, pierced by neon and a painting (oil on canvas) pierced by seven knives, both panels held up by a metal structure (220 x 570 x 120 cm.); 4. Refrigerator held between wooden presses, filled with coal; 5. Wall display of the originals of the catalogue pages, with three axes held by sergeants hung in front of them.

SUR Gallery, Santiago.

2. Test Bench, 1988

Installation, variable measurements.

Object-based plan of the production process for handcrafting a banister: sand mould; manual die for turning the banisters, placed under a canopy with four bamboo supports; steel tank full of water for tempering the banisters. Three triptychs: "Diamela Eltit, la degollada", "Zulema Morandé, la lumpérica", "Sor Tereza, la escritora". (69 x 303 x 13 cm. c/u).

Arte Actual Gallery, Santiago. (Archer M. Huntington Art Gallery Collection/ University of Texas at Austin).

3. PHOTOPERFORMANCE (1st version), 1988

Photographic record made in four takes (35 mm. slides) by Jorge Brantmayer, of a liturgical performance with gold-painted hammer and sickle, in a neo-classical space; the Chilean flag sewn in red flannel, and still life: anvil, dictionary of the Royal Academy of Spain, plumb-bob and level.

4. Lonquén, 1989

Installation, variable measurements

XIV stations of the *via crucis*: 14 paintings with frames of laquered moulding and mounting consisting of a shelf with a glass of water, a pane of glass with a printed text, a lamp and Roman numerals in brass, Supporting wooden scaffolding with two tons of numbered boulders from the river, and neon.

Ojo de Buey Gallery, Santiago and (included in) "Plastic Surgery" N.G.B.K., Staatliche Kunsthalle, Berlin.

5. PHOTOPERFORMANCE (2nd version), 1989

Installation, 270 x 545 x 120 cm.

Photographic polyptych (enlargements of the photographic record made in four takes (6 x 7 slides) by Jorge Brantmayer, of the second version of a liturgical performance with gold-painted hammer and sickle, in a neo-classical space; the Chilean flag sewn in red flannel, and still-life: anvil, dictionary of the Royal Academy of Spain, plumb-bob and level; framed with laquered moulding and glass), neon text and still life: anvil, dictionary of the Royal Academy of Spain, plumb-bob and level.

In "Plastic Surgery", N.G.B.K., Staatliche Kunsthalle, Berlin and I Biennial of the Mercosur, Porto Alegre.

6. The Transition of the Planes, 1991

Installation, variable measurements.

Work bench for making mouldings, placed under a canopy with four bamboo supports, facing a photoserigraphed triptych, framed with laquered mouldings and glass (279 x 80 cm. each panel). Three of the legs are supported on cast iron mountain lions, while the fourth is supplemented by the dictionary of the Royal Academy of Spain, supporting a gold-painted hammer, while a gold-painted sickle is trapped within its pages. This work was shown as a contribution to the Chilean-Argentine seminar "The Modern-Postmodern Dilemma in Latin America", Santiago, 1991 and the "IV Biennial of La Habana", Cuba.

7. Treatise on Human Understanding, 1992

Two triptychs, oil and serigraphy on canvas, 250 x 451.5 cm. each one.

In "Latin American Artists of the XX Century", MoMA, New York.

8. Treatise on Human Understanding, 1992

Installation, 110 x 420 x 80 cm.

Triptych: marble plates pierced by neon and words carved in bas-relief: HORTUS CONCLUSUS, CARPE DIEM, LOCUS AMOENUS, with broken frames. Wooden object, turned and painted on a shelf (model of curved space by Riemann).

In "X Mostra da Gravura", Curitiba, Brazil.

9. I Am the Path, 1993

Installation, variable measurements.

XIV stations of the *via crucis*: electronic circuit card, shelf with glass of water, Roman numerals in brass; 7 bamboo rods with gold-painted hammer and torch, 7 bamboo rods with gold-painted sickle and torch; triptych PHOTOPERFORMANCE (enlargements of the photographic record of a performance made by Jorge Brantmayer in three takes (6 x 7 slides), neon text and still life placed between stations IX and X of the *via crucis*: embalmed dog, anvil, plumb-bob and level; access to space, 40 cm. wide.

In "Cartografías" (Map Making), Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canada, + Alejandro Otero Museum of Visual Arts, Caracas, Venezuela + Luis Angel Arango Library, Bogotá, Colombia, + National Gallery of Canada, Ottawa, Canada + the Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York + La Caixa Foundation, Madrid, Spain. (Winnipeg Art Gallery Collection).

10. The Garden of the Artist, 1993

Intervention at three points of the Juan Manuel Blanes Museum building in Montevideo.

1. Intervention on the building's facade: seven words, printed in neon, fixed under each of the statues of the balustrade. The words correspond to the seven deadly sins; ANGER, ENVY, PRIDE, LUST, AVARICE, SLOTH AND GLUTTONY.

2. Intervention on the stairwell leading to the terraced roof: XIV stations of the *via crucis*: 14 paintings framed in laquered moulding and glass with texts printed in serigraphy, lamp, shelf with glass of water and Roman numerals in brass.

3. Intervention on the corridor connecting the exhibition halls: double projection of 160 slides showing the park that surrounds the building.

In "New Voices", Juan Manuel Blanes Museum, Montevideo, Uruguay.

(The Museum's Collection)

11. The Father of the Country, 1994

Installation, variable measurements.

Via crucis with sonnet: XIV stations of the *via crucis* with the 14 lines of Sonnet XXVI by Garcilaso de la Vega in self-adhesive lettering; acrylic, photoserigraphed plate (see cover), shelf with embalmed *tiuque* (Caracara Chimango) and tripod with halogen spotlight.

In the "V Biennial of La Habana", Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro, La Habana, Cuba).



1. ¿Qué Hacer?, 1984

Environment, medidas variables.

Cinco núcleos objetuales conectados mediante un tendido eléctrico de alto voltaje: 1. Andamio de alzaprimas numeradas (cuartones de 4 x 4"), texto de neón («HIPÓTESIS: ALZAPRÍMATE ESTA RED DEL PRIVADO COMO TRAMA DEL ESPACIO PÚBLICO»), lámparas y nivel de agua (320 x 1.200 x 100 cm.); 2. Amoldamiento en madera de los dos pilares estructurales de la galería (320 x 50 x 50 cm. c/u); 3. Díptico conformado por un muro de ladrillos atravesado por neón y un cuadro (óleo sobre tela) atravesado por siete cuchillos, ambos paneles sujetos mediante una estructura de metal (220 x 570 x 120 cm.); 5. Despliegamiento en el muro de los originales de las páginas del catálogo, delante de los cuales cuelgan tres hachas sujetas por sargentos.

Galería SUR, Santiago.

2. Banco-Marco de Pruebas, 1988

Instalación, medidas variables.

Esquema objetual de la línea de fabricación artesanal del balaustre: amoldador de arena; matrizador manual para el torneado de los balaustres, emplazado bajo un baldaquín de cuatro soportes de bambú; estanque de acero lleno de agua para la fragua de los balaustres. Tres trípticos: "Diamela Eltit, la degollada", "Zulema Morandé, la lumpérica", "Sor Tereza, la escritora". Películas fotomecánicas, micas, esmalte sobre vidrio. Moldura lacada con repisa y objeto. (69 x 303 x 13 cm. c/u).

Galería Arte Actual, Santiago. (Colección Archer M. Huntington Art Gallery / The University of Texas at Austin).

3. FOTO^{PER}FORMANCE (1ª versión), 1988

Registro fotográfico realizado en cuatro tomas (diapositivas de 35 mm.) por Jorge Brantmayer de una performance litúrgica con hoz y martillo dorados, en espacio neoclásico; bandera de Chile cosida en paño rojo y naturaleza muerta: yunque, diccionario de la R.A.E., plomada y nivel.

4. Lonquén, 1989

Instalación, medidas variables.

XIV estaciones del *via crucis*: 14 cuadros con marco de moldura negra lacada y ensamble de repisa con vaso de agua, vidrio con texto impreso, lámpara y números romanos de bronce. Andamio soportante de madera con dos toneladas de piedras bolones de río numeradas y neón.

Galería Ojo de Buey, Santiago + «Cirugía Plástica» (incluida en), N.G.B.K., Staatliche Kunsthalle, Berlín.

5. FOTO^{PER}FORMANCE (2ª versión), 1989

Instalación, 270 x 545 x 120 cm.

Políptico fotográfico (ampliaciones del registro fotográfico realizado en cuatro tomas [transparencias de 6 x 7] por Jorge Brantmayer, de la segunda versión de una performance litúrgica con hoz y martillo dorados, en espacio neoclásico; bandera de Chile cosida en paño rojo y naturaleza muerta: yunque, diccionario de la R.A.E., plomada y nivel; enmarcadas con moldura lacada y vidrio), texto de neón («CONTRA SIGNO CONTRA SIMBOLO») y naturaleza muerta: yunque, diccionario de la R.A.E., plomada y nivel.

En «Cirugía Plástica», N.G.B.K., Staatliche Kunsthalle, Berlín + «I Bienal del Mercosur», Porto Alegre.

6. La Declinación de los Planos, 1991

Instalación, medidas variables.

Mesa de obra para la fabricación de molduras, emplazada bajo un baldaquín de cuatro soportes de bambú, frente a un tríptico fotoserigrafiado, enmarcado con molduras lacadas y vidrios (270 x 80 cm. c/panel). Tres de las patas de la mesa se apoyan en pumas hechos de hierro fundido, en tanto la cuarta pata está suplementada con el diccionario de la R.A.E., que soporta un martillo, y entre sus páginas, aprisiona una hoz, dorados.

Esta obra fue exhibida como ponencia en el seminario chileno-argentino «La encrucijada Modernidad Posmodernidad en América Latina», Santiago, 1991 + «IV Bienal de La Habana», Cuba.

7. Tratado del Entendimiento Humano, 1992

Dos trípticos, óleo y serigrafía sobre tela, 250 x 451,5 cm. c/u.

En «Artistas Latinoamericanos del Siglo XX», MoMA, Nueva York.

8. Tratado del Entendimiento Humano, 1992

Instalación, 110 x 420 x 80 cm.

Tríptico: placas de mármol atravesadas por neón y palabras grabadas a bajo relieve: HORTUS CONCLUSUS, CARPE DIEM, LOCUS AMOENUS, y marcos quebrados. Objeto de madera torneada y pintada sobre repisa (modelo de espacio curvo de Riemann).

En «X Mostra da Gravura», Curitiba, Brasil.

9. Yo Soy el Sendero, 1993

Instalación, medidas variables.

XIV estaciones del *via crucis*: tarjeta de circuito electrónico, repisa con vaso de agua, números romanos de bronce; 7 varas de bambú con martillo dorado y linterna, 7 varas de bambú con hoz dorada y linterna; tríptico FOTO^{PER}FORMANCE (ampliaciones del registro fotográfico de una performance, realizado por Jorge Brantmayer en tres tomas [transparencias 6 x 7]), texto de neón y naturaleza muerta emplazada entre las estaciones IX y X del *via crucis*: perro embalsamado, yunque, plomada y nivel; acceso al espacio de 40 cm. de ancho.

En «Cartografías», Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canadá + Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela + Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia + National Gallery of Canadá, Ottawa, Canadá + The Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York + Fundación La Caixa, Madrid, España. (Colección de la Winnipeg Art Gallery).

10. El Jardín del Artista, 1993

Intervención en tres puntos del edificio del Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo.

1. Intervención del frontis del edificio: Siete palabras tipografiadas en neón, fijadas bajo cada una de las estatuas de la balaustrada. Las palabras corresponden a los siete pecados capitales: IRA, ENVIDIA, SOBERBIA, LUJURIA, AVARICIA, PEREZA, GULA.

2. Intervención del cajón de la escalera que conduce a la azotea: XIV estaciones del *via crucis*: 14 cuadros con marco de moldura lacada y vidrio con textos impresos en serigrafía, lámpara, repisa con vaso de agua y números romanos de bronce.

3. Intervención del corredor de conexión con las salas de exhibición: doble proyección de 160 diapositivas del parque que rodea al edificio.

En «Nuevas Voces», Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. (Colección del museo).

11. El Padre de la Patria, 1994

Instalación, medidas variables.

Via crucis con soneto: XIV estaciones del *via crucis* con los 14 versos del Soneto XXVI de Garcilazo de la Vega en tipografía auto-adhesiva; placa de acrílico fotoserigrafiada (ver portada), repisa con tiuque (Caracara Chimango) embalsamado y trípode con foco halógeno.

En «V Bienal de La Habana», Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro, La Habana, Cuba).



9 789562 881418

