

# **DATA**

Gonzalo Díaz



# **DATA**

Gonzalo Díaz



*DATA*, Sala Zócalo, MAC.  
Junio, 2009













---

## MORA

FEDERICO GALENDE

*La memoria sabe, pero quien la tiene no sabe que sabe*

Hace algunos años, no sé cuántos, no podría decir cuántos, dos o tres años probablemente, Gonzalo Díaz me confesó que él solía pensarse a sí mismo como alguien habitado por un retardo o un retraso, un retardo o un retraso del que su obra era un efecto y una testificación a la vez, una pequeña laguna de imágenes sueltas e inconexas a las que permanecía unido a través de atmósferas mentales ajenas, por decirlo así, a la actualidad de la consciencia. Como quizá explique más adelante, lo que así daría la impresión de perderse es la entidad maciza del sujeto como una condición soberana o como una condición que gobierna las cosas desde una mirada específica o desde un ángulo específico o desde un punto de vista

---

específico. Esto se debería a que el autor, efecto de este retardo que Díaz se autoatribuye, no sería más que aquello que llega *después* al *antes* que alguna vez fue, siempre *después* y, por lo tanto, siempre tarde y, por lo tanto, siempre con un retardo o un retraso respecto de una reunión de elementos y de objetos y de imágenes que se le han anticipado. Se suscita así la curiosa situación de alguien que asiste a la escena que ha montado para experimentar, una vez ahí, una vez ante esa escena, que nunca ha sido ni será contemporáneo de sí mismo. De este modo las cosas vendrían a juntarse por la certidumbre anticipada de un *retraso intraspasable* o vendrían a juntarse, de este modo, por el sobrecalentamiento de unas impresiones que aleteaban a un costado de la consciencia. Una de las cosas que no llega ni accede a la consciencia o una de las cosas que reside en la paz sensorial del retardo es, por dar un ejemplo, el sueño, un sueño que, considerando que no son las pesadillas aquello de lo que un día despertaremos sino el mero despertar de cada día una pesadilla, como según Goddard habría ocurrido con el sueño de la revolución rusa o con el sueño del cine de Hollywood desperezándose en los campos de exterminio, en Auschwitz o en Treblinka o en todos esos campos, el latigazo de un instante deshace y

---

expone, a veces, ante nosotros. Esto Gonzalo Díaz lo tematizó en *Lonquén, diez años*, un trabajo del que poca falta hace mencionar a qué estaba referido y en el que Gonzalo Díaz, retocando una frase que Freud escribiera a su amigo Fliess, colocó catorce pequeños cuadros negros en cada uno de los cuales decía: “En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños”. Como de todas las patrias invisibles la de lo actual es la más delgada sin duda, 1989, forzando un poco las cosas como me gusta, porque a las cosas hay que forzarlas, constituye un año bisagra entre dos datas simétricas: 1979, año en el que son descubiertos en aquella mina de Lonquén los cadáveres de quince campesinos asesinados por la dictadura, y 1999, último año del siglo XX y único año que en *DATA*, esta nueva muestra que Gonzalo Díaz expone en el MAC, se repite dos veces, una vez con la fotografía de una niña a color y otra vez con la fotografía de la misma niña en blanco y negro, una vez con la fotografía de la niña posando delante de una puerta y otra vez con la fotografía de la misma niña delante de la misma puerta, pero cerrada. La niña se llama Sara y a Sara todos los días 13 de marzo, entre los años 1996 y 2003, Gonzalo Díaz la ha hecho fotografiar a la

---

misma hora, frente a la misma puerta, en la misma posición y todos los días 13 de marzo, comprendidos entre esos años que acabo de mencionar, Gonzalo Díaz la ha hecho posar con una pizarra entre sus manos que reproduce, no sin alterar, el fragmento de un libro de Anguita titulado *Venus en el pudridero* que Gonzalo Díaz, todos los días 13 de marzo comprendidos entre esos años, ha colocado en un punto del umbral, a los pies de Sara, siempre más o menos en el mismo punto. En el caso de esta muestra el fragmento escogido dice lo siguiente: “En 1940 pensé: ‘En 1950 recordaré este año’. Ahora, en 1960, recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940”. Dado que 1999 se repite dos veces como ya dije, entre los retratos de Sara que van de 1996 a 1999 y los que van de 1999 al 2003, en medio de ambos conjuntos o series de retratos, sobre el muro frontal que está al fondo de la sala Zócalo del MAC, el fragmento de Anguita ha sido pacientemente desmontado y convertido en un objeto del rumiar, en una cifra cuya deducción es exhibida a través de ocho recuadros que aparecen enumerados uno al lado del otro y que conducen, como si se tratase de un instructivo “en obra”, a los retratos de Sara sosteniendo año tras año la misma pizarra a la que se le agrega,

---

año tras año, una mínima adenda o rectificación. A partir del año 2000, esas rectificaciones comienzan a incorporar progresivamente a Sara en uno de los lados de la pizarra que la propia Sara sostiene. Se produce así el efecto de que la pequeña que en 1996 posaba con su pizarra delante de la puerta, está ahora al interior de la pizarra con la que, ligeramente mayor, posa en el 2001 o en el 2002 o en el 2003, originándose en la imagen un entrecchoque de tiempos en el que el *futuro próximo* de la niña e incluso el *remoto* acceden a un *ahora* que, sin llegar a ser *ese* ahora, señala el *pasado remoto* rememorado desde lo que iba a ser *futuro remoto* como un *ahora* que contemplaba, como *futuro próximo*, lo que es ya *pasado*. La operación de Gonzalo Díaz consiste en hacer que los retratos de Sara se sucedan en el tiempo anexándoles, a cada uno, a cada retrato, un enunciado que contradice la secuencia, un enunciado cuyo mero roce con la imagen hace estallar la posibilidad de la coincidencia en sí o la posibilidad de que las cosas se sean unas a otras contemporáneas. Lo que allí se muestra *sucede* mediante el *retraso*, ensamblando elementos asincrónicos que impugnan, sin necesidad de pronunciarse, la idea aristotélica del tiempo o la idea vulgar del tiempo o la mera idea, para ser más preciso, de que el

---

tiempo (cronos) sería la medida del movimiento según un *antes* y un *después*. O la mera idea de que el pasado, como nos enseñaron nuestros abuelos, a los que pese a todo tantos seguimos empeñados en resucitar invirtiendo, paradójicamente, su burda enseñanza, una enseñanza con la que trataron sin duda alguna de engañarnos y embrutecernos, es aquello de lo que debemos tomarnos en el presente para construir, día a día, nuestro futuro. No hay nada más vulgar que el tiempo vulgar, sencillamente porque el tiempo vulgar y su política vulgar no han hecho otra cosa que anestesiar durante muchos siglos al hombre alimentando en él la ilusión de que era posible confiar la vida al destino salvífico del progreso, como si hubiese existido alguna vez o alguien hubiera llegado a conocer alguna vez un “destino salvífico”. Esa idea vulgar del tiempo que esta muestra de Díaz descompone, haciendo del arte del retraso su política más lúcida, fue objetada por Freud en varios de sus trabajos, primero bajo la afirmación de que hay algo en nosotros mismos que realmente no conoce el tiempo o es ajeno al tiempo o que hay algo en nosotros, el Sistema Inc., para lo cual el tiempo es lo que *no cesa de no inscribirse*, y segundo bajo la observación hecha en el famoso historial sobre el *Hombre de los*

---

*lobos*, donde un joven de veintisiete años recuerda un sueño que tuvo a los cuatro años acerca de unas impresiones que tuvo al año y medio. Y, tal como sucede ahora con *DATA*, como para el sueño que tuvo a los cuatro años el niño no habría encontrado palabras ni habría encontrado palabras (es lógico) para las impresiones que tuvo al año y medio ni un modo tampoco de reaccionar, a los veintisiete años el joven ya no sabe si se hizo cargo de un sueño que tuvo a los cuatro años respecto de una impresión que tuvo al año y medio o si al año y medio, también es probable, fue coronado por un impresión que surgió de un sueño que tuvo a los cuatro años o si a los cuatro años, también es probable, tuvo un sueño que, no habiendo existido nunca, fue construido por un trabajo en análisis a los veintisiete años. Se superponen lonjas de tiempo, estas lonjas de tiempo emergen de una primera y una segunda y una tercera posterioridad o “efecto de retardo” o *Nachträglichkeit*, que si no me equivoco es el término alemán para ese efecto, haciendo que ya no pueda hablarse de un primer o un tercer momento sino, más bien, de un orden lineal que revienta porque es inconcebible. Es lo que logra magistralmente Gonzalo Díaz en *DATA*: trabada la imagen por el enunciado que anexa, trabado el

---

enunciado por la imagen que lo sobrepasa, se suscita en el aire mismo de la muestra un diferimiento intangible entre el flujo libre de las cosas y su inscripción en imágenes o palabras. El retraso que en esta muestra Díaz propaga, un retraso del que ya conté que lo habita y que, por lo tanto, hace de *DATA* una nueva escena privilegiada para su desocultamiento o su confesión, no decide en favor ni de lo que se conserva ni de lo que se desvanece: *DATA* juega a que lo que se desvanece deje en la imagen la huella de su partida y señale, lo que en cambio se conserva, desde esta misma imagen su pérdida irremediable. En las fotografías datadas de Díaz la presencia de cada imagen se nos impone tratando de hacer lo opuesto, de difuminarse o disiparse o dejarse tragar por la licuación del tiempo, fundamentalmente porque su trabajo se demora tanto ante la posibilidad de temporalizar el vacío (consagrándose a una mera reelaboración o a una mera inscripción de los hechos), como ante la posibilidad de vaciar el tiempo (volviéndose deliberadamente inconsciente), optando en cambio por dejar que *tiempo* y *vacío* compartan su velada en una escena que ha sido premeditada pero no del todo. Precisamente por esto, esa escena cuestiona profundamente lo que buena parte del campo crítico y también del

---

arte ha solido entender por “memoria”, algo así como el decoro que las voces del presente deben depararle a ciertas porciones tristes del pasado, es probable que a veces, la mayoría, para condecorarse más a sí mismas que a ese pasado, justamente porque en estas imágenes sobrescritas la memoria no es una facultad consciente o un recurso del hombre sino, apenas, la actividad secreta de una materia imprecisa y viviente. Tratada de este modo, sin ninguna afición por la consciencia, como ya dije que Díaz lo practica, la memoria es sólo la disposición de algo o alguien para reaccionar durante un determinado período de tiempo, como lo hace la hoja doblada de un libro cuando vuelve a su posición o un tronco caído que, si hacemos rodar a medias, regresa, cuando lo soltamos, a recostarse sobre su cara musgosa, y por eso mismo remite a unos conjuntos aislados de transmisiones y marcas y preservaciones que un buen día, en ciertos casos, en ciertas circunstancias, pueden reunirse o reactivarse o estallar. Pueden reunirse o reactivarse o estallar como lo hacen ahora en *DATA*, donde el registro fotográfico de una niña a lo largo de ocho años viene a yuxtaponerse con el fragmento rememorado de un libro que conduce, a la vez, a una serie de cuadros que remueven una forma petrificada del

---

tiempo. Hay allí un tiempo inexorable, el de la niña que crece cuadro tras cuadro, hay otro tiempo, el tiempo remoto de un fragmento hallado en un libro en el que alguien recuerda su deslealtad con la memoria que se había prometido a sí mismo y hay un tiempo rememorativo, donde ocurren descargas que desvían o liberan a las cosas de la impiedad de su curso o su destino. Todos estos tiempos superpuestos pueden sacudir a la vez la cabeza del espectador, que de pronto imagina las hojas de un libro girando a solas ante el rostro inmóvil de una foto, ese mudo testigo. Esto sucede porque la memoria, como ya dije, siguiendo en este punto a Richard Semon, no es más que la marca que el evento que actúa sobre la materia viviente deja en la materia viviente, una marca cuya energía potencial conservada puede, de tanto en tanto, en ciertos casos y circunstancias como ya dije, reunirse o reactivarse o estallar, probándose de este modo que los organismos vivientes no necesitan tener consciencia para, sin embargo, tener memoria. Una memoria a la que no le es suficiente toda la fuerza con la que una consciencia actual arrastra o tira, resoplando como un caballo abatido, del carruaje del pasado sino que más bien, como Díaz lo sugiere, actúa por defecto o por retraso, a la manera de una

---

demora que tarda lo suficiente como para ser embestida por aquello que venía detrás. Lo que así se forja, se me perdonará la expresión, es un *taco* o un *embotellamiento* de memorias, un *taco* o un *embotellamiento* que, a diferencia del que se forma en las calles y en las avenidas y en las autopistas, produce la paradoja de que quien se *adelanta* a quien se *ha retrasado* no ha hecho otra cosa que *anticiparse* a no ser *actual*.

Didi-Huberman recuerda que los griegos tenían un término para esto, *Ustérizein*, que significa llegar tarde, quedarse atrasado, hacer defecto. Al igual que *Lonquén, diez años*, exposición que se retrasa exactamente una década respecto de la aparición sin vida de aquellos campesinos *sin vida* y se adelanta otra década al eje de esta nueva exposición, haciendo de 1989 un año bisagra como empecé diciendo, *DATA hace defecto, llega tarde, se retrasa* y muestra que, por mucho hambre que se tenga por representar el mundo, se es finalmente hijo de una memoria de la que no sabíamos que contaba con nosotros. Todo lo que no piensa de un lado piensa del otro y la memoria, que aparentemente piensa hacia atrás, marcha, por el contrario, delante de nosotros. Por eso no hay nada más personal y a la vez más impropio que la memoria, una cualidad que la asemeja al reino de los gestos,

---

que es un reino que es nuestro en la medida en que no lo controlamos. Porque los gestos lo hacen a uno, digamos, *uno*, pero al precio de arrebatarse esa misma unidad que le confieren, de modo tal que, no me avergüenzo de decirlo así, no hay nada menos único que *uno*, que mal que mal es la resulta de una constelación de expresiones transmitidas entre las diferentes series del mundo. De este modo el retraso que Díaz se imputa a sí mismo, un retraso que le ofrece la posibilidad de ser espectador de su trabajo y también del trabajo del tiempo encargándole a la memoria la tarea de reemplazarlo, si no en todo, en buena parte de la puesta en marcha de su obra, encuentra, como resto, inactividad o ausencia, su símil en el gesto inmóvil de Sara, que relampaguea, impersonal, tanto ante el vano paso del tiempo, como ante el dispositivo fotográfico que busca configurarla como persona. Gonzalo Díaz *se cita* en Sara, se arranca de su deuda infinita con el tiempo, que conoce incancelable, para indagarse en la paz inerte de ese rostro que habita reiteradamente un momento previo o anterior, casi nunca el actual. Así la memoria de Díaz, paradójica brecha impersonal de todas las posibilidades que duran sin consciencia, se refleja en el gesto de Sara, que tiene el don de no estar ya en esos retratos sin

---

haberse ido del todo. Díaz cruza así memoria y gesto en una retención *impolítica*, en una retención que resiste con igual intensidad el dispositivo estetizante de la configuración del tiempo y, pero es lo mismo, el paso del tiempo como orden, culpa y catástrofe. Esto se nota aún más si, pese a tratarse de dos obras o de dos series de obras distintas que Díaz emplaza en un mismo espacio pero que responden a estrategias y a procesos y a registros distintos, los retratos de Sara se cotejan, no pude no hacerlo, con las cuatro frases del Artículo 1081 del Código Civil que Díaz distribuye sobre los polípticos que ocupan la pared lateral izquierda de la sala. Contraviniendo los retratos de Sara, de los que ya dije que avanzan retrocediendo y dan la impresión de detenerse ante el curso catastrófico del tiempo y dan la impresión de preservarse, de este modo, en la paz de un instante, las cuatro frases del Código Civil retrotraen lo fortuito a una cifra que combina todas las posibilidades de la existencia. El día, dice el Código, es *cierto y determinado* si se sabe que va a llegar y cuándo, como en el caso de la data convenida en que se hará efectiva una herencia; o *cierto pero indeterminado*, cuando se sabe que va a llegar pero no en qué momento, como en el caso de la muerte; o *incierto y determinado*, cuando no se sabe si

---

va a llegar pero, de hacerlo, es *el día*, como en el caso de un cumpleaños por venir; o *incierto e indeterminado*, cuando no se sabe si llegará o no ni tampoco en qué momento, como en el caso de un matrimonio o un casamiento o, digamos, unas nupcias. Cada una de estas frases, que reproduzco con mínimas variaciones, está sobrepuesta a la imagen de un niño, en cada caso distinto, retratado al borde de una piscina, siempre la misma piscina, con una reposera detrás, siempre la misma reposera, y en el mismo punto, siempre casi el mismo punto o más o menos. Como el tiempo, siendo lógico, porta consigo lo posible, lo imposible, lo necesario y lo contingente, el código civil amarra estos modalizadores inventariando la destinación del hombre con el fin de que el hombre, esto también es lógico, sea el efecto de una destinación. Esta destinación el Código, que es en este caso y en todos los casos un enviado del derecho, la proyecta mitificando el tiempo, tornando cíclico el tiempo, cuadriculando el tiempo y restringiéndolo al *siempre así* y al *así por siempre*. O simplemente haciendo del porvenir, que sin la carga del destino sería el nombre para el aumento de lo que permanece inaprehensible, un estado de lo ya-advenido. Por eso decía que contraviniendo la idea del retardo o la demora,

---

ese retardo o demora que Gonzalo Díaz pone en imagen a través de Sara, para cuyo gesto, inmóvil, la dilación o la celeridad, la lentitud o la velocidad parecen revocadas como causas prácticas, el Código Civil funciona como aquello que, extendiéndose *más allá* de todos los tiempos, se sujeta a la vez en un *más acá*, anticipando la emergencia de lo discontinuo, como lo hace el dogma ante el dilema, en el mito de lo mismo y de lo siempre igual. La vida es una forma a la que el Código envía a parasitar la materia viviente, tentándola a que se adormezca en la cuna del transcurso, razón de más para entender por qué Díaz, probando que la sujeción no es un plan sino un contraste, ha colocado debajo de cada frase los retratos de esos niños que, perversos o inocentes o gozosos pero previos, en tal caso, al ordenamiento moral del mundo, relampaguean antes de, a la manera de un bote en calma que avanza hacia su precipicio, ser enlatados en la forma *hombre* y puestos a correr en la cinta amarga del curso y el *continuum*. Es menester que cada código reconduzca toda eventualidad a la violencia en la que él mismo se ha fundado, una violencia que por medio de la destinación, que se ajusta, como una malla elástica, a sea lo que sea aquello a lo que se llegue, trátase de una *herencia*, la *muerte*,

---

un *matrimonio*, un *cumpleaños*, no se dirige sino a la vida que, por inercia o por naturaleza, tiende a traspasar su envoltorio y crispase como un sol, dice Benjamin, en el cielo incoloro (anónimo) del hombre. No quiero exagerar pero se supone que es a esta forma codificada de la existencia humana o a esta manía triunfante que ha llevado a buena parte de la humanidad a poner la última piedra, sin notar que estaba dentro, de la fosa del progreso entre cuyas paredes seguirá durmiendo (ni falta hace apuntar el caso de este país), a lo que Gonzalo Díaz se opone con su política del retraso o del defecto, una política que lo tiene como mentor pero también como huésped y que le permite subvertir el demonio configurador del derecho, del que el Código es su enviado como dije, apelando a un manojito de frases que evaporan el tiempo o al registro sucesivo de un rostro que, olvidado de sí y hundido en la carne feliz de la imagen, parece detener el mundo en un pensamiento sin objeto. O en una conversación sin objeto como aquella que hace algunos años, no sé cuántos, dos o tres años probablemente como ya dije, mantuvimos con Gonzalo Díaz y en la que prometí regalarle una novela de Sergio Chejfec en la que Sergio Chejfec hablaba de una niña obrera, Delia, que también solía

---

ocupar el momento previo, nunca el actual, por lo que su actualidad no era más que una simulación o una apariencia o el efecto de un plan que, como sabemos, el arte de la representación frecuente tenderle a todo aquello que se le demora. Lo cierto es que aquella vez prometí regalarle esta novela a Gonzalo Díaz el día 13 de marzo, porque el día 13 de marzo era su cumpleaños y el 13 de marzo, cuando nos vimos (en su cumpleaños), olvidé esta promesa y le llevé en cambio de regalo un libro de W.G. Sebald sobre Robert Walzer, por lo que ya podría decirse que aquella vez pensé: debo regalarle a Díaz mi novela de Chejfec y ahora, Díaz sabe que no estoy mintiendo, recuerdo que pensé recordar llevarle aquella novela de Chejfec que no le llevé. Porque la que le llevé fue la del relato de W.S. Sebald sobre Robert Walzer como dije, un error imperdonable, un error que le atribuiré algún día también a este escrito, un día que no tardará en llegar y en el que me recordaré a mí mismo que hubiera querido escribirlo de otro modo, con otras palabras, no con éstas, con otras.

Federico Galende es filósofo y ensayista, director del área de cultura de postgrado de la Universidad ARCIS, autor de los libros *Nudos en los ojos*; *La oreja de los nombres*, *lugares de la melancolía en el pensamiento de occidente*; *Filtraciones I*; *Filtraciones II*; y *Benjamin y la destrucción*. Es profesor de la Universidad de Chile y de la Universidad ARCIS.

PLAN DE TOMAS PARA *El Día 13 de Marzo*

1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003				
Trascurso de 8 años											
TOMA 1	TOMA 2	TOMA 3	TOMA 4	TOMA 5	TOMA 6	TOMA 7	TOMA 8				
35 mm	35 mm	35 mm	35 mm	6 x 7	6 x 7	6 x 7	6 x 7				
Sara Moller de 8-9 años	Sara Moller de 9-10 años	Sara Moller de 10-11 años	Sara Moller de 11-12 años	se repite toma en 6 x 7	Sara Moller de 12-13 años	Sara Moller de 13-14 años	Sara Moller de 14-15 años				
rectángulo negro en tablilla	rectángulo negro en tablilla	rectángulo negro en tablilla	rectángulo negro en tablilla	rectángulo negro en tablilla	con TOMA 1 de 1996 en tablilla	con TOMA 2 de 1997 en tablilla	con TOMA 3 de 1997 en tablilla				
<b>1940</b>				<b>1950</b>				<b>1960</b>			





CUATRO PRIMERAS TOMAS  
Establecimiento de los hechos

Políptico de 4 paneles.  
Retroimpresión digital sobre acrílico transparente, 140 x 90 cm., c/u



**13 DE MARZO, 2000**

Marzo de 1996 pensé:  
Marzo de 1998  
"iré este día".  
13 de Marzo del 2000,  
que  
Marzo de 1998 recordé  
de Marzo de 1996  
fue el 13 de Marzo de 1998  
el 13 de Marzo de 1996.

**MARZO, 2001**

Marzo de 1997 pensé:  
Marzo de 1999  
"iré este día".  
13 de Marzo del 2001,  
que  
Marzo de 1999 recordé  
de Marzo de 1997  
fue el 13 de Marzo de 1999  
el 13 de Marzo de 1997.

**MARZO, 2002**

Marzo de 1998 pensé:  
Marzo del 2000  
"iré este día".  
13 de Marzo del 2002,  
que  
Marzo del 2000 recordé  
de Marzo de 1998  
fue el 13 de Marzo del 2000  
el 13 de Marzo de 1998.

**13 DE MARZO, 2003**

Marzo de 1999 pensé:  
Marzo del 2001  
"iré este día".  
13 de Marzo del 2003,  
lo que  
Marzo del 2001 recordé  
de Marzo de 1999  
fue el 13 de Marzo del 2001  
el 13 de Marzo de 1999.

**13 DE MARZO, 1999**

Marzo de 1999 pensé:  
Marzo del 2001  
"iré este día".

TOMA 5  
Eje especular

CUATRO ULTIMAS TOMAS  
Materia de la especulación

Políptico de 5 paneles.  
Retroimpresión digital sobre acrílico transparente, 240 x 150 cm., c/u.



1

En la complejidad de su concepción y de su realización, *DATA* es una obra en cierto modo inabarcable. *En cierto modo*, es algo más que una obra. Es un enunciado. En la ciencia, un enunciado es un conjunto de términos que formulan un problema. En gramática se habla de una “secuencia finita de palabras delimitada por pausas muy marcadas, que puede estar constituida por una o varias oraciones” (*Real Academia*). Ambas acepciones tienen, creo, su cabida aquí. Según el orden (reversible) de sus términos, que son cada uno de los paneles que la conforman, *DATA* formula un problema a la manera del indicio. El problema rebasa su condición de obra. *Mutatis mutandi*, cada una de sus oraciones —sus dípticos, polípticos y paneles, que son los indicios del problema— está deslindada de la contigua por marcados silencios. Los silencios acusan el problema, ya no a la manera del indicio, sino del síntoma.

El problema, no hay necesidad casi de decirlo, es el tiempo.

Por eso, a primera vista, se creará que *DATA* es una obra que hace tema del tiempo. Pero si hace tema del tiempo no lo hace por vía de ofrecer una representación suya, mediante cualquiera de los recursos iconográficos o retóricos de figuración, sino datándolo. Procura así múltiples entradas en lo del tiempo, que son como vistas múltiples de su impronta. Lo del tiempo: no el tiempo mismo, al que no se entra, porque estamos hechos de su trama, el que no se ve, porque no tiene rostro ni cuerpo ni frente, sino sólo pulso. *DATA* suministra datos del tiempo, que siempre han sido madrugados por el tiempo, porque el

1 El subtítulo “el día de Díaz” se empleó como título en ocasión anterior para un breve texto referido al envío de Gonzalo Díaz a una muestra en Linz, Austria. Se trataba de un tríptico que tenía en su centro el dibujo realizado por el “hombre de los lobos” a petición de su analista, Sigmund Freud, impreso sobre un fragmento de bajorrelieve del pórtico del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, y estaba flanqueado por dos fotografías ampliadas de las hijas del artista, Daniela y Asunción, de 18 y 17 años respectivamente, estampadas contra el fondo del mismo fragmento arquitectónico. Sobre las fotos, en caracteres blancos, se desplegaba el artículo del Código Civil chileno que establece la definición del día, en todas las posibilidades de datación y para todos los efectos jurídicos que correspondan.

---

tiempo es lo siempre dado de antemano, porque el tiempo nos ha madrugado siempre. *DATA* suministra fechas, horas y relaciones cronológicas que son los recursos mediante los cuales intentamos hacernos del tiempo, establecer un feble control sobre su latido sordo y salvaje. De esta suerte, *DATA* atestigua el fracaso previsible de todo afán. Sobre esa razón, se estaría tentado de pensar que *DATA* es obra mortuoria, y eso también da cuenta de lo que rebasa a la obra, a toda obra.

*DATA* da las datas del tiempo. Sobrescribe su paso impertérrito, registra fotográficamente el instante en la diferencia de su repetición, por interposición poema ausculta el juego que juega con nosotros queriendo nosotros jugar su juego, se empecina en la averiguación de una lógica cuya única clave es la paradoja, hurga en el archivo legal la fijación de su código. Da, con todo ello, las datas del tiempo, pero jamás el tiempo. No es el tiempo indomeñable lo que da la obra, sino el lugar. Así pasa con el código: el día es el lugar. El día (la hora, el minuto, piénsese en los varios usos de estas palabras, con que buscamos fijar el tiempo) no es el tiempo, es el lugar.

## 2

Dice Díaz que los dos dípticos y el políptico con el gran angular de la esquina de calle algo tienen que ver con un fragmento de poema de Eduardo Anguila (*Definición y pérdida de la persona*):

En la gran casa vacía hay luz, una luz vacía, dura, de una irritante  
serenidad.  
En la casa no hay ruidos. Usted puede mirar por los pasillos,  
por las escaleras,  
Por las ventanas que se ven tan lejos del cielo blanco de la tarde.  
Pero el viento pasa y no pasa.

---

Entonces, uno se da cuenta que, más que luz, más que aire, más que  
muebles,  
lo que hay es  
La palabra HAY.  
Hasta uno entra en la palabra hay, con una claridad que daría miedo  
si uno existiera.

La palabra HAY no es un lugar y tampoco lo indica: es lo que da lugar. Ser al modo de esa palabra es el deseo de toda obra, lo que equivale a decir que toda obra, que invariablemente nace del deseo y es, como memento y proyección, su estela, no hace más que desear su emancipación de todo deseo. Tal es la razón por la que —idealmente— la economía de la obra es el desborde, la infracción del mismo marco sin el cual no sería reconocible como obra. El deseo de emanciparse del deseo a que se debe es marca de dolor en la obra, pero marca muda, que escapa —idealmente— a todo poder de figuración y de nombre. Tal es la razón por la que su forma, la forma general de la obra como enunciado, es decir, su fórmula es: (H)AY.

Entonces, esta obra ha de ser explícita en cuanto al rastro del deseo.

¿No se lo advierte acaso en los rostros y las poses de la inocencia? ¿No lo insinúan graciosamente los pequeños implementos natatorios de la niña y el niño de la derecha, al borde de la piscina, si el deseo alas desea? ¿No le seguimos la pista de sus edades en los paneles de la niña que de a poco transita a la juventud?

### 3

Dice Díaz que el políptico de cuatro paneles —el de la calle— tiene título propio: *Hortus conclusus*, y que el que le sigue en el orden del reloj —los pequeños niños al borde de la piscina— también lo tiene: *La pena del agua es infinita*,

---

que contrasta con su motivo. Aquel primer nombre fue tallado sobre una de las piezas de un tríptico de mármol (*Tratado del Entendimiento Humano*, 1992, presentado en la Mostra da Gravura que se celebró en Curitiba, Brasil); las otras dos placas llevaban grabadas las inscripciones CARPE DIEM y LOCUS AMOENUS.

*Hortus conclusus, locus amoenus, carpe diem*: estos tres tópicos clásicos de la literatura organizan, al menos en parte, la instalación de DATA. Todos ellos son maquetas para la expresión del deseo: uno es el jardín cerrado, rico en primores, árboles y flores delicadas, sitio de descanso y recogimiento, libre de todo tráfago mundano, espacio impoluto; su arquetipo es el Jardín del Edén, su primera inscripción se encuentra en el Cantar de los Cantares: “Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada” (4:12), y la iconografía medieval, no sin trasfondo o doble sentido, lo vinculó a la Virgen. El segundo es el lugar placentero, emplazamiento de una naturaleza idealizada, desbrozada de todo estorbo y toda mácula, que provee a sus visitantes de plácida hospitalidad con sus prados, sus árboles, los trinos de sus aves, el rumor de sus arroyuelos, y así los invita al goce del amor. Paradigmáticamente celebraba Horacio (*Épodos*, 2) al favorecido de semejante refugio; *Beatus ille...*, que trajo con fama equivalente Fray Luis al castellano. El mismo Horacio apadrinó el tercero (*Odas*, 1,11), pero aquí con tono exhortativo y admonitorio a la vez, en razón del paso fugaz del tiempo y lo incógnito del porvenir: “coge el día, y fía lo menos del futuro”.

Coge, atrapa, toma y goza el día, no te demores en la rumia melancólica del ayer, ni trates de escrutar inútilmente lo que vendrá, el presente es lo único que tienes; mira que ya “mientras hablamos, el tiempo envidioso habrá huido”.

Distinto, pues, es el tono y el tenor, distinto al idilio de los dos tópicos anteriores. Aquellos, dice Díaz, lo son del espacio, este último, del tiempo, y la intimación sólo prevalece en este. Pero, en cuanto a la obra, se querría pensar que la advertencia la sobrevuela entera. Sería ese el hálito mortuorio que se mencionaba antes. (¿No se lo ve cobrar presencia luminiscente en las imágenes radiográficas, no se nota la borra ennegrecida que deja a su paso en la efigie del

---

boxeador, que tanto sabe del instante que es preciso aprovechar sin falta como de la simultánea contingencia de la muerte?)

4

El día es el lugar. El Código Civil de Bello lo estipula en forma cuádruple conforme a la grilla categórica del conocimiento: cierto, determinado, incierto, indeterminado. Dos de los ejemplos refieren a la muerte, uno al aniversario del nacimiento, el cuarto al matrimonio. Hitos son ellos de una vida, su término, su legado. Díaz recurre a la porfiada estratagema de fijar un día cualquiera, para establecerlo como hito, el día cierto y determinado de un programa de tomas fotográficas de Sara Moller, cada día 13 de marzo a las 10 de la mañana frente a la puerta de su antiguo taller, ubicado en una vieja casa de la calle Santa Filomena, en el barrio Bellavista, durante ocho años, desde los ocho a los dieciséis de vida de la niña, entre 1996 y 2003. Esta efeméride arbitraria se ha convertido en el inciso de una parcela biográfica, inciso que es igualmente arbitrario, pero sigue puntualmente el paso de la niña por sus edades tempranas, como si registrara la traza de su vida que es la vida de su deseo.

La secuencia de las fotografías sigue a distancia ideal la pauta que sugiere una estrofa de Anguita:

En 1940 pensé: 'En 1950 recordaré este año'.  
Ahora, en 1960, recuerdo que  
En 1950 recordé que en 1940  
me propuse en 1950  
recordar 1940.

La estrofa habla de lo que podría llamarse la naturaleza especulativa de la memoria, que se anticipa a sí misma, se recupera y se pierde a la vez, y se recupera perdida y recuperada a la vez, teniendo el ahora del poema como el lugar (otro

---

lugar) de inscripción de este proceso. La secuencia de nueve paneles, a diferencia de los ocho años, repite una de las fotografías, una vez en color, otra en blanco y negro, haciendo de ésta la bisagra de la serie entera (equivalente al año 1950 del poema, pero, aquí, no en la mitad del viejo siglo, sino en la víspera del nuevo), el momento perdido de la memoria a continuación del cual la tablilla que sostiene la niña contiene en reflejo o en citación, una por una, las cuatro primeras fotografías, como abismándose en sí misma.

Los siete cuadritos que siguen a aquel que presenta la estrofa de Anguita sobre-determinan especulativamente la secuencia, anclados al deíctico del AHORA, que sin embargo se desplaza de una fecha a otra, esbozando el vértigo de un laberinto crónico. Si todos ellos insisten en la voluntad de recordar, las datas a que ésta se destina como otros tantos ahora, le oponen una resistencia muda, no por ejercer una fuerza contra otra, sino por la indiferencia que mantienen respecto de lo que en ellas acontezca. Es el enigma de la data.

Es decir, el enigma de la data no es otra cosa que su impavidez ante todo deseo, todo afán, toda agencia.

Por eso, también, pueden sernos las datas tan grávidas.

Para el agente, la data es el relicario que guarda la ceniza del deseo.

## 5

La etimología dice que día es lo que brilla. El abierto cielo será, pues, su región. Quien rige en él es el dios. El dios de la data.

El políptico de cuatro paneles —enunciado aparentemente continuo— muestra el ocaso del día. Su lividez crepuscular susurra en eco evanescente la advertencia, el memento, como si lamentara llegar demasiado tarde. Casi en el centro, una ventana preside, iluminada, la escena. La luz hecha por el hombre tiene este único momento en que conversa con la luz natural. Esta

---

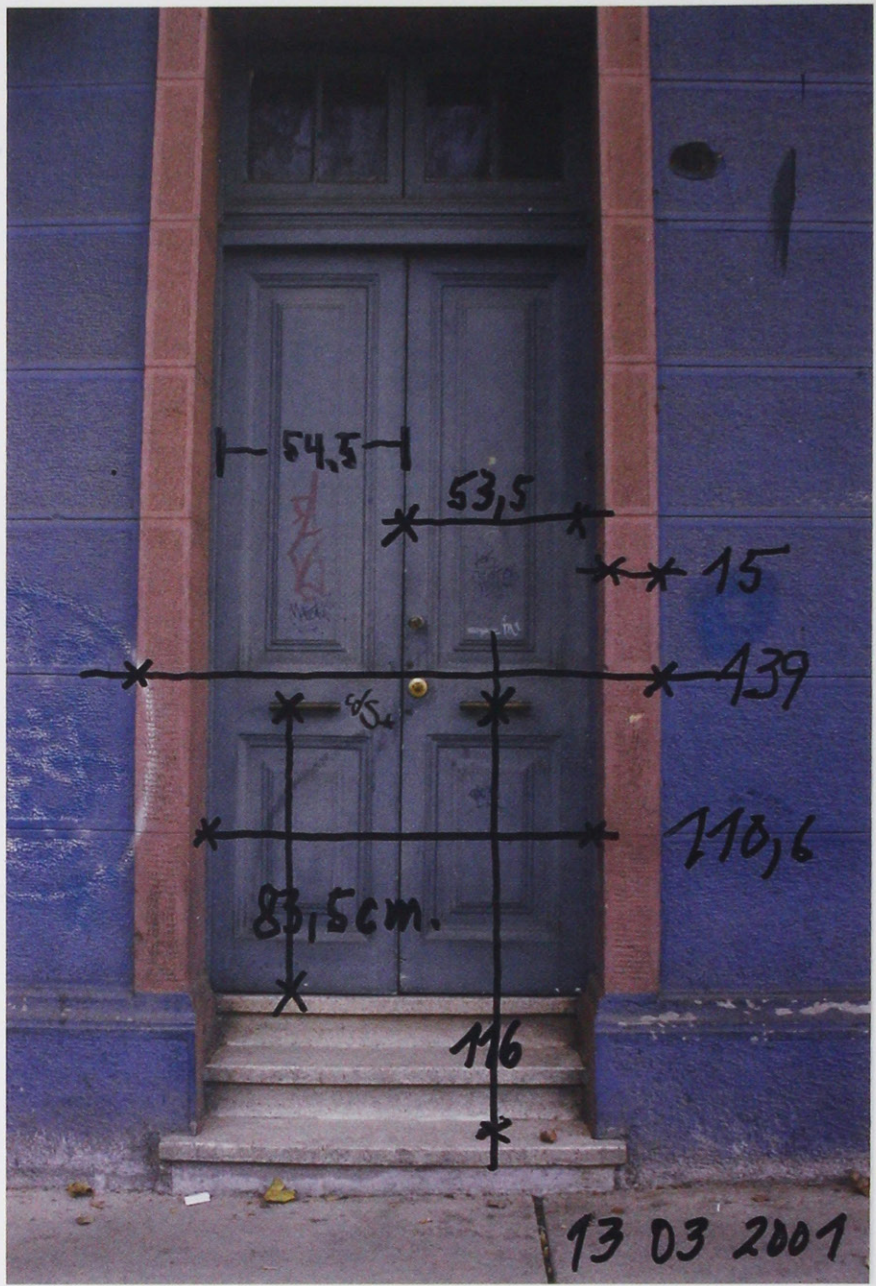
amortiguada conversación es la brasa del deseo del día que se extingue, pero que está pronta a coger llama otra vez en su reviviscencia nocturna. Los cuatro paneles contiguos, que no admiten hiatos entre sí, tienen en esa conversación su silencio.

Al secreto de esa ventana iluminada otra cosa responde en los paneles de Sara Moller.

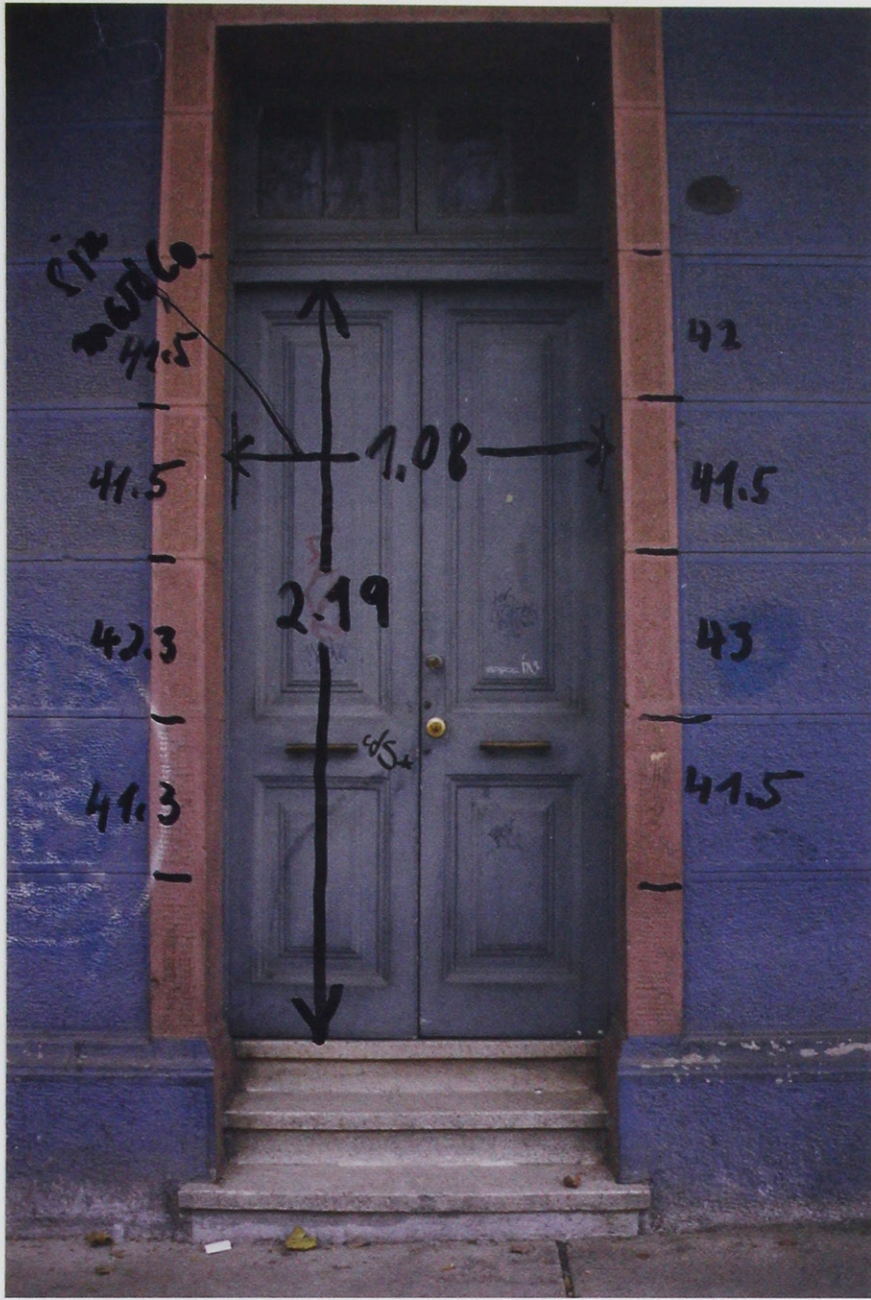
Intrigado, pregunté por la puerta entreabierta del cuarto panel fotográfico de la serie de cuatro, con la niña que sostiene la pizarra de recuadro negro. ¿No parece acaso que quisiera decir algo? Dijo Díaz que se trataba de distinguir esta foto en color de otra, tomada el mismo día y presentada aquí en blanco y negro (aquella del panel bisagra), y que se entreabrió la puerta no más que para marcar la diferencia. No se quería decir nada. Nada de lo que suponemos cuando preguntamos ¿qué quiso decir? Sin pauta fija de inteligibilidad, la puerta queda entreabierta a la deriva de la interpretación, pero también resistiéndose a las alternativas de esa deriva, celando su secreto. Sin querer decir nada, evidencia que el secreto es que no hay secreto. Se tendría el pálpito de que en ella se juega mucho de lo que es esta obra y de lo que la desborda, como un punto de fuga, un pozo de tiempo, la nada de un (H)AY en virtud del cual la obra es lo que es y más y menos de lo que es.

Septiembre de 2009

Pablo Oyarzun Robles, filósofo, ensayista y traductor, es Profesor de Metafísica y Estética en las Universidades de Chile y Católica de Chile, Decano de la Facultad de Artes y Coordinador del Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, de la primera institución. Entre más de 350 publicaciones en Chile y el extranjero se cuentan los libros: *El Dedo de Diógenes* (Santiago, 1996), *De lenguaje, historia y poder* (1999, reedición ampliada y corregida, Santiago, 2006), *Arte, visualidad e historia* (Santiago, 2000), *Anestésica del ready-made* (Santiago, 2000), *La desazón de lo moderno* (Santiago, 2001), *Tentativas sobre Matta* (en colaboración, Santiago, 2002), *El rabo del ojo. Ejercicios y conatos de crítica* (Santiago, 2003), *Entre Celan y Heidegger* (Santiago, 2005) y *La letra volada*.



Santa Filomena 65-A, Recoleta





2009, Gonzalo Díaz: *El Día 13 de Marzo*,  
políptico de 4 paneles. Retroimpresión digital  
sobre acrílico transparente, 140 x 90 cm., c/u





2009, Gonzalo Díaz: *El Día 13 de Marzo*,  
políptico de 5 paneles. Retroimpresión digital  
sobre acrílico transparente, 240 x 150 cm., c/u.



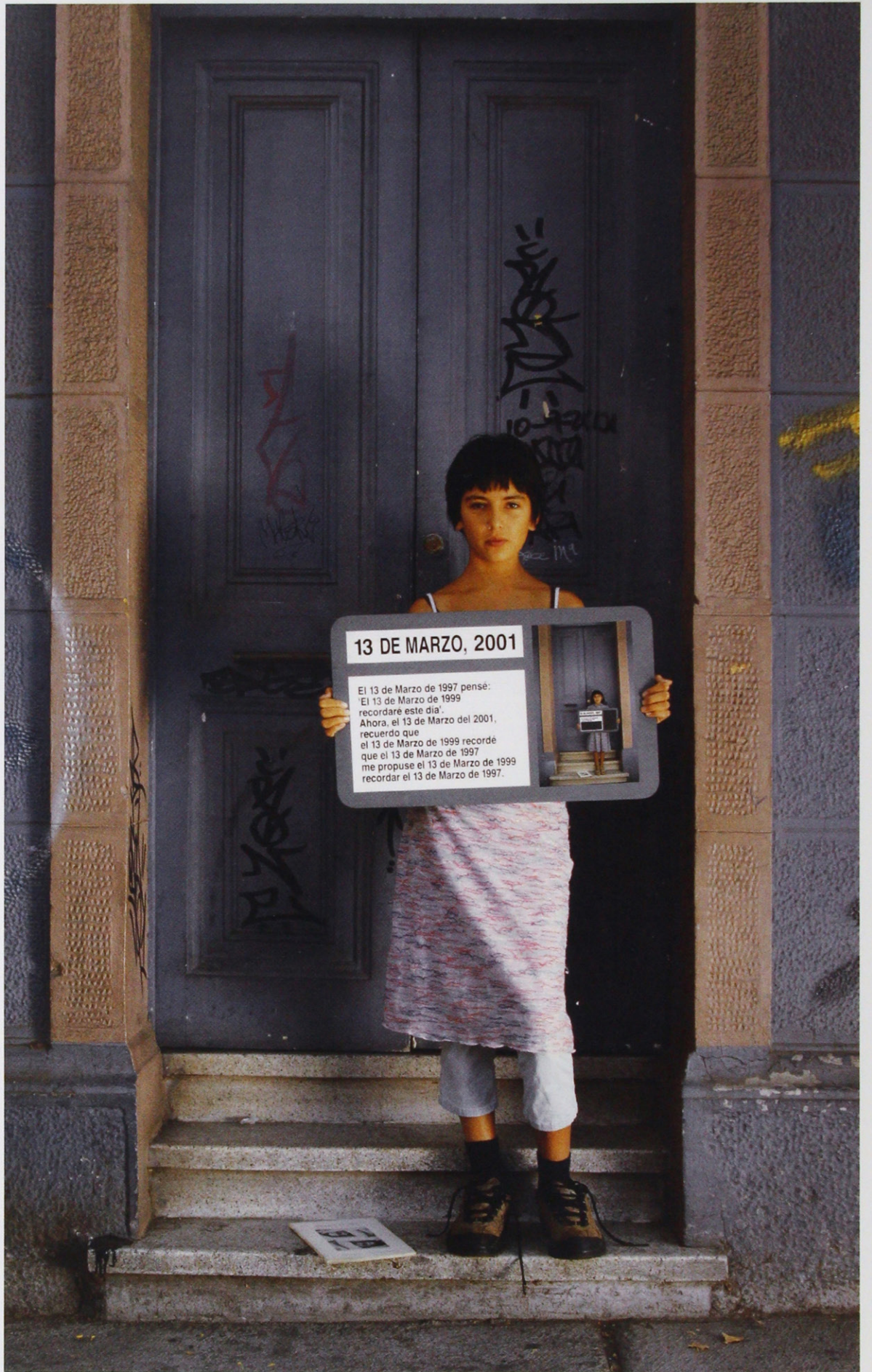




**13 DE MARZO, 2000**

El 13 de Marzo de 1996 pensé:  
El 13 de Marzo de 1998  
recordare este día.  
Ahora, el 13 de Marzo del 2000,  
recuerdo que  
el 13 de Marzo de 1998 recordé  
que el 13 de Marzo de 1996  
me propuse el 13 de Marzo de 1998  
recordar el 13 de Marzo de 1996.







13 DE MARZO, 2002

El 13 de Marzo de 1998 pensé:  
"El 13 de Marzo del 2000  
recordaré este día".  
Ahora, el 13 de Marzo del 2002,  
recuerdo que  
el 13 de Marzo del 2000 recordé  
que el 13 de Marzo de 1998  
me propuse el 13 de Marzo del 2000  
recordar el 13 de Marzo de 1998.





13 DE MARZO, 2003

El 13 de Marzo de 1999 pensé:  
'El 13 de Marzo del 2001  
recordaré este día'.  
Ahora, el 13 de Marzo del 2003,  
recuerdo que  
el 13 de Marzo del 2001 recordé  
que el 13 de Marzo de 1999  
me propuse el 13 de Marzo del 2001  
recordar el 13 de Marzo de 1999.



# 13 DE MARZO, 1996

El 13 de Marzo de 1996 pensé:  
'El 13 de Marzo de 1998  
recordaré este día.

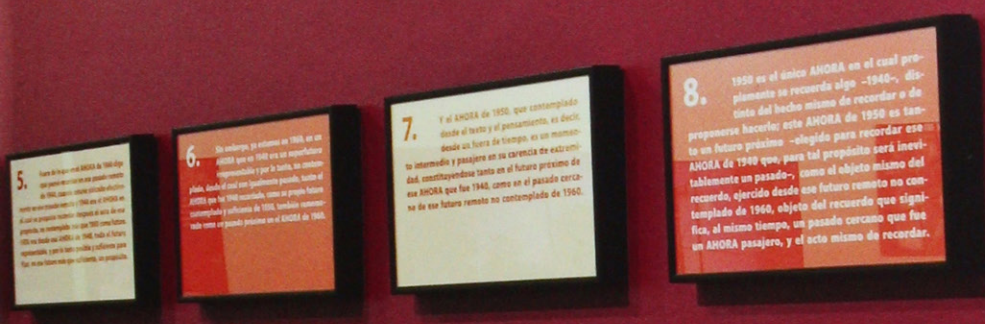


# 13 DE MARZO, 2003

El 13 de Marzo de 1999 pensé:  
'El 13 de Marzo de 2001  
recordaré este día.  
Ahora, el 13 de Marzo del 2003,  
recuerdo que  
el 13 de Marzo del 2001 recordé  
que el 13 de Marzo de 1999  
me propuse el 13 de Marzo del 2001  
recordar el 13 de Marzo de 1999.







5.

Desde la época del descubrimiento de América, el tiempo se ha convertido en un concepto abstracto y subjetivo. El tiempo no es una línea recta, sino un espacio que se puede recorrer en cualquier dirección. En 1940, el tiempo se convierte en un objeto de estudio y se comienza a hablar de "del ahora".

6.

En 1940, se comienza a hablar de "del ahora" como un concepto abstracto y subjetivo. El tiempo no es una línea recta, sino un espacio que se puede recorrer en cualquier dirección. En 1940, el tiempo se convierte en un objeto de estudio y se comienza a hablar de "del ahora".

7.

Y el AHORA de 1950, que contemplado desde el texto y el pensamiento, es decir, desde el fuera de tiempo, es un momento intermedio y pasajero en su carencia de actualidad, constituyéndose tanto en el futuro próximo de esa AHORA que fue 1940, como en el pasado cercano de ese futuro remoto no contemplado de 1960.

8.

1950 es el único AHORA en el cual propiamente se recuerda algo -1940-, distinto del hecho mismo de recordar o de proponerse hacerlo; este AHORA de 1950 es tanto un futuro próximo -elegido para recordar ese AHORA de 1940 que, para tal propósito será inevitablemente un pasado-, como el objeto mismo del recuerdo, ejercido desde ese futuro remoto no contemplado de 1960, objeto del recuerdo que significa, al mismo tiempo, un pasado cercano que fue un AHORA pasajero, y el acto mismo de recordar.

2009, Gonzalo Díaz: *Del Ahora*, políptico diagramático de 8 paneles. Impresión digital sobre papel de algodón, 36 x 22,5 cm., c/u

**1.**

En 1940 pensé: 'En 1950 recordaré este año'.  
Ahora, en 1960, recuerdo que  
en 1950 recordé que en 1940  
me propuse en 1950  
recordar 1940.

Eduardo Anguita, *Venus en el Pudridero*

# 2.

## 1940

1: Si 1940 es el AHORA, momento en el que se produce el pensamiento,



6: y 1940, el pasado remoto recordado desde el futuro remoto (1960) como un AHORA que contemplaba como futuro próximo (1950) lo que ahora es ya pasado.

## 1950

2: entonces, 1950 es el futuro próximo contemplado desde el AHORA de 1940,



5: entonces 1950 es el pasado próximo recordado como futuro del pasado remoto de 1940



## 1960

3: y 1960, un futuro remoto no contemplado desde el AHORA que es 1940.



4: Si 1960 es el AHORA desde donde se recuerda un pasado remoto (1940), pero se recuerda en su calidad de AHORA que alguna vez tuvo, el cual tuvo también su propio futuro próximo (1950), que desde aquí es de todas maneras un pasado,



### 3. DEL AHORA:

siendo el AHORA 1960:

digo que en el pasado remoto de 1940 pensé recordar después y como propósito –en el futuro próximo de 1950, momento que desde este ahora es un pasado próximo– ese primer momento.

siendo el AHORA 1940:  
(aunque este AHORA no haya sido registrado como tal en su momento de actualidad, pues solo lo fue en el futuro remoto de 1960, momento de la escritura del poema)

digo que en un futuro próximo (1950) recordaré este AHORA de 1940, sin aún haber contemplado desde aquí, el futuro remoto de 1960.

**4.**

**Si 1960 es el AHORA, digo que en un primer momento, ubicado en el pasado remoto de 1940, pensé recordar después –en un futuro próximo ubicado en 1950– ese primer momento, que desde este AHORA es un pasado remoto.**

**5.**

Fuera de lo que en el AHORA de 1960 digo que pensé recordar en ese pasado remoto de 1940, cuando estuve ubicado efectivamente en ese pasado remoto y 1940 era el AHORA en el cual se propone recordar después el acto de ese propósito, no contemplaba más que 1950 como futuro. 1950 era desde ese AHORA de 1940, todo el futuro representable, y por lo tanto posible y suficiente para fijar, en ese futuro más que suficiente, un propósito.

**6.**

**Sin embargo, ya estamos en 1960, en un AHORA que en 1940 era un superfuturo irrepresentable y por lo tanto, no contemplado, desde el cual son igualmente pasado, tanto el AHORA que fue 1940 recordado, como su propio futuro contemplado y suficiente de 1950, también rememorado como un pasado próximo en el AHORA de 1960.**

**7.**

**Y el AHORA de 1950, que contemplado desde el texto y el pensamiento, es decir, desde un fuera de tiempo, es un momento intermedio y pasajero en su carencia de extremidad, constituyéndose tanto en el futuro próximo de ese AHORA que fue 1940, como en el pasado cercano de ese futuro remoto no contemplado de 1960.**

**8.**

**1950 es el único AHORA en el cual propiamente se recuerda algo -1940-, distinto del hecho mismo de recordar o de proponerse hacerlo; este AHORA de 1950 es tanto un futuro próximo -elegido para recordar ese AHORA de 1940 que, para tal propósito será inevitablemente un pasado-, como el objeto mismo del recuerdo, ejercido desde ese futuro remoto no contemplado de 1960, objeto del recuerdo que significa, al mismo tiempo, un pasado cercano que fue un AHORA pasajero, y el acto mismo de recordar.**



---

## Del orden narrativo de lo contingente.

Sobre la puesta en obra del artículo 1081 del Código Civil  
en la instalación *DATA* de Gonzalo Díaz

SERGIO ROJAS

“Se debe preferir lo imposible verosímil  
a lo posible increíble”

Aristóteles: *Poética* (1460 a)

### De la instalación

Es posible señalar ciertas constantes en las instalaciones de Díaz. La incorporación de textos escritos al cuerpo de la obra, al modo de citas o de paráfrasis, inscribiendo la letra en una materialidad que ironiza su contenido ideológico; en general, no se trata de obras narrativas, pero la disposición de los elementos en la sala exige al espectador un recorrido, incluso sugiere a veces un *itinerario* para ese recorrido, lo cual genera una importante dimensión subjetiva para la recepción de la obra; en varios de sus trabajos, Díaz ha incluido textos relacionados con la ley (humana o divina, dictada o revelada), ironizando la distancia nunca cubierta entre el espíritu de la ley y el cuerpo de los que han de someterse a ella.; son obras muy exigentes para el espectador, y el mismo artista ha señalado que, cuando aquél lo considere necesario, no debiera dudar en consultar un diccionario, una enciclopedia, un libro de historia o de filosofía para comprender los signos y las posibilidades dispuestas en la instalación; se trata de trabajos que desarrollan una extrema reflexividad y de ninguna manera se resuelven para el espectador en la pura contemplación, aunque con frecuencia exhiben una imponente dimensión estética. El carácter conceptual de las obras de Díaz se debe en buena medida al hecho de que en su elaboración procede mediante *programas* de acción, y *DATA* implica de manera muy rigurosa ese carácter programático, proponiendo una reflexión sobre la naturaleza del tiempo y las aporías que su experiencia e inscripción provocan en la memoria y los proyectos humanos. Podría decirse que *DATA* es un caso ejemplar de lo que cabe denominar como *arte contemporáneo*.

---

El historiador del arte Ernst Gombrich se quejaba de las obras contemporáneas y del tipo de discurso teórico que éstas han generado. En una conferencia dictada en 1992, en la Universidad Complutense de Madrid, Gombrich decía: “tengo fama de ser una persona poco interesada por el arte moderno. (...) lo que más me inquieta en los escritos que he leído sobre arte del siglo XX es, precisamente, la ausencia de un intento por explicar, más que por describir, estas manifestaciones artísticas”. Podemos reconocer en este irónico comentario de Gombrich una lúcida comprensión de uno de los aspectos esenciales de lo que cabe denominar como *arte contemporáneo*. La importancia que en cierto sentido ha ganado la “descripción” de las obras tanto para los proyectos como para la teoría del arte contemporáneo consiste, a nuestro juicio, en que dichas obras tienen el sentido de una *operación*, antes que el de un discurso “sobre” o “acerca de” lo real (por ejemplo, sobre la política, la belleza o el sentido de la existencia). Así, las instalaciones de Díaz exponen las operaciones que todo discurso debe disponer y llevar a cabo para poder *hacerse de lo real*, para poder referir lo real y, en esa referencia, producir el efecto de dar la palabra “a los hechos mismos”. Pero para que ese efecto acontezca, el discurso mismo ha debido comprender lo real; es decir, no se trata sólo de entender empíricamente lo que ocurre (al modo de un “estar al tanto de”), sino de saber cómo es *posible* entender lo que ocurre. Hacia la exploración de esa posibilidad se dirige la obra de Gonzalo Díaz. Esto implica el hecho de que el “contenido” por-venir de toda experiencia se da en el coto finito de las posibilidades, las que, de una parte, permiten la incorporación de esa experiencia a la memoria del sujeto y, de otra parte, impiden la aniquilación de éste por el coeficiente de inédita facticidad que anida en todo acontecimiento. Cada obra de Díaz propone un *Tratado del entendimiento humano*, que ironiza la forma en que la razón ha debido resolver *a priori* la infinitud del mundo para poder comprenderlo.

#### **Del entendimiento**

La eficacia de una tabla categorial consiste precisamente en identificarse con las posibilidades del entendimiento, como si se tratara de su propia potencia natural, olvidando el “artificio” en el que consiste toda clasificación o mapa del mundo. La tabla le hace un “entendimiento” al sujeto y entonces, en la creencia

---

de estar ante los hechos mismos, aquél olvida su propia actividad conformadora de mundo. La tabla opera un cierre sobre sí misma allí en donde genera una economía que comprende, en las cuadrículas de sus nichos, a todo acontecimiento posible. Este es precisamente el punto en el que se inaugura la *referencia* a la realidad. El cierre es el momento en que la subjetividad comienza a comprender categorialmente el mundo, y entonces la propia estructura formal de comprensión se le torna invisible y anónima al sujeto, o al menos oculta en su poderío el inmenso misterio que ella contiene. El misterio de que sea posible comprender la realidad en el núcleo de su trascendencia: *el orden de lo contingente*. En suma, debidamente orientada hacia las cosas en su disponibilidad, la conciencia ya no advierte esa misteriosa correspondencia comprensiva entre la subjetividad y la contingencia del mundo, correspondencia a la que denominamos "entendimiento".

El artículo 1081 del Código Civil expone una variable que constituye *a priori* al entendimiento, conforme a la cual todo acontecimiento se puede determinar en relación a un tiempo "por llegar". Ahora bien, esta forma de disciplinar el porvenir implica el devenir de una temporalidad *irreversible*. Éste hace posible el tiempo humano como un tiempo bio-gráfico, que resulta de haber editado la contingencia de "lo que a uno le pasa", para a continuación elaborar un relato, el *asunto* de una vida. En una segunda instancia la idea de una biografía puede todavía proyectarse en otra escala, ahora como tiempo histórico, por ejemplo en la historia de un país o incluso de la Humanidad. Se trata de un devenir en el que la vida se desarrolla trazando un itinerario, como las estaciones del deseo de vivir (el deseo de vivir más). Es el tiempo de los compromisos, de las promesas, de las fidelidades y traiciones que se mantienen día a día o que un día "cualquiera" se rompen. No es el tiempo mecánico y universal del universo newtoniano (esencialmente reversible), sino el tiempo termodinámico que progresa hacia un estado de equilibrio y reposo final, momento éste que corresponde al máximo desorden posible, en el que todo ya *habrá ocurrido*, en un devenir no gobernado por el sentido, sino por el inenarrable desencadenarse de los acontecimientos.

### Del acontecimiento

El día que "llegará" corresponde a la jornada en la que algo habría de suceder. La clasificación de los días se lleva a cabo en función de dos cuestiones: ¿llegará el día en que ello ocurra?, es decir: ¿ocurrirá? La otra cuestión es: ¿cuándo ello ocurrirá? Pero ese día *cierto* y *determinado* del calendario no se puede adelantar ni apurar, no es posible "saltarse los días" que faltan para que aquél llegue.

¿De qué naturaleza es la *posibilidad* de que algo ocurra? ¿Cuándo ocurrirá aquello? Pero ese coto opera siempre conforme a patrones narrativos de referencias, porque de lo que se trata es del acaecer de los asuntos humanos. Entonces, nunca se refieren "hechos" cuya data se ha establecido exclusivamente por convención, como por ejemplo el inicio de la primavera o el simple paso de un año a otro. No tendría sentido decir, por ejemplo, que la noche de "año nuevo" llegará este año, como todos los años, el 31 de diciembre. Pero las personas se preparan para esa noche, para protagonizar una unidad inédita e irrepetible del tiempo, y para estar a la altura de ese evento cósmico se hacen promesas y juramentos, y se deciden todo tipo de sacrificios.

Considerando que lo gravitante es siempre el contenido de los días, podría decirse que de los cuatro casos de acontecimientos precisados en el artículo 1081, acaso la categoría más extraña, e incluso inquietante, sea aquella que se refiere al día que es *cierto* y *determinado*: el día que ha de llegar necesariamente, sabiéndose además con total certeza cuándo llegará. Toda fecha en el calendario participa de esta condición. Ahora bien, los acontecimientos así determinados en la tabla, no pueden predicarse de la vida de una nación, acaso no siquiera del planeta; no se pueden reconocer así definidos en ningún otro ser o criatura que no sea la *subjetividad individual*. Sólo el hombre es mortal, y entonces lo que "pasa" en él *queda*, y trama una biografía para su existencia *irreversible*.

Dispuestas las imágenes como viñetas de una existencia biográfica, con la transcripción del artículo 1081 como pie de foto, el políptico adquiere el viso de una obra de vanitas. La alegría, el orgullo, la soberbia, quedan como silenciadas, expuestas o entregadas a la fatalidad del paso del tiempo, la intrascen-

---

dencia de su *pasar*. Escribe Quevedo: “Ayer se fue, mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin parar un punto: /soy un fue y un será y un es cansado.”

Uno de los polípticos —con un soporte de cuatro cuerpos— ofrece en una imagen la vista de “una calle cualquiera”, como si se tratara de poner en escena el carácter abstracto y deshabitado de un día sin acontecimientos, “un día cualquiera”; como si, *después de todo*, el ciudadano soporte de la contingencia humana exhibiera su ausencia de inscripciones. Porque, en efecto, todas las cosas ocurren siempre *en un día cualquiera*, un día cuya neutralidad narrativa haría de las jornadas siempre un mismo día. Pero lo que hace la diferencia respecto a la idea de un puro presente eterno es que el día *les pasa* a los individuos conscientes y mortales a la vez. El transeúnte porta consigo el tiempo de sus proyectos, algunos desgastándose en memorias color sepia, otros haciendo emerger un futuro hecho de plazos. El transeúnte es consciente de la muerte.

### De la temporalidad

El calendario es la condición necesaria del sentido del devenir, de la inscripción narrativa de la contingencia en cuanto que ésta implica una causalidad de sentido. De aquí que Mauss haya establecido que el calendario es la obra necesaria de una civilización teológica. Se trata de una temporalidad que ha abandonado el reversible curso de la facticidad indiferente de las cosas, para hacerse a la naturaleza misma de los asuntos humanos. Es precisamente en este tiempo irreversible en donde los individuos cumplen años (los días contados), se casan y mueren; y es también aquí en donde *les van llegando los días*, fatalmente.

Existe una especie de fricción entre aquellas dos temporalidades: el tiempo de la libertad, que se atribuye a las jornadas de la voluntad, y el tiempo de la fatalidad, cuyo curso —a una distancia infinita de toda narración— reconocemos como inscrito secretamente en la materia. En esta agonística, ambas temporalidades se encuentran, se cruzan y se enfrentan: el tiempo del proyecto que la subjetividad elabora para darle un asunto y un afán a la voluntad, y el tiempo del encontrarse el hombre pro-yectado, arrojado en la existencia como un desterrado. A veces, en días inciertos y determinados, en la angustia o en el aburrimiento, el individuo tiene anímica noticia de un universo que

---

bosteza ante sus penas y alegrías. Presiente que el tiempo simplemente pasa, desbordando los proyectos elaborados para conjurar esa falta de sentido que acecha en cada estación del camino.

Tiempo lineal, unidireccional e irreversible. Los acontecimientos, los hechos *acaecidos*, denotan la finitud mortal del sujeto. Por eso a un ser inmortal nada podría ocurrirle, ni cumplir años ni contraer matrimonio ni recibir una herencia. Cualquier acontecimiento que se inscribiera en *su* existencia, haría ingresar el horizonte de la muerte en ésta.

### Del esquema narrativo

Díaz ha pensado el texto lógico–normativo del código citado como un guión de *fotonovela*, proponiéndolo para ser considerado en su visualidad como “la estructura básica de cualquier historia o biografía imaginable”. Esto significa que dicha estructura no sólo comprende en su diferencia interna la naturaleza temporal de todo acontecimiento posible, sino que re–produce una historia relacionando narrativamente esos cuatro tipos de acontecimientos.

La fotonovela es una configuración de cuadros sobre una página de forma convencional, al modo de una historieta, pues lo medular de la historia es aquí su hilo argumental. Se trata de una narración a escala individual, cuya gravedad está dada por los sentimientos, acciones y emociones de los personajes. La fotonovela tiene siempre algo de folletín, una especie de sub género de la novela caracterizado por el tratamiento simplista de los personajes, con argumentos sensacionalistas y dramáticos, organizados de acuerdo a un verosímil sentimental. Considerando este aspecto fundamental de la fotonovela, podría pensarse que nada habría más alejado de las pequeñas existencias de los afectos subjetivos que la grandilocuente historia de una nación, en que la lógica de los acontecimientos desborda —la mayoría de las veces “catastróficamente”— el denominado tiempo de corta duración, protagonizado éste todavía por las voluntades individuales. Sin embargo, lo sentimental es portador de un saber acerca de la fatalidad que se debe imprimir sobre las relaciones humanas para que resulte en ellas una historia con desenlace. Las escenas o “viñetas” de la fotonovela imponen al receptor la conciencia de la estructura y puesta en

---

escena de la historia. Privados del movimiento que les daría el cine, los personajes no se desplazan por sí mismos desde una situación a la siguiente, sino que son conducidos por la configuración misma de la historia sobre la página. Esta escenificación de los afectos individuales provoca en el lector-espectador esa sentimentalidad que consiste en “la emoción de emocionarse”.

#### De un *Memento mori*

En cierto sentido, la puesta en obra del artículo 1081 hace de su enunciado una especie de *memento mori*. Antiguamente, cuando después de una victoria un general desfilaba por las calles de Roma, un esclavo que caminaba atrás —de acuerdo a un protocolo— debía pronunciar la expresión latina “*memento mori*”, cuyo significado es “recuerda que (un día) morirás”. La finalidad de esta curiosa acción consistía en impedir que el orgulloso general, presa de la soberbia y olvidando la finitud de su condición humana, pretendiese pasar a llevar los límites establecidos por la ley. Resulta interesante considerar la versión de Tertuliano, según la cual la frase que en realidad era pronunciada rezaba así: “*Respice post te! Hominem te esse memento!*” (¡Mira tras de ti! ¡Recuerda que eres (sólo) un hombre!). De acuerdo a esta otra versión del antiguo rito, el hombre que sabe de la muerte es aquél que puede *mirar hacia atrás*, es decir, que tiene un pasado. He aquí la impronta de un curso irreversible de los acontecimientos, inscritos en una memoria enajenada por el tiempo.

La clasificación de los cuatro tipos de acontecimientos posibles en el tiempo, supone la finitud de la existencia individual, y a la finitud debe precisamente dicha existencia su sentido. De hecho, el nacimiento de una persona no podría corresponder a ninguno de los cuatro tipos señalados, a menos, claro está, que se trate del texto de una profecía, en el que *está escrito* lo que sucederá. ¿Ingresó Cristo al templo de Jerusalén montado en un burro porque así estaba profetizado, o más bien ello ocurrió porque conocía la profecía y decidió *hacerse a ésta*? En todo caso, una vez que “las cosas ya han sucedido”, todo tiempo biográfico deviene en cierto modo un tiempo profético, y podemos —o creemos— leer en ese itinerario, como en un texto sagrado, una existencia resuelta, en la que nada ha quedado atribuible a la mera contingencia o azar.

---

Una de las imágenes que en *DATA* detiene especialmente nuestra mirada —como ante una cifra— consiste en la fotografía de un niño que, alzado en los brazos de su madre, parece esbozar una sonrisa alegre y nerviosa a la vez. Dispuesta esta imagen en la obra, podemos leer la excitada alegría de ese niño como provocada por el vértigo de un futuro totalmente *incierto e indeterminado*. Un niño que no ha tenido aún la experiencia interna del paso del tiempo, que no puede por lo tanto “mirar hacia atrás” y saber de su condición finita. Así, nada más distante y ajeno al inquietante primer tipo de acontecimiento caracterizado en el código 1081 que esta imagen de un bebé expectante, entregado de puro entusiasmo a la vida eterna. Este políptico es una reflexión visual autobiográfica, pues el bebé que aparece en la fotografía superior es el propio artista, a la edad de un año. En la parte inferior vemos la fotografía de otro bebé, ahora se trata de una niña: Mariana Babarovic. Junto a cada una de estas fotografías observamos dos radiografías, exhibiendo sendos accidentes óseos en el cuerpo ahora adulto de aquellos bebés. El esqueleto es como el último y definitivo lugar de inscripción de la vida.

### De la Historia

El acontecimiento histórico tiene, respecto al frágil tejido de las promesas y alegrías individuales, la estatura de la *catástrofe*. El historiador busca precisamente esas instancias de discontinuidad y ruptura, fisura o “fallas” del sentido en que la lógica de una materialidad de otra magnitud parece arrebatarse el protagonismo a los individuos. El historiador comprende en aquellos quiebres la emergencia de un tiempo que subterráneamente cruza las viñetas y relaciona con una necesidad férrea e inhumana los acontecimientos. Entonces, *todo acontecimientos deviene cierto y determinado*.

¿Cómo es que una nación se hace de algo así como una “biografía”? Los individuos asisten la desmesura de la facticidad cifrada en las fechas conmemorativas, hitos que fijan las festividades en el calendario y nombran calles y avenidas: “11 de Septiembre”, “5 de Abril”, “10 de Julio”, “21 de Mayo”, etc. Pero, ¿a quién le ocurre la historia de un país? ¿Cómo ingresa la “historia” de un país en la frágil existencia de un individuo?... ¿Cómo murió Allende?

---

La muerte de Allende es precisamente la extinción del individuo y su emergencia como nombre de una época. Es el momento en el que un "individuo" se apropia de su nombre, paradójicamente allí en donde su vida le es expropiada como *biografía* de una identidad que sólo se vino a consumir con la muerte.

No es mera coincidencia el hecho de que en los "esquemas y ensayos normativos" para la Historia de Chile, Díaz trabaje principalmente con fotografías referidas al golpe, la dictadura militar y sus protagonistas. Contrasta el día "cierto e indeterminado" de la muerte de una persona (el rostro del cadáver de Pinochet en su catafalco) con el palacio de La Moneda ardiendo en llamas bajo el bombardeo aéreo. En esa disonancia el cuerpo del individuo "Pinochet" comporta ambición y desmesura, un exceso de perversión respecto a la historia, porque acaso correspondían a la naturaleza misma de esos acontecimientos. Y en ese sentido las viñetas lógico-normativas del artículo 1081 operan un coeficiente manifestativo respecto a la naturaleza del fascismo y el culto a la personalidad: el cuerpo del Führer, del Duce o del dictador.

Al inicio del documental "Salvador Allende" (2004), de Patricio Guzmán, se exhiben sobre una mesa algunos objetos, deteriorados por el tiempo, por las cosas que han ocurrido en ese tiempo: un reloj de pulsera, una billetera, un carné del partido socialista, la banda presidencial. Mientras la cámara recomienda estos objetos a nuestra atención, escuchamos una voz en que dice: "Esto es casi todo lo que queda de Salvador Allende". A continuación se exhibe un trozo del marco de sus anteojos, conservado en un museo. En efecto, abducido por la historia, pocas cosas quedaron de su persona, entonces la vida de Allende se inscribe en la biografía del país.

El poeta Gonzalo Millán publica en 1979 el poemario *La ciudad*. En el poema 53 una sucesión de imágenes pone ante los ojos un tramo de la historia de Chile que transcurre en reversa. Se inicia con la noticia: *El río invierte el curso de su corriente*, desde un desfile militar en plena dictadura, y finaliza con una imagen: *Los obreros desfilan cantando ¡Venceremos!* Asistido el devenir de esa forma, nada tiene sentido. Entonces, el sentido fuerte de los acontecimientos radica en la facticidad que arrebató el devenir a las voluntades y a las razones individuales.

### De una obsesión testamentaria

En la otra parte de *DATA*, montada en muro contrapuesto, Díaz ha trabajado con una estrofa de *Venus en el pudridero* (1967), del poeta Eduardo Anguita. Dice así: "En 1940 pensé: 'En 1950 recordaré este año'. / Ahora, en 1960, recuerdo que / en 1950 recordé que en 1940 / me propuse en 1950 / recodar 1940." El sujeto re-flexiona sus propias facultades: "pensé", "recordé", "me propuse". Entendimiento, memoria, voluntad, tres lugares de límites inciertos por los que el sujeto el enunciado se desplaza en su intento por constituirse en sujeto del tiempo.

Destaca ante todo su propósito, un doble propósito: el de aquel que se ha propuesto recordar algo en un año cierto y determinado, pero también el propósito del artista: hacer nueve tomas de Sara Moller sosteniendo las tablillas que remiten precisamente a ese propósito. Contra lo que podría pensarse en un primer momento, ambas obras, la estrofa de Anguita y la instalación de Díaz, no tratan en sentido estricto de la memoria, sino de la voluntad: la voluntad de hacerse sujeto ("pase lo que pase") de una obra que está *hecha de tiempo*.

El asunto es, pues, la obsesión por el paso del tiempo y propósito de *poner en obra esa obsesión*. La estrofa de Anguita se presenta como la "solución" para Díaz, pues le da a saber que dicha obsesión sólo podrá adquirir un cuerpo mediante un programa. En cierto sentido, la obra es el programa mismo, aquella comparece como una memoria, es su propia bitácora.

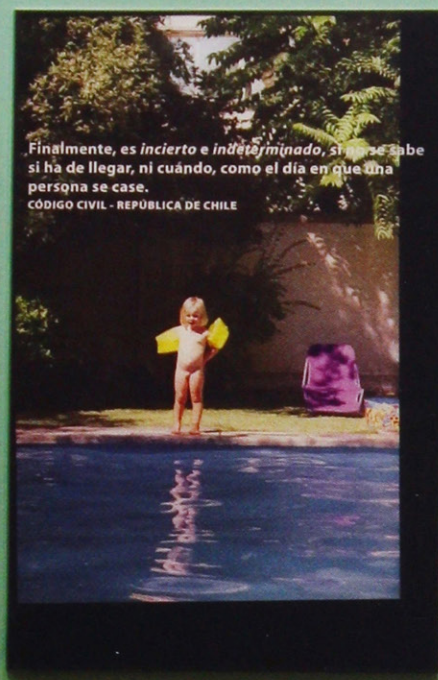
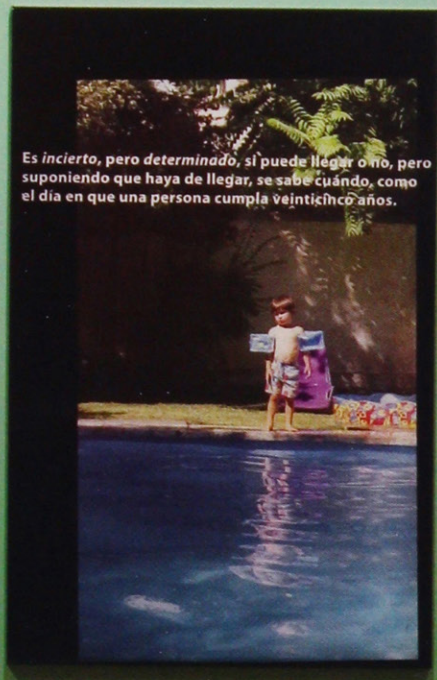
El "Ahora" en el poema no es un año (no significa "durante 1950 recordaré 1940"), sino que señala un instante, y lo que se propone —y vaticina a la vez— es la coincidencia que el sujeto tendrá con el pasado en un punto del futuro. Se ha propuesto *como futuro la memoria del pasado*; paradójica voluntad testamentaria esta, la de donarse a sí mismo un recuerdo, al modo de una memoria desinteresada. Acaso no se trata en sentido estricto de un recuerdo, sino de *la forma de un recuerdo* cuya necesidad ha debido programarse. ¿Qué es lo que se recuerda? Se recuerda un propósito, pero para ello ha sido necesario proponerse recodar un propósito. La memoria es una tarea para la voluntad.

---

Sergio Rojas Contreras: Filósofo y Doctor en Literatura, Coordinador del área de Estética del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Director del Centro de Estudios Humanísticos Integrados de la Universidad de Viña del Mar. Entre sus libros se cuentan los títulos: *Materiales para una historia de la subjetividad* (2001); *Imaginar la materia. Ensayos de Filosofía y estética* (2003); *Las obras y sus relatos* (2004); *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004); *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia* (2005); *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008); *Las obras y sus relatos II* (2009); *Escritura Neobarroca* (2009).



2009, Gonzalo Díaz, *La pena del agua es infinita*, políptico de 4 paneles. Retroimpresión digital sobre acrílico transparente, 140 x 90 cm., c/u.



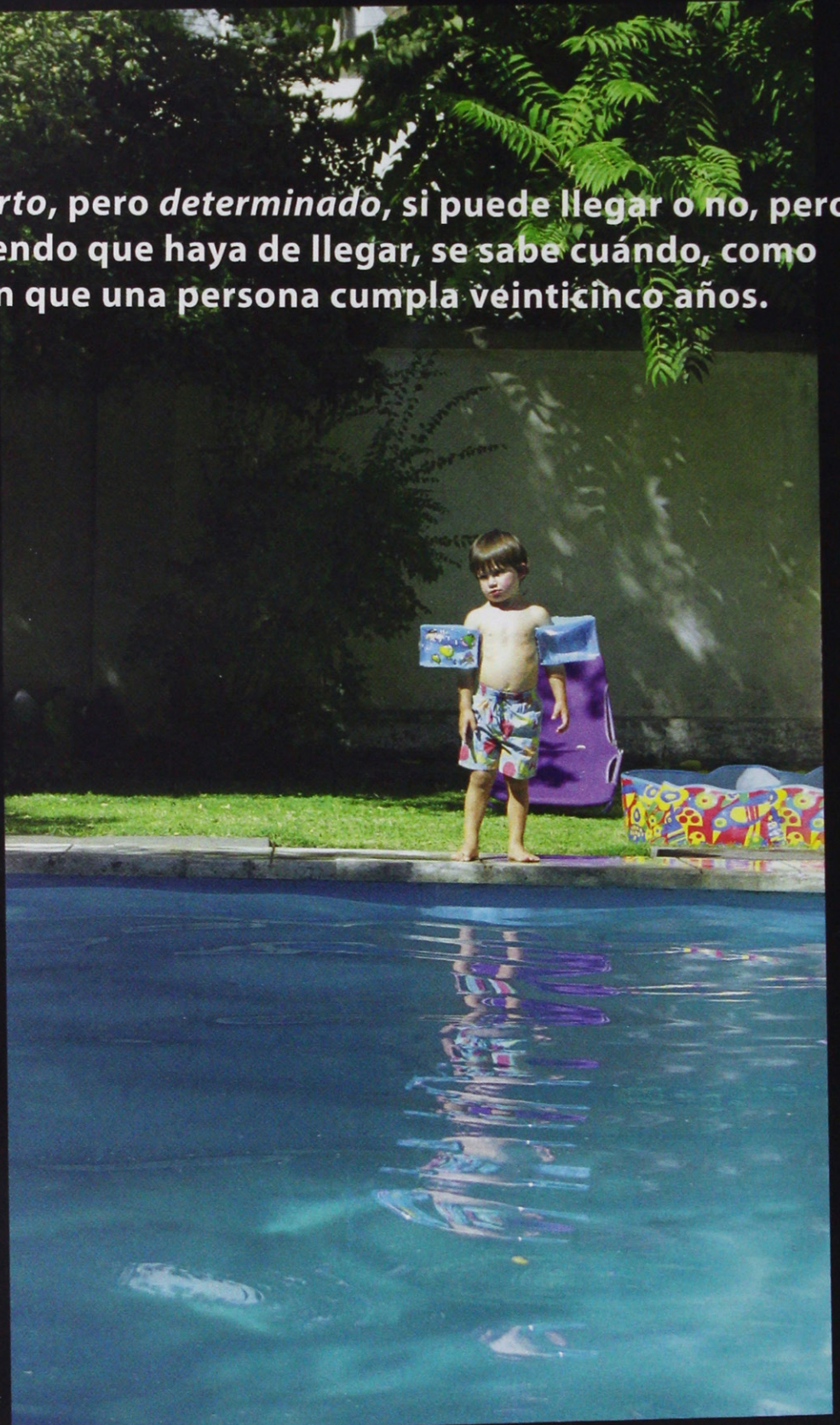
**Art. 1081** El día *es cierto y determinado*, si necesariamente ha de llegar y se sabe cuándo, como el día tantos de tal mes y año, o tantos días, meses o años después de la fecha del testamento o del fallecimiento del testador.



**Es cierto, pero indeterminado, si necesariamente ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el día de la muerte de una persona.**



**Es *incierto*, pero *determinado*, si puede llegar o no, pero suponiendo que haya de llegar, se sabe cuándo, como el día en que una persona cumpla veinticinco años.**



Finalmente, es *incierto e indeterminado*, si no se sabe si ha de llegar, ni cuándo, como el día en que una persona se case.

CÓDIGO CIVIL - REPÚBLICA DE CHILE







El momento, para determinados, puede llegar a ser, desde luego, un momento de la vida que una persona siempre recordará.

Finalmente, en cualquier momento, en un momento de la vida que una persona siempre recordará.



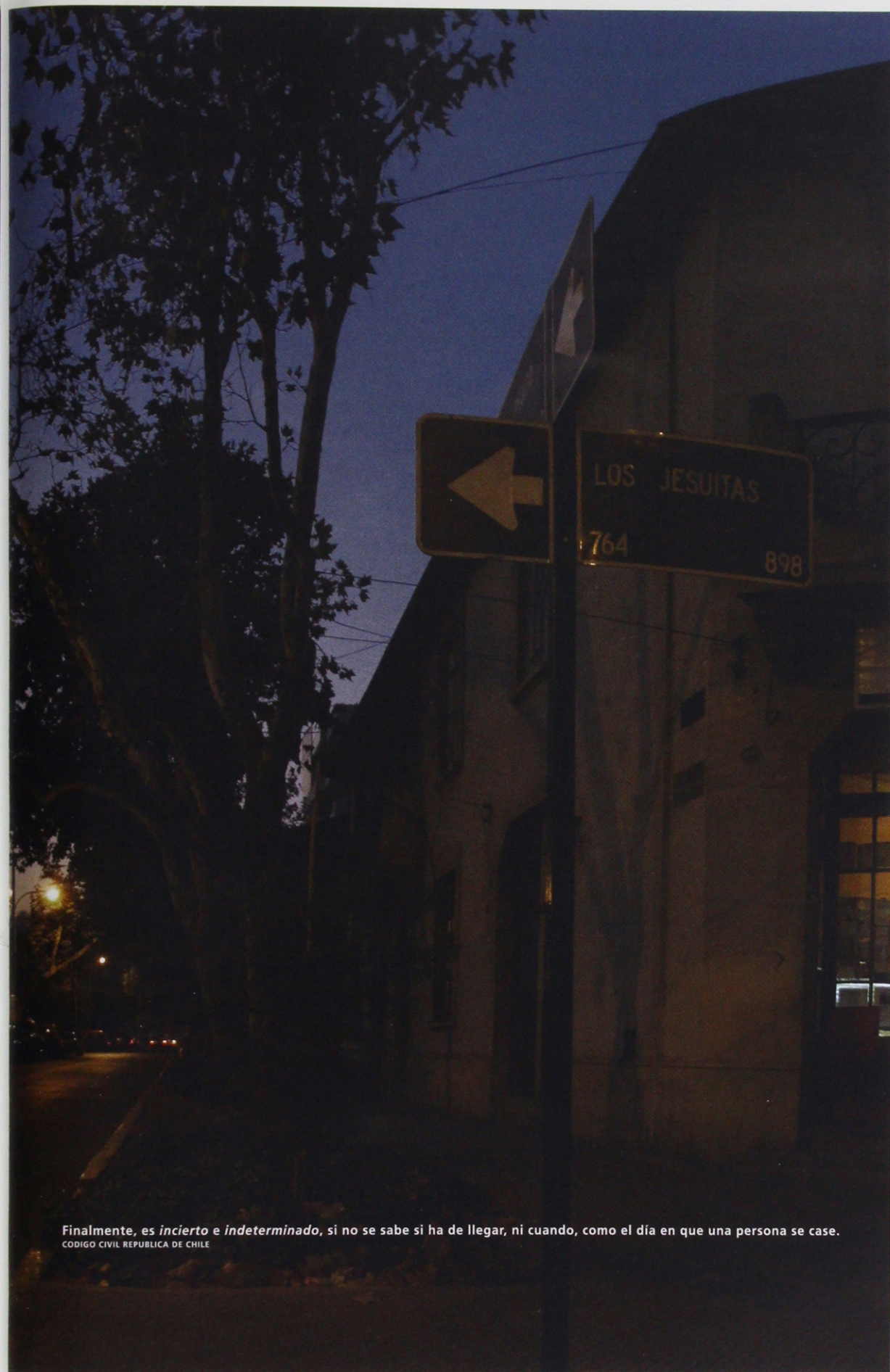
Art. 1081. El día es *cierto y determinado*, si necesariamente ha de llegar y se sabe cuándo, como el día tantos de tal mes y año, o tantos días, meses o años después de la fecha del testamento o del fallecimiento del testador.



Es cierto, pero *indeterminado*, si necesariamente ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el día de la muerte de una persona.



Es *incierto*, pero *determinado*, si puede llegar o no, pero suponiendo que haya de llegar, se sabe cuándo, como el día en que una persona cumpla veinticinco años.



Finalmente, es *incierto e indeterminado*, si no se sabe si ha de llegar, ni cuando, como el día en que una persona se case.

CODIGO CIVIL REPUBLICA DE CHILE







Art. 1081. El día es *cierto y determinado*, si necesariamente ha de llegar y se sabe cuándo, como el día tantos de tal mes y año, o tantos días, meses o años después de la fecha del testamento o del fallecimiento del testador.

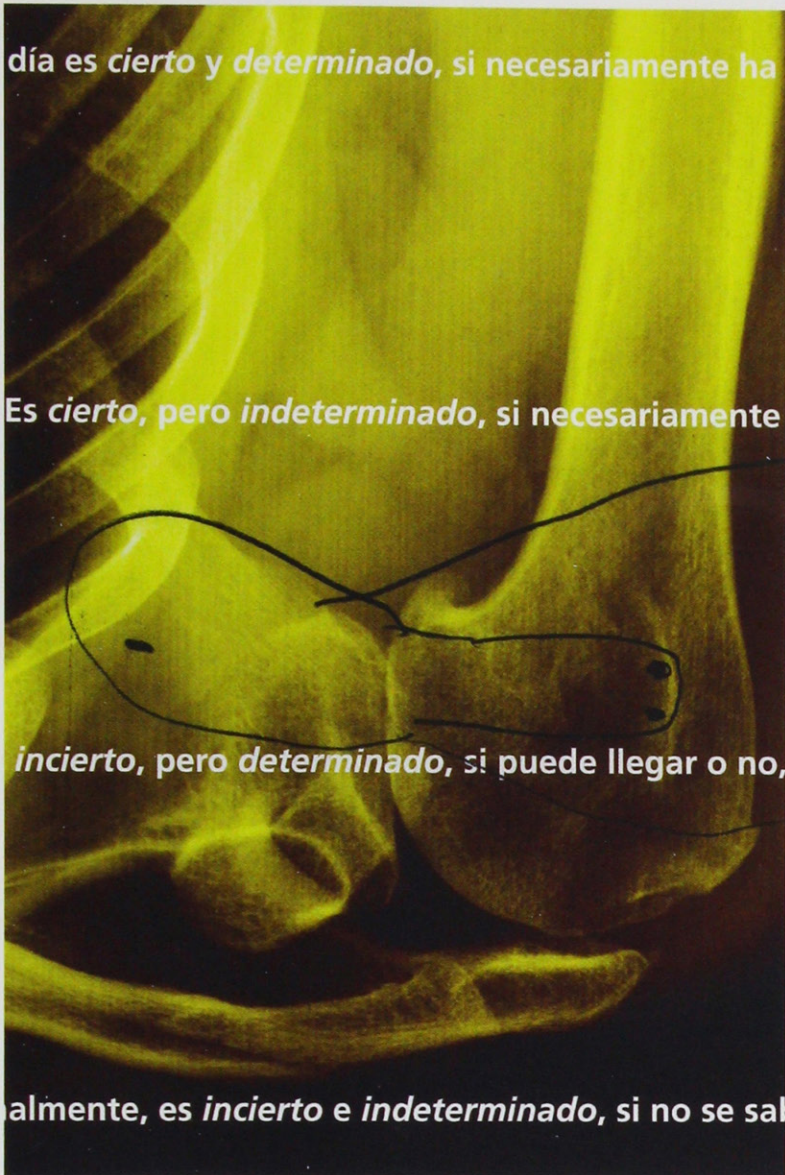
Es *cierto*, pero *indeterminado*, si necesariamente ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el día de la muerte de una persona.

Es *incierto*, pero *determinado*, si puede llegar o no, pero suponiendo que haya de llegar, se sabe cuándo, como el día en que una persona cumpla veinticinco años.

Finalmente, es *incierto e indeterminado*, si no se sabe si ha de llegar, ni cuándo, como el día en que una persona se case.

CODIGO CIVIL REPUBLICA DE CHILE

2009, Gonzalo Díaz, *Vidas Perpendiculares*, dos dípticos. Retroimpresión digital sobre acrílico transparente, 90 x 60 cm., c/panel

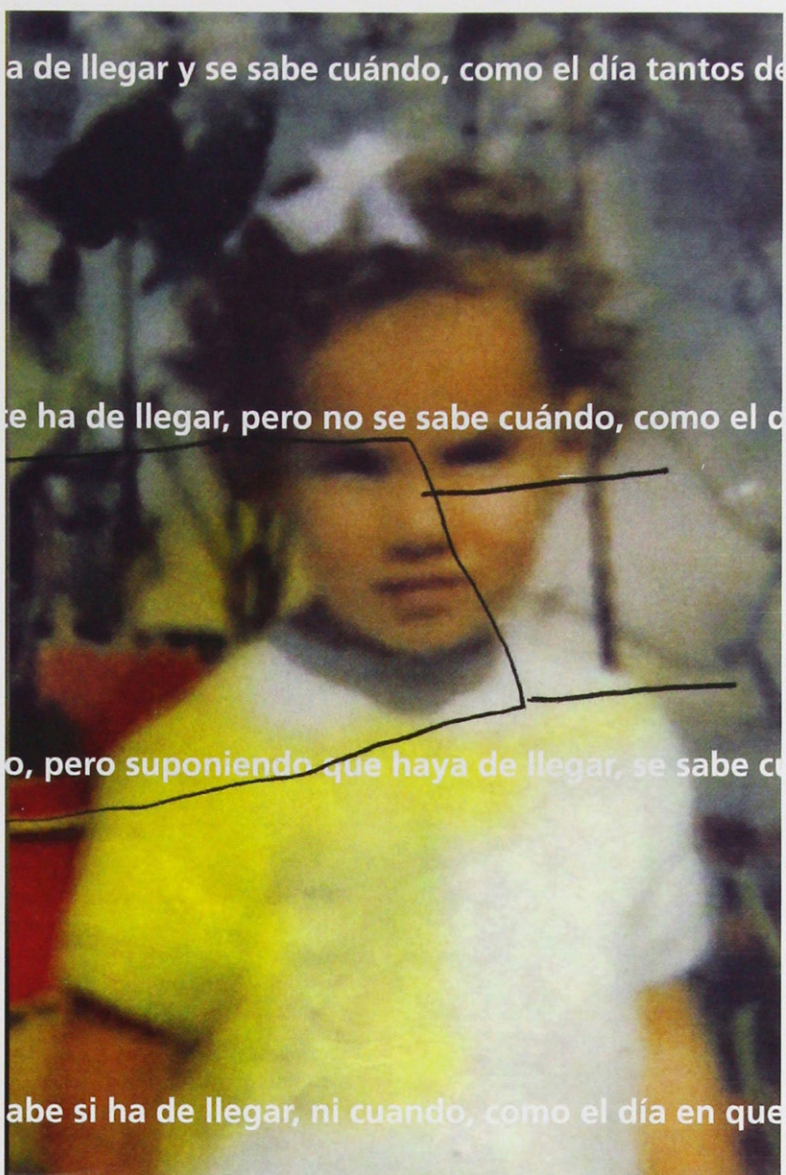


día es *cierto y determinado*, si necesariamente ha

Es *cierto, pero indeterminado*, si necesariamente

*incierto, pero determinado*, si puede llegar o no,

almente, es *incierto e indeterminado*, si no se sabe



a de llegar y se sabe cuándo, como el día tantos de

te ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el o

o, pero suponiendo que haya de llegar, se sabe c

abe si ha de llegar, ni cuando, como el día en que



2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Futuro próximo	Futuro remoto
El <i>Festín de Baltasar</i> , en 5ª Bienal de Shanghai, China.	<i>Muerte en Venecia</i> , en 51ª Bienal de Venecia, Italia.	<i>Oeuvres complètes</i> , en "Multiplication", Mac, Santiago, Chile <i>Trivium</i> , intervención del Patio Bello, Casa Central, Universidad de Chile	<i>Eclipse</i> , en Documenta 12, Kassel, Alemania. <i>Letanías de la Virgen</i> , en 51ª Bienal de Valencia, España. <i>El Cumpleaños del Sr. Humberstone</i> , en "Arte en el Desierto", Oficina Humberstone, Región de Tarapacá, Chile. <i>Cámara Oscura</i> , en "Bienafinal del mundo", Ushuaia, Argentina.		<i>DATA</i> , en MAC, Santiago, Chile. <i>Obra de Arte</i> , en Trienal de Chile, Valparaíso, Chile. <i>El Paseante</i> , en 5ª Bienal de Curitiba, Brasil. <i>Agnus Dei</i> , en Pintacagnes, I. Municipalidad de la Pintana, Santiago, Chile.	Publicación catálogo <i>DATA</i> .		
Taller de Pintura, Escuela de Arte; Taller de Operaciones Visuales, Magister de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.	Taller de Pintura, Escuela de Arte; Taller de Operaciones Visuales, Magister de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.	Taller de Pintura, Escuela de Arte; Taller de Operaciones Visuales, Magister de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.	Taller de Pintura, Escuela de Arte; Taller de Operaciones Visuales, Magister de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.	Taller de Pintura, Escuela de Arte; Taller de Operaciones Visuales, Magister de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile. PROYECTO FONDART N° 58976	Taller de Pintura, Escuela de Arte; Taller de Operaciones Visuales, Magister de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.			
	PROYECTO FONDART N° 16044	PREMIO MUNICIPAL DE ARTE, I. Municipalidad de Santiago				27 de febrero: terremoto y maremoto en Chile		

La exposición *DATA* de Gonzalo Díaz se inauguró el 25 de junio de 2009 en la Sala Zócalo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en el Parque Forestal. *DATA* se compone de siete obras, que estructuradas en dípticos, trípticos y polípticos de cuatro, cinco y ocho paneles, significan la producción de 29 originales.

El material fotográfico de la obra *El Día 13 de Marzo* fue realizado por Jorge Brantmayer. El material fotográfico de la obra *Hortus Conclusus* fue realizado por Nicolás Rupsich.

La nivelación del material fotográfico empleado, los armados de originales digitales y la supervisión de impresión digital fueron realizados por Mariana Babarovic.

Todas las obras expuestas están realizadas mediante retroimpresión digital en placas de acrílico transparente. Fueron impresas en Cromagnon Ltda., de Manuel Antonio Aguirre. El políptico *Del Ahora* fue impreso en StudioDigital de Antonio Bascuñan.

El montaje y la pintura de la sala Zócalo fueron diseñados por Gonzalo Díaz y realizados por Patricio Fernández y Pedro Perelman, respectivamente.

Los focos de iluminación de la sala fueron facilitados gentilmente por el artista Enrique Matthey.

DATA / Gonzalo Díaz

19 Ediciones de *LA CORTINA DE HUMO*

Serie *Al pie de la letra* (artes visuales)

La presente publicación ha sido posible gracias a un proyecto financiado por el Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile, proyecto que incluye la exposición homónima realizada por Gonzalo Díaz en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en junio de 2009.



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES  
FONDART

Edición: Gonzalo Díaz

Diseño: Mariana Babarovic

Textos: Federico Galende, Pablo Oyarzún, Sergio Rojas

Fotografía: Brantmayer

Impresión: World Color Chile S.A.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE



Ediciones de *LA CORTINA DE HUMO*  
Serie *El grito en el cielo* (teoría y análisis)  
Serie *El mar de llanto* (poesía y literatura)  
Serie *Al pie de la letra* (artes visuales)  
Serie *Con 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.



Gonzalo Díaz y Sara Moller,  
Santiago, 1996

*DATA* / Gonzalo Díaz se terminó de imprimir el día 30 de marzo de 2010 en los talleres de World Color Chile S.A., ubicados en Av. Gladys Marín Millie 6920, Estación Cantral, Santiago de Chile. De esta edición se tiraron 800 ejemplares en papel couché opaco de 175 grs. para su interior y couché opaco de 350 grs. para la cubierta.



