

Notizheft
Gonzalo Díaz



EDICIONES
de La Cortina de Humo

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.

Smokescreen, tactical concealment device used by certain mechanized units as cover in battle to withdraw temporarily from sight.

Serie *el grito en el cielo* (teoría y análisis)
Serie *mar de llanto* (literatura)
Serie *al pie de la letra* (artes visuales)
Serie *con el corazón en la mano* (política y análisis)



EDICIONES de *La Cortina de Humo*

Notizheft

GONZALO DÍAZ

EDICIONES de *La Cortina de Humo*

Notizheft

GONZALO DÍAZ

Textos de

NELLY RICHARD

PABLO OYARZUN R.

EUGENIO DITTBORN

CARLOS PÉREZ V.

y una nota de

GONZALO DÍAZ

EDICIONES de *La Cortina de Humo*

32 Ediciones de *La Cortina de Humo*
Serie *al pie de la letra* (artes visuales)

Producción

CRISTIAN TEJO, FRANCISCA GALAZ

Edición

GONZALO DÍAZ

Diseño

CRISTIAN TEJO, MARIANA BABAROVIĆ

Fotografía

JORGE BRANTMAYER

Traducción al inglés

JOHN KRANIAUSKAS

excepto el texto *Notes of things* traducido por su autor

Corrección de textos

ANDREA TORRES (español), FEDERICO BREGA (inglés)

Imagen de la portada

detalle de *El Último Cuadro de Malevich*

Impresión

OGRAMA

ISBN

978-956-416-853-1

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y
las Artes, ámbito regional de financiamiento, Convocatoria 2023

a la novia muerta
Tatiana Nikoláyevna Románova
gran duquesa de Rusia

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Como autor de la exposición *Notizen*, realizada en noviembre de 2019, entre el “estallido social” y la ominosa aparición de la pandemia, y en el orden cronológico de los acontecimientos de los cuales esta publicación da cuenta, agradezco muy especialmente a Camila Moya Naulín, que construyó todas las obras exhibidas en esa oportunidad, con la maestría que cada una de ellas requería para su mejor desplante enunciativo: *Asamblea Constituyente*; *El Mito de la Caverna*; *Madre, esto no es el Paraíso*; *El Soberano*; *Realismo Socialista*; *El Fin de la Historia*; *El Último Cuadro de Malevich*; *La Novia Muerta*; *Civitas Dei* y *La República*.

Siguiendo ese mismo orden, agradezco a Pedro Montes, quien en tiempos tan convulsos y constituyentes puso a disposición de esas obras, los espacios y la institucionalidad de Galería D21, sin condiciones de ningún tipo.

De manera especialísima, agradezco la voluntad de escritura, que esas obras emplazadas allí en ese contexto despiadado, produjeron en Nelly Richard, Pablo Oyarzun, Eugenio Dittborn y Carlos Pérez V., cuyos textos—tipografiados y puestos en página—son la razón principal de este libro.

Y, siguiendo el orden de esta empresa, agradezco por último a Francisca Galaz y a Cristian Tejo por el aprecio que mostraron al material editorial guardado durante años en el archivo—los registros fotográficos de las obras realizados por Jorge Brantmayer; los textos escritos y las traducciones mandadas a hacer ya ni recuerdo con motivo de qué—y por haber transformado ese aprecio en la formulación y presentación concreta de un proyecto FONDART, cuya adjudicación permitió finalmente darle cuerpo y estructura a la presente publicación.

As the author of *Notizen*, the exhibition in occasion of which this book has come to be and which took place in November 2019, between Chile's social outburst or "estallido social" and the ominous emergence of the pandemic, and considering also the chronological order of the events accounted for in this publication, I am particularly grateful to Camila Moya Naulín, who built all of the works exhibited in that opportunity with the mastery required for each of them to reach their most articulate form: *Asamblea Constituyente* (Constituent Assembly); *El Mito de la Caverna* (The Myth of the Cave); *Madre, esto no es el Paraíso* (Mother, this is not Paradise); *El Soberano* (The Sovereign); *Realismo Socialista* (Socialist Realism); *El Fin de la Historia* (The End of History); *El Último Cuadro de Malevich* (Malevich's Last Painting); *La Novia Muerta* (The Dead Bride); *Civitas Dei* and *La República* (The Republic).

Following this same order, I am thankful to Pedro Montes who, in such tumultuous albeit constituent times, furnished these works with the space and logistics of Galería D21 without any sort of conditions.

I am most especially thankful for the drive to write that these works, installed in such an unforgiving context, elicited in Nelly Richard, Pablo Oyarzun, Eugenio Dittborn and Carlos Pérez V., whose texts—typeset and laid out in these pages—are the main reason for this book's inception.

Lastly, and consecutively so, I want to express my gratitude to Francisca Galaz and Cristian Tejo for their appreciation of the editorial materials so many years stored in the archives—Jorge Brantmayer's photographic records of my works; these texts; and translations commissioned for long forgotten reasons—and for transforming this appraisal into the formulation and the concrete proposal of a FONDART project whose adjudication allowed for this publication to finally take shape and structure.

CONTENIDO / CONTENTS

OCTUBRE 2019. ¿Y EL ARTE?

NELLY RICHARD

21

Notizen. Aforismos, enunciados y apuntes objetuales

GONZALO DÍAZ

57

Noticias de cosas

PABLO OYARZUN R.

63

Para Notizen

EUGENIO DITTBORN

87

NOTES ABOUT NOTIZEN

CARLOS PÉREZ V.

99

OCTOBER 2019. WHAT ABOUT ART?

NELLY RICHARD

123

Notizen. Aphorisms, Statements and Objetual Annotations

GONZALO DÍAZ

157

Notes of Things

PABLO OYARZUN R.

167

For Notizen

EUGENIO DITTBORN

193

NOTES ABOUT NOTIZEN

CARLOS PÉREZ V.

205



La Novia Muerta

El Fin de la Historia

El Último Cuadro de Malevich



Asamblea Constituyente

El Mito de la Caverna



El Mito de la Caverna



Civitas Dei

El Soberano

Realismo Socialista

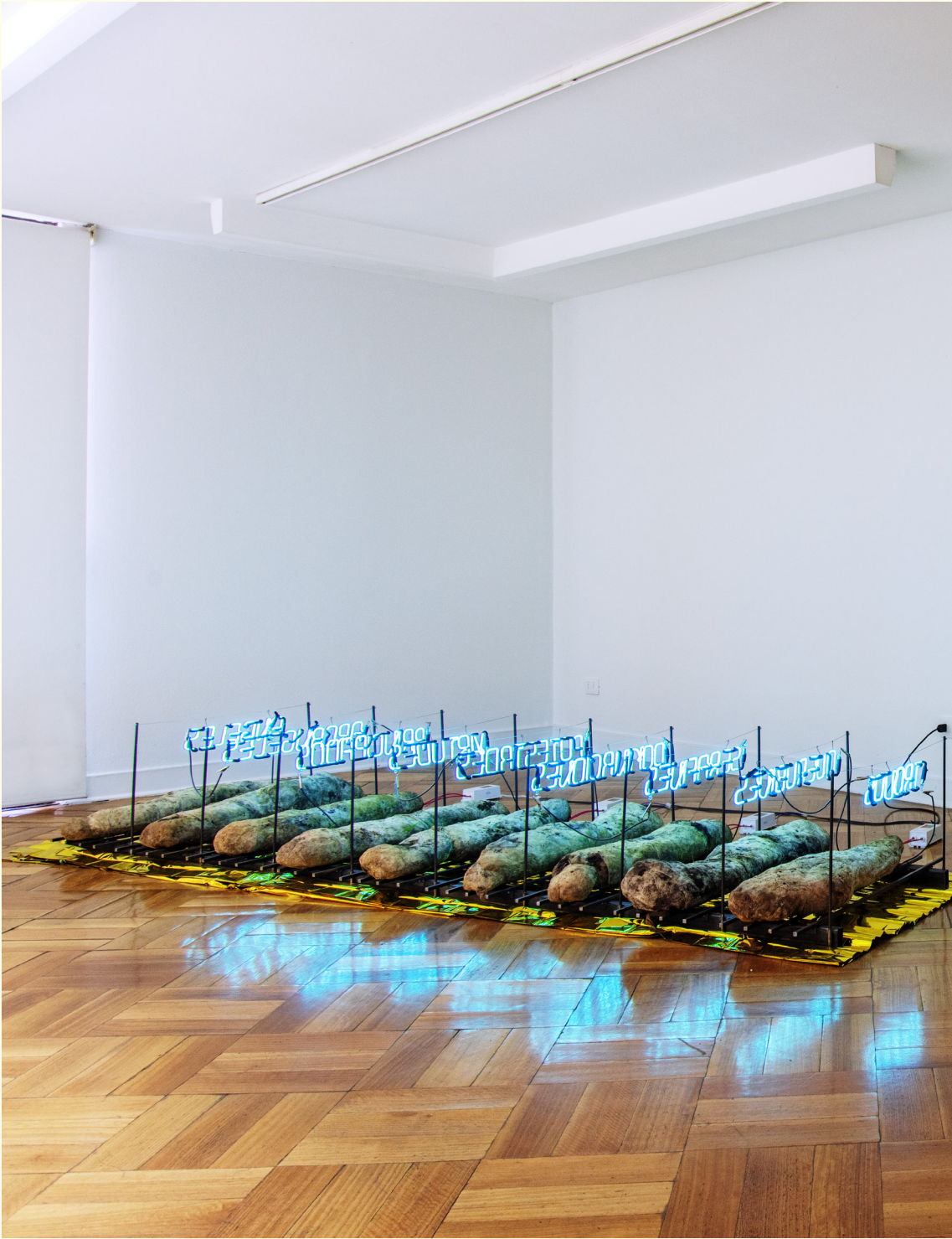


La Novia Muerta

El Último Cuadro de Malevich



Madre, esto no es el Paraíso



Civitas Dei



La República

NELLY RICHARD (1948). CRÍTICA Y ENSAYISTA.
FUNDADORA Y DIRECTORA DE LA REVISTA DE
CRÍTICA CULTURAL (1990-2008).
DOCTORA HONORIS CAUSA POR LA UNIVERSIDAD DE
BUENOS AIRES (2022).
AUTORA, ENTRE OTRAS PUBLICACIONES NACIONALES
E INTERNACIONALES, DE LOS SIGUIENTES LIBROS:
ZONA DE TUMULTOS: MEMORIA, ARTE, FEMINISMO
(2021), *ÁBISMOS TEMPORALES. FEMINISMO,*
ESTÉTICAS TRAVESTIS Y TEORÍA QUEER (2018),
LATENCIAS Y SOBRESALTOS DE LA MEMORIA
INCONCLUSA (2017), *DIÁLOGOS LATINOAMERICANOS*
EN LAS FRONTERAS DEL ARTE (2014), *CRÍTICA Y*
POLÍTICA (2013), *CRÍTICA DE LA MEMORIA* (2010),
FEMINISMO, GÉNERO Y DIFERENCIA(S) (2008 / 2018),
FRACTURAS DE LA MEMORIA. ARTE Y PENSAMIENTO
CRÍTICO (2007), *RESIDUOS Y METÁFORAS. ENSAYOS*
DE CRÍTICA CULTURAL SOBRE EL CHILE DE LA
TRANSICIÓN (1998), *LA INSUBORDINACIÓN DE LOS*
SIGNOS: CAMBIO POLÍTICO, TRANSFORMACIONES
CULTURALES Y POÉTICAS DE LA CRISIS (1994),
MASCULINO / FEMENINO (1993), *MÁRGENES E*
INSTITUCIONES (1986 / 2007).

OCTUBRE 2019. ¿Y EL ARTE?

NELLY RICHARD

1. La ilusión rota: *Madre, este no es el Paraíso*

La revuelta de octubre de 2019 sacudió el tiempo de la gestión institucional y de la planificación económica del gobierno de Sebastián Piñera, trastocando la normalidad y regularidad del llamado “orden democrático” con la fuerza explosiva de un *acontecimiento*, es decir, de algo que irrumpe y disrumpe: algo que hace saltar tanto la cronología de cómo se suceden y se proyectan los hechos como la razón explicativa que dominaría la lógica de su secuencia. El estallido del 18 de octubre de 2019 lo descontroló todo, empujando ritmos y fases hacia el paroxismo de vibraciones callejeras (el “pueblo”) que no habían cobrado tal intensidad desde los inicios de la transición chilena. Después de largos años de silenciamiento, censuras e inhibiciones, los cuerpos y las hablas del descontento se tomaron el espacio público para gritar: “Ya no tenemos miedo”. Multitudes salieron a las plazas y a las calles para protestar masivamente, haciendo valer su categórico e impaciente rechazo (“No + abusos”) luego de más de treinta años de agravios cometidos por el poder económico (la acumulación y la concentración financieras basadas en las máximas del lucro y la ganancia empresariales) y por el poder político-administrativo de la “democracia de los acuerdos”, que usó el molde neutralizador del Consenso para sumergir a la sociedad en un estado generalizado de pasividad, conformidad y resignación.

La efervescencia semi-insurreccional del 18 de octubre de 2019 rompió con el relato llamado “transición”, surtiendo el efecto de un cataclismo que precipitó a Chile en el abismo de lo desconocido y lo imprevisible: un abismo casi insondable librado al juego de la incertidumbre entre la fascinación del renacer (“Chile

despertó”) y el temor desatado por violencias extremas que remecieron oscuras pulsiones destructivas, justicieras o redentoras.

El orden sublimado de un país ideal (el de la democracia neoliberal que Sebastián Piñera describió idílicamente, escasos días antes del estallido del 18 de octubre de 2019, como un “oasis de paz y libertad”) se encuentra metafóricamente desmentido por G. Díaz apenas ingresa el espectador a la exposición *Notizen*. En el muro de entrada de la Galería D21, cuelga *al revés* una pintura de marina en cuya superficie pintada figuran una queja y una advertencia: “MADRE, ESTO NO ES EL PARAÍSO”. La marina pintada en un cuadro colgado en sentido inverso a lo que recomienda su normal disposición, nos revela —de modo figurado— el fracaso de la sensación de quieta normalidad que garantiza la permanencia del orden establecido. Este cuadro girado —invertido— quiebra la visión de un mundo tranquilizador de cosas definitivamente situadas en un lugar fijo y en una posición estable. El mundo conocido (el de una pintura colgada de una determinada manera en un muro de un museo o una galería; el de la administración técnico-económica del programa neoliberal heredado de la dictadura) perdió toda familiaridad. La consabida “realidad” está, al igual que la pintura, cabeza abajo y patas arriba. El mensaje de decepción infantil (“MADRE, ESTO NO ES EL PARAÍSO”) de alguien que reclama por el sueño incumplido de la belleza y la felicidad (la belleza que ofrecía la visión placentera de la marina adornada por un cuadro dorado; la felicidad que promete imaginariamente el mito arcaico de la madre-refugio a la que acude el hijo en búsqueda de protección) nos indican, al ingresar a la galería, que el gesto de *dar vuelta* este cuadro que invierte la representación pictórica es parte de la *re-vuelta* de los sentidos que hoy caotiza a Chile.

2. El lugar y los modos del arte

A partir del 18 de octubre de 2019, cuerpos y hablas invadieron las calles y las plazas con la festividad carnavalesca de una mezcla abigarrada de bailes y canciones, diseminando —en lienzos y grafitis— una creatividad multiforme cuya poética ciudadana se escribe en los muros de la ciudad. Cuerpos y hablas, lanzados a la exterioridad pública, se reconocen en el “estar-juntos” de las marchas y las asambleas autoconvocadas para deliberar (desde lo vecinal, lo gremial, lo estudiantil, lo poblacional, etc.) en torno a los nuevos alcances de la palabra “democracia”, que recobra vida gracias a estas dinámicas de potenciación de lo colectivo. La irrupción-disrupción del 18 de octubre de 2019 sacó de quicio a la sociedad entera y a su ordenamiento histórico de pasado-presente-futuro, haciéndola estallar bajo el doble signo de la crisis y la excepción. En ruptura de continuidad con el tiempo del calendario, el fulgor del estallido social encontró en el “ahora” su momento irrepetible: un “ahora” considerado ser el único marcador temporal capaz de no traicionar la excepcionalidad del momento al transmitir las urgencias vitales de lo que está en trance de acontecer. A su vez la “calle” devino el único escenario posible de ser ocupado con ánimo político-social de colectividad y asociatividad. Estos imperativos del “ahora” y de la “calle” le plantean incómodas preguntas a aquel arte que elabora sus formas y conceptos en una temporalidad mucho más lenta y solitaria —la del trabajo en el estudio— que aquella, extrovertida, que se disipa en el afuera de la ciudad. Un arte que, además, no ha renunciado a la galería artística como espacio de exhibición (es el caso de la exposición *Notizen* de G. Díaz en D21), entrando así en eventual conflicto con la demanda de que un arte llamado de “crítica social” (en tanto arte no de *obras* sino de *contextos* y *situaciones*) deba renunciar a la interioridad de las marcas de inscripción del “sistema-arte”.

Cuando el cuerpo social entero parece involucrarse en una fiebre transformadora de intervenciones *en vivo* y *en directo* que

comprometen a la comunidad en su conjunto, ¿tiene sentido insistir en la especificidad de un quehacer artístico diferenciado —separado por un marco de autonomía estética— del resto de las actividades comunes que se libran en la calle como plataforma de denuncia política? Cuando la realidad social habla el lenguaje comunitario del Pueblo cuyo protagonismo histórico engloba y disipa las individualidades, ¿para qué insistir en el individualismo de la firma de autor que consagran la historia del arte y el mercado del arte? Si “la calle” ofrece su exterioridad pública para que exigencias y deseos de cambio sean compartidos entre todos, ¿es lícito ocupar el circuito privado de una galería de arte que carga con el estigma de lo selectivo, justo cuando la revuelta social pretende abolir distinciones y privilegios?

G. Díaz, cuya exposición *Notizen* estaba programada desde hacía meses en la Galería D21 en Providencia, se hizo cargo de estas incómodas preguntas en lugar de omitirlas o eludirlas. “Hacerse cargo” no quiere decir resolver estas preguntas dándoles una respuesta certera y eficiente, sino mantenerlas en un *suspense activo* que las hace vibrar en distintas frecuencias de onda atravesando tiempos, historias y memorias desencajadas. G. Díaz dudó largamente de la pertinencia o impertinencia de exponer en el mes de noviembre de 2019, en plena revuelta social, en un espacio de arte reservado. Después de haber pensado en suspender la exposición, G. Díaz decidió realizarla (no exactamente como estaba prevista, sino modificada en algunas de sus piezas y montaje), “exponiéndose” como autor a las arduas paradojas de lo que plantea el ejercicio circunscrito, *delimitado*, de una “exposición de arte” cuando todo Chile parece volcado a lo *ilimitado* de una explosiva contingencia de flujos que se resisten a toda segmentación y acotación. “Exponer(se) como autor” quiere decir no esquivar el problema de saber qué *puede* o *no puede* el arte, sino abordar dicho problema en una lengua poético-conceptual que, careciendo de toda certidumbre estratégica en cuanto a sus resultados, se prueba —se ensaya— en el infinito tanteo de la hipótesis y la conjetura.

En el texto repartido en la sala misma de D21 como enunciado de la exposición, G. Díaz comparte sus vacilaciones:

Hay algo, sin embargo, a lo que no podría dejar de referirme. Esos ruidos rítmicos y metálicos de ollas, sartenes y cacerolas que se armonizan y contrapuntean con bocinas y sirenas de distinto timbre e intensidad, que se dejan escuchar cerca y muy lejos del taller en el que escribo esta presentación, estableciendo con ese rango de amplias dimensiones un profundo paisaje comprimido que empieza a dejar salir a la luz del sol la “ira del pueblo”. O los vándalos y terroristas somos todos, hayamos o no puesto un pie en la calle, o están peinados a la gomina y a la sombra, al interior de palacio. Esta emergencia impensada e inimaginable en su insistente persistencia no constituye, por cierto, un ensayo, un apunte o un bosquejo de la historia, sino que significa la expresión popular y callejera más importante de los movimientos sociales de los últimos 40 años. Entre esos ruidos y esa tensión social que deja en cinco días la ciudad devastada y al arte reducido al silencio, surge la imagen del Ángel de la Historia, con un demonio esta vez, ardiendo amarrado a sus espaldas, dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, corrupción, abismos anárquicos girando en el aire contaminado. En este contexto de máxima asimetría entre el silencioso espacio privado del taller y el fulgor bullanguero de la calle que arde, la obra se repliega o, más exactamente, es replegada sobre sí misma, en el invierno concentrado de su propio lenguaje. Sería, entonces, octubre el mes más cruel.

El arte no tiene por qué saber cómo resolver los desequilibrios de esta “máxima asimetría” entre política y poética. Subrayar estos desequilibrios como tensión crítica (lo que hace G. Díaz en el texto citado y en su exposición) y poner a prueba las distancias entre los regímenes de experiencia y sentido de la poética y la política mediante saltos bruscos o suaves deslizamientos (lo que practican las obras), es el doble modo bajo el cual el arte

—a ratos ensimismado y a ratos fuera de sí— vuelve exigente la percepción de la realidad. Esta exigencia pasa por evitar la oposición binaria *adentro (el arte) - afuera (la calle)* que obliga al juicio a ser dicotómico, haciendo transitar sentimientos y pensamientos por las ambigüedades del entremedio.

3. Diagramas de la mirada

Las preguntas sobre la vocación del arte en tiempos de revuelta social y política se plantean, en el caso de la obra de G. Díaz, desde la preparación, el estudio, el trabajo en el taller (revisión de materiales de archivo, consultas bibliográficas, confección de bocetos, puestas a prueba de técnicas y procedimientos, diseño de arquitecturas, gráficos de pantallas, etc.), que requieren de un tiempo calmado, sin prisa: el tiempo meditativo o especulativo de la búsqueda de lenguajes que se dan vuelta en torno al significado del objeto o la figura intuyendo que, muchas veces, la inadecuación y el desajuste son los motores poéticos que le transmitirán su corriente de inspiración a la materialidad estética.

Tal como lo comenta G. Díaz a propósito del título de su exposición, *Notizen* es “una palabra alemana que significa ‘apuntes’, ‘notas’, ‘bosquejos’ y cuya forma singular puede formar las palabras *Notizblock*, ‘block para apuntes’; *Notizbuch*, ‘libreta, libro de apuntes’, con el agregado de *Kalender*, ‘agenda’, y *Notizheft*, que significa ‘cuaderno de apuntes’”¹. La exposición en D21 nace tentativamente de este “cuaderno de apuntes” en el que G. Díaz ha ido recolectando anotaciones para construir pequeñas unidades objetuales: las distintas “obras” distribuidas en la sala como partes separadas del conjunto llamado “exposición”. Lo fragmentario de estas combinaciones objetuales, repartidas en

1 Texto de presentación del autor.

el espacio de la galería según un esquema de ángulos y puntos de vista seleccionados mediante un riguroso cálculo perceptivo que alterna distintas fracciones del campo visual, contrasta con el desorden anárquico de los cuerpos que se entremezclan en la aglomeración de las personas que invaden masivamente “la calle”. La primera sensación del espectador al dejar la calle para ingresar a la galería donde está montada la exposición *Notizen* es, entonces, la de abandonar el caos de la multitud que reduce o anula toda distancia y separación entre los integrantes de un Todo fusional (la masa o el Pueblo) para enfrentarse por el contrario a una espacialidad premeditada en su diseño o, mejor dicho, en sus *diagramas visuales*: en sus trazados de conexión, movilidad, desplazamientos y emplazamientos orquestados por una deliberada puesta en escena. Más que afirmarse en la visión de conjunto de lo que las obras se proponen narrar, G. Díaz practica distintos espaciamientos de la mirada que incluyen nudos y cruzamientos de imágenes y pensamientos hechos para que una determinada puntuación accidente la frase-“exposición” y module su ritmo. Estos nudos y cruzamientos provienen, en el caso de *Notizen*, de una filosofía del objeto y de una poética visual que nos llevan a reflexionar sobre el tema de las proximidades, las distancias, los alejamientos y los reencuentros entre unidades que fraccionan la relación significante entre historia, narración y relato expositivo.

Los intervalos de lectura entre una obra y otra en las salas de D21 activan la comprensión artística a partir de la interrupción y la discontinuidad como espacios a rellenar con significaciones intermitentes que no pretenden revelar ni la plenitud de una esencia ni la totalidad de una categoría (la Historia, el Pueblo, la Revuelta, la Multitud, el Acontecimiento, la Calle), sino, más bien, poner de realce la precariedad de lo incompleto en materia de significaciones. El espacio fragmentado de la exposición convoca al espectador a *actuar* las distancias que intervienen entre obra y obra como separación y división o bien como juntura, para dejar emerger la sorpresa del encuentro con lo disperso, lo múltiple y

lo contradictorio. Reaparece, entonces, en la sala de la galería, la variación de las distancias (geometrías, topologías) que trae a escena “la cuestión del espectador” (Rancière 2010, 10) —su lugar y posición— como demarcación estratégica en el juego crítico entre pasividad o actividad, identificación o distanciamiento, consenso o disenso. Al arte crítico-poético de G. Díaz no le corresponde adherir a las direcciones (ya trazadas) de los cambios socialmente programables como sí lo hace el arte militante, sino impulsar transformaciones simbólicas cuyo trayecto-proyecto se valga de lo inconcluso para emancipar a la subjetividad.

Es cierto que exponer en una galería supone dirigirse a un público artístico constituido por interacciones comunicativas que giran en torno a los ritos y las convenciones autorreferenciales del arte, aunque no es menos cierto que hoy la “puesta en circulación” de la obra (difusión cultural, archivos fotográficos, registros de video, textos críticos, etc.) pasa por una serie de medios y de mediaciones que traspasan el cerco de lo que una galería privada establece como perímetro acotado. En todo caso G. Díaz nos comunica, de entrada a la exposición *Notizen*, su intención de que lo privado de D21 sea tomado por asalto por lo público, al confrontar al espectador a la rotunda tipografía de dos palabras escritas en el muro: “Asamblea Constituyente”. Estas palabras le sirven de réplica crítica a la pintura invertida que se ubica cerca (*Madre, esto no es el Paraíso*) confirmando que, efectivamente, se quebró el espejismo del Chile de la transición y que solo una nueva Constitución podrá ahora validar un real pacto ciudadano. Las dos palabras escritas en el muro (“Asamblea Constituyente”) formulan un pronunciamiento categórico a favor de lo que la muchedumbre está gritando afuera, en la calle, para impugnar todo el sistema de abusos políticos y económicos implantado en Chile por el modelo neoliberal de la dictadura que favoreció al Mercado desmantelando al Estado. La consigna de “Chile despertó” (octubre de 2019) que aspira a cambiarlo todo, exige reemplazar la Constitución tramposa que firmó Augusto Pinochet en 1980 por una Nueva Constitución redactada por una asamblea

electa mediante soberanía popular. G. Díaz suscribe enfáticamente el llamado a “Asamblea Constituyente” pero, al mezclar este llamado ciudadano con las modulaciones sutiles del universo misterioso que conforman las obras, evita que esta declaración de principios quede enteramente absorbida por la simple referencialidad de la actualidad político-contingente.

Las palabras “Asamblea Constituyente” instalan un quiebre gráfico-retórico-enunciativo que separa la poética íntima y tenue, delicada, de la libreta de anotaciones de *Notizen* (el arte), de la exterioridad pública en la que se agita multitudinariamente el tema de la Nueva Constitución (la política). El cambio de escala que va de lo minúsculo (lo privado, lo interior y la escritura manuscrita del cuaderno) a lo mayúsculo (lo público, lo exterior y la tipografía en letras de molde del muro), invita a la mirada del espectador a trasladarse de las *pequeñas historias* (micronarrativas objetualizadas en el interior de la exposición) a la *gran historia* (el exterior de la galería donde ocurre la crisis más profunda de la democracia después de la dictadura militar) y viceversa. G. Díaz sugiere que la comprensión del acontecer histórico no se reduce al significado último de una lección ejemplar sobre el destino de Chile, tal como lo sueña el ideario de la Revolución Social. Desde ya, este significado último es incapaz de restituir el detalle de las singularidades anómalas que nacen del precario ensamble entre fracciones disímiles, tramas sueltas, retazos de memoria y saldos olvidados que flotan a la deriva y que solo el arte es capaz de alumbrar, desuniendo la unidad del *tiempo simple* (la política) mediante el desfase y el anacronismo de lo no-contemporáneo (el *tiempo compuesto*) con que las poéticas del arte crítico mezclan debacles y supervivencias, resplandores y oscurecimientos.

4. Belleza, muerte y revolución

En la resonancia y consonancia de un mes de calendario (“octubre”), G. Díaz recuerda, desde la revuelta chilena de octubre de 2019, un famoso acontecimiento de la historia que sigue despertando fervores y pesares: el octubre de la Revolución rusa (1917). Cuando el artista confiesa en su texto escrito que “octubre sería, entonces, el mes más cruel”, puede ser que lo haya dicho en función de la tensa decisión del haber tenido que optar entre el arte (mostrar obras en la Galería D21) y la política (suspender la exposición por considerar que ninguna manifestación artística sería capaz de competir en fuerza de interpelación con las energías de la calle). Puede ser, también, que haya tenido en consideración la complejidad del desafío de tener que elaborar complejas fórmulas artísticas de transvaloración poético-conceptual para que “una imagen o un objeto pueda *ser elevado* a la potencia de sentido de otra imagen u objeto”. Tal como, en las ciencias matemáticas, se “eleva” un número al cuadrado multiplicando la base por sí misma la cantidad de veces que indica el exponente, se trata aquí, en el mundo del arte, de multiplicar la carga expresiva de una forma o un concepto para hacerla alcanzar la máxima condensación y saturación poética y conceptual. G. Díaz sabe que la elaboración de estas fórmulas de potenciación y transvaloración del sentido a cargo del arte no es un asunto simple. Por algo nos menciona las dificultades de cumplimiento que acechan a las obras sabiendo que “la pulsión de muerte en el arte siempre ronda por el cielo de los procesos productivos”². Esta pulsión de muerte G. Díaz la asocia, en su texto, al eventual fracaso de la actividad creadora. Pero la “pulsión de muerte” mencionada por G. Díaz en el texto de su exposición no es solo lo que amenaza con hacer peligrar la exposición de arte sino lo que, en Santiago de Chile, se extiende en el afuera de la ciudad. A partir del 18 de octubre de 2019, el país se vio envuelto en corrientes de negatividad

2 Texto del artista.

radical (la furia destituyente del querer echar abajo el sistema entero, la propagación incendiaria del fuego que llegaría a convertir a Chile en ruinas y escombros, etc.) que marcaron aquellos meses de octubre de 2019 con el sello de una revelación “cruel”: la de una sociedad que tuvo que palpar a la fuerza los sustratos inorgánicos de una realidad sin misericordia, una realidad dañada por vastos procesos de descomposición social y de exclusión periférica que mantenían a sus sujetos al borde del reviente. El fantasma de la “pulsión de muerte” mencionado por G. Díaz ronda en torno al arte y, también, al devenir político de la sociedad, haciéndose presente como tentación catastrófica cuyos signos deben ser reorientados hacia algún destino creativo.

De mes de octubre en mes de octubre... La mención a la Revolución de Octubre de 1917 se hace explícita en la exposición *Notizen* con el título de la obra *La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolchevique*: una obra que se construye en torno a la imagen de una de las hermanas Romanov, hijas del zar Nicolás II, asesinado con toda su familia en la noche del 17 al 18 de julio de 1918 por tropas bolcheviques en la casa donde dicha familia permanecía encarcelada (una sarcásticamente llamada “La casa del propósito especial” en Ekaterimburgo), sin que se hayan podido encontrar posteriormente los cuerpos de las víctimas que fueron desaparecidos para no dejar rastros. En esta obra de G. Díaz, comparece el retrato fotográfico de Tatiana Romanov que posa frente a la cámara con su belleza algo sombría, escrutadora. La impresión luminosa que emana de la placa fotográfica contrasta con la negrura del marco en la que se incrusta el escudo —también fúnebre— de la URSS. Lo sabemos, la fotografía es “un arte crepuscular” por el solo hecho de hacer participar a la imagen de “la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad” que “atestigua el paso despiadado del tiempo” y de la muerte (Sontag 1980, 25). El aire crepuscular del retrato fotográfico nos devuelve, en el muro de D21, la imagen de esta novia de radiante belleza que fue asesinada por la revolución bolchevique: una novia posando en aquel entonces con su mirada punzante, desafiante, que pareciera no

temerle a nada, ni siquiera al desenlace de la tragedia que acabaría con su biografía ferozmente acortada. La fotografía enmarcada de Tatiana Romanov es parte del dispositivo transmedial de la obra de G. Díaz que, desde un trípode, parecería extraer las partículas del tiempo detenido que guarda el retrato para ponerlas nuevamente en movimiento de flujos. Pegado al retrato ennegrecido de la hermana Romanov, aparece un fragmento de película de esta misma novia bailando un vals en el puente de un barco, alegre y despreocupada. La imagen en movimiento (subdividida en cortes invisibles por la magia del cine) desfila en secuencia continua mientras la música del baile, emanada de una fuente sonora inherente al mismo dispositivo del trípode, ambienta la escena con el timbre en sordina de aquel último vals en incesante repetición. La instalación de la obra de G. Díaz *La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolchevique* monta este dispositivo transmedial que yuxtapone dos imágenes de la novia, una estática y otra móvil, como si se tratase de dramatizar la captura del tiempo que se debate entre vida y muerte, permanencia y desaparición. Mientras la fotografía atestigua del “ha sido”, del “eso fue” como tiempo irremediamente pasado, el cine crea la ilusión perpetua del “continuar siendo” de un movimiento de baile cuya vivacidad parecería desafiar a la mortalidad. Es la ranura perceptiva que disocia la materia-sustancia del tiempo en estas dos imágenes de la novia (la fotográfica, la cinematográfica) la que separa dos modos de vivir la instantaneidad del momento: por un lado, el tiempo desaprensivo del baile al que no le importa saberse pasajero y, por otro, el tiempo de la permanencia y la duración vuelto estático por la pose del retrato que confía en la eternidad, sin saber aún que el futuro quedará abruptamente trunco. Esta es la poética de la “imagen-tiempo” y de la “imagen-movimiento” (Gilles Deleuze) con la que G. Díaz alude a la mortalidad / inmortalidad de la novia asesinada por la Revolución y de su imagen-recuerdo.

G. Díaz evoca esta revolución bolchevique de 1917 no desde el mito comunista que la conmemora oficialmente. El artista

la menciona desde la concreción biográfica-existencial del corte-recorte de vida de una mujer asesinada por el espíritu revolucionario que buscaba abolir los privilegios aristocráticos conservados por los déspotas de la vieja Rusia. El asesinato de Tatiana Romanov por la Revolución rusa funciona como una imagen-recuerdo que, inserta en esta exposición de G. Díaz cuyo trasfondo es la sublevación popular de nuestro octubre de 2019, podría revestirse del sabor amargo que tiñe melancólicamente a la izquierda cuando esta debe realizar el balance político-ideológico del historial socialista, de los errores o fracasos del sueño comunista teñido de sangre, sudor y lágrimas. También pudiese ser que esta imagen-recuerdo de la novia “cruelmente” asesinada por “Nicolás el Sanguinario” haya sido convocada por el artista para relampaguear como peligro o advertencia en nuestros propios cielos —tempestuosos— de la revuelta de octubre de 2019: unos cielos en los que sobrevuela un mito redentor que nos va a vengar de la injusticia social, sin descartar la violencia del sacrificio en su operativo de destrucción. Pero lo más seguro es que la obra de G. Díaz haya querido que la conjugación entre la belleza, la muerte y la revolución operada por la obra *La Novia Muerta*. En el Centenario de la Revolución Bolchevique cifre en el misterio y lejanía de su aura un *punctum* irreductible a cualquier léxico político-contingente.

5. Del cuadrado “blanco sobre blanco” a la “hoja en blanco”

Hablar de la Revolución de Octubre es también hablar de la vanguardia rusa, aludida por el título *El Último Cuadro de Malevich* que el artista pintó un año después de aquella Revolución, considerándola su última obra: un cuadrado “blanco sobre blanco” cuyo rigor suprematista se basa en la no-objetualidad, en la no-figuratividad de la representación: en la abstracción trascendental del motivo geométrico. Un motivo cuya geometría absolutiza la pureza de un equivalente a la Nada, como supresión-negación-destrucción

de todo lo anterior y como fundación rupturista de lo Nuevo: el hombre nuevo, la nueva sociedad, el arte nuevo que requiere de una superficie vacía para proyectar en ella el utopismo revolucionario de una sociedad enteramente planificada por una ideología de la destitución y la sustitución radicales. En la obra de G. Díaz ubicada en D21, la imagen óptica del cuadrado blanco que cita a Malevich es proyectada desde un mecanismo-aparato que dirige su haz de luz sobre el muro blanco de la galería. La abolición de la representación operada por el cuadrado de Malevich en un cuadro pintado se traslada, en el muro de D21, a un campo visual vaciado de formas, sin volumen ni peso, ya que se trata de un simple reflejo lumínico, es decir, inmaterial. Este cuadro falso de una imagen flotante en la obra de G. Díaz está, sin embargo, “sujeta-do” en el muro por una plomada y un nivel como instrumentos de medición que se usan para determinar la horizontalidad y la verticalidad de lo colgado. Esta es una de las tantas paradojas con las que juega G. Díaz al oponer las medidas de la sujeción y la medición (la regla, la norma, el orden con su precisión del cálculo para sujetar y encuadrar algo que pesa) a la inmaterialidad del “blanco sobre blanco” que cuelga en el infinito del vaciamiento de la imagen y la representación.

El montaje de G. Díaz —cuyos puntos de vista llevan el espectador a desplazarse física y mentalmente entre una obra y otra como parte de un recorrido lleno de pequeños accidentes— nos permite trasladarnos subliminalmente de la imagen del “blanco sobre blanco” de la cita de Malevich a las palabras “Asamblea Constituyente” que sirven de guía de ingreso a la sala de exposición. El tema de la Nueva Constitución adquirió fuerza deliberativa bajo la presión de la ciudadanía movilizadora que, como horizonte último de sus protestas contra los abusos del régimen neoliberal, exige cambiar la Constitución de 1980 firmada por Pinochet por considerar que su texto (pese a las modificaciones posteriores de algunos de sus artículos introducidas durante los gobiernos de la Concertación) mantiene el sello autoritario de la dictadura que, hasta hoy, sigue condicionando las reglas del

juego político en Chile con su defensa irrestricta de los intereses privados en contra del bien público y de la justicia social. Los debates entre la derecha y la izquierda sobre el tema de la Nueva Constitución aluden a las promesas o los riesgos de lo que significaría redactar un texto constitucional desde el origen de una “hoja en blanco” como página nueva que invita a hacer borrón y cuenta nueva de todo lo anterior. Para quienes proyectan en la revuelta de octubre de 2019 una ruptura inaugural, la marca refundacional del “partir de cero” equivaldría a negar la herencia del pasado condenable de la dictadura y la transición dejándolo irreversiblemente atrás, así como Malevich —movilizado por su creencia revolucionaria en lo venidero— pretendió en su época la sepultación de todo lo previo al corte de la revolución bolchevique. La “hoja en blanco” como soporte virtual de la futura Asamblea Constituyente mantiene viva la ficción de reescribirlo todo desde la tachadura de aquel texto orgánico-constitucional de 1980 que norma autoritariamente las funciones del Estado y sus relaciones con la ciudadanía. Pero ¿tiene sentido pensar que se borrará de esta “hoja en blanco” todo el entramado de poderes que operó en la sombra del arreglo político-económico y cívico-militar de la transición para seguir resguardando los privilegios de los favorecidos y excluir de su ronda de beneficios a quienes no se ajustan a los códigos del triunfo o el éxito? ¿Podría esta “hoja en blanco” no llevar guardada en su filigrana de la memoria colectiva las otras ataduras de la Constitución de 1980 que, por ejemplo, implicaron la negativa a otorgar verdad y justicia en materia de violaciones de los derechos humanos debido al “pacto de silencio” custodiado por las fuerzas armadas que actuaron el terrorismo de Estado? Ninguna “hoja en blanco” puede impedir que las huellas de lo que se busca destituir (el antiguo régimen) continúen inscritas debajo de su blanca superficie como remanente espectral, ya que *ninguna anterioridad se desvanece sin dejar rastros*. La historia y la memoria persisten e insisten con sus dramas y traumas y, también, con sus promesas incumplidas que pueden volver en cualquier momento a rajar la dimensión del presente para realizarse en diferido. La “hoja en blanco” de la Nueva Constitución funciona más bien

como el significativo vacío (flotante) que permite proyectar en su pantalla utópica un amplio horizonte de posibles: un horizonte suficientemente difuso como para que se incorporen a su trazado voluntades de cambio que, si bien se encuentran reunidas por el hecho de adherir al mismo reclamo contra la injusta distribución del presente, no comparten necesariamente el mismo programa de cómo deberá materializarse políticamente la organización de lo nuevo. Esta indeterminación de lo posible sería la diferencia entre nuestro octubre de la revuelta en Chile con la Revolución de Octubre de 1917 cuyo futuro suscribía incondicionalmente Malevich desde un arte de la destrucción-refundación: un futuro escrito revolucionariamente por el comunismo que sí programó “la subordinación total de toda la vida económica, social y simplemente ordinaria a una sola instancia planificadora, llamada a regular hasta los más pequeños detalles de la misma, armonizarlos y crear de ellos un todo único” gobernado por “la dirigencia del Partido” (Groys 2008, 6). A diferencia de lo que acontecía cuando Malevich se incorpora a la burocracia cultural de la Revolución ruso-soviética, la revuelta-insurrección de octubre de 2019 en Chile hace converger en desorden subjetividades rebeldes que ya no confían en las instancias de representación-delegación de los partidos políticos ni tampoco en el significado único y último de la Revolución fijado por una ideología oficial como dogma incontrovertible. Más que la Nada o el Todo de la abstracción suprematista, pudiese ser que el “blanco sobre blanco” que G. Díaz cita en su exposición —como tópico de la historia de la vanguardia internacional pero, también, en analogía con la “hoja en blanco” de la Nueva Constitución— sea un soporte-pantalla imaginario de proyección y de transferencia que nos lleva a meditar sobre cómo, en nuestro presente incierto, se entrecruza la experiencia del ayer como tiempo en suspenso (un tiempo nunca borrable del todo y, sobre todo, un tiempo que se mantiene inacabado) con las líneas suspensivas —aún sin rellenar— de los anhelos del mañana. El soporte-pantalla del “blanco sobre blanco” nos anticipa que lo que viene —el futuro a construir— es un objeto en disputa. Por un lado, está la sujeción al orden pactado

que representan metafóricamente los instrumentos de construcción y medición que G. Díaz coloca para sujetar el “blanco sobre blanco” y, por otro, el desborde de los imaginarios de la revuelta que, no dejándose alinear por ninguna horizontal ni vertical, volverán una y otra vez a desestabilizar el marco de contención de la política institucional.

6. Realismo Socialista

Una determinada ubicación del espectador en la sala de la Galería D21 presenta un ángulo de visión que abarca *El Último Cuadro de Malevich* y otra obra titulada *Realismo Socialista*. Ya que estamos hablando de la Revolución rusa, sería imposible no recordar que, después de la muerte de Lenin, las políticas culturales de Stalin condenaron a muerte la abstracción vanguardista (constructivismo, suprematismo) por considerarla antiproletaria, y decidieron retornar al pasado de la tradición de las Bellas Artes anteriormente negado por la Vanguardia. Estas mismas políticas culturales le encargaron al arte la misión de educar a la sociedad siguiendo un molde estético que ilustrara las nuevas condiciones de vida programadas por la revolución comunista en una copia fiel (“realista”) de su discurso oficial. El principio básico del realismo socialista se afirma en la mimesis, es decir, en la imitación de la realidad (una realidad socialmente guiada por la Verdad que encarna el mito de la Revolución) mediante técnicas subordinadas a la ortodoxia de la representación pictórica y escultórica. En la exposición *Notizen*, la ironía de G. Díaz hace que las palabras *Realismo Socialista* le sirvan de título a una obra compuesta por la sigla LGBTIQ (Lesbianas - Gays - Bisexuales - Trans - Intersex - Queer) escrita —institucionalmente— con una tipografía monumental que graba cada letra mayúscula en una placa de bronce encuadrada por la solemnidad de un marco negro. ¿Cómo interpretar el hecho de que esta obra de G. Díaz haya decidido convertir en *oficial* —en “realista-socialista”— la sigla

LGBTIQ de la disidencia sexual? La paradoja nace, primero, de saber que la revolución del proletariado cifró su ideología del cambio en la *clase social* como única posición determinante, relegando así las cuestiones de sexualidad y género al ámbito privado de la subjetividad, por considerarlas menores y, además, distrayentes. Efectivamente, la revolución del proletariado y la izquierda que se inspiró en ella se cuidaron de que los laberintos psíquicos de la sexualidad y del género no interfirieran perversamente con la cientificidad del método marxista-leninista que se aplica estrictamente a la objetividad de las estructuras sociales. De ahí la sorpresa de que nos enfrentemos a la conflagración semántica que hace surgir la obra de G. Díaz en el cruce forzado entre “realismo socialista” y “disidencia sexual”.

¿Por qué titular *Realismo Socialista* a esta obra que exhibe la sigla reconocible de los movimientos de la diversidad sexual? Cualquier teórica feminista contemporánea podría interpretar el gesto de G. Díaz como un guiño crítico que alude al modo en que el multiculturalismo, con su segmentación flexible de identidades sexuales reducidas a particularismos, torna dichas identidades fácilmente asimilables al mercado neoliberal de los gustos y las tendencias que despolitiza las luchas activistas con su menú de opciones de consumo. La sigla LGBTIQ —enmarcada como “realista socialista”— connotaría este giro que convirtió a la diversidad sexual y a sus políticas de identidad en un lugar común de las democracias liberales, tal como se expresa internacionalmente en las distintas versiones de la Gay Pride Parade organizadas en las principales ciudades del mundo. La sigla LGBTIQ que adorna las campañas de no discriminación a las minorías sexuales, funciona como cliché del multiculturalismo para la derecha conservadora que odia sus modas culturales de lo “*politically correct*”: un término que ironiza con el anterior uso marxista de esta indicación que, en los tiempos de la Guardia Roja o de la Revolución Cultural, transmitía la obligación de que los grupos revolucionarios definieran cada aspecto de la realidad según lo inflexiblemente dictado por su línea partidaria. Lo “*politically*

correct” de las campañas de promoción del respeto institucionalizado a las minorías sexuales en las que se inscribe la oficialización de la sigla LGBTIQ tendría entonces algo de “realismo socialista”, debido a sus impositivas convenciones de lenguaje que sancionan una ortodoxia de la conducta y del discurso. Podría ser entonces que las monumentales tipografías en bronce de la sigla LGBTIQ de esta obra de G. Díaz ironizaran con el espíritu doctrinario del “realismo socialista” que suele convertir las categorías en rótulos, las definiciones en etiquetas, los estilos de expresión en moldes discursivos, las formas de ser en manuales de obediencia, las características particulares en una serie de logotipos y estereotipos.

Cualquier teórica feminista contemporánea podría, además, leer la provocativa obra de G. Díaz como una invitación a retomar el debate sobre marxismo y feminismo entre Judith Butler y Nancy Fraser: un debate mediante el cual N. Fraser afirma que los nuevos movimientos sociales que reclaman “reconocimiento cultural” para las distintas identidades genérico-sexuales resumidas por la sigla LGBTIQ abandonaron el tema político-económico de la producción social (un tema crucial para el socialismo) o bien lo disolvieron en la artificialidad de lo *queer*. Para N. Fraser, sería ya la hora de que el posfeminismo vuelva a la tradición del feminismo de izquierda para confiar en “un marxismo unitario y progresista que retorne al materialismo de un análisis objetivo de clase” (Butler 2000, 71). Por así decirlo, el llamado de N. Fraser a que el feminismo se reencuentre seriamente con el marxismo podría entenderse como una forma de exigirle “realismo socialista” al feminismo para corregir así las distorsiones de género de lo *queer* que grafica la sigla LGBTIQ. Y podríamos, entonces, vincular la ironía de la obra de G. Díaz con esta tensión crítica entre, por un lado, el feminismo socialista (que atiende “realistamente” las condiciones económico-sociales y sus estructuras objetivas de desigualdad, por ejemplo, salariales) y, por otro, el transfeminismo (LGBTIQ) que parece aplaudir con demasiado entusiasmo el sobregiro de subjetividades nómadas que festejan la desintegración del género.

Estas discusiones entre el feminismo socialista, el feminismo deconstructivo, el feminismo liberal, el feminismo anti-neoliberal, etc., ingresaron a nuestra esfera pública después de la insurgencia feminista de mayo de 2018 en Chile que, junto con denunciar el sello patriarcal de toda la arquitectura de poderes simbólico-culturales que rige nuestra sociedad y sus instituciones (incluyendo las universidades), efectuó una crítica transversal a cómo el modelo neoliberal gestiona la relación entre mujeres, sexualidad, género, clase y raza. Al incluir las siglas “LGBTIQ” en un campo visual que incluye las palabras “Asamblea Constituyente” escritas en otro muro de D21, G. Díaz nos ofrece la posibilidad de incorporar al debate político-nacional de hoy referido a una Nueva Constitución la reflexión feminista sobre sexualidad, género, política y subjetividad: una reflexión que censuraron aquellas ideologías marxistas nacidas al fragor de la Revolución de Octubre y que, lamentablemente, el pensamiento de la izquierda clásica en Chile sigue marginando de sus debates sobre la democracia. En la intersección virtual entre las palabras “Asamblea Constituyente” que marcan el ingreso a la sala de D21 y la cita del “blanco sobre blanco” de Malevich traducible a la “hoja en blanco” de la Nueva Constitución (que deberá garantizar valores de igualdad no solo sociales sino también genérico-sexuales), la obra *Realismo Socialista* y su sigla LGBTIQ introducen en la sala de la exposición de D21 el indispensable *ángulo de visión* del feminismo: la delimitación estratégica de un enfoque sobre cómo funciona en la sociedad la oposición binaria masculino-femenino y, también, la propuesta de una nueva mirada sobre cómo romper este binarismo de la *identidad* y la *diferencia* haciendo vibrar la *alteridad* para salirse del asfixiado mundo de las categorías excluyentes. El arte ofrece una de estas salidas al dibujar simbólicamente líneas de fuga que, así como ocurre en *Notizen*, rompen la sedentariedad de las categorías monolíticas, sin fisuras.

Llama la atención en la obra de G. Díaz que el significado vago (divagante, extravagante) de *queer* resumido en la letra “Q” se vea

contradicho por la tipografía tan recta y severa que monumentaliza la sigla LGBTIQ en el muro. La plasticidad del vocablo *queer* designa las vacilaciones de identidades y géneros cuya hibridez burla cualquier tipo de naturalismo identitario, es decir, cualquier “realismo socialista” de la identidad como identidad fija, invariable, predeterminada. La obra *Realismo socialista* contraponen la rigidez y pesantez de la Q a las identidades sinuosas y vagabundas de lo *queer*. Este sería un caso más de cómo G. Díaz usa la paradoja para someter los enunciados a contradicción, desafiando la regla de la univocidad del sentido. Son muchas las oposiciones y disociaciones, las contraposiciones de formas y conceptos a los que recurre G. Díaz en *Notizen* para satisfacer el deseo, en sus propias palabras, de “aspirar a la categoría de enunciados” a través de

[...] la formulación dialéctica que muestran todas ellas [las obras], en cuanto se estructuran material y objetualmente en *una relación, si no de opuestos, al menos de cosas lejanas, no habitualmente limítrofes ni probablemente contactadas*. El “funcionamiento” de las obras al momento de ser puestas al arbitrio expectante o al rango de enjuiciamiento podría formularse como “*he aquí esto que es como esto (otro)*”, o “*he aquí esto, que es esto otro*”³.

La palabra “dialéctica” se escapa, en el contexto de obra formulado por G. Díaz, de la ley de la Unidad en cuya síntesis deberían reabsorberse diferencias y conflictos de palabras y sentidos tal como lo exige, por ejemplo, el materialismo dialéctico cuya filosofía oficial le sirvió precisamente de guía a la Revolución de Octubre para sofocar las energías críticas de la lucha de contrarios en la superación final de la contradicción. En las obras de G. Díaz, los opuestos no se reabsorben sintéticamente en una unidad final ni total, sino que bailan una coreografía de la ambigüedad y la complejidad: los términos disyuntos se niegan a

3 Texto del artista.

formar parte de una unidad superior de integración y reconciliación para hacer valer, por el contrario, sus discordancias de formas y contenidos como una invitación a no dejarse subordinar por los ideales de un significado absoluto: ni el de una Revolución delineada teleológicamente por la Historia ni tampoco el de un arte militantemente sometido al dogma de la representación.

7. La reina del baile

La poética del “he aquí esto que es como esto (otro)” se basa en un trabajo de desplazamiento y transferencia del sentido que tiene en la metáfora su figura predilecta. La metáfora sustituye un término por otro, jugando con la similitud y la contigüidad, la analogía y la traducción, entre palabras y conceptos que se deslizan entre lo parecido y lo no-idéntico. La metáfora pertenece al orden figurativo (antiliteral) del “como si” que juega con el desdoblamiento de las apariencias, la oblicuidad del decir, la plurivalencia del sentido, es decir, con todo lo que censura la ideología del Significado Trascendental (por ejemplo, “Revolución”, según el dogma comunista) que no admite rodeos ni volteretas en su afán de servir linealmente un fundamento último cuyo determinismo aplaque toda vacilación interna.

Otra de las obras de G. Díaz expuestas en D21 se llama *El Mito de la Caverna* y está hecha de la palabra “metáfora” esculpida en oro que, debido a un secreto mecanismo de oscilación, gira y gira sin cesar. Al igual que la novia muerta que bailaba un vals con toda la elegancia del mundo, la palabra “metáfora” se mueve como una mujer en otro baile hecho, esta vez, de luces y sombras gracias a los proyectores y reflectores que prolongan su movimiento en el blanco del muro. La palabra “metáfora” fundida en metal dorado en la obra de G. Díaz está escrita en minúsculas y en cursiva con una delicada tipografía, como si el arte de la metáfora solo pudiese corresponderse con la inclinación y la gracilidad de lo

femenino en contra de los preceptos rectores (masculinos) de las ciencias de lo objetivo-verdadero que se escriben con rectas. En esta obra de G. Díaz, la alegoría del conocimiento que reúne lo sensible y lo inteligible en la filosofía platónica del “mito de la caverna” (citado por el título de la obra) juega con lo brillante y lo opaco, lo nítido y lo difuso, lo real y lo imaginario de las luces y las sombras. La escritura dorada de la metáfora se balancea, radiante, sin detener sus volteretas, gracias a la magia de algún rebuscado mecanismo que, secretamente, la hace contornearse. Pura gracia: levedad y no gravedad. Pero, para ser fiel al registro de lo paradójico en el que se desenvuelve la obra de G. Díaz, la palabra “metáfora” queda amarrada a una cadena que la sujeta y de cuya tirantez se libera entrecortando su resorte de alambre. La cadena tirada desde el cielo es amarrada en el piso a un yunque: un bloque de hierro sobre el cual se trabajan los metales al rojo vivo golpeándolos con un martillo, ejerciendo fuerzas de compresión que terminan por doblegar al material. La palabra “metáfora” —que brilla como una reina exhibiendo su libertad y majestad de estilo— contrasta con la dureza y rudeza (masculinas) que habitan este mundo de las herramientas y de la forja industrial. El yunque es una pieza materialmente compatible con el mundo obrero, el de los trabajadores, el mundo proletario cuya victoria de clase la Revolución de Octubre convirtió en programa de acción y en discurso oficial, sin admitir dudas en la confianza ciega de que el Pueblo es, por definición, el agente predestinado que romperá las cadenas universales de la explotación. Pese a la cadena que busca amarrarla, la escultura-metáfora luce su ingenio para torcer la línea recta de la sujeción doctrinaria a algún partido obrero simbolizada por la robustez del yunque. La metáfora y su arte contornean el sentido único de la verdad, traicionan la inmutabilidad del sentido, es decir, desafían la ortodoxia comunista (la estatización total de la sociedad, la instrumentalización de todos los medios, la supradirigencia del Partido, etc.) escrita en mayúsculas por la Revolución de Octubre. El “como si” de la metáfora se opone a una Revolución que le teme a “cualquier desviación mínima de la lengua de la ideología” porque “le provoca una profunda

confusión” (Groys 2016, 14). El balanceo de la metáfora que gira y gira en la exposición *Notizen* de G. Díaz está destinado a generar suaves confusiones en el rígido control de la lengua y la ideología. Su rol es suscitar desvaríos capaces de llevar la Revolución —cuya base proletaria sostiene el yunque— a extraviarse en los suaves meandros de una poética que se rebela contra la férrea necesidad de cohesión entre doctrina y sociedad. Perversión y subversión de la figura retórica de la metáfora y su escultura móvil que giran y giran para enredar la verdad, escamotear lo real, festejar los juegos de la ambivalencia en los espejos dorados de la seducción.

8. La escritura de la Ley y sus transgresiones

Pero la metáfora que baila en la obra de G. Díaz no solo dibuja arabescos que perturban la lengua rectilínea del marxismo-leninismo adherido al mito de la Revolución de Octubre cuyo vocabulario no admite licencias poéticas ni acrobacias de la imaginación. La tendencia ondulante a la plurivocidad y equívocidad del sentido (pliegues, dobleces, sobregiros) que propicia la figura de la metáfora también se contrapone a la sentenciosa escritura de la Ley. En otra de sus obras conceptuales-barrocas titulada *La República*, G. Díaz hace que se den cita sorpresivamente una mesa de salón (sacada de algún interior burgués del siglo XIX) con un ejemplar de biblioteca del Código Penal de la República de Chile en cuya tapa se proyecta desde el cielo de la galería —mediante una dirigida arquitectura mecánica— una imagen del mar parecida a una tarjeta postal en movimiento con el flujo y reflujo en video de sus olas.

La revuelta social de octubre de 2019 en Chile dio lugar, en la esfera de representación mediática, a un discurso tensionado políticamente entre dos extremos en incesante pugna argumentativa. Del lado de la izquierda, se impone la defensa irrestricta de los derechos humanos que son violados de modo sistemático por

las fuerzas policiales que reprimen las manifestaciones en las calles. Del lado de la derecha, se invoca la defensa del “orden público” para condenar los disturbios, incendios, saqueos, etc., cuyas imágenes los medios se dedican a amplificar sensacionalista-mente para criminalizar la protesta social. La obra *La República* de G. Díaz hace que descansa en un mueble semiaristocrático trasladado a la galería el Código Penal que sanciona la ley pública encargada de resguardar la integridad del Estado, de la sociedad y sus miembros. En tiempos marcados por los tumultos y disturbios en las calles, es la sentencia del Código Penal la que se aplica contra los presuntos autores de “los crímenes y delitos que afectan los derechos garantizados por la Constitución”: la misma Constitución (la de 1980) que busca revocar la Asamblea Constituyente cuya demanda ciudadana es ratificada por el artista en el muro de ingreso a la exposición de D21. La legislación penal que debe absolver o condenar, lidiar con el crimen y el castigo, examinar las ofensas consideradas criminales por atentar contra el orden público, es la resumida en el Código Penal de la República de Chile. En la obra *La República* expuesta en la Galería D21, este Código Penal descansa en una mesa que tiene rota una de sus patas: una pata *quebrada y parchada* por el símbolo de la hoz y el martillo dorado en bronce que nos devuelve al fantasma de la Revolución. Se trata de una mesa de salón cuya reminiscencia de estilo europeo nos dice, vagamente, que podría parecerse como imitación a alguna de las piezas del mobiliario que decoraban los salones de las casas rusas que habitaba la familia Romanov en sus tiempos de esplendor. La mesa lleva incrustado la hoz y el martillo como símbolo revolucionario desensamblado en su unidad de conjunto, revestido de un dorado que lo vuelve ornamental y a la vez herido por alguna rotura cuyo destrozo es reparado por un tutor de madera. El barroquismo conceptual de la obra de G. Díaz lleva el arte a desviar-extraviar el significado de esta simbología comunista que se convirtió en la expresión oficial de la unidad del proletariado y del campesinado (combatida por el régimen zarista) para darle un curso triunfante a su promesa de una sociedad de hombres libres. La mesa de salón con el símbolo incrustado de la hoz y el

martillo yuxtapone dos contrarios (por un lado, la aristocracia y, por otro, los proletarios y campesinos) que citan el tiempo histórico de la Revolución de Octubre como un pasado glorioso pero, también, resquebrajado o agrietado. Mientras tanto la rigidez del Código Penal de la República de Chile que descansa en la cubierta de la mesa hace alusión a nuestro octubre de 2019 con su defensa del orden público practicada por el Estado para reprimir y castigar los “delitos” de quienes se rebelan contra el orden social. Ley y transgresión, revuelta y revolución se entre-citan en el escenario de *La República* que hace entrar en colisión los lenguajes de la autoridad y del desacato, de la normatividad y de la insumisión, de la juridicidad (castigo penal) y del arte (emancipación simbólica). ¿Y qué ocurre con la imagen placentera del mar en una playa (la arena y las rocas, las olas) proyectada desde el cielo de la galería hacia la tapa del libro que contiene el Código Penal? Al invocar la geografía de Chile, esta pseudo tarjeta postal hace retroceder la noción de Estado (jurídico-política) a la que pertenece el articulado de las leyes del Código Penal hacia la noción de “país” (el territorio) o de “nación” (la comunidad imaginada), para que la idea de “paisaje” nos conforte con su imagen armoniosa de relajó y placer. La vista del mar que ahí se contempla es parecida a la que glorifica el himno nacional: “Ese mar que tranquilo te baña te promete futuro esplendor”. Pero el reflejo auspicioso del mar chileno que invita a bañarse en él no es, en realidad, todo lo sereno que clama, patrióticamente, el himno. Bien lo saben quienes, recordando la memoria tenebrosa de la dictadura, no pierden de vista que en la profundidad de este “mar tranquilo” cantado por el himno patrio, fueron lanzados los cadáveres de los detenidos desaparecidos. Tal como la marina colgada al revés en el muro de entrada a la galería que advertía “MADRE, ESTO NO ES EL PARAÍSO”, las apariencias de calma y sosiego de la playa convertida en tarjeta postal ocultan el tormento de lúgubres secretos. Al igual que otras obras de esta misma exposición, *La República* devela enigmas luminosos y misterios sombríos. Todo esto ocurre mediante saltos, interferencias y cortocircuitos de sentido que vuelven extraño lo familiar, desnaturalizando su sustancia y propagando inquietud en el orden de

las representaciones: en el decorado burgués con su mesa de salón rota; en la insignia de la hoz y el martillo, que se encuentran desenlazados; en la seudo tarjeta postal de la playa animada tecnológicamente por el subterfugio del video; en el Código Penal al servicio de una justicia injusta en tiempos de estado de emergencia; en la imagen del mar que encubre los crímenes de la dictadura, etc. El arte de G. Díaz fisura la sintaxis de los objetos multiplicando conexiones inesperadas que tienen como misión generar perturbación en las junturas o desuniones de los fragmentos recolectados, haciendo chocar entre sí imaginarios disímiles o bien forjando enlaces mágicos entre constelaciones afines.

9. Adelantamientos, desfases y retrasos

En una entrevista audiovisual realizada por Tatiana Oliveros y Macarena Castillo (2020) en la misma sala de exposición de D21, G. Díaz reflexiona lúcidamente sobre la situación del arte en tiempos de agitación social y política. Dice:

El arte no tiene por qué estar respondiendo con la misma velocidad o prontitud a lo que está sucediendo. Responde con otra pertinencia que tiene un lapso mayor. Si no, se transforma en una cuestión panfletaria que es ese el problema que yo le veo a estas respuestas inmediatas. Son panfletos que tienen muy poca resistencia a la historia porque son armados conceptuales y materiales de muy rápida digestión (este es esto, etc.) sin una crítica, una mención oblicua que es a veces más precisa.

Ya vimos que uno de los postulados de la exposición *Notizen* consiste en trizar el principio de identidad o concordancia entre significado y significante para liberar márgenes de indeterminación que separen los nombres de las cosas: “he aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto, que es esto otro”. Esta conducta artística favorable a la plurivalencia del sentido no podría sino

manifestarse contraria a lo que reclama el credo político-social del panfleto que guía al arte militante cuya misión concientizadora pretende transmitir una verdad monológica.

Las incursiones y excursiones poéticas y conceptuales de G. Díaz le permiten viajar por el “contexto de máxima asimetría” que separa la dispersión del *afuera* (la revuelta, la calle) y el recogimiento del *adentro* (el arte, el taller); lo *agitativo* (lo frenéticamente vivido como acontecer político) de lo *pensativo* (la lenta búsqueda de inteligibilidad en medio de la no-certeza). *Notizen* nos invita a meditar sobre el lugar y el rol del arte en medio de procesos de transformación social que hablan el lenguaje —exasperado— de la revuelta política. Y lo hace realizando la potencia expresiva del arte, sus modos de interpelar la conciencia y los sentidos, su capacidad para reconfigurar el entendimiento trastocando formas y categorías para emancipar la subjetividad crítica. La muestra *Notizen* de G. Díaz está hecha para llevarnos a reflexionar sobre cómo la creación artística puede *descalzarse* de la contingencia: no para sustraerse de sus apremiantes dilemas sino para entablar con sus exigentes problemas ciertos vínculos cuyo espesor y densidad nos trasladen a modos y tiempos indirectos, figurados, de relacionarnos con la historia y la memoria. Se trata de que lo *no-concordante* entre lo político-social y lo crítico-estético sirva de estímulo para la curiosidad, la fantasía, el placer y la imaginación. Sabiendo que ningún presente se reduce a la actualidad de su contexto porque subyacen debajo de su superficie bloques de temporalidades sumergidas o capas de materias ignotas que aflorarán súbitamente en tiempos diferidos, el arte de G. Díaz ocupa el retraso y la anticipación, el desfase, para volver el presente *no contemporáneo* de sí mismo mediante la pausa y el intervalo.

Referencias

- Butler, Judith (2000). "El marxismo y lo meramente cultural". En: Judith Butler y Nancy Fraser, ¿Reconocimiento o redistribución? *Un debate entre marxismo y feminismo*, pp. 68-88. Madrid: Traficante de Sueños.
- Groys, Boris (2008). *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana: Criterios.
- Groys, Boris (2016). *La posdata comunista*. Buenos Aires: Cruce.
- Oliveros, Tatiana y Castillo, Macarena (2020, 3 de enero). Artista Gonzalo Díaz en Sello Propio: "el arte no tiene por qué responder a la inmediatez, si no, se vuelve panfletario". *El Mostrador*. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/01/03/artista-gonzalo-diaz-en-sello-propio-el-arte-no-tiene-por-que-responder-a-la-inmediatez-si-no-se-vuelve-panfletario/>
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sontag, Susan (1980). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.









GONZALO DÍAZ (1947). ENTRE 1965 Y 1969 ESTUDIÓ EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. AYUDANTE Y PROFESOR EN LOS TALLERES DE PINTURA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE DESDE 1969, A PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA SE ALEJÓ DE LA PINTURA EN FAVOR DE UN TRABAJO DE ORDEN CONCEPTUAL Y OBJETUAL, VINCULÁNDOSE CON ARTISTAS Y TEÓRICOS DE LA LLAMADA “ESCENA DE AVANZADA”. EN SU QUEHACER DESDE ENTONCES, HA PREVALECIDO SU BÚSQUEDA DE UNA ADECUACIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS ARTÍSTICOS CON LAS DIMENSIONES TEMÁTICAS Y REFERENCIAS POLÍTICAS DE LA OBRA PARTICIPANDO ACTIVAMENTE EN LAS DISCUSIONES Y REFLEXIONES SOBRE EL USO DE NUEVOS LENGUAJES ARTÍSTICOS Y LA CRÍTICA A LOS MODOS HABITUALES DE REPRESENTACIÓN VISUAL.

Notizen. Aforismos, enunciados y apuntes objetuales

GONZALO DÍAZ

Notizen es una palabra alemana que significa “apuntes”, “notas”, “bosquejos” y cuya forma singular puede formar las palabras *Notizblock*, “block para apuntes”; *Notizbuch*, “libreta, libro de apuntes”, con el agregado de *Kalender*, “agenda”, y *Notizheft*, que significa “cuaderno de apuntes”. Para el oído de un hispanohablante, el significante retiene, desvía y demora un tanto el despliegue de sus sentidos gráficos y literarios.

Se reúnen y se muestran en Galería D21, bajo ese título —*Notizen*— una docena de obras producidas entre 2017 y 2019, que aunque muestran diferentes formulaciones materiales y objetuales de tipo aforístico, todas comparten la misma matriz de pensamiento y el mismo cuño del imaginario. Una de ellas —*Civitas Dei*—, que precisamente demora como remanente su versión objetual desde 2010, comparte la autoría de su actual enunciación con el joven artista Carlos Vidal.

Hay algo, sin embargo, a lo que no podría dejar de referirme. Esos ruidos rítmicos y metálicos de ollas, sartenes y cacerolas que se armonizan y contrapuntean con bocinas y sirenas de distinto timbre e intensidad, que se dejan escuchar cerca y muy lejos del taller en el que escribo esta presentación, estableciendo con ese rango de amplias dimensiones un profundo paisaje comprimido que empieza a dejar salir a la luz del sol la “ira del pueblo”. O los vándalos y terroristas somos todos, hayamos o no puesto un pie en la calle, o están peinados a la gomina y a la sombra, al interior de palacio. Esta emergencia impensada e inimaginable en su insistente persistencia no constituye, por cierto, un ensayo, un apunte o un bosquejo de la historia, sino que significa la expresión popular y callejera más importante de los movimientos sociales de los últimos 40 años. Entre esos ruidos y esa tensión

social que deja en cinco días la ciudad devastada y al arte reducido al silencio, surge la imagen del Ángel de la Historia, con un demonio esta vez, ardiendo amarrado a sus espaldas, dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, corrupción, abismos anárquicos girando en el aire contaminado.

En este contexto de máxima asimetría entre el silencioso espacio privado del taller y el fulgor bullanguero de la calle que arde, la obra se repliega, o más exactamente, es replegada sobre sí misma, en el invierno concentrado de su propio lenguaje. Sería, entonces, octubre el mes más cruel.

El autor mantiene la esperanza de que estas obras conformen proposiciones tan claras y evidentes que sean admitidas sin demostración. (Él) quisiera que fueran como cada uno de los principios fundamentales e indemostrables sobre los que se construye una teoría, en fin, (él) anhela que las superficies de sus respectivas materialidades constituyan proposiciones cuya verdad sea admitida sin pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos. De todos modos queda suspendido en este aire, en la atmósfera de *Notizen*, la antigua pretensión del autor relativa a que la constitución de la obra se ajuste y obedezca a la operación aritmética sobre un número, por ejemplo aquella que se grafica mediante la notación 7^3 , cifra que debe leerse “siete elevado a tres” y cuyo resultado es la lejana e inesperada cifra de 343, tercera potencia de 7. Esta figura aritmética y su grafía exponencial proponen un modelo de construcción que permitiría que una imagen o un objeto pueda ser la *potencia de sentido* de otra imagen o de otro objeto. O que una imagen u objeto pueda *ser elevado* a la potencia de sentido de otra imagen u objeto. Fantasías de producción que permiten vencer, al menos en forma aparente, la pulsión de muerte que en el arte siempre ronda por el cielo de los procesos productivos.

Otra pauta común de estas obras que aspiran a la categoría de enunciados es la formulación dialéctica que muestran todas ellas, en cuanto se estructuran material y objetualmente en una relación, si no de opuestos, al menos de cosas lejanas, no habitualmente limítrofes ni probablemente contactadas. El “funcionamiento” de las obras al momento de ser puestas al arbitrio espectador o al rango de enjuiciamiento podría formularse como “he aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto, que es esto otro”.

Pero tal vez el rasgo que aúna con más propiedad la contextura de estas obras, además de compartir todas ellas los significados que encierra el nombre de la muestra, sea el carácter provisional que comparten todas por igual, como si no alcanzaran a expandir el acto de enunciación hacia un entramado ficcional de cierta permanencia, a causa de la precariedad de los materiales y objetos puestos en juego y por la geometría de sus respectivas disposiciones, operaciones y procedimientos que definen la relación de estos pequeños ensayos objetuales con una temporalidad muy acotada.

Santiago, 19, 20, 21, 22 y 23 de octubre, 2019





Madre, esto no es el Paraíso

PABLO OYARZUN R. (1950). FILÓSOFO, ENSAYISTA, TRADUCTOR Y CRÍTICO, ES PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y DIRECTOR DEL CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS EN FILOSOFÍA, ARTES Y HUMANIDADES (CIEFAH).

ENTRE MÁS DE 500 PUBLICACIONES, SUS ÚLTIMOS LIBROS SON: *DEVANEO SOBRE LA ESTUPIDEZ Y OTROS TEXTOS* (MUNDANA, VIÑA DEL MAR, 2018), *DOING JUSTICE* (POLITY, CAMBRIDGE, 2020, CON PRÓLOGO DE JACQUES LEZRA), *LITERATURE AND SKEPTICISM* (SUNY, ALBANY, 2022), *VARIACIONES SOBRE LO SINISTRO* (UNC, MEDELLÍN, 2022) Y *BETWEEN CELAN AND HEIDEGGER* (SUNY, ALBANY, 2022, CON PRÓLOGO DE RODOLPHE GASCHÉ).

HA OBTENIDO EN DOS OPORTUNIDADES EL PREMIO MEJORES OBRAS LITERARIAS PUBLICADAS, CATEGORÍA ENSAYO, DEL CONSEJO NACIONAL DEL LIBRO Y LA LECTURA, Y EN UNA EL PREMIO DEL CÍRCULO DE CRÍTICOS DE ARTE. ES DOCTOR H. C. POR LA UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO (OTORGADO EN 2021).

Noticias de cosas

PABLO OYARZUN R.

Siempre me ha llamado la atención la cualidad sonora de las muestras y obras de Gonzalo Díaz. Si cada obra la tiene, en las muestras que agrupan a varias o exhiben series esa cualidad tiende a acentuarse. Hay cosas que son obvias: la discreta pero perfectamente audible vibración del neón, el tableteo de un zapato de taco alto sobre una viga, un repiqueteo, un rumor, un siseo, un zumbido mínimo, el chasquido mecánico y metálico intermitente de algún ingenio destinado a la proyección, con reminiscencias entomológicas o acaso con la memoria de ciertos arcaísmos prehumanos que, en estas criaturas que somos, se preservan en los tics de que infaliblemente adolecemos. Hablo de tics gestuales, mociones involuntarias que no controlamos y que con su intermitencia provocan una como suspensión y, en ella, el retorno a aquellos tiempos en que no éramos más que células o animáculos inquietos. Y hablo también de tics verbales (reiteraciones, estribillos, ritornelos, tartajeos) que a menudo se disimulan en medio de un despliegue discursivo, narrativo, explicativo, a la vez que lo sostienen y secretamente aseguran que lo que empezó llegue a algún punto que se parezca a un final, o que al menos soporten la performance. Tiendo a pensar que las figuras de las que nos servimos con familiaridad y confianza en su virtud comunicativa tienen ese modesto origen. Y las empleamos como M. Jourdain: “¡Dios mío! Hace cuarenta años que hablo prosa y no tenía idea” (Molière, *Le bourgeois gentilhomme*). Así con la sinécdoque, la metáfora (nada más asiduo), el oxímoron y mucho más. Que tampoco sabíamos (ancestros que nos precedieron) que era el pan que cada día se repartía entre nos. Tics, mociones, ruidos, exclamaciones, chirridos, expresiones acaso, reincidentes. Había que esperar a la retórica. La retórica —conjeturo— es una ciencia que hizo posible ordenar y sistematizar los tics en que incurrimos al hablar una vez que su frecuencia los había vuelto significantes.

Y precisamente la retórica, la ciencia de las figuras de lenguaje y pensamiento, es un recurso de orden al que acude repetidamente Gonzalo Díaz. Está presente no solo cuando se la trae a escena, sino que funge como una suerte de tácita disposición allí donde no es explícita. O tal vez esta callada presencia, que en verdad no sé si llamar presencia o insistencia o inminencia, es la de algo de lo cual la retórica, como otros esquemas de orden (pienso en las catorce estaciones de la pasión), no es sino una alusión, un atisbo. Ese callar de lo tácito, esa reserva, porfían en mí cada vez que estoy en el recorrido de una muestra o ante una única obra de Gonzalo Díaz.

El silencio también es audible y lo es en el peculiar modo de su visibilidad. ¿Se puede escuchar con los ojos? No estoy seguro de que esta sea una pregunta impropia. En todo caso, no implico en ella la sinestesia: ni por asomo pienso en la extática unidad de todos los sentidos, sino más bien en su oportuno intercambio (por ejemplo, cuando tratamos de cerciorarnos de lo que percibimos con uno de ellos acudiendo a otro, de suerte que aquel primero persiste como huella en el nuevo), pienso en las funciones sucedáneas (al punto cabría considerar los modos perceptivos de las personas ciegas o sordomudas, pero me parece que esos modos sustitutivos, auxiliares, no son ajenos a quienes disponen de los cinco sentidos), por último, aludo a la imposibilidad radical de unificar los sentidos, de hacer de las múltiples percepciones una sola, de traducirlas a un único, unívoco sentido (en todos los sentidos de la palabra). Escuchar con los ojos, ver auditivamente, son fenómenos de borde que, en lugar de dar una noticia de la buenaventura en que todo es uno (MADRE, se advierte, ESTO NO ES EL PARAÍSO), la defrauda, la acusa inane. Esa imposibilidad sería como la que se da en el nacimiento o en el fin de un mundo. Del nuestro, por ejemplo. Dicho más precisamente, del mundo que cada cual es y que, por el mero hecho de existir, abre y porta consigo, hasta que ambos, juntamente, se desvanecen, se deshacen.

En el trabajo de Díaz se me hizo esto por primera vez visible, audible, palpable en *Lonquén, diez años*, que es, seguramente, entre todas, la obra esencial que cifra en el horror de su secreto los años de la dictadura. En esa ocasión hablé del raspado inaudible, pero visible (y por lo mismo perceptible como tal, en su inquietante, inaccesible sonido) del papel lija de cada uno de los catorce cuadros (las catorce estaciones) contra el vidrio que lo encerraba. En cierto modo, es el sonido del secreto. Y es el sonido de un nacimiento y de un fin (de un mundo, de una historia) cuando acaecen a la vez, de manera súbita, violenta, devastadora, que resulta en irreversible dispersión.

Pero no es ese el único modo del silencio.

Al releer esta última línea recordé vagamente haber escrito algo sobre “El silencio de la obra”. Es el título, acabo de verificarlo y, por cierto, no recordaba nada de lo que allí se decía. (Empleo el impersonal, por esa especie de retorno fantasmal de un tema que se había ido al sótano de la retentiva). Hablaba —en ese texto, que ofrecí como conferencia en el Museo de Bellas Artes de Caracas, treinta años atrás— del ausentamiento de la obra en medio de una totalización estética de lo real (que no hace otra cosa que maquillar el horror) y de una euforia del arte, respecto de lo cual la crítica debía asumir una tarea propiamente crítica. Haciéndose cargo de que la vocación y destino de la obra es la presencia cumplida, de la cual la obra misma es la cifra, le concerniría a la crítica atender a lo cifrado en ausencia, que era la condición de la obra que me parecía advertir entonces¹.

1 La conferencia fue publicada en 1994 en el número 8 de una revista cultural caraqueña, de nombre *Criterión* (no tengo el registro de las páginas), y posteriormente, en la revista *Aisthesis* (Oyarzun 1997).

Como quiera que ello sea, a propósito de los modos del silencio, quizá no tan distantes de lo que llamaba la “cifra” y lo “cifrado”, mientras más silente, reservada, mientras más se muestra replegada sobre sí misma la obra, más audible se hace. Quiero entender esos múltiples modos como modos de la obra. Y de una obra —esta, de Gonzalo Díaz—, de un conjunto de obras que en su heterogeneidad, en su cuidada diáspora, tienen por rótulo general el nombre alemán *Notizen*.

Notizen: son notas, notas de libro o cuaderno de artista, como esbozos o borradores de posibles obras que aquí, sin embargo, toman cuerpo como tales, sin dejar de ser *Notizen*. En cierto modo, no es solo la diversidad de las “notas” que *Notizen* congrega y al mismo tiempo dispone meticulosamente, sino también es esto mismo, la disposición, es decir, la dis-posición de esas “notas” lo que las confirma en esta calidad de “notas”, pero al mismo tiempo las instituye (me permito este término) como “obras”. Una paradoja recorre, entonces, la muestra, pero esa paradoja es la muestra misma. Lo que muestra la muestra no es ella misma como conjunto o como todo, sino algo que está en ella, pero de costado o de sesgo, al lado de aquello mismo que sería la muestra si fuese un todo cumplido, rotundo, clausurado sobre sí mismo: está al lado, *pará*, en griego, en aquello que la dis-posición separa, aísla, deja a su suerte, suerte que es la de obras que son obras y que son notas: todo a la vez.

Entonces, ¿qué reúne a estas notas-obras aquí, es decir, cuál es la idea o el ideal de su presencia conjunta? Una marina invertida, con la leyenda, acaso melancólica, acaso mera constatación, MADRE, ESTO NO ES EL PARAÍSO; un aparato que fija su triple luz en una palabra en bronce, vertical, oscilante, que consigna la figura retórica por antonomasia, *Metáfora*; una cuerda de brazos paralelos que se juntan y forman un rizo o bucle en el suelo, mientras arriba, contra el muro, esos brazos se mantienen abiertos como fijando las cotas de la inscripción “el soberano”, en mitad de la cual cae una plomada, y, por ende, un nombre que

parece fungir como aviso, como declaración, como divisa, pero que es, por lo pronto, la inscripción de un nombre sobre la pared en nítidas letras negras: ASAMBLEA CONSTITUYENTE. En la contundencia de su estampa no deja ver ni entrever la relación que tiene con las demás obras. Ella es, sin más, cabría pensar, una *Notiz*.

Siguiendo esta pauta apenas incipiente, permítaseme ensayar un recorrido incidental, como llevado por las primeras cosas en que la mirada se fija no bien cruzado el umbral de D21 —el espacio de exhibición— y luego todo aquello a lo cual, de paso en paso, va dirigiéndose la atención. Al cabo del recorrido, que será incidental no solo por esta simulación, que en verdad trata de ser una evocación de mi visita a la muestra, sino que lo será también por lo que diré a propósito de cada hito, al cabo del recorrido, digo, intentaré algunas consideraciones —que seguramente no serán menos incidentales— sobre el modo y los modos de ser de la obra de que hablaba hace un momento, sobre lo provisorio y transitorio de las obras como *Notizen*, hablaré de lo que a falta de mejor vocablo llamaría la atmósfera general de la muestra, el *dis-* de su disposición, que no solo remite lo que se ve al silencio, *como* silencio, sino que también, discretamente, suspende, corta por un instante fugado, el aliento.

Digamos que uno ingresa —ingreso—, e inevitablemente advierte el relumbre intermitente, metálico, de un ingenio que después sabrá se llama *El Mito de la Caverna*. Basta un reojo a la izquierda para que se haga valer la leyenda ASAMBLEA CONSTITUYENTE, y como se está en un tiempo en que eso que la leyenda nombra de alguna manera ocurre, precariamente está ocurriendo, “uno” piensa: esto es una declaración. Casi a las espaldas, se ve a la derecha una pintura, una marina con veleros, de marco dorado, que está cabeza abajo y lleva también, invertida, una leyenda impresa en negro: MADRE, ESTO NO ES EL PARAÍSO. Echas un reojo a la primera leyenda. La admonición debió haber sido tomada en cuenta.

Pasa uno —paso— ante esa especie de enigma que tiene aquella otra inscripción: *el soberano*, y piensa —pienso—, bajo la impronta de esa primera leyenda (hablar de leyenda a propósito de ella hasta parece atinado, a estas alturas) y como adivinando: “el pueblo”. De otro reojo se dejan ver las seis letras de bronce sobre planchas de bronce, en marcos impecables, que significan o señalizan la diversidad y la disidencia de género², la variante múltiple de las opciones de sexo y de vida, que uno, una, una celebra porque anuncian el fin de algo que, no sabes bien qué, algo que odias desde el fondo mismo de lo que sea que seas tú. Pero las ves allí, trasladadas o traducidas a una imparable severidad y fijeza invariable, y lees en bajorrelieve en la placa que suscribe la serie: *Realismo Socialista*.

Como para huir del embrollo, giras. Un poco. Algo es más notorio, a otras cosas tienes que acercarte. Pido auxilio al artista, con uso de ciertas ventajas que se tienen por escribir *post festum*. Las ventajas no son dudosas; el uso probablemente lo es.

La magnitud y la gravedad engañosa de la construcción que ocupa, menos o más, el centro del espacio, llevan al observador a mirar aquello que es más aéreo, aparentemente menos denso: un rectángulo de luz proyectado sobre un muro y una foto enmarcada sobre la cual se ve una animada escena de baile de *belle époque*, en el muro vecino. Se detiene, el observador, me detengo, en lo primero: *El Último Cuadro de Malevich* es la evocación lumínica de esa joya ejemplar del suprematismo, *Blanco sobre blanco*, que Malevich pintó a no más de un año de la Revolución de Octubre. Un trípode *high tech* proyecta en rectángulo la luz de un foco ajustable sobre la muralla (blanca); bajo el rectángulo, un nivel metálico, al costado izquierdo pende una plomada. En la pared que hace ángulo con el muro iluminado, la fotografía de una joven hermosa de mirada estricta, sentada grácilmente

2 LGBTIQ: *lesbian, gay, bisexual, trans, intersex, queer*.

sobre un travesaño a las orillas de lo que supongo ser un río: es la gran duquesa Tatiana Nikolaevna Romanova, segunda hija de los zares de todas las Rusias, asesinada a los 21 años junto a su familia en julio de 1918, a no mucha distancia temporal de la data de la pintura de Malevich. El sobrerrelieve de la hoz y el martillo montados en una estrella, en el borde superior del marco negro del cuadro fotográfico, funge como firma histórica de lo que impuso a Tatiana temprana muerte. El haz de un miniprojector muestra la breve secuencia —que se repite en *loop*— de un baile aristocrático de muchachas y oficiales en una pérgola o bajo un gran toldo provisto para la ocasión, sugiriendo que la joven que evoluciona en primer plano ha de ser la gran duquesa, *La Novia Muerta*. La contigüidad de una y otra obra-Notiz podría considerarse intencional y, sin embargo, aunque lo fuese, lo que hace no es proponer una relación interpretable, un envite a la búsqueda de sentido, sino, en conformidad con lo que llamé la dis-posición, mantener a una y otra en el espacio, el tiempo y el vilo neutro en que cada una reposa en su mero hallarse.

Das un paso atrás. Estás en un ángulo de mirada.

Gonzalo Díaz señala que los dos trípodes de la muestra, el que sostiene tres focos halógenos y un espejo apuntados hacia la palabra *Metáfora*, bronceína y en continua oscilación, y el que sujeta el foco que proyecta sobre el muro la luz de *El Último Cuadro de Malevich*, son, serían, respectivamente, “El Poeta” y “El Pintor”; de hecho, la primera obra tuvo inicialmente ese nombre, “El Poeta”, no solo por razones obvias —al fin y al cabo, se trata de la metáfora, dice Gonzalo Díaz, “la reina de los tropos”—, sino por otras que refinan la obviedad de las primeras.

La palabra de bronce oscila constantemente por la tensión del alambre en espiral que la sujeta al cielo raso y a un yunque sobre el suelo; una varita acrílica que gira en 360° cada minuto toca la espiga de la “f” de *Metáfora* haciéndola retemblar levemente, para recuperar al punto su oscilación constante. El juego

—porque es un juego, la más seria de las ocupaciones, se diría— acusa aún más la duplicación de la metáfora que, se sabe, siempre se excede a sí misma, porque su vocación es no descansar en sí, sino enamorarse de lo que ella no es.

La palabra “Metáfora”, su sombra borrosa y los inquietos reflejos que proyecta sobre el muro, a su vez, su propio reflejo en el espejo, traman al infinito la escena imaginaria de la caverna.

Se dirá —digo— que la *idea* (empleo a propósito esta palabra ya lo había hecho), la idea que dicta aquellos nombres, “Pintor” allá y aquí “Poeta”, es precisa y trae mucho detrás de sí. *El Mito de la Caverna* fue el título definitivo que dio Gonzalo a la primera *Notiz* y ese nombre o título es como un abismo: es el abismo del “como”, pronto hablaremos de eso. Por ahora me detengo en el motivo platónico (que inevitablemente va a dar a lo mismo). Pero no me detengo de inmediato en *La República*, en cuyo argumento hallamos, para solaz de comentaristas, analistas y exégetas, el “mito de la caverna” (libro séptimo, al comienzo), sino en el más tardío *Filebo* (38e-39c) que sugiere, como modelo de percepción y memoria, la colaboración en la intimidad del alma (que, dice Sócrates, se parece a un libro) de un escriba (*grammateús*) que suministra la palabra y un pintor (*zoográphos*) que pinta la imagen; ambas, palabra e imagen, pueden ser verdaderas o falsas. Estos dos *demiourgoí*, obreros que son del alma, que laboran en ella, y que de alguna manera son metáforas de sus operaciones sutiles, le proveen en espejo lo que estas mismas hacen, que podrá ser, en sí, virgen e incólume, pero parece requerir del signo, el reflejo y la lumbre para que ellas puedan acreditarse, a sí mismas y para sí mismas, *como* lo que son. Esto último, desde luego, es la versión inversa, especular, herética, de la lección platónica, y me parece le cuadra mejor a la proposición de Díaz. (Que, en el fondo, no deja de ser platónica: en el doble fondo).

Quiero decir con esto que en aquella intimidad, como regla y, aun más, en calidad de principio de las correspondencias entre

pensamiento, palabra e imagen y de la pertinencia de aquel y de estas en vista de lo real (correspondencias y pertinencia que, si se dan y se certifican, son verdad), se aloja y hasta hace de las suyas el diablillo del “como”, sin el cual ninguna de ellas se cumple. ¿Cómo administrar, diremos, esas relaciones horadadas de trampas y complicadas en pliegues, turbadas por vías ciegas, por dobles y triples direcciones, por simples equívocos, sin un auxilio que las mida en todas las ocasiones y ocurrencias, sin un *como*, que ponga la distancia, que acuse la diferencia? No basta con admitir de alguna manera el no, es decir, el “no es”, y con él todo ese juego de signos, reflejos y lumbres, de efímeras reverberaciones sobre la superficie de lo que de veras es, conceder y, por cierto, fiscalizar todo lo aparente, y así la posibilidad misma de lo falso (Platón, a propósito del parricidio del padre Parménides, que prohibía pensar, decir y atribuir, del modo que fuese, ser al no-ser, *tò mè ón*, *Soph.*, 240e-241a). Y es que de esas mismas reverberaciones inconstantes —en medio de las cuales moramos—, unas, de primer grado, son *como* lo que de veras es, son cosas, y otras, al estilo del *trompe l’œil*, definitivamente no, solo son *como* cosas, y entonces, ¿cómo se distingue un “como” del otro a fin de asegurar el vínculo del ser y la verdad? *Metáfora* podría ser un nombre del recurso que permitiría esa distinción, en la medida en que se sujete al “como” de primer grado de punta a cabo. La filosofía, en ese rinconcito inconfesado suyo, sabe que sin este “como” no hay cómo seguir; “como si” también ayuda, y quizá “si” más, pero “como” es la matriz, al igual que lo es de la metáfora³.

3 Aristóteles sugiere que la metáfora nace de economizar el “como”, que es propio de la imagen, si bien el rastro de la primera, aunque fuese borrajado, permanece: “La imagen (*eikón*) también es metáfora, pues la diferencia es pequeña; en efecto, cuando se dice que Aquiles ‘saltó como un león’ es imagen, pero cuando [se dice] ‘saltó el león’, es metáfora; pues, por ser valerosos ambos, [el poeta] llamó león a Aquiles por traslación. También es útil la imagen en el discurso, pero rara vez, porque es poética. Hay que aplicarlas como las metáforas, pues son

No hay cómo seguir, a menos que se ejerciera el control más implacable sobre el “como”, a fin de que no se extralimite, no se enrede en sombras y reflejos y, si eso no es posible, se renunciara de plano al “como”, que, sin embargo, siempre va más allá del plano. Su extensión, su alcance son, así parece, totales, van del cielo (en este caso, del cielo raso) a la tierra (es decir, al suelo de parqué). El “como” se estira como un resorte. Es un resorte. Esta pareciera ser una *Notiz für die Philosophie*, que valdría la pena anotar. ¿No hay cómo salirse del “como”? ¿Haciendo como si, quizá?

Retorno a las dos *Notizen* que me han dejado en suspenso y es posible que lo que voy a decir sea muy peregrino. Pero contemplando *El Soberano* con un dejo de perplejidad, pienso en Heráclito: *aìòn paìs esti paìzon, pèsseúon; paidòs he basileíe*, “el tiempo [de la vida] es un niño jugando, moviendo las fichas; de un niño es el reino” (DK, fr. 52). En griego, *basiléus* es el rey, el soberano: de un niño es la soberanía, podría decirse con igual validez. Gonzalo Díaz ha trabajado con citas de Heráclito en la serie *Índice*. El cordón que cuelga y forma un bucle sobre el suelo me sugiere la cuerda de saltos que niñas y niños han frecuentado por largo tiempo, ahora menos, es cierto. A mí no me resultó nunca, es decir, lo intenté varias veces con suerte disímil pero básicamente mala y lo dejé, de modo que con eso se estableció ese “nunca” para mí, como “tiempo de la vida”. Una cuerda de saltos se me antoja “el soberano”, pero también un símbolo peculiar, precisamente por ese bucle con aspecto de lazo que se hace sobre el suelo y que pareciera solicitar de las sogas verticales algo similar en la altura: que no sigan sus cursos paralelos, sino que se junten una y otra en un punto céntrico y con el retortijo que yace formen un símbolo de infinito. Sería un infinito en anamorfosis, si se quiere, pero infinito al fin. Este que se ve aquí es, en cambio, un infinito abierto en los extremos, presto a que unas

metáforas que difieren en lo que se ha dicho” (*Ret.*, 1406b20-26), es decir, difieren en explicitar o sobreentender el “como”.

manos infantiles cojan uno y otro extremo e inicien el juego: el juego infinito del niño soberano o de la niña que iba a ser reina y que, en definitiva, a pesar de todo, lo será. “Siempre”.

Se pensaría, seducido por este “siempre”, que no sé de dónde salió, en un lugar incólume. El paraíso.

El paraíso es aquí una instancia cardinal, crítica, que está en juego desde los inicios de la trayectoria artística —en tal caso pictórica— de Gonzalo Díaz, bajo la figura miltoniana del “paraíso perdido”. En 1978, creo, visité una exposición en una efímera sala de la avenida Pedro de Valdivia que tenía ese título, por cierto, mucho antes de conocer al artista.

Al paraíso no solo responde Malevich, sino, tal vez con más malicia, la construcción de que hablaba, *El Fin de la Historia*. ¿De qué historia, de la universal, de una en particular, de la nuestra, la tuya, la mía? ¿Y qué clase de fin sería este? Supongo que más de alguien habrá barruntado algo así como un airecillo mortuario en la muestra. Lo que está mal dicho, porque no se trata de la muerte, aunque ella esté significada o referida directamente por dos de las *Notizen: La Novia Muerta*, la hermosa Tatiana, y *Civitas Dei*, sin que dejemos fuera el rectángulo blanco (que podría leerse como lápida⁴) y quizá si también la gravedad solemne del bronce de *LGBTIQ*, distinta al inquieto relumbre del bronce de *Metáfora* y sus reflejos evanescentes sobre el muro. Podría uno hacer

4 En la “noticia” (la llamaré así) que Gonzalo Díaz me hizo llegar sobre esta *Notiz*, dice él, a propósito de la marina invertida: “puesto allí, patas arriba, al revés, como bandera arriada, sería el pasado vencido de la pintura, separado por el murete que sostiene la proyección de luz de ‘El Último Cuadro de Malevich’, como la práctica revivida de la pintura, consciente de la manipulación del lenguaje. El futuro de la pintura (a la izquierda) separada de su pasado esclerótico, por ese muro”.

extensiva la idea y traer a cuento *Madre, esto no es el Paraíso*, ya no solo por la triste constatación (antes hablé de melancolía, pero en verdad me parece mucho más a tono pensar en un enunciado lacónicamente descriptivo), sino también por el cielo lívido que la pesantez del mar arrastra en la misma dirección hacia la cual apuntan unas velas que serían airosas en vertical ascendente y aquí no son más que índices o quillas, en escarnio de lo que deberían ser, ¿y qué hace esa minúscula embarcación, esa especie de Ícaro náutico bruegheliano que todavía se sostiene pendiente de las olas? Si *El Último Cuadro de Malevich* viene a sancionar una cumplida obsolescencia de la vieja y manida pintura, no celebra su defunción ni la subraya, sino que escribe su epitafio en blanco sobre blanco, aplacando hasta la nada los colores de la marina inversa y el mismo negro de la inscripción⁵.

Y entonces, es el fin, no la muerte. *El Fin de la Historia*. De toda historia y, se diría, como algo ya acontecido, desde siempre. En un gran contenedor de plástico flota una piedra negra y porosa de lava volcánica que ocupa casi toda la extensión del contenedor. La piedra, liviana no obstante su tamaño, oscila blandamente en el agua, mecida por un remolino activado por dos bombas que están conectadas a un dispositivo externo computarizado provisto del programa pertinente para generar la acción de las bombas. Un complejo de cables pende del cielo raso; la altura originalmente prevista exige, en este espacio de menor elevación, que se forme una suerte de colgadura que evoca a lo lejos *El Mito de la Caverna* y *La República* (todavía no visito esta última, pero

5 También tiene aire de lápida el conjunto severo de *LGBTIQ*. Y entonces imagino un diseño en doble ángulo inverso entre este último, *El Último Cuadro de Malevich* y *Madre, esto no es el Paraíso*: un aspa, una ese angulosa, en que la segunda *Notiz* es el eje que sanciona, en retrospectiva, el fin de una pintura, de una historia pictórica, y se anticipa, lápida sobre lápida, a un arte inerte.

reparo en la coincidencia de los nombres) y, de algún modo, evoca también *El Soberano*, a la inversa. Desde lo alto, los cables alimentan un reloj instalado sobre la piedra: el número de partida (o de llegada, se trata del fin) es 65.000.000; el reloj ha de contar los segundos hasta alcanzar esa cifra⁶. No recuerdo en qué número iba cuando lo miré por última vez. Ahora que lo visito de memoria y con el auxilio de la imagen, pienso. Pienso en el fin y en el tiempo.

En el video de Gabriel Díaz que recorre la muestra —medido, preciso, lúcido— hay unas secuencias que son o casi son parte de ella. El viento agita las ramas y las hojas de los árboles que se ven a través del ventanal. Por un momento riman con el baile de las nobles muchachas y los oficiales y se reflejan infructuosamente en las rígidas y rotundas letras de *Realismo Socialista*. A la distancia juegan a ser el reflejo de los reflejos de la palabra *Metáfora* en el muro. Quizá acompañan con su gracia elemental el discreto vals de la piedra volcánica en el contenedor. Sin estas suaves inquietudes no sabríamos lo que es el estar. Las hojas que el viento briza son el tiempo. Los reflejos y relumbres su medida. ¿Y qué relación tiene esto con el fin? Acaso es la cuenta constante del tiempo la que murmura el fin en cada instante. El fin que acontece en cada instante, que ya ha acontecido, en el paso incalculable de un instante a otro. Contar cada instante no puede sino ser un juego. Que no se olvide: *aìon paìs esti paìzon, pesseúon*.

Me desplazo. Avanzo hacia otro recinto.

Antes de acercarme y examinar otra estructura mayor, me detengo a observar una mesilla lateral con una pata baldada, a la que un par de apéndices de madera basta y el mango y la cabeza de un martillo de bronce auxilian, a fin de que llegue hasta el suelo o allí se apoye. Una hoz, también de bronce, descansa sobre su

6 La cifra, supongo, es arbitraria.

curva junto al martillo. (El emblema que una y otro forman, aquí desarticulado, es asiduo en la obra de Gonzalo Díaz.) El auxilio y el apoyo son precarios, en cualquier momento —uno se imagina— van a ceder. Sobre la mesa un libro, el Código Penal de la República de Chile. (No la Constitución, como más de alguien podría haber previsto, sino aquello en que *esa* Constitución que nos rige —y quizá la que venga, también, desdicha de lo que somos— se define, se resuelve, se administra: la *pena*, en todos los sentidos que se quiera). Un miniproyector, sostenido por un brazo diagonal (como el de *El Paseante*, 2008) proyecta en plano cenital, sobre la tapa del libro, la secuencia sin fin de la batida y la resaca del mar en una playa flanqueada de rocas, que supongo ser una del litoral central de este país⁷. Y uno se imagina una niña saltando la cuerda sobre la arena, cantando con dejo de rock y ojos de infinito, “madre, esto no es el paraíso”.

Un paso más.

Civitas Dei, “Ciudad de Dios”, que, como se sabe, es el título de una obra monumental de Agustín de Hipona, entrega aquí su acepción más sobrecogedora. ¿Qué son esos bultos alargados que evocan demasiadas cosas perturbadoras, memoria de estragos, engendros, de ritos, tormentos? Depositados y dis-puestos (empleo nuevamente esta grafía en el sentido antes apuntado) sobre una especie de catre o chasis (como lo llama Díaz con más pertinencia), cada uno de ellos tiene sobrescrita cada una de las jerarquías angélicas, de tres en tres, la inferior (Ángeles, Arcángeles, Principados), la media (Virtudes, Potestades, Dominaciones), la suprema (Serafines, Querubines, Tronos). Es como una suerte de hallazgo arqueológico de un tiempo sin tiempo en que, antes de todo vestigio humano, hubo ángeles y jerarquías y

7 Una playa similar muestra, por ejemplo, un “grabado digital” con la leyenda que volveré a evocar de inmediato. El “grabado” formó parte de la muestra *Índice*, en D21, 2010.

“cosas que somos demasiado jóvenes para entender”⁸. Y se me vienen imágenes, secuencias, de viejas películas baratas de ciencia ficción, que atesoran, y que hablan de ese tiempo sin tiempo y proclaman, a punta de precarios efectos y diálogos ingeniosos, su infamia espantosa. Allí merodean los ángeles.

Me dio por recordar *Hydriotaphia*, de Thomas Browne, que al cabo de un exhaustivo escrutinio de costumbres fúnebres en el mundo da cuenta de unas urnas cinerarias excavadas en Brampton, Norfolk, y que Sir Thomas describe con prosa pulida⁹. Poe emplea un pasaje de la obra como epígrafe de *Los criminales de la Rue Morgue*. Y Borges la menciona al final de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: el mundo, el nuestro, es invadido paulatinamente por el universo idealista de Tlön, contemporáneamente con la segunda guerra mundial; el mundo, al fin, en su fin, en el fin de su historia, se va volviendo otro, hasta que ya no quede de él sino Tlön. En las postrimerías el narrador, que es “Borges”, se entrega impertérrito a una traducción quevediana de la obra de Browne (Borges 1974, 443). La primicia de la insidiosa invasión es un cono diminuto de peso insoportable, al que se van agregando paulatinamente otras anomalías alienígenas. Estos vestigios de materia densa y gravitante —que contrastan con nuestra piedra volcánica y son la paradoja de un universo idealista— dicen algo,

8 Una mínima modificación de un verso de la letra de *The Book of Love*, de Peter Gabriel: “[...] *things we're all too young to know*”.

9 Thomas Browne, *Hydriotaphia, Urne-Buriall or, a Discourse of the Sepulchrall Urnes lately found in Norfolk* (Londres, 1658). La humedad de esos fardos, hechos —según indicación del artista— con barro húmedo, envueltos repetidamente en gasa cada vez que se los volvía a mojar, durante un año y medio a la intemperie, me obligó a leer el título de la obra de Browne elidiendo la iota: hidrotafia, como si se tratara de urnas o sepulcros (*táphoi*) hídricos, lo que no está tan lejos del título, dado que *hydría* es una cuba o un cántaro, continente de líquido; también es una urna de votación.

quizá, acerca de lo que pueda ser la unión de materia e idea allí donde no hay metáfora o “como” que sirva de puente y de resguardo. De otra modalidad de esa juntura o síntesis, cabría conjeturar, se tuvo noticia en los días en que, según el relato, aparecieron aquellas primicias, a la vista de las bombas que sepultaron en horror y ceniza a Hiroshima y Nagasaki.

Pero quizá esto mismo repercute sobre la condición de la obra. Que, quizá, “desde siempre”, se debe al destrozo.

Mi primera impresión al visitar D21 fue pensar que asistía al despliegue de una poética, de la poética de Gonzalo Díaz. Pero al mismo tiempo sentí que “poética” no era un término que atinara con lo que confusamente vislumbraba y sobre lo cual intento ahora hacerme claridad, a tientas. La verdad es que me pregunto qué me llevó a pensar que en esta muestra podríamos estar asistiendo a la poética de Díaz. Insisto: poética no era —y no es— el término propicio, porque viene cargado con el peso abrumador de la *poíesis*, la *productio*, la *creatio* y todas las otras magnitudes y valencias que están asociadas a estas nociones inveteradas y que son, precisamente, el horizonte de nuestro entender, percibir y experimentar “obras de arte”. No es esa la palabra, como tampoco lo son concepto, programa, idea, aunque esta última me interesa, me importa. No digo que estas palabras sean impertinentes, no tendría cómo sostener una imputación como esa. Solo digo que elevan a potencia —a la potencia de la idea, precisamente— algo que es anterior, que precede a lo que significan, que hace posible su significado, y que lo hace, casi diría, por contraste. Es algo que tiene que ver con el estatuto de la obra cuando esta, virtual, posible, aún no ha sido inscrita en un plan ni le ha sido prescrito ninguno, cuando subsiste un hiato (imperceptible, sí) entre la materia y la idea: un hiato que es aquello que de materia resta en la idea a fin de que haya idea y relación de esta con la materia,

así como aquello que de idea hay, en letargo, en la materia, a fin de que haya materia susceptible de aparecer¹⁰.

Entonces, no es que *Notizen* dé razón de un carácter distinto de obra, distinto a lo que entendemos, percibimos y experimentamos como obra desde los hábitos heredados de la tradición. Lo que muestra *Notizen* —en el modo del silencio, ya me referiré a esto—, lo que discretamente muestra es algo que *en* la obra es distinto del carácter de obra de la obra, algo que es como un rezo, una víspera, un índice, acaso un retorno.

Al final de su presentación de *Notizen* para D21 Gonzalo Díaz apunta:

Pero tal vez el rasgo que aúna con más propiedad la textura de estas obras, además de compartir todas ellas los significados que encierra el nombre de la muestra, sea el carácter provisional que comparten todas por igual, como si no alcanzaran a expandir el acto de enunciación hacia un entramado ficcional de cierta permanencia, a causa de la precariedad de los materiales y objetos puestos en juego y por la geometría de sus respectivas disposiciones, operaciones y procedimientos que definen la relación de estos pequeños ensayos objetuales con una temporalidad muy acotada.

La lucidez de Díaz a propósito de su propio trabajo, de sus “operaciones visuales” es, lo sabemos, ejemplar y ya ha habido sobradas oportunidades de advertirla, de admirarla. Este último párrafo, que da cuenta con toda exactitud del carácter, la condición y la entidad de las obras de la muestra, habla, en verdad, de *la* obra, de lo que llamamos la *obra de arte*, siempre precaria, a pesar

10 A algo como esto se alude escuetamente en *¿Aquí? Para una teoría de las ideas* (Oyarzun 2018), a propósito de la instalación *El Paseante*, nombrada más atrás.

de lo preciosos que puedan ser sus materiales (esa materialidad define la índole de la precariedad); habla del punto, límite, borde o margen en que siempre fallan el enunciado y el acto al que este se debe, porque sin esa falla no habría acto ni enunciado en absoluto, no habría “obra”, y habla, en fin, de lo imperecedero de la “temporalidad muy acotada” a la que está confinada y con la que está, por eso mismo, inexorablemente relacionada *la* obra. Es su secreto, que en silencio nos transfiere, nos infiltra, nos contamina de él, con él: todo es imperecedero en cada mínimo momento, todo lo es, ante todo, en el último, que siempre es cada uno de ellos. Toda obra es un “pequeño ensayo objetual”, un gesto inseguro que persiste por un tiempo de cuyo coto no hay número.

Hay, sí, la pasión de la obra. No hay obra donde no hay pasión, como no la hay donde no hay pensamiento. La pasión del pensamiento y el pensamiento que es la pasión responden por la obra.

Pero la respuesta es *silenciosa*. No es callada, no es muda, no es reservada ni menos omisa. No es callada, no es tácita: *taceo*, en latín, es callarse y callar, con referencia principal a la abstención o supresión del sonido articulado; remite, por lo tanto, a algo o alguien que tenga capacidad de habla, de lenguaje y lengua y que, en el acto de callar, la inhibe o la retiene. Y aunque *silentium* sea el sustantivo de *taceo*, *sileo* tiene una significación antigua, conservada en la poesía, que remite a la ausencia de movimiento perceptible, de ráfaga y de ruido; mienta sosiego, tranquilidad, que se dice del mar, de los vientos, de la noche, de la luna que declina (cf. Ernout/Meillet 2001, 625). Evoco a Safo: *Déduke mèn à Selánna / kai Pleíades· mésai dè / núktes, parà d'érchet' hóra, / égo dè móna kateúdo* (168B Voigt, cf. Sappho and Alcaeus 1990, 170-173): “Han declinado la luna / y las Pléyades; es de media / noche, transcurren las horas, / Y yo permanezco sola”. El poema respira ese *sileo*. Silencio: cuando las pasiones han cedido a lo que en ellas es pensamiento, cuando ya casi no son sino pensamiento, es decir, cuando son reconducidas a lo que las determina como tales y las hace ser lo que son, que no es ello mismo una pasión, pero

tampoco es algo ajeno a ella. Ese regreso, esa noche silente de las pasiones, que es el último pensamiento que ellas dan de sí, es lo que entra en relación con el mero ser cosa de las cosas, con su puro *estar*. Y esto define una condición de la obra que es a lo que, creo, alude el término *Notizen*. Las obras como nota y noticia de ese estar. *Notiz*, *notitia* (dar a conocer, reportar), *notus* (conocido), de *noscere*, conocer, enterarse. Enterarse del estar.

La secreta aspiración de la obra, pienso, es ser cosa y nada más (volver a serlo). La le li lo lu l'artista, digamos l'artista, se mide por la capacidad de prestar oído a esa aspiración (a ese silencio) y darle así lugar visible en medio de un mundo que está siempre al borde de su fin, pero en el cual cada cosa *está*, simplemente, siempre. Estar es la condición de la cosa.

El primer fragmento de *Polen* (*Blüthenstaub*, “polvo de flores”) de Novalis dice: *Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*: “Buscamos por doquier lo incondicionado y siempre encontramos solo cosas”. Es una sentencia recurrente en la obra de Gonzalo Díaz. La frase alemana juega con la cosa (juega, como el niño o la niña de Heráclito), juega con *das Ding*, que frustra la búsqueda de lo que no está condicionado a ser cosa, de lo incondicionado, *das Un-be-ding-te*. Pero en ese juego, en un destello fugaz, un instante, en el vilo de un salto, cosa e incondicionado coinciden. El “como” reposa.

A lo incondicionado, cuya cifra es la cosa en su mero estar, solo le convienen unas notas: lo buscamos por donde sea y siempre hallamos no más que notas.

Y eso, se diría quizá jubilosamente, es *todo*.

Referencias

Notizen

Asamblea Constituyente.

Madre, esto no es el Paraíso.

Lleva referencia a otras frases y otras obras: *He ahí un cuerpo que sucumbe, Mujer, he ahí a tu hijo.* En: *Para escribir en el cielo* (Galería Bucci, 1986), díptico de trípticos, en *Chile vive* (Madrid, 1987), *Tratado del entendimiento humano*, en *Latin American Artists of the Twentieth Century* (MoMA; Bogotá, Sevilla), *Grabado digital 3*, en *Índice* (D21, 2010).

El Último Cuadro de Malevich.

La Novia Muerta.

Expuesta luego en *Pequeña y Hermosa Conjetura* (Il Posto, 2022).

El Fin de la Historia.

El Mito de la Caverna.

El Soberano, ad hoc.

Realismo Socialista.

La República (D 21, 2019).

Referencia: *Grabado digital 3*, en *Índice* (D21, 2010).

Expuesta luego en *Pequeña y Hermosa Conjetura* (Il Posto, 2022), con un cambio de posición de la hoz y el martillo.

Civitas Dei.

Referencia: la obra gráfica *Stratocumulus*, en la muestra *Índice* (D21, 2010).

Obras citadas

- Aristóteles (1999). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Browne, Thomas (1893). *Hydriotaphia. Urn Burial, with an Account of some Urns found at Brampton in Norfolk*. Introducción y notas de Sir John Evans. Londres: Charles Whittingham & Co.
- Diels, Hermann / Kranz, Walther (1960). *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*. Vol. 1 (Herakleitos). Berlín: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Ernout, Alfred; Meillet, Alfred (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. París: Klincksieck.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (1673). *Le bourgeois gentilhomme. Œuvres de Monsieur Molière*. Tomo VI. París: Claude Barbin.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1965). “Blüthenstaub”. En: *Schriften*. Zweiter Band. *Das philosophische Werk I*. Editado por Richard Samuel en colaboración con Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer.
- Oyarzun R., Pablo (1997). “El silencio de la obra”. *Aisthesis* (30: 31-42).
- Oyarzun R., Pablo (2018). *¿Aquí? Para una teoría de las ideas*. Santiago: Ediciones de la Cortina de Humo / D21 Editores.
- Platón (1988). *Sofista*. En: *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Traducciones, introducciones y notas por M.^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos.
- Platón (1992). *Filebo*. En: *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas por M.^a Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos.

Platón (2016). *Sophistes*. En: *Werke 6. Timaios, Kritias, Philebos*. Editado por Gunther Eigler y Peter Staudacher. Textos en griego por Auguste Diès. Traducción al alemán de Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Platón (2016). *Philebos*. En: *Werke 7. Timaios, Kritias, Philebos*. Editado por Gunther Eigler y Klaus Widdra. Textos en griego por Albert Rivaud y Auguste Diès. Traducción al alemán de Hieronymus Müller y Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Sappho and Alcaeus (1990). *Greek Lyric I*. Editado y traducido por David A. Campbell. Cambridge, MA, Londres: Harvard University Press (Loeb).



el soberano

EUGENIO DITTBORN (1943). ESTUDIÓ PINTURA Y GRABADO EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, ENTRE 1961 Y 1965, BAJO LA DIRECCIÓN DE JOSÉ BALMES Y EDUARDO MARTÍNEZ BONATI. A FINES DE 1965 DITTBORN OBTIENE UNA BECA A MADRID DONDE ESTUDIA Y PRACTICA SERIGRAFÍA.

A COMIENZOS DE 1966 DITTBORN OBTIENE UNA BECA DEL GOBIERNO DE FRANCIA PARA ASISTIR AL TALLER DE PINTURA DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES, ASISTIENDO A LA PRODUCCIÓN DE AFICHES PARA LA REVUELTA DE MAYO DE 1968. LUEGO, BERLÍN, HOCHSHULE FÜR BILDENDE KUNST. ALTERNADO CON TRABAJO PARA GANAR DINERO EN EL SUPERMERCADO DEL EJÉRCITO NORTEAMERICANO.

Para Notizen
EUGENIO DITTBORN

Notizblock

Irrupción del yunque.
Acontecimiento de su retorno,
golpea el oído del ojo.
Conjunción y resistencia.
Proa de la obra.

Notizblock

Dice el Diccionario de la Real Academia que flotar

“es sostenerse un cuerpo en equilibrio en la superficie de un líquido.”

Emocionantes por milagrosos, esos huevos antidiluvianos caminaron durante 100.000 años para ponerse al día.

Atrapados, flotaron en obra.

Notizbuch

Papel dorado por los suelos.

Nombres en neón azul

los habitantes del orden celestial.

Luz propia el escalafón del cielo.

Notizbuch

Gruesos peces vendados.

Momias dentro de géneros
revenidos y secos acompañan
a los habitantes del orden celestial.

Notizheft

Letras de neón celeste nombran
la jerarquía celestial.

Ipsso facto entran en relación
con atunes de barro seco.

Envueltos. Alineados.

Abismos de conexión.

Notizheft

El último cuadro de Malevich
ha quedado en blanco.

Muro y proyección
se engendran recíprocamente.

Se tragan uno al otro.

Desaparecen a través de una
ventanilla para caer al iris
blando del ojo.



REALISMO SOCIALISTA



REALISMO



SOCIALISTA





CARLOS PÉREZ V. (1958). FILÓSOFO,
DOCTOR EN LITERATURA.
ENSAYOS VIDEOGRÁFICOS: *PESQUISA SOBRE J.E.B.*
(2008), *PARA PARRA* (2009), *SANTIAGO A VECES*
(2010), *LA NOVIA DE DUCHAMP* (2011), *EN BUSCA
DEL PIANO PERDIDO* (2012), *BERLIN BY HEART*
(2013), *¿Y QUÉ FUE DEL QUECO LARRAÍN?* (2014),
RECORDING ROMÁNTICA (2016), *CARLA CORDUA.*
PASAR LA RAYA (2018).
LIBROS: *DIETA DE ARCHIVO* (2005), *BORGES, AGONÍA
Y EPÍGONO* (2007), *DÍAS CONTADOS* (2012), *CÓMO SE
VE LA COSA* (2019), *CONTRASEÑAS VENCIDAS Y NADA
MAL* (EN PRENSA).
CURSOS (UDP; ICHPA): “INTRIGA Y PSICOANÁLISIS”,
“LA FUENTE DE LA OBRA”.

NOTES ABOUT NOTIZEN

CARLOS PÉREZ V.

“[...] me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar.” La frase es de Barthes y expresa la emoción que lo sobrecoge ante una foto en la que su madre, recién muerta, aparece de chiquilla. “Ella va a morir”, dice de la remota niña que ve. Para el hijo maduro abatido por el duelo, la imagen hallada convierte en virtualidad espectral y, por un minuto anacrónico, vuelve inminente la vida que acaba de consumarse. “Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte” (Barthes 1989, 157).

A *La Novia Muerta*, seguramente la pieza más fascinante de *Notizen*, el autor Gonzalo Díaz la pone bajo la siguiente rúbrica: “En el Centenario de la Revolución Bolchevique”. Tan ineludible resulta la fotogenia de Tatiana Nikoláyevna, segunda de las cuatro hijas de Nicolás II, último zar de Rusia, que conmemorar el centenario de la revolución con una fotografía de la más hermosa de sus víctimas puede ser algo contraproducente; desearíamos que la Revolución de 1917 y el asesinato de la familia imperial, aunque solo fuera para salvar a la maravillosa joven de la foto, nunca hubiesen ocurrido.

Al igual que Barthes respecto de la vieja foto de una niña que él sabe que habrá sido su madre, caemos bajo el magnetismo actual de esa remota quinceañera de mirada circunspecta, arrasada por la Historia hace cien años. Tocada con un ancho sombrero, sentada frente a la vastedad de un lago desierto, a un metro del borde de la playa, se aferra con la mano izquierda al tablón del banquillo sin respaldo que la sostiene, para asegurar su cuerpo con la espalda erguida, luego de girarlo en tres cuartos y quedar de costado mirando hacia el cajón de la cámara. Su rostro conserva

el gesto adusto de quien ha sido importunada, seguramente por papá que no pierde ocasión de tomarle fotos a su bella niña. Un muelle rudimentario ingresa en segundo plano en el deshabitado horizonte lacustre que queda de fondo. Ignora en absoluto lo que a un siglo de distancia nosotros sabemos: cinco años después de tomada esta foto, *ella va a morir*, asesinada junto a su familia tras casi un año de cautiverio bajo mandato bolchevique. Cuando la reconocemos tan despojada de boato imperial prefotográfico, sin la pompa que un retrato pictórico de la gran duquesa incluiría, y cuyas ínfulas pudieran justificar, si acaso, la pujanza destructiva de la revolución, repudiamos la Historia dentro de la cual su destino atroz es un irrelevante dato de archivo.

La obra de Díaz, *La Novia Muerta*, para quien reconoce su fotografía, hace retornar lo ocurrido antes de que ocurra. Aristóteles dilucida que lo propio de la ficción dramática es presentar los hechos no como si estos hubiesen ocurrido (tal es el objeto de la crónica histórica), sino en proceso de ocurrir, tal como podrían volver a ocurrir una y otra vez. La historia cuenta lo que sucedió; la poesía lo que habría podido suceder (*Poética*, 1451b5-6). Se trata del tipo de obras cuya trama (o construcción) toma en cuenta al receptor, con relación a cuya presencia activa se desenvuelve la intriga. Debemos conocer el desenlace del drama para que nos sobrecoja la inminencia fijada en la imagen. Como en el fresco pompeyano analizado por Pascal Quignard (2015), en el cual Medea, aun cuando ya tiene en sus manos la espada de la muerte, continúa taciturna mirando jugar a sus retoños. La pintura antigua, postula Quignard, pone a la vista lo ocurrido en tanto está por ocurrir, como posibilidad no realizada. En el tiempo póstumo, retroactivamente, volvemos al presente en vilo de la inminencia: lo posible es aún posible, la fatalidad aún no ha caído sobre uno. Si el *histor*, el testigo, indaga las causas de la muerte una vez que esta tuvo lugar, el *poietes*, en cambio, pone a la vista el tiempo suspendido antes de la tormenta.

*

En *Once upon a time... in Hollywood* (2019), su último filme, Quentin Tarantino consigue que Sharon Tate, a cincuenta años de haber sido asesinada, se salve apenas por un pelo de ese destino atroz. La construcción cinematográfica corrige la tragedia histórica, dejando a la vista el horror de su fatalidad (sabemos que nada puede revertir eso que pasó) y el de su contingencia (sabemos que nada justifica o exige que eso ocurriera). La fantasía fílmica hace ver que lo que pasó pudo de igual manera no haber sido, o haber ocurrido de otro modo y la despiadada masacre no haberse consumado. En la película, como en un sueño enamorado, Sharon Tate volverá inocente de la muerte que, en la dimensión de lo real, le ocurrió estando embarazada de ocho meses, en un vecindario de Hollywood, junto a cuatro amigos, una noche de 1969. Al igual que en el sueño feliz, que hace volver al amor perdido, pero cuyo recuerdo hace pesar con más intensidad el duelo del que despierta, el espectral *happy end* de la conmovedora película acaba por acrecentar el horror ante la triste realidad histórica del *never more*. Vemos en el último plano, tomado a distancia y desde la altura, la feliz recepción que le brinda la no muerta a su vecino y, al igual que el psicótico de Winnicott (evocado por Barthes), nos estremecemos ante esa escena imposible: sabemos que nada de eso pudo pasar y que *érase una vez*, hace cincuenta años, en Hollywood, Sharon Tate murió asesinada en manos de una banda de parásitos desalmados. Cualquier fotorreportaje así lo certifica y desahucia el deseo que se cumple en la trama del sueño cinematográfico.

En lo que se refiere a la existencia (no al contenido) de lo fotografiado, la fotografía impide toda fantasía. Lo que la fotografía certifica es lo que la fantasía y el sueño anhelan revocar.

*

El retrato fotográfico de la novia muerta es presentado por Díaz tal cual exige el sistema de los objetos del salón ilustrado, a saber, impecablemente delimitado por el paspartú color blanco

hueso, en un clásico marco negro asociable a piano, a gliptoteca, a sacristía, a logia masónica y balaustres. Del lateral derecho del marco surge un delgado brazo flexible que sostiene un nanorreproductor. Esta ortopedia digital proyecta en la pared, sobre el travesaño, en formato fotográfico, un registro audiovisual: la joven quinceañera de blanco bailando en interminable ronda colectiva un vals de orfeón militar (como de Shostakovich) en fiesta exterior y náutica. La reproducción en *loop* de un fragmento de archivo fílmico permite el regreso eterno del bello fantasma. Pero apenas sospechamos que el obtuso girar en banda del vals será ilimitado, la infinita repetición de su ronda festiva e inútil, anhelamos su interrupción: sabemos que todos han muerto y esa catástrofe trivial no nos atañe. Se hace evidente que lo que tiene de real la fotografía —“lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo” (Barthes 1989, 129)— desaparece en lo que tiene de vivo el registro fílmico.

La primicia fotográfica (de la que las hijas de Nicolás II, y sobre todo Tatiana, parecen haber sido precoces nativas) transforma, tanto más que la revolución bolchevique, el régimen de la existencia visible de la historia: por vez primera la existencia pasada de algo es presentada indicialmente. A cien años de inventado el ingenio técnico, Roland Barthes enuncia la nueva dimensión que la fotografía inaugura: “El nombre del noema de la Fotografía será pues: *Esto ha sido*, o también: lo Intratable” (1989, 121). Lo ocurrido, en su pura contingencia, queda establecido y es reproducible y certificado en su incondicionalidad para todo el tiempo venidero. Un absoluto llega a ser verdad y se hace histórico a destiempo: nuevo modo de aparecer y de instituirse la memoria y la historia. “El pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo” (Barthes 1989, 135).

*

Ante la foto elegida y encuadrada por Díaz, de entre tantas que se conservan de Tatiana Nikoláyevna, ante su figura inocente de Historia, uno pudiera evocar las palabras del amigo y camarada de Lenin, el escritor Máximo Gorki, quien siendo testigo de los desmanes injustificados perpetrados por los “pobres de los pueblos”, en un congreso llevado a cabo en 1919 en el Palacio de Invierno, escribe: “Y no lo hicieron por necesidad... No, este vandalismo era la expresión del deseo de manchar y degradar objetos bellos” (M. Gorki citado en Fischer 1966, 350). Imaginamos a Lenin intentando corregir cordialmente tales demostraciones humanitarias, aunque conteniendo apenas la irritación ante la insistente piedad pequeño-burguesa de su amigo artista.

El mismo Gorki cuenta que una noche, con Lenin y otros, se reunieron en el apartamento de Yekaterina Pavlovna Peshkova, la primera esposa de Gorki, para escuchar a Isaiah Dobrovein interpretando a Beethoven.

“No conozco nada más grande que la *Appassionata* —comentó Lenin. Me gustaría escucharla todos los días. Es una música maravillosa, sobrehumana. Siempre pienso con orgullo —quizá sea una bobada— en cuán maravillosas cosas son capaces de hacer los seres humanos.” Luego, levantando los ojos y sonriendo, Lenin añadió: “Pero no puedo oír música demasiado a menudo; actúa sobre mis nervios, me hace sentir el impulso de decir cosas cariñosas, estúpidas y dar palmaditas a las cabezas de las personas que, viviendo en este maldito infierno, saben crear tales bellezas. Ahora no se debe dar palmaditas a la cabeza de nadie... uno se arriesgaría a que le mordiesen la mano; hay que darles golpes en la cabeza; pegarles sin misericordia, aunque, como ideal, seamos contrarios al empleo de la fuerza contra nadie” (Fischer 1966, 355).

Bien pudiera ser el libreto de una ópera bufa. El fanático, con la voz cascada de lobo disfrazado de abuelita, comienza representando el lugar común piadoso de la falsa conmoción estética, para luego no aguantar más con las “bobadas” que se ve impulsado a

decir, arrancarse la careta de vieja y dar rienda suelta a sus incontenibles ganas por arrasar con aquella cháchara sentimental y ociosa. Lenin parece repudiar la dimensión metafísica que adopta el tiempo sostenido por la institución burguesa del arte; la conmoción sufrida tras escuchar la turbulenta sonata es reemplazada por la odiosa necesidad del revolucionario profesional de machacar cuantas cabezas sean necesarias para terminar con todo aquello, así sea maravilloso, que tenga una vida en el pasado.

Intentemos aligerar la desfavorable impresión que nos provoca el testimonio de Gorki. Lenin sabe que la *Appassionata* no es solo una sublime pieza para piano; es un fruto histórico indisoluble de la forma social que repudia y que lucha por superar. Basta asociar metonímicamente el piano de concierto al sistema de objetos del que forma parte (el salón aristocrático y burgués), para entender la institución social de la vida que se sostiene en ese instrumento como en un enorme talismán. La forma de vida “revolucionaria” exige posponer la satisfacción presente (porque en su forma actual la satisfacción de algunos exige la miseria de la mayoría). Lenin se niega a escuchar la sonata de Beethoven para impedir que la emoción que le provoca haga titubear su convicción de que el mundo de salón que dio lugar a esa música —y el tiempo íntimo a que esa música da lugar— debe ser abolido.

Contemporáneas a la Primera Guerra y a la Revolución de Octubre, las obras del altomodernismo estético y filosófico elaboran, por anticipado, el duelo secreto por aquello que la utopía colectivista del comunismo y la enajenación capitalista harán pasar a mejor vida, a saber: el arte como fuente y último domicilio conocido para la experiencia privada de los individuos.

*

La foto de Tatiana en el lago puede ser de 1913. Es el año que Malevich, según sus propias palabras, se “refugia” en la forma del cuadrado y expone “una pintura que no representaba más que un

cuadrado negro sobre fondo blanco” (De Micheli 1988, 386). Por las mismas fechas, de visita en una exposición aeronáutica junto con Brancusi y Léger, Duchamp los interpela: “La pintura ha muerto ¿Quién podría hacer algo mejor que esta hélice?”. La pregunta es esclarecedora. Se trata de un objeto fabricado cuya forma, hasta en sus más mínimos detalles, cumple y genera una muy precisa función, inexistente de antemano. Duchamp parece repetir el criterio por el cual Platón juzgara desdeñosamente la producción mimética. Se trata no de representar un objeto, tampoco de expresar privados sentimientos; se trata de concretar, con recurso a cualquier cosa o material, una idea o asunto sin precedentes; de elevar a objeto un nuevo modo de presencia. Exponer una cosa usual aislada de sus condiciones de uso —una rueda de bicicleta sobre un taburete, por ejemplo— permite que resplandezca con los atributos de perfección de un objeto bien concebido y deja a la vista la disposición que define el espacio del arte: reconocer en la configuración extraña de algo el cumplimiento de una entrañable necesidad. Ese reconocimiento es intelectual —*cosa mentale*, dice Leonardo—, está lejos de la veneración fetichista y exige excluir finalidad y contenido. La obra pretende dar concreción a un proceso de pensamiento y pone en marcha un proceso de pensamiento.

En 1918, año del asesinato de la familia imperial rusa, Malevich expone su serie de pinturas en blanco y escribía:

El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación de hambre; toda obra de arte, por mediocre y carente de significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del buen sentido están muy alejados unos de otros. (De Micheli 1988, 395).

Una centuria después, en 2019, *El Último Cuadro de Malevich*, según la realización de Gonzalo Díaz, consiste en un cuadro de luz proyectado sobre el muro, cuyo deslinde está dado a través de una plomada por un costado y un nivel por la base. Vaciamiento no solo de todo contenido, sino de la tela como contenedor. Lo único que el último cuadro de Malevich da a ver es la verticalidad, la horizontalidad y la condición de visibilidad. *In statu nascendi*. No es función de la *mimetiké tekné* representar lo dado a la percepción, sino arreglárselas para poner a la vista cada vez el estado de emergencia de lo dado: el “esto” intratable en todo trato con cosas, y en cuyo claro —aquí, ahora— uno se encuentra a la vez abierto y eclipsado.

¿Qué cosa es “esto”? En “*Esto ha sido*”; en “*Esto no es una pipa*”; en “*Madre, esto no es el Paraíso*”, locución de la séptima pieza de *Notizen*, cuyo alocutario presupone un hijo como remitente. Determinar lo señalado por el pronombre exige hacer presente la situación de enunciación; el “esto” indica la cosa solamente en cuanto la cosa indicada es objeto de una indicación.

*

“La mesa, la cama o la silla no son objetos útiles, sino formas de sensaciones plásticas. [...] Sólo cuando se liberen del peso de la eventual valoración práctica (es decir, cuando sean colocadas en un museo), y no antes, se reconocerá su valor auténtico (artístico)” (Malevich en De Micheli 1988, 394).

En el curso del tiempo, la irrupción de un metro, de una balanza, de un calendario, de un alfabeto, de una prensa, de un reloj, de un compás, de una escuadra, de una plomada (reduzco el inventario a los símbolos —de linaje masónico y constructivista— recurrentes en Díaz), agencia dimensiones, cronometrías y lugares; hace surgir niveles, cuadrículas, coordenadas, lindes, jerarquías, constelaciones. Usamos esos instrumentos, conocemos su función por medio de su práctica, pero en la rutina de su

aprendizaje y en su aplicación rutinaria, queda oculto el acontecimiento de su emergencia, de su llegar a la existencia y, lo más decisivo, lo más oculto, su real agencia: la de hacer llegar a la existencia, volver histórica, duraciones, distancias y proximidades, absolutamente inimaginables antes de su invención. Vale decir, la transformación incalculable que su irrupción y socialización, mediante el aprendizaje por el uso, hizo sufrir a la vida. Lo que tiene de dispositivo un instrumento es lo que hay de potencia alteradora desapercibida en su función. El advenimiento de un nuevo código, de una nueva regla de traducción, interrumpe una actualidad dada y la transforma.

Aprendiendo a usarlo y siendo dispuestos por su práctica, olvidamos que su operación y todo lo que su agencia hace aparecer fue primicia contingente, ocurrió alguna vez aunque pudo no haber sido jamás. La nueva función convierte en necesidad la contingencia inicial y el usuario, absorto en su proyecto, no puede tener a la vista la determinación que recibe de las cosas con que entra en relación. La producción de imágenes, en contra de Platón que creyó únicamente en la fuerza desocultadora del logos, consiste en ponerle marco a lo que hay de intratable en todo trato: acotar, situar delante, elevar a objeto eso que el uso del objeto oblitera.

*

“Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo” (Borges, *La busca de Averroes*, 2002, 586).

Averroes, en el cuento de Borges, defiende la virtud de una imagen por sobre otra. Ambas comparan asuntos disímiles: la

primera, estrellas con hojas que caen; la segunda, el destino con un camello ciego. ¿De dónde que una permanezca y la otra resulte insignificante? La metáfora de Zuhair, postula Borges-Averroes, está provocada por una experiencia que es o podría ser padecida por todos. Cualquiera que use comprensivamente la palabra *destino* piensa con cierta inquietud en una fuerza ciega, exterior e informe, arbitraria aunque ineluctable, desencadenada por algo que lo mismo pudo ocurrir como no, que embiste e impone un imprevisto desenlace a la vida que la sufre. La imagen de un animal ciego y torpe que nos atropella de golpe es reveladora porque confiere figura precisa al destino como una inminencia repentina que se vuelve fatal. La disposición esencial que nos abre al arbitrio del mundo —a la coacción de la Historia— consiste en esa relación prospectiva ante algo que no vemos venir y que defrauda cualquier expectativa prometedora. No obstante la heterogeneidad de los términos, el poeta, como declara Aristóteles, “percibe lo semejante”. “La metáfora es la transferencia a una cosa de un nombre que designa otra...” (*Poética*, 1457b).

La metáfora (*meta-phorein*) transporta, lleva de un lugar a otro; pero ese traslado del sentido, a saltos, de un significativo trivial a otro incalculable, cuando queremos imaginarlo, quedamos como delante de un cuadro acabado. Así, desatendemos a lo que hay de metamorfosis y tiempo de mutación, de trámite y demora, de dilación y traspaso, comprometido en semejante trance. La dimensión temporal del proceso metafórico pareciera darse mejor cuando escuchamos. La figura del oyente es la de quien está atento al anuncio y espera la llamada. Oír (en latín *obaudire*) significa obedecer. La voz brinda sentido y, aunque el estruendo suceda con retardo a la luz, la audición precede a la visión. La estructura trascendental de la conciencia —la experiencia presente del antes o el después, de lo remoto y de lo advenidero, de lo inmemorial o lo inminente— se rehúsa en la panorámica visual, pero es lo que una obra musical debe saber desplegar. El destino —que volverá a golpear, cada vez, mediante la combinación rítmica de cuatro notas diversamente acentuadas por

Beethoven— arruina lo que alguna vez escuchamos anunciarse como promesa.

En *El Mito de la Caverna*, primera pieza de *Notizen*, la palabra “Metáfora”, hecha de bronce, suspendida verticalmente, puesta de cabeza, entre lo alto y lo bajo, entre el cielo y el yunque que hace de plomada, proyecta una sombra caligráfica en el muro y produce lateralmente un repique mecánico, como el de una campanilla ritual que marca el minuto del espíritu, la inminencia del sanctus en la misa católica. “¿No te parece que existe cierta semejanza entre el misterio de la Misa y lo que estoy intentando hacer?” —le preguntó Joyce a su hermano Stanislaus. “Quiero decir que en mis poesías estoy intentando darle a la gente una suerte de placer intelectual o goce espiritual al convertir el pan cotidiano en algo que posea una permanente vida artística propia... para su elevación mental, moral y espiritual”.

Madre, esto no es el Paraíso. El paraíso es la analepsis de una promesa. Esto, el presente de la historia, no es lo que me prometiste.

*

Su debut acaeció al inicio del Segundo Imperio francés instaurado por el autoproclamado Napoleón III, el pelafustán cuyo oportunismo fuera blanco del arte de injuriar desplegado por Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. A tres años de las primeras placas fotográficas, de la publicación del *Manifiesto comunista* y de las rebeliones de 1848, en marzo de 1851, bajo el mandato de ese sobrino de Napoleón, que un año antes fuera elegido presidente de la recién instituida Segunda República francesa por la nueva Constitución, Léon Foucault inauguró la célebre instalación que lleva su nombre. Se trataba de una enorme plomada que pendía de un sublime punto fijo al centro de la cúpula del Panteón de París, mediante un cable de 67 metros y cuya esfera pesaba 28 kilogramos (una bala de cañón recubierta de latón de la que sobresalía un punzón que rozaba una capa de arena húmeda extendida en

el piso). Completamente indiferente al tráfico sórdido o heroico de la Historia, el único propósito de la instalación era demostrar, como al sesgo, en la extravagancia de la huella dejada en el suelo de arena por su báscula, que el globo terráqueo estaba en movimiento, que rotaba incesante por todo el tiempo del mundo. (Ese tiempo todo, en curso en el contador electrónico de *El fin de la Historia*, la cuarta pieza de *Notizen*, cuya sucesión ininterrumpida de segundos nunca acaba de sumarse). La facticidad cósmica e incondicional era mostrada, puesta al descubierto ante las miradas mortales, actuales y venideras, por una cosa, por un sencillo ingenio artesanal y contingente, de cuyo balanceo rectilíneo, después de treinta y dos horas en esa latitud, resultaba, para sorpresa de todos, una huella radial en la capa de arena que el péndulo rozaba con su puntero. Inferir el movimiento rotatorio del suelo planetario de la incongruencia entre la traza hollada en la arena y el vaivén rectilíneo del péndulo es un proceso mental, una experiencia que no podemos fotografiar ni grabar. No hay registro de esa performance descubridora, del tiempo intelectual puesto en marcha por ese *percepto* que inmortalizaría el nombre de su autor, muerto y sepultado en el cementerio de Montmartre en 1868.

¿Qué pintura o escultura, de las innumerables que a la sazón proliferaban en los salones de París, podría compararse con ese escueto y desnudo artefacto, con la capacidad reveladora de su compás? Incluso las turbulencias callejeras de los desórdenes de junio, todo ese ajeteo de corajes y cobardías, de barricadas y cadáveres, parecería un sórdido teatro de variedades en comparación con el evento secreto y silencioso que, desde 1855, tendrá lugar en el *Conservatoire national de arts et métiers*, donde quedó colgado definitivamente, y después, a lo largo de lustros y centurias, en todos los lugares en los cuales se lo replicara, incluido el que fuera instalado en 2017 en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.

La pregunta por la hechura es meramente oficiosa toda vez que se pase por alto la cosa que se realiza en la construcción

examinada. No es explicando mecanismos cronométricos que descubrimos que la puntualidad o su defecto gobierna la vida desde que los relojes pusieron en marcha la historia de la falta de tiempo. ¿Cómo podríamos experimentar el tiempo, pendientes del reloj que nos indica la hora de ese minuto? No es tampoco mirando absortos el balanceo del péndulo de Foucault ni es aprendiendo a fabricar péndulos que se nos revela la cosa que su oscilación, en contra de las certezas perceptibles, desoculta. “Aprehender la analogía entre cosas muy diferentes”, la acción de metaforizar según fallo de Aristóteles, no se puede enseñar. Fue haciendo coincidir el tiempo privado del duelo con el de la *poiesis*, no clasificando tipos o analizando procedimientos, que a Barthes se le reveló el *Esto ha sido*, la cosa que la fotografía trajo al mundo.

*

A la vuelta de años, un campamento de emergencia, urgente y rudimentario, generado por una pandemia, se establece y acaba en ciudad. Pronto los moradores olvidan que el régimen de vida ahora imperante no es más que la normalización de su estado inicial de enfermos crónicos. Tampoco se acuerdan del trance por el cual cada uno pasó mientras el futuro seguía incierto y el lugar, al que se fue a dar, de la noche a la mañana, precipitados por una fuerza arbitraria y ciega, no perdía aún su extrañeza.

El año uno nunca fue presente para nadie. Es solo desde el recuento posterior, a la distancia de la historia ya acontecida, que un evento contingente (cuya actualidad nos afligió o agitó o sumió en el tedio) adquiere algún sentido. Este se activa después y, lo más importante, desde condiciones imposibles de anticipar por el evento mismo. Acabamos por reconocer a destiempo la intromisión —el silencioso contagio o el impacto traumático— que desencadenó la emergencia. ¿Cómo se fue transmutando el estado entonces vigente? Metástasis de metáforas virales. Es una catástrofe (voz griega que mienta el súbito trastoque de lo alto por lo bajo) lo que, cada vez, permite la elaboración a distancia de lo

que pasó. Cuesta advertir sin embargo que el lugar desde el cual comprenderemos lo ocurrido, ha sido abierto por la infección imprevista y es una secuela del contagio. Tal cual ocurre con una intoxicación, cuyos efectos alteradores son advertidos con retardo, un sentido nunca presente antes conseguirá abrirse paso después, en condiciones por completo desconocidas hoy.

Gonzalo Díaz inauguró *Notizen* en la Galería D21 hacia finales de noviembre de 2019, a un mes de que estallara la revuelta social. Visité la muestra a mediados de diciembre y estas notas fueron componiéndose entre abril y mayo del presente, en tiempo de cuarentena. Increíblemente, de febrero a marzo, saltamos de la anomalía político-social a la anomalía epidemiológica, ambos eventos igualmente inesperados, igualmente perturbadores por su desmesura e inclemencia. Sin que se los viera venir, en un abrir y cerrar de ojos, como se diría, uno tras de otro, uno interrumpiendo y sobreponiéndose al otro, a tal punto que las estridencias del estallido, apenas anteayer tan vívidas y ensordecedoras, parecen hoy, en la larga actualidad del minuto presente, inauditas y remotas. La distancia histórica no es sencillamente la metáfora espacial de una cantidad sumada de tiempo, mensurable cronológicamente. Involucra la brecha abierta entre ayer y hoy por la irrupción de un evento del todo imprevisto, cuya intromisión intempestiva desencadena una emergencia. Pero toda novedad es olvido y, a poco andar, el brote amenazante o prometedor se vuelve moneda corriente.

Puedo suponer que *Notizen* (cuyo nombre plural, con todo, postula unidad de conjunto para las nueve piezas que reúne) fue componiéndose en un tiempo de escritura (anacrónico, pues, e incalculable) previo y diverso al de las movilizaciones que, de la mañana a la noche, en octubre pasado, se desataron con gran violencia en la capital de Chile y en varias de sus ciudades. En febrero el llamado estallido social entró en receso por vacaciones y, contra todo lo previsto, no regresó. La emergencia en que ingresó el planeta por causa de una pandemia cuyos efectos perduran

y cuyas secuelas desconocemos, disolvió en el aire las ínfulas del fantasma insurreccional en expansión que estaba programado para abatirse de vuelta sobre el país de marzo en adelante. Un evento de historia natural de rango planetario interrumpió el evento de historia política local. Un virus de alta contagiosidad y rápida propagación impuso y exigió un régimen de aislamiento y reclusión al que, sin chistar, a regañadientes, aunque aún sobrecoigido, gradualmente todo el mundo ha terminado por acostumbrarse. Si, como recomienda Aristóteles, para componer la intriga se debe preferir lo imposible verosímil a lo increíble inverosímil, nadie debiera tomar como patrón diegético el increíble acaecer de los meses recientes.

*

MADRE, ESTO NO ES EL PARAÍSO

¿Qué significa esta alocución impresa en el cielo, casi al borde superior, de una marina pictórica, puesta del revés? Parece una noble pintura de género, una pieza de colección, con valioso marco dorado, como el que colgaría sobre el aparador de un digno comedor burgués, del tipo que Lenin exigía abolir. Está puesta de cabeza bajo el horizonte del muro y de modo tal que la distancia respecto del guardapolvo es la que habría con relación a la moldura del techo. *Katastrepho*. “[...] me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar”. Durante un minuto anacrónico se me antoja que todo está en posición invertida, patas para arriba, y que el suelo de la habitación es el cielo y que estamos parados sobre él.

La dimensión fúnebre de lo fotográfico, recalcada por Barthes (“Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre una catástrofe”, 1989, 147), se verifica paradójicamente en lo que la novia muerta tiene de actual, esto es la actualidad de su fotogenia. Ensimismada, adusta, risueña, de niña o de joven, siempre lista para la foto, nunca desprevenida a la hora de ser

captada, la confiada espontaneidad de Tatiana delata que la cámara desde muy temprano formó parte del equipaje privado de la familia Romanov y el numeroso archivo conservado hace pensar que es la primera de linaje imperial en tener existencia fotográfica portátil. Nicolás II, padre de familia, al parecer acostumbraba tomar fotos a sus hijas. Gracias al régimen fotográfico los conocemos en su ocio familiar, fuera de investidura y pose. Las muchachas sonríen incluso en aquellas finales que se les tomaron, rapadas, rebajadas, forzadas, en el tiempo de nueve meses de cautiverio, hasta el instante de la masacre. Se conjetura que el señuelo para conducir al grupo familiar al cuarto en el que serán ejecutados fue la invitación a disponerse, seguramente reticentes y contritos, frente al subrepticio pelotón para tomar la última foto antes de la despedida.

Referencias

Aristóteles, *Poética*.

Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Borges, Jorge Luis (2002). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé Editores.

De Micheli, Mario (1988). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Fischer, Louis (1966). *Lenin*. Barcelona: Ed. Bruguera.

Quignard, Pascal (2015). *La imagen que nos falta*. México, D. F.: Ediciones Ve.



El Último Cuadro de Malevich









NELLY RICHARD (1948). CRITIC AND ESSAYIST.
FOUNDER AND DIRECTOR OF *REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL* (1990-2008).
SHE WAS AWARDED AN HONORARY DOCTORATE BY THE UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (2022).
AUTHOR, AMONG OTHER NATIONAL AND INTERNATIONAL PUBLICATIONS, OF THE FOLLOWING BOOKS: *ZONA DE TUMULTOS: MEMORIA, ARTE Y FEMINISMO* (2021); *ABISMOS TEMPORALES. FEMINISMO, ESTÉTICAS TRAVESTIS Y TEORÍA QUEER* (2018); *LATENCIAS Y SOBRESALTOS DE LA MEMORIA INCONCLUSA* (2017); *DIÁLOGOS LATINOAMERICANOS EN LAS FRONTERAS DEL ARTE* (2014); *CRÍTICA Y POLÍTICA* (2013); *CRÍTICA DE LA MEMORIA* (2010); *FEMINISMO, GÉNERO Y DIFERENCIA(S)* (2008 / 2018); *FRACTURAS DE LA MEMORIA. ARTE Y PENSAMIENTO CRÍTICO* (2007); *RESIDUOS Y METÁFORAS. ENSAYOS DE CRÍTICA CULTURAL SOBRE EL CHILE DE LA TRANSICIÓN* (1998); *LA INSUBORDINACIÓN DE LOS SIGNOS: CAMBIO POLÍTICO, TRANSFORMACIONES CULTURALES Y POÉTICAS DE LA CRISIS* (1994); *MASCULINO / FEMENINO* (1993); *MÁRGENES E INSTITUCIONES* (1986 / 2007).

OCTOBER 2019. WHAT ABOUT ART?

NELLY RICHARD

1. **The Broken Illusion: *Mother, this is not Paradise* (“Madre, esto no es el Paraíso”).**

The revolt of October 2019 shook both the institutional administration and the economic planning of Sebastián Piñera’s government, turning upside down the normality and regularity of the so-called “democratic order” with the explosive force of an event, that is, of something that irrupts and disrupts: something that bursts the chronology of how things happen, succeed one another and are projected—as well as the explanatory reason that would dominate their sequential logic. The upheaval of October 18, 2019, threw everything out of control, pushing rhythms and phases towards the paroxysm of vibrations in the streets (“el pueblo”)—which had not reached such intensity since the early days of the Chilean transition. After many years of being silenced, of censorship and inhibitions, the bodies and words of discontent took over the public space to cry out: “We are no longer afraid”. Multitudes took to the squares and streets *en masse*, to protest and assert their categorical and impatient rejection (*No more abuses* – “No + abusos”), after more than thirty years of grievances caused by the economic powers that be (the financial accumulation and concentration of wealth based on the maxims of business profit and gain) and the political-administrative power of the “democracy of agreements” that used Consensus as a neutralizing mold to submerge society into a general state of passivity, conformity and resignation.

The semi-insurreccional effervescence of October 18, 2019, broke with the narrative called “transition”, creating a cataclysmic effect that precipitated Chile into an abyss of the unknown and the unforeseeable: opening an almost unfathomable abyss

inside the game of uncertainty between the fascination of rebirth (*Chile woke up* – “Chile despertó”), on the one hand, and the fear unleashed by the extreme violence which stirred dark drives of destruction, righteousness or redemption on the other.

The sublimated order of an ideal country (the neoliberal democracy that Sebastián Piñera described idyllically only a few days before the outbreak of October 18, 2019, as an “oasis of peace and liberty”) is metaphorically refuted by G. Díaz as soon as the spectator enters the *Notizen* exhibition. In the wall at the entrance of D21 Gallery, a marine painting hangs upside down, featuring a phrase on its painted surface that is both a complaint and a warning: *Mother, this is not paradise*. A marine painting hanging in the opposite way its normal disposition would suggest, reveals to us—figuratively—the failure of the sense of calm normality the permanence of the established order guarantees. The upside down—inverted—painting breaks the vision of a calm world of things that are definitively located in a fixed and stable place. The known world (that of a painting hung in a determined manner on a museum or gallery wall; that of the techno-economic administration of the neoliberal programme inherited from the dictatorship) has become totally unfamiliar. Like the painting, known “reality” appears head down with its feet in the air. The message of childlike disappointment (*Mother, this is not paradise*) uttered by someone complaining about the unfulfilled dream of beauty and happiness (the beauty offered by the pleasant view of the seascape adorned with a golden frame; the imaginary happiness promised by the archaic myth of the refuge-mother to whom the son turns in search of protection) shows us, on entering the gallery, that the gesture of turning upside down (*dar vuelta*) the work which inverts pictorial representation is part of the revolt (*re-vuelta*) of the senses that makes Chile more chaotic today.

2. The Place and Modes of Art

Beginning on October 18, 2019, bodies and forms of speech invade the streets and squares with the carnivalesque festivity of a motley mixture of dance and song, disseminating—in canvasses and graffiti—a multiform creativity whose citizen-poetics is written on the walls of the city. Bodies and forms of speech that are launched into public outsidership recognize each other in the “being-together” of marches and assemblies that are self-organized (by neighbourhood, union, student, slums and other organisations) to deliberate on the new scope of the word “democracy”, renewed thanks to such potentializing dynamics of the collective. The irruption-disruption of October 18, 2019, put society as a whole, as well as the historical ordering of its past-present-and-future, out of joint, breaking it apart under the double sign of crisis and exception. Rupturing the continuity of calendar time, the flash of the social outbreak finds its moment of unrepeatability in the “now”: a “now” considered to be the only temporal marker capable of not betraying the exceptionality of the moment, by transmitting the vital urgencies of what is in the process of happening. In turn, the “street” becomes the only setting that could possibly be occupied by a collective and associative socio-political spirit.

The imperatives of both the “now” and the “street” pose uncomfortable questions to the kind of art that elaborates its forms and concepts in a much slower and solitary temporality—that of the studio—than the more extroverted one that is disseminated outside in the city. An art, furthermore, which has not renounced the art gallery as a space of exhibition (as is the case with G. Díaz’s *Notizen* exhibition in D21) and thus, eventually, enters into conflict with the demand that an art of “social critique” (insofar as it is an art not of *works* but of *contexts* and *situations*) should renounce the interiority of the “art-system’s” marks of inscription.

When the social body in its entirety seems to be involved in a fever of transformative interventions that are both *live and direct* and implicate the community as a whole, does it make sense to insist on the specificity of an artistic practice that is differentiated—that is, separated by the framing of aesthetic autonomy—from the other common activities carried out on the streets as a platform of political protest? When social reality speaks the communitarian language of the People, whose historical agency encompasses and dissipates individualities, why insist on the individualism of the author’s signature consecrated by the history of art and the art market? If the “street” offers its public exteriority so that the demands and desires for change can be shared by all, is it right to occupy the private circuit of a private art gallery that bears the stigma of selectivity, just as the social revolt intends to abolish distinctions and privileges?

G. Díaz, whose exhibition in Gallery D21 in Providencia had been planned for some months, takes on these uncomfortable questions rather than omitting or eluding them. To “take on” does not mean here to resolve and furnish these questions with certain and efficient answers, but rather to keep them in *active suspense*, making them vibrate across different wavelengths through dislocated times, histories and memories. G. Díaz doubted for some time the pertinence or impertinence of holding an exhibition during the month of November, 2019, in a space reserved for art in the midst of the social revolt. After considering calling off the exhibition, G. Díaz decided to go ahead (not exactly as it was initially intended but with certain changes in its pieces and their arrangement), thus “exhibiting” himself as an author to the harsh paradoxes posed by the circumscribed and *delimited* exercise of an “art exhibition” while all of Chile seems to have thrown itself into the *limitlessness* involved in an explosive contingency of flows that resist all segmentation and enclosure. “To exhibit (oneself) as an author” means not to avoid the problem of knowing what art *can* or *cannot do*, but rather to engage with the problem in a poetic-conceptual language which, lacking all strategic certainty

with regards to its results, tests itself—essays itself—in the infinite assessment of conjectures and hypotheses.

In the text distributed in Gallery D21 as an account of the exhibition, G. Díaz shares his vacillations:

There is something, however, to which I must refer: namely, those rhythmic and metallic sounds of pots and pans which can be heard both near and far from the workshop in which I write this presentation, both harmonizing with and in counterpoint to horns and sirens of different timbres and intensity, which all establish—with their broad range of dimensions—a deep, compressed landscape (*paisaje*) that allows the “ire of the people” to appear in the light of day. Either we are all vandals and terrorists, having stepped into the street or not, or the vandals and terrorists are all hiding in the shadows with slicked-back hair inside the palace. Of course, in its insistent persistence this unforeseen and unimaginable emergency does not constitute an essay, or a note, or a historical sketch, but refers instead to the most important popular expression of social movements on the streets in the last forty years. Amidst the noises and the social tension that over five days left the city devastated and reduced art to silence, rises the image of the Angel of History, this time with a burning devil tied to its back, leaving the words abuse, death, defenestration, fire, despotic systems, breakdown, ruin, corruption, anarchic abyss swirling in the contaminated air. In this context of maximum asymmetry between the private silence of the workshop and the rowdy brilliance of the streets in flames, the work of art withdraws or, more exactly, folds back on itself, into the concentrated winter of its own language. Thus, October would be the cruelest month.

There is no reason why art should know how to resolve the lack of balance between politics and poetics in this “context of maximum asymmetry”. To underline this lack of balance as a critical tension (which is what G. Díaz does in his text and in his

exhibition) and test the distances between the regimes of experience and meaning in both poetics and politics either through sudden jumps or gentle slippages (as in his work), is the dual mode in which art—sometimes self-absorbed, sometimes beside itself—makes the perception of reality more demanding. Such a demand avoids the binary opposition *inside (art)–outside (street)* that forces judgement to become dichotomous, by making feelings and thoughts pass through the ambiguities of the in-between.

3. Diagrams of the Gaze

In G. Díaz's work, questions concerning art as a vocation during times of social and political revolt are posed from the start, during its preparation and its preliminary study and in the workshop (the revision of archival materials, bibliographical research, the sketching of drafts, testing techniques and procedures, architectural design, screen graphics, etc). This requires calm, unhurried time: the meditative or speculative time involved in the search for languages that revolve around the meaning of the object or figure, whilst intuiting also that it is often inadequacy and maladjustment themselves that are the poetic drives which transmit their currents of inspiration to aesthetic materiality.

As G. Díaz says in his comments on the title of his exhibition, *Notizen* is a “German word that means ‘annotations’, ‘notes’, ‘sketches’, and whose singular can form the words *Notizblock*, ‘notepad’, ‘jotter’; *Notizbuch*, ‘notebook’, ‘writing pad’, with the addition of *Kalender*, ‘calendar’, ‘diary’, and *Notizheft*, that means ‘notebook’.”¹ The exhibition in D21 is tentatively born out of the notes collected in this “notebook” in order to construct small objectual units: the different “works” distributed throughout the

1 Artist's presentation.

gallery as separate parts of a whole called “exhibition”. The fragmentary nature of these objectual combinations distributed in the space of the gallery according to a schematics of angles and points of view selected according to a rigorous perceptive calculus that alternates different fractions of the visual field, contrasts markedly with the anarchic disorder of bodies intermingling in the crowds which massively invade “the street”. The spectator’s first sensation on leaving the street and entering the gallery containing the exhibition *Notizen* is, therefore, one of abandoning the chaos of the multitude which cancels all distance and separation between those who make up a fused Whole (the mass or People), to be confronted, in contrast, by a spatial arrangement that is premeditated in its design or, rather, in its *visual diagrams*: in the tracing of connection, mobility, displacement and emplacement orchestrated by a deliberate mise-en-scène. Rather than affirming itself in the vision of a whole which the works intend to narrate, G. Díaz practices different spatializations of the gaze that include nodes and crossings of images and thoughts made so that a definite punctuation breaks up the phrase “exhibition” to modulate its rhythm. In *Notizen*, these nodes and crossings come from a philosophy of the object and a visual poetics that lead us to reflect upon the theme of proximities, distances, the separation and reunion of units that fracture the signifying relation between history, narration and the explanatory story.

Artistic understanding is activated in the intervals between the reading of one work and another in the D21 galleries, where interruption and discontinuity become spaces to be filled with intermittent meanings that do not pretend to reveal neither the plenitude of an essence nor the totality of a category (be it History, the People, the Revolt, the Multitude, the Event, the Street) but rather, as far as meanings are concerned, to put into relief the precarity of the incomplete. The fragmented space of the exhibition asks the spectator to *act* the intervening distances between one work and another as separation and division, or as juncture, so that the surprise of the encounter with the dispersed,

the multiple and the contradictory can emerge. The variation of distances (geometries, topologies) that “the question of the spectator”² stages—its place and position—thus reappears in the space of the gallery as a strategic demarcation in the critical play between passivity or activity, identification or distancing, consensus or dissensus. The critical-poetic art of G. Díaz does not seek to adhere, like militant art, to the (pre-given) directions of socially programmed changes. It rather seeks to motivate symbolic transformations whose trajectory-and-project relies on the unfinished to emancipate subjectivity.

It is true that to exhibit in a gallery presupposes addressing an artistic public that is constituted through communicative interactions that gravitate around the rituals and self-referential conventions of art, although it is also no less true that today the “circulation” of works (cultural outreach, photographic archives, video recordings, critical texts, etc.) passes through a series of media and mediations that breach the border established by a private gallery’s perimeter fence. In any case, at the entrance of the exhibition, when the spectator encounters the bold typography of two words written on the wall, “Constituent Assembly”, G. Díaz informs us of his intention that the ‘private’ of the private gallery D21 be taken by storm by the ‘public’. These words serve him as a critical reply to the inverted painting nearby (*Mother, this is not Paradise*) confirming that, in effect, the mirage of the Chilean transition from dictatorship to democracy has been shattered and that only a New Constitution can ratify a real citizens’ pact. The two words written on the wall (“Constituent Assembly”) formulate a categorical pronouncement in favour of what the populace is shouting outside, in the street, to challenge the whole system of political and economic abuses imposed in Chile by the dictatorship’s neoliberal model that favoured the

2 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. by Gregory Elliot, Verso, 2011, p. 1, 12-13.

Market and dismantled the State. The slogan that aspires to change everything, “Chile Woke Up” (October, 2019), demands the replacement of the crooked Constitution signed by Augusto Pinochet in 1980 with a New Constitution written by an assembly elected through popular sovereignty. G. Díaz emphatically subscribes to the call for a “Constituent Assembly” but, on mixing the citizens’ demand with the subtle modulations of the mysterious universe that make up his works, he avoids such a declaration of principle being completely absorbed by the simple referentiality of the contingent political present.

The words “Constituent Assembly” install a graphic-rhetorical-enunciative break that separates the intimate and tenuous, delicate poetics of *Notizen’s* notebook (art) from the multitudinous public outside agitating for a New Constitution (politics). The change in scale that goes from the very small (the private, the inside and the handwriting of the notebook) to the large (the public, the outside and the printed letters on the wall) invites the spectator’s gaze to shift from the *small histories* (the objectual micro-narratives inside the exhibition) to the *grand History* (outside the gallery, where the most profound crisis of democracy since the dictatorship is taking place), and vice versa. G. Díaz suggests that the understanding of historical events cannot be reduced to the ultimate meaning of an exemplary lecture on Chile’s destiny, as to be found in the set of ideas associated with Social Revolution. Of course, such an ultimate meaning is unable to restore the detail of the anomalous singularities that are born from the precarious assembly of dissimilar fractions, unresolved plots, shards of memory and forgotten remnants that float adrift and which only art is able to illuminate—undoing the unity of *simple time* (politics) with time-lags and the anachronism of the non-contemporary (*composite time*) with which the poetics of critical art intertwines debacles and survivals, radiance and shadows.

4. Beauty, Death and Revolution

The resonance and consonance of a calendar month (“October”) provide the occasion for G. Díaz to remember a famous historical event that from the perspective of the October 2019 revolt in Chile still awakens passions and sorrows: the Russian October Revolution of 1917. When the artist confesses in his text that “thus, October would be the cruellest month”, it might be that he says so in function of the tense decision of having to choose between art (exhibiting works in D21 Gallery) and politics (postponing the exhibition because no artistic display can compete with the compelling power of the energies in the street). It might also be the case that he had to consider the complexity of the challenge of elaborating complex artistic procedures of poetic-conceptual transvaluation, so that “one image or object be *raised* to the power of meaning of another image or object”. Just as in the mathematical sciences one number is “raised” by multiplying the base by itself the number of times indicated by the exponent, it is a question here, in the realm of art, of multiplying the expressive charge of a form or concept so as to make it attain a maximum of poetic and conceptual condensation and saturation. G. Díaz knows that art’s elaboration of such formula for the exponentiation and transvaluation of meaning is no simple matter. This is why (in the knowledge of “the death drive of art that always haunts its productive processes”³) he tells us of the difficulties that threaten the successful realization of his works. In his text G. Díaz associates this death drive with the eventual failure of creative activity. But the “death drive” G. Díaz mentions is not only what threatens to endanger the art exhibition, but rather what, in Santiago de Chile, is happening outside in the city. Since October 18, 2019, the country was caught up in currents of radical negativity (the de-constituent fury of wanting to tear the whole system down; the incendiary propagation

3 Artist’s presentation.

of fire that would transform Chile into rubble and ruin; etc.) that stamped the month of October with the mark of a “cruel” revelation: that of a society forced to touch the inorganic substrate of a merciless reality, a reality damaged by vast processes of social decomposition and peripheral exclusion that have kept its subjects on the brink of exploding. The ghost of the ‘death drive’ mentioned by G. Díaz haunts art, but it also haunts the political future of society, making itself present as a catastrophic temptation whose signs must be reorientated towards other, more creative ends.

From October to October... The mention of the October Revolution of 1917 is made explicit in the exhibition, *Notizen*, in the title of the work *The Dead Bride. On the Centenary of the Bolshevik Revolution* (“La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolsheviqúe”): a work constructed around the image of one of the Romanov sisters, the daughters of Tsar Nicholas II assassinated along with his whole family on the night of 17-18 July, 1918 in the house where they had been imprisoned (a house in Yekaterinburg sarcastically called “The House of Special Purpose”)—the victims’ bodies having never been found, however, as they were disappeared so as to leave no trace. This piece by G. Díaz is a photographic portrait of Tatiana Romanov, who poses for the camera with her somewhat sombre, penetrating beauty. The luminous impression emanating from the photographic plate contrasts with the blackness of the frame on which is encrusted the—also funereal—State emblem of the USSR. We know that photography is “a crepuscular art” for the sole reason of making the image participate in the “mortality, vulnerability, mutability” that “testify to time’s relentless melt” and death.⁴ The crepuscular character of the photographic portrait on the wall of D21 returns to us the image of this radiantly

4 Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1973, p. 11.

beautiful bride murdered by the Bolshevik Revolution: a bride posing then with her intense and challenging gaze, looking as if she had no fear of anything at all, not even of the unfolding tragedy that would put a violent end to her ferociously abridged biography. The framed photograph of Tatiana Romanov is part of the trans-medial apparatus (*dispositif*) of G. Díaz's work that, from a tripod, seems to extract the particles of frozen time the portrait holds in order to return them to a stream of movement. Next to the darkened portrait there appears a film fragment of the Romanov sister dancing a waltz, happy and carefree, on the bridge of a ship. The moving image (subdivided into invisible cuts by the magic of cinema) marches past in a continuous sequence, whilst the dance music, emanating from a sound source located in the tripod apparatus, enlivens, with its muted timbre, the ambience of this endlessly repeating last waltz. The installation of G. Díaz's *The Dead Bride. On the Centenary of the Bolshevik Revolution* mounts the trans-medial apparatus that juxtaposes two images of the bride, one static and the other mobile, as if it were a matter of dramatizing the capture of a time caught between life and death, permanence and disappearance. Whilst the photograph testifies to the "has been" and the "that was" as irredeemably past time, cinema creates the perpetual illusion of the "continually being" of the movement of a dance whose liveliness would seem to challenge mortality. It is the perceptual gap which disassociates the substance-matter of time into these two images of the bride (the photographic, the cinematographic) that separates two distinct ways of living the instantaneity of the moment: on the one hand, the unscrupulous time of the dance, indifferent to its transience; on the other, the time of permanence and duration which, trusting eternity, the portrait's pose makes static—without yet knowing that the future will be abruptly curtailed. This is the poetics of the "time-image" and the "movement-image" (Gilles Deleuze) with which G. Díaz alludes to the mortality-immortality of the bride and her memory-image assassinated by the Revolution.

G. Díaz does not evoke the 1917 Bolshevik Revolution from the perspective of the officially commemorated Communist myth; instead he refers to it from the biographical-existential concreteness of the cut and clipped life of a woman murdered by the revolutionary spirit which sought to abolish the aristocratic privileges enjoyed by the despots of old Russia. Inserted into G. Díaz's exhibition at the moment of the popular uprising of our October of 2019, the murder of Tatiana Romanov by the Russian Revolution functions like a memory-image which might take on the sourness that melancholically colours the Left when making a politico-ideological balance sheet of the history of socialism, of the errors and failures of the Communist dream bathed in blood, sweat and tears. It might also be that the memory-image of the bride "cruelly" murdered by "Bloody Nicholas" was also evoked by the artist like a flash of lightning in our own stormy skies—those of the October 2019 revolt—as a warning or a moment of danger: skies in which soars a redemptive myth that will take our revenge on social injustice, without ruling out the violence of sacrifice when it is destructively actualized. Most probable, however, is that in his work G. Díaz has intended that the conjugation of beauty, death and Revolution set out in *The Dead Bride. On the Centenary of the Bolshevik Revolution* cyphers in mystery, and in its auratic distance, a *punctum* that is irreducible to any contingent political lexicon.

5. From the "White on White" Square to the "Blank Page"

To speak about the October Revolution is also to speak about the Russian avantgarde, as alluded to in the title *Malevich's Last Painting* ("El Último Cuadro de Malevich") painted one year after said Revolution and which he considered to be his last work: *White on White*, a painting whose Suprematist rigour is founded in non-objectuality, on the non-figurative character of representation: on the transcendental abstraction of the

geometrical motif. A motif whose geometry absolutizes the purity of an equivalent of Nothingness as the suppression-negation-destruction of everything that came before, and as a rupturalist foundation of the New: the new man, the new society, the new art that requires an empty surface on which to project the revolutionary utopianism of a society totally planned by an ideology of radical destitution and substitution. In G. Díaz's D21 piece, the optical image of a white square that cites Malevich is projected by an apparatus-mechanism that directs its beam of light onto the gallery's white wall. The abolition of representation produced by Malevich's square in a painting is transformed, on the wall of D21, into a visual field that, being a simple reflection of light—that is, immaterial—is emptied of forms, without volume or weight. This false painting of a floating image in G. Díaz's work is, however, "subjected" and held in place on the wall by a plumb line and a spirit level; instruments of measure used to define the horizontality and verticality of what is to be hung. This is one of the many paradoxes which G. Díaz plays with when he opposes means of subjection and measurement (the precise calculus of the rule, the norm, order, used to subject and frame what has weight) to the immateriality of the "white on white" hanging in an infinity that has been emptied of both image and representation.

G. Díaz's montage—whose points of view ask the spectator to physically and mentally shift between one work and another as part of a tour full of small accidents—allows us to travel subliminally from the image of the "white on white" Malevich quotation to the words "Constituent Assembly" that are the guiding words at the entrance to the exhibition gallery. Under pressure from a mobilized citizenry the topic of a New Constitution acquired great force of deliberation. As the final horizon of its protests against the abuses of the neoliberal regime, they demanded the replacement of the 1980 Constitution that was signed by Pinochet: despite subsequent revisions of some of its articles introduced by the

*Concertación*⁵ governments, its text maintains the authoritarian stamp of a dictatorship whose unrestricted defence of private interest against public good and social justice to this day continues to condition the rules of politics in Chile. The debates between the Left and the Right on the New Constitution allude to the promises and risks involved in drafting a constitutional text from scratch as a “blank page” conceived as a clean slate that will erase everything that was before. Projecting an inaugurating rupture—the re-foundational mark of “starting from zero”—onto the October 2019 revolt, as some do, would be the equivalent of negating the heritage of the condemned past of both the dictatorship and the transition, leaving it all irreversibly behind, just like in his time Malevich—moved by his revolutionary belief in what is to come—intended to bury all that came before the Bolsheviks’ revolutionary break. As the virtual support of the future Constituent Assembly, the “blank page”, having erased the organic-constitutional text of 1980 that normalizes authoritarian State functions and their relation with the citizenry, keeps alive the fiction of rewriting everything. But does it make sense to believe that the whole network of powers that operated in the shadows of the political-economic and civic-military arrangements of the Transition—continuing to safeguard the privileges of the most favoured, whilst excluding from its benefits all those who do not adapt to its codes of triumph and success—can be erased? Might not the “blank page” carry in its watermarks of collective memory those other tethers of the 1980 Constitution that implied, for example, a denial of truth and justice for the violation of human rights by means of a “pact of silence” that shielded the armed forces, the authors of state terrorism? No “blank page” can prevent the marks of what you want to remove (the *ancien régime*) from continuing to be inscribed, like a spectral remainder, under its white surface, since *no anteriority*

5 Translator’s note: the “Concertación” (Agreement) refers to the political “democracy of pacts”—an institutional constraint of popular democracy—imposed in post-dictatorship Chile.

vanishes without leaving a trace. History and memory persist and insist in their dramas and traumas, and also in their unfulfilled promises, which at any moment can return and tear a hole in the present to be realized after the fact. The New Constitution's "blank page" functions instead as an empty (floating) signifier that allows an ample horizon of possibilities to be projected onto its utopian screen: a diffuse enough horizon to incorporate into its design wills for change that, even though united by their adherence to the same demand against the unjust distribution of the present, do not necessarily share the same programme as to how the organization of the new is to be politically materialized. This indeterminacy of the possible is what is different between our October Revolt in Chile and the October Revolution of 1917, to whose future Malevich, from the perspective of an art of destruction-and-refoundation, unconditionally subscribed: a future written in revolutionary fashion by a Communism in which "the entire economic, social, and everyday life of the nation was totally subordinated to a single planning authority commissioned to regulate, harmonize, and create a single whole out of even the most minute details... the Communist party leadership."⁶ In contrast to the moment when Malevich is incorporated into the cultural bureaucracy of the Ruso-Soviet Revolution, in Chile's October 2019 revolt-insurrection converge an array of disorderly rebel subjectivities which no longer believe in the instances of representation and/or delegation characteristic of political parties, nor in the ultimate, final meaning of the Revolution as fixed into an incontrovertible dogma by an official ideology. Rather than the All or Nothing of Suprematist abstraction, it might be that the "white on white" cited by G. Díaz in his exhibition is—as a topic in the history of the international avantgarde, but also as an analogy of the New Constitution's "blank page"—an imaginary support-screen

6 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. by Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton, p. 3.

of both projection and transference that asks us to meditate on how, in our uncertain present, the experience of yesterday as a time in suspense (a time that can never be completely erased and, above all, a time that remains unfinished) is crossed with the yet-to-be-filled ellipses of tomorrow's desires. The support-screen of the "white on white" anticipates that what is to come—the future to be built—is an object in dispute. On the one hand, there is subjection to the agreed order represented metaphorically by the instruments of construction and mediation that G. Díaz has put in place to hold (*sujetar*) the "white on white" and, on the other, the revolt's overflowing imaginaries which, refusing to be either horizontally or vertically aligned, will return time and time again to destabilize the containing framework of institutional politics.

6. Socialist Realism

A specific placing of the spectator in D21's gallery space presents an angle of vision which includes both *Malevich's Last Painting* and another piece called *Socialist Realism* ("Realismo Socialista"). Since we are talking about the Russian Revolution, we would be remiss not to remember that, after Lenin's death, Stalin's cultural policies sentenced avant-gardist abstraction (Constructivism, Suprematism) to death for being anti-proletarian, preferring instead to return to the past tradition of the Fine Arts previously negated by the Avantgarde. These same cultural policies tasked art with the mission of educating society according to an aesthetic mold that would illustrate—in a faithful ("realist") copy of its official discourse—the new conditions of life as they were programmed to be by the Communist Revolution. The fundamental principle of socialist realism is its affirmation of mimesis, that is, the imitation of reality (a reality guided socially by the Truth which embodies the myth of Revolution) through techniques that are subordinated to the orthodoxy of sculptural and pictorial representation. In *Notizen*, G. Díaz's irony is

to make the words “Socialist Realism” the title of a work composed of the acronym LGBTIQ (Lesbians-Gays-Bisexuals-Trans-Intersex-Queer) spelled out—institutionally—in monumental typography engraved in capital letters onto a bronze plaque that is solemnly set in a black frame. How to interpret the fact that in this work G. Díaz has decided to make the sexually *dissident* acronym LGBTIQ *official*—that is, “Socialist Realist”? The paradox emerges, first of all, from the knowledge that the Proletarian Revolution conceived its ideology of change in terms of *social class* (conceived as the sole determining position), thus relegating questions of gender and sexuality to the private domain of subjectivity—considering them to be a minor issue, as well as a distraction. Indeed, the Proletarian Revolution, and the Left that was inspired by it, took great care to ensure that the psychic labyrinths of sexuality and gender did not perversely interfere with the scientific Marxist-Leninist method that was strictly applied to objective social structures. Hence the surprise of encountering the semantic conflagration produced by G. Díaz’s work in the forced interaction of “socialist realism” and “sexual dissidence”.

Why name this work, that exhibits the recognizable acronym associated with movements for sexual diversity, *Socialist Realism*? Any contemporary feminist theorist might interpret G. Díaz’s gesture as a critical nod to the ways in which multiculturalism, with its flexible segmentation of sexual identities so reduced to particularisms, turns them into identities that are easily assimilated into the neoliberal marketplace of tastes and tendencies that depoliticize the struggles of activists with their menu of consumer choices. The abbreviation LGBTIQ, framed as “socialist realist”, would thus connote the turn that transformed sexual diversity and its identity politics into a liberal democratic commonplace—just as it is expressed internationally, for example, in the various versions of the Gay Pride Parade organized in the principal cities of the world. The LGBTIQ acronym embellishing the campaigns against the discrimination of sexual minorities functions like a multiculturalist cliché for the conservative right

that hates the cultural fashions of the “politically correct”: a term which ironizes the previous Marxist use of the instruction which, during the time of the Red Guards and the Cultural Revolution, transmitted the duty of revolutionary groups to define each aspect of reality according to the inflexible dictates of their party line. The “politically correct” dimension of campaigns that promote the institutional respect of sexual minorities in which the LGBTIQ acronym is officially inscribed would, therefore—because of the domineering conventions of language that sanction an orthodoxy of behaviour and discourse—share aspects of the policy of “socialist realism”. It might be then that the monumental bronze typography of the LGBTIQ acronym of G. Díaz’s piece ironizes the doctrinal spirit of “socialist realism” that tends to transform categories and definitions into labels, styles of expression into discursive patterns, ways of being into manuals of obedience, particular characteristics into a series of logotypes and stereotypes.

Any contemporary feminist theorist could, furthermore, read G. Díaz’s provocative piece as an invitation to revisit the debate between Judith Butler and Nancy Fraser on Marxism and feminism: a debate in which N. Fraser affirms that the new social movements demanding “cultural recognition” of the different gender and sexual identities summarized in the LGBTIQ acronym either abandoned the political-economic question of social production (crucial to socialism) or dissolved it into the artificiality of *queerness*. In N. Fraser’s view, it was time post-feminism returned to the tradition of left-feminism and put its trust in “a unified and progressive Marxism [that] must return to a materialism based in an objective analysis of class.”⁷ N. Fraser’s de-

7 Judith Butler, “Merely Cultural”, *New Left Review*, 227, Jan/Feb., 1998, p. 36. See also, Nancy Fraser, “From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a ‘Post-Socialist’ Age”, *New Left Review*, 212, July-August, 1995, pp. 68-93.

mand that feminism seriously reengage with Marxism could be understood, so to speak, as a form of demanding “socialist realism” from feminism in order to correct the gender and queer distortions written into the LGBTIQ acronym. We might then link the irony of G. Díaz’s work with this tension between socialist feminism, on the one hand, which attends “realistically” to socio-economic conditions and their objective structures of inequality (for example, of wages), and transfeminism, on the other (LGBTIQ), which seems to encourage too enthusiastically the excesses of nomadic subjectivities that celebrate the disintegration of gender.

These discussions between socialist feminism, deconstructive feminism, liberal feminism and anti-neoliberal feminism, etc., entered our public sphere after the feminist insurgency in Chile of May 2019 which, as well as denouncing the patriarchal stamp on the whole architecture of cultural-symbolic powers governing our society and its institutions (including the universities), produced a transversal critique of how the neoliberal model manages the relations between women, sexuality, gender, class and race. By including the “LGBTIQ” acronym in a visual field that also includes the words “Constituent Assembly”, written on another of D21’s walls, G. Díaz offers us the possibility of incorporating feminist reflections on sexuality, gender, politics and subjectivity into today’s national-political debates concerning the New Constitution: reflections that were censored by those Marxist ideologies born in the clamour of the October Revolution and which, regrettably, classic left-wing thinking in Chile continues to marginalize in its own debates on democracy. At the virtual intersection between the words “Constituent Assembly”, to be found at the entrance of the D21 gallery, and the citation of Malevich’s “white on white”, translatable into the New Constitution’s “blank page” (that should guarantee the values not only of social equality but also those of gender and sexuality), *Socialist Realism* and its LGBTIQ acronym introduce feminism’s indispensable *angle of vision* into D21’s exhibition gallery:

the strategic delimitation of a focus on how the binary opposition masculine-feminine functions in society, as well as the proposition of a new way of looking at how to break such a binarism of *identity* and *difference* so as to make *alterity* vibrate in such a way as to escape the asphyxiating world of categories of exclusion. By symbolically tracing lines of flight that break with the sedentary character of monolithic categories without fissures—as it happens in *Notizen*—, art offers one such escape.

It is noticeable that in G. Díaz's piece the vague (digressive [*divagante*], extravagant [*extravagante*]) meaning of *Queer* as it is summarized in the letter "Q" is visibly contradicted by the straight, severe typography monumentalizing the LGBTIQ acronym on the wall. The plasticity of the term "queer" refers to the vacillation of identities and genders whose hybridity mocks all types of naturalist forms of identification, that is, any "socialist realism" of identity as fixed, invariable, predetermined. "Socialist Realism" counterposes the rigidity and weight of the Q to the sinuosity and vagabond character of queer identities. This is one more example of how G. Díaz uses paradox to subject statements to contradiction, challenging the rule of the univocity of meaning. Many are the ways in which he resorts to oppositions and disassociations in *Notizen*, to the counterposing of forms and concepts in order to satisfy, in his own words, the desire to "aspire to the category of enunciations" by way of

the dialectical formulation they (the works) all share insofar as they are materially and objectually structured in a *relation, if not of opposites, at least of things far apart, that are not habitually bordering or in probable contact*. The "functioning" of the works once exhibited to viewer discretion or judgement might be formulated as "*here is this which is like this (other)*", or "*here is this, which is this other*".⁸

8 Artist's presentation.

In the context of the work produced by G. Díaz, however, the word “dialectical” escapes the law of Unity in whose synthesis the differences and the conflict between words and meanings must be reabsorbed—such as is demanded, for example, by dialectical materialism (the official philosophy that guided the October Revolution in order to suffocate the critical energies of the struggle between contraries and bring about the ultimate overcoming of contradiction). In G. Díaz’s works, opposites are not reabsorbed into a final or total unity, but rather dance to a choreography of ambiguity and complexity. Disjunctive terms refuse to become parts of a superior integrated and reconciled unity; on the contrary, their discordant forms and contents are instead asserted as an invitation to refuse the subordination of ideals to a meaning that is absolute: neither that of a Revolution that is teleologically outlined by History, nor of an art militantly submitted to the dogma of representation.

7. Queen of the Ball

The poetics of “here is this which is like this (other)” is based on an operation of displacement and transference of meaning whose preferred figure is the metaphor. Metaphor substitutes one term for another, playing with the similitude and contiguity, analogy and translation between words and concepts that slide between likeness and non-identity. Metaphor belongs with the figurative (anti-literal) order of the “as if” that plays with the doubling of appearances, the obliqueness of speech, the multivalence of meaning, that is, with everything the ideology of a Transcendental Meaning censures (for example, “Revolution” according to Communist dogma), which doesn’t allow for detours or somersaults in its eagerness to linearly serve an ultimate foundation whose determinism appeases all internal vacillation.

Another of G. Díaz's works exhibited in D21 is called *The Myth of the Cave* ("El Mito de la Caverna"). It is made up of the word "metaphor" sculpted in gold which, thanks to a secret oscillating mechanism, endlessly spins round and round. Like "the dead bride" who danced a waltz with all the elegance in the world, the word "metaphor" moves like a woman in another dance made, this time, out of light and shade extending its movement onto the white walls thanks to projectors and reflectors. Cast in golden metal, the word "metaphor" in G. Díaz's piece is written in lower case and italics, in a delicate typography, as if the art of metaphor might only correspond with the inclination and gracefulness of the feminine—in contrast to the governing (masculine) precepts of the sciences of the truthful-and-objective which are written upright and straight. In this piece by G. Díaz, the allegory of knowledge which gathers the sensory and the intelligible together in the Platonic philosophy of the "myth of the cave" (quoted in the title of the work) plays with the brilliant and the opaque, the clear and the diffuse, the real and the imaginary of lights and shadows. Metaphor's golden writing balances, radiantly, without bringing its summersaults to a stop, thanks to the magic of some obscure mechanism that, secretly, makes it turn. Pure grace: levity rather than gravity. But, in order to remain faithful to the paradoxical tone in which G. Díaz's work unfolds, the word "metaphor" is tied to a chain that holds it, but from whose restraint it also frees itself by making its wire spring falter. The chain hanging from the sky is tied to an anvil on the floor: a block of iron on which red hot metals are beaten and worked at with a hammer, compressing them until they bend under the force. The word "metaphor"—which shines like a queen exhibiting her freedom and the majesty of her style—contrasts with the rough, hard (masculine) world of tools and industrial forge. The anvil is an element that is materially compatible with the world of labour, of workers, the proletarian world whose class victory the October Revolution made into a programme of action and official discourse, without admitting any doubts as to its blind faith in the People who are,

by definition, the predestined agents that would break the universal chains of exploitation. Despite the chain that seeks to tie it, the sculpture-metaphor displays its ingenuity by twisting the straight line of doctrinal subjection to a workers' party—symbolized by the robustness of the anvil. Metaphor and its art bypass the singular meaning of truth, betray the immutability of meaning, in other words, challenge Communist orthodoxy (the total statization of society, the instrumentalization of all means, the leadership of the Party, etc.) inscribed in capital letters by the October Revolution. Metaphor's "as if" opposes a Revolution that "invested so much force and energy into shaping and maintaining the language of official ideology and [were] so incensed by minimal deviations from it."⁹ The rolling of the metaphor that spins and spins in G. Díaz's *Notizen* seeks to softly generate confusion in the rigid control of language and ideology. Its role is to provoke deviations capable of encouraging the Revolution—whose proletarian base bears the anvil—to lose itself in the soft meanderings of a poetics that rebels against the iron necessity of cohesion between doctrine and society: metaphor's rhetorical perversion and subversion, its mobile sculpture that turns and turns so as to tangle up the truth, to conceal the real, to celebrate the game of ambivalences in the golden mirrors of seduction.

8. The Writing of the Law and its Transgressions

Yet the metaphor that dances in G. Díaz's work not only traces arabesques that disturb the rectilinear language of the Marxism-Leninism wed to the myth of the October Revolution whose vocabulary does not admit either poetic license or the acrobatics of the imagination. The undulating tendency toward

9 Boris Groys, *The Communist Postscript*, ebook, trans. by Thomas H. Ford, London & New York, 2009, p. 31.

plural and equivocal meanings (folds, creases, over-turnings) fostered by the figure of metaphor is also counterposed to the sententious writing of the Law. In another of his conceptual-baroque works called *The Republic* (“La República”), G. Díaz arranges a surprising encounter between a parlor table (taken from some nineteenth-century bourgeois interior) and a library copy of the Republic of Chile’s Penal Code—onto whose cover is projected, from the gallery’s ceiling, an image of the sea in which the coming and going of waves makes it look like a postcard in movement.

The social revolt of October 2019 in Chile gave rise to a tense political discourse between two extremes in constant argumentative conflict in the sphere of media representation. On the Left prevails the unrestricted defence of Human Rights systematically violated by the police forces as they repress demonstrations in the streets. On the Right, the defence of “public order” is invoked to condemn the riots, fires and looting, etc. amplified sensationally by the media in order to criminalize social protest. In *The Republic*, G. Díaz has the Penal Code that sanctions the public law charged with guarding the integrity of the State, society and its members, rest on a piece of semi-aristocratic furniture rescued from a bourgeois interior and moved into the gallery. In times defined by street riots and disturbances, it is the sentences contained in the Penal Code that are applied against the alleged authors of “the crimes and offences affecting the rights guaranteed by the Constitution”: the same Constitution (of 1980) that the Constituent Assembly seeks to revoke, and whose civic demand is ratified by the artist on the entrance wall of the D21 exhibition. The legislation that might absolve or condemn, deal with crime and punishment, examine the offences considered to be criminal for threatening public order, is summarized in the Penal Code of the Republic of Chile. In *The Republic*, exhibited in D21, the Penal Code rests on a table with one of its legs broken: a *broken leg patched up* with the symbol of the golden hammer-and-sickle gilded in bronze taking us back to the ghost of the Revolution. It

is a parlor table whose European style vaguely reminds us that it might just look like an imitation of a piece of furniture that decorated the salons of Russian houses in the likes of which the Romanov family lived in its times of splendour. Incrusted into the table is the revolutionary symbol of the hammer-and-sickle, which has been disassembled and gilded in such a way as to make it look ornamental and, at the same time, wounded by a breakage whose damage has been repaired with a wooden stake. The conceptually baroque character of G. Díaz's work has art divert-and-mislay the meaning of the Communist symbol that became the official expression of the unity of the proletariat and the peasantry (fought by the Tsarist regime) that gave triumphant direction to the promise of a society made up of free men. The parlor table with the incrustated symbol of the hammer and sickle juxtaposes two opposites (on the one hand, the aristocracy and, on the other, the proletariat and peasantry) that refer to the historical time of the October Revolution as a glorious past, but also one that is split or fissured. Meanwhile, the rigidity of the Penal Code of the Republic of Chile—whose defence of Public Order is used by the State to repress and punish the “crimes” of those who rebel against the social order—rests on the tablecloth, alluding to our October of 2019. Law and transgression, revolt and revolution meet one another in *The Republic*, making the languages of authority and disobedience, of normativity and insubordination, of the juridical (criminal punishment) and art (symbolic emancipation) collide. But what about the pleasant image of the sea and the beach (sand, rocks, waves) that is projected from the gallery ceiling onto the cover of the book containing the Penal Code? By invoking Chile's geography, the pseudo-postcard reverses the notion of the (juridical-political) State to which the Penal Code's articles of law belong back towards the notions of “country” (territory) or “nation” (imagined community) so that the idea of “landscape” comforts us with its harmonious image of relaxation and pleasure. The view of the sea contemplated here is similar to the one glorified in the National Anthem: “The sea that calmly bathes you promises future splendour for you”. But the

auspicious reflection of the Chilean sea that invites us to bathe is not, in reality, as serene as the National Anthem patriotically claims. As all those who recall the sinister dictatorship know very well, the bodies of the detained and disappeared were thrown into the depths of the “calm sea” the Anthem sings about. Just like the marine painting hung upside down on the gallery’s entrance wall announcing “Mother, this is not Paradise”, the appearance of calm and peacefulness on the beach transformed into a postcard hides the torment of lugubrious secrets. Like other works in the exhibition, *The Republic* uncovers dazzling enigmas and sombre mysteries. All of this happens through jumps, disruptions and short circuits that make the familiar strange, denaturalizing its substance and disseminating disquiet in the representational order: in the bourgeois décor of the broken parlor table; in the insignia of the hammer and sickle which are separated one from the other; in the pseudo-postcard of the beach animated technologically by the subterfuge of video; in the Penal Code at the service of an unjust justice in times of a State of Emergency; in the image of the sea that covers over the crimes of the dictatorship, etc. G. Díaz’s art fissures the syntax of objects, multiplying unexpected connections whose mission is to generate disturbances in the junctures or gaps between the collected objects, making dissimilar imaginaries clash, or rather, forging magical links between akin constellations.

9. Anticipations, Time-lags and Delays

In a video interview shot in the same gallery space as the D21 exhibition¹⁰, G. Díaz reflects lucidly on the situation of art in times of social and political agitation. He says:

10 Sello Propio, *El Mostrador*, January 3, 2020.

Art does not have to respond to what is happening at the same speed or promptness. It responds in another way, in a longer timespan. If not, it becomes propagandistic, a problem I see in the responses that have been immediate. They're pamphlets with very little resilience to history because they are put together with concepts and materials that have been digested too rapidly (this is that, etc.), without criticism, without references that are oblique—which at times are the most precise.”

We have already seen how one of the tenets of *Notizen* as an exhibition consists in shredding the principle of identity or concordance between signifier and signified in order to liberate the indeterminate margins separating names from things: “here is this which is like this (other)”, or “here is this, which is this other”. Such an artistic practice, favourable to the multivalence of meaning, cannot but appear as contrary to the demands of the pamphlet’s socio-political credo that guides militant art and whose consciousness-raising mission only serves to transmit monological truths.

G. Díaz’s poetic and conceptual incursions and excursions allow him to travel through a “context of maximum asymmetry” separating the dispersion of the outside (the revolt, the street) from the withdrawal of the inside (art, the studio); agitation (the frenetically lived as a political event) from the thoughtful (the slow search for intelligibility in the midst of the uncertain). *Notizen* invites us to meditate on the place and role of art amidst processes of social transformation that speak the—exasperated—language of political revolt. And it does so by foregrounding the expressive potential of art, its ways of interpellating consciousness and the senses, its capacity to reconfigure understanding by disrupting forms and categories to emancipate a critical subjectivity. G. Díaz’s exhibition *Notizen* seeks to enable us to reflect on how artistic creation can *shed* contingency: not to retreat from its urgent dilemmas, but rather to set up certain links with its demanding problems whose depth and

density present us with modes and times in which to relate to history and memory indirectly, figuratively. It is a matter of how the *non-concordance* between the socio-political and critical-aesthetic serves as a stimulus for curiosity, fantasy, pleasure and imagination. Knowing that no present is reducible to the actuality of its context, because under its surface lie blocks of submerged temporality (or layers of unknown matter) which, in deferred times, will suddenly appear, G. Díaz's art, through its use of the interval and the pause, occupies the site of delay and anticipation, of time-lags, so as to make the present *non-contemporaneous* with itself.









GONZALO DÍAZ (1947). HE STUDIED AT THE SCHOOL OF FINE ARTS AT UNIVERSIDAD DE CHILE BETWEEN 1965 AND 1969. HE LATER BECAME A TEACHING ASSISTANT AND THEN PROFESSOR AT THE UNIVERSITY'S PAINTING WORKSHOP, WHERE HE HAS LECTURED SINCE 1969. IN THE EARLY 1980S HE WITHDREW FROM PAINTING, EXPLORING INSTEAD THE POSSIBILITIES OF CONCEPTUAL AND OBJECTUAL ART, WHILE ALSO ESTABLISHING TIES WITH ARTISTS AND THINKERS FROM THE "ESCENA DE AVANZADA" AVANT-GARDE MOVEMENT IN CHILE. EVER SINCE, HIS WORK HAS FOCUSED ON THE CORRESPONDENCE BETWEEN ARTISTIC PROCEDURES AND THE POLITICAL AND NARRATIVE DIMENSIONS OF THE WORK OF ART, ACTIVELY TAKING PART IN DISCUSSIONS AND REFLECTIONS ON THE USE OF NEW ARTISTIC LANGUAGES AND THE CRITIQUE OF CONVENTIONAL MODES OF VISUAL REPRESENTATION.

Notizen. Aphorisms, Statements and Objectual Annotations

GONZALO DÍAZ

Notizen is a German word that means “annotations”, “notes”, “sketches” and whose singular can form the words *Notizblock*, “notepad”, “jotter”; *Notizbuch*, “notebook”, “writing pad”, with the addition of *Kalender*, “calendar”, “diary”, and *Notizheft*, that means “notebook”. To the ear of a Spanish speaker, the signifier retains, deflects and somewhat delays the unfolding of its graphic and literary meanings.

Under this title—*Notizen*—a dozen pieces produced between 2017 and 2019 are gathered and displayed in D21 Gallery. Although they each exhibit different material and objectual formulations of an aphoristic kind, they all share the same matrix of thought as well as the same imaginary stamp. One, *Civitas Dei* (which, as a remainder, only attained its objectual form in 2010), shares the authorship of its current iteration with the young artist Carlos Vidal.

There is something, however, to which I must refer: namely, those rhythmic and metallic sounds of pots and pans which can be heard both near and far from the workshop in which I write this presentation, both harmonizing with and in counterpoint to horns and sirens of different timbres and intensity, which all establish—with their broad range of dimensions—a deep, compressed landscape (*paisaje*) that allows the “ire of the people” to appear in the light of the day. Either we are all vandals and terrorists, having stepped into the street or not, or the vandals and terrorists are all hiding in the shadows with slicked-back hair inside the palace. Of course, in its insistent persistence this unforeseen and unimaginable emergency does not constitute an essay, or a note, or a historical sketch, but refers instead to the most important popular street expression of social movements in

the last forty years. Amidst the noises and the social tensions that over five days left the city devastated and reduced art to silence, rises the image of the Angel of History, this time with a burning devil tied to its back, leaving the words abuse, death, defenestration, fire, despotic systems, breakdown, ruin, corruption, anarchic abyss swirling in the contaminated air.

In this context of maximum asymmetry between the private silence of the workshop and the rowdy brilliance of the street in flames, the work of art withdraws or, more exactly, folds back on itself, into the concentrated winter of its own language. Thus, October would be the cruellest month.

The author remains hopeful that these pieces will form propositions that are both clear and evident enough to be accepted without proof. [He] would like them to be like each of the fundamental but indemonstrable principles on which a theory is based; in short, [he] longs for the surface of their respective materialities to constitute propositions whose truth might be accepted without proof, serving rather as the basis of an ulterior reasoning. At any rate, suspended in the air, dwelling in the atmosphere of *Notizen*, remains the ancient aspiration of the author that the constitution of his work adapts to and obeys an arithmetic procedure on a number; for instance, the one exemplified by the notation 7^3 , which should be read as “seven raised to the power of three”, and whose result is the distant and unexpected number of 343, the third power of 7. This arithmetic figure, and its exponential, suggest a model of construction that would permit one image or object to be the *power of meaning* of another image or object. Or that one image or object be *raised to the power of meaning* of another image or object. Fantasies of production that allow art to overcome, at least in appearance, the death drive of art that always haunts its productive processes.

Another common pattern of these works which aspire to the category of enunciations is the dialectical formulation they all

share insofar as they are materially and objectually structured in a relation, if not of opposites, at least of things that are far apart, that are not habitually bordering or in probable contact with each other. The “functioning” of the works once exhibited to viewer discretion or judgement might be formulated as “here is this which is like this (other)”, or “here is this, which is this other”.

But the feature that perhaps more properly unites the contexture of these works, in addition to sharing the meanings contained in the name of the exhibition, is the provisional character that they all equally share, as if they were unable to expand the act of enunciation towards a fictional framework of a certain permanence, due to the precarity of the materials and objects they put into play, and the geometry of their respective dispositions, operations and procedures which define the relation of these small objectual essays with a very constrained temporality.

Santiago, 19, 20, 21, 22 and 23 October, 2019.











PABLO OYARZUN R. (1950). PHILOSOPHER, ESSAYIST, TRANSLATOR AND CRITIC, HE IS ALSO A TENURED PROFESSOR AT UNIVERSIDAD DE CHILE AND THE DIRECTOR OF THE INTERDISCIPLINARY CENTER FOR RESEARCH IN PHILOSOPHY, ARTS AND HUMANITIES (CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS EN FILOSOFÍA, ARTES Y HUMANIDADES, CIEFAH). AMONG MORE THAN 500 PUBLICATIONS, HIS MOST RECENT BOOKS ARE: *DEVANEIO SOBRE LA ESTUPIDEZ Y OTROS TEXTOS* (MUNDANA, VIÑA DEL MAR, 2018); *DOING JUSTICE* (POLITY, CAMBRIDGE, 2020, PROLOGUE BY JACQUES LEZRA); *LITERATURE AND SKEPTICISM* (SUNY, ALBANY, 2022); *VARIACIONES SOBRE LO SINIESTRO* (UNC, MEDELLÍN, 2022) AND *BETWEEN CELAN AND HEIDEGGER* (SUNY, ALBANY, 2022, PROLOGUE BY RODOLPHE GASCHÉ). HE HAS RECEIVED THE PRIZE FOR BEST PUBLISHED LITERARY WORKS (PREMIO MEJORES OBRAS LITERARIAS PUBLICADAS, AWARDED BY THE CONSEJO NACIONAL DEL LIBRO Y LA LECTURA) IN THE CATEGORY OF ESSAY IN TWO OCCASIONS, AND HE HAS ALSO RECEIVED THE PRIZE OF THE CIRCLE OF ART CRITICS (CÍRCULO DE CRÍTICOS DE ARTE). HE WAS AWARDED AN HONORARY DOCTORATE BY THE UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO IN 2021.

Notes of Things

PABLO OYARZUN R.

I have always been struck by the sonorous quality of Gonzalo Díaz's exhibitions and works. If each work has it, in the exhibitions of several works or series of them that quality tends to be accentuated. There are things that are obvious: the discreet but perfectly audible vibration of neon, the clacking of a high-heeled shoe on a beam, a rattle, a rumble, a hiss, a minimal hum, the intermittent mechanical and metallic click of some device intended for projection, with entomological reminiscences or perhaps with the memory of certain pre-human archaisms that, in these creatures that we are, are preserved in the tics that we infallibly suffer from. I speak of gestural tics, involuntary motions that we do not control and that with their intermittence provoke a kind of suspension and, so to speak, the return to those times in which we were no more than cells or restless animalcules. I am also talking about verbal tics (reiterations, refrains, ritornellos, stuttering) that are often disguised in the midst of a discursive, narrative, explanatory display, while at the same time sustaining it and secretly ensuring that what began reaches some point that resembles an end, or at least supports the performance. I tend to think that the figures we make use of with familiarity and confidence in their communicative virtue have that modest origin. And we employ them like M. Jourdain: "My God, I have been speaking prose for forty years and I had no idea" (Molière, *Le bourgeois gentilhomme*). The same goes for synecdoche, metaphor (nothing more assiduous), oxymoron and much more. We also did not know that it was the daily bread that was shared among us since time immemorial. Tics, motions, noises, exclamations, squeaks, expressions perhaps, all of them recurrent. It was necessary to wait for rhetoric. Rhetoric—I conjecture—is a science that made it possible to order and to systematize the tics in which

we incur when speaking once their frequency had turned them at first significant and, lastly, obvious.

And precisely rhetoric, the science of figures of speech and thought, is a resource to which Gonzalo Díaz repeatedly resorts. It is present not only when it is brought to the stage, but also acts as a sort of tacit disposition where it is not the visible structure of the work. Or perhaps this silent presence, which I really do not know whether to call presence or insistence or imminence, is that of something of which rhetoric, like other schemes of order (I am thinking of the fourteen stations of the Passion), is but an allusion, a glimpse. That silence of the unspoken, that reserve, is a constant for me every time I visit an exhibition or stand in front of a single work by Gonzalo Díaz.

Silence is also audible and it is so in the peculiar way of its visibility. Can you hear with your eyes? I am not sure if this is a preposterous question. In any case, I do not imply synaesthesia: I am not at all thinking of the ecstatic unity of all the senses, but rather of their opportune interchange (for example, when we try to ascertain what we perceive with one of them by resorting to another, so that the first one persists as a trace in the new one), I am thinking of the substitute functions (at this point one could consider the perceptive modes of blind or deaf-mute persons, but it seems to me that these substitute, auxiliary modes are not foreign to those who have the five senses); finally, I allude to the radical impossibility of unifying the senses, of making the multiple perceptions a single one, of translating them into a single, univocal sense (in all the senses of the word). To listen with the eyes, to see audibly, are edge phenomena that, instead of giving the news of the graced moment in which everything is one (MOTHER, it is warned, THIS IS NOT PARADISE), defraud it, accuse it inane. This impossibility would be like the one that occurs at the birth or at the end of a world. Of ours, for example. More precisely, of the world that each one of us is and which, by the mere fact of existing, we open and carry with us until both, together, vanish, fall apart.

In Díaz's work this became visible, audible, palpable to me for the first time in *Lonquén, diez años*, which is surely, among all the works, the essential work that encodes, in the horror of its secret, the years of the dictatorship. On that occasion I spoke of the inaudible but visible scraping (and therefore perceptible as such in its disturbing, inaccessible sound) of the sandpaper of each of the fourteen pictures (meaning the fourteen Stations of the Cross) against the glass that enclosed it. In a way, it is the sound of the secret. And it is the sound of a birth and of an end (the end of a world, of a history), when they happen at the same time in a sudden, violent, devastating way, resulting in irreversible dispersion.

But this is not the only mode of silence.

As I reread this last line I vaguely remembered having written something about "The silence of the work". It is the title, I just checked it and, by the way, (I) did not remember anything of what was said there. (I'm bracketing the I, because of that kind of ghostly return of a theme that has gone to the basement of recollection.) In that text, which I gave as a lecture at the Museum of Fine Arts in Caracas, thirty years ago, I spoke of the absence of the work in the midst of an aesthetic totalization of the real (which does nothing more than putting on makeup on the horrors of life) and of a euphoria of art, with respect to which criticism should assume a most stringent critical task. Taking into account that the vocation and destiny of the work is the fulfilled presence, of which the work itself is the cipher, it would be up to criticism to attend to the cipher in its absence, which was the condition of the work that I seemed to notice at the time.¹

1 The conference was published in 1994 in a cultural magazine from Caracas, named *Criterión* (I don't have a record of the pages), and subsequently in the journal *Aisthesis* (see Bibliography).

In any case, regarding the modes of silence, perhaps not so distant from what I called the “cipher” and the “ciphered”, the more silent, reserved, the more the work is withdrawn into itself, the more audible it becomes. I want to understand these multiple modes as modes of the work of art. And that of a work —this one, by Gonzalo Díaz—, that of a group of works of art that in their heterogeneity, in their careful diaspora, have the German name *Notizen* as their general label.

Notizen: they are notes, book notes or remarks on an artist’s notebook, like sketches or drafts of possible works that here, however, take shape as such, without ceasing to be *Notizen*. In a certain way, it is not only the diversity of the “notes” that *Notizen* assembles and at the same time meticulously arranges, but it is also this very thing, the arrangement, that is to say, the disposition of these “notes” that confirms them as “notes”, but at the same time institutes them (I allow myself this term) as “works”. A paradox runs, then, through the exhibition, but that paradox is the exhibition itself. What the exhibition shows is not itself as a whole or as a totality, but something that is in it, though as an aside or from the slant, next to that which the exhibition would be if it were a complete, categorical whole, closed in on itself: it is *beside*, *pará*, in Greek, in that which the disposition separates, isolates, leaves to its fate, a fate which is that of works that are works and that are notes: both at the same time.

What, then, brings these notes-works together here, that is, what is the idea or the ideal of their joint presence? An inverted marine painting, with the inscription, perhaps melancholic, perhaps a mere statement, MOTHER, THIS IS NOT PARADISE; an apparatus that fixes its triple light on a bronze word, vertical, oscillating, that consigns the rhetorical figure par excellence, *Metaphor*; a rope of parallel arms that join and form a curl or loop on the floor, while above, against the wall, those arms remain open as if they were fixing the height of the inscription “the sovereign”, in the middle of which a plumb line falls; and, thereafter,

a name that seems to serve as a warning, as a declaration, as a motto, but which is, for the moment, the inscription of a name on the wall in clear black letters: CONSTITUENT ASSEMBLY. In the boldness of its poise, it does not let us see or glimpse the relationship it has with the other works. It is, one might think, just a *Notiz*.

Following this barely incipient guideline, allow me to rehearse an incidental tour, as if led by the first things that catch the eye as soon as one crosses the threshold of D21—the exhibition space—and then by everything to which, step by step, one’s attention is directed. At the end of the tour, which will be incidental not only because of this simulation, which in truth tries to be an evocation of my visit to the exhibition, but also because of what I will say about each piece of the exhibition, at the end of the tour, I will try some considerations—which will surely be no less incidental—about the mode and the ways of being of the work of art I was talking about a moment ago, about the provisional and transitory nature of works like *Notizen*; I will talk about what, for lack of a better word, I would call the general atmosphere of the exhibition, the *dis-* of its disposition, which not only relinquishes what is seen to silence *as silence*, but also, discreetly, suspends, cuts for a fleeting moment, the breath.

Let’s say that one enters—that I enter—, and inevitably notices the intermittent, metallic gleam produced by an installation that later one will learn is called *The Myth of the Cave*. A glance to the left is enough for the inscription ASAMBLEA CONSTITUYENTE to appear, and as one is in a time in which what the inscription names somehow occurs, precariously is occurring, “one” thinks: this is a statement. Almost at the back, you see on the right, a painting, a marine painting with sailboats, with a golden frame, a painting that is upside down and that also carries, inverted, an inscription printed in black: MOTHER, THIS IS NOT PARADISE. You glance again at the first inscription. The admonition should have been taken into account.

And you pass—I pass—before that sort of enigma that has that other inscription: *the sovereign*; and you think, under the imprint of the first inscription you read as if guessing: “the people”. From another glance you can see the six bronze letters on bronze plates, in impeccable frames, that signify or signal gender diversity and dissidence,² the multiple variables of sex and life choices, that one celebrates because they announce the end of something, you don’t quite know what, something you hate from the very bottom of whatever it is that you are. But you see them there, transferred or translated into an impassive severity and invariable fixity, and you read in bas-relief on the plaque that subscribes the series: *Socialist Realism*.

As if to escape from the predicament you’re in, you turn. A little bit. Something is more noticeable, but there are two other things that you want to approach. I ask for help from the artist, making use of certain advantages that come with writing *post festum*. The advantages are not doubtful; the use probably is.

The magnitude and the deceptive gravity of the construction that occupies, less or more, the center of the space, leads the observer to look at that which is more aerial, apparently less dense: a rectangle of light projected onto a wall and a framed photo on which a lively *belle époque* dance scene can be seen, on the neighboring wall. The observer stops—I pause—in front of the first: *Malevich’s Last Painting* is the luminous evocation of that exemplary jewel of suprematism, *White on White*, which Malevich painted not more than a year after the October Revolution. A high-tech tripod projects the beam of an adjustable spotlight forming a rectangle on the (white) wall; below the bright rectangle, a metal level; on the left side hangs a plumb line. On the wall that makes an angle with the illuminated wall, the photograph of a beautiful young woman with a strict look, sitting gracefully on a crossbeam on

2 LGBTIQ: *lesbian, gay, bisexual, trans, intersex, queer*.

the banks of what I suppose to be a river: it is the Grand Duchess Tatiana Nikolaevna Romanova, second daughter of the Czars of all the Russias, murdered at the age of 21 with her family in July 1918, not far from the date of Malevich's painting. The star-mounted relief of the hammer and sickle at the top edge of the black frame of the photographic painting serves as a reminder of what imposed Tatiana's early death. The beam of a mini projector shows the brief sequence—which is repeated in a loop—of an aristocratic ball of girls and officers on a pergola or under a large awning provided for the occasion, suggesting that the young woman evolving in the foreground must be the Grand Duchess, *The Dead Bride*. The contiguity of one and the other work-*Notiz* could be considered intentional and yet, even if it were, what it does is not to propose an interpretable relationship, an invitation to the search for meaning but, in accordance with what I called dis-position, to keep one and the other in the space, the time and neutral suspense in which each rests in its mere being there.

You take a step back. You are at an angle of gaze.

Gonzalo Díaz points out that the two tripods in the exhibition, the one that holds three halogen spotlights and a mirror pointed towards the word *Metáfora*, in bronze and in continuous oscillation, and the one that holds the spotlight that projects, onto the wall, *Malevich's Last Painting*, are, respectively, "The Poet" and "The Painter"; in fact, the first work initially had that name, "El Poeta", not only for obvious reasons—after all, Gonzalo Díaz says, it is about metaphor, "the queen of tropes"—but for others that refine the obviousness of the former reasons.

The bronze word oscillates constantly due to the tension of the spiral wire that holds it to the ceiling and to an anvil on the ground; an acrylic wand that turns 360° every minute touches the spike of the "f" of *Metáfora*, making the whole tremble slightly, to rapidly recover its constant oscillation. The game—because it is a game, the most serious of occupations, one might

say—accuses even more the duplication of the metaphor that, it is known, always exceeds itself, because its vocation is not to rest in itself, but to fall in love with what it is not.

The word “Metáfora”, its blurred shadow and the restless reflections projected on the wall by its own reflection in the mirror expand the imaginary scene of the cave to infinity.

It might be said—I say—that the *idea* (I use this word on purpose, I had already done so), the idea that dictates those names, “Painter” there and “Poet” here, is precise and brings a lot behind it. *The Myth of the Cave* was the definitive title Gonzalo gave to the first *Notiz* and that name or title is like an abyss: it is the abyss of the “as”, soon I’ll talk about that. For now I will stop at the Platonic motif (which perhaps will lead to the same thing). But I do not stop immediately in the *Republic*, in whose argument we find, for the solace of commentators, analysts and exegetes, the “myth of the cave” (Book Seven, at the beginning), but in the later *Philebus* (38e-39c) which suggests, as a model of perception and memory, the collaboration in the intimacy of the soul (which, says Socrates, resembles a book), of a scribe (*grammateús*) who supplies the word, and a painter (*zoográphos*) who paints the image; both word and image can be true or false. These two *demiourgoi*, workers who are of the soul, and who labor in it, who are in some way metaphors for its subtle operations, provide it with a mirror of what they themselves do, which may be, in itself, virgin and untouched, but seems to require the sign, the reflection and the glittering in order that they may be credited, to themselves and for themselves, as what they are. This, by the way, is the reverse, specular, heretical version of the Platonic lesson, and it seems to me that it fits better with Díaz’s proposition. (Which, at last, is still a Platonic one.)

By this I mean that in that intimacy, as a rule and, even more, as a principle of the correspondences between thought, word and image and of the pertinence of the former and the latter in view

of what is real (correspondences and pertinence that, if given and certified, are true), the imp of the “as” lodges and even makes his tricks, without which none of them is fulfilled. How can we manage, we will say, these relations perforated with traps and complicated in folds, troubled by blind ways, by double and triple directions, by simple equivocations, without an aid that measures them in all occasions and occurrences, without an “as” that puts a distance, highlights the difference? It is not enough to somehow admit the not, that is, the “is not,” and with it all that play of signs, reflections and glitterings, of ephemeral reverberations on the surface of what really is, in order to grant and, by the way, to control everything apparent, and thus the very possibility of the false (Plato, on the parricide of the father Parmenides, who forbade thinking and saying “the not being is,” in any way possible, *Soph.*, 240e-241a). And it is the case that of these same inconstant reverberations—in the midst of which we dwell—, some are like what really is, they are things, and others, in the style of the *trompe l’œil*, definitely are not, they are only like things, and thus, how does one distinguish one “like” from the other in order to ensure the link of being and truth? Metaphor could be a name for the resource that will allow this distinction, insofar as it is subject to the “as” of the first degree from end to end. Philosophy, in that little unconfessed corner of its own, knows that without this “as” there is no way to continue; “as if” also helps, and perhaps even more so, but “as” is the matrix, just as it is the matrix of metaphor.³ There is no way to go on, unless the most implacable con-

3 Aristotle suggests that the metaphor is born out of an economy of the “as”, which is an attribute of the image, although the trace of the metaphor remains even if it were smudged: “The simile [or image, *eikón*] also is a metaphor; for there is very little difference. When the poet says of Achilles, ‘he rushed on like a lion,’ it is a simile; if he says, ‘a lion, he rushed on,’ it is a metaphor; for because both are courageous, he transfers the sense and calls Achilles a lion. The simile [*eikón*] is also useful in prose, but should be less frequently used, for there is something poetical

trol is exercised over the “as”, so that it does not overreach itself, it does not become entangled in shadows and reflections, and if that is not possible, the “as”, which, however, always goes beyond the plane, is renounced outright. Its extension, its reach is, so it seems, total, they go from the sky (in this case, from the ceiling) to the earth (that is to say, to the parquet floor). The “how” stretches like a spring. It is a spring. This would seem to be a *Notiz für die Philosophie*, which should be worth noting. Is there no way out of the “as”? Should we try the “as if”, perhaps?

I return to the two *Notizen* that have left me in suspense and it is possible that what I am going to say is very peregrine. But contemplating *the sovereign* with a hint of perplexity, I think of Heraclitus: *aiòn país esti paîzon, pèseúon; paidòs he basileíe*, “the time [of life] is a child playing, moving the chips; of a child is the kingdom” (DK, fr. 52). In Greek, *basileús* is the king, the sovereign: of a child is sovereignty, it could be said with equal validity. Gonzalo Díaz has worked with quotations from Heraclitus in his *Index* (Índice) series. The cord that hangs and forms a loop on the floor reminds me of the jump rope that girls and boys have frequented for a long time; now less, it is true. It never worked out for me, that is, I tried it several times with uneven but basically bad luck and gave it up, so that “never” was established as a “time of life” for me. A jump rope seems to me to be “the sovereign”, but also a peculiar symbol, precisely because of that loop that is made on the ground and that seems to request from the vertical ropes something similar at the top: that they do not follow their parallel courses, but that one and the other meet in a central point and together with the loop that lies on the ground form a symbol of infinity. It would be an infinity in anamorphosis, if

about it. Similes must be used like metaphors, which only differ in the manner stated [Rhet. 1406b, adapted from J.H. Freese’s translation]. I.e., they differ in the way they either state or imply the “as”.

you will, but infinity at last. This one shown here is, on the other hand, an infinity open at the ends, ready for childish hands to grab one end and the other and start the game: the game of the sovereign boy or the girl who was going to be queen and who, in the end, in spite of everything, was queen. “Always”.

One would think, seduced by this “always”, which I don’t know where it came from, of an unscathed place. Paradise.

Paradise is here a cardinal, critical instance, which has been in play since the beginning of Gonzalo Díaz’s artistic—in this case, pictorial—career, under the Miltonian figure of the “lost paradise”. In 1978, I believe, I visited an exhibition in an ephemeral gallery on Pedro de Valdivia Avenue that had that title, long before I met the artist.

Not only does Malevich respond to Paradise, but, perhaps more maliciously, the construction I was talking about, *The End of History*, also does. The end of what history, of the universal, of a particular one, that of ours, of yours, of mine? And which kind of end would it be? I suppose that more than a few may have sensed something like a mortuary air in the exhibition. Which is wrongly said, because it is not about death, although death is directly signified or referred to by two of the *Notizen: The Dead Bride*, the beautiful Tatiana, and *Civitas Dei*, without leaving out the white rectangle (which could be read as a tombstone)⁴ and perhaps also

4 In the “notice” (I’ll call it that) that Gonzalo Díaz sent me about this *Notiz*, he says, regarding the inverted marine painting: “placed there, upside down, inverted, like a lowered flag, it would be the defeated past of painting, separated by the wall that holds the light projection of *Malevich’s Last Painting*, which would be the revived practice of painting, conscious of the manipulation of language. The future of painting (on the left) separated from its sclerotic past, by that wall.”

the solemn gravity of the bronze of *L G B T I Q*, different from the restless gleam of the bronze of *Metaphor* and its evanescent reflections on the wall. One could extend the idea and bring to mind *Mother, this is not Paradise*, not only because of the sad realization (I spoke before of melancholy, although it seems to me much more appropriate to think of a laconically descriptive statement), but also because of the livid sky that the heaviness of the sea drags in the same direction towards which point the sails that would otherwise have been airy in vertical ascending position, but here they are no more than indexes or keels, in mockery of what they should be—and what does that tiny boat do, that sort of nautical Brueghelian Icarus that still holds hanging from the waves? If *Malevich's Last Painting* comes to sanction an accomplished obsolescence of the old and hackneyed painting, it neither celebrates its demise nor underlines it, but writes its epitaph in white on white, placating to nothingness the colors of the reversed seascape and the very black of the inscription.⁵

So it is the end, not death. *The end of History*. Of all history and, it would seem, as something that has already happened, since always. In a large plastic container floats a black, porous stone of volcanic lava that occupies almost the entire length of the container. The stone, light in spite of its size, oscillates gently in the water, rocked by a whirlpool activated by two pumps that are connected to an external computerized device equipped with the appropriate program to generate the action of the pumps. A complex of cables hangs from the ceiling; the originally planned height requires,

5 The severe set of *L G B T I Q* also has the air of a tombstone. And then I imagine an inverse double-angled design between the latter, *Malevich's Last Painting* and *Mother, This Is Not Paradise*: a helix, a sort of angular “S”, in which the second *Notiz* is the axis that sanctions, in retrospect, the end of a way of painting, of a pictorial history, and anticipates, tombstone upon tombstone, an inert art.

in this space of lower elevation, the formation of a sort of tangle that evokes from afar Plato's *Cave* and *The Republic* (I have not yet visited the latter, but I notice the coincidence of the names) and, in a way, also evokes *The Sovereign*, in reverse. From above, the wires feed a clock installed on the stone: the starting number (or arrival number, it is after all about the end) is 65,000,000; the clock has to count the seconds until it reaches that number.⁶ I don't remember what number it was at when I last looked at it. Now that I visit it from memory and with the help of the image, I think. I think about the end and about time.

In Gabriel Díaz's video that runs through the exhibition—measured, precise, lucid—there are some sequences that are in fact or almost are part of the show. The wind stirs the branches and leaves of the trees seen through the window. For a moment they rhyme with the dance of the noble girls and the officers, and are fruitlessly reflected in the stiff, emphatic letters of *Socialist Realism*. From a distance they play at being the reflection of the reflections of the word *Metaphor* on the wall. Perhaps they accompany with their elemental grace the discreet waltz of the volcanic stone in the container. Without these soft motions we would not know what it is to be, to *be there*. The leaves that the wind blows are time. The reflections and gleams are its measure. And what relation does this have with the end? Perhaps it is the constant counting of time that murmurs the end in every instant; that is, the end that happens in each instant, that has already happened, in the incalculable passage from one instant to another. Counting each instant can only be a game. Let it not be forgotten: *aiòn país esti paîzon, pesseúon*.

I move on, I move into another room.

6 The number, I presume, is arbitrary.

Before approaching and examining another larger structure, I stop to look at a side table with a weary leg, which is helped by a pair of coarse wooden appendages and the handle and the head of a bronze hammer so it may reach the floor or rest on it. A sickle, also made of bronze, rests on its curve next to the hammer. (The emblem that one and the other form, here disarticulated, is assiduous in Gonzalo Díaz's work.) The aid and the support are precarious; at any moment—one imagines—they will give way. On the table lies a book, the Penal Code of the Republic of Chile (not the Constitution, as more than one might have foreseen, but that in which the Constitution that presently governs us is defined, resolved, administered: the penalty/the sorrow *–la pena–*, in every sense one might ascertain). A mini projector, held by a diagonal arm (like the one in *The Stroller*, 2018) projects, on a zenithal plane, onto the cover of the book, the endless sequence of the churning and undertow of the sea on a beach flanked by rocks, which I suppose is one from the central coast of this country.⁷ And one imagines a little girl jumping rope on the sand, singing with an undertone of rock music, “Mother, this is not paradise”.

One step further.

Civitas Dei, “City of God”, which, as is known, is the title of a monumental work of Augustine of Hippo, delivers here its most overwhelming meaning. What are those elongated lumps that evoke too many disturbing things, a memory of havoc, ghouls, of rites, torments? Deposited and dis-posed (again, I use this spelling in the sense mentioned above) on a kind of cot or chassis (as Diaz calls it with more pertinence), each one of them has overwritten each one of the names of the angelic hierarchies, three by three, the lower (Angels, Archangels, Principalities), the

7 A similar beach shows, for example, a “digital engraving” with the inscription that I will return to immediately. The “engraving” was part of the exhibition *Índice*, at D21, 2010.

middle (Virtues, Powers, Dominations), the supreme (Seraphim, Cherubim, Thrones). It is like a sort of archaeological find of a timeless time in which, before any human vestige, there were angels and hierarchies and “things that we are too young to know”.⁸ And images come to me, sequences from old, cheap science fiction movies, which I treasure, and which speak of that time without time and proclaim, with the aid of precarious effects and ingenious dialogues, their frightful infamy.

I was reminded of Thomas Browne’s *Hydriotaphia*, which, after an exhaustive scrutiny of funeral customs in the world, gives an account of some cinerary urns excavated in Brampton, Norfolk, and which Sir Thomas describes with polished prose.⁹ Poe uses a passage from the work as an epigraph to *The Crimes of the Rue Morgue*. And Borges mentions it at the end of *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: the world, ours, is gradually invaded by the idealistic universe of Tlön, at the same time as the Second World War; the world, at last, at its end, at the end of its history, becomes another, until there is nothing left of it but Tlön. At the end, the narrator, who is “Borges”, gives himself undauntedly to a Quevedian translation of Brown’s work (Borges 1974, 443). The first sign of the insidious invasion is a tiny cone of unbearable weight, to which other alien anomalies are gradually added. These vestiges of dense and gravitating matter—that contrast with our volcanic stone and are the paradox of an idealistic

8 From the lyrics of *The Book of Love* by Peter Gabriel.

9 Thomas Browne, *Hydriotaphia, Urne-Buriall or, a Discourse of the Sepulchrell Urnes lately found in Norfolk* (London, 1658). The humidity of those bundles, made—according to the artist’s indications—with wet mud, repeatedly wrapped in gauze each time they were re-wetted, during a year and a half outdoors, forced me to read the title of Browne’s work eliding the iota: hydro-taphia, as if they were hydric urns or sepulchres (*táphoi*), which is not so far from the title, given that *hydria* is a vat or pitcher, a container of liquid; it is also a ballot box.

universe—say something, perhaps, about what can be the union of matter and idea where there is no metaphor or “as” to serve as a bridge and a safeguard. Another modality of that union or synthesis, it could be conjectured, was known in the days when, according to the story, those first vestiges appeared, in view of the bombs that buried Hiroshima and Nagasaki in ashes and horror.

But perhaps all of this has repercussions on the condition of the work. That perhaps, “since always”, it is due to destruction.

My first impression when visiting D21 was thinking that I was witnessing the unfolding of a poetics, of Gonzalo Díaz’s poetics. Nevertheless, at the same time I felt that “poetics” was not a term that matched what I was confusingly glimpsing and about which I am now groping for clarity. The truth is that I wonder what led me to think that in this exhibition we could be witnessing Diaz’s poetics. I insist: poetics was not—and is not—the appropriate term, because it comes loaded with the overwhelming weight of *poiesis*, *productio*, *creatio* and all the other magnitudes and valences that are associated with these inveterate notions and that are, precisely, the horizon of our understanding, perceiving and experiencing “works of art”. It is not the word, nor is it concept, program, idea, although the latter interests me, matters to me. I am not saying that these words are impertinent, I would have no way of sustaining such an imputation. I am only saying that they raise to potency—to the potency of the idea, precisely—something that is prior, that precedes what they signify, that makes their meaning possible, and that does so, I would be tempted to say, by contrast. It is something that has to do with the status of the work when although virtual, possible, it has not yet been inscribed in a plan nor has any plan been prescribed for it, when there is still a hiatus (imperceptible, yes) between matter and idea: a hiatus that is what remains of matter in the idea in order for there to be an idea and for it to have any relation with matter,

as well as whatever is left of this idea, dormant, in matter, in order for there to be matter susceptible of appearing.¹⁰

So it is not that *Notizen* gives reason for a different character of work, different from what we understand, perceive and experience as work from the inherited habits of tradition. What *Notizen* shows—in the mode of silence, I will refer to this later—, what it discreetly shows is something that *in* the work is different from the character of the work, something that is like a lag, an eve, an index, perhaps a return.

At the end of his presentation of *Notizen* for D21 Gonzalo Díaz points out:

But perhaps the feature that most appropriately unites the context of these works, in addition to sharing all the meanings contained in the name of the exhibition, is the provisional character they all equally share, as if they were unable to expand the act of enunciation towards a fictional framework of a certain permanence, due to the precarity of the materials and objects put into play and the geometry of their respective dispositions, operations and procedures that define the relationship of these small objectual essays with a very constrained temporality.

Díaz's lucidity about his own work, about his "visual operations" is, as we know, exemplary, and there have already been plenty of opportunities to notice it, to admire it. This last paragraph, which gives an accurate account of the character, condition and entity of the works in the exhibition, speaks, in truth, of the work, of what we call the work of art, always precarious, in spite of how precious its materials may be (this materiality

10 Something like this is briefly alluded to in *¿Aquí? Para una teoría de las ideas* (cf. Bibliography), regarding the installation *El Paseante*, mentioned above.

defines the nature of precariousness); it speaks of the point, limit, edge or margin where the statement and the act to which it owes itself always fail, because without that failure there would be no act nor statement at all, there would be no “work”. And it speaks, finally, of the imperishability of the “very limited temporality” to which the work is confined and with which it is, for that very reason, inexorably related. It is its secret, which silently transfers us, infiltrates us, contaminates us: everything is imperishable in every fleeting moment, everything is imperishable, above all, in the last moment, which is always each one of them. Every work is a “small objectual essay”, an insecure gesture that persists for a time of which there is no number.

There is, yes, the passion of the work. There is no work where there is no passion, just as there is no work where there is no thought. The passion of thought and the thought that is the passion answer for the work.

Yet the response is silent. It is not hushed, it is not mute, it is not reserved, nor is it omissive. It is not hushed, it is not tacit: *taceo*, in Latin, is to be silent and to shut up, with principal reference to the abstention or suppression of articulate sound; it refers, therefore, to something or someone who has the capacity for speech and language and whom, in the act of being silent, inhibits or retains it. And although *silentium* is the noun of *taceo*, *sileo* has an ancient signification, preserved in poetry, which refers to the absence of perceptible movement, of gust and noise; it means calmness, tranquility, which is said of the sea, of the winds, of the night, of the declining moon (cf. Ernout/Meillet 1991, 625). I evoke Sappho: *Déduke mèn à Selánna / kai Pleíades–mésai dè / núktes, parà d’érchet’ hóra, / égo dè móna kateúdo* (168B Voigt): “Moon has set / and Pleiades: middle / night, the hour goes by, / alone I lie”.¹¹ The poem breathes this *sileo*. Silence: when pas-

11 This is Anne Carson’s beautiful translation (Sappho 2003, 342).

sions have given way to what is thought in them, when they are almost nothing but thought, that is, when they are redirected to what determines them as such and makes them what they are, which is not itself a passion, but neither is it something alien to it. That return, that silent night of the passions, which is the last thought that they give of themselves, is what enters into relation with the mere being of things, with their pure being there. And this defines a condition of the work that is what, I believe, the term *Notizen* alludes to. The works as note and notice of that being. *Notiz*, *notitia* (to make known, to report), *notus* (known), from *noscere*, to know, to find out. To become aware of what it is to be there.

The secret aspiration of the work, I think, is to be thing and nothing else (to be *thing* again). The artist is measured by the ability to listen to that aspiration (to that silence) and thus give it a visible place in the midst of a world that is always on the verge of its end, but in which every thing is there, quite simply, always. To be there is the condition of the thing.

The first fragment of *Polen* (*Blüthenstaub*, “flower dust”), by Novalis says: *Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*: “We seek everywhere the unconditioned and always find only things”. It is a recurring sentence in Gonzalo Díaz’s work. The German phrase plays with the thing (plays, like Heraclitus’ boy or girl), plays with *das Ding*, which frustrates the search for what is not conditioned to be a thing, for the unconditioned, *das Un-be-ding-te*. But in that game, in a fleeting flash, in an instant, in the suspense of a leap, thing and unconditioned coincide. The “as” rests.

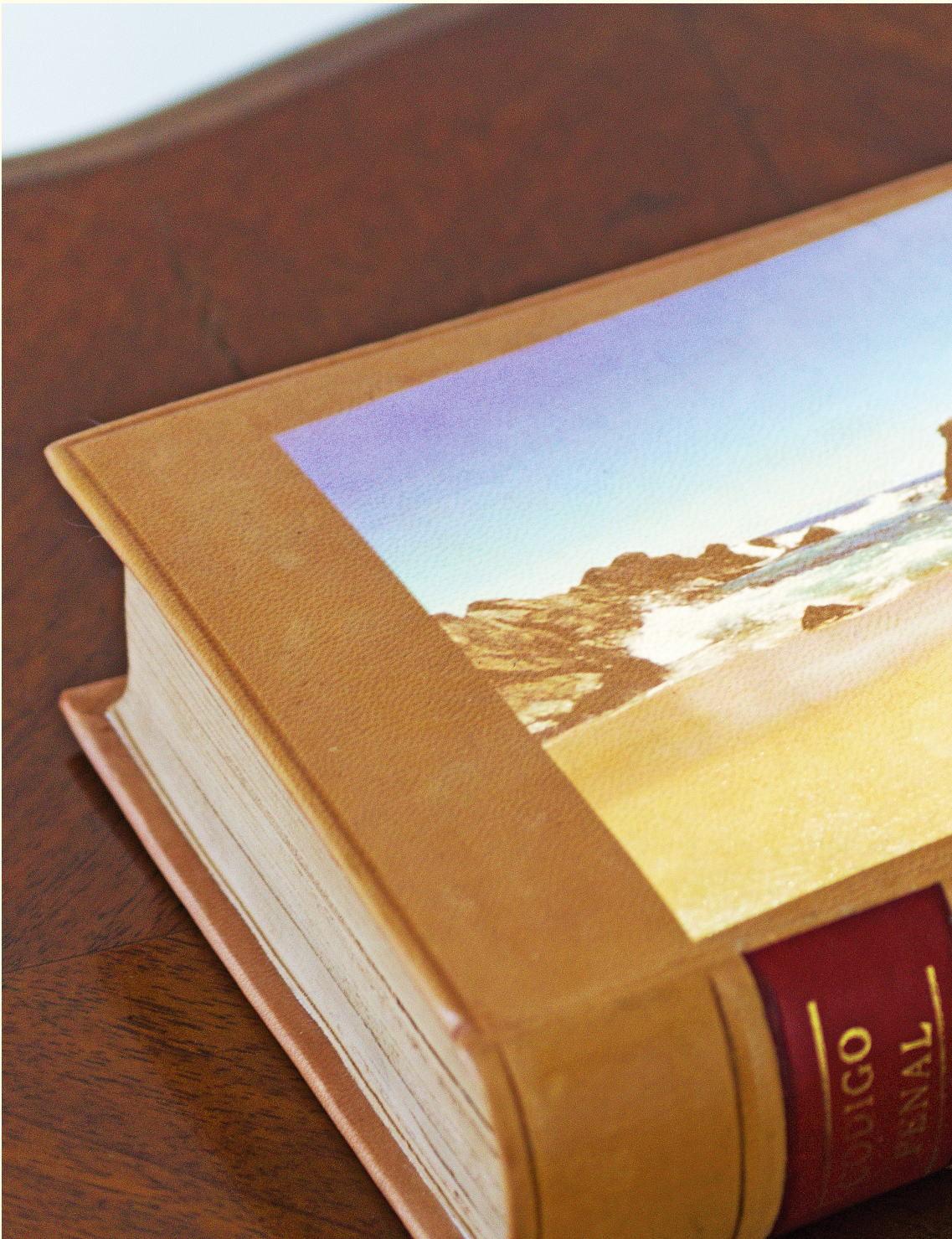
To the unconditioned, whose figure is the thing in its mere being, only a few notes are convenient: we look for it wherever we can and we always find no more than notes.

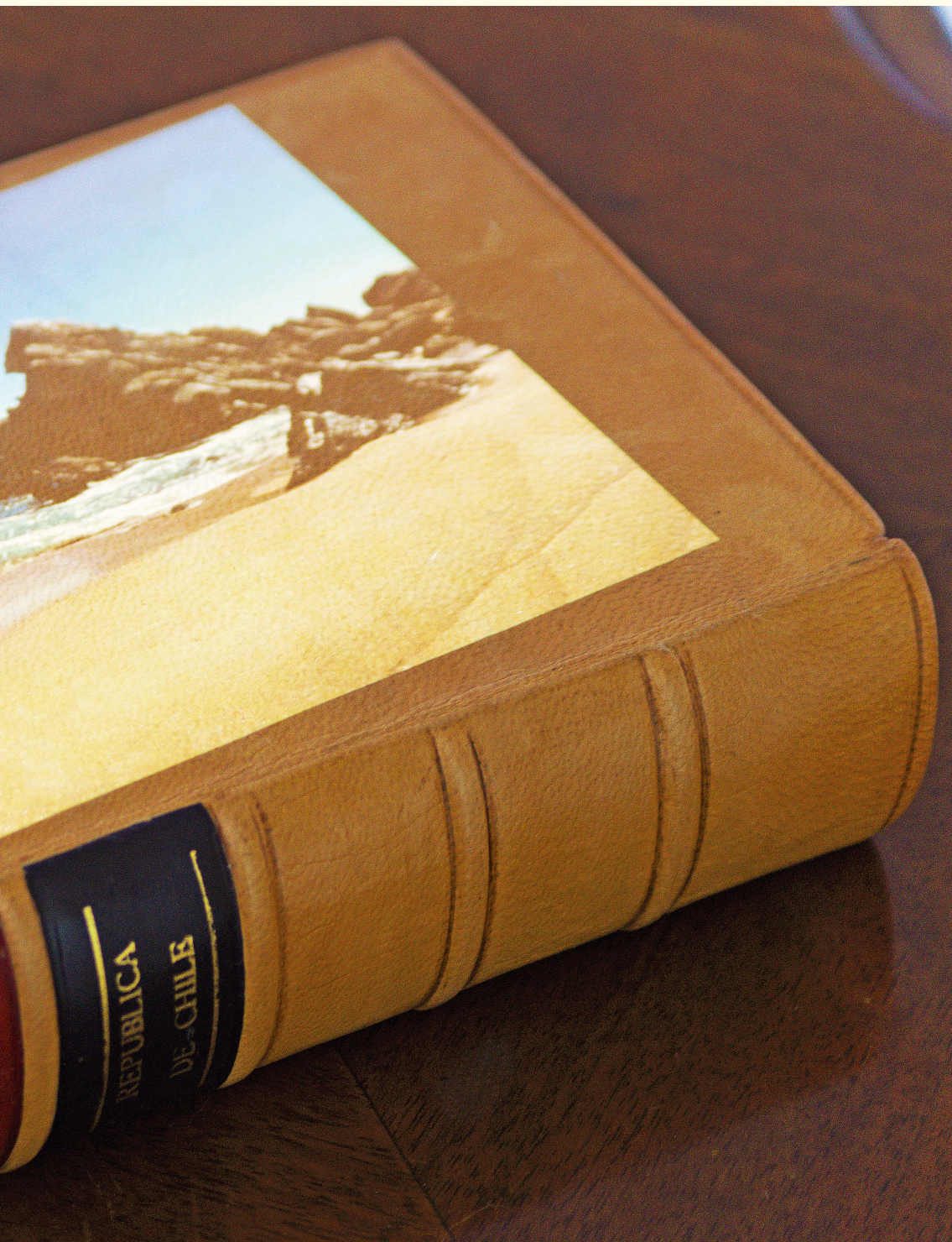
And that, one might say jubilantly, is *all*.

Bibliography

- Aristotle. *On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*. Translated with Introduction, Notes, and Appendices by George A. Kennedy. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Browne, Thomas. *Hydriotaphia. Urn Burial, with an Account of some Urns found at Brampton in Norfolk* by Sir Thomas Browne: With Introduction and Notes by Sir John Evans. London: Charles Wittingham & Co., 1893.
- Diels, Hermann; Kranz, Walther. *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*. First volume (Herakleitos). Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.
- Ernout, Alfred; Meillet, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 2001.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin). *Le bourgeois gentilhomme. Œuvres de Monsieur Molière*. Tome VI. Paris: Claude Barbin, 1673.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg). "Blüthenstaub", in: *Schriften*. Volume II. *Das philosophische Werk I*. Edited by Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl and Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.
- Oyarzun R., Pablo. "El silencio de la obra". *Aisthesis* (30: 31-42), 1997.
- Oyarzun R., Pablo. *¿Aquí? Para una teoría de las ideas*. Santiago: Ediciones de la Cortina de Humo / D21 Editores, 2018.
- Sappho. *If not, Winter. Fragments of Sappho*. Translated by Anne Carson. New York: Vintage, 2003.









EUGENIO DITTBORN (1943). HE STUDIED PAINTING AND PRINTMAKING AT THE SCHOOL OF FINE ARTS AT UNIVERSIDAD DE CHILE BETWEEN 1961 AND 1965, UNDER THE GUIDANCE OF JOSÉ BALMES AND EDUARDO MARTÍNEZ BONATI. IN LATE 1965, DITTBORN WAS AWARDED A SCHOLARSHIP TO STUDY AND PRACTICE THE ART OF SERIGRAPHY IN MADRID, SPAIN. LATER, IN 1966, HE EARNED ANOTHER SCHOLARSHIP, AWARDED BY THE FRENCH GOVERNMENT, TO BECOME A MEMBER OF THE PAINTING WORKSHOP AT THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, WHERE HE WAS LATER INVOLVED IN THE PRODUCTION OF PLACARDS FOR THE MAY 1968 REVOLT. HE LATER STUDIED AT THE HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST IN GERMANY. TO MAKE ENDS MEET, HE WOULD MOONLIGHT AS A CLERK AT THE U.S. ARMY'S SUPERMARKET IN OCCUPIED BERLIN.

For Notizen
EUGENIO DITTBORN

Notizblock

The anvil bursts in.
The event of its return,
strikes the hearing of the eye.
Conjunction and resistance.
Bow of the work.

Notizblock

The Dictionary of the Royal Academy says that to float “is a body holding itself in balance on the surface of a liquid.”

Thrilling because miraculous, those antediluvian eggs walked for 100,000 years to catch up.

Trapped, they floated in work.

Notizbuch

Golden paper spread on
the floors.

Names in blue neon inhabitants
of the celestial order.

Heaven's ladder its own light.

Notizbuch

Thick bandaged fish.

Mummies within genres
stale and dry accompany
the inhabitants of the celestial order.

Notizheft

Sky-blue neon letters name
the celestial hierarchy.

They ipso facto enter into relations
with dry mud tunas.

Wrapped. Aligned.

Abysses of connection.

Notizheft

Malevich's last painting
remains in white.

Wall and projection
reciprocally beget each other.

They swallow one another.

Disappear through
a small window to fall on the soft
iris of the eye.



TRONOS
QUERUBINES
SERAFINES

DOMINACIONES
POTESTADES
VIRTUDES

PRINCIPIADOS

ARCANGELES

ANGELES



Civitas Dei







CARLOS PÉREZ V. (1958). PHILOSOPHER,
PH.D. IN LITERATURE.
VIDEO ESSAYS: *PESQUISA SOBRE J. E. B.* (2008); *PARA PARRA* (2009); *SANTIAGO A VECES* (2010); *LA NOVIA DE DUCHAMP* (2011); *EN BUSCA DEL PIANO PERDIDO* (2012); *BERLÍN BY HEART* (2013); *¿Y QUÉ FUE DEL QUECO LARRAÍN?* (2014); *RECORDING ROMÁNTICA* (2016); *CARLA CORDUA. PASAR LA RAYA* (2018).
BOOKS: *DIETA DE ARCHIVO* (2005); *BORGES, AGONÍA Y EPÍGONO* (2007); *DÍAS CONTADOS* (2012); *CÓMO SE VE LA COSA* (2019); *CONTRASEÑAS VENCIDAS AND NADA MAL* (IN PRINT).
DISTINGUISHED LECTURE SERIES (UDP, ICHPA):
“INTRIGA Y PSICOANÁLISIS”; *LA FUENTE DE LA OBRA*”.

NOTES ABOUT NOTIZEN

CARLOS PÉREZ V.

“I shudder, like Winnicott’s psychotic patient, over a catastrophe which has already occurred”. The phrase is Barthes’s, and expresses the emotion that overtakes him when looking at a photo in which his recently deceased mother appears as a young child. “She is going to die”, he says of the distant young girl he sees. For the mature son shaken by mourning, the found image turns the life that has just come to an end into spectral virtuality and, for an anachronic minute, makes it immanent. “I read at the same time: *This will be* and *this has been*; I observe with horror an anterior future of which death is the stake” (R. Barthes, *Camera Lucida*, 96).

The author Gonzalo Díaz places *The Dead Bride* (“La Novia Muerta”), surely the most fascinating piece of *Notizen*, under the following rubric: *On the Centenary of the Bolshevik Revolution* (“En el Centenario de la Revolución Bolchevique”). Tatiana Nikolaevna’s photogenic qualities (she was the second born of the last Tsar of Russia, Nicholas II’s, four daughters) are so inescapable that to commemorate the Centenary of the Revolution with a photograph of the most beautiful of its victims could be counter-productive; we might rather wish that the 1917 Revolution, and the murder of the imperial family, had never happened, if only to save the wonderful young woman in the photograph.

Just like Barthes with respect to the old photo of a young girl that he knows was to be his mother, we too fall under the present magnetic spell of the distant fifteen-year-old with a circumspect gaze who was swept away by History one hundred years ago. Wearing a wide-brimmed hat and sitting in front of a vast deserted lake, a metre away from the edge of the beach, she grasps hold of a plank of the bench that has no backrest for her to lean

on so as to steady her body. With an upright back, having swivelled it three quarters round to remain sideways on, she looks towards the box camera. Her face conserves the sullen expression of someone who has been disturbed, most probably by her dad who wastes no occasion to take photos of his beautiful daughter. A rudimentary pier appears in the foreground of the uninhabited lake horizon in the background. She is completely ignorant of what we know a century later: five years after this photo is taken, *she will die*, murdered with her family on orders of the Bolsheviks after nearly a year of captivity. When we see her, so bereft of all pre-photographic imperial ostentation, without the pomp that a pictorial portrait of a great duchess would normally include—and whose pretensions might even justify the destructive power of the revolution—we repudiate the History within which her terrible destiny is merely an irrelevant fact buried in the archives.

For those who recognize her photo, Díaz's *The Dead Bride* makes what has happened return before it happens. Aristotle tells us that a key characteristic of dramatic fiction is to present the facts not as if they had happened (which is the objective of the historical chronicle), but in the process of their happening, as they might occur over and over again. History tells what has happened; poetry what might have happened (*Poetics*, 1451b 5-6). It is a question of the kind of works whose plot takes the receiver into account, and in whose active presence the intrigue unfolds. We must know the drama's denouement for the immanence that is fixed in the image to take hold of us. As in the Pompey fresco analysed by Pascal Quignard, in which Medea, although already with the sword of death in her hands, stubbornly continues to look at her little ones play (*Sur l'image qui manque à nos jours*). According to Quignard, ancient painting makes visible what has happened insofar as it is to happen, as an unrealized possibility. In posthumous time, retroactively, we return to the present on the tenterhooks of immanence: the possible is still possible, destiny has still not taken hold. If the *histor*, the witness, investigates the causes of death

once it has taken place, the *poietes*, in contrast, makes visible the time suspended before the storm.

*

In *Once Upon a Time... in Hollywood* (2019), his last film, Quentin Tarantino manages, by a hair's breadth, to save Sharon Tate from her atrocious fate, fifty years after having been murdered. Cinematographic construction corrects historical tragedy, revealing both the horror of its destiny (we know that nothing can reverse what happened) and of its contingency (we know that nothing justifies or demands that it occur). The filmic fantasy makes us see that what happened might equally not have done so, or that it might have happened in another way such that the merciless massacre had not occurred at all. As in a lover's dream, in the film Sharon Tate returns unharmed from the death that, in the dimension of the real, befell her when eight months pregnant in a Hollywood suburb one night in 1969, together with four friends. Like a happy dream in which the lost love returns, but whose memory makes the mourner who wakes grieve all the more intensely, this poignant film's spectral *happy ending* ends up increasing the horror at the sad historical reality of the *never more*. In its last shot, taken from up on high and at a distance, we see the happy reception offered by the non-dead to her neighbour and, just as with Winnicott's psychotic (as evoked by Barthes), we are also shaken by the impossible scene: we know that none of this could happen and that *once upon a time*, fifty years ago, in Hollywood, Sharon Tate died, murdered at the hands of a band of soulless parasites. Any newspaper report can certify to this, putting an end to the desire fulfilled in the plot of the cinematographic dream.

With regards to the existence (rather than the content) of what is photographed, photography prevents all fantasy. What photography certifies is what fantasy and dreams wish to revoke.

*

The photographic portrait of the dead bride is presented by Díaz exactly as it is stipulated by the enlightened Salon's system of objects, that is: impeccably delimited by the white bone-coloured passe-partout inside a classic black frame associated with pianos, glyptotheques, vestries, masonic lodges and balusters. From the right side of the frame appears a delicate flexible arm that holds a nano-projector. From this digital orthopaedic a visual recording in photographic format is projected onto the crossbeam of the wall: at an outside nautical party, the young birthday girl in white dances a waltz to the tune of a military choir (as by Shostakovich) in an endless collective round dance. The looping reproduction of a fragment from the filmic archive allows for the eternal return of the beautiful apparition. But as soon as we suspect that the dull spinning of the waltz—the infinite repetition of her useless, festive round dance—has no limits, we long for its interruption: we know they are all dead and that that trivial catastrophe does not concern us. It becomes evident that what is real in the photograph—"reality in a past state: at once the past and the real" (R. Barthes, *Camera Lucida*, 82)—disappears in what the film recording has that is live.

The novelty of photography (of which the daughters of Nicholas II, especially Tatiana, would seem to have been precocious natives) transforms the regime of the visible existence of history even more so than the Bolshevik Revolution: the past existence of something is presented indexically for the first time. One hundred years after the invention of the technical device, Roland Barthes formulates the new dimension that is inaugurated by photography: "The name of Photography's *noeme* will therefore be: 'That-has-been,' or again: the Intractable." (R. Barthes, *Camera Lucida*, 77). In its pure contingency, what has happened is established; and it is reproducible and certified in its unconditionality for all time to come. An absolute comes to be true and becomes historical in an untimely way: a new way of appearing and of instituting memory and history. "Henceforth the past is as certain as the present, what we see on paper is as certain as

what we touch. It is the advent of the Photograph—and not, as has been said, of the cinema—which divides the history of the world” (R. Barthes, *Camera Lucida*, 88).

*

Before the photograph chosen and framed by Díaz, from amongst the many that are preserved of Tatiana Nikolaevna, before this innocent figure of History, one might evoke the words of Lenin’s friend and comrade, the writer Maxim Gorky who, after witnessing the unjustified excesses perpetrated by “the village poor” at a congress that took place in 1919 in the Winter Palace, writes: “And this was not done out of necessity... No, this vandalism was an expression of the desire to sully and debase things of beauty” (M. Gorky, quoted in Louis Fischer, *The Life of Lenin*, 325). Let us imagine Lenin’s attempt to politely correct such humanitarian display, hardly able to contain his irritation at the insistent petit-bourgeois piety of his artist-friend.

This same Gorky tells that one night he had met with Lenin and others in the apartment of his first wife, Yekatarina Pavlovna Peshkova, to listen to Isaiah Dobrovein play Beethoven:

“I know of nothing greater than the *Appassionata*”, Lenin commented. “I would like to listen to it every day. It is marvellous superhuman music. I always think with pride—perhaps it is naïve of me—what marvellous things human beings can do.” “Then”, Gorky’s report continued, “screwing up his eyes and smiling, he added rather sadly, ‘But I can’t listen to music too often, it works on my nerves, makes me want to say kind, stupid things and pat the heads of people who, living in this vile hell, can create such beauty. But now one must not pat anybody’s head—they might bite off your hand, and you have to beat them on the head, beat them without mercy, although we are ideally opposed to the use of force against anyone” (Louis Fischer, *The Life of Lenin*, 329).

It could well be the script of a comic opera. The fanatic, with the grating voice of a wolf dressed up as an old granny, begins by expressing the pious commonplace of false aesthetic commotion, to then reject the “silliness” he has been driven to say, tear off the mask of the old woman, and unleash his uncontrollable impulse to destroy such sentimental and idle chatter. Lenin seems to reject the metaphysical dimension of time as sustained by the bourgeois institution of art; the commotion felt on hearing the turbulent sonata is replaced by the professional revolutionary’s hateful need to crush as many heads as necessary to end all that had lived in the past, however marvellous.

Let us attempt to mitigate the unfavourable impression that Gorky’s testimony provokes in us. Lenin knows that the *Appassionata* is not only a sublime piece for piano; it is a historical product that is inseparable from the social form he repudiates and struggles to overcome. It is enough to metonymically associate the concert piano with the system of objects of which it is part (the aristocratic and bourgeois salon) to understand the social institution of life that leans on this instrument as an enormous talisman. The “revolutionary” form of life demands the postponement of satisfaction in the present (because in its actual form the satisfaction of a few demands the misery of the majority). Lenin forgoes listening to Beethoven’s sonata in order to stop the emotion it provokes in him from making his conviction—that the world of the salon that gave rise to this music and the intimate time it brings about must be abolished—waver.

Contemporary to both the First World War and the October Revolution, high modernist works of art and philosophy produce, and anticipate, the secret mourning for what the Communist collectivist utopia as well as capitalist alienation will each send to a better place, that is: art as both the source and final known address for the private experience of individuals.

*

Tatiana's photo by the lake could have been taken in 1913. This is the year in which Kazimir Malevich, in his own words, "takes refuge" in the square as a form and exhibits "a painting that represents no more than a black square on a white background" (quoted in Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 386). Around the same time, whilst at an aeronautic exhibition with Brancusi and Léger, Duchamp hails them, saying: "Painting is dead. Who can make anything better than this propeller?" The question is illuminating. It concerns a manufactured object whose form, even in its most minimal details, both generates and fulfils a very precise function that beforehand had been non-existent. Duchamp seems to be repeating the criterion by which Plato disdainfully judged mimetic production. It is a question not of representing an object, nor of expressing private feelings, but of making concrete out of any material or thing an idea or concern that has no precedent; of elevating a new mode of presence to objecthood. To exhibit something that is common but isolated from its conditions of use—a bicycle wheel on a stool, for example—allows those aspects associated with the perfection of well-conceived objects to shine, and in doing so it makes visible the arrangements that define the space of art: to recognize in the strange configuration of something the fulfilment of a deep need. This recognition is intellectual—*cosa mentale* (a mental thing) in Leonardo da Vinci's words—and nothing like fetishistic veneration; it demands the exclusion of finality and content. The work's intention is to make a process of thought concrete whilst setting a process of thought in motion.

In 1918, the year in which the Russian imperial family was murdered, Malevich exhibits a series of white paintings. He writes:

Suprematism, in art as well as in architecture, is free from all social or material tendency. Every social idea, however big or significant it may be, is born from the sensation of hunger; every work of art, however mediocre or lacking in significance it appears to be, is born from plastic sensibility. It is at last about

time that it were recognized that the problems of art, those of the stomach, and those of good sense, are very far apart (Malevich quoted in Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 395).

A century later, in 2019, *Malevich's Last Painting* (“El Último Cuadro de Malevich”), according to Gonzalo Díaz’s realization, consists of a square of light projected onto the wall whose definition is given by a plumb line to one side and a spirit level at its base. An emptying out not only of content but also of the canvas as a container. What Malevich’s last painting presents to our gaze is only verticality, horizontality and the condition of visibility. *In statu nascendi*. It is not a function of *mimetiké tekne* to represent what is given to perception, but instead to arrange things each time so as to present the state of emergency of what is given to the gaze: the untreatable “this” in all treatment of things, and in whose clearing-light (*claro*)—here, now—one finds oneself both open and eclipsed.

What kind of thing is “this”? In “*This has been*”; in “*This is not a pipe*”; in *Mother, This is not Paradise*, a phrase from *Notizen’s* seventh piece, whose address presupposes a son as its addressor. To determine what is signalled by the pronoun demands making present the situation of its utterance; the “this” only indicates the thing insofar as what is indicated is the object of an indication.

*

“The table, the bed or the chair are not useful objects, but forms of plastic sensation... Only when they are freed from the weight of eventual practical valorisation (that is, when they are placed in a museum), and not before, will their authentic (artistic) value be recognised” (Malevich quoted in Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 394).

Over the course of time, the irruption of a ruler, of a balance, of a calendar, of an alphabet, of a press, of a watch, of a compass, of a square, of a plumb line (I reduce the inventory to the symbols—of masonic and constructivist lineage—that recur in Díaz's work) activates dimensions, cronometries and places; they make levels, grids, coordinates, boundaries, hierarchies, constellations appear. We use these instruments, we get to know their function in practice, but in the routine of such apprenticeship as well as in their routine application, the event of their emergence, their coming into existence, becomes hidden, as does—most decisively and most hidden—their real agency: that of bringing durations, distances and proximities—absolutely unimaginable before their invention—into existence, and making them historical. The incalculable transformation of life caused by their emergence and socialization (that is, the apprenticeship that comes from their use) hardly deserves mention. An instrument's *dispositif* is the potential transformative power that remains unperceivable in its function. The advent of a new code, of a new rule of translation, interrupts a given actuality and transforms it.

By learning to use such instruments, and being re-disposed by them in practice, we forget that putting them into operation and everything their agency conjures was contingent exclusivity, it occurred once upon a time but it may as well never have happened. The new function changes the initial contingency into necessity, and the user, absorbed in their project, cannot see its own determination by the things with which it enters into relation. The production of images, *contra* Plato, who believed only in the revelatory power of the logos, consists in framing what is untreatable in all treatment: to enclose, to place in front of, to elevate into an object that which its use obliterates.

*

“Comparing stars to leaves is no less arbitrary than comparing them to fish, or birds. On the other hand, every man has surely

felt at some moment in his life that destiny is powerful yet clumsy, innocent yet inhuman. It was in order to record that feeling, which may be fleeting or constant but which no man may escape experiencing, that Zuhayr's line was written. No one will ever say better what Zuhayr said there" (J. L. Borges, *Averroës' Search*, 545).

In Borges' story, Averroës defends the virtue of one image against another. Both images compare dissimilar things—the first, stars with falling leaves; the second, destiny with a blind camel. For what reason does one comparison persist whilst the other has now become meaningless? Zuhayr's metaphor, according to Borges-Averroës, is provoked by an experience that is or could be endured by everyone. Anyone that uses the word *destiny* comprehensively thinks, with a certain disquiet, of a blind, external and shapeless force, arbitrary but ineluctable, unleashed by something that might or might not happen, that attacks and imposes an unforeseen end to the life that suffers it. The image of a blind clumsy animal that suddenly runs us over is revealing because it confers on destiny a precise figure of a sudden immanence that becomes fatal. The essential disposition that exposes us to the world's judgement—to History's duress—consists in such a prospective relation to something we do not see coming and which dashes all promising expectations. Despite the heterogeneity of the terms, the poet, Aristotle declares, "perceive[s] resemblances". "A 'metaphorical term' involves the transferred use of a term that properly belongs to something else..." (Aristotle, *Poetics*, 1459a 7-8, 1457b 9-10).

Metaphor (*meta-phorein*) transports, takes from one place to another; but such a transferral of meaning, that incalculable jump from one trivial signifier to another, when imagined, is like when we stand in front of a finished painting. Which is why we neglect the metamorphosis and the time of mutation, of process and delay, of procrastination and transfer involved in such a trance. The temporal dimension of the metaphoric process seems to be

more evident when we listen. The figure of the listener is of someone who is attentive to the sign and awaits the call. To hear (*oír* in Spanish, derived from the Latin *obaudire*) means to obey. The voice offers meaning and, although the thunderclap follows the light, hearing precedes vision. The transcendental structure of conscience—the present experience of the before or after, of the distant and the approaching, of the immemorial or the imminent—is negated in the visual panorama, but it is what a musical work must know how to display. Destiny—which will, each time, return to strike through the rhythmic combination of four differently accentuated notes by Beethoven—ruins what we once heard as a sign of promise.

In *Notizen's* first piece, *The Myth of the Cave* (“El Mito de la Caverna”), the word “metaphor” (*metáfora*), which is made of bronze, hangs vertically, upside down, between the high and the low, the sky and the anvil that acts like a plumb line, projects a calligraphic shadow onto the wall and laterally produces a mechanical ring, like that of a ritual bell marking the minute of silence—the imminence of the *Sanctus* in Catholic mass. “Don’t you think there is a similarity between the mystery of the Mass and what I am trying to do?”—asks James Joyce of his brother Stanislaus. “I mean that in my poetry I am trying to give people a kind of intellectual pleasure and spiritual enjoyment by changing the bread of everyday into something that possesses its own permanent life... for their mental, moral and spiritual elevation.”

Mother, This is not Paradise (“Madre, esto no es el Paraíso”). Paradise is the analepsis of a promise. This, the historical present, is not what you promised me.

*

It was first exhibited at the beginning of France’s Second Empire established by the self-proclaimed Napoleon III, the good-for-nothing whose opportunism was the target of Marx’s art of

mocking laid out in his *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Three years after the appearance of the first photographic plates as well as the publication of *The Communist Manifesto* and the uprisings of 1848, in March 1851, during the government of the nephew of Napoleon who a year before was elected President of the recently instituted Second Empire established by the new Constitution, Léon Foucault inaugurated the celebrated installation that bears his name in the Panthéon in Paris. It consists of an enormous lead bob hanging from a sublime point that is fixed to the middle of the Panthéon's dome by a wire 67 metres long. The bob—wrapped in brass and weighing 28 kilograms—has a burin sticking from it that brushes through a layer of damp sand spread on the floor. Completely indifferent to the bustle of history—be it heroic or sordid—the only purpose of the installation was to demonstrate, in the extravagance of the traces left on the sand floor by its swinging, that the world moved and ceaselessly rotated for all time. (The same time in progress on the electronic meter in Notizen's fourth piece, *The End of History* ["El Fin de la Historia"], whose uninterrupted succession of seconds never end.) Cosmic, unconditional facticity was on show, revealed to the eyes of all mortals—both actual and those to come—by a thing, a simple artisanal and contingent device, whose rectilinear swing, after thirty-two hours in that latitude (and to the surprise of all) registered a radial trace brushed into a layer of sand by the pendulum. To infer the movement of the rotation of the planetary surface from the incongruence between the trace imprinted on the sand and the rectilinear coming and going of the pendulum is a mental process, an experience we cannot photograph or record. There is no registering of that performance of discovery, of the intellectual time set in motion by the *precept* that immortalized the name of its author, dead and buried in Montmartre cemetery in 1868.

What painting or sculpture, of the many that proliferated in the Salons of Paris at the time, could compare with this concise, naked artefact, with the revelatory power of its compass? Even the

street turbulence of the disorderly June Days, the cowardly and heroic hustle and bustle, the barricades and the corpses, would seem like a sordid variety show in comparison with the secret and silent event which, since 1855, has taken place in the *Conservatoire de Arts et Métiers*, where it was finally hung (and for years and centuries afterwards too, in all the places in which it has been replicated, including the one installed in the Faculty of Physical Sciences and Mathematics of the University of Chile in 2017).

The question concerning creation is merely an officious one if what is realized in the creation to be examined is ignored. It is not by explaining chronometric mechanisms that we discover that punctuality or its absence govern life ever since clocks set in motion the history of the lack of time. How can we experience time whilst keeping an eye on the watch that tells us the time at that very minute? Neither is it being absorbed in watching Foucault's pendulum swing, or learning how to make pendulums that is revealed to us the thing which, against all perceivable certainties, its oscillation uncovers. "To apprehend the analogy between very different things", the action of metaphorizing according to Aristotle, cannot be taught. It was by making the private time of mourning coincide with that of *poiesis*—rather than by classifying types and analysing procedures—that what photography brought to the world, the *This has been*, was revealed to Barthes.

*

Years later an emergency camp generated by a pandemic, that is both urgent and rudimentary, is established and becomes a city. Shortly afterwards the city dwellers forget that the now ruling order is nothing more than the normalization of the initial state of chronic illness. Nor do they remember the difficult times through which everyone passed at that moment, when the future was still uncertain, and when the place at which they arrived overnight, precipitated by an arbitrary blind force, had still not lost its strangeness.

Year One was never present to anyone. It is only in its subsequent retelling, at a distance from the history of what occurred, that a contingent event (whose actuality afflicted or shook or plunged us in tedium) acquired some meaning—which is activated later, and most importantly, on the basis of conditions impossible to have been anticipated by the event itself. We only recognize in an untimely fashion the intrusion—the silent contagion or traumatic impact—that the emergency unleashed. How did the prevalent state of things mutate? A metastasis of viral metaphors: it is a catastrophe (a Greek term that refers to the sudden disruption of the high by the low) that often provides the occasion for working out, at a distance, what happened. It is difficult to appreciate, however, that the place from which we understand what has happened has been provided to us by this unforeseen infection, and that it is the consequence of contagion. Just as with intoxication, whose transformative effects are only noticed later, a meaning that was never present makes itself felt afterwards, in conditions that remain completely unknown today.

The inauguration of Gonzalo Díaz's exhibition *Notizen* in Galería D21 took place in November 2019, a month after the outbreak of the social revolt. I visited the show in mid-December, and these notes were put together in April and May this year, during quarantine. Incredibly, during February and March we jumped from a socio-political anomaly to an epidemiological one—both equally unforeseen, equally disturbing because of their enormity and inclemency. Without seeing them coming, in an opening and shutting of the eyes so to speak, one after another, one interrupting and imposing itself on the other, such that the stridency of the outbreak—so vivid and deafening the day before yesterday—today, in the lengthy actuality of the current minute, seems inaudible and remote. Historical distance is not simply the spatial metaphor of a given amount of time that can be measured chronologically. It rather involves a breach opened up between yesterday and today by the irruption of an unexpected event whose untimely interference produces an

emergency. All novelty, however, involves forgetfulness, and not long afterwards, what was a threatening or promising outbreak becomes commonplace.

I suppose that *Notizen* (whose plural suggests a potential unity between the nine pieces it brings together) was composed over a time (anachronic and incalculable) previous to and different from that of the protests held last October which, from morning to night, sparked with great violence in Chile's capital as well as in other cities. In February the so-called social outbreak went into a respite because of the summer recess and, against all forecasts, it did not return. The emergency into which the whole planet went because of a pandemic whose effects remain with us, and whose consequences are still unknown, dissolved into the air the pretensions of a ballooning insurrectional fantasy that was programmed to swoop down on the country once again from March onwards. An event of natural history on a planetary scale interrupted the local politico-historical event. A highly contagious virus of rapid transmission imposed and demanded a regime of isolation and seclusion to which, without a word, reluctantly—although still startled—everyone has become accustomed. If, as recommended by Aristotle, impossible verisimilitude is to be preferred to possible unlikelihood when composing a plot, no one should use the incredible occurrences of the recent months as their diegetic pattern.

*

MOTHER, THIS IS NOT PARADISE

What does this allocation printed in the sky upside down, near to the upper edge of a marine painting, mean? It appears to be a noble genre painting, a collector's piece, with a valuable golden frame, like one that might hang above the sideboard in a dignified bourgeois dining room—of the type that Lenin demanded be abolished. It has been placed upside down under the

wall's horizon, in such a way that the distance from the overhang is equivalent to the distance there would be in relation to the moulding on the ceiling. *Katastrepho*. "I shudder, like Winnicott's psychotic patient, over a catastrophe which has already occurred". During an anachronic minute I feel as if everything is the wrong way round, with their feet in the air, and that the floor of the room is the sky and that we are standing on it.

The funereal dimension of photography, underlined by Barthes ("Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe", R. Barthes, *Camera Lucida*, 96), is paradoxically confirmed in what the dead bride has that is actual, that is, the actuality of her photogenic qualities. Self-absorbed, austere, smiling, as a girl or young woman that is always prepared for a photograph—never caught unaware at the moment of being captured—Tatiana's confident spontaneity reveals that the camera was part of the Romanov Family's private luggage from very early on. And the numbers of them that have been conserved in the archive suggests that it was the first imperial lineage to have a portable photographic existence. The father of the family, Nicholas II, seems to have been accustomed to taking photos of his daughters. Thanks to the photographic regime we know them in their family moments of leisure, divested of their formal attire and poses. The young girls smile, even in those final pictures taken of them—shaven-headed, reduced, forced—during the nine months of their captivity up until the massacre. It has been suggested that the lure used to move the family into the room in which they were to be executed was an invitation to be photographed, to be confident and unconcerned in front of the surreptitious squad as if to arrange themselves for the last family photo before the farewell.

References

Aristotle. *Poetics*, Edited by D. W. Lucas, Oxford: Clarendon Press, 1980.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (trans. by Richard Howard), New York: Hill and Wang, 1981.

Borges, Jorge Luis. "Averroës' Search", *Collected Ficciones of Jorge Luis Borges* (trans. by Andrew Hurley), London: Penguin Books, 1999.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Ed., 1988.

Fischer, Louis. *The Life of Lenin*, London: Phoenix Press, 1964.

Quignard, Pascal. *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris: Arléa, 2014.

El día 13 de marzo de 2024,
cincuenta meses después
de la clausura de la muestra
Notizen
de Gonzalo Díaz
realizada en Galería D21 de Pedro Montes
—exhibición que adhirió en su momento a una futura próxima
Asamblea Constituyente—
se termina de imprimir
Notizheft
en Ograma Impresores
ubicado en Manuel Antonio Maira 1253
de la comuna de Providencia en Santiago de Chile
bajo el sello de
EDICIONES de *La Cortina de Humo*
publicación que cubre los pormenores contextuales,
materiales,
formales,
teóricos y
políticos
de dicha exposición y de las obras que forman parte de ella.
De esta publicación se tiraron
700 ejemplares
en papel bond de 90 gramos para su cuerpo
con una echada de catorce cuadernillos
de cuatro cuartillas cada uno, impresas a cinco colores, y
cartulina reverso blanco de 270 gramos para la cubierta
con cuatro pasadas por el tiro y dos por el retiro.
En la composición de los textos se emplearon
las tipografías
Alegreya, Alegreya Sans,
Minion Pro y
Times New Roman solo para los
asteriscos.

SIGUIENTENEXT

Cine:

Largometraje en blanco y negro con incrustaciones de escenas en *technicolor*.
Guion: artículos seleccionados del Código Civil de don Andrés Bello. Conflicto principal: modo de constituirse el Estado de la Nación Chilena.

Obra:

identidad de Euler
texto luminoso

$$e^{i\pi} = -1$$

Wahrheit und Schönheit
Conflicto principal:
la forma y el fondo.

Archivo:

Proyecto de archivo de Gonzalo Díaz, del cual este libro Notizheft formará parte, gracias al trabajo profesional de Macarena Murúa y Paloma Molina. Conflicto principal: arte y eternidad.

Libro:

Gonzalo Díaz.
ESCRITOS
1980-2020.
Editora: Consuelo Rodríguez De Tezanos Pinto
Conflicto principal:
arte y escritura



SANTIAGO DE CHILE, 2024

ADVERTENCIA / DISCLAIMER

La presente publicación aparece con cuatro años de atraso con respecto a la producción de sus materiales. Los textos se refieren a un conjunto de obras de Gonzalo Díaz que fueron exhibidas en Galería D21, en una exposición titulada *Notizen* en noviembre de 2019, entre el “estallido social” y la peste universal de coronavirus que se desató a finales de ese mismo año. Como si todos esos materiales que se actualizan en este libro —obras, textos y registros fotográficos— pertenecieran al lado de allá de un abismo difícil de sondar.

The present publication has been released four years after its contents were originally produced. These texts refer to a group of artworks by Gonzalo Díaz which were exhibited during November 2019 at Galería D21, in a show titled *Notizen*, which took place just between the widespread riots of Chile’s “estallido social” and the universal plague of coronavirus unleashed by the end of that same year. In hindsight, all the elements that are actualized in this book —artworks, texts and photographic documentation— seem to dwell aghast at the far side of an unfathomable abyss.



PROYECTO FINANCIADO
POR FONDART REGIÓN
METROPOLITANA,
CONVOCATORIA 2023

