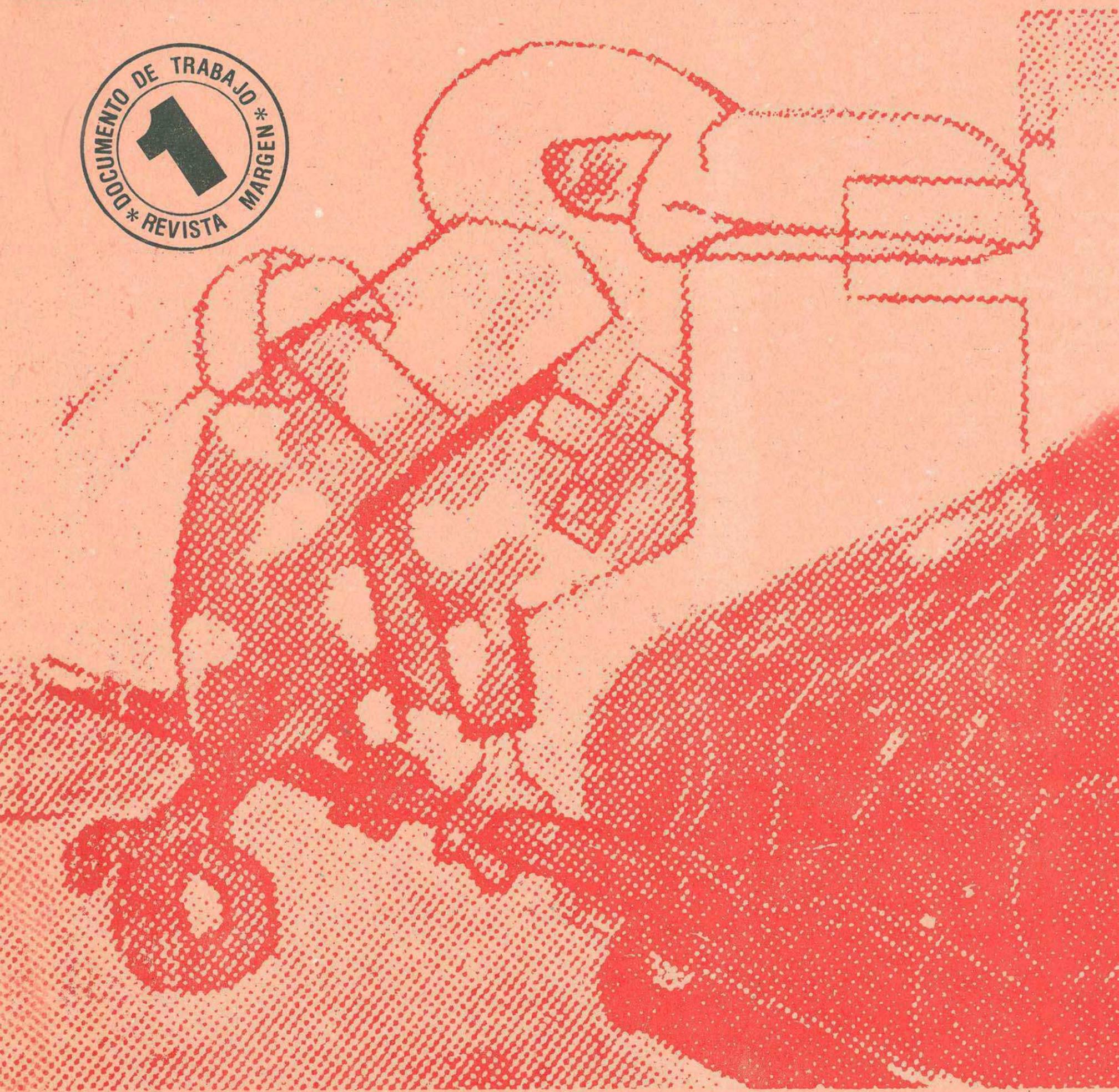


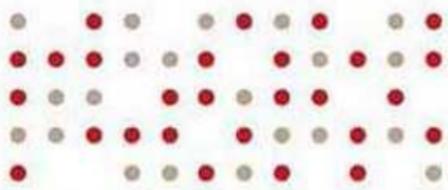
J. M E L L A D O

TEXTO AUXILIAR PARA LA LECTURA DEL CUADRO
SIN TITULO PRESENTADO POR G. DIAZ EN GALERIA

V I S U A L A



S A N T I A G O - C H I L E 1 9 8 5



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

(Texto auxiliar para la lectura de este cuadro).

V I S U A L A

Santiago, febrero-85.

1.- El título como clave de lectura.

Hay cuadros que son importantes, no porque obtengan el beneplácito de un público determinado, sino porque presentan coyunturalmente un momento significativo en el trabajo de obra.

Como escribe Butor, la obra pictórica se presenta a nosotros como la asociación de una imagen y de un nombre; que tenemos necesidad de los títulos para identificar los cuadros en nuestras conversaciones e investigaciones; enfin, que por otro lado no es indispensable que los artistas les den ellos mismos un título preciso.

Díaz no tiene título para esta tela: este solo sería el vestigio de un recuerdo de infancia formulado por mí a partir de la mención al pico del buitre en el texto de Freud sobre Leonardo. Ocupo mi lugar para hablar, entonces, del recuerdo de infancia para hablar de Díaz como reconstitución de una clave cultural y acuerdo de un retazo (biográfico) recuperado entre los saldos del mes en el mercado de tela americana.

Frotándonosla no puede ser el título de una tela en particular; es el título de un período general por nominar y dominar. Por esto, importancia de esta tela (en) particular, diagrama de la situación cultural tomando en cuenta las consideraciones titulares y tutelares de las exposiciones de pintura que me son significativas durante el año 1984: Mirada Pública (Balmes) y Se me nubla la cabeza... (Benmayor).

Consideraciones que alcanzan a establecer gruesamente los rumbos de la revalorización pictórica operada en el curso de 1983-1984, esto es, entre Provincia Señalada y la exposición de Benmayor, consolidando una línea que va desde la reacción subjetivista contra el vanguardismo pro-conceptual chileno a la afirmación de la autobiografía en pintura. Autobiografía, entendida ésta, no solo, ni tanto, relato íntimo, sino retrato de la autoreflexión de obra; esto es, contra las empresas discursivas de la objetividad -prurito de la provincia- la estrategia de Díaz resulta abiertamente biodegradable.

Estrategia en la cual la subjetividad opera a toda raju confrontándose pulsionalmente, esto es, no separando instinto y conocimiento, más bien, incluyendo el conocimiento en la pulsión, sin dar más explicaciones que las involucradas en la organización misma del espacio figural; en el sentido que toda la subjetividad está investida en el procedimiento, entendido aquí como un refinamiento de los instintos.

He ahí el punto en que se distingue del rousseauismo pictórico hablado por el yo, en la ingenuidad de su propósito manifiesto. Díaz piensa la pintura estructurada como un lenguaje, lo que exige revertir el proceso en que el lenguaje se da a ver como pintura de un origen. Por eso, en Díaz, la biografía se juega en la invención, porque la pintura no está inscrita en la naturaleza humana, ni constituye un instinto expresivo pre-alfabético, algo parecido al germen de una mancha en el ojo/en la historia de la cultura.

2.- La tarjeta/el grabado como clave de lectura.

Retrato de una partida de viaje. Esa partida se sobrepone a esta otra, para designar una llegada en la cual no existe el fallo; la pintura no sabiéndose en el instantáneo sino en lo sucedáneo. Reemplazo de un juego en la audacia del intercambio de recetas entre Díaz y Tacla. Todos los viajes dan curso a virajes impensados. De este modo, viraje de Díaz a Florencia, viraje de Tacla a N.York. En el sentido de que ambos se viran. El impensado de obra persiguiendolos como pintura previsible.

La edición de grabado resume la entrada al viraje Díaz: puesta en dibujo de la laguna Estigia, "tema" de uno de los cuadros más significativos de "la antigua época"; esto es, la anterioridad de la estancia florentina. Antigüedad puesta en escena tres veces, para ser tres veces negada, en el tema, en su factura, en su forzamiento biográfico. Este último, realizado en un doble nivel: el de la obra anterior como instancia de re/trabajo, el de la mención autobiográfica directa como tensión de nuevo tipo, en este período.

3.- El texto (este) como relave de lectura.

Ya no se puede seguir pensando que la pintura es hecha para ser vista. Un cuadro no es otra cosa que el texto que lo analiza. El código del cuadro se articula sobre la historia

que lo rodea y produce de este modo el texto que el cuadro constituye. La primera comunión, consagración del cuerpo en la pintura, en esta pintura, es la clave para abrir el campo de lectura forzando las problemáticas relaciones entre pintura y relato bíblico.

La frase escrita por Díaz en el panel izquierdo del tríptico figura la primera hipótesis zonal de este cuadro, dominada por la instancia calcocaligráfica. El pajarraco del panel central amarra la segunda hipótesis zonal, dominada por la instancia mimética. Como era de esperar, el Power Glide estanca en el panel derecho del tríptico la tribulación de la instancia post-impresionista, habilitando la tercera hipótesis zonal.

Habría una cuarta hipótesis, ya no zonal sino funcional, que tendría que ver con la movida de Chto Dielat? Particularmente, con aquello según lo cual Díaz emplearía el subterfugio del "abandono de la pintura" para tener que volver a ella.

Lo que en verdad ocurre es que la hipótesis funcional trabaja un espacio polémico discursivo, en lo que significa hacerse cargo del proceso de transformación del discurso latente de la coyuntura plástica en el discurso manifiesto; en cambio, las hipótesis zonales operan en un espacio polémico pictórico directamente ligado a la especificidad de los procedimientos materiales y analíticos empleados por Díaz en su trabajo propio.

3.1.- Primera zona: demencia calcocaligráfica. (Nomenclatura zonal recuperada de un texto de Marcelo Mellado en Revista Margen n 4).

Problema: distinción entre premecánica y calcografía. Posición de la gráfica como ideología del "estado de naturaleza". No me refiero al vaivén gráfica/pintura en la obra Díaz, sino a la posición de la gráfica y a la posición de la pintura en la polémica pictórica de este período. Se debe recordar que la calcocaligrafía remite a la línea de trabajo trazada en Historia sentimental...(1982). En todas las obras posteriores la premecánica permite la operación de reiteración figural, no la repetición técnica. Reiteración apoyada en el sistema stencil y en el sistema impresivo básico, como se aprecia en Envío a Sidney (1983) y la tela del Concurso Chile-Francia (1983). Ahora bien, la calcocaligrafía autoriza la

parodia de la caligrafía como infancia de la pintura: gran forzamiento. Lo verosímil no siempre es lo verdadero. En esta escena, Díaz pone la cursiva de su carácter. Igual cosa ocurre con la indagación de los proverbios, porque Díaz no recupera el lugar común, inventa la frase específica a partir de los retazos discursivos de su experiencia cultural individual/colectiva: primera comunión, sangre en las venas, testimonio erecto irrigando la mesopotamia del deseo.

3.2.- Segunda zona: la mimética. En ella, la cuestión del camuflaje v/s cosmética es una problemática específica propuesta en la serigrafía del mismo nombre editada en noviembre de 1984. Exilado en Suecia, Brecht anota el 12 de junio de 1940 que el camuflaje de los tanques proviene indirectamente de Picasso. Este último se preguntaba sobre la manera de hacer "visible" lo que queda oculto a la mirada. Los estrategas, por su parte, buscan hacer invisible lo que se presenta directamente al ojo desnudo. Para ellos, la respuesta es simple: para ocultar lo visible hay que hacerlo "vidente". El tatuaje hace al cuerpo "vidente". Al marcar el cuerpo, lo enmascara, haciéndolo excéntrico, redundante, original. Le agrega una "videncia", sometiendo a un efecto de extrañamiento. Utilidad de la chica del Klenzo para otro modo de hablar de la distanciación en pintura. La distribución literal de las manchas "utilitarias" en el uniforme de campaña -para la batalla del fregado de la pintura chilena- hace que la Klenzo pase por lo que (efectivamente) es, un campo de fuerzas figural, esto es, un campo de visibilidad.

(La Klenzo no abandona el uniforme primitivo; ^{este la} ~~no~~ hace no confundirse con el medio, ver su medio propio, haciéndose más inmediata para alejarse más, sin que la figura sufra alteración; paradoja de la metamorfosis. La noción de camuflaje emerge para precisar la noción de cosmética; marca en Díaz el momento resolutivo de una actitud intelectual que consiste en enmascarar su

propio cuerpo de obra, haciéndolo excéntrico, redundante).

En este cuadro, el pajarraco del panel central debe ser puesto en relación con el muñeco de Envío a Sidney: objetualización de un diseño a la Cucchi, pájaro madrugador de la pintura. Y a quien madrugaba, la pintura ayuda a camuflar el pájaro. Este pájaro, buitre disfrazado de loro parlanchín que no puede ya esconder el pico. De uno a otro, amarre con el panel de la tercera hipótesis. Por un lado, el insaciable; por el otro, el saciable, tomado a la palabra, dándose en comunión.

(Ese pájaro, buitre disfrazado, columpiando(se en) la pintura, no puede, por eso mismo, esconder el pico. Las alas aprisionadas debajo de ese abrigo, vigilante, espera la caída de Icaro. En su deseo, aquel viejo sueño del hombre, tener alas para volar. Pero en volar no está la cuestión, ni en pintar, sino en volar como buitre para habilitar el paso por la pintura de este otro recuerdo de infancia).

Ese pájaro, buitre disfrazado, está castigado en pintura; el pico que no puede esconder ha sido tomado a cambio. El cambio automático del carro de mamá tiene palanca fija.

(Este panel, palanquea la pintura. En la toma de terreno de la tercera zona instala su bandera -pincel lacio que se hace conocer en la gotera- en esta hora, la hora de la Res Publica).

ALZAPRIMAR EN PINTURA ES HACER "VIDENTE"
LA CUESTION ESPACIO PRIVADO / ESPACIO PUBLICO.

3.3.- Tercera zona: movida post-impresionista. Primera mención a la serie del "kilómetro cientocuatro" (edición serigráfica en preparación). Mención sostenida por una escena narrable, escena biográfica de Gonzalo Díaz, siendo la variante "temática" en la que se desenvuelve esta otra cuestión de la mancha. De las manchas, en pintura. De la mancha pictórica, práctica específica, no metafórica.

(A propósito, realizar el catálogo de las cuestiones que importan en esta tela; cuestiones no resueltas: las distinciones maculares que informan ese campo en áreas determinadas de color, en giros sobredeterminados de línea. Asunto de bordes, de límite, de periferia, de extensividad viniéndose encima. Díaz, sin embargo, diría lo contrario: lo que se despega y se viene encima son las marmolinas, el triángulo y el paralelepípedo del extremo superior derecho como ese extremo a (s)indicar, con todo su peso. Marmolina "pegada como estampilla" sobre el color de "más abajo", justamente, para hacer "vidente" su condición de superficie en cada línea de sutura, línea que formula la pregunta por los límites de la mancha, por el poder extensivo de su condición, y en consecuencia, el alcance de los efectos gestuales según la herramienta y la consistencia del vehículo).

A P E N D I C E (1)

Frente a las empresas discursivas de la objetividad la estrategia de Díaz resulta abiertamente biodegradable. Lo que se espera es una buena condición de remojo de la situación plástica para que la acción enzimática de la Klenzo modifique la consistencia de la suciedad en toda la línea de su adherencia formal.

En general, se pasa por alto el hecho de que la Klenzo es una fregona. La chica ésta, viene a limpiar, a desengrasar, a purgar el empaste de la impresividad dominante en las artes de ese período. Y la ata(s)ca por donde más le duele: en la reiteración metamorfoseante de una figura declarada simbólica para interpelar e interpretar la fase.

(Cf: página 000593, ¿Qué Hacer?
Modus operandi, Protocolo 1.
Cleanse / (Klénz) : limpiar,
purificar, purgar.
Fregar / limpiar alguna cosa
-la pintura chilena- restregándola con estropajo empapado al agua y jabón.
El caso es que la fregona viene a limpiar las manchas dejadas por el monocromo: llegó a ponerle color, literalmente. El otro caso reside en la utilidad de la metáfora de la suciedad y de la limpieza en la coyuntura. Díaz refriega lo que Dittborn mancha. Eugenio, chico malo, ensucia la tradición. Gonzalo, chico bueno, limpia ¿la tradición? Saca a relucir el brillo del color contra toda esa opacidad del empaste serigráfico. Ahí, la sonrisa gozosa de la fregona contra la frontalidad judicial de Marta Irenia; una que friega y otra que se lo ensucia en la refriega del oficio; la pintada a la pinta y la impresa en su tinta).

De lo limpio en Leonardo y la motejación renacentista de Díaz. No en vano viajaría a Florencia. Para no descuidar ningún detalle, Florencia, clave de (toda) su producción psíquica y cultural. Esta tela, como (toda) tela lacunar. Pero no cualquier laguna, sino la laguna Estigia.

Florencia, cuna de las artes. Leonardo, en la cuna, amenazado por el buitre.

La historia del arte chileno como la Florencia corrompida en el texto de Dante. La historia, esa, sucesión de madonas. Ciertamente, en la pintura holandesa, la madona situada sobre el altar puede ser considerada como un lugar central de las relaciones simbólicas. El culto de maría ofrece un campo particularmente privilegiado para el estudio de la relación entre imagen y palabra. Estudio a realizar a propósito del fresco sobre papel de la Historia sentimental. Su alabanza se canta en numerosos himnos y letanías cuyo lenguaje figurativo procede en gran parte de los cantos de amor hebreos.

La madona de Díaz posee sus himnos: parodización de la historia de la pintura como una letanía. Y también como ese lamento de su inconclusión presente en obras que lo anteceden. Letanía de Altamirano, por ejemplo, en Tránsito suspendido (1981).

Díaz populariza la imagen de la madona disfrazada de fregona para ilustrar literalmente la metáfora de la historia de ese arte, a fin de ofrecer al devoto de pintura una materia de meditación.

La limpieza, esa obsesión leonardiana de Díaz. Limpieza en la plástica chilena convertida en desván, repletándose de objetos, de escombros altamente cotados por las retóricas dominantes en el arte latinoamericano. Es decir, figura de la pintura que limpia el panorama; y, paradójicamente, transpirando una suciedad que también postula su regla, lo cual ha motivados juicios apresurados sobre inversiones de escena que nada aportarían al desarrollo del arte nacional.

Por lo anterior, la metáfora del fregado, vehiculizada por la Klenzo, provocó una ola de malestar en las tendencias objetualistas e intervencionistas. Se refriega, en general, las manchas que perma-

necen en un piso que ya ha sido barrido. Según eso, nadie se habría dado cuenta del barrido. O bien, la Klenzo se venía primero para mostrar la inversión del camino de Díaz, el cual antepo- nía el fregado al barrido. De este modo, primero se los fregaba en/con pintura y luego los barría con la referencia analítica que actuaría como polvo removedor. Para el caso, una misma persona desempeñaba en el trabajo doméstico de la plás- tica la función de barrido y refriegue.

Similitud, aquí, de la otra metáfora del lavado y del remojo a propósito del trabajo de Altamira- no ya mencionado. En este sentido, la Klenzo pos- tula el contra-Altamirano, situación en que el remojo a que es sometida la tradición pictórica chilena no logra el resultado deseado: poner en crisis el discurso de sus supuestos.

La Klenzo viene a refregar la mugre dejada por el discurso sociológico que servía de sostén al dispositivo de revisión de Altamirano; esa mugre en el ojo crítico, que impedía -en aquel entonces- abordar la especificidad de la práctica pictórica.

Lo proyectado por Altamirano, deseo analítico to- mado por realidad de obra, apoyado en la declarada modernidad del referente de base -aparato fotográ- fico-, es decir, lo re/citado a compadecer culpa- blemente como tradición, será tomado, en Historia sentimental, al pie de su lema proverbial y podrá exhibirse bajo la excusa paródica de una letanía.

La santísima trinidad formada por el Lavado, el Remojo y el Revelado de las formas de esa historia por constituir, la vera historia del arte chileno, es invocada para resolver la cuestión de la efica- cia simbólica de ese arte, el de los desplazamien- tos literales en la coyuntura del 82. En fin, lo que Díaz viene a contrarrestar es la tentativa cor- rectiva de los otros que antes que él declararan la poda nominal de/en ese terreno.

A P E N D I C E (2)

Ese buitre no es un buitre. Ese buitre es el espíritu santo disfrazado de buitre.

Solo el cuerpo
tiene deseos

(¿Porqué la necesidad del espíritu santo por disfrazarse de buitre? ¿Porqué el espíritu santo no alcanza con ese disfraz de buitre a esconder su cola de mono?).

(Buitre. Espíritu santo disfrazado de buitre, pintado como papagallo. Si acaso en pintar se va todo el disfraz).

Ese buitre: estudio de Díaz sobre el vuelo de los pájaros. En Leonardo, si el buitre es un fantasma nacido tardíamente en su imaginación es posible que no merezca la pena detenerse en esto, pudiendonos contentar con la explicación que el mismo artista proporciona en su relato consignado en el Códice Atlántico. Pero un tal desprecio sería un error comparable a la ligereza con que se toman las leyendas y las interpretaciones proporcionadas por la prehistoria de un pueblo. Más allá de todas las deformaciones que presentan manifiestan sin embargo la realidad del pasado, son la construcción que el pueblo ha edificado con los acontecimientos de su prehistoria.

El error comparable de que hablo consiste en el desprecio por las leyendas que sostienen las tentativas de re/visión del arte chileno de la especie, todas ellas culminando en la Fábula de Dávila.

Pueblo de artistas apresurado en armar su sueño de origen para poder interpelar e interpretar el paso de su tradición correspondiente.

Díaz, artista, apresurado en armar los relatos deformados de un fantasma de obra nacido tardíamente en su imaginación pictórica. Tardanza adecuada en la formulación de la leyenda propia.

Veremos, pues, en cada autor, la postulación de una Antigüedad cuyo relato es producto de la necesidad de instalar un presente más que restituir un pasado.

de (n) obra

El "recuerdo de infancia de G. Díaz" es una tela diagramática en la que se describen los fantasmas decisivos de su trabajo de obra actual. Las tres hipótesis zonales esbozadas indican las fases de una estrategia altamente polémica, en la que se redobla el mecanismo paródico de Historia sentimental.

Calccaligrafía y mimética operan sobre un fondo común: la cuestión del procedimiento. A propósito de la primera zona, en esa infancia, presente, por ejemplo, el contra-Dittborn, como un contra analítico y constructivo a la vez.

Al proceder dittborniano de la sustitución caligráfica, Díaz se (lo) pone en escena, con la cursiva de su carácter. Igual cosa ocurre con la indagación de los proverbios. En Díaz opera la invención de frase completa a partir de los retazos discursivos de la experiencia individual: primera comunión, sangre en las venas, testimonio que se erecta por irrigación del miembro -agitación de la lengua pronta a modular su palabra-, siendo decisiva la construcción de esa frase, cualquiera, frase cualquiera, para el armado de la primera sentencia escolar y religiosa.

(La noción de contra: la parodia es el lugar de una confusión inevitable. Digamos, por el momento, etimológicamente, parodia viene de "ôdé", "canto", y "para", "a lo largo de", "al lado". Parodiar sería cantar al lado, cantar en falso, o en otra voz, en contra canto, en contrapunto, o más aún, cantar en otro tono, deformando o transponiendo una melodía).

Contra el proverbio existente, el (so)verb(i)o insistente del privado, indagación del estrato relatado como historia fantástica, historia que hace nudo, en la obra, como instancia de puesta de la corbata, en lo que significa ponerse corbata y desanudarla, ponerla nada más que para desanudar la roca que ancla la adolescencia, que ancla aquello de lo cual esta pintura adolece, pintura que no tiene problemas para decir lo que le falta.

El cuadro no es un texto original que debe ser "traducido" a otro texto para ser "comprendido". Lo que ocurre es que nos remitimos a otros textos ya existentes; ^{que} estamos obligados a pasar de un texto a otro, de una versión a otra, "producida por el juego diferencial de una misma fantasía universal que en ellos se estructura" (Kofman). Siendo, esa fantasía, una construcción a posteriori.

La "verdad" del cuadro no puede darse sino en una deformación, en una política de la deformación; existiendo una multiplicidad de textos que la repiten en la diferencia, textos cuyo carácter enigmático requiere una interpretación.

Deformación, en Díaz, del tema de la Pasión, repetición de escenas subordinadas -(camuflaje, cartelón de cine, alfabetismo, etc)-, interpretación del enigma oculto en las variaciones.

Questión de economía política

todo, disputa de la cita bíblica

figural (mente)

(Las escenas de la Pasión. El valle de pasiones en la pintura Díaz, ilustrando al pie de la letra que es el pie de su imagen la cabalgata deportiva del verbo cortante, la palabra de Judith cortando la cabeza del otro recuerdo, porque la obra no traduce el recuerdo, sino que lo constituye fantasmáticamente. Ilustrar, por decir, en un sentido inverso al que se postula comúnmente, según el cual ilustrar es "comentar" un texto. Aquí, lo que se comenta es instituido como tal comentario haciendo caso omiso del original que se supone, ya que ese original se construye en el momento del comentario. De igual modo, no existe texto anterior a la interpretación sino que la lectura de este cuadro constituye al texto de una manera determinada. Por esta razón, el "tema" de la Pasión en Díaz solo existe en su variación, en la diversidad de sus represiones gestuales y traslaciones icónicas sustitutivas. La "toma" de la

en el arte, relación entre
Historia Revelada e
Historia "material"

Pasión como el tema de una ocupación de escena, ocupación indebida para revertir, deformar, la lógica de los relatos bíblicos inscribiéndolos en la lógica del relato de (una) vida. Porque la biografía pone la historia sagrada de su conveniencia, al igual que la historia, la otra, mencionada en Protocolo 3, posee la Antigüedad formal que le arma los mitos del presente).

El tela de la Pasión, sin embargo, oculta otro tema, el tema del modelo "horda primitiva" en la configuración del espacio plástico. Horda cuya escena es reemplazada por el ajuste de una reglamentada socialidad entre artistas del gremio.

La frase de Hobbes -el hombre es un lobo para el hombre- amenaza el texto mismo de la vida de artista, que es "una vida de buitre". No es preciso, pues, conocer las intenciones de Díaz; dice más en el menos, como todo gran artista.

Y este texto, siguiendo al pie de la letra sintomática la secuela de su variación, variación de la frase "esto es mi cuerpo" en la invariante del cuerpo de la pintura, de la pintura que hace cuerpo y que no se disuelve en la posición de cuerpo pintado, como el Marat, diligentemente pintado por quien se (la) sabe, que es (siempre) quien se la puede.

El acuerdo de un retazo biográfico en el mosaico del sueño, en el mosaico de la tela como ese sueño: la primera fellatio como su primera comunión, siendo ella, primera recolección de la figura de las abominables perversiones sexuales de la era burguesa. Detrás de este fantasma se esconde la reminiscencia de haber mamado del seno materno, escena de humana belleza representada en la sonrisa de la madona, la sonrisa de la Klenzo, también, por añadidura, abominable perversión de la era de la reproducción mecánica.

Tanto va la boca al seno que la palanca fija del Power Glide termina por hacer nudo. Enseguida, nostalgia del Introito, como igual nostalgia de la primera pincelada de yodo sobre la tela virgen, inmaculada.

mamar(se) la pintura [todo cuadro es una vía láctea]

(el pintor en la enfermería pide que le cambien el pincel)

Por esta vía, nostalgia, para algunos, de la pureza en pintura, de la ingenua mirada que omite la realidad de su punto de fuga. Postular pues, una lectura para esta pintura, en esta fase de la producción Díaz, y poner en jaque las interpretaciones anteriores de sus sueños, de los textos remitidos en las producciones anteriores para contraprobar la eficacia de su puesta en escena narrativa, articulando y desarticulando procedimientos que aparentemente se dan a conocer como contradictorios. Situación de traslado y de traspaso de las tensiones residuales que anclan Los Hijos de la dicha a la política retentiva de Envío a Sidney, pasando por Historia sentimental, mecanizando un engaño en la inversión paródica de las letanías de la Virgen, relato, este último, que sirve de cuna a las historias verdaderas del arte criollo.

El pincel lacio -(laico)- que gotea desde la Fábula de Dávila, siendo ese, el pincel que (se) supone (para) poner fin a la serie de la Klenzo. En una mano, para derramar el polvo, la cantidad de polvo que se precisa; en la otra mano, para frotar.

(Se olvida que es lo que frota. La madona de la pintura, esta otra madona, en esta tela, ya no frota, succiona al hijo, lo mece como su falo adecuado).

Ahora bien, en la zona caligráfica, tuerca y pico. Perno sin cabeza; perno castrado. Pico sin (su)cabeza, trasladada en seguida de la primera zona a la tercera de la hora, para que no se ruéde. Cuestión de rodar la frase "Pedro Pablo Perz Pereira Pobre Pintor Portugués Pinta Paredes Por Poca Plata Para Poder Pasar Por Paris". Repetición de la tuerxa en femenino, el perno siendo el masculino de piedra, el atornillado. Como se dice de quien tiene pituto, del que permanece en un lugar, con su función a cuesta, seguro de su puesto; enfin, teniendo la seguridad de los que saben hacer sentir que ese no su lugar, el puesto de su (pro)piedad, que es siempre (la) propiedad de otro, más arriba instalado, orgánicamente atornillado para mirar hacia abajo y patear las tablas de la ley.

Tuerca, perno y nudo. Pre/visión de la máquina del deseo. Nudo de la emotio, tuerca de la ratio, para condicionar la reiteración de un mismo gesto, el gesto de la calcografía, primera técnica serial de impresión escolar. Ese nudo, calcado, por presión del dibujo al grafito sobre papel mantequilla, que se deshace haciéndose en sueco de la figura, aplastado contra el muro; nudo repasado una y otra vez con carboncillo, demencialmente, sobre el mismo surco, fracturando la línea en su máxima resistencia, volviendo a repasar (lo) todo, logrando la continuidad por exceso de quiebre. Gesto compulsivo de avance fragmentario, altamente retenido, siendo este, otro índice, en Díaz, del carácter borderline de su pintura.

Tuerca, perno, nudo, frase fracturada. Repaso general: el perno no tiene hilo; entra y se sale solo. La frase no acusa las lagunas y tapa la discontinuidad con el objeto de negar la procedencia; único fin, falsear las conclusiones.

(Sangre en las venas: teoría moderna de la circulación como introducción al tema del animal-máquina. Primera comunión: (g)rito del soldado.

La vida eterna: últimas palabras del sacerdote en el momento de la comunión.

Power Glide: el automóvil es un símbolo fálico (Parra). Pero también, como Poder (del) Glande, su poder glandielocuente, erguido como paraguas.

Ese verano: indudablemente, la novela Verano del 42, relato de un introito que hace nudo en la memoria de América).

La meta es producir los acuerdos temáticos olvidados en la Cultura como cultivo de las familias, acuerdos dispuestos fragmentariamente, deformadamente, como tiene que ser, después de Freud, para parodiar las huellas del pasado en el "bloc mágico" de la primera hipótesis zonal: Corpus dómni nostri Jesu Christi custódiat ánimam tuam in vitam aetérnam.

Sub-fondo narrativo

(Necesidad del latín en la infancia, pero como infancia figurada de la lengua originaria. El verbo se decía en latín. Ese verbo).

Al paso, poemas de Léonard Cohen. Interminable. Estrujada el alma, chupada, la oblea húmeda, literalmente, por ahí, arrancada como verdad del cuerpo.

(Es ella, la hermana de la caridad, la sucia del cartelón sobre la sopa cromática ~~anunciada~~ bajo el apriete figural del automóvil. Es ella, la que le hace la primera pintura. Díaz eleva la hostia pintando como San Juan: Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. He aquí el cordero de Dios, he aquí el que pinta los pecados del mundo.

Mary tenía un corderito para ^{imaginada} anudarle la corbata toda la semana. Queso, leche y lana, para seguir por esa hebra).

La primera comunión remite a la última cena; rie último -esa sonrisa leonardiana- el que pinta último.

(El templo móvil siendo la mesa de la cena anunciada. Ella vino y le dijo: Señor, no soy digna de que representes mi morada, pero mándalo con tu palabra y mi alma será sana, esto es, pintada. El dará lo que tiene; lo que tiene, lo dará, se lo dará a los pobres, a ella, en su condición de pobre, de hambrienta).

La práctica del don: cómo hacer el retrato a los pobres; esta práctica, leyéndose como mesiánica porque está acompañada por la proclamación del relato visual de la buena nueva, pintura de "esto es mi cuerpo".

El cuerpo de la pintura, el cuerpo de Díaz en la pintura, ausente, estará presente (solo) en el texto de su relato, relato de su práctica plástico-crítica. Aquí, la pintura de Díaz es archivo del relato de la infancia perdida, del texto reprimido; como también, el texto relato-visual es el archivo, parcialmente borrado, de los intentos de restauración.

Proclamación del relato de la pintura: "esto es mi cuerpo". Relato de la 'pintura de Díaz como recuerdo de su infancia perdida; Díaz cuando pinta, pinta para recordar. La pintura como práctica de la recuperación del texto-cuerpo perdido de su cultura, de su tensión con la cultura chilena de la transferencia.

Proclamación, entonces, a todo color, del relato de este relato: "esto es mi cuerpo". Invención de la caligrafía como infancia perdida de la pintura: vuelta a nuestro propio mito del origen. Pero aquí, para que la parodia funcione la caligrafía no puede ser seriamente esa infancia perdida; más bien, se viene a estatuir como el lugar desde el cual se indaga el origen, tratándose, con todo, de una referencia a una historia comptiana más que rousseauista.

(Esta frase ya estaba ~~en~~ *MM*)