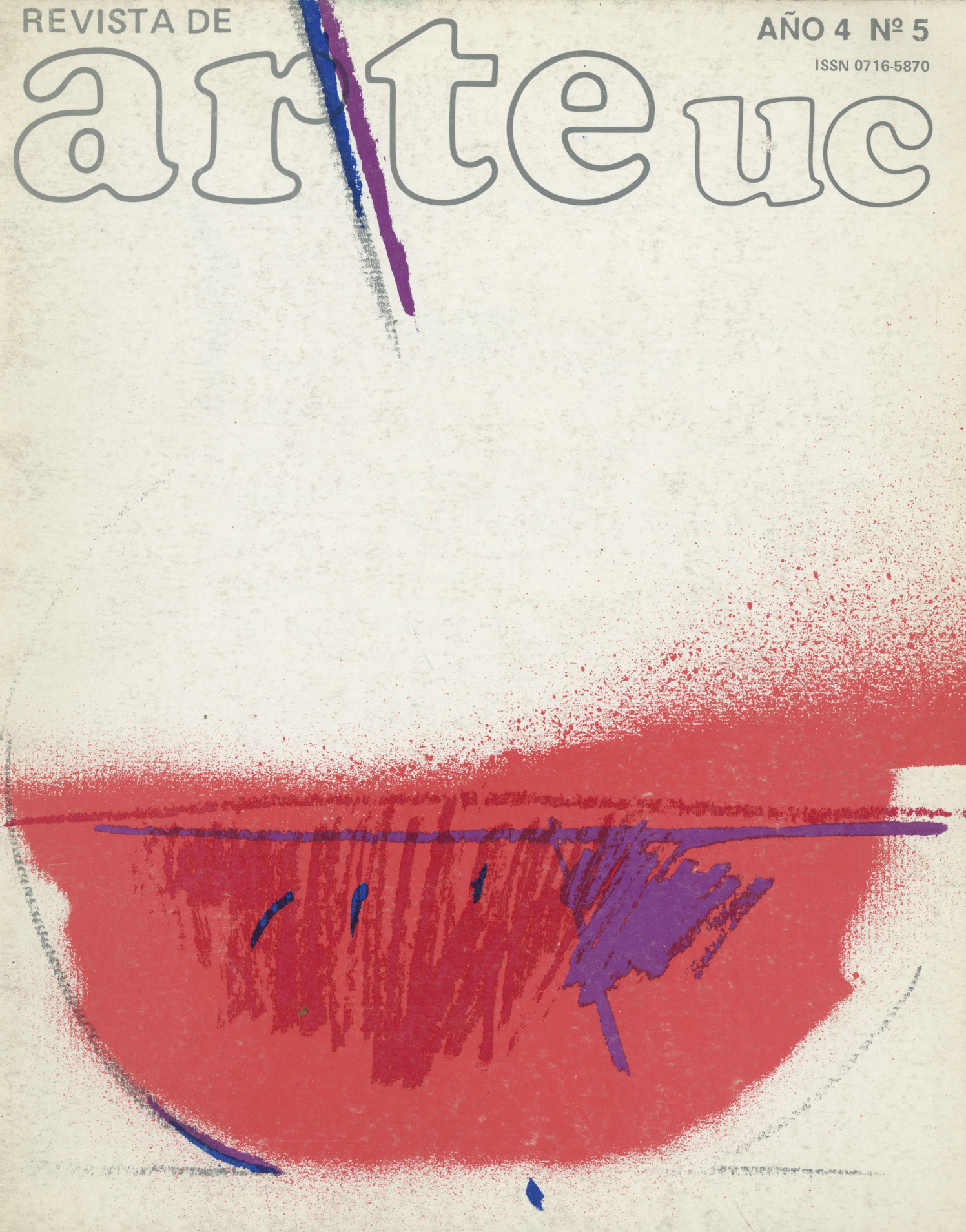


REVISTA DE

AÑO 4 Nº 5

ISSN 0716-5870

# arte uc



**sumario**

Portada Revista arte uc, Nº 5  
Serigrafía de Roser Bru

<b>Editorial</b>	3
<b>Agenda</b>	4
<b>Artículo:</b>	9
Se Puede Enseñar el Arte?	
<i>Traducción Ana María Fernández</i>	
<b>Artículo:</b>	12
A lo Posmoderno	
<i>Luis Catalán T.</i>	
<b>Entrevista:</b>	17
Carmen Aldunate: ¿Continuar o Innovar?	
<i>Claudia Campaña</i>	
<b>Artículo:</b>	23
Una Difícil Sobrevivencia	
<i>Gaspar Galaz y Milan Ivelic</i>	
<b>Artículo Gráfico:</b>	29
<i>Jaime Cruz M.</i>	
<b>Dossier Creativo:</b>	34
<i>Roser Bru</i>	
<b>Artículo:</b>	36
Albers y la Cordillera: Una Pasión de la Mirada.	
<i>Ricardo Cruz</i>	
<b>Mercado del Arte:</b>	40
<b>Artículo:</b>	43
Escrito de Parche	
<i>Justo Pastor Mellado</i>	

## "Revista de arte u c"

Santiago de Chile, Otoño 1990  
Publicación periódica editada semestralmente  
por la Escuela de Arte y patrocinada por Vicerrectoría Académica  
de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Director Responsable : Jaime Cruz Montalba

Subdirector : María Elena Farías Cataldo

Editor : Ignacio Villegas Vergara

Comité Editorial : Gonzalo Cienfuegos

Jaime Cruz

Gaspar Galaz

Hernán Ogaz

Eduardo Vilches

Ignacio Villegas

Diseño Gráfico : María Elena Farías C.

Luis Aguirre G.

Laboratorio Fotográfico : Patricia Novoa C.

Publicidad y Ventas : Freya García R.

Digitación de textos : Ivonne Astudillo A.

Impresión Laser : DPA, Escuela de Arte UC

Representante Legal : Ignacio Villegas V.

Redacción y Administración : El Comendador 1926 Providencia

Fono - 2325813 2325057 - anexo 540

Casilla 114 D Santiago

Telex: 240395 - Fax: 56-2-2225515

"Las ideas y opiniones contenidas en los trabajos y artículos  
son de reponsabilidad exclusiva de sus autores,  
y no expresan necesariamente el punto de vista de la Escuela de Arte de la  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Derechos Reservados

Se autoriza su reproducción con mención de la fuente

ISSN 0716-5870

Reg. Propiedad Intelectual N° 75.905

Agradecemos canje/Wir bitten um austausch/On demande  
L'échange/Exchange Solicited/Gradiremmo Cambio.

Impresión: **Impresos Offset fono: 775618**  
que sólo actúa como impresor.

Revista **arte uc** recibe colaboraciones escritas, siempre que éstas sean inéditas  
y redactadas en forma clara. **arte uc**, se reserva el derecho de seleccionar  
los textos que lleguen a su redacción. Para mayores informaciones al respecto,  
dirigirse al Editor, El Comendador 1916.

# artículo

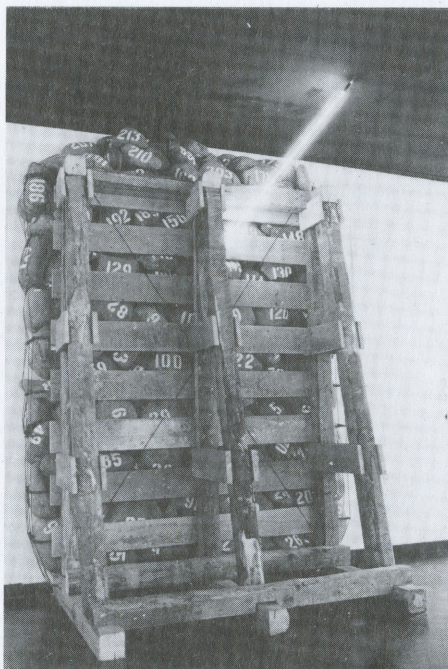
## ESCRITO DE PARCHE

Justo Pastor Mellado, 1990

Esta sería otra novela corta. ¿Quién recuerda *Un amor de leche*, novela sobre la ex/posición de Benmayor, en septiembre de 1984?. Catálogo que simula, entonces, un formato. Mi propósito apuntaba a afirmar la autobiografía en contra del Informe Político. Habrá, un año después, en septiembre de 1985, otra novela corta, sobre Gonzalo Díaz. Lo que allí se plantea es la plataforma sustitutiva del chiste como discurso de pintura. De esto hablo en mi intervención en las Jornadas de Crítica, en diciembre pasado: de la teoría como ficción. Esta vez, prosigo una empresa a la que se me adscribe por equivocación: *la crítica de arte*.

He seguido de cerca el trabajo de Gonzalo Díaz. He seguido una huella y reconocido los monolitos funerarios. De esto, Díaz habla en la exposición de enero pasado: *de la pintura y del monumento*. ¡Manera de hablar! De las ruinas. Ruinas puestas a la obra. A la mano. La mano cortada en las impresiones de *KM104* (1985). El muñón de la muñeca parecía un ojo rebanado. Es la imagen de la sobreposición. Al decir: de la sobredimensión. Posición dimensionada del ojo puesto a hervir junto con una clara de huevo. Artificio de cocina para impedir que se desparame el humor. Da Vinci, Codex D. Por eso, importancia máxima de *Lonquén 10 años*, en Galería Ojo de Buey, el 12 de enero de 1989. Importancia que (a) salta a los ojos. Fácilmente comprensible.

Sobreponiendo el dispositivo del órgano al de la perspectiva, Gonzalo Díaz asimila el ojo a una máquina simple, mimando un procedimiento vinciano básico, que deduce las líneas principales de su funcionamiento. La máquina simple en que Da Vinci piensa es la cámara oscura; la máquina simple en que Gonzalo Díaz piensa es



*Lonquén 10 años*  
Instalación; Galería Ojo de Buey, 1989.

la galería de arte, por lo demás, asimilada a la cámara oscura, portando el título de Galería Ojo de Buey.

Esto no es gratuito. Es grato. Preguntarse por las inversiones que el trabajo de Gonzalo Díaz opera. A título de inversiones ideológicas en el espacio plástico. Porque el hecho de re/producir la instancia de una enucleación en *KM104* pone dicha escena a circular como indicio de la castración pictórica que recorre las prácticas de arte de la era post-informalista. De allí, a decir que en el período de la refiguración onirizante de tono vagamente llamado surrealista -desde Opazo a Dávila- hay apenas un paso que pesa en el rearme de la escena grave, grávida, gravamentada, que recompone lo pictórico como campo de problemas aún noli(g)ados: materialismo extensional del soporte, literalidad retentiva de la superficie, delirio de los traslados tecnológicos, levantamiento de las

censuras cromáticas, repostulación de las objetualidades, etc.

*Lonquén 10 años* re(a)sume las exigencias actuales para revitalizar la constitución de dicho campo en una coyuntura caracterizada, en parte, por la crisis más profunda de la enseñanza de arte que se haya conocido en este país. Por esa razón, es una exposición ejemplar que pone en veremos el estado de los discursos y el calafateado de las obras limítrofes que hacen agua por donde siempre se ha sospechado. Esto no es una crítica de arte, sino un conjunto de notas que hacen estado de ranura. Por ella emana una carga energética dudosa, sin estatuto aca(en)démico, que atraviesa el auditorio sometido a la "fabulación de la caverna" y postula una ( )lítica, esto es, una versión de finta relativa a las épocas actuales de la edad de piedra, ejercicio de constitución/desconstitución post-teórica, arrastrando la metáfora hacia el trabajo sucio de la desconstipación discursiva, para poner el acento nada más que en las soluciones de parche. Como si las tarjetas postales producidas por Gonzalo Díaz fuesen la solución de parche aplicada a las suturas que saltan a la vista entre obra y obra. La tarjeta como una entre/obra. Entre/dos. Ranura en el montaje total, que hace que el trabajo de obstaculización y bifurcación de sentido, es decir, de relocalización de energía, refocalice la angustia que provoca la amenaza que se cierne sobre la pupila. Angustia que tiene que ver con la amenaza de freír el óleo, materia untuosa que me pone al tacto con lo visible y lo risible. O sea, con la muerte. Cada pincelada retoca el trazo de la incisión posible que nos recuerda que es sobre este fondo de negatividad que el sujeto se recupera... de una pesadilla. *Lonquén-pesadilla*. Recuperación *heimlich*. Todo óleo es

doméstico y está dentro de la casa. El final de mi conferencia del 22 de julio así lo indica: lo que está dentro de la casa nos reconforta porque está en el terreno de la representación y todo lo que está fuera de la casa, fuera de la representación, nos produce un terrible temor. *Gonzalo Díaz dixit. Asunción Díaz dixit.* Travesuras de niños, relatadas en La inquietante extrañeza, mi con(di)ferencia en forma sonata, sobre **Banco (Marco) de Pruebas**. La tarjeta postal producida para convocar a dicha performance es el entre-obra que tomo aquí en consideración para dibujar un mapa del continente Dfáz. Un mapa, entre-otros.

Estudiar, esta vez, un trabajo, desde sus operaciones de juntura, de trizamiento, de estucamiento, etc. Para eso, "pequeña política" de confección de tarjetas: **Unheimlichkeit** y **Por amor de arte**. La primera, como dije, es la tarjeta de invitación a la con(di)ferencia; la segunda, es la tarjeta producida a fines de noviembre para la exposición organizada por Guillermo Tejeda en la sala de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, bajo el título **¡Viva la postal!** Esta última es un diagrama de varios estados de obra que incluye menciones a una obra del 83, otra del 87 y otra del 88: **Concurso Chile-Francia; Galería Plástica 3; Banco de Pruebas**. En seguida, estas

1988, Gonzalo Días **BANCO DE PRUEBAS**, Serigrafía.  
gracias a la J. S. Guggenheim M. F.



tarjetas, a mismo título que el diseño de portadas para los catálogos de *Visuala ediciones*, hoy día *Ediciones de la Cortina de Humo*, se amarran con las páginas de su agenda 1989, semana del 6 al 12 de febrero.

En estas páginas hay cinco dibujos/aguadas que permiten realizar una incursión iconológica por varias obras anteriores. Dibujo de un tren, que remite a la frase *il treno que mi porta lontano*, escrita en la tela del díptico de **¿Qué hacer?** (1984): dibujo de acumulación de piedras, que junta la recuperación de la foto del horno de la mina de cal de Lonquén, impresa en **Protocolo 1** (Dfáz-Mellado, 1984), con la tarjeta de invitación para **Lonquén 10 años**; dibujo de piedra sola que anticipa el programa de pintura a que Gonzalo Dfáz se someterá en las dos semanas siguientes.

De viaje por el sur del país, como indica la nota del sábado 11 de febrero, realiza diez telas de *plein air...* sobre modelos de rocas encontradas a orillas del lago Ríñihue. Rocas pequeñas, que terminan por afectarlo, por la efectua-ción final del gesto reiterativo de la performance con que modifica su propia escena, el 26 de enero. Lo que quisiera, pintando esas rocas, es restituir cada vidrio quebrado a martillazos, cuyo resto documentado en polaroid desplaza la función del vaso de agua en

la repisa adosada a la moldura. En las páginas atendidas por la agenda, el día 8 es miércoles de ceniza. Se publica mi texto sobre **Lonquén 10 años**, en el diario **La Epoca**. Es un texto que no consigna la performance, pero describe el estado de la situación en el momento.

*"Lo que esta exposición plantea es el diagrama de un proceso mental.:*

*Describo la escena (ver La Epoca, jueves 12 de enero): catorce cuadros iguales fabricados con una moldura lacada negra soportando en su rincón inferior izquierdo una repisa que sobresale del marco y sostiene un vaso de vidrio con agua a medio llenar. En seguida, un vidrio en cuyo centro hay una frase impresa: "En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Dfáz el secreto de los sueños". Este vidrio cubre, por decirlo de algún modo, el fondo del cuadro, un pequeño pliego de papel lija, negro. En la moldura superior, una lámpara aplique de bronce ilumina el conjunto. Bajo cada cuadro, un número romano, también de bronce, indica el orden de la serie, exceptuando los números VI y XIV, que son exhibidos aparte, en la pared situada a la izquierda de la entrada, mientras el resto se distribuye en la pared del medio y de la derecha. En la última pared, Gonzalo Dfáz construyó la instalación de madera, piedras, luz de neón y pintura, que da el título a esta muestra".*

Pues bien, el 26 de enero, Gonzalo Dfáz ingresó a la Galería Ojo de Buey, empujando un carrito sobre cuya plataforma había dispuesto ordenadamente los utensilios a usar en la operación: un martillo mecánico dorado descansando sobre una cubierta de paño rojo y una máquina polaroid. Avanzó hacia el primer cuadro, se detuvo frente a él y pronunció las siguientes palabras: "Yo, Gonzalo Dfáz, el 26 de enero de 1989, a las 22:00 horas diré tu nombre... Sergio Maureira Muñoz". Acto seguido, quebraba el vidrio de un martillazo, documentaba con polaroid el suelo con los restos de vidrio y colocaba la polaroid sobre la repisa. En seguida, avanzó hacia el segundo cuadro y ejecutó similar operación, según el nombre de cada uno de los detenidos-desaparecidos de Lonquén. Mientras esta acción ocurría en la galería, en su exterior, junto a la entrada, Michel

Thibaut y yo, que ya habíamos participado en la mesa redonda de esta exposición, reconstituíamos para el registro de esta acción, una conversación sobre los temas estudiados parcialmente durante el desarrollo de la mesa. La verdad, fuimos grabados sin saberlo, en permanencia, por una cámara de video 8, fija, que no registraba “nuestro sonoro”, mientras en el interior, un equipo de videístas dirigidos por Juan Francisco Vargas realizaba en torno al vía crucis de Gonzalo Díaz, una contra-performance. De hecho, esa noche hubo tres performances simultáneas: la de Gonzalo Díaz, la de Thibaut y yo, y la de los videastas. En suma, una peregrinación por los nombres, una escena de la conversación acerca de dicha peregrinación y una intervención que ponía en crisis el estatuto del registro de obra. Sólo relato los pormenores iniciales de lo que califico como un importante incidente en relación al tratado a la discursividad por el *comando* de videístas que afirman, respecto de la exposición de Gonzalo Díaz, una política autónoma del registro de obra. Teniendo en cuenta que la acción de Gonzalo Díaz estaba diseñada para ser registrada por ellos. De otro modo no habría tenido curso. Abordaré próximamente este crucial aspecto que condiciona la posteridad de **Lonquén 10 años**.

En esta consideración apegada a la literalidad de la agenda me falta mencionar dos dibujos más: en la columna que corresponde al miércoles 8, una “columna” y su “sombra en paralelo”; en la columna del jueves 9, a la misma altura gráfica -entre los casilleros de las 15 y 19 horas-, un cuadrado cruzado por sus medianas y diagonales contiene en su interior un círculo. Como se sabe, la superficie del círculo es igual al cuadrado del radio multiplicado por 3,14. Juego de niños que aquí verifica el estado de otra cuestión. El estado de algo que para nosotros resulta un juego de niños: el diagrama del movimiento retrógrado de los planetas superiores. Los primeros dibujos copernicanos son un juego de niños de la ciencia experimental; algo así como su instancia primitiva. Sin embargo, lo que hay en esos diagramas es el anuncio de un desplazamiento cosmológico entre-dos (entre-obras) Ordenes (maneras de organizar la cultura).

¿Acaso Gonzalo Díaz, con **Banco (Marco) de Prueba**, intenta producir un *giro copernicano* en el espacio plástico chileno? Siempre he apreciado con prudencia pretensiones análogas que deseaban ver forzosamente en ciertas obras chilenas la expresión de verdaderas “rupturas epistemológicas” habilitadas -obviamente- por sus propios textos. De lo que sí he hablado es de *revolución cezanniana*. Esta podría tener un efecto copernicano. Me protejo en la condicionalidad de propósito *Ma, sendo l'intento mio scrivere cosa utile*  
*a chi la intende, mi e parso piú conveniente*  
*andare drieto alla verità effettuale della cosa,*  
*che alla immaginazioni di essa.*

*Il Principe, XV.*  
*N. Machiavelli.*

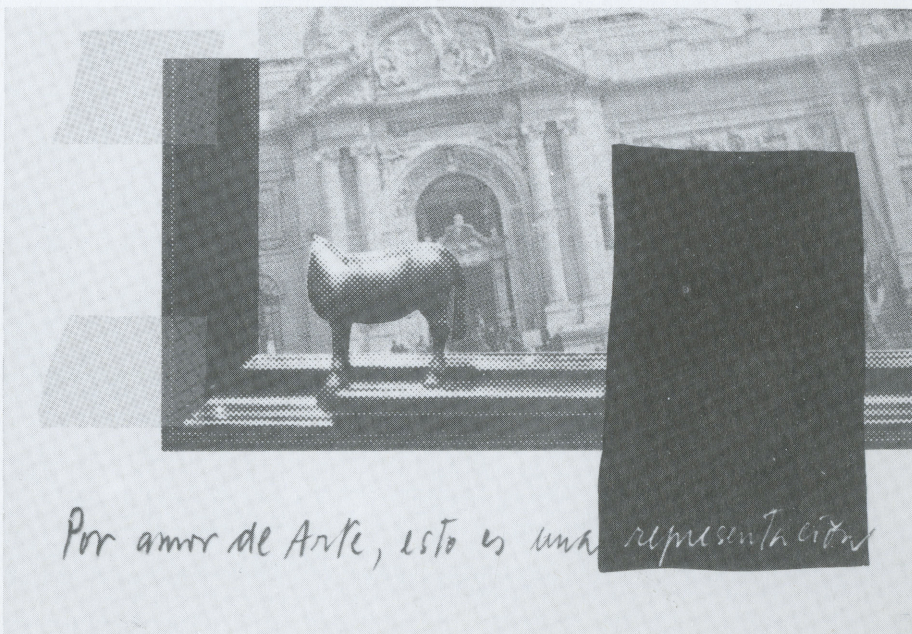
Dicha *verità* es la energía generativa vertida en los “pie de foto” del catálogo para **Banco (Marco) de Pruebas**, escritos por Gonzalo Díaz, nadie ha querido ad/mirar el hecho y calificar su importancia. En ese catálogo, la Presentación y los “pie de foto” son, efectivamente, el comienzo real del montaje de la exposición. Y si se pone atención a la estructura poética de su distribución, podríamos obtener valiosas informa-

*Gonzalo Díaz, Marcación del Territorio,*  
*Santiago 1988*

ciones que pueden ser puestas a trabajar con los fondos de conocimientos a que Gonzalo Díaz apela y pone gráficamente en operación. Me refiero a fragmentos provenientes del discurso teológico, científico y político. Ya me parece que esta *trinidad* debiera ser considerada en toda su *calentura*, puesto que la obra de Gonzalo Díaz no hace más que hablar de religión, de ciencia y de política. O sea, de arte, más que ninguna otra.

¿Cómo no ser sensible al tipo de astucia que articula Gonzalo Díaz al preguntarse tres veces por el tipo de transformación que reserva a cada una de las tres mujeres que intervienen a título de cabezas de turco? ¿Víctimas del despotismo oriental? Todo (gran) artista se comportó como un déspota oriental.

El despotismo oriental es el imperio de una mirada que está simultáneamente en todas partes y en ninguna... (**La estructura del harem**, A. Grosrichard)... para disponer las cabezas de su alcance. Habrá que traer a esta memoria la imagen del mozo de Santa Carolina corriendo con la bandeja en la mano... ¿y qué trae en ella? La cabeza cortada de Frida Khalo. La cabeza que le falta al caballo de madera de **Banco (Marco) de Pruebas**. Allí está la prueba. Una, degollada; la otra, escritora; la última, *lumpérica*.



Ciertamente, figura del cordero de América degollado, figura de la vida como glosa de Cristo, figura del miserabilismo que hace del degüello una glosa de segundo grado. Estructura que remite principalmente a la gran figura de la Remisión de los Pecados. Cada ejemplo jugando de manera precisa en la trfada: tres mujeres, tres poderes sobre sus cuerpos, marcando. ¿Sería ésta, una manera de Gonzalo Díaz de subordinarse tácticamente -¿Tácticamente?- a la inter/presión -¿interpretación?- que Diamela Eltit opera en su trabajo literario y performativo; subordinada, ella misma, a la ideología transparente y revelante del modelo fotográfico?. Por eso mi insistencia ,en 1985, por hablar del block mágico. Quedará para otra ocasión el bordado relativo a esta cuestión.

El quinto y último dibujo de la red agenciada en esa "semana de bondad" es una columna de base recta que se estrecha en su extremidad superior para terminar en un semicírculo. La figura bien podría representar la hoja de un cuchillo común y corriente. Dije que había a su lado una "sombra en paralelo". Ello es inexacto. Lo que hay es una mancha de tinta muy aguada cuya forma y dimensión coincide gruesamente con la otra figura ya indicada. Esta forma es la base del esquema de acompañamiento de la gráfica copernicana. El área de la figura está dividida en siete casilleros, dando lugar al esquema de otro juego de niños -¡otro más!- : un luche, con sus casilleros repartidos según los siete pecados capitales. Juego que reproduce la ascensión humana en directa proporción con la adquisición de las virtudes. Juego que se realiza mirando la tierra, para ver dónde se pone el pie; puesto en relación con el "luche celeste" del movimiento retrógrado de los planetas superiores.

Ya advertí que ésta sería otra novela corta. Ahora deseo indicar que se trataría de relatar la epopeya del trabajo sucio de construcción de obra. Así como realizo un recuento rápido de las implicaciones conceptuales de la graficidad de las páginas abiertas de la agenda -la vida de Gonzalo Díaz como un libro abierto-, paso revista a los "modelos para armar" que sostienen

la combinabilidad de las dos tarjetas indicadas al comienzo. En la agenda se exhibe la púdica marcación de la "falta" de autobiografía. Cada anotación es funcional y sin embargo invierte su quantum de energía en la ambigua concreción de los enunciados. En la agenda se "agencia" un dispositivo de ocupación gráfica de la semana, similar al que está descrito en **Trabajos de mesa**, para la exposición de la Galería Bucci en septiembre de 1985. En este aspecto, la organización de la agenda se asemeja a un diario mural portátil que tiene que ver con la traslación gráfica del empleo del tiempo. Una

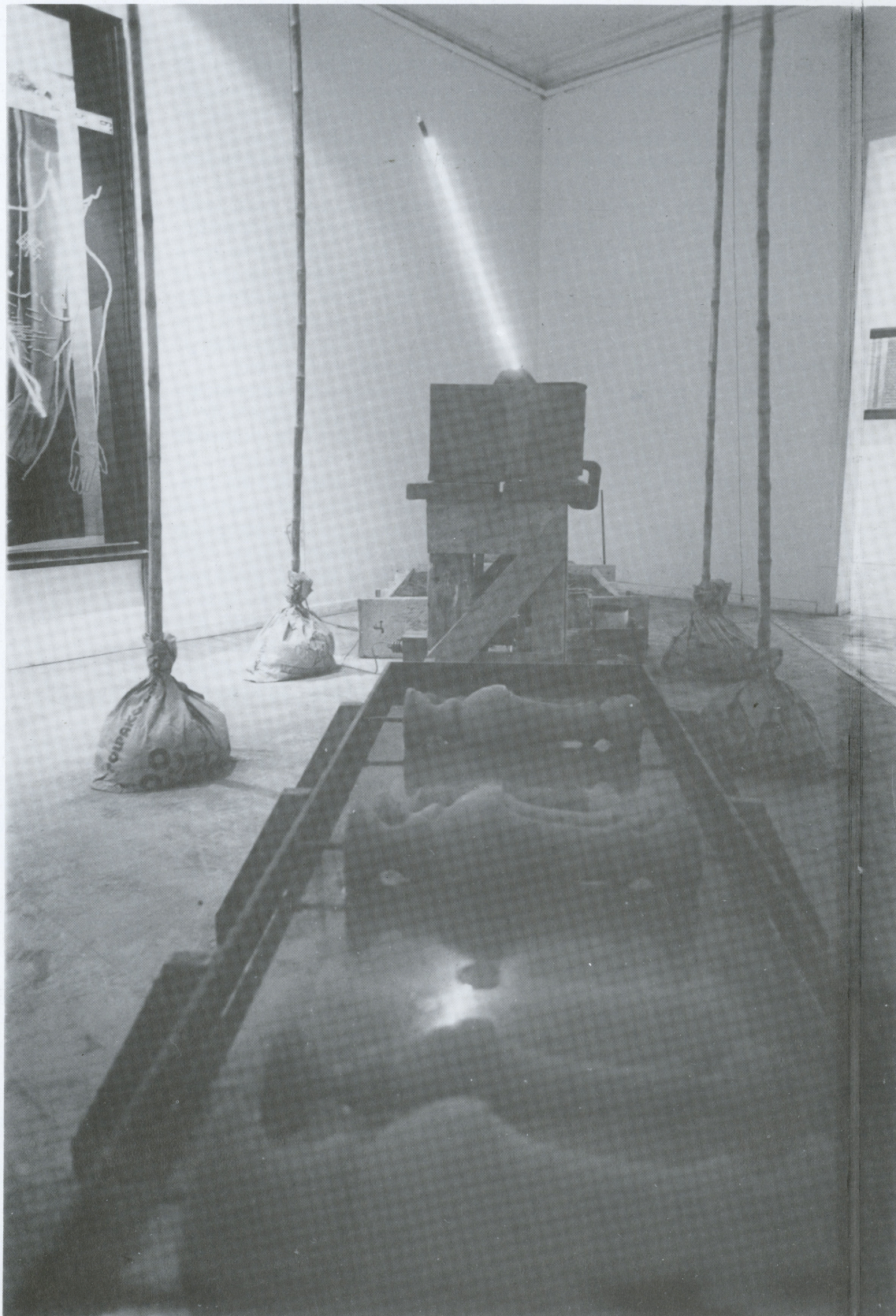


Gonzalo Díaz, *Lonquén 10 Años*  
Instalación 1989;  
Galería Ojo de Buey

dudosa *carta Grant* de la productividad de obra. ¡Cuestión de subjetivizar el control de avance! Así, repito, la agenda para por diario aminorado que sin embargo deja huella de los cabos por atar. Porque nos permite establecer este diálogo entre-dos tiempos de obra, si convenimos en situar las nociones de gran y pequeña obra, haciéndolas depender de su carácter de publicidad o de privacidad, con la salvedad que sabemos reconocer en lo pequeño lo grande y podemos desarmar lo grande sostenido con gata neumática.

Me permito afirmar que los cuadros presentados en la Galería Bucci en

septiembre de 1985 son un férreo antecedente de **Banco(Marco) de Pruebas**. En general, toda obra anterior es ante/cedente. Lo que se cede, aquí, es el residuo de una memoria que ya viene de vuelta, porque lo realmente novedoso en ello -lo cedido- es el *delirio del envasamiento*. Se trataba de quince marcos de moldura simple, coloreados todos con pinturas diversas, dispuestos en la forma que tomaría el colgaje, pero sin su "contenido". Este dependería de la variedad tonal de la pintura convenida en la moldura. Conveniencia que buscaba por los bordes su derecho a simular un cierre. En cambio, en **Banco(Marco) de Pruebas** la función de envasamiento se disuelve en punción de embalsamamiento. De este modo autoriza la venida de **Lonquén 10 años** como un *delirio de la sepultación*. Sepultado en la noche de los sueños. Pero la coyuntura del 85 es particular/mente distinta. ¿Qué es lo distinto? Marca la exposición del embalsamamiento de una "movida" político-discursiva. Embalsamar, pero en el sentido de embalse. Porque la "movida" intenta retener un arribo y un avance: dos fantasmas recorren la vigilia perdida del "frente de vanguardia", el retorno de Balmes y la autonomía de Mellado. Con un año de retraso se debe "responder" a la arremetida Díaz/Mellado. Pasando por la escritura de textos difamatorios acerca de la permanencia de Díaz en el espacio universitario. ¿Qué será de esos textos, hoy día? ¿Por decir, esos épicos momentos que declinan la patológica gestión del Terror que habilita la escena artística chilena de los años 76-81?. En el 85, con refuerzos de equipo de barrio, intenta reponer la vigencia de la *salida del cuadro*; fórmula azarosa con que Brugnoli designa su propia epopeya formal y termina acarreándolos a todos en una táctica para la cual el teatro de la guerra había dejado de existir. Se estaba, literalmente, *en otra*. Y la obra de Díaz para esa juntura mostraría el carácter patético del destino allí prefigurado: **Pintura por Encargo** se salía de madre y preparaba ya, las extensiones performativas que culminaría con la **Fotoperformance** del 8 de septiembre y la acción del 26 de enero. En ambas, un objeto golpea el nexo asegurando el remache de



*Banco /Marco de Pruebas, Instalación, 1988, Galería Arte Actual*

sentido: el martillo dorado es el mismo. Y ese martillo remite al yunque de la instalación de mayo de 1987 en el Instituto Lipschutz, el cual, a su vez, proviene de la cadena objetual de **¿Qué Hacer?**.

Lo anterior fuerza, al interior de la novela corta de la crítica, una línea de continuidad que amarra por debajo la marca referencial de los objetos en la obra Díaz. Cada objeto representa una historia al interior de otra historia, encadenando series particulares de enunciados icónicos. Algo que me saltaría a la vista con la reiteración del nivel y de la plomada en las obras del 79-84. Ahora, a mismo título que los objetos, será preciso hacer notar la cadena de las poses, desde **Pintura por Encargo**. Esto es, recalcar la secuencia interferencial de estos trabajos corporales en el continuun de su fondo figural.

En algún lugar debí hablar del *delirio de las sobreposiciones*. En seguida, tracé una línea por el *delirio del envasamiento*, a propósito de la quincena de cuadros de la Bucci. Peso mis palabras: ¡quincena! ¿Cómo responde Díaz? ¿Se llama a esto responder? Veamos: envasar, hechar líquidos en unas vasijas. Colocar un género en su envase. Cuando se escribe sobre pintura, se envasa, se hecha el discurso en *la vasija que de tanto ir a la fuente...* Esa fuente es la pintura: Vasija, producto de alfarería, para reacondicionar en nuestro provecho el mito del nacimiento de la pintura.

Escribo para conservar parcialmente el género de estas obras y traspasarlas de una fuente a otra. Pero retengo los pases y extiendo el género de mi intervención hasta el punto de pretender "agotar" el uso de la metáfora textil en mi trabajo sobre la obra Díaz. Por eso digo, en la mesa redonda sobre **Lonquén 10 años**, que mi intervención pende de un pelo: las primeras mallas serigráficas que se conocen se fabricaban con largos cabellos de mujer o con crines de caballo. No deja de ser particular esta relación que hago entre la confección de la primera malla serigráfica y el tejido del primer visillo que tapa el acceso de la mirada al abismo. ¡Al abismo de la interpretación!

Estos textos vienen a ser visillo que

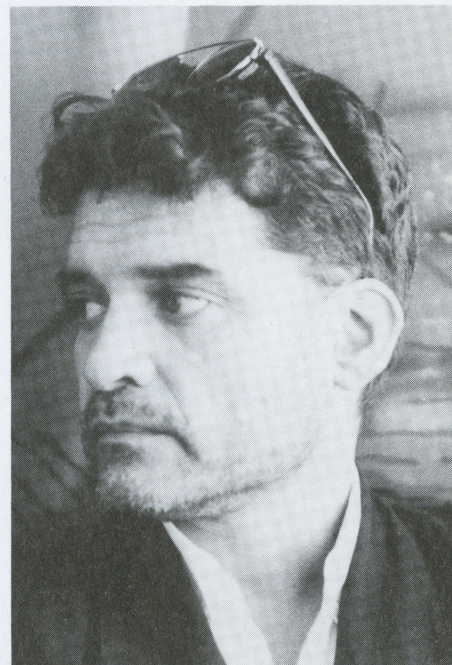
tapa temporalmente el acceso a las series asociativas ilimitadas que se tejen en el curso del análisis de obra. ¿De qué abismo hablo? Abismo generativo que se verifica en el paso del marco de madera a su reproducción parcial en una tarjeta, reproducción que es empleada en la producción de otra tarjeta, en la que se trae a la memoria los residuos programados de obras anteriores. Y la memoria es siempre memoria de un recorte: *Matricería para formar el perfil bioquímico de todo el Territorio*. Esta frase, respondiendo por la malla-Díaz que se tiende al "pie de foto" de la visualización del catálogo de **Banco(Marco) de Pruebas**.

¡Lo advertí al comienzo! Intervención Díaz en el soporte privilegiado de la polémica de arte en Chile, poniendo (me) en el marco -¡ya era hora!-. En este sentido, las ilustraciones del catálogo no corresponden a las fotografías de la exposición, sino que configuran un texto visual autónomo cuyo valor es diagramático, a mismo título que los textos de las tarjetas indicadas al comienzo. En el conocimiento que tenemos de las tarjetas postales en tanto soportes de apoyo de la estrategia catalogal bordada durante esta década.

Para terminar este cuento, debo insistir en su estricta dependencia de la modalidad distributiva de las páginas de la agenda como un mapa de/para un mundo posible de obra, tomando el peso a las marcas de avance, a los signos garrapateado en los márgenes de un diario de viaje. Viaje por la obra Díaz. Mi viaje. Otro más.

Un viaje es, ante todo, un relato de viaje. El relato de un descubrimiento. No relato las ciudades ni las obras que imagino, sino la verdad efectual de un itinerario. Por eso, la cita maquiaveliana de rigor. En rigor, concibo la pintura como campos de fuerzas y no como una terra incógnita. Fuerzas operantes en un plano. En una organización territorial existente. De tal modo, es posible diseñar el acceso a la obra siguiendo el itinerario de un viaje a Tierra Santa, del mismo modo como Gonzalo Díaz diseña un cierto viaje, una cierta peregrinación declinable, en **Lonquén 10 años**. Juego de sobreposiciones, ya lo he dicho, de mapas sobre otros mapas, como las superposiciones del cuerpo

humano en las enciclopedias. Puedo concebir, luego, la pintura como congestión, en la cual estos marcos figuren el límite del crecimiento zonal de las metáforas y determinen el alcance de las políticas de uso de los suelos. Lo digo para situarme en la frontera terminal de la teoría y el fraude, según los términos del texto que redacté para la editorial de los catálogos de Galería Visuala, hoy *Ediciones de la Cortina de Humo*. Lo menciono porque dicha especulación proviene de la oficina de colocaciones de Gonzalo Díaz. Yo solo hice el contrato para el movimiento de tierras. Hasta dejar la pintura por los suelos y reconsiderar su práctica en términos de una relocalización del territorio, o de la territorialidad en la obra Díaz.



Gonzalo Díaz 1989

