



## **La Muerte en Venecia**

**GD-O-0160**

---

### **AÑO DE PRODUCCIÓN**

2005

### **TIPO DE OBRA**

Instalación

### **TÉCNICA / MATERIAL**

Acrílico, bomba de oxigenación y recambio de agua, agua, peces

### **PROPIEDAD**

Gonzalo Díaz

### **DESCRIPCIÓN VISUAL**

Cuatro estanques acrílicos transparentes, cada uno con la forma de las letras A, R, T y E respectivamente. En su interior contienen agua y distintas cantidades de peces de color rojo dependiendo la letra (A, ocho peces, R cinco peces, T tres peces, E dos peces). Los estanques están conectados mediante cañerías y cuentan con un sistema de oxigenación y renovación de agua.

### **TEXTOS EN LA OBRA**

A R T E

### **TEXTO ARTISTA**

## FUNDAMENTOS DE LA PROPUESTA

En la imposibilidad de obtener una percepción acabada del cargado espacio exhibitivo asignado al envío chileno, decidí proyectar una obra que, inscrita bajo la denominación de “objeto–instalación”, mantuviera cierta autonomía con respecto a las marcadas especificidades arquitectónicas y decorativas del recinto, pero que al mismo tiempo contemplara, por un lado, el elemento de mayor pregnancia de la sala, es decir, la enorme lámpara de lágrimas de cristal de Murano, y por otro, la crítica historia de permanentes crisis curatoriales que viene presentando la Bienal de Venecia, en los últimos veinte o treinta años.

Diré un poco a la rápida y un poco irresponsablemente que ésta será “mi obra del siglo dieciocho”, pues la proyectada objetualización de la palabra A R T E —transparencia del vidrio (acrílico) de las letras y del agua en su interior con peces rojos nadando en ellas— con el adicional sistema de tratamiento del agua, funcionará, en ese recinto palaciego veneciano, como un contra–reflejo de la lámpara de lágrimas de cristal de Murano bajo cuyos brillos será emplazada, constituyéndose en un objeto que interroga acerca de las motivaciones de los eventos internacionales de arte y del modo marcadamente mercantil de circulación e instalación de las obras. No sé si esa invención —la lámpara de lágrimas— es anterior o posterior al siglo XVIII, pero ese objeto fantasioso y coherente con la certeza de cierta autonomía de carácter moderno de ese siglo, obedece ejemplarmente a la sofisticación, a la complejidad y a una melancolía lujosa, descreída y escéptica del siglo XVIII, en el que se inicia el pensamiento crítico y el pensamiento sobre el arte y sus procesos, siglo que por lo demás, es llamado “de las luces” o de la “ilustración”. Como síntesis del espíritu de este siglo, con aires liberación, de independencia y revolución, Hegel declara, muy tempranamente al inicio del XIX, la muerte del arte. Los artistas, de aquí en adelante, deberemos preguntarnos sobre su sentido y sobre “qué hacer”. Es una pregunta moderna y una angustia propiamente dieciochesca, pregunta que, creo, queda establecida paradójicamente en esta obra, a pesar de los brillos y del movimiento vitalizador de los peces rojos que nadarán ondulantes en las aguas tipográficas.

El título de la obra, Muerte en Venecia, surge al momento de decidir el empleo de un segmento inicial invertido de la serie numérica de Fibonacci —2, 3, 5, 8 // 8, 5, 3, 2—, para determinar el número de peces rojos para cada una de las letras. Invertido, en el sentido de la contradicción de la lectura de las letras que conforman la palabra A R T E y la lectura regresiva de esa serie progresiva. Como se sabe, esta famosa serie matemática que se genera a partir de 1, se construye por la simple suma de los dos números que preceden a la última cifra: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etcétera. Una de las propiedades de esta simple y compleja progresión es la “ratio” entre cualquiera de dos números contiguos que conforman la serie, razón que se aproxima siempre al número de oro “1,618”. En el caso del segmento elegido, 8 es a 5, 5 es a 3, 3 es a 2. Este prestigioso número pitagórico no sólo rige los secretos geométricos del pentágono regular, de la estrella de cinco puntas que ese polígono estructura y de la virtuosa proporción del rectángulo áureo, sino que está secretamente presente, activando todos los procesos vitales y de crecimiento —vegetales y biológicos.

La palabra A R T E, materializada del modo descrito, conforma un objeto paradójico, que organiza un soterrado sentido crítico con los brillos y transparencias de lujoso cromatismo de los materiales con que será construida. Ese sentido crítico, enfocado en la palabra A R T E, queda además anclado en la materialidad de los aparatos de tratamiento del agua que la asisten.

## **CONTEXTO HISTÓRICO**

La participación de Gonzalo Díaz en esta versión de la Bienal de Venecia todavía estaba enmarcada en la invitación extendida por el director de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores, que en ese momento era Emilio Lamarca y el ministro era Ignacio Walker (en la actualidad la convocatoria es por concurso público).

El espacio asignado a Díaz era una sala pequeña y compleja emplazada en el Palazzo Cavalli-Franchetti del siglo XVI, que finalmente no pudo utilizar, ya que la organización consideró que el tipo de obra era riesgosa para el inmueble patrimonial, por lo que se le designó un espacio en el jardín, fuera del edificio.

Con motivo de esta exposición Gonzalo Díaz editó un catálogo titulado *Muerte en Venecia* que cuenta con un texto del filósofo nacional Pablo Oyarzún.

## **BIOGRAFÍA DE LA OBRA**

Luego de haber recibido la información del espacio destinado a la obra propuesta por Gonzalo Díaz para su presentación en la Bienal de Venecia y de haber enviado el proyecto de la obra, al llegar a Italia para la instalación de la obra, la organización del evento le informan que su proyecto es incompatible con el inmueble. La solución ofrecida es instalar la obra en los jardines al rededor del edificio, afectando negativamente el resultado final de la exhibición. La obra fue exhibida en una zona de circulación, junto a unas jardineras con plantas, afectada por el calor que generaba la evaporación del agua en el interior de cada letra, recibiendo las hojas que caían de los árboles, pasando muchas veces desapercibida frente a los transeúntes.

Como parte del registro de la obra en la web de su archivo, Gonzalo Díaz ha decidido publicar sólo los render realizados para presentar el proyecto a la Bienal, omitiendo los registros obtenidos de la obra instalada en el jardín.

Gonzalo Díaz comenta que el espacio originalmente asignado era de una belleza extrema. Era un espacio muy pequeño, con una lámpara de Murano espectacular, cuyo diámetro era casi del ancho de la sala. Las ventanas daban al canal llenaban el espacio de brillos dorados que eran el reflejo del agua en los muros.

Por lo pregnante del espacio Díaz creó una obra también de agua y brillos y mucha transparencia.

Como la obra estaba proyectada para un espacio interior, recién restaurado, Díaz hizo todos los cálculos y pruebas necesarias para que la obra funcionara a la perfección. El hermano mayor de Rafael Astaburuaga, que es hidráulico hizo los cálculos del motor que se necesitaba para mover el agua, la cantidad de agua que se evaporaba diariamente e hizo un informe que fue enviado a los responsables del proyecto en Italia, quienes, se supone, habrían aprobado el proyecto. Ahí se especificaba también el peso de la obra (cada letra contenía como 100 lt de agua).

Las letras las hicieron en Parraguéz y el filtro lo realizó Jorge Ferrer, ingeniero electrónico y fabricante de acuarios (papá de Pablo Ferrer, artista visual).

Los cajones con la obra llegaron en lancha y fueron subidos al cuarto piso del edificio donde estaba la sala de exhibición. Díaz alcanzó a sacar las letras de las cajas y llegó en arquitecto del palacio preguntando de qué se trataba esta obra. Cuando se le explica dice que es imposible poner la obra en esa sala. Gonzalo Díaz le dice que le encontraba toda la razón, pero el problema es que el proyecto había sido aprobado por la organización de la Bienal.

Con la intención de no exponer la obra frente a la imposibilidad de exhibirla de la manera proyectada, Gonzalo termina cediendo ante la solicitud ministerial por haber recibido dinero público y acepta instalarla en el jardín, a las afueras del palacio, pero recuerda que fue la peor decisión haber instalado la obra a la intemperie.



Gonzalo Díaz, entrevista 1 de mayo de 2024.

**EXPOSICIONES RELACIONADAS**

51ª Bienal Internacional de Venecia  
GD-E-0125

**DOCUMENTOS RELACIONADOS**

Muerte en Venecia  
GD-D-00223 (relacionado)  
Statemente de la obra Muerte en Venecia  
GD-D-00332 (relacionado)