

LA “DECLINACIÓN VISUAL” DE GONZALO DÍAZ
INCISIONES, REFRACCIONES,
LOCALIZACIONES

RODRIGO ZÚÑIGA C.

1) PREÁMBULOS. VISUALIDAD, TECTÓNICA Y EXHUMACIÓN EN LA OBRA DE GONZALO DÍAZ.

Un intento de delimitación de las maniobras visuales de los trabajos de Gonzalo Díaz podría, nítidamente, referir una especie de tensión *gramatical* movilizadora por las juntas que sus instalaciones objetuales disponen. Tomando como hito incipiente una ácida refracción visual (de cuño alegórico) que muchas de estas operaciones escenográficas testifican (y que hallaría en un trabajo como *Lonquén, Diez Años*, de 1989, un campo destacado de referencialidad), resultaría admisible explicitar ese ciframiento aparentemente críptico de signos montados, de iconografías convulsas, de objetos desnudos y reanudados, como la glosa inequívoca de una estrategia, o de un registro estratégico. En función de estos términos, la “dificultad” contemplativa y hermenéutica que los trabajos de Díaz parecen suministrar en una dosis alta a sus eventuales espectadores, invitaría a remontar el curso de una producción que parece hacer de una especie de *severidad* visual la instancia de despunte de un soterrado desplazamiento de sentidos.

En principio, lo que me interesa rastrear aquí tiene que ver, justamente, con la exploración de algunos de los engarces que se animan en la desusada gramática *tectónica* de muchos de los trabajos de Díaz. Digo *tectónica* en un sentido y con un afán que me parece latente en esa tensión visual que señalaba en un comienzo: como si del acceso a una *terra incognita* se tratara, este *corpus* de obra ha propuesto en más de alguna ocasión la referencia genealógica de la excavación, o de la declinación¹. Podría entenderse esto como la metódica de un trabajo sobre el *sentido* (vale decir, sobre la trama ideológica de la experiencia) análogo a la interacción de procesos endógenos de tectónica de placas, por ponerlo en estos términos. Explayemos un poco más esta pista metafórica atizándola a modo de preámbulo: permeando la porosidad significativa de componentes objetuales o estructurales disímiles pero recurrentes en el contexto de su trabajo, el armado de muchas de estas obras ha conjugado distintas formas de *bloqueo* a una configuración visual *expedita*. Podría decirse quizás: como si sus instalaciones constituyeran y enfatizaran un *acto fallido* de las formas de discursos que administran los tópicos del orden de lo real², y por su mediación, a la vez, se impusiera un *nudo ciego* al efecto escenográfico o decorativo de una visualidad maleable a los términos de esos discursos. Una tectónica tensional, básicamente. Una visualidad que necesita, entonces, repensar sus propias complicidades silenciadas (y, como intentaré proponer más adelante, en este aspecto se juega parte importante de una lectura del arte

¹ Un caso modelo puede consultarse en el catálogo para la exhibición "La Declinación de los Planos", de 1991.

² En su tentacular irrigación por diversos espacios, ámbitos o segmentos entrelazados y permanentemente reconstruidos en mutuas consonancias y deslices: el campo jurídico-discursivo y jurisdiccional de la ciudadanía, el constructo visual-arquitectónico que emplaza su teatralización o puesta en escena emblemática, el protagonismo difuso de la ideología, etc.

neovanguardista certificable desde los parámetros que Gonzalo Díaz pone en juego). Descalce, pues, de una visualidad amainada que parece, en los trabajos de este artista, caer en la trampa tendida por un estrategia que escindiera en ella un lazo corredizo, tras el cual se desdoblara la resonancia de una encrucijada insoluble.

En efecto, una mínima referencia a las obras de Gonzalo Díaz anticipa una serie de señales de ruta en este sentido. Apuntemos brevemente algunas. Las precarias instalaciones de esquemas de construcción artesanal de balaustres (“Banco-Marco de Pruebas”, 1988) o de molduras (“La Declinación de los Planos”, 1991); las series de trabajos que parecen recitar y readeclarar la dinámica del *Via Crucis*³; la configuración de la puesta en fuga de lo biográfico como depositario del secreto del sentido (“Lonquén”, “Yo soy el Sendero”), atestiguan el emplazamiento disonante de una vía de acceso “perforada” al sentido que amerita, por parte del espectador, un arduo trabajo de reconstitución aproximada y evaluativa. Planos declinantes y marcos de prueba, tortuosas peregrinaciones sobre diversas estaciones de tránsito de la *pasión*, o suspensión de los vínculos de sentido arriados a la orfandad de la primera persona singular: como un *conducto* impedido de trasladar limpiamente de una zona a otra, pareciera que esa *tectónica* antes mencionada acaeciera, precisamente, *en* este desliz de temblores, *en* estas “fallas geológicas” exhumadas por las operaciones de Gonzalo Díaz. Frente a ellas, como ante el involuntario pero repetido movimiento de tierra, el espectador parece no tener

³ Desde “Lonquén, Diez Años” (1989) hasta “Quadrivium ad usum delphini” (1998), pasando por montajes como “El Jardín del Artista” (intervención del edificio del museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1993), “Yo Soy el Sendero” (Winnipeg Art Gallery, 1993), “Fábulas Amorales de la Provincia” (Castro, 1994), “El Padre de la Patria” (V Bienal de La Habana, 1994) o “La Tierra Prometida” (San Diego, 1997). Al respecto, véase el texto de Pablo Oyarzún para la exposición “Quadrivium” (recopilado en Oyarzún 2003: 97-106).

adónde ir, ni con qué sujetarse para mantenerse atado a la gravedad de su ámbito. Un sismo del sentido; un cisma de la visualidad como clave de edificación de ese sentido.

Pero esta primera evidencia acaso sirva como hito de corrosión de esa expectante parálisis hermenéutica. El reconocimiento de lo que aparece como insoluble a una primera mirada contemplativa, puede suponerse, impulsa una precaria metódica de autosustentamiento. Sin embargo, reconocerse en esa *zanja* que el índice visual de las obras de Díaz propone, demanda, en lo inmediato, la puesta en conocimiento de las *vías* que ellas han ocluido, merced a una disposición estratégica que, como se dijo en un comienzo, apremia desde ya por ser señalada. Juegos de señales, entonces: en esta zona de paso que la obra tensiona (la instalación como encrucijada), en esta especie de tránsito sin transubstanciación (algo sobre lo cual también habremos de volver), lo que parece estarse desmontando y remontando alude a una especie equívoca de trabajo con lo *inconmensurable*. Como en el tanteo indeciso de la magnitud que un temblor parece estar prefigurando, el espectador de los trabajos de Díaz se ve en la obligación de comenzar un devaneo exploratorio, bosquejar un tintineo de luces que le prescriba, por algún sesgo, las zonas eventuales sobre las cuales pueda constituir su labor exhumatoria. Precipitarse al temblor parece ser la premisa.

Esta suerte de reverberación de vías entrecruzadas, esta posibilidad de ver en los trabajos de Díaz una tenaz desestabilización de la "escenografía" del sentido público puesto en circulación (a la vez que, remitible en sus propias obras, podemos encontrar también una fuerte readjudicación de la emblemática del "camino", de la "vía", en la figura del *Vía Crucis*, por ejemplo, como ya se señaló), y en ello, un *desandar* o *desacelerar* el tránsito fluido que toda forma discursiva solicita o impone, incita a estructurar, como se dijo hace un momento, el auxilio de la alegoría *tectónica*. Pero, aspecto resaltante que des-

de ya debiera tenerse en consideración, la tensión “tectónica” remite, evidentemente, tanto a los aparejos de lo que se construye como al movimiento que subyace a su espacio de constitución. Es por eso que, al amparo de este término, podemos situar toda homologación que aluda a lo arquitectónico (construcción del cuerpo público), como también a los desplazamientos que se conducen en ese propio proceso constructivo. De lo procesual a lo asentado, el reflujo amenazante que podría socavar esa “fuerza de lo construido” (como fuerza de “ley”, o sea, fuerza de “realidad”) nos propone una oscilación interminable: la que pende *entre* lo montado y su plausible desmontaje, entre su construcción y su desconstrucción, entre la “escena” y su excedente inconsumable. En esa *pendiente*, en ese quicio, suponemos la escena intermediaria, la de la excavación: la de visualización de los planos entrecruzados, la de descubrimiento de cimientos muchas veces desfondados; la de exposición de una vulnerabilidad que, siendo asumida y traducida de un modo intransable, puede convertirse en una forma de dislocación y de deslocalización.

Quizás sea en virtud de esta desnudez dislocadora a que nos obliga, que parte importante de las obras de Gonzalo Díaz parecieran establecer una magnitud irrecuperable, alegórica, del sentido, y con ello, una aridez exhuberante para la placidez del “paisaje” que *queremos ver*. Frente a la comedida escenografía de un paisaje para los ojos (frente a una visualidad refrenada, tersa, dócil, se ha insinuado en un inicio), las constelaciones objetuales y los procesos materiales, los esquemas desplegados y las intervenciones en las galerías, acusan la coartada de la *vanitas* de objetos, de *Vía Crucis* y de *fotoperformances*, para mejor horadar el espesor de las tramas de sentido que ahí se exponen. La economía alegórica de *pérdida* asume, en estos trabajos, la vía de una paradójica *pérdida del insumo de visualidad*: como desmadre escenográfica, como fantasma rondante de una sequía no emblematizable en monumento, la “vía de la pérdida”, la “retracta-

ción de la escenografía" (para usar una frase de Justo Mellado) que moviliza el espectro objetual de Gonzalo Díaz, parece resolverse en genealogía y tensión. Vale decir, en marca de supervivencia de una especie de visualidad *revulsiva*.

Habrà que pensar, entonces, en la instancia "recuperativa" (si la hay) de esa pérdida, e igualmente, en el síntoma que se infiere a partir de esta ácida reconducción de las estrategias formales de cierto tipo de arte conceptual en el contexto en que se inscriben las obras de Díaz. Es probable que, situados en este margen de maniobra algo más ampliado, pueda reconectarse esta estrategia de "refracción" que he mencionado con un ámbito que remita al tejido sociocultural (e incluso geopolítico, como se verá) amoldado por estas operaciones. Bajo estos criterios, la *localización estratégica*⁴ que así pueda atestigüarse permitirá reestructurar muchos de los indicios inicialmente esbozados en la clave de las "tensiones" y de los "bloques", a la vez que obligará a puntualizar determinados aspectos de "políticas de representación" y de "autoridad representacional" que cimientan, en las operaciones de Díaz, tanto su embalaje discursivo respecto del Chile de la postdictadura como de las demandas de legibilidad transparente de las obras de arte en medio de otra instancia de supuesta transparencia, el "lenguaje internacional" del arte de la "transición" entre los siglos. En ambos espacios de localización, esa "visualidad revulsiva" opera a modo de diagnóstico y de suministro crítico respecto del cauce ideológico del ámbito artístico y visual de una contemporaneidad convulsionada en los hiatos de la globalización de las hegemonías y de la desatención de procesos históricos localizados, como aquellos en que las obras de Díaz interpe-
lan con mayor proclividad.

⁴ El abordaje de estos problemas encuentra, según mi parecer, una formulación pionera y extraordinariamente fecunda para mi propósito subsecuente en los escritos de Edward Said. Remito, como planteo discursivo a este respecto, a la formulación proveída, sobre todo, en el clásico *Orientalismo* (Said 2002: 38-54).

2) ESTRATEGIAS DE LOCALIZACIÓN EN EL EJE EXCAVATORIO:
POR UNA SUPERVIVENCIA DE LA TASA CRÍTICA DEL ARTE

Como puede verse, se ha impuesto la decisión de abordar la compleja obra de Gonzalo Díaz a partir de ciertas pistas tentativas que, de un modo más o menos explícito, permitían deslindar direcciones (camino, desvíos) remontables hacia inscripciones contextuales (nacionales, latinoamericanas) convergentes desde esa estrategia “refractoria” o “revulsiva”. Esta prescripción implica, desde luego, una suma de decisiones y de tácticas de aproximación al *corpus* de los trabajos que este artista ha desarrollado en el lapso de las últimas dos décadas. De la misma manera, puede resultar no menos decisivo el contexto de las formulaciones discursivas que han intentado enhebrar, con mayores o menores pretensiones, la situacionalidad del campo en que las operaciones de Gonzalo Díaz han tomado lugar –contexto que no pocas veces ha resultado conmocionado con esta toma de sitio. A sabiendas de las posibilidades y de las restricciones que este perímetro de asuntos puede proveer, intentaré descontar argumentos entretreídos en debates que tal vez no han trascendido como se supuso en su momento, y retomar posiciones (por mi parte, al menos) asumiendo determinados atisbos que la obra de Díaz pone en movimiento en cuestiones relativas a algunos puntos que señalé hace un momento: prioritariamente, y para decirlo sin remilgos, a) los criterios de *actuación ideológica* desmanteladora y/o interpelladora del trabajo visual en medio de la construcción *escenográfica* del decorado estratégico de la instancia postdictatorial del Chile neoliberal de la transición y, bajo otras premisas aparentemente pero en relación próxima (material y simbólica), b) la fricción ante las imposiciones, implícitas o no, de un arte post-nacional o, mejor, transnacional (entendido, puntualmente, a partir de aquello que se refiere a la progresiva exacerbación de las “mercancías” artísticas en un flujo que abre nuevas formas de conexión,

nuevos polos de circulación en una expedita expansión de ciertas formas complejas de hegemonía representacional).

A fin de hacer manejable este doble intento y mantenerlo dentro de ciertas pautas, partiré repitiendo lo que en el final de la sección anterior indiqué: esa "visualidad revulsiva", tectónica (de movilización de esquemas objetuales artesanales, de implementos de construcción, de códigos jurídicos y juegos de palabras, de dispositivos pictóricos y fotomecánicos, de *Vía Crucis* y mecanismos alusivos a extraviadas formas de sentido), propensa a la oscilación entre planos propia de la excavación (el paso de un estadio a otro como tensión aguda de los desplazamientos), permite ser interrogada a partir de los supuestos que entran en juego en sus estrategias de *localización*. De alguna manera, podría aseverarse que la obra de Díaz, al asumir en su dinámica de instalación la insistencia en la compenetración de diversos "vectores" (de ahí su alegorización tectónica posible), se sitúa nítidamente —y es parte de su táctica— en el eje del "problema" de la localización de la obra de arte. Pero entendámonos: no se trataría de una condimentación *site-specific* en el sentido ya asumido por el canon internacional imperante. Más bien, lo que cabría interrogar diría relación con la inserción del trabajo de Díaz en la urdimbre discursiva del Chile de la transición, de modo fundamental (he ahí una semblanza de la dimensión problemática de lo "post", ya señalada: la "postdictadura"), y, bajo tales atisbos, la interrelación con el proceso de circulación abundante del arte "latinoamericano", en el cual, por cierto, se constituye un nuevo eje referencial que no puede desatenderse. En la medida en que la obra de Díaz opera *obstruyendo* el flujo circulatorio de la obra al recomponer una densidad referencial que forcejea con la amenaza de su desmembramiento hacia la homogeneidad del "discurso internacional", puede entenderse que la inflexión crítica de sus obras se constituye, justamente, en la reconducción de un "hermetismo" visual como arma de contestación e

impugnación. Es en este espectro de “localizaciones” dinámicas que los trabajos de Díaz agudizan los problemas de diversos procesos transculturales, que parecen rearmar por nuevas vías el problema de la legitimación de los marcos de referencia en el estudio de una obra. La geopolítica del campo, en este sentido, impera en las múltiples transacciones y resquebrajamientos que simultáneamente se abrigan en el ámbito de una “metacultura global” (Mosquera 1999: 58 ss.) crecientemente oscilante entre las posibilidades que monta y las hegemonías que siguen funcionando “como base de operaciones y puesto de control del discurso internacional” (Richard 1989: 58), esta vez, eso sí, con nuevas coartadas de imposición.

En la fisonomía entretejida de la contextualidad que toda “locación” constituye como un “afuera” entramado en el “adentro”⁵, y en plena expansión y contracción de los fenómenos homologadores y microdiferenciales de la globalización económica y cultural, Gonzalo Díaz ha contribuido de modo determinante a establecer los parámetros de estos problemas en el terreno del arte visual nacional y latinoamericano. Muchas de sus obras, en efecto, plantean el equívoco de las transferencias y de las pérdidas en la circulación internacional de sus estrategias —no de un modo “temático”, por cierto, sino por la movilización de sus mecanismos de reconjugación de “emblemas” y de signos, de esquemas objetuales y de símiles de la construcción, como ya se dijo. Podría agregarse, incluso, que la dificultad de la “salida internacional” de los trabajos de Díaz obedece a una estrategia explícita de desafío, y de recomposición de una *impostura latinoamericana* como necesidad de una propuesta cultural antihegemónica que, más que amoldar incesantemente la potencialidad de sus representantes al “complejo plagario” de sus acciones (Richard 1989: 56), insista en estrategias aproximativas pluralizadas, diferentes, no diagramables a partir de los

⁵ Cf. Arjun Appadurai, “The Production of Locality” (1996: 178-199).

propósitos jerarquizados de la "historia del arte internacional" (europeo-norteamericano). En ese afán, la táctica "refractaria" de Díaz vuelve a *situarse* como *descomedida* —tanto en el rastreo genealógico del poder constituido en el discurso oficial chileno como, *apuntando desde esta primera premisa*, en la decidida denegación de una eventual conformación de sus trabajos al tránsito "público internacional" que debiera tornarlos inmediatamente accesibles y, por ende, cediendo en rigor genealógico. Es en este decisivo realce de las ásperas texturas del contexto social y cultural local (o incluso regional) frente a las unívocas matrices del lenguaje internacional acreditado, donde podrá hallarse la toma de posición inherente a la batalla *conceptual* de las estrategias de este artista.

Podría indicarse aquí también, como se habrá notado, una forma de *declinación* que su trabajo ejercería, de acuerdo al sentido antes estipulado. ¿Cómo estructurar, por ende, la inscripción de las maniobras alegóricas de Gonzalo Díaz sino como el requerimiento de esa *refracción* como *supervivencia* de la tasa crítica del arte visual? Este ejercicio de una especie de *economía visual* específica, posiblemente pueda proporcionar las claves de acceso a la retracción de Díaz a ingresar en la "escenografía" postdictadura del Chile de la transición tanto como al "escenario" preparado del arte internacional en su relación con los artistas de las "provincias". En ambos casos, se detalla tácitamente un posicionamiento asumido de antemano, un registro de la historia remiso a su exposición genealógica-exhumatoria. Así también, se despliega el problema que representa, para la "localización" social y política del artista que se conduce de acuerdo al replanteamiento refractario de esa localización histórica y geopolítica, la "retracción" del discurso imperante en el circuito internacional del arte a otorgar una "legitimación" (que rinda tributo a su complejidad) a esos intentos de difícil traducción.



3) *LONGUÉN, DIEZ AÑOS: LA CONMOCIÓN TECTÓNICA DEL SECRETO.*

En enero de 1989, un año antes del inicio oficial de la transición democrática chilena, la exposición *Lonquén, Diez Años*, en la galería “Ojo de Buey” de Santiago, *localizó* y consiguió *sostener* el pavor de un “*punctum* pestilente”⁶, la cifra indescifrable (en la magnitud de su significación histórica) representada por uno de los capítulos más siniestros de la primera fase de la dictadura militar. El secuestro y asesinato de quince campesinos de Lonquén, por parte de carabineros, en octubre de 1973, y el descubrimiento de sus restos en los hornos de una mina de cal

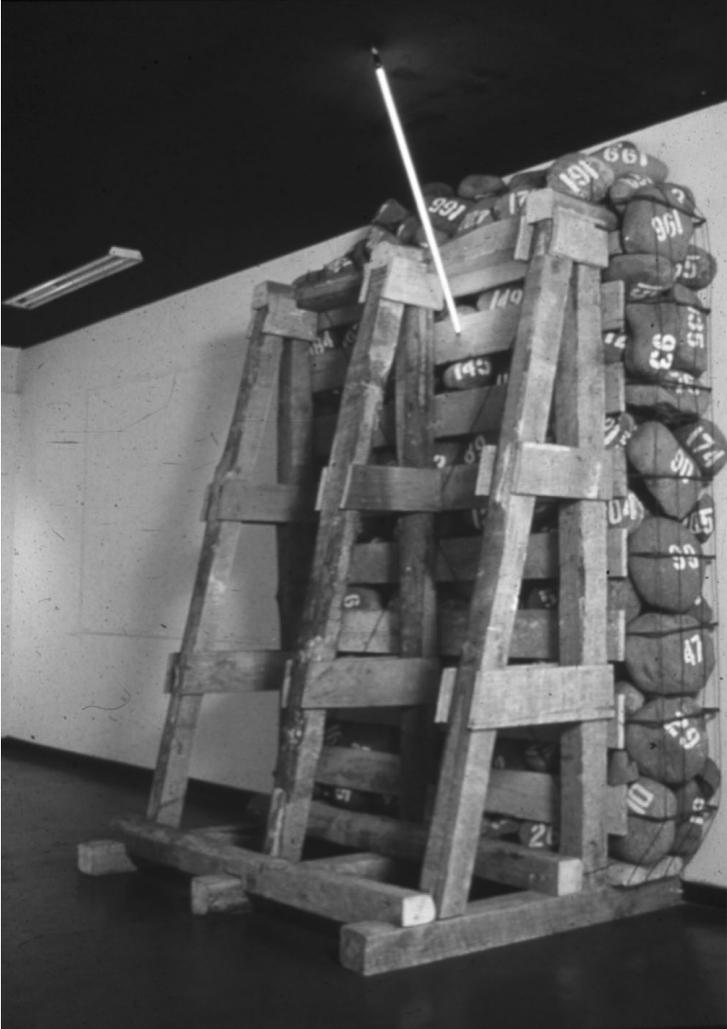
⁶ Frase de Gonzalo Díaz en las palabras preliminares del catálogo *Sueños Privados, Ritos Públicos*, en ocasión de esta muestra.

en la misma localidad en 1978, suministró uno de los hitos de la barbarie militar más emblemáticos y estremecedores dentro de su bitácora criminal.

“Sólo después de diez años de retención metabólica”, escribía Díaz en el catálogo de la muestra que anunciaba en su nominación, bajo todo respecto arriesgada, la alusión a estos desgraciados sucesos, “de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto —arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre— se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Via Crucis* de este pavoroso asunto” (*ibid.*).

La *retención metabólica de la mirada*, según se apunta en estas lúcidas palabras (la relación secreta que una subjetividad intenta trazar a partir de la *fractura de toda representación* que esta violencia operante en el fuera de marco de la clandestinidad, en el fuera-de-ley de la violencia operante sobre los cuerpos, ejerce sobre la voluntad de traer-a-la vista y a una consideración tematizable estos acontecimientos), ha posibilitado *enfrentar* el desencuadre de esta matanza. Retención que es también un *retardo*: un retardo que hace posible el anuncio de una mirada. Pero de una mirada que se posa a la vera del conducto explícito de la representación, y que requiere *dar a ver* las evidencias de su esfuerzo de sostenimiento. Una mirada, entonces, forzada, esforzada en los desajustes de la violencia de lo que se requiere poner ante la vista. Una mirada, podría decirse, enceguecida ante lo insondable de ese esfuerzo, ante la imposibilidad de los recursos disponibles para efectuar ese operativo de re-visión.

Esta mirada se retrae, se destempla. Se trata, pues, del sacrificio de la mirada ante la impostura de un ejercicio denunciante que no conseguiría el asentamiento de la *localización de la situación*. Como puede apreciarse, la disonancia extrema de lo impresentable desestabiliza cualquier posibilidad *escenográfica* de *fossilizar*, por así decir, un acontecimiento como éste. ¿Cómo destejer ese indele-



Lonquén, Diez Años

ble *punctum* de las marcas de la represión en el Chile de la dictadura militar, sin precipitar el derrumbe de su rotura, reafirmada y garantizada como “dato” de cuentas y de registro de horrores?

Rehusándose a la gramática de la consolidación simbólica del suceso en la posible utilización "fósil" de una historia amargamente *ya ocurrida*, la sucinta pero extrema caución del trabajo de Díaz operó en base al exabrupto de ese *retardo* necesario para la *entrada en relación* de una subjetividad con el indomable nudo histórico comportado por el nombre "Lonquén". La hondura, la catástrofe de ese nudo, sólo podía ser asaltada desde la conjugación de esa subjetividad *alterada por la pestilencia* que la oficialidad de la época no conseguía morigerar de ningún modo. *Descreída* cualquier forma de homologación estructural, el recurso escenográfico de la hecatombe sólo podía recurrir a una forma *inexpresiva, estéril*⁷. O si se quiere: a una forma *ciega en su no-dar-a-ver*. El operativo del retardo, así, era reconstituido en operativo de *berir la mirada* no por enfocar el horror, sino por acontecer (la "exhibición") como extraño criptograma de una obstinada irrecuperabilidad de la vista, y por ende, del "paisaje" escenografiado del espanto.

⁷ (Resulta ineludible la comparecencia de la inflexión estructural de los escritos de Theodor Adorno, en función de este registro. En vista de ello, permítaseme un muy breve excurso. La tesis de la negatividad adquiere, en el marco de los textos de Adorno sobre arte moderno, una honda repercusión, asumida en la resistencia a la traducibilidad del sufrimiento a la jerga de la racionalidad. Es en este sentido que, para Adorno, el arte vuelve concreta la magnitud del sufrimiento en el "rigor" de la obra de arte; vale decir, en su acogida del balbuceo en la complejidad disonante de la materialidad. Un párrafo notable de Teoría Estética (perteneciente al apartado "Situación") quizás ayude a iluminar este punto: "El oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte: es una irracionalidad oscurecida radicalmente. Lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad, llevados por un instinto mejor que sus angustiados apologistas, es el resumen de todo aquello que oprime la cultura establecida. Hacia allá se nos llama (...) El hecho de que exprese su desgracia identificándose con ella, nos está anticipando la debilitación de la desgracia. Este hecho, y no la fotografía de la desgracia o una falsa beatitud, es el que describe la actitud del auténtico arte contemporáneo ante la tenebrosa objetividad" –Adorno 1971: 33-).

Esa subjetividad conjugada en el desajuste de la mirada *localizó*, al interior de la galería, los hitos de su pérdida. La repetición seriada de catorce espacios de un *Vía Crucis*⁸, conminó a una peregrinación recitativa del “secreto de los sueños” en la intimidad abisal de la casa-galería, espacio de refugio y de pesadilla, de anuncio expectante y de consolidación del cuerpo herido de la representación. Catorce anuncios de revelación contenidos en cada estrofa proferida *en lugar* de unos cuerpos ausentes; anuncios repetidos y transcritos en un espacio enmarcado que apenas consigue contener el rebasamiento incontenible de todo “secreto de los sueños”. Anticipando el advenimiento confesionario de ese secreto, el cuadro retiene y traduce la desmesura de otra modalidad de la exterioridad; en este caso, del *afuera de la circulación pública*. Resguardando el secreto “de los sueños” en la precaria contenibilidad del hogar (aludido, tal vez, por el asombro del *despertar* revelador en la propia habitación, junto a la repisa, junto al vaso de agua), se esquivo y se retarda la puesta en forma pública del azoro de ese innombrable. Rumiando la investidura de lo inconfesable y *asomándose* a la perturbación de un sueño inquietante, el espacio doméstico así asaltado por el “pavoroso asunto” se descoordina en zona de tránsito de la cifra pública de un nudo histórico. El peso de la noche queda conferido, entonces, en gravedad estentórea de ese nudo.

⁸ Cada uno de los cuales correspondía a un cuadro con marco neoclásico lacado, que en su extremo inferior izquierdo acusaba la presencia, como un singular aditamento o residualidad, de una repisa que sobresalía del marco y contenía un vaso de vidrio con agua. Estos cuadros inscribían, tras otro vidrio que cubría un papel de lija negro, la frase “En esta casa, / el 12 de enero de 1989, / le fue revelado a Gonzalo Díaz / el secreto de los sueños”, al tiempo que cada uno de ellos era iluminado por un apliqué de bronce, y “ordenado” en la serie por un número romano ubicado en la parte inferior, de modo tal que la disposición general de esta sección de la muestra señalaba que dos de estas estaciones de Via Crucis, correspondientes a los números VI y XIV, se apreciaban en la pared izquierda de la sala, rompiendo el orden establecido por la numeración contenida en la pared opuesta y en la del centro.

Es por eso que los fueros íntimos del hogar se resquebrajan ante el advenimiento del *peso* de lo inenarrable. Es verdad que, en cierta manera, podía prescribirse el "aura" de ese inenarrable en la sólida constitución del cuadro enmarcando el enigma de la confesión, pero este régimen de respuntes de algo obliterado remite, por estas oscilaciones entre lo enmarcado y su punto de fuga exterior, a una lógica *conmoción* (otra vez, la asertividad tectónica) de los núcleos domésticos de retiro. Porque el retiro a la intimidad equivale, en este caso, al reencuentro con lo que se está resguardando, y de esta manera el hogar se transfiere en una suerte de "casa pública del secreto" (aquí, la galería, enrolada en ese registro), y el mobiliario de esa intimidad se escabulle del marco hogareño que lo contenía y lo engarza con su propia dinámica *mueble*, de deslizamiento (de sentido) y de fuera de marco.

Como si el hogar se perturbara por el sismo que se anuncia como acontecimiento de la revelación, como sucederse de lo que el *Via Crucis* amortigua en la pasión de su peregrinaje, el *derrumbe* del sentido de intimidad como abrigo de ese mal sueño se anticipa, a su vez, en la fragilidad de la estructura que acompaña, en el otro extremo de la sala, a las estaciones del *Via Crucis*. El peso indomable que ha requerido una extrema retención metabólica se descuelga, en el precipitarse de su venida, en esta armazón de vigas de madera, metal, piedras y neón que se sostiene contra el muro. Estas doscientas "piedras de escándalo", sujetas a esta base de contención y erección como túmulos mortuorios, establecen una especie de *depósito contabilizado* del almacenamiento. ¿El peso de la historia reconducido a la gravitación documentable de lo sucedido? Pero entonces, estas piedras *contenidas*, amortizadas, aseveran desde ya su amenaza de traducirse en el "hecho", en el "dato". La marca que el neón estampa sobre ellas, o más precisamente sobre la estructura que las retiene, parece homologarse al indicio excesivo de la repisa en los cuadros del *Via Crucis*: como una traza que a la

vez escinde, descompone y transita *entre/los* espacios significativos⁹, el “toque” luminoso (¿del cielo?) de este relámpago eléctrico pareciera subsanar la precariedad del tinglado con la *mitologización* proveída por otro “exterior”, por otro “más allá”: el más allá de los mitos oficiales constituidos en discursos de verdad no auscultables, al modo de esencias no remontables al curso de su producción política y, en ese sentido, eximibles de toda sospecha, al modo de las verdades de la fe.

En esta vía de homologación factible, el contenido de este almacén, las piedras sin agua amontonadas en túmulo, parecen constituir el análogo del desbande del secreto (contenido por las molduras de los cuadros). En vista de ello, el inseguro sostén no puede asegurar del todo la consumación del delito de “numeración” y “datación” del curso (del río) de la historia que arrastra esos bolones. Las piedras *pesan*, apenas sustentadas en un estado de derrumbe que configura, también, ambigüamente, un estado de congelamiento para esa datación. En esa oscilación indecisa, la presencia de estas piedras reafirma la *caída* (la declinación) a efectos, podría pensarse, de reanudar su *inconfesión*. O sea, su amenaza. Su no ser *transubstancializable*, su efecto de no conversión milagrosa, su inmanencia gravosa y terrible.

⁹ Procedimiento, éste del uso del neón como traza, que también puede hallarse en trabajos como “Banco-Marco de Pruebas” (1988), “La Declinación de los Planos” (1991) y “Tratado del Entendimiento Humano” (1992, Curitiba, Brasil), y que encuentra en algunas de las últimas obras de Díaz un despliegue espacial exuberante (“Unidos en la Gloria y en la Muerte”, 1998; “Obra de Arte”, intervención en el frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile, 2000; “Rúbrica”, 2003), indiscernible de la conjunción enfática de la palabra o del discurso alusivo a diversas formas de desplazamiento, de declinación o de operación: el poder, el deseo, la obliteración, la construcción de lo público en la cifra de la palabra jurídica, en fin. El traslado de la palabra escrita al cuerpo brillante del neón, la fusión y confusión de este soporte despedido y rutilante, evoca la condición *constituída* tanto como el registro efímero de una escenografía que busca ampararse en la naturalización de su constructo, fisurado por el propio excedente de su operación.

Como tímido reanudamiento de los hornos de la mina abandonada en la que los cuerpos emergieron, esta armazón de piedras se conjuga con la dinámica de ese *Via Crucis* de cuerpos insepultos, de acciones clandestinas, de "piedras de escándalo" de todo el edificio del cuerpo social constituido. Esa herida no puede simplemente "datarse" ni cicatrizarse sin recaer en alguna forma de exculpación victoriosa. Más allá del mérito judicial que este asunto prometió en más de alguna ocasión, el caso Lonquén refiere en la obra de Díaz, de modo punzante, la continua desestabilización de una "marcha" de la historia que obstinadamente se dispensa de sus ondas sísmicas o de sus fallas geológicas reemergentes y nuevamente derivables. Es por eso tal vez que un trabajo como *Lonquén, Diez Años* perfectamente podría acreditarse como uno de los núcleos decisivos (y anticipados) del *punctum* permanente de la transición democrática chilena: como el destejido de la arquitectura de la datación exculpatoria, amansada en la conservación de una memoria impersonal y cívicamente documentada, las "fauces fotográficas" se despiden, más de quince años después, desde el metraje televisivo que parece amenazar cualquier posibilidad de retención metabólica de la mirada.

El 26 de enero de 1989, Gonzalo Díaz cerró la exposición con una performance. Finalmente, el secreto se revelaba, la casa tambaleaba (como en el pesadillesco relato de Poe), los cuadros se expandían, se desquiciaban (y la mirada, de alguna manera, seguía sin poder restituirse de la angustia ante la escena posible). Provisto de un carro, el artista ingresó en la galería "Ojo de Buey" con los utensilios pulcros de una metódica precavida. Frente a cada cuadro del *Via Crucis*, Díaz *pronunció el nombre* de uno de los campesinos asesinados, rompiendo el vidrio con un martillo dorado y fotografiando los restos caídos con una máquina polaroid que luego era depositada en la repisa correspondiente. El camino del *Via Crucis*, la confesión del secreto, *acontecía* como peregrina-



Lonquén, Diez Años

ción por la *inconmensurabilidad* de la tensión fragmentaria del sueño, de la confesión y del nombre del despojado. Quebrados los vidrios, desprotegidos los secretos, desnudos los nombres, la obra sólo podía registrar el desfase de ella misma frente a esa mudez aconteciente. El temblor no se produjo como derrumbe u ostentación escenográfica: en todo momento, la *pérdida* del referente de la representación acusó por sí mismo la *inexpresión*, la esterilidad del conjunto. No hubo conversión tras la confesión, no hubo nueva cuenta. El tránsito dejó al espectador donde mismo, en la tensión tectónica irrecuperable de las placas. En razón de ello, quizás puede decirse que esta instalación paradigmática apuesta por una especie de *intragable visual*, de retención y rumia sin traslación alimenticia que cupiera ser señalada como recuperación al alimento de la visualidad. Más allá de la prescripción, legitimada por la pintura, de una “naturaleza

muerta", en estas obras de Díaz parece acontecer la fuerza alegórica de una "naturaleza seca", declinante, genealógica, fecunda en ésas sus tensiones.

En esa sequía visual se deposita, pues, toda la apuesta de la refracción revulsiva que he tratado de señalar desde un inicio. En el trémolo de la instalación se monta la retracción eficaz de una grafía estratégica: evitando la componenda discursiva e histórica de una situacionalidad "post" sucesos, detentadora de "paisajes" (el ejemplo de *Lonquén, Diez Años* resulta crucial a este respecto), el trabajo de Díaz ejerce una ostensible interrogación acerca de la problematicidad del *ingreso* de lo visual en esa situación contextual "post", en el armado "victorioso" del sentido de la trama. Nuevamente, pues, acudimos a la polémica de la *localización* y lectura de tramas históricas depositadas en el soporte de la mirada. Por lo pronto, las pistas proveídas por este ejercicio de aproximación a algunas de las matrices que considero decisivas de *Lonquén, Diez Años*, han permitido establecer zonas de incitación de estos problemas. El forado de la experiencia histórica, desleída desde su aparente baza de funcionamiento postdictatorial, acusa la corrosión desnaturalizante de esas amenazantes "arquitecturas de medio punto". El agujero de los hornos, las fauces de la pesadilla íntima vivida en la exteriorización de la trama privada como pública¹⁰, refrenda la necesidad de una *supervivencia* del arte en el reanudamiento trágico, excedente, de la inconfesión, de la sequía, de lo no transubstancializable. Ahí parece comprometerse parte importante de la alegoría posible de la historia reciente en Chile.

¹⁰ Inevitable recordar, desde luego, el texto de neón izado por las alzaprimas de la instalación "¿Qué Hacer?" de 1984, en Galería Sur.

4) *BANCO-MARCO DE PRUEBAS* (1988). GENEALOGÍA VISUAL DE LA ZONA DE FRAGUA.

El cataclismo de la intimidad de la casa, detonado por la confesión del nombre en el espacio de la peregrinación que nos propone *Lonquén, Diez Años*, reencuadra en su retardo la excrecencia *troumática*¹¹ de lo indeseable para el cuerpo público, impositivo, de la “casa nacional”. Este reencuadre, insistiré, se resuelve en una continua, endeble desestabilización tectónica de la coraza hegemónica del discurso imperante. Esta notación operante del “cuer-

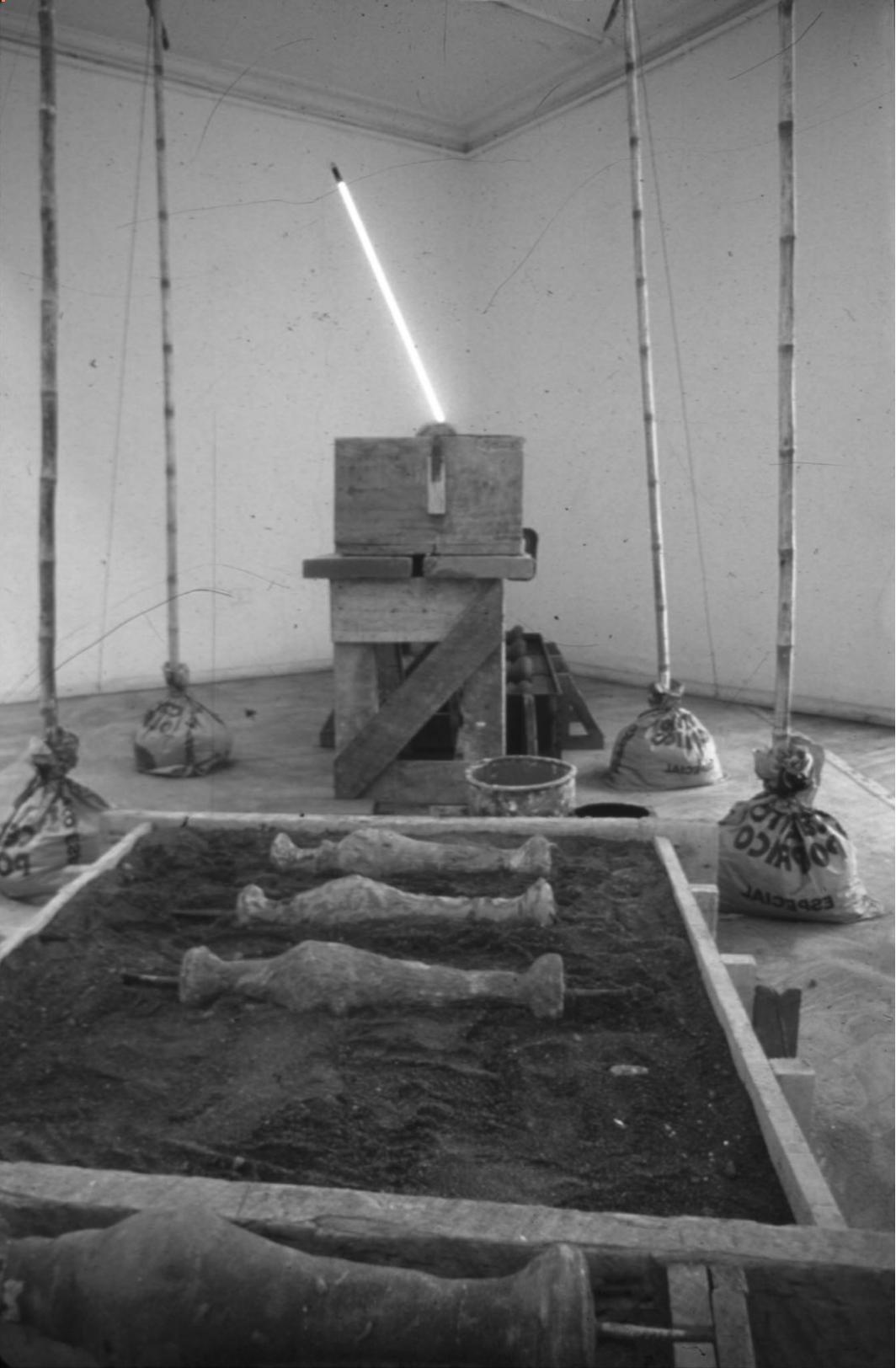
¹¹ Utilizo este término siguiendo la pista de la lectura de Lacan que realiza Hal Foster, en su libro *The Return of the Real*. En las puntualizaciones del relato de Foster, la mediación visual de la “pantalla-tamiz” (para el autor, el equivalente a la “reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo” —Foster 2001: 143—) de los conocidos esquemas visuales lacanianos de conos superpuestos, sirve para “negociar una *deposición* de la mirada [el Objeto, el Mundo que nos observa] como en una deposición de armas” (*Ibid*). Este efecto protector, domador de la mirada, parece estar a punto de romperse y de provocar el *eltoque* de lo Real (en el sentido lacaniano). De hecho, eso es lo que ocurre, según Foster, en parte importante de la escena contemporánea (el objeto de su análisis se desprende, básicamente, como él mismo acentúa, a partir de una “lectura surrealista de Warhol” —2001: 136—). De ahí, pues, el énfasis sobre la *repetición* como diferimiento del encuentro fallido, traumático, con lo Real, que conlleva una ruptura en el sujeto,” “entre la percepción y la conciencia de un sujeto” tocado por una imagen” (*Ibid*: 136): “En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido (...) la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición” (*Ibid*). La necesidad de la repetición, del reencuadre, como hemos dicho, no cesa de trazar o de referir indicialmente el advenimiento del “agujero” (*trou*) en que el *toque* de lo Real convulsiona los mecanismos del orden simbólico del sentido (una analítica de lo siniestro, de lo *Unheimlich*, de acuerdo a estos parámetros, permite la determinación de prácticas que se proponen como magnitudes concretas de ese arribo o *caída de escena*, y que obligan a estipular las dinámicas de lo *abjecto* o a reformular ámbitos como el ilusionismo hiperrealista y diversos mecanismos del trabajo de las imágenes, que es propiamente lo que Foster se propone en el ensayo homónimo de su libro).

po público" hegemónico encuentra en los trabajos de Díaz un espacio determinante de exploración y de contestación. La constitución del importe *institucional* de los dispositivos de construcción de este "edificio público" ha suscitado muchos de los esquemas objetuales e instalaciones más sobresalientes de este artista.

En "Banco-Marco de Pruebas", de 1988 (Galería Arte Actual, Santiago de Chile), los núcleos composicionales del espacio intervenido estacionan la procesualidad testeable de la fabricación artesanal de los balaustres del cuerpo arquitectónico. Dos bateas, una de madera y la otra conformada de planchas metálicas de acero, contenían los hitos estructurales de configuración y transformación *de* ciertas formas a medio moldear, *en* balaustres. Entre la primera batea, alisada por arena como superficie de recepción y de molde de la masa a medio formar, y la segunda, un estanque con agua para la fragua, no sólo se entramaban los cuerpos yacentes de los balaustres en distintos momentos de su elaboración sino, también, la presencia de un matrizador manual: en éste, precisamente, se lleva a cabo la factura del torneado de los balaustres. Es aquí donde se constituye el cuerpo escultórico que habrá de adjuntarse a las barandillas de las edificaciones. En esta zona de tránsito desde la huella de la mano que se agolpa sobre la masa a medio formar hasta la constitución compacta del elemento arquitectónico significativo, un cambio enorme se ha producido: en este escenario (dispuesto bajo un dosel sujeto por la agregación frágil de cuatro pértigas de bambú envueltas en sacos de cemento¹²) se *marca*, escindiendo y reprimiendo, la elaboración de la memoria estatal en la clave del soporte de la mirada en el "ablandador visual"¹³ —en

¹² Los mismos que luego aparecerán en trabajos como "La Declinación de los Planos" (1991), y "Yo Soy el Sendero" (1993).

¹³ Frase de Gonzalo Díaz, refiriéndose específicamente a la *moldura* como eje de la instalación "La Declinación de los Planos": "La función de este elemento arquitectónico —la *moldura*— generalmente no



este caso, el descuelgue de la mirada en el orden serial de la balaustrada que adorna los balcones. Paso (*borrado*) de la manufactura desde la manualidad del trabajador hacia el implantamiento del orden "edilicio", en que el cuerpo de la producción desaparece en el peso del otro cuerpo imponente, la arquitectura visual del emblema estatal y de la memoria. El matrizador manual, en este sentido, exhibe los residuos de su propia precariedad (*desde* la cual, sin embargo, se teje y enarbola el crédito ostentatorio de la memoria pública nacional), débilmente sustentado por pértigas que, en la traba que calzan con los sacos de cemento, juegan a soportar (con la fuerza del icono musculoso del cemento Polpaico) tanto como a pertrechar las prendas que se guardan, evidente anexión de la metáfora del vagabundo en la conjunción de estas varas con sus respectivas bolsas.

El *tachado* de este tránsito procesual en que se imprimen los rastros de la construcción humana (demasiado humana) del edificio hegemónico de la nación, catapultada desde el compacto cuerpo arquitectónico institucionalizado, subraya esta escisión, esta traza fulminante, encendidamente cegadora, en la irrupción visual, nuevamente, del neón. El neón se despliega y se expande *desde/hacia* el matrizador, o la zona que éste detenta y remarca. El neón es el olvido que borra la pretensión y el toque de bendición sobre estos cuerpos yacentes (los balaustres), depositarios del elaborado dominio institucional que, de algún modo, en función de su prescripción ideológica activa, ayudan a materializar.

estructural, es la de *ablandador visual* entre las partes o planos salientes y entrantes del edificio, o de *ocultamiento* de la dureza inevitable en el cambio de estos planos o direcciones de la vertical —pilares, muros— a la horizontal —pisos, vigas, cielos— cambio de dirección que generalmente sigue las leyes constructivas de la *plomada* y el *nivel*, realizándose por lo tanto, en ángulo recto" ("Cuestiones Preliminares", en catálogo de la muestra *La Declinación de los Planos*). El "ablandador" soporta y reconduce también, por lo tanto, las declinaciones de la mirada y sus desvíos angulares. Desplazamientos de planos que son remitidos al significante que los comporta y que, al hacerlo, se borra como tal eje de función.



Como toda *escena anterior*, “Banco-Marco de Pruebas” parece establecer los parámetros de los inmuebles inconscientes del edificio público y, en esa medida, estropear con alevosía la conducción hegemónica activa de la discursividad oficial. A partir de estos mínimos significantes visuales, el *corte* que Díaz estimula respecto de la preponderancia monolítica

del cuerpo social¹⁴ acontece, sobre todo, en la tensa constelación de significados que la instalación precipita o induce. Muñón sangrante y rebanamiento, las heridas ejercidas por la exploración de Díaz se comprimen en este árido embalaje de elementos artesanales. El cuerpo en ausencia de quien(es) *matriza(n)*, por otra parte, deja ver un marco escenográfico no menos determinado por el congelamiento de la procesualidad de la construcción.

La referencia al marco de constitución y construcción del "neoclásico en nosotros" ha sido continua en la producción de Gonzalo Díaz. Probablemente pueda hablarse de una preocupación constante por *situar y localizar* la puesta en operación del engranaje ideológico del cuerpo público-arquitectónico en un país "de provincia", en el que el significante neoclásico como retorización del poder ha perpetrado la monumentalización de la experiencia histórica con una arrogancia asumida sólo comparable al reverso que amenaza con desmantelarla de continuo. Esta preocupación, sin embargo, parece conjuntarse activamente en el trabajo de Díaz con la *caída* de la representación en la zozobra experiencial de la dictadura que antes ha sido apuntada. La marca de la colisión de estos vectores se anuncia, implícita, en las obras del artista, como *detonación* y determinación inequívoca de la interrogación del poder. Tal vez cabría hablar, a propósito de esta alusión al "cataclismo de la casa nacional" y a

¹⁴ En esta línea podría pensarse, por cierto, el otro módulo configurativo de "Banco-Marco de Pruebas", aquél conformado por tres trípticos (de películas fotomecánicas, micas y esmalte sobre vidrio) de moldura lacada con repisa y un pequeño caballo de madera sin cabeza, negro, sobre ella (al mismo modo de *Lonquén, Diez Años*). Estos trípticos, alusivos a "Diamela Eltit, la degollada", "Zulema Morandé, la lumpérica" y "Sor Teresa, la escritora", proyectan efusivamente el ángulo de alteración de la inmovilidad del edificio público a partir del *sismo* del desplazamiento o declinación de los cuerpos revulsivos a la representación hegemónica. La estructuración del cuerpo social, de esta manera, inhibe la pluralización de sus circuitos de significación.



su “marco de prueba” a partir de los significantes de su operática constitución histórica (el señuelo “neoclásico”), de un imponente dispositivo de adulteración y de institución de un cuerpo de representación, de su materialidad y de su irrigación¹⁵: la inscripción ideológica y biopolítica

¹⁵ Algunas palabras sobre los antecedentes de esta interrogación tal vez se hagan necesarias. Nelly Richard apuntaba en una dirección análoga cuando ponderaba los primeros trabajos de Díaz de los años 80 a la luz del procedimiento discontinuo, heterogéneo, de la cita, del recorte, del desequilibrio identitario relativo al traslado pictórico operante con “imágenes recopiladas de un fondo iconográfico (etiquetas de vinos o envases domésticos) que pertenece a una visión datada de la publicidad chilena” (véase “La Problemática Latinoamericana”, en *Márgenes e Instituciones*, Richard 1986: 150). La ampliación del testeo arqueológico de la constitución iconográfica del “cuerpo nacional” se hacía, pues, prepon-

de un molde precario, pero enérgico, correccional y represor. Del estatuto del cuerpo privado a la constitución de la escena pública, de las políticas de la intimidad a la intimidación política, de los pecados y deseos excesivos¹⁶ a la edificación ideológica y restrictiva de ese armazón que los contiene¹⁷, la ya mencionada *reconstitución de escena de constitución* (la "escena anterior") del

derante en estas obras matrices, determinando asimismo la convivencia entre este ejercicio exhumatorio y lo que Richard denominaba "reformulación del problema de la subordinación al internacionalismo de las categorías promovidas por las culturas metropolitanas" (Ibid: 151). Es así como la autora confronta el envío de Díaz a la Bienal de Sydney de 1983, asumiéndolo como una testificación de esa diferencialidad entre metrópolis y periferia, al trabajar la tradición del cuadro como un espacio en que se define la "performance chilena" en cuanto "consignada gestualidad del mozo estampado en la etiqueta de un vino nacional" (Ibid). Así entonces, habría que remontarse a estas primeras facetas del trabajo de Díaz relativo a una "Historia Sentimental de la Pintura Chilena" (1982), por ejemplo, para consolidar un espectro más amplio de elementos relativos a la exploración o mutua referencialidad entre cuerpo adulterado (ocluído o subordinado: el "gesto de mozo", o las variantes similares enfrascadas en la circulación publicitaria nacional, documentos ineludibles en el rastreo de la constitución pública de la representación del cuerpo), registro iconográfico (portador de esas huellas) y espesor de lo pictórico (como estrato activo de operación crítica, y también, en otro registro, como adulteración de la práctica constituida —metropolitana— del arte).

Una lectura temprana de la vindicación complejizante de lo pictórico en la obra de Díaz (en cuanto "línea de resistencia" que, al decir del autor, "redimensiona (...) las líneas de fuerza del campo plástico chileno, al incorporar a su activo modelos de producción y de interpelación provenientes de variados horizontes"), puede verse en Justo Mellado, "El Kilómetro Cientoscuatro", en el catálogo Cuatro Artistas Chilenos en el CAYC de Buenos Aires (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1985).

¹⁶ Ejemplares resultan trabajos como "Unidos en la Gloria y en la Muerte" (1998), "El Jardín del Artista" (1993), "*Civitas Dei*" (2003) o, de un modo distinto, "Rúbrica" (2003).

¹⁷ Una armazón que, en el caso de la obra de Díaz, se constituye en un sinnúmero de dispositivos y elementos metonímicos o alegóricos, que parecen proveer distintos ámbitos de montaje del aparato ideológico de elaboración de esa hegemonía. Un breve recorrido iconográfico, en

edificio, del montaje en acción flagrante, encumbra en los intentos de Gonzalo Díaz la determinante genealogía visual de la *zona de fragua* (“aquí se construye”). En ese “exceso”, en ese suplemento en que la “fragua” se sedimenta como *constructo del constructo* que enhebra la ideología de lo real, emerge la “ínfula de institucionalidad” (Oyarzún 2003: 69) que se inscribe en las huellas visuales que Díaz propone como testigos de esa horadación. La fragua de esa ínfula constituye, entonces, el combustible que moviliza parte importante de los trazados objetuales de este artista (sintomáticamente, en pleno exabrupto de la opresión política del cuerpo “nacional” bajo dictadura).

5) *DECLINACIÓN Y RECONDUCCIÓN DEL MÓDULO CONCEPTUAL. ESTRATEGIAS EMERGENTES GEOPOLÍTICAS.*

Como ánimas en pena de los desmadres de la periferia (de la “provincia” en cuanto zona candente de criollización ideológica pendiente del estrato emblemático de la edificación pública neoclásica¹⁸), las grafías y significantes visuales de los trabajos de Díaz alegorizan, en la compacta y compleja concatenación de referentes de disímiles procedencias, una especie de microdiferenciación de lo que se constituye y de lo que se resta, escurridizo, en esa “circulación pública del sentido” que se ha mencionado con anterioridad. De la excavación tectónica a la plasmación del cuerpo adulterado, cualquier sinopsis que quisiera graficar los eslabones inelu-

este sentido, podría retrotraernos no sólo al ya aludido marco neoclásico, sino además a utensilios como la hoz y el martillo (“Fotoperformance”, 1989; “Yo Soy el Sendero”, 1993), el diccionario (“La Declinación de los Planos”, 1991), la conjunción yunque-nivel-plomada (“Fotoperformance”, 1988, 1989; “Yo Soy el Sendero”, 1993), las pértigas, el saco de cemento ya referidos, la emblemática yacente del animal “nobiliario” (puma, caballo, incluso el perro), en fin.

¹⁸ Amortiguada por diversos “ablandadores” que, como hemos visto, Díaz porfía en cuestionar.



dibles de estas operaciones no podría obviar los rendimientos estratégicos asumidos en esa *refractaria* clave escenográfica visual. En ello cabe atestiguar, como se ha insinuado, que la constitución crítica de estos componentes objetuales parece estipular el diagnóstico implícito a su sequía: de la “casa pública del secreto” a la “constitución del importe ins-

titucional”, de la declinación genealógica a la retracción de la cosmética escenográfica, se hace verosímil referir, en este marco de supervivencia (del arte) expuesto por las obras de Díaz, la *resistencia* (a la *simbólica* discursiva del “sentido”, del “paisaje”, de la “contemplación”, de la “decoración”) como el verdadero insumo visual *de pérdida*. Resistencia a ingresar en la dinámica situacional y narrativa de lo “post”.

¿Sería éste el combustible, digamos otra vez, que desplaza y dinamiza los intentos del artista de “provincia”? A la luz de los registros visuales de Díaz, al menos, el examen de los puntos de arraigo del edificio público del discurso oficial, como asimismo la catástrofe de la subjetividad del trauma histórico dictatorial, ofician de dispositivos de un montaje de sentido cuya plusvalía artístico-crítica emerge como inversamente proporcional a la consideración de la imagen como testimonio (recuérdese el caso de *Lonquén, Diez Años*) presta a ceder al criterio adocenado del documento. Incisión a la imagen (y al criterio “visual”) en el flujo que la lleva a convertirse en documento visual testimonial, monumental: como si la “parálisis diegética” (Avelar 2000: 18 ss.) se intercalara en la limpia escenografía de la “instalación” posmoderna, las intermisiones de las obras de Díaz insisten en reubicarse en la *falla*, en el cruce de placas. En el *corte* de ese flujo, podría añadirse, se ofrenda el insumo visual requerido para la alegoría de la catástrofe: una disyunción que no da *a ver*, una *imagen-sed* insumible y detritica, si se quiere, que enceguece para obligar a la *retención metabólica de la mirada*. Para obligar al retardo, al reencuadre, convirtiendo la representación en resabio de una escenografía cosmética que parece anegada por un exceso de significación, por una cifra indómita que amerita ser rastreada, excavada.

La *declinación*, en este sentido, se convierte en práctica contrahegemónica que resiste su conversión en habla pública (en mirada pública). Se estampa, porfiadamente, en el *espesor* de la escena, en la dificultad de su recomposición, evitando la permutación por la escenografía (muchas veces de opereta) del signo trágico (*Lonquén*,

nuevamente, o el desfondamiento del golpe militar, dicho más extensivamente). Ese decorado cosmético equivaldría, de un modo o de otro, a la inserción *representacional*, simbólica (es decir, traducible) de la magnitud estructural de esa crisis de la experiencia, que incluso podría operar de modos diversos, tales como la administración de la *falla permanente* (políticas de la Concertación de partidos por la democracia, en el gobierno de Chile) en el estatuto de una política de la memoria, revocable en su datación y su circulación pública en forma de deber cívico de la información y de la conciencia. Sucedaneidad instalada, exhibible, “de los acontecimientos”: memoria pública de noticiero y de especial televisivo.

En esta trama de lo “post”, por supuesto, como anoté hace un momento, no acaban de asumirse los resquicios de las proyecciones y desbordes de las “ondas sísmicas” de la crisis en el *nachträglichkeit* (*tiempo diferido*) de la experiencia histórica. Se aducen, por el contrario, “evidencias” de “lo *ya* sucedido”. Entrada, pues, en la etapa de la mera administración: máximo plegamiento y despliegue, simultáneamente, del campo hegemónico del discurso público (y bien sabemos que la “administración de lo post” puede resultar, sin ningún problema, tributaria de la desorientación general).

Frente a la concertada estructuración del desconcierto, las maniobras de Gonzalo Díaz operan en el plano dislocador. Reconduciendo el *módulo conceptual* en la trama “local”¹⁹, su “máquina productiva” artística²⁰ parece

¹⁹ Comparto el criterio esgrimido por Mari Carmen Ramírez acerca de lo “local”, en este caso puntual, al aducir que con ello cabe referirse a las “propias estructuras de poder económico y social en que se encuentran inscritas las prácticas artísticas del tipo de sociedades no-hegemónicas representadas por América Latina” (Ramírez 1999: 80).

²⁰ Parafraseando los usos que Sarat Maharaj ha planteado últimamente respecto del trabajo de arte como “máquina epistemológica” que inventa, al “triturar la teoría existente”, otros motores de funcionamiento de sentido. Véase el escrito de Maharaj para la última *Documenta* de



Kassel, titulado “Xenoepistemias: Instrumental hechizo para sondear el arte visual como producción de conocimiento y los regímenes retinianos” (he tenido a la vista una traducción inédita de Adriana Valdés).

poner en convulsión la diagramática metropolitana que convierte el arte conceptual en la jerga internacional imperante²¹. ¿El combustible del artista "provinciano", nuevamente? La recodificación de la matriz conceptual ubica, en este caso, las operaciones de Díaz en la densa ambivalencia de lo difícilmente transitable para el aparato o el ejercicio hermenéutico del espectador.

La práctica de *resistencia*, de incisión y de retracción que he estado mencionando no puede dejar de ser esgrimida, entonces, a partir del modo de *inscripción* y de variación reterritorializante de determinados aspectos del habla hegemonizada por el arte conceptual. La concreción impositiva de la pertenencia al contexto social y económico del cono sur de Latinoamérica, en el marco de la subordinación respecto de otros centros y la demanda de adaptabilidad automática (centros que, al rentabilizar la metáfora del descentramiento en el impacto de las lecturas desconstruccionistas tardomodernas —Richard 1989: 58—, resguardan su "puesto de control del discurso internacional" —*Ibíd*—) adquiere, en el esfuerzo de Gonzalo Díaz, el cariz polémico que se mantiene implícito en el problema de la *legitimación* de las prácticas culturales, del reconocimiento global y de su puesta en circulación bajo el atavío de la diferencia cifrada, asimilada, deglutida. La oscilación permanente entre los procesos globalizadores transnacionales y la determinación

²¹ La posición ambigua del arte conceptual, su posibilidad de destrabar nuevos aspectos críticos como también, asimismo, su implacable reducción formalista en variados círculos metropolitanos, constituye un espacio de discusiones permanentes en los últimos años. Desde luego, un punto de injerencia determinante en este asunto tiene que ver con las reformulaciones geopolíticas e ideológicas de las estrategias de significación del conceptualismo en espacios culturales divergentes. Una discusión de este tópico puede rastrearse en Hal Foster, "Subversive Signs" (1985: 99-115), también en Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" (1997: 117-155), y más enfáticamente por lo que dice relación con el conceptualismo latinoamericano, en Ramírez (1993; 1999).

geopolítica y cultural de los ámbitos de traslación y reapropiación de ciertas matrices de trabajo significativa (como el arte conceptual), se convulsionan de modo eminente en el blindaje que convierte una “lengua de tránsito” (Ramírez 1999: 71) asimilada y “transparente” en un módulo activo de *corrosión crítica* en el espacio “inter-no” que conllevan los eventos políticos y sociales ocurridos en Chile en los últimos treinta años.

Desde luego, a partir de este tipo de aseveraciones (y retomando el hilo de las breves aproximaciones que hice a propósito de trabajos como *Lonquén*, *Diez Años*, y *Banco-Marco de Pruebas*), puede deslizarse un amplio espacio de polémicas que, al revés de lo que suele asumirse habitualmente, de ningún modo se encuentran selladas y sancionadas, sino más bien, en candente discusión en el ámbito del arte internacional (y latinoamericano, por lo que a nuestro marco referencial se remite). En efecto, el camino de constitución de lo que antes nominé una *plusvalía artístico crítica* en los trabajos y operaciones de Díaz se desprende, problemáticamente, de un resquebrajamiento y reconducción de la transparencia operacional (neutra, aséptica, formalizada) en que parece haberse convertido y estancado buena parte de las prácticas artísticas del *mainstream*, que encontraron en la década del setenta la instancia culminante de sobreaceleración vanguardista (al menos en el sentido canónico del término). Esta transparencia se enmienda y reconstruye, sucesivamente, a partir de una serie de simplificaciones exuberantes y programáticamente distribuidas en la orgánica de los textos y de las referencias: la hegemonía de una “escena internacional” que subsume toda reivindicación geopolítica en el mercado de la diferencia; la distribución y reproducción de una jerga de uso posmoderna; la entrada del “arte latinoamericano” en la ambigüedad de esa diferencia tanto como en un vaciado marco “transcultural” sin ninguna problematización explícita, conceptual y social, de las dinámicas y compleji-

dades de los contextos de procedencia o de inscripción; el asentamiento monolítico del "arte moderno" en el cual las prácticas de artistas latinoamericanos ejercen la condena del reciclaje o bien de la refrescante nueva mirada que reimprime las jerarquías antecedentes como mera inversión (detonando, por cierto, un "complejo plaguario", como decía Richard, permanente e indiscriminado)²².

Lo que Díaz lleva a elaboración, en este sentido, incide en la clave de una *opacidad* plegada al sometimiento de los discursos o miradas "desadaptados" respecto de las demandas ejercidas desde los centros operativos de la hermenéutica artística. De algún modo, el hermetismo y la insondabilidad, o el rigor refractario que se cifra en sus trabajos, opera como forcejeo²³ frente a la demanda de circulación-traducción instantaneizada. Frente a ello, la metabólica retención de la mirada y del sentido; la apertura de marcos de referencia plurales, multívocos, que no se extenúen en la mantención de un campo autonomizado y preponderante. Enorme desafío para una práctica crítica *situada*: reconstruir y sobreimprimir nuevas coordenadas que permitan establecer diversos conflictos, traspasos y estrategias en el mantenimiento y *salida* de un tipo de prácticas artísticas que

²² Véase una ardua discusión de algunos de estos puntos en la lectura que Marcelo Pacheco desarrolla, tomando como objeto de interrelación "diferencial conceptualista" la obra del argentino Victor Grippo, próximo generacionalmente a Gonzalo Díaz (1999: 127-140).

²³ Sarat Maharaj, en el texto antes mencionado, despliega una interesante argumentación en torno al "forcejeo" como lo que, sintomáticamente, la globalización bajo su cariz de "traducción reductiva" o "retinizadora de diferencias" evita, equiparando toda inconmensurabilidad a partir de "mallas de análisis" que recortan y fijan la diferencia en "equivalencias manejables". De ahí su prolongada incursión en modelos y submodelos (el predio público, la democracia "irrealizable", el vagabundeo, la "plataforma", la "turbulencia", en fin) que continuamente acentúan el "nominalismo extremo" de la práctica artística, vale decir, su diferencia eximia como producción de conocimientos.

reconfiguran matrices desvaídas del conceptualismo hegemónico, *excavando y auscultando* en un espacio político y social de significación cultural “local” o “regional” inserta en el marco de regímenes dictatoriales y procesos de sanción o de superación de sus residuos.

La *narrabilidad* de estos intentos, por medio de nuevas vías y propuestas analíticas que auxiliarían en la urgente complejización (dada la sobrada simplificación operante) de los procesos de traslación y de conversión de la modernidad en espacios culturales disímiles, y a ritmos diferentes²⁴, llegaría a comprometer la progresiva “evacuación del objeto de estudio del campo disciplinario”, como ha dicho Irit Rogoff (2000). En mi ejercicio aproximativo al trabajo de Díaz, en efecto, he tratado de enfatizar la compleja *localización* del ejercicio visual, contando justamente con la necesidad de explayar diversos estratos o parámetros operativos a distintos niveles. Un estadio significativo de este calce, sin duda, diría relación con una instancia decisiva dentro del cúmulo de sobredeterminaciones del “campo de visión”: la *estructura metonímica* de lo geográfico²⁵, el contexto de circulación, de retracción a esa circulación, de conversión de sus premisas,

²⁴ A partir de estos giros, podría incluso proponerse una genealogía diferencial (y sucesivamente compleja) de las matrices neovanguardistas y conceptuales, en particular, en el espacio geopolítico latinoamericano, en consideración de artistas como Grippio, Meireles, Camnitzer, Díaz, Dittborn, Jaar, por mencionar sólo algunos de los más importantes.

²⁵ El texto de Irit Rogoff Terra Infirma (2000) ejercita una lúcida repostulación de los debates en torno a la posición enunciativa de los agentes culturales, que pueden rastrearse en las polémicas contemporáneas, desde los diversos reductos de la postcolonialidad y la desconstrucción, la subalternidad y los estudios culturales y de género. Retengo, en este contexto, el fraseo metonímico de la “geografía”, entendido como “lo que media entre lo concreto y material y las condiciones psíquicas y articulaciones metafóricas de las relaciones entre sujetos, lugares y espacios” (Rogoff 2000: 16; la traducción es mía). De este modo, “los lazos entre visualidad e identidad/locación resultan de interés porque establecen referencias a, y permiten la inclusión de, materiales más amplios que aquellos que podrían ser categorizados como artes visuales

de aceptación o de negociación: el campo de inserción y de traducción hermenéutica y crítica. La procedencia de la lectura no debe amortiguarse sino, más bien, explayarse dentro del cúmulo de bagajes asumidos del modo más consciente y receptivo posible a su nueva crítica eventual. Frente al escuálido soporte del marco referencial único y unívoco, el incremento (Mosquera 1999) de narraciones alternativas que transiten por los ámbitos del debate económico, cultural y sociopolítico permite establecer campos pluralizados de la metonimia discursiva antes aludida, asentando un nuevo margen de activación de lo estético.

La operación *tectónica*, incisiva y "declinante" del rastreo visual de Gonzalo Díaz ofrece, a este propósito, un eje determinante para un ejercicio de permanentes reubicaciones, polémicas y traslaciones. Permite, como se ha intentado establecer, la determinación de la situación contextual y cultural de un trabajo que se entreteje en las polémicas políticas e ideológicas del Chile de la transición, tanto como en los marcos exigentes del lenguaje hegemónico del arte internacional en circulación efusiva. Su resorte crítico, en la medida en que requiere de una incesante reformulación posicional, ejercita una lúcida retroalimentación a partir de un módulo conceptual

o representaciones visuales" (Ibid: 21). La "Geografía" como un cuerpo ordenado de conocimientos refiere, pues, a la urgencia de una teorización crítica de la constitución de su modelo. En cuanto la "Geografía" puede ser vista como la "relación entre sujetos y lugares refractados a través de órdenes de conocimiento, estructuras estatales y culturas nacionales", resulta evidente que tal relación es producida como "narrativas socioculturales" (Rogoff 2000: 22). El lugar (y la posición de autoridad enunciativa rastreada en la constitución de un ámbito en ese lugar) se emplaza, pues, como materialización de la producción de un poder (Ibid).

Asumida, de esta suerte, la representación como relación social productiva de significados y subjetividades (Ibid: 27) en el marco de la documentación ideológica que sustenta la "Geografía", remitimos la validación de este cauce crítico a las diversas "declinaciones de planos" discursivas que se constatan en la intertextualidad ampliada del debate artístico-representacional.

reenfatizado en sus márgenes de interpelación artística. De ello se deduce la puesta en evidencia de las fisuras de su traslación, como también las reformulaciones de los asentamientos del lenguaje visual contemporáneo en espacios geopolíticos subordinados. En ello se apremia, inequívocamente, la constitución de una *autoridad* crítica que intente resolverse en la complejización y excedencia de parámetros aparentemente ya sedimentados de énfasis hermenéuticos. En la clave de un emergente análisis de las matrices conceptuales latinoamericanas a partir de la década del 70, el trabajo de Díaz asume el desafío de un inventario exhaustivo de los perímetros de significación del arte visual: ya sea en la contextualización del tenaz referente de la crisis representacional de una postdictadura en fase de una administración de la derrota de la representación, o en la puesta en evidencia de la adulteración del cuerpo de esa representación por el orden del discurso oficial, las maniobras de Díaz se entrelazan en un conjunto de placas cruzadas y de puntos de arraigo que ameritan un reexamen de los tópicos ya detentados por el contexto “post-“ que parece atravesar buena parte del arte contemporáneo y de sus estatutos legitimados. Quizás en esa vía pueda suscitarse una verdadera “caja de herramientas” de conceptos y de estrategias de análisis que puedan prescribir aspectos interesantes del trabajo hermenéutico en la situación del arte en Latinoamérica.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

A) CATÁLOGOS:

Cuatro Artistas Chilenos en el CAYC de Buenos Aires. Díaz, Dittborn, Jaar, Leppé. Texto de Justo Mellado (“El Kilómetro Cientoscuatro”) a propósito de la obra de Gonzalo Díaz. Francisco Zegers Editor, julio 1985.

La Declinación de los Planos. En ocasión del Seminario chileno-argentino "La Encrucijada Modernidad-Posmodernidad en América Latina". Texto de Justo Pastor Mellado ("Pequeño Ensayo de Teoría Local. Nota sobre un nuevo trabajo de Gonzalo Díaz"). Ediciones de la Cortina de Humo, número 14, mayo 1991.

El Padre de la Patria. Envío a la V Bienal de La Habana, Cuba, 1994. Texto de Justo Pastor Mellado ("La Novela Chilena de Gonzalo Díaz"). Ediciones de la Cortina de Humo, número 17, 1999.

Unidos en la Gloria y en la Muerte. Museo Nacional de Bellas Artes, Diciembre 1997 – Enero 1998. Textos de Roberto Merino ("Metamorfosis de Fachada"), Justo Pastor Mellado ("La Faena del Texto") y Pablo Oyarzún ("El Poder y la Gloria, el Deseo y la Muerte"). Registro fotográfico de Jorge Brentmayer. Ediciones de la Cortina de Humo, número 15, 1997.

Lecciones de Cosas. 7 Textos + Postfacio. Sobre "Quadriuvium" de Gonzalo Díaz. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 1999.

B) OTROS:

ADORNO, THEODOR. "*Teoría Estética.* Madrid: Taurus, 1971. Versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez.

APPADURAI, ARJUN. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1996 (fifth printing, 2000).

AVELAR, IDELBER. *Alegorías de la Derrota: la Ficción Postdictatorial y el Trabajo del Duelo.* Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

BUCHLOH, BENJAMIN. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" (117-155), en *October. The Second Decade, 1986-1996.* The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.

Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge, Mass., London, England: an October Book, The MIT Press, 2000.

- BÜRGER, PETER. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Traducción de Jorge García, prólogo de Helio Piñón (Fecha de publicación original: 1974).
- ESCOBAR, TICIO. *El Arte en los Tiempos Globales. Tres Textos sobre Arte Latinoamericano*. Asunción: Editorial Don Bosco, 1997.
- FOSTER, HAL. "Subversive Signs" (99-118); en *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press, 1999 (primera edición, 1985).
- JIMÉNEZ, JOSÉ y CASTRO, FERNANDO (Ed.). *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999.
- MAHARAJ, SARAT. "Xenoepistemias: Instrumental hechizo para sondear el arte visual como producción de conocimiento y los regímenes retinianos" (Traducción inédita de Adriana Valdés).
- MELLADO, JUSTO. "Sueños Privados, Ritos Públicos". En ocasión de *Lonquén 10 Años* de Gonzalo Díaz. Ediciones de la Cortina de Humo, número 13, 1989.
- "Escrito de Parche" (43-48), en *Revista de Arte UC*, número 5, año 4. Santiago de Chile, 1990.
- MOSQUERA, GERARDO. (Ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. The MIT Press, 1996.
- "Robando del Pastel Global. Globalización, diferencia y apropiación cultural" (57-67), en Jiménez y Castro (Ed.).
- "Good-bye identidad, Welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales", en León, Rebeca (comp.): *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002.
- OYARZÚN, PABLO. "El Poder y la Gloria, el Deseo y la Muerte" (69-77); "La Cuna del Delfín" (97-106); "Estética de la Sed. *Lonquén Diez Años*, Diez Años Después" (115-127); "El Día de Díaz" (165); "La Pregunta, la Paradoja y la Promesa. A Propósito de *Obra de Arte*, de Gonzalo Díaz" (169-170), en *El Rabo del Ojo. Ejercicios y Conatos de Crítica*. Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2003.
- "La Materia está Hecha de Recuerdos" (a propósito de *Rúbrica*; inédito al momento de escribirse este texto).

- OWENS, CRAIG. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley, University of California Press, 1992.
- PACHECO, MARCELO E. "Arte Latinoamericano: ¿Quién, Cuándo, Cómo,Cuál y Dónde? Contextos y Mundos Posibles" (127-140), en Jiménez y Castro (Ed.).
- RAMIREZ, MARI CARMEN. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America" (156-167), en *Latin American Artist* (catálogo). MOMA, New York, 1993.
- . "Contexturas: lo Global a partir de lo Local" (69-81), en Jiménez y Castro (Ed.).
- RICHARD, NELLY. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art & Text, 21 (número especial) y Santiago: Francisco Zegers, Editor, 1986.
- La Estratificación de los Márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, S.A., 1989.
- ROGOFF, IRIT. *Terra Infirma –Geography's Visual Culture*. Routledge, London, 2000.
- ROJAS, SERGIO. "La Dieta de los Artefactos (Para *Quadrivium*, de Gonzalo Díaz)" (79-90); "Del Re-Sentimiento de la Materia" (91-110), en *Materiales para una Historia de la Subjetividad*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 2001.
- SAID, EDWARD. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002. Presentación de Juan Goytisolo, traducción de María Luisa Fuentes. (Fecha de publicación original: 1978).
- VALDÉS, ADRIANA. "Gonzalo Díaz: Pintura por Encargo" (52-57); "Las Licencias del Entremedio (Obras de Dittborn y Díaz)" (101-109), en *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996).
- ZAYA, OCTAVIO. "Transterritorial. En torno a los Espacios de la Identidad y de Diáspora" (33-44), en Jiménez y Castro (Ed.).