

QUADRIVIUM

Ad usum Delphini

GONZALO DÍAZ

Este *via crucis* de gabinete queda dedicado a la memoria de Adolfo Couve.

14 DE OCTUBRE - 6 DE NOVIEMBRE, 1998

Galería Gabriela Mistral
Departamento de Programas Culturales
División de Cultura - Ministerio de Educación



Claudio di Girolamo
Jefe División de Cultura del Ministerio de Educación
Luisa Ulibarri
Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora de *Galería Gabriela Mistral*

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile
Teléfono (56-2) 731 9954 / Fax (56-2) 665 0815

Ministerio de Educación
Departamento de Programas Culturales,
División de Cultura

La *Galería Gabriela Mistral* es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las Artes Visuales del país. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional o internacional, mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, refractaria por lo general, a los valores y a la lógica del mercado de arte nacional.

El proyecto de la galería incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la Directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra.

En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de los textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del Proyecto *Galería Gabriela Mistral*.

QUADRIVIUM / Ad usum Delphini
Producción del catálogo
Nury González

Edición: *Gonzalo Díaz*
Diseño: *Mariana Babarovic*
Fotografía: *Jorge Brantmayer*
Preprensa: *ESTUDIO DIGITAL*
Impresión: *ANDROS Ltda.*

Copyright © 1998 Gonzalo Díaz
Inscripción N° 106.209
I.S.B.N. 956-288-075-3

XIV OXIMORON: (Don Fausto, Condo- rito). A su vez, el túnel



Este proyecto ha sido financiado
con el aporte del FONDART-MINEDUC



LA CUNA DEL DELFÍN
Sobre *Quadrivium*, de Gonzalo Díaz

PABLO OYARZÚN



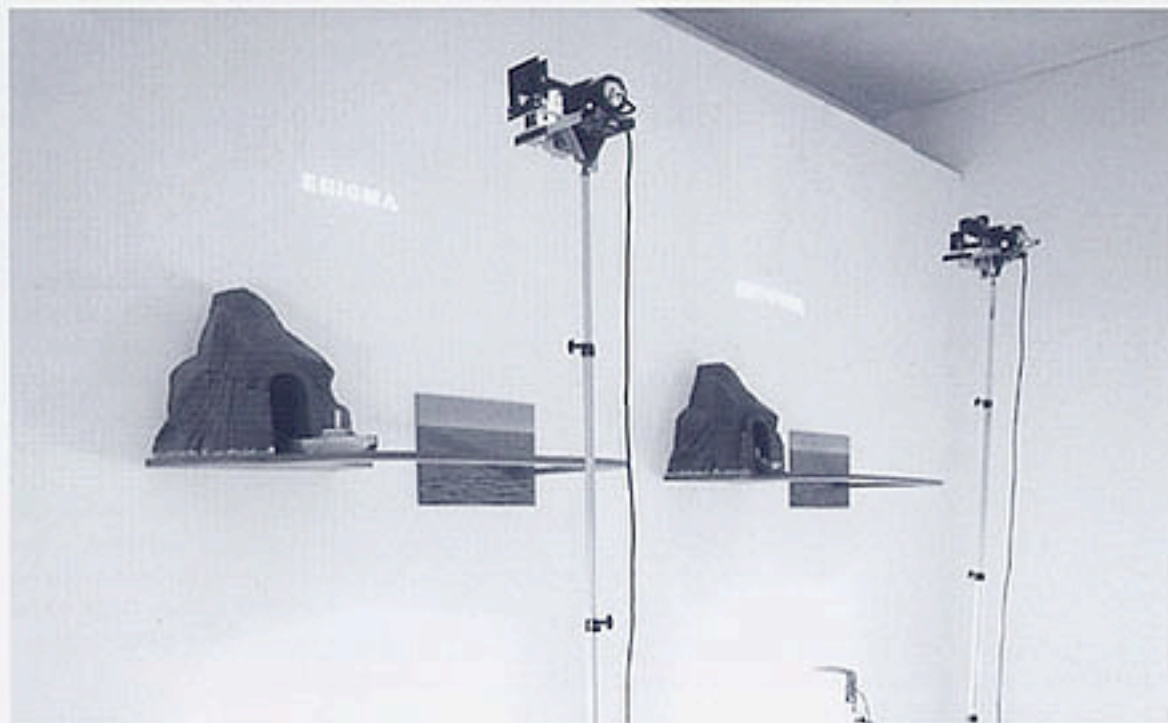


PABLO OYARZÚN es filósofo, ensayista, traductor y crítico. Cursó sus estudios en la Universidad de Chile y en la Universidad J. W. Goethe de Frankfurt. Es profesor de filosofía y estética en la Universidad de Chile, de filosofía en la P. Universidad Católica de Chile y de teoría del arte en la Universidad Católica de Valparaíso, y ha sido profesor visitante en la U. Simón Bolívar de Caracas y en la U. de San Juan, Argentina. Fue vicedecano de la Facultad de Artes de la U. de Chile. Cuenta -desde 1975- unas 150 publicaciones, entre ensayos, artículos y traducciones en Chile y en el extranjero, sobre temas de filosofía, de estética, crítica de arte y literatura; de cultura y política, además de los libros: *I. Kant, Textos Estéticos* (Santiago: Andrés Bello, 1983), *I. Kant, Crítica de la Facultad de Juzgar* (Caracas: Monte Avila, 1992), *W. Benjamin, La dialéctica en suspenso* (Santiago: Arcis/Lom, 1995), *El dedo de Diógenes* (Santiago: Dolmen, 1996, Premio del Consejo Nacional del Libro en 1997), *P. Celan, El Meridiano* (Santiago: Intemperie, 1997), *J. Swift, Una modesta proposición y otros escritos* (Caracas: Monte Avila, 1998) y *Anestésica del Ready-made* (Santiago Arcis-Lom, 1998).

XIVIII XIII

METONIMIA: Si se suprime el Acontecimiento, si se le sustraen -por desfondamiento y sobredeterminación, a la vez

QUADRIVIUM, 1989
(fot. p. 3: QUADRIVIUM, 1989)
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).



LA CUNA DEL DELFÍN PABLO OYARZÚN

El *via crucis* es un esquema obsesivo en la producción de Gonzalo Díaz. Desde que por primera vez lo escenificó en la instalación *Lonquén* (Santiago, 1989), en otras cinco oportunidades ha reincidido en el tema: *El Jardín del Artista* (Montevideo, 1993), *Yo soy el Sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994) y *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997).

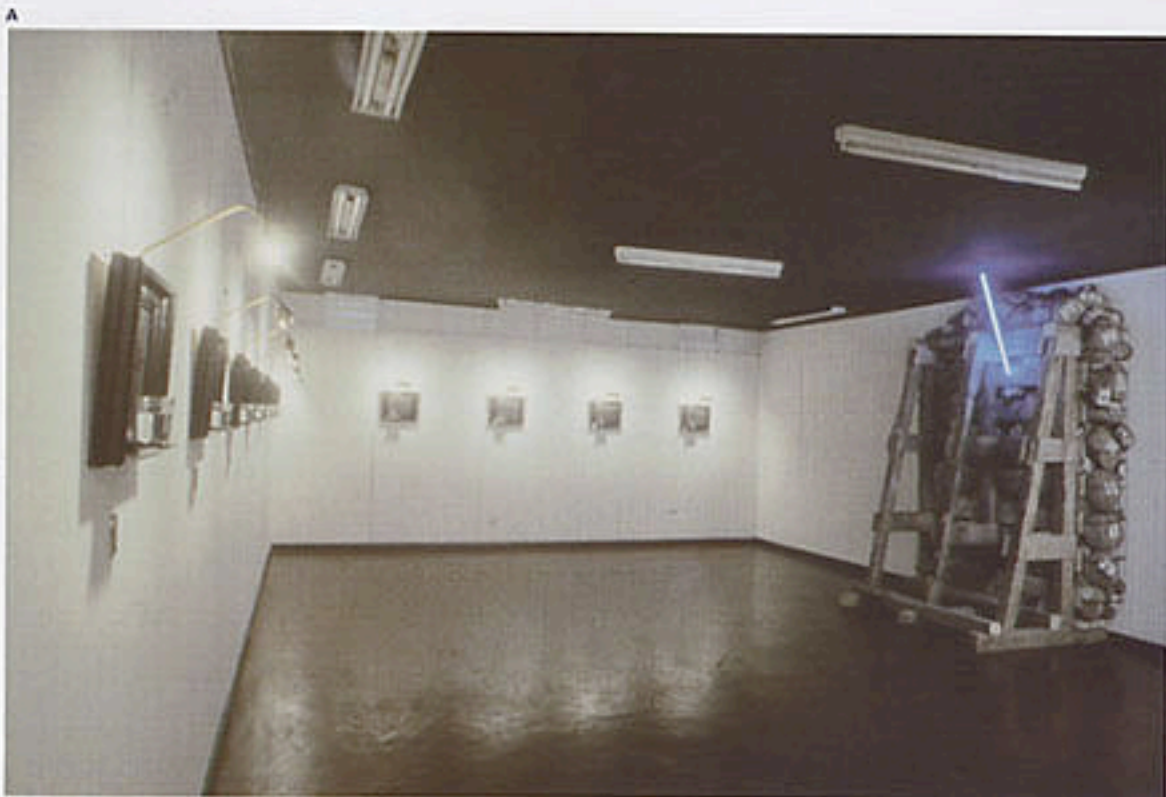
La presente instalación remata, pues, una serie ideal de siete incursiones. Sobre el pie forzado de las catorce estaciones del *via crucis*, cada una de las obras está constituida por un conjunto reducido de elementos seriados, que de una instalación a otra se repiten o sufren medidos desplazamientos. Sólo permanecen, sin más variaciones que las de tamaño —por consideración de los demás elementos—, los números romanos de bronce, que escanden las estaciones. Una somera revisión descriptiva de aquellas instalaciones parece oportuna para calibrar, sobre tal trasfondo, las peculiaridades de la actual.

En *Lonquén*, catorce cuadros enmarcados y cubiertos de vidrio protector, provistos cada uno con una iluminación convencional, ostentan la misma le-



yenda: "EN ESTA CASA, / EL 12 DE ENERO DE 1989, / LE FUE REVELADO A GONZALO DIAZ / EL SECRETO DE LOS SUEÑOS". Los marcos negros, expresamente fabricados para la ocasión, terminan, por su base, en una repisa, en cuyo centro se erige un vaso con agua. En uno de los muros de la sala cuadrilátera se han apilado, en forma de túmulo, doscientas piedras numeradas que son retenidas por un alto enrejado metálico rectangular: el conjunto está aprisionado contra el muro por una armazón triangular de pesadas vigas de madera, cuyos tres listones de base se deslizan bajo el rectángulo de piedras, proporcionándole sustento. Una vara de neón se alza desde la parte alta de la armazón de madera hasta el techo de la sala, a manera de acento o de vírgula. Las piedras evocan los hornos de Lonquén, donde fueron ocultados los cadáveres de campesinos y dirigentes políticos horrorosamente asesinados por miembros de las fuerzas armadas en los primeros tiempos de la dictadura de Pinochet.

El Jardín del Artista es una ambiciosa ocupación del Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo, señorial y decrepito, la cual contiene un *via crucis* instalado en una escalera angosta que sube hasta el techo del edificio. Cada estación está rubricada por un cuadro enmarcado de caracteris-



XIV XII

HIPERBOLE: le confieren su peculiar reflexividad, en virtud de la cual cada momento de aquélla es un hito en la interrogación del dispositivo heredado de representación artística. La pequeña marina evoca sucintamente ciertas piezas del género características de la pintura



LONQUÉN, 1989; Gal. Ojo de Buey,
Santiago: fot.: A, B, C.
FÁBULAS AMORALES
DE LA PROVINCIA, 1995; MAM,
Chiloé, Castro: fot.: D, E, F.
YO SOY EL SENDERO,... 1993;
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg,
Canadá: fot.: G, H, I, J.
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).



6 • 7





ticas similares a los de Lonquén; el cuadro, iluminado por un foco, muestra una fotografía del desierto impresa en el vidrio. Al costado izquierdo inferior, un poco más abajo, hay una pequeña y larga repisa saliente que detenta en su extremo exterior un vaso con agua; la repisa es blanca. En cada estación está inscrita una frase que asocia, cada vez, dos de los siete pecados capitales (LOCA DE TI, TODA LA IRA ES LA GULA DE MI VIDA / LOCA DE TI, TODA LA GULA ES LA ENVIDIA DE MI VIDA, etc.). Afuera, desde el jardín, se puede ver los nombres de los siete pecados reluciendo en neón bajo cada una de las cariátides erigidas en la balaustrada que rodea el edificio.

Yo soy el Sendero ocupó un espacio en forma de trapecio expresamente construido para la ocasión en la Winnipeg Art Gallery, al que se entraba a través de una estrecha abertura de 40 cm de ancho. La instalación estaba compuesta por dos filas de espigados bambúes asentados en bolsas de cemento Polpaico; los siete de la izquierda estaban rematados por sendas hoces bañadas en oro, los de la derecha, por martillos bañados en oro. Detrás de cada bambú, adosadas al muro, había unas placas de computador en desuso, a cuyo costado izquierdo, más abajo, sobre una repisa alargada y blanca (similar al modelo de Montevideo) descansaba el fre-

cuentado vaso con agua; como rúbrica, el número romano de bronce. Al fondo del espacio, un tríptico fotográfico muestra al artista tras las rejas, en tres poses sucesivas, vestido de presidiario. Se trata de una alusión a la famosa imagen televisiva del líder enjaulado de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, que parodia el caricaturesco *show* montado por el régimen de Fujimori a propósito de su captura. En la foto del centro, la jaula está a medio cubrir -o descubrir- por un género amarillo de carpa; el mismo género fue posteriormente depositado -en la instalación- a los pies del tríptico fotográfico. A todo lo largo de éste, bajo él, está escrita en neón la frase YO SOY EL SENDERO BESAME MUCHO.

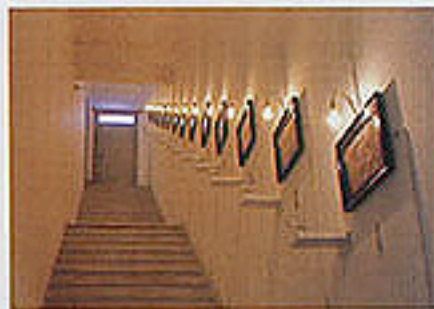
En el Museo de Arte Moderno de Castro, Chiloé, Gonzalo Díaz construye una obra al aire libre, integrada por dos hileras de árboles jóvenes -que recuerdan los bambúes de Winnipeg- separados por siete metros entre sí. Los delgados y altos retoños bordean una avenida de tierra por donde se ingresaba al predio que ocupa el museo. Delante de cada árbol, al pie, fueron depositados sendos mojones de concreto provistos de los consabidos números de bronce. Esta, que ciertamente es la variante más económica de toda la serie, quedó inconclusa; cada árbol debía estar rodeado en su base por una taza con cerco de reja metálica, idéntica a las que emplean los municipios para proteger la vegetación plantada en la vía pública.

El Padre de la Patria despliega el esquema del *vía crucis* también en dos

XIVIII XII

ANTONOMASIA: figura del infante sucesor se podría adivinar aquella mirada vacante, disparada hacia nosotros desde debajo de las aguas suavemente mecidas de la marina

EL JARDÍN DEL ARTISTA, 1993;
Museo J. M. Blanes, Montevideo,
Uruguay.
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).





flancos, de 60 m de longitud de una de las naves del Castillo del Morro de La Habana. El tema se combina aquí con el soneto XXVI de Garcilaso de la Vega ("Echado está por tierra el fundamento..."), aprovechando la convención de catorce versos propia de esa forma poética: cada estación lleva inscrito uno de los versos. Sobre éste, una foto de los balseros cubanos (que el artista tomó de un programa de la televisión chilena), impresa en serigrafía en el reverso de una plancha acrílica; al costado izquierdo, abajo, una repisa como las anteriormente descritas sustenta un ave disecada sobre una rama; el ave tiene una de sus alas a medio desplegar. Cada estación está iluminada con un foco de pedestal, que ilumina directamente el verso correspondiente.

La última de las instalaciones, que Díaz realizó en la exhibición inSITE97 en California, estuvo localizada en el gran subterráneo del Children's Museum de San Diego, de 3600 m². El *via crucis* se extiende por dos filas de pilares de 3 m de alto. En la parte superior de cada uno ellos, una bolsa de plástico negra envuelve una forma que evoca al ave disecada de La Habana, sostenida en una rama que se apoya en una repisa. Bajo ella, en neón, el nombre de una de catorce figuras retóricas (las mismas de la presente ocasión). En la base del pilar, a poca distancia del suelo, un

foco sustentado por un brazo de metal acodado ilumina el número de la estación.

Me he detenido en la descripción de las instalaciones que, en desarrollo de una misma idea, preceden a la que ahora conocemos, no sólo porque supongo que el antecedente, por afinidades y diferencias, tiene importancia para su comprensión. Lo que —entiendo— está en juego aquí es la constitución de un determinado *sistema de operaciones de arte*. En lo que sigue, atendiendo principalmente a la escena de esta última instalación, trataré de sugerir la índole de ese sistema. Pero antes de entrar en las particularidades de la presente obra, conviene dejar sentada una cuestión, diríase, de principio.

Una primera manera —meramente aproximativa— de calificar el interés que anima a Díaz en el recurso al esquema del *via crucis* consiste en atribuirle, ante todo, un carácter formal. Las variaciones que se le infligen a tal esquema no están basadas de modo manifiesto en consideraciones de fondo sobre su pléthora de significado, ni tampoco se explotan —al menos intencionadamente— sus asociaciones e implicaciones de sentido. Mientras en el *Via Crucis* de la devoción popular cristiana¹ cada estación marca un distinto hito en el itinerario doliente de Cristo, desde su condena hasta su muerte, Díaz repite invariablemente un mismo motivo en cada una de ellas. En aquél se despliega, pues, una trama narrativa, con un principio, una secuencia de sucesos y un desenlace: esa espe-

XIVIII XIII

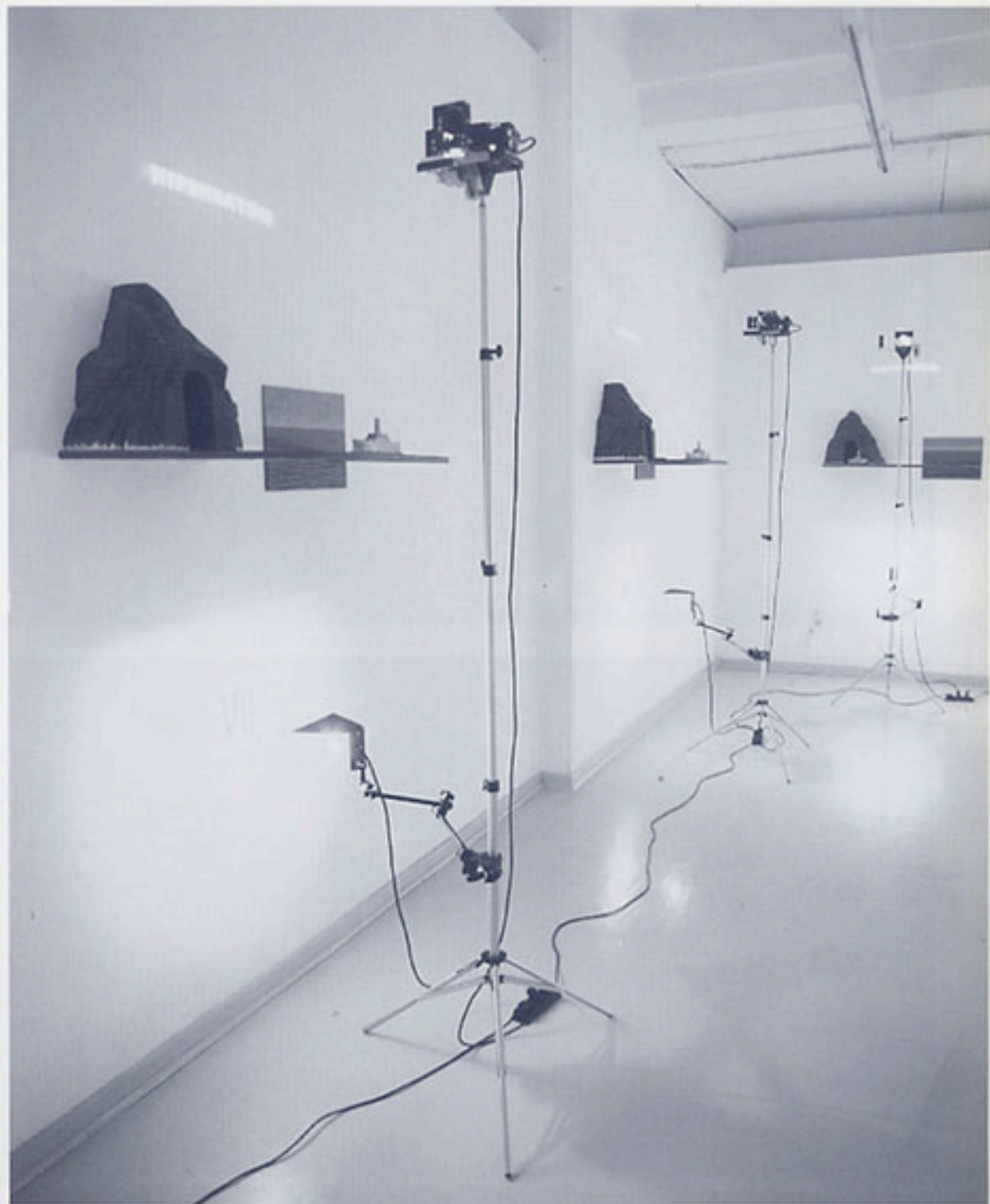
APOSTROFE: guerra cu- yo discurrir ufano sobre las aguas re- tratan aque- llas obras

¹ Lo escribo con mayúsculas, para distinguirlo de lo que llamo su "esquema".

QUADRIVIUM, 1989
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).



10 • 11





XIV

**SINECDOQUE:
como la orfan-
dad interpretati-
va a que se en-
cuentra aboca-
do el especta-
dor recibe así su
marca decisiva**



EL PADRE DE LA PATRIA, 1994;
V Bienal de La Habana, Cuba:
fot.: A, B, C.

LA TIERRA PROMETIDA, 1997;
inSITE97, San Diego CA.-Tijuana,
México: fot.: D, E.

(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).

cie de instantánea de la pasión que cada paradero define y que le confiere a la escena respectiva su lapso de autonomía, conforme a la temporalidad pausada de las *stationes*, es retrotraída al cumplimiento ineluctable de un destino y a un tesoro de experiencia y de verdades por la meditación ritual que cumple el peregrino, y la figuración sacra, poblada de patetismo, lo auxilia en esta tarea. En cambio, en el tratamiento que le depara Díaz, la religiosidad original del esquema ha sido vaciada de un plumazo, ahogando el movimiento de trascendencia en que ella se sostiene; la itinerancia del espectador ha quedado secularizada, reducido su sentido ritual, y el esquema no extrae su poder de interpelación

sino de la estricta seriedad de lo expuesto, como de un efecto de conjunto, que sólo queda rubricado por la numeración y por precisas simetrías, o es apenas desmenuzado por un incidente menor.

Tres ingenios conspiran, con ocasión de lo que aquí se muestra, en la provocación de ese efecto.

Primero, el dispositivo proyector, de mecanismo expuesto y buscada –pero también impecable– precariedad, empinado sobre el pe-

destal de trípode. Cerca de la base del pedestal, un brazo articulado sostiene un foco que ilumina el número de bronce de la respectiva estación. En lo alto, el dispositivo está integrado por una fuente de luz, una placa transparente que lleva impreso el nombre de una figura retórica y que está provista de un resorte que permite la oscilación periódica de lo proyectado, a manera de pulsaciones rítmicas, y las dos lentes de proyección y ampliación, con el pequeño ventilador lateral, necesario para evitar el recalentamiento del foco, que remeda –acaso– irrisoriamente el mecanismo de la inspiración.

Luego, las figuras retóricas en escritura de luz, que tampoco han sido escogidas aquí atendiendo a su operación semántica o a su ordenación, como si ésta debiera proporcionar una clave –no importa cuán indirecta– para lo que vemos. Son inscritas por la gracia de sus nombres, o por la extrema codificación a que obedecen, como acervo trillado. El espesor del decir que ellas administran, a título de reglas establecidas, queda reducido, así, a la unidimensionalidad espectral del mero lenguaje.

Por último, el juguete prefabricado que ha sido adosado a la pared, en el cual se escenifica un evento de pacotilla: la emergencia del barquito de hojalata –engastado en una espuma de silicona– desde la marina pintada, su desplaza-



miento por el semicírculo en que se funden la vía férrea y el brazo de mar, su internación en el túnel, como signando el pasaje de dos a tres dimensiones –y, presumiblemente, de vuelta, en continua orbitación.

Sin embargo, la formalidad del recurso no es inocua: no consiste en la mera utilización de un expediente entre otros posibles, que fuese apto para el juego figurativo. El esquema o formato no permanece igual a sí mismo mientras se echa mano de un material aleatorio, cuyo inventario y combinación los dictara alguna consideración coyuntural.² Si la prescindencia simbólica o alegórica es una condición del trabajo de Gonzalo Díaz, lo que ella provoca no es una suerte de indiferencia o de equivalencia de los motivos que pone en escena a favor de la eclosión impertérrita de la forma. Por obra de las múltiples relaciones que se entablan entre ellos y de su repetición seriada, los motivos mismos son sometidos a discretos desplazamientos y a tensiones perturbadoras en el plano de sus referencias y funciones, que no sólo inquietan su presencia, sino que también tornan inestable el arreglo formal que los dispone.

Esas tensiones y esos desplazamientos obedecen a una lógica rigurosa. El artista se ejercita en unas maniobras de distanciamiento que son tan características de esta instala-

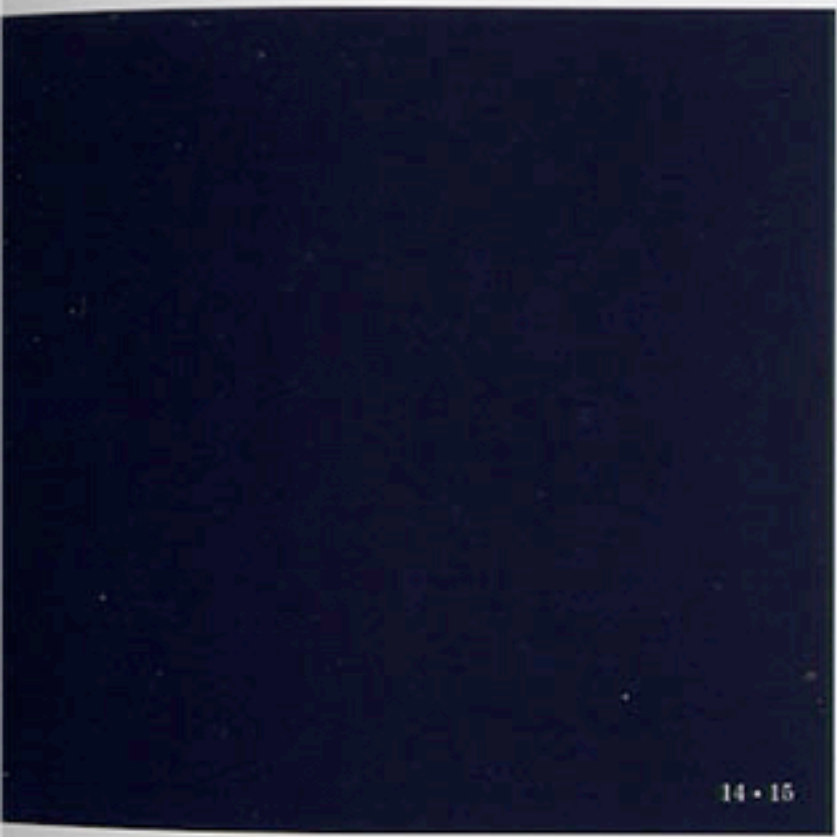
ción como del resto de su obra. Tales maniobras consisten en el recurso consciente a códigos diversos, que regulan órdenes distintos de presentación visual y de significación. Y supongo que el clima *irónico* que suele ser tan perceptible en las instalaciones de Díaz no responde tanto a un propósito primario, sino más bien a un resultado de esas maniobras. Digo esto, porque la manera en que se actualiza la diversidad de los códigos define el estilo del distanciamiento que tiene lugar aquí: estilo que creo lícito llamar de *oblicuidad*, y que establece un régimen de alusiones como trama constitutiva de la obra. Semejante estilo determina, por una parte, el carácter del *espacio* de la instalación. En algún lugar Díaz ha manifestado su recelo hacia la noción del arte *site specific*, y su preferencia por la denominación *in situ*, arguyendo que la primera conlleva un sesgo de oportunismo. Si entiendo bien este reparo, lo que en él está en liza es que la obra que obedece a la ley de lo *site specific* se diseña en atención a las peculiaridades –físicas y semánticas– del sitio de su emplazamiento, dispersando la unidad de la intención artística en conformidad con esas peculiaridades, mientras que la obra *in situ* –en la comprensión que Díaz tiene de ella– es producida a partir de una interrogación general del espacio de arte, la cual retiene la unidad de intención en un diálogo reticente con la especificidad lugareña. Así, en la obra *in situ*, la escena se despliega en un espacio estrictamente *virtual*, que no es otro que aquel espacio definido

XVIII

ELIPSIS: la condición sepulcral no es la marca total y exclusiva

² Dicho sea esto sin desconocer la importancia que tiene la coyuntura para el arte de Gonzalo Díaz y para su intención fundamental de plantear sistemáticamente la pregunta por las relaciones de arte y política. Piénsese en algunos de los ejemplos mencionados arriba: los hornos de Lonquén, la prisión de Abimael Guzmán, los balseiros cubanos, etc. Pero, en todo caso, ni la coyuntura es tomada como referente en virtud del cual se articulase la obra, ni se acude a ella como simple materia prima para la presentación.

QUADRIVIUM, 1998
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).



14 • 15





por lo que antes he llamado el "efecto de conjunto" de la instalación y que también podría denominarse su efecto de sentido. Por otra parte, el estilo de oblicuidad con que son manipulados los varios códigos concitados en ese espacio virtual, condiciona y reclama, de parte del espectador, una *lectura de reojo*, nunca frontal. Esta lectura confirma, a su vez, la necesidad de la presentación serial. Por último, cada uno de esos códigos funge a manera de escala, y la heterogeneidad de estas escalas, con las cuales se construye la instalación, es suficiente para producir una suerte de neutralización semántica: el espectador queda librado a la orfandad interpretativa. Se le enfrenta, sin más trámite, con aquello que Díaz se place en denominar *operaciones visuales*.

En cuanto a las modificaciones que estas operaciones inducen en la propia forma que las enmarca, el juego con las escalas nos permite apreciar algo de eso que he denominado el régimen de la alusión, la suscitación de efectos de sentido en virtud de las relaciones meramente tangenciales y siempre oblicuas de los "motivos" en el contexto incierto de su escenificación. El *Via Crucis* fue ideado, precisamente, como una peregrinación a escala. En un opúsculo dedicado al ejercicio de esta devoción, el teólogo ca-

tólico Romano Guardini refiere cómo surgió, a partir de la tradición medieval de la peregrinación por los santos lugares de Jerusalén, en cada uno de los cuales el cristiano cumplía una *statio*, es decir, una detención dedicada a la meditación y recuerdo de un hecho de la Pasión. Para posibilitar esta práctica a los que no podían emprender el viaje a Tierra Santa, se ingenió el expediente de elaborar imágenes del *Via Crucis* e instalarlas en las iglesias.³ De esta suerte, se garantizaba también el sentido salvífico de la usanza: así como la peregrinación proporcionaba a los fieles las indulgencias por sus pecados, éstas mismas le eran otorgadas a quien llevaba a cabo el recorrido en el espacio del templo. Así, también, el trayecto que hace el espectador en la sala, diagramado por la secuencia de las estaciones, repite, bajo condiciones secularizadas, la peregrinación devota. Pero ésta es precisamente una condición que estaba latente en la fábrica del *Via Crucis*: su aplicación como formato de presentación visual lo alude como primer dispositivo de exhibición artística, y funda, por lo tanto, su pertinencia.

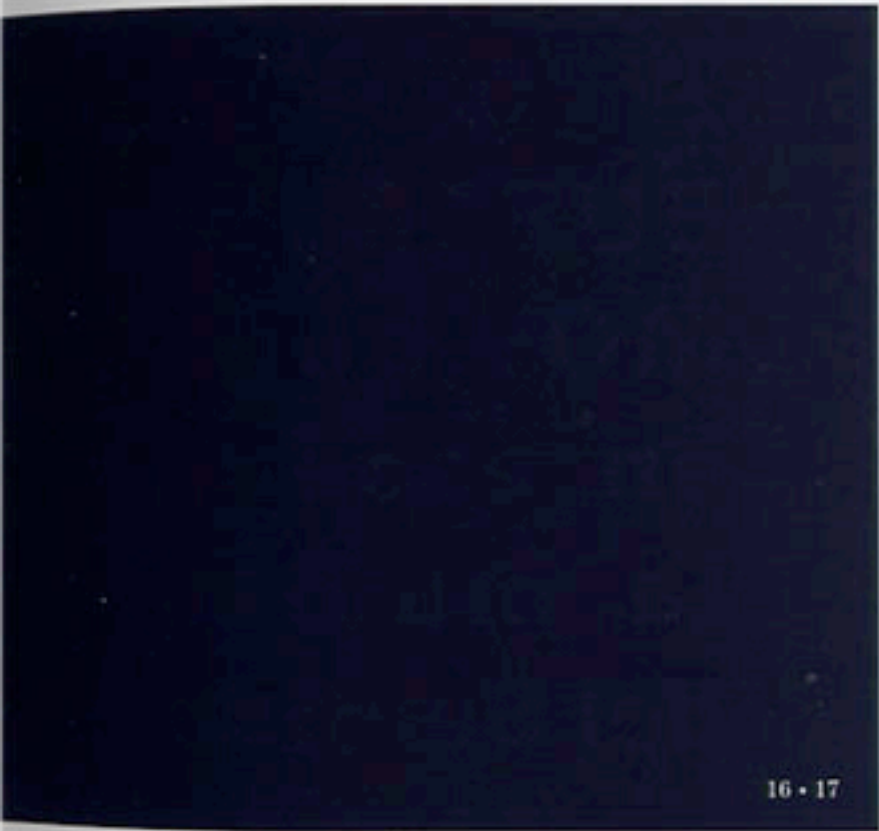
Pero así como se pueden advertir repercusiones que el juego de la obra produce en el esquema que lo reglamenta, hay también una impronta fundamental del esquema y su procedencia que se deja percibir en dicho juego. La formalidad del recurso —que resulta, como ya ha debido quedar claro, no de la abstracción, sino del entrevero problemático de las maniobras y las operacio-

XVUIXIII

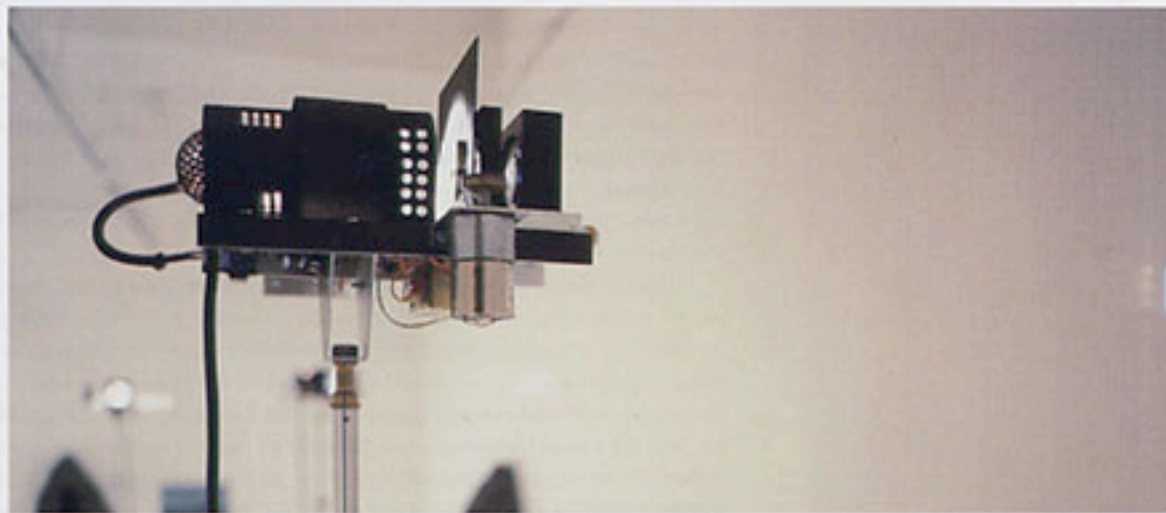
HIPERBATON: estas señales —dotadas, sin duda, de harta equivocidad—, se insinúa una mirada, se induce una cierta inteligencia que ha dejado de desesperar de encontrar sentido, que no busca detrás de la cosa su significado, que quizá busca dentro de ella el secreto de su aparición, pero que no espera hallarlo como enigma, sino como mecanismo

³ Algo así, por lo tanto, como el *pendant* del retablo, que fungía como altar en las misas de campaña de los contingentes que viajaban a los Sagrados Lugares.

QUADRIVIUM, 1998
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).



16 • 17





nes- no puede suprimir del todo aquello que late en el centro del *Via Crucis* original, aun y precisamente si se lo considera -sólo- a título de forma: éste se ofrece como el guión, como la historia de un acontecimiento, como el *story board* -díjase- del Acontecimiento por excelencia, que, desde luego, no puede ser contenido en la historia (puesto que es su fuente de sentido, el Sentido del sentido y los sentidos), sino sólo significado -asintóticamente- por ella. Ese centro activo y eficaz determina, más o menos notoriamente, una *estructura de representación* para todo complejo icónico que se construya sobre su pauta, estructura que, en última instancia, sugiere -al menos sugiere- la posibilidad de amarrar el régimen de lo alusivo a un principio de significación. Con ese núcleo, creo, inevitablemente, traba relación el modo (o, mejor dicho, los varios modos) en que Díaz ejerce dicho esquema.

Pues bien: precisamente en lo que atañe a esta relación hay un aspecto que -a mi parecer- diferencia marcadamente la presente obra con respecto a las anteriores. En aquéllas, en general, había siempre algo así como un punto de fuga, una cierta profundidad o una fisura de la presentación, un "afuera", que, aun si su entidad no era de ningún modo decidible, no dejaba de hacer sentir su insistencia fantasmal, ya fuese por la impronta del deseo, del poder, del dolor, de la vida o la sobrevivencia. Esa fuga, ese "afuera", esa sombra de lo esencialmente re-presentable y jamás presente en la representación misma,

XVIII EUFEMIS- MO: pone en escena la muerte del Sentido

* Quiero insinuar también que con esta séptima obra se cierra, o bien la serie, o bien un ciclo: en todo caso, algo extenúa aquí sus posibilidades.

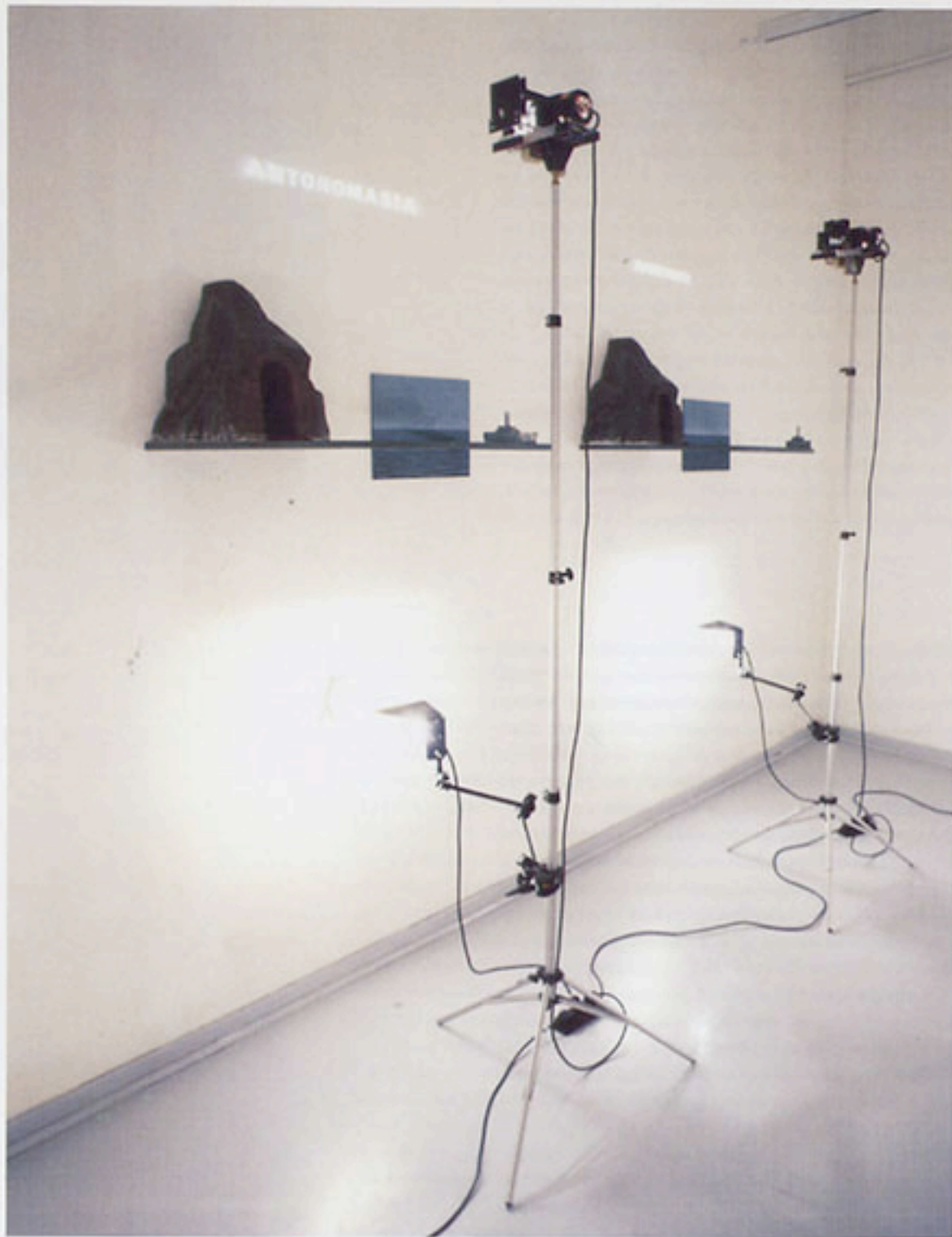
era, en general, la huella del acontecimiento. En ésta, la séptima obra de la serie, hay como un cierre hermético de la instalación sobre sí misma.⁴ Considérese, por una parte, la trama de movimientos progresivos: el recorrido de las estaciones al revés de las manecillas del reloj, el avance paulatino del buquecito de hojalata, que se cumple, a su vez, a la inversa de ese recorrido (el propio trayecto que describe el espectador queda, por así decir, cazado en esa antítesis), y también el ascenso regular del horizonte en la marina. En virtud de su forma circular –la misma marina puede ser considerada como la cara visible de un rodillo que gira–, estos movimientos describen algo así como un conjunto

de ciclos fútiles que, en su despliegue, nos devuelven una y otra vez al punto de partida. Pero, sobre todo, la seña más evidente de la clausura de que hablo es el angosto vano –de 40 cm de ancho– que da ingreso a la sala rectangular, el cual repite el concepto de la instalación de Winnipeg, *Yo soy el Sendero*. “*Via crucis* de gabinete” es la denominación con la cual Gonzalo Díaz ha querido caracterizar la inscripción genérica de esta obra, subrayando, precisamente, el aspecto hermético, y pienso que en

verdad se podría hablar también de un “*via crucis* de cámara”, dando a entender que se trata de una cámara mortuoria. Confieso que no me puedo sustraer a este rasgo egipciaco –si puedo llamarlo así–, y que advierto en él la índole esencial del “efecto de conjunto”, del “efecto de sentido” que mencionaba más atrás. La inquietante y desordenada crepitación que produce el mecanismo pulsátil de las láminas con los nombres de las figuras retóricas, le confiere un aire de insecto –como de mantis sagrada– al aparato iluminador y proyector, e induce un sentimiento de desolación que subraya el carácter

letal del lugar. Eso que caractericé como la orfandad interpretativa a que se encuentra abocado el espectador recibe así su marca decisiva: el sentido de por sí evasivo de la instalación se pliega sobre sí mismo, se sume abismáticamente en sí mismo, defraudando sus atisbos, desconcertando las conjeturas. En una cierta medida, creo que se podría decir que *Quadrivium* pone en escena la muerte del Sentido.

En la figuración tradicional del *Via Crucis*, la última *statio* corresponde, ciertamente, a la sepultación de Jesús en la tumba de José de Arimatea. (En la obra de Díaz, la maqueta de túnel puede verse, tal vez, como sepulcro.) Pero éste no es el desenlace de la historia. El ejercicio del peregrino, que ha acom-



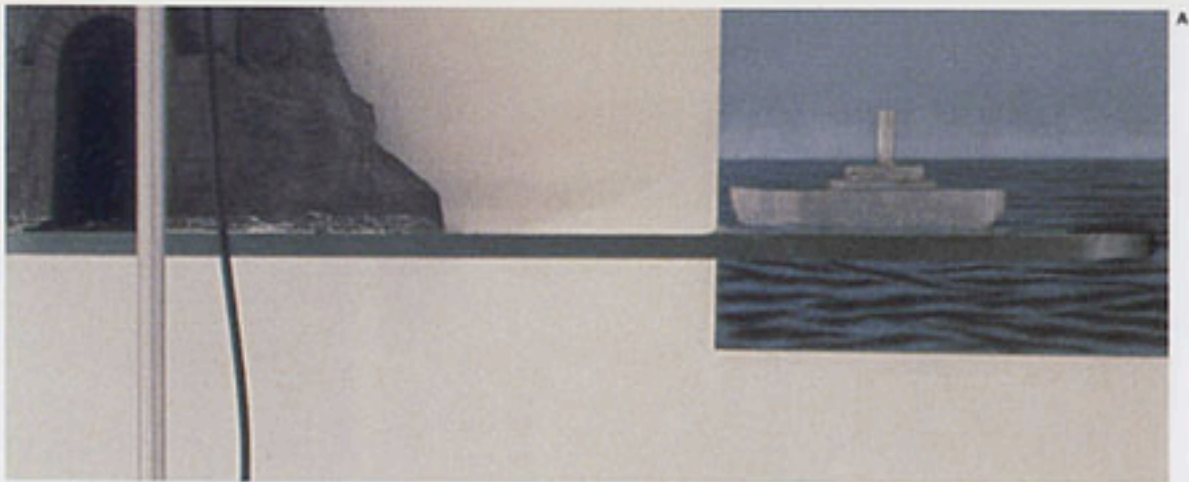
XVIII

CATACRESIS: aun y precisamente si se lo considera -sólo- a título de forma: éste se ofrece como el guión, como la historia de un acontecimiento, como el *story board* -diríase- del Acontecimiento por excelencia, que, desde luego, no puede ser contenido en la historia (puesto que es su fuente de sentido, el Sentido del sentido y los sentidos), sino sólo significado -asintóticamente- por ella. Ese centro activo y eficaz determina, más o menos notoriamente, una estructura de representación para todo complejo icónico que se construya sobre su pauta, estructura que, en última instancia, sugiere -al menos sugiere- la posibilidad de amarrar el régimen de lo alusivo a un principio de significación. Con ese núcleo, creo, inevitablemente, traba relación el modo (o, mejor dicho, los varios modos)

QUADRIVIUM, 1998
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).

20 • 21

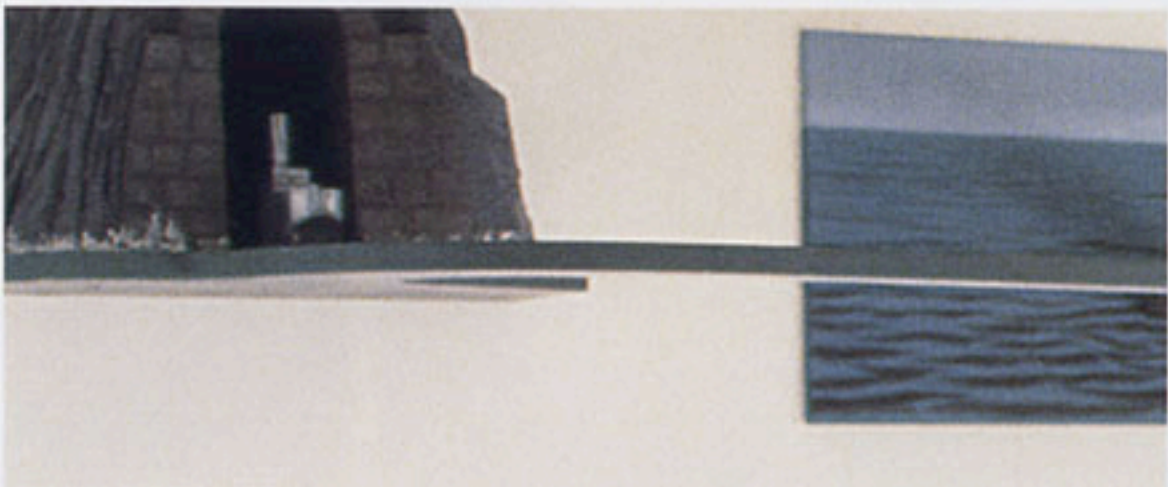




A



B



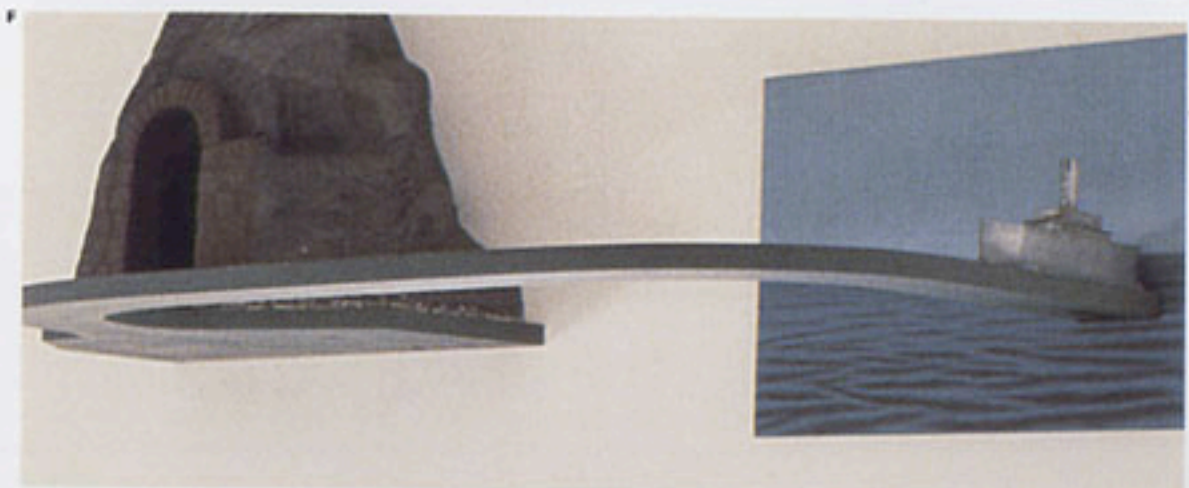
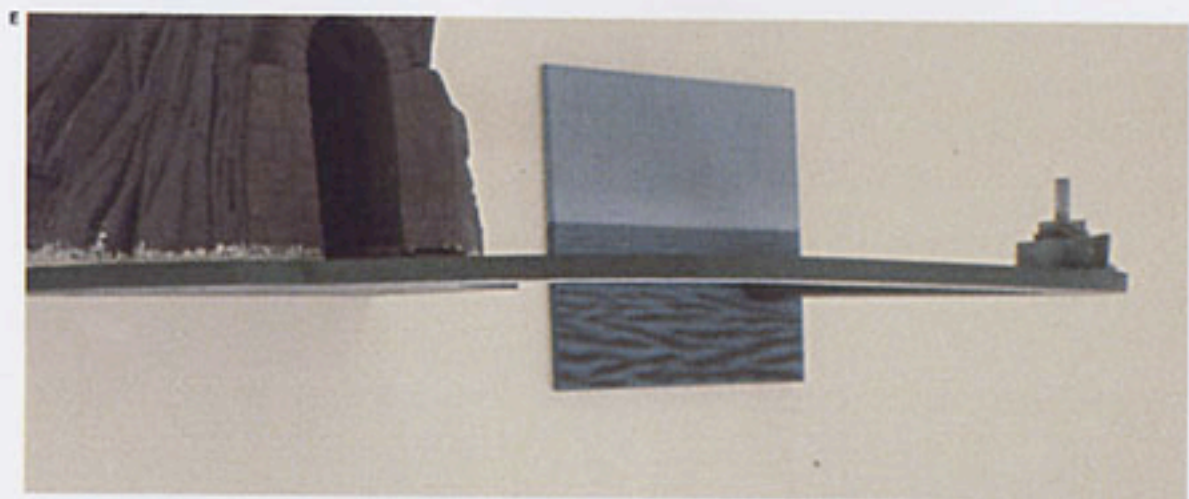
C

XIV

ENIGMA: aire de insecto -como de mantis sagra-da- al aparato iluminador y proyector, e induce un sentimiento de desolación

QUADRIVIUM, 1998;

fol.: A, estación IX SINECDOQUE;
fol.: B, estación XI ANTONOMASIA;
fol.: C, estación III METAFORA;
fol.: D, estación V CATACHESIS;
fol.: E, estación X APOSTROFE;
fol.: F, estación XII HIPERBOLE;
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).





pañado al Mesías en su calvario, reconoce finalmente en la inminencia de la resurrección que la más profunda de las tribulaciones y el padecimiento más terrible no carecen de sentido, que la muerte misma no es la verdad definitiva de la existencia, sino principio de vida nueva. Tengo entendido que el papa Juan Pablo II había expresado la pretensión de agregar, a la estructura tradicional del *Via Crucis*, una 15ª estación, que sería precisamente la instancia pas-cual, referente anagógico de la peregrinación meditativa a través de las catorce estaciones. *Quadrivium* ofrece, quizá, el negativo de esa idea, construyendo algo así como un cenotafio.

Sin embargo, la condición sepulcral no es la marca total y exclusiva de la instalación. Otro hálito recorre la escena entera, y si bien no es brisa fresca –nada puede serlo en este espacio enclaustrado–, trae consigo una cierta levedad: si se quiere, la perversa levedad de lo lúdico, de lo pueril. El juguete adosado al muro concentra las múltiples alusiones pictóricas que son usuales en la obra de Díaz, y que le confieren su peculiar reflexividad, en virtud de la cual cada momento de aquélla es un hito en la interrogación del dispositivo heredado de representación artística. La pequeña marina evoca sucintamente ciertas piezas del género carac-

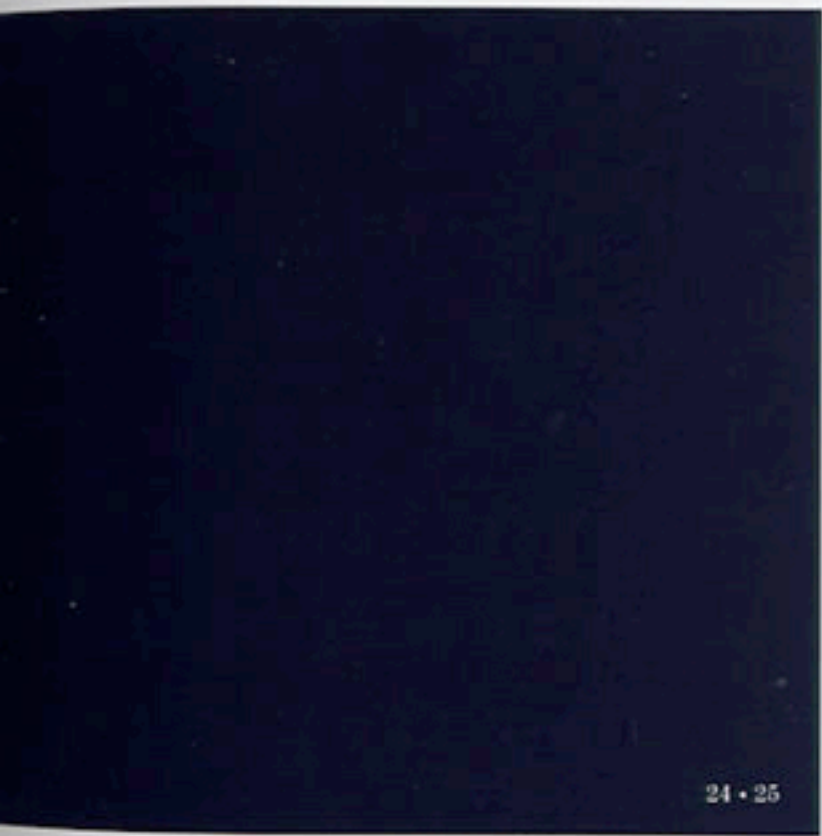
terísticas de la pintura nacional (Sommerscales, Casanova Zenteno, por ejemplo), con el agravante irónico de que el buque de guerra cuyo discurrir ufano sobre las aguas retratan aquellas obras, aquí, mero barquichuelo de lata, emerge del recuadro, como ocurre con ciertos incidentes satíricos que pueblan el fondo de algunas tiras cómicas (*Don Fausto, Condorito*). A su vez, el túnel, que ha sido confeccionado a la manera de las maquetas de los trenes eléctricos en miniatura que antaño excitaron nuestro goce fascinado de niños, recuerda las representaciones de rocas y montículos de la pintura pre-renacentista (Giotto, Duccio, Benozzo Gozzoli, Uccello, por ejemplo), infancia del arte pictórico europeo tradicional.

A través de estas señales –dotadas, sin duda, de harta equivocidad–, se insinúa una mirada, se induce una cierta inteligencia que ha dejado de desesperar de encontrar sentido, que no busca detrás de la cosa su significado, que quizá busca dentro de ella el secreto de su aparición, pero que no espera hallarlo como enigma, sino como mecanismo. Si el adulto es aquél que busca, porfiadamente y por doquier, sentido, que quisiera aferrar, por fin, la clave de la cual éste depende, esa mirada tendría que ser la del niño. Y la instalación –en virtud de esa especie de parasitismo que ella practica respecto del Acontecimiento y del Sentido, como estructuras implicadas en su modelo– está repleta de trampas que acucian y estimulan la mirada del adulto. Se le

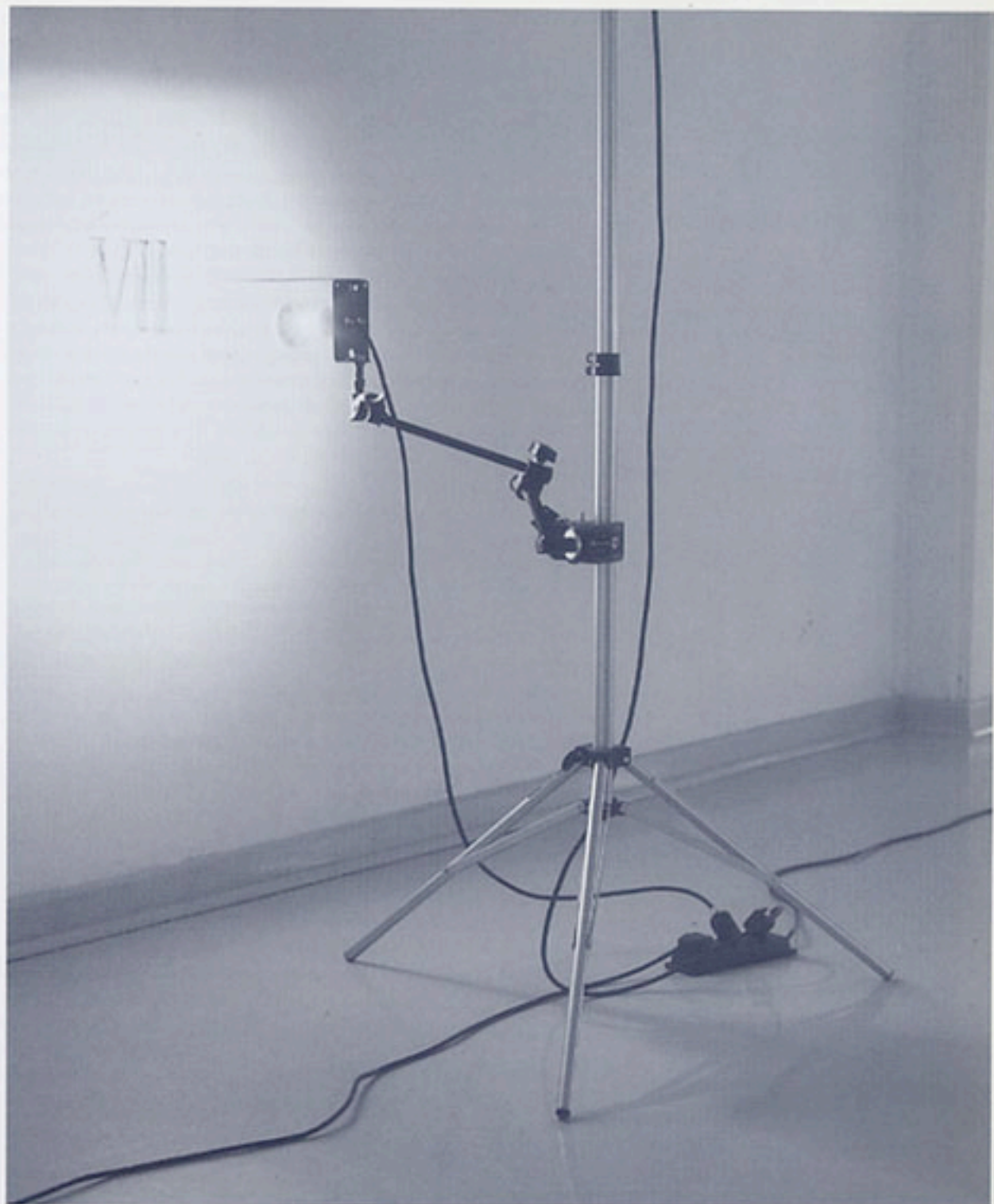
XIVIII

METAFORA: aquél que busca, porfiadamente y por doquier, sentido, que quisiera aferrar, por fin, la clave de la cual éste depende, esa mirada tendría que ser la del niño. Y la instalación –en virtud de esa especie de parasitismo que ella practica respecto del Acontecimiento y del Sentido, como estructuras implicadas en su modelo– está repleta de trampas que acucian y estimulan la mirada del adulto. Se le sugiere, por medios diversos, la constancia de un sentido, se le invita mañosamente a considerar la posibilidad de un acontecimiento, que, sin embargo, en ninguna parte tiene lugar, ni en el complejo de dispositivos y de imágenes

QUADRIVIUM, 1998
(CRÉDITO DE LAS OBRAS p. 27).



24 • 25





sugiere, por medios diversos, la constancia de un sentido, se le invita mañosamente a considerar la posibilidad de un acontecimiento, que, sin embargo, en ninguna parte tiene lugar, ni en el complejo de dispositivos y de imágenes que se le presentan, ni tampoco en una supuesta trascendencia –un “afuera”–, que aquí no encuentra otras vías para constituirse que no fuesen aquéllas que se suprimen a sí mismas con gesto paródico. El “régimen de oblicuidad” y la “lectura de reojo” que postulé más atrás como estilo y requerimiento de la producción de Díaz re-suscitan aquí, por exceso de estímulo, por sobrecarga de las “operaciones visuales”, un cierto arcaísmo de la mirada, que queda librada así a la vacación en la inmanencia.

Si se suprime el Acontecimiento, si se le sustraen –por desfondamiento y sobredeterminación, a la vez– las coordenadas de su darse, todo acaecer pasa a tener una estatura menuda y frágil, y a dispersarse en su propia deriva. Algo parecido a esto, acaso, nos enseña la presente instalación: asistimos, en ella, a una total deflación del Acontecimiento: el signo más obvio de esta deflación –ya lo sugerí antes– es la estéril evolución del barquito pueril.

Unas palabras finales sobre el título (doble) de esta instalación. En la sistemática medieval del conocimiento, el

quadrivium (las cuatro vías) formaba, junto al *trivium* (las tres vías), el sistema de las siete artes liberales. (Siete es, desde luego, un número que conviene idealmente a la secuencia de las catorce estaciones.) Aquéllas eran las artes del número –aritmética, geometría, astronomía y música–, éstas, las artes de la palabra –gramática, retórica, poesía. En la aplicación del nombre del primer conjunto a esta obra, Díaz opera un cierto quiasmo: el recurso a la retórica, perteneciente al *trivium*, queda dislocado por la referencia explícita a una familia de disciplinas, que aquí son convocadas, según declaración del propio artista, por gracia de hacer alusión a aquel expediente de inculcación primaria que se denominaba “lecciones de cosas”. El *innuendo* de estas relaciones es que la instalación es también una escena de enseñanza, y de enseñanza *menor*, habrá que agregar al punto. *Ad usum delphini* es una expresión que se aplicaba a los textos de estudio dedicados a la instrucción del heredero de la corona francesa, al cual se denominaba el delfín. En la figura del infante sucesor se podría adivinar aquella mirada vacante, disparada hacia nosotros desde debajo de las aguas suavemente mecidas de la marina.

XIV || XIII
**ENFASIS:
que anta-
ño excita-
ron nues-
tro goce
fascinado**

LONQUÉN, 1989

Instalación (XIV estaciones del *via crucis*: cuadro de moldura lacada con repisa, vaso de agua, texto serigrafiado y lámpara; números romanos de bronce; andamio soportante con dos toneladas de piedras bolones de río numeradas y neón). Medidas variables.

Galería Ojo de Buey, Santiago Chile; + *CIRUGIA PLÁSTICA*, N.G.B.K., Staatliche Kunsthalle, Berlin.

p. 6, fot.: A, B, C. *Jorge Brantmayer*, Santiago.

YO SOY EL SENDERO, BÉSAME MUCHO, 1993

Instalación (XIV estaciones del *via crucis*: tarjeta de circuito electrónico, repisa con vaso de agua, números romanos de bronce; 7 varas de bambú con martillo dorado y linterna, 7 varas de bambú con hoz dorada y linterna; tríptico FOTOPROGRAMANCE, texto de neón y naturaleza muerta [perro embalsamado, yunque, plomada y nivel]) con acceso a la sala de 40 cm. de ancho. Medidas variables.

CARTOGRAPHIES, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg Canadá; Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas Venezuela; Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá Colombia; National Gallery of Canada, Ottawa Canadá; The Bronx Museum of the Arts, Bronx Nueva York; Fundación la Caixa, Madrid España. (Colección de la Winnipeg Art Gallery).

p. 7, fot.: G, H, I, J. *Bruce Charter*, Winnipeg.

EL JARDÍN DEL ARTISTA, 1993

Intervención en tres puntos del edificio del Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo (balastrada del frontis, cajón de escala a la azotea y pasillos de conexión con las salas de exhibición).

Las fotografías corresponden a la instalación en el cajón de escala (XIV estaciones del *via crucis*: cuadro de moldura lacada con lámpara y texto serigrafiado; repisa con vaso de agua; números romanos de bronce).

NUEVAS VOCES, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo Uruguay (colección del museo).

p. 9, fot.: *Oscar Bonilla*, Montevideo.

EL PADRE DE LA PATRIA, 1994

Instalación (XIV estaciones del *via crucis* con los 14 versos del Soneto XXVI de Garcilaso de la Vega [Echado está por tierra el fundamento], en tipografía autoadhesiva; serigrafía sobre placa acrílica;

repisa con pájaro embalsamado, pedestal trípode con foco halógeno y números romanos de bronce). Medidas variables.

V BIENAL DE LA HABANA, Castillo de los Tres Santos Reyes del Morro, La Habana Cuba.

p. 12, fot.: A, B, C. *Gonzalo Díaz*.

FÁBULAS AMORALES DE LA PROVINCIA, 1995

Exposición de Gonzalo Díaz en el Museo de Arte Moderno de Chiloé, consistente en una instalación en sala y una intervención del camino de acceso al museo. (La instalación en sala tuvo una segunda versión exhibida en 1996, en la 23ª Bienal de Sao Paulo).

Las fotografías corresponden a la intervención del camino (XIV estaciones del *via crucis*: plantación de dos hileras de siete árboles cada una, monolito de cemento con números romanos de bronce; obras de regadío y pavimentación del camino, inconclusas).

Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro Chile.

p. 7, fot.: D, E, F. *Nury González*.

LA TIERRA PROMETIDA, 1997**THE PROMISED LAND**

Instalación (XIV estaciones del *via crucis*: 14 nombres de figuras retóricas en neón; repisa con objeto enigmático; números romanos de bronce con autoiluminación por foco halógeno). Medidas variables.

INSITE97, San Diego CA.-Tijuana. Subterráneo del Children's Museum, San Diego California.

p. 12, fot.: D, E. *Paul Rivera*, San Diego CA.

QUADRIVIUM / Ad usum Delphini, 1998

Instalación de gabinete (XIV estaciones del *via crucis*: repisa curva con marina [óleo sobre tabla], túnel de tren [yeso pintado al óleo] y barquito de hojalata; números romanos de bronce [numeración antihorario de las estaciones]; pedestal trípode con proyectora [proyección de 14 nombres de figuras retóricas] y lámpara de brazo articulado) con modificación del acceso a la sala -rajo de 40 cm. de ancho. Medidas variables.

Galería Gabriela Mistral, Santiago Chile.

pp.: 5, 11, 15, 17, 20, 21, 22, 23 y 25.

fot.: *Jorge Brantmayer* Santiago.



Gonzalo Díaz, 1947. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Entre sus exposiciones individuales en Chile destacan: En 1997, *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, Museo Nacional de Bellas Artes. En 1995, *Fábulas Amorales de la Provincia*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro. En 1991, *La Declinación de los Planos*. En 1989, *Lonquén 10 Años*; en 1988, *Banco/Marco de Prueba*. En 1985, *El Kilómetro 104*. En 1984, *¿Qué Hacer?*. En 1982, *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*.

De sus exposiciones en el extranjero destacan: En 1999, Landesgalerie, Linz, Austria. En 1998, *Terra Incógnita*, CCB, Río de Janeiro, Brasil y *VII Símbolos de los Tiempos*, Galería Carl Davis, Ottawa, Canadá. En 1997, *InSite97*, San Diego, California - Tijuana, México y *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre, Brasil. En 1996, *Artistas Latinoamericanos*, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; *Los Límites de la Fotografía*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile; Fundación Banco Patricios, Buenos Aires; *23ª Bienal de Sao Paulo*, sección Universalis y *Container96/Art Across Ocean*, Copenhague, Dinamarca. En 1995, *Intervenciones en el Espacio*, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. En 1994, *V Bienal de La Habana*, sala especial. En 1993, *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, Canadá; *Second Type International*, Newcastle, Inglaterra; *Nuevas Voces*, Museo J.M. Blanes, Montevideo, Uruguay. En 1992, *EntreTropicos*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas; *Latin American Artist of the Twentieth Century*, MoMA, Nueva York; en 1991, *IV Bienal de la Habana*.

Ha obtenido la beca J. S. Guggenheim, la beca del Gobierno Italiano y en tres oportunidades ha sido beneficiado por el concurso FONART.

Actualmente es Profesor Titular de la Universidad de Chile. Imparte clases, en forma exclusiva, en el Pregrado y en el Magister de Artes Visuales de la Facultad de Artes de dicha casa de estudios.

El autor agradece a las siguientes personas, quienes –con su atenta colaboración– hicieron posible la realización de este proyecto: Pablo Oyarzún, textos. Jorge Brantmayer, fotografía. Elisa Aguirre, modelado del túnel de tren. Luis Montes, molde y vaciado de 14 copias en yeso del túnel de tren. Mauricio Bravo, manufactura de 14 barquitos de hojalata. Dr. Juan Carlos Letelier y Dr. Jorge Mpodozis, de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, por su inapreciable introducción a la óptica de los proyectores. Cedric Jenkins y Giacomo Castello de Mecánica Lab Assistance, diseño y construcción de 14 sistemas de proyección. Enrique Matthey, pintura de 14 marinas con desplazamiento de la línea de horizonte. Verónica Toro y Loreto Ledezma, asistencia de taller. Bernardo Oyarzún, montaje. Felipe Aguilá, Joaquín Valtivieso, Alejandra Filippini y Asunción Díaz, asistentes de montaje. Por último, a Luisa Ulibarri, por distinguirme con su invitación a producir una obra para la Galería Gabriela Mistral.

XIV | XIX

EXTENUACION: En cuanto a las modificaciones que estas operaciones inducen en la propia forma que las enmarca, el juego con las escalas nos permite apreciar algo de eso que he denominado el régimen de la alusión, la suscitación de efectos de sentido en virtud de las relaciones meramente tangenciales y siempre oblicuas de los "motivos" en el contexto incierto de su escenificación

El catálogo **QUADRIVIUM / Ad usum Delphini** se terminó de imprimir el día 1º de noviembre de 1998 en los talleres de Andros Ltda., en calle Santa Elena 1955, en Santiago de Chile. De esta edición se tiraron 1000 ejemplares, en papel couché brillante de 170 grs. en su interior y de 280 grs. para la tapa.



SANTIAGO DE CHILE

ISBN 956-288-075-3



9 789562 880756

QUADRIVIUM

Ad usum Delphini

GONZALO DÍAZ

Galería Gabriela Mistral
Departamento de Programas Culturales
División de Cultura - Ministerio de Educación