

Gonzalo Díaz
pintor



Notas al margen de una exposición	4
Side Notes to an Exhibition	10
Amalia Cross	
Tríptico de Los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno	16
Los hijos de la dicha	26
Historia Sentimental de la Pintura Chilena	34
La primera comunión	44
Sobre el artista	48
Sobre la curadora	56
Créditos	59

La vuelta a lo placentero

Cuando pienso en Gonzalo Díaz lo primero que viene a mi cabeza son imágenes de sus instalaciones incandescentes en grandes espacios y sus objetos ensamblados como si estuviesen soldados a fuego a modo de emblemas del arte contemporáneo. En mi imaginación Gonzalo Díaz es el MacGyver del arte chileno, capaz de resolverlo todo con un clip y un trozo de cinta adhesiva. Las luces de neón, las palabras, las herramientas, los alzaprimas y brazos mecánicos han sido el sello de su obra desde la década del ochenta: cuando dejó la pintura por el concepto, el soporte por el contexto y el pincel por la urgencia.

Sin embargo, después de cuarenta años, nos sorprende al señalar en una entrevista su deseo de volver a pintar y retorna a la pintura como hijo pródigo, como quien vuelve a su casa de infancia, al inicio de todo, a saldar cuentas o cerrar ciclos. Este retorno a la pintura es una *vuelta a lo placentero* y una oportunidad, también, para volver a ver un conjunto de obras realizadas en un período determinante de su trayectoria como artista, porque para él “la pintura es la lengua madre” y “un viaje secreto”¹ y esta exposición, un homenaje a *Gonzalo Díaz pintor*.

La lección de pintura

Su formación como pintor comenzó antes de ingresar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile cuando tomó clases con Aldo Couve en 1964. Una vez dentro asistió al taller de Augusto Eguíluz. Cuando Eguíluz muere, Couve asume la cátedra de pintura y Díaz el cargo de ayudante. Y cuando Couve renuncia a la pintura por la literatura, es él quien continúa con su enseñanza, desde 1975 hasta el día de hoy. De Couve me gusta pensar que adquirió una consciencia temprana sobre la economía de medios. Algo parecido a lo que aprendió el joven pintor Augusto en *La lección de pintura*, su novela corta de 1979. Allí el protagonista utiliza, en vez de óleos, betún de zapatos para la carnación y pasta de dientes para el blanco de zinc.

¹ Gonzalo Díaz, *Turungo. Diálogo & Archivo*. Santiago: Il Posto y Metales pesados, 2023, 50.

La regla del tres

En la religión católica el tres es el número de la santísima trinidad. En el amor la figura del triángulo amoroso. En navegación el trazado del lugar donde desaparecen barcos. En matemáticas, para despejar una incógnita, se necesitan tres valores. En Gonzalo Díaz son tres los principios que articulan su pintura. En 1980, acompañando la exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes de su gran tríptico titulado *Los hijos de la dicha o introducción del paisaje chileno*, el artista publicó un texto escrito por él, pero firmado por El Entusiasta. En este documento se define una tríada de conceptos: “color de crisis” con el que pretende manipular y afectar la experiencia del espectador, “la plomada y el nivel” que determina el formato rectangular y cartesiano de sus obras y el efecto “vidrio” para referir a las superficies lisas e impecables de una reproducción hecha a mano, pero sin huellas ni rastros de “la factura pictórica”². A esto hay que sumar la producción en series y la tendencia a fragmentar sus obras en partes, casi siempre en tres.

El síndrome de Stendhal

Gonzalo Díaz llegó a Florencia en el invierno de 1981. Una vez instalado en su casa-taller, abrió la maleta y extrajo de su interior una serie de imágenes que lo acompañarían, pegadas al muro con chinchas, durante todo ese año. Eran unas páginas de la revista *Hoy* con las fotografías de los Hornos de Lonquén donde descubrieron, en 1978, restos de detenidos desaparecidos por la dictadura cívico-militar y la imagen de una mujer impresa sobre el color amarillo cromo de un envase de detergente en polvo marca Klenzo.

En Florencia pintó siguiendo los principios que guiaban sus obras anteriores y sometiendo a las figuras a una deformación visceral: con sombras densas, colores alarmantes, rasguños de lápices, cinta de enmascarar y brillos de esmalte. Pero en Florencia también tuvo lugar la aparición de la chica Klenzo como imagen

devocional que Díaz convertirá en la santa patrona de la pintura chilena³.

Desde que el escritor francés Stendhal viajó a Florencia en 1817, la ciudad se convirtió en una experiencia estética similar a una revelación mística a través del arte. El visitante, al recorrer sus calles, iglesias y museos, se abruma por la abundancia, se intoxica de belleza, se aturde, siente fuertes palpitaciones en el corazón, vértigo en los pies y sudor en las manos producto de “los sentimientos apasionados” que despiertan en él “las bellas artes”. Sensaciones similares al enamoramiento que, en el caso de Díaz, toma la forma de una imagen-mujer: una rubia de ojos azules, con vestido ajustado, escote a la vista, delantal blanco, cofia, collar de perlas, labios carmín y sonrisa coqueta. Esta fascinación dará pie a una *Historia Sentimental* o romance protagonizado por el pintor y su chica pop. Una atracción que emerge porque es ella la que más sabe de manchas y de trabajar sobre las superficies lisas dejándolas limpias y brillantes, tal como le gustaba a Díaz.

De vuelta a Chile, el artista trajo en su maleta las páginas de la revista *Hoy*, el envase de Klenzo con la imagen de la Madona, algunas obras nuevas, varios tarros de spray para pintar y con él retornó la pintura a la escena local.

En el corazón de la pintura chilena

El 17 de julio de 1982 se inauguró la muestra *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* de Gonzalo Díaz en Galería Sur. Aquí la imagen de la Madona Klenzo fue reproducida cientos de veces a mano alzada o en plantillas, pintada o bordada, sobre tela o papel de algodón. En una sala había una *Cinta sin fin*, en la otra una serie de 22 láminas numeradas. Y entre medio de otros objetos y símbolos con luces de neón, colgaban cuatro paños de tela con la silueta de la chica Klenzo, intervenidos con textos de timbres y bordados con la ayuda de la artista Nury González. Estas obras colgadas

² Gonzalo Díaz, *Tríptico de los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno*. Santiago: autoedición, 1980. Archivo Il Posto.

³ Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile*. Santiago: Arcis y Cuarto propio, 2007, 156-184.

de los marcos de las puertas –como ropa tendida– me recuerdan al delantal de aseo de la dueña de casa, muchas veces “pañó de lágrimas” o paño de sacudir que Díaz usa como paño para limpiar sus pinceles y dejar manchas. Muchas manchas. Manchas que recomponen la pintura chilena, ahora, como una historia que gira en torno a la Madona con el propósito de elevar un icono popular al corazón “del corazón de la Pintura Chilena”⁴.

La otra Madona

Según confesó públicamente el propio artista, esa mujer rubia de aspecto europeo representaba, también, a la crítica de arte Nelly Richard, cuya belleza era capaz de parar el tránsito⁵. Richard dedicó el número 4 de *La Separata*, revista cultural que dirigía en ese momento, a la exposición de Gonzalo Díaz. En su texto titulado “Reivindicación de la sentimentalidad como discurso” reconoce en Díaz una “revitalización” crítica de la pintura que sería lo opuesto a lo que, un par de años después, denominará “la vuelta a lo placentero” por parte de artistas-pintores despolitizados⁶. En sus palabras, “contra la autorepresión del disfrute estético que impuso la sobredeterminación de lo político en el arte de la anti-dictadura y contra la severidad de los requisitos analíticos de la avanzada, reaparecen el goce del color y la sensualidad de la imagen”⁷.

Antes de guardar el pincel

La pintura de Díaz está estructurada a partir del goce y la sensualidad. *La primera comunión* de 1985 es una gran pintura compuesta por tres paneles. A la izquierda, sobre instrucciones gráficas para hacer nudos, se lee la frase: “la primera comunión la sangre por las venas y la vida eterna en el Power Glide de mamá ese verano del 67”. Al centro un pájaro de colores nos hace sentir

como testigos incómodos. Y, a la derecha, sobre el fondo oscuro del Chevrolet de su madre, el recuerdo de su primera felación. Este cuadro fue pintado entre el 21 y el 26 de enero de 1985 y, dos días después, se exhibió en *Frotándonosla*, una muestra de Díaz y Jorge Tacla en Galería Visuala⁸.

La fidelidad del perro

Después de la felación se guarda el pincel y ese año de 1985 acaba con la exhibición de “Pintura por encargo” en la muestra *Fuera de serie* en Galería Sur. Se trata de su última obra antes de abandonar la pintura, una imagen que ironiza su oficio de pintor, aunque él ya no pinte. Para su realización, Díaz le pide a otro artista – un pintor de carteles de cine de apellido Solis– que lo retrate a partir de una fotografía. En su retrato Gonzalo Díaz posa como pintor: sentado frente a un atril pintando un cuadro de su primera época (*Laguna Estigia* de la serie *Paraíso perdido*, 1976). A su lado hay una mesa con materiales donde se apoya una muleta y sobre sus piernas un perro faldero. Tanto el pintor como el perro miran hacia afuera del cuadro conscientes de su representación y con los ojos cargados de sentimientos⁹. Lo que me interesa resaltar de esta obra es, precisamente, la figura del perro, utilizada a lo largo de la historia del arte como símbolo de fidelidad. En el caso de Gonzalo Díaz, quien sostiene al perro con la misma mano que sostiene el pincel, podría representar su lealtad a la pintura, a la que nunca abandonó.

4 Frase extraída de una obra de Gonzalo Díaz.

5 Gonzalo Díaz, en: Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile*. Santiago: Arcis y Cuarto propio, 2007, 159.

6 Nelly Richard, “Reivindicación de la sentimentalidad como discurso”, *La Separata*, n° 4, 1982, s/p.

7 Nelly Richard, “La vuelta a lo placentero” (1986), *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales pesados, 2014, 123.

8 Para un estudio más profundo sobre esta obra, ver: Justo Pastor Mellado, “Texto auxiliar para la lectura del cuadro sin título presentado por G. Díaz en Galería Visuala”, Documento mecanografiado, 1985. Archivo II Posto.

9 Sobre esta obra recomiendo leer: Adriana Valdés, “Gonzalo Díaz : pintura por encargo”, en *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996, 52-57.

The Return to Pleasure

When I think of Gonzalo Díaz, the first images that come to mind are his incandescent installations in large spaces and his assembled objects, seemingly welded together like emblems of contemporary art. In my imagination, Gonzalo Díaz is the MacGyver of Chilean art, capable of solving anything with a paperclip and a piece of adhesive tape. Neon lights, words, tools, props, and mechanical arms have been the hallmark of his work since the 1980s—when he abandoned painting for concept, support for context, and the brush for urgency.

However, after forty years, he surprises us by expressing in an interview his desire to return to painting. He returns to it like a prodigal son, like someone going back to their childhood home, to the beginning of everything, to settle accounts or close cycles. This return to painting is a return to pleasure and also an opportunity to revisit a set of works created during a crucial period in his artistic career. For him, “painting is the mother tongue” and “a secret journey”¹ and this exhibition is a tribute to Gonzalo Díaz, the painter.

The Painting Lesson

His training as a painter began before he entered the School of Fine Arts at the University of Chile, when he took classes with Adolfo Couve in 1964. Once enrolled, he attended the workshop of Augusto Eguíluz. When Eguíluz passed away, Couve took over the painting course with Díaz as assistant. And when Couve abandoned painting for literature, it is he who continues his teaching—from 1975 to the present day. I like to think that from Couve, he acquired an early awareness of the economy of means—something akin to what the young painter Augusto learns in *The Painting Lesson*, Couve’s 1979 novella. In the book, the protagonist uses shoe polish instead of oil paints for flesh tones and toothpaste for zinc white.

¹ Gonzalo Díaz, *Turungo. Diálogo & Archivo*. Santiago: Il Posto y Metales pesados, 2023, 50.

The Rule of Three

In Catholicism, three represents the Holy Trinity. In love, it is the figure of the love triangle. In navigation, it marks the location where ships disappear. In mathematics, solving for an unknown requires three values. For Gonzalo Díaz, three principles structure his painting. In 1980, alongside the exhibition of his large triptych *Los Hijos de la Dicha o Introducción al Paisaje Chileno* (“The Children of Bliss or Introduction to the Chilean Landscape”) at the National Museum of Fine Arts, the artist published a text written by him but signed by *The Enthusiast*. In this document, he defines a triad of concepts: *color of crisis*, intended to manipulate and affect the viewer’s experience; *the plumb line and level*, which determine the rectangular and Cartesian format of his works; and *the glass effect*, referring to the smooth, flawless surfaces of a handmade reproduction devoid of painterly traces². To this, one must add his tendency to produce works in series and to fragment them into parts—almost always three.

Stendhal Syndrome

Gonzalo Díaz arrived in Florence in the winter of 1981. Once settled in his home-studio, he opened his suitcase and took out a series of images that would accompany him, pinned to the wall with thumbtacks, throughout that year. Among them were pages from *Hoy* magazine featuring photographs of the Lonquén ovens, where in 1978 the remains of individuals disappeared by the civic and military dictatorship were discovered, along with the image of a woman printed on the chrome-yellow packaging of Klenzo brand powdered detergent.

In Florence, he painted following the principles that had guided his previous works, subjecting figures to visceral deformation: dense shadows, alarming colors, pencil scratches, masking tape, and enamel gloss. But Florence was also where the Klenzo girl emerged as

a devotional image, one that Díaz would turn into the patron saint of Chilean painting³.

Since the French writer Stendhal traveled to Florence, the city has become an aesthetic experience akin to a mystical revelation through art. As visitors wander its streets, churches, and museums, they are overwhelmed by abundance, intoxicated by beauty, dazed, feeling strong palpitations in the heart, dizziness in the feet, and sweat in the hands, all symptoms of the “passionate emotions” awakened by “the fine arts.” Sensations akin to infatuation, which, in Díaz’s case, took the form of a woman-image: a blonde with blue eyes, a tight dress, a visible neckline, a white apron, a maid’s cap, a pearl necklace, crimson lips, and a flirtatious smile.

This fascination gave rise to a sentimental story, a romance between the painter and his pop girl—an attraction sparked by the fact that she knew more than anyone about stains and working on smooth surfaces, leaving them clean and shiny, just the way Díaz liked.

Returning to Chile, the artist carried in his suitcase the *Hoy* magazine pages, the Klenzo package featuring the Madonna’s image, some new works, several cans of spray paint, and the official return of painting to the local scene.

At the Heart of Chilean Painting

On July 17, 1982, *Historia Sentimental de la Pintura Chile* (“Sentimental History of Chilean Painting”), an exhibition by Gonzalo Díaz, opened at Galería Sur. Here, the image of the Klenzo Madonna was reproduced hundreds of times—freehand or using stencils, painted or embroidered, on canvas or cotton paper. One room featured an *Endless Tape*, while another housed a series of 22 numbered prints. Among other objects and symbols illuminated by neon lights, four fabric panels hung with the silhouette of the Klenzo

² Gonzalo Díaz, *Tríptico de los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno*. Santiago: self-edition, 1980. Archivo Il Posto.

³ Gonzalo Díaz, *Tríptico de los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno*. Santiago: self-edition, 1980. Archivo Il Posto.

girl, intervened with stamped texts and embroidered with the help of artist Nury González. These pieces, suspended from door frames—like laundry hanging out to dry—remind me of a housewife’s cleaning apron, often a “tear cloth” or a dust rag, which Díaz used as a cloth to clean his brushes, leaving behind stains. Many stains. Stains that recompose Chilean painting, now as a history that revolves around the Madonna, with the purpose of elevating a popular icon to the heart of “the heart of Chilean Painting⁴.”

The Other Madonna

According to the artist himself, that European-looking blonde also represented art critic Nelly Richard, whose beauty was said to be capable of stopping traffic⁵. Richard dedicated issue #4 of *La Separata*, the cultural magazine she directed at the time, to Gonzalo Díaz’s exhibition. In her text titled *Reclaiming Sentimentality* as Discourse, she identified in Díaz a critical “revitalization” of painting—something opposed to what, a few years later, she would describe as “the return to pleasure” among depoliticized painter-artists⁶. In her words, “against the self-repression of aesthetic enjoyment imposed by the political overdetermination of anti-dictatorship art, and against the severity of the analytical requirements of *La avanzada*, the pleasure of color and the sensuality of the image reappear⁷.”

Before Putting the Brush Away

Díaz’s painting is structured around pleasure and sensuality. “*La Primera Comuni3n*” (“The First Communion”) (1985) is a large triptych. On the left panel, over graphic instructions for tying knots, the phrase can be read: “*the first communion, blood through the veins, and eternal life in Mom’s Power Glide that summer of*

‘67.” In the center, a brightly colored bird makes us feel like uneasy witnesses. And on the right, against the dark backdrop of his mother’s Chevrolet, the memory of his first fellatio. This painting was created between January 21 and 26, 1985, and just two days later, it was exhibited in *Rubbing It In*, a show by Díaz and Jorge Tacla at Galería Visuala⁸.

The Dog’s Loyalty

After the fellatio, the brush is put away, and 1985 ends with the exhibition of *Pintura por Encargo* (“Painting on Commission”)⁹ in the Out of Series show at Galería Sur. This was his last work before abandoning painting—a piece that ironizes his role as a painter, even though he no longer paints. For this work, Díaz commissioned another artist—a movie poster painter named Solis—to paint his portrait based on a photograph. In the portrait, Gonzalo Díaz poses as a painter: seated before an easel, painting a work from his early period (*Styx Lagoon* from the *Paradise Lost* series, 1976). Beside him, a table holds art materials and a crutch, while on his lap rests a small lapdog. Both the painter and the dog gaze outward, aware of their representation, their eyes heavy with sentiment. What stands out in this work is precisely the figure of the dog, historically used in art as a symbol of fidelity. In Díaz’s case, as he holds the dog with the same hand that holds the brush, it could represent his loyalty to painting—one he never truly abandoned.

4 Phrase extracted from a work by Gonzalo Díaz.

5 Gonzalo Díaz, in: *Federico Galende*, Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile. Santiago: Arcis y Cuarto propio, 2007, 159.

6 Nelly Richard, “Reivindicación de la sentimentalidad como discurso”, *La Separata*, n° 4, 1982, s/p.

7 Nelly Richard, “la vuelta a lo placentero” (1986), *Márgenes e instituciones*. Arte en Chile desde 1973. Santiago: Metales pesados, 2014, 123.

8 For a deeper study of this work, see: Justo Pastor Mellado, “Texto auxiliar para la lectura del cuadro sin título presentado por G. Díaz en Galería Visuala”, Typed document, 1985. Archivo Il Posto.

9 I recommend reading about this work: Adriana Valdés, “Gonzalo Díaz : pintura por encargo”, in *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996, 52-57.

TRIPTICO DE LOS HIJOS DE LA DICHA O INTRODUCCION AL PAISAJE CHILENO.

Del Nombre:

Con este título se nomina la representación global de la obra, juntando en esos conceptos-imágenes, las tres figuraciones, que consideradas *literalmente*, son en cierto modo demasiado autónomas. (Cada panel del tríptico tiene además un título propio: A: "Cortina de Humo (Ella) para filosofar con el martillo"; B: "Muletillas para la danza (Ellos)"; C: "Aspectos ocultos (El) de la Ronda Nocturna".)

Como imagen mental, *Los Hijos de la Dicha*, denota por un lado algo mítico, original, grandioso, de por sí elocuente, pero por otro lado nos evoca algo semejante a la estupidez humorística. Los seres que se nombran con esta imagen — *Hijos de la Dicha* — son seres representativos, típicos, cualquiera sea la situación en que se encuentren; ya sea lo inesperado de la dejadez ambigua con que la figura sentada en una silla de balneario muestra su vacuidad (panel de la izquierda) o la situación yuxtapuesta y al mismo tiempo contraria de aquella otra figura del extremo opuesto, figura decapitada (promiscuidad psicológica), descarnada, ensangrentada y atrapada en un espacio momentáneo, irrespirable y caótico, por completo contrario al desenvolvimiento de la vida (panel de la derecha). A un lado (izquierda) la estupidez rosada con verde de la desidia; al otro extremo (derecha), el resultado mortal-azul verdoso — y sanguinario — negro — de la manipulación indebida de las fuerzas vitales. Al medio (centro) la referencia a la historia del arte, que materializa en la imagen nuestra incapacidad de reverenciar lo sublime, imagen a la cual concurren puros elementos de crisis, (la facturación) de desmitificación, (las interferencias culturales a la "maravillosa concepción del espacio del barroco" zip.) al mismo tiempo que esta referencia relega a la categoría de telón de fondo y escenario de circo, el espacio y el tiempo de una gesta heroica. (Pierre Paul Rubens — *L'enlèvement des filles de Leucippe* — Pinacothèque de Munich). Rubens, (centro) sacado con pinzas de la *historia del arte* que transcurre en un libro de reproducciones, como "el más inteligente de los pintores del barroco y probablemente de todos los tiempos" zip. Por otro lado esta referencia a la historia del arte es también ambigua: junto a lo anterior, su funcionalidad en el tríptico es amarrar como *media-tinta*, la luz estridente de la desidia (panel de la izquierda) con las *sombras* del accidente del mecanismo contemporáneo.

Aparte de esto, es importante indicar que en esta obra, la factura (crisis) interfiere directamente el *tema*, modificándolo hasta sublimarlo de sus connotaciones puramente exteriores: una mujer sentada en una silla de balneario o un hombre accidentado en la autopista. Refiriéndose siempre al tema, ésta manera de facturar en la crisis, resalta la irreverencia hacia la forma (es decir, la manera de *rellenar* la forma como si fuera un odioso saco de papas). Sin embargo, la manera en que estas figuras están pintadas no es siempre pintoresca ("malerisch"), ya que continuamente ese *desborde* fue controlado en los límites. Con esto, la tela se organiza en toda la extensión de su formato de manera estructural, aunque los golpes del color velen en sectores esa armazón más o menos oculta. (Emoción y *plan emocional*).

Lo del *Paisaje Chileno*, es un mal intencionado eufemismo para nominar de manera más directa las connotaciones psicológicas del tema. No importando la

obviedad del asunto, ya que se trata de meras alegorías, la imagen atrapa el actual estado de lo que podemos llamar la verdadera nacionalidad.

El asomo ambiguo de un velado erotismo no es asunto puramente subjetivo. Puede inmiscuirse también en la manera de ser de una nación. La preferencia por el término *Paisaje Chileno* en vez de *Verdadera Nacionalidad* se debe más que nada al mayor alcance del primero.

Del Color:

El color, a través de lo cual propiamente una pintura se decide, tiene en esta obra una función además adyacente. Sea por la intensificación, en cierto modo artificial, o por la matización y modulación, realizada *para no ser vista*, el color fue usado sin excepción, fuera de la sensibilidad, fuera del juicio, de un modo que puede ser llamado *Color de Crisis*. Este *Color de Crisis* (como elemento no cultural) posibilita en el espectador un primer desequilibrio anímico, que lo obliga a meramente *padece* la obra. La *digestión* de un color o una combinación cromática en la *estridencia*, será necesariamente más lenta, retardataria, lo que al final hace más nítida su experiencia. (Manipulación de la intimidad ajena). Este *Color de Crisis* no es primeramente estímulo para la emoción sino para la conciencia; esta traslación de los efectos cromáticos a un *lugar* que no le es propio, se hace posible por la estridencia intencionada.

Existe también cierta estructura cromática en el tríptico. Cada panel se parcializa en uno de los tres colores primarios, (rojo, azul y amarillo) lo que obviamente se muestra, aunque en otro orden, en las zonas superiores de cada formato. Esto último constituye, idealmente, una especie de *título cromático* para cada panel.

Del Formato:

Implica los conceptos de soporte, proporción y dimensión. Con relación al primero, es básico, que para posibilitar la generación de una imagen de proposición, se tenga conciencia que la elección de un plano bidimensional (tela de lino preparada) como soporte, forma parte de lo que se llama *economía de medios*, ya que ese plano bidimensional es la primera (fundamental) y más limpia concreción de leyes naturales, no culturales, como son la plomada y el nivel, y en esa concreción objetiva, lo más *económico* es lo rectangular, por que en ello coinciden forma y estructura. En cuanto a la dimensión, (la proporción es meramente subjetiva) el gran tamaño importa por variadas razones; la más relevante en este caso es que a partir de una dimensión así, (200 x 182 cm.) se hace posible el ajuste entre las formas y el gesto (impulsión - viseras - *subjetivismo objetivo*).

Del Vidrio:

Su función no es por de pronto técnica, sino la de ser una *veladura física* y al mismo tiempo inocua (incolora, *inodora e insípida*) para la imagen. El efecto es retardar la percepción de lo *pintoresco* de la factura, *pasando en limpio* y dejando como *buen reproducción* lo pintado.

El Entusiasta.

*Tríptico de Los hijos de la dicha
o introducción al paisaje chileno*
1980
Papel
27 x 43 cm
Colección Documental
II Posto Documentos

Transcripción *Tríptico de Los hijos de la dicha*
o *introducción al paisaje chileno*.

6° CONCURSO COLOCADORA NACIONAL DE VALORES
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES /
OCTUBRE-NOVIEMBRE / 1980 / SANTIAGO-CHILE

TRÍPTICO DE LOS HIJOS DE LA DICHA O INTRODUCCIÓN AL
PAISAJE CHILENO.

Del Nombre:

Con este título se nomina la representación global de la obra, juntando en esos conceptos-imágenes, las tres figuraciones, que consideradas *literalmente*, son en cierto modo demasiado autónomas. (Cada panel del tríptico tiene además un título propio: A: “Cortina de Humo (Ella) para filosofar con el martillo”; B: “Muletilas para la danza (Ellos)”;

C: “Aspectos ocultos (El) de la Ronda Nocturna”.)

Como imagen mental, *Los Hijos de la Dicha*, denota por un lado algo mítico, original, grandioso, de por sí elocuente, pero por otro lado nos evoca algo semejante a la estupidez humorística. Los seres que se nombran con esta imagen – *Hijos de la Dicha* – son seres representativos, típicos, cualquiera sea la situación en que se encuentren; ya sea lo inesperado de la dejadez ambigua con que la figura sentada en una silla de balneario muestra su vacuidad (panel de la izquierda) o la *situación* yuxtapuesta y al mismo tiempo contraria de aquella otra figura del extremo opuesto, figura decapitada (promiscuidad psicológica), descarnada, ensangrentada y atrapada en un espacio momentáneo, irrespirable y caótico, por completo contrario al desenvolvimiento de la vida (panel de la derecha). A un lado (izquierda) la estupidez rosada con verde de la desidia; al otro extremo (derecha), el resultado mortal-azul verdoso– y sanguinario –negro– de la manipulación indebida de las fuerzas vitales. Al medio (centro) la referencia a la historia del arte, que materializa en la imagen nuestra incapacidad de reverenciar lo sublime, imagen a la cual concurren puros elementos de crisis, (la facturación) de desmitificación, (las interferencias culturales a la “maravillosa concepción del espacio del barroco” zip.) al mismo tiempo que esta referencia relega a la categoría de telón de fondo y escenario de circo, el espacio y el tiempo de una gesta heroica. (Pierre Paul Rubens –L’*enlèvement des filles de Leucippe*– Pinacothèque de Munich). Rubens, (centro) sacado con pinzas de la historia del arte que transcurre en un libro de reproducciones, como “el más inteligente de los pintores del barroco y probablemente de todos los tiempos” zip. Por otro lado esta referencia a la historia del arte es también ambigua: junto a lo anterior, su funcionalidad en el tríptico es amarrar como *media-tinta*, la luz estridente de la desidia (panel de la izquierda) con las *sombras* del accidente del mecanismo contemporáneo. Aparte de esto, es importante indicar que en esta obra,

la factura (crisis) interfiere directamente el *tema*, modificándolo hasta sublimarlo de sus connotaciones puramente exteriores: una mujer sentada en una silla de balneario o un hombre accidentado en la autopista. Refiriéndose siempre al tema, ésta manera de facturar en la crisis, resalta la irreverencia hacia la forma (es decir, la manera de *rellenar* la forma como si fuera un odioso saco de papas). Sin embargo, la manera en que estas figuras están pintadas no es siempre pinturesca (“malerisch”), ya que continuamente ese *desborde* fue controlado en los límites. Con esto, la tela se organiza en toda la extensión de su formato de manera estructural, aunque los golpes del color velen en sectores esa armazón más o menos oculta. (Emoción y *plan emocional*).

Lo del *Paisaje Chileno*, es un mal intencionado eufemismo para nominar de manera más directa las connotaciones psicológicas del tema. No importando la obviedad del asunto, ya que se trata de meras alegorías, la imagen atrapa el actual estado de lo que podemos llamar la verdadera nacionalidad.

El asomo ambiguo de un velado erotismo no es asunto puramente subjetivo. Puede inmiscuirse también en la manera de ser de una nación. La preferencia por el término *Paisaje Chileno* en vez de *Verdadera Nacionalidad* se debe más que nada al mayor alcance del primero.

Del Color:

El color, a través de lo cual propiamente una pintura se decide, tiene en esta obra una función además adyacente. Sea por la intensificación, en cierto modo artificial, o por la matización y modulación, realizada *para no ser vista*, el color fue usado sin excepción, fuera de la sensibilidad, fuera del juicio, de un modo que puede ser llamado *Color de Crisis*. Este *Color de Crisis* (como elemento no cultural) posibilita en el espectador un primer desequilibrio anímico, que lo obliga a meramente *padecer* la obra. La *digestión* de un color o una combinación cromática *en la estridencia*, será necesariamente más lenta, retardataria, lo que al final hace más nítida su experiencia. (Manipulación de la intimidad ajena). Este *Color de Crisis* no es primeramente estímulo para la emoción sino para la conciencia; esta traslación de los efectos cromáticos a un *lugar* que no le es propio, se hace posible por la estridencia intencionada.

Existe también cierta estructura cromática en el tríptico. Cada panel se parcializa en uno de los tres colores primarios, (rojo, azul y amarillo) lo que obviamente se muestra, aunque en otro orden, en las zonas superiores de cada formato. Esto último constituye, idealmente, una especie de *título cromático* para cada panel.

Del Formato:

Implica los conceptos de soporte, proporción y dimensión. Con relación al primero, es básico, que para posibilitar la generación de una imagen de proposición, se tenga conciencia que la elección de un plano bidimensional (tela de lino preparada) como soporte, forma parte de lo que se llama *economía de medios*, ya que ese plano bidimensional es la primera (fundamental) y más limpia concreción de leyes naturales, no culturales, como son la plomada y el nivel, y en esa concreción objetiva, lo más *económico* es lo rectangular, por que en ello coinciden forma y estructura. En cuanto a la dimensión, (la proporción es meramente subjetiva) el gran tamaño importa por variadas razones; la más relevante en este caso es que a partir de una dimensión así, (200 x 182 cm.) se hace posible el ajuste entre las formas y el gesto (impulsión - vísceras - *subjetivismo objetivo*.)

Del Vidrio:

Su función no es por de pronto técnica, sino la de ser una *veladura física* y al mismo tiempo inocua (incolora, *inodora e insípida*) para la imagen. El efecto es retardar la percepción de lo *pinturesco* de la factura, *pasando en limpio* y dejando como *buena reproducción* lo pintado.

El Entusiasta.

TRIPTIQUE OF “LOS HIJOS DE LA DICHA O INTRODUCCIÓN AL PAISAJE CHILENO”.

Of the Name:

With this title the global representation of the work is nominated, joining in these concepts-images, the three figurations, that considered *literally*, are in a certain way too autonomous. (Each panel of the triptych also has its own title: A: “Curtain of Smoke (She) to philosophize with the hammer”; B: “Muletilas for the dance (They)”; C: “Hidden aspects (He) of the Nocturnal Round”).

As a mental image, *Los Hijos de la Dicha*, denotes on the one hand something mythical, original, grandiose, eloquent in itself, but on the other hand it evokes something similar to humorous stupidity. The beings named with this image - *Hijos de la Dicha* - are representative, typical beings, whatever the situation in which they find themselves; Whether it is the unexpectedness of the ambiguous laziness with which the figure seated on a spa chair shows its emptiness (left panel) or the juxtaposed *situation* and at the same time contrary situation of that other figure at the opposite extreme, a decapitated figure (psychological promiscuity), stark, bloody and trapped in a momentary, unbreathable and chaotic space, completely contrary to the unfolding of life (right panel). On one side (left) the pink-green stupidity of idleness; on the other side (right), the deadly-greenish-blue and bloodthirsty-black result of the improper manipulation of vital forces. In the middle (center) the reference to the history of art, which materializes in the image our incapacity to revere the sublime, an image to which pure elements of crisis, (the billing) of demystification, (the cultural interferences to the “marvelous conception of the space of the baroque” zip.) at the same time that this reference relegates to the category of backdrop and circus stage, the space and the time of a heroic deed (Pierre Paul Rubens -L'enlèvement des filles de Leucippe- Pinacothèque de Munich). Rubens, (center) taken with tweezers of the history of the art that passes in a book of reproductions, as “the most intelligent of the painters of the baroque and probably of all the times” zip. On the other hand this reference to the history of art is also ambiguous: along with the above, its functionality in the triptych is to tie as *half-ink*, the strident light of idleness (left panel) with the *shadows* of the accident of the contemporary mechanism. Apart from this, it is important to point out that in this work, the invoice (crisis) directly interferes with the *theme*, modifying it to the point

of sublimating it from its purely external connotations: a woman sitting on a spa chair or a man in an accident on the freeway. Always referring to the subject, this way of billing in the crisis, highlights the irreverence towards the form (that is, the way of *filling* the form as if it were an odious sack of potatoes). However, the way in which these figures are painted is not always painterly ("malerisch"), as this *overflow* was continuously controlled at the limits. In this way, the canvas is organized structurally throughout its format, even if the strokes of color veil this more or less hidden framework in sections. (Emotion and *emotional plan*).

The *Chilean Landscape* is an ill-intentioned euphemism for a more direct nomination of the psychological connotations of the subject. Regardless of the obviousness of the subject, since it is a matter of mere allegories, the image captures the current state of what we can call true nationality.

The ambiguous hint of a veiled eroticism is not a purely subjective matter. It can also intrude on a nation's way of being. The preference for the term *Paisaje Chileno* (Chilean Landscape) rather than *Verdadera Nacionalidad* (True Nationality) is due more than anything else to the greater scope of the former.

Color:

Color, through which a painting is properly decided, has in this work a function that is also adjacent to it. Whether by intensification, in a certain way artificial, or by shading and modulation, carried out in order *not to be seen*, color was used without exception, outside of sensibility, outside of judgment, in a way that can be called *Color of Crisis*. This *Color of Crisis* (as a non-cultural element) makes possible in the spectator a first psychic imbalance, which forces him to merely *suffer* the work. The *digestion* of a color or a chromatic combination *in the stridency*, will necessarily be slower, retarding, which in the end makes his experience sharper (Manipulation of the intimacy of others). This *Color of Crisis* is not primarily a stimulus for the emotion but for the conscience; this translation of the chromatic effects to a *place* that is not its own, is made possible by the intentional stridency.

There is also a certain chromatic structure in the triptych. Each panel is partialized in one of the three primary colors (red, blue and yellow), which is obviously shown, albeit in a different order, in the upper zones of each format. Ideally, the latter constitutes a sort of *chromatic title* for each panel.

Format:

It implies the concepts of support, proportion and dimension. In relation to the first one, it is basic, in order to make possible the generation of an image of proposal, to be aware that the choice of a bidimensional plane (prepared linen cloth) as support, is part of what is called *economy of means*, since that bidimensional plane is the first (fundamental) and cleanest concretion of natural laws, not cultural, such as plumb and level, and in that objective concretion, the most *economical* is the rectangular, because in it form and structure coincide. As for the size, (the proportion is merely subjective) the large size is important for several reasons; the most relevant in this case is that from such a size (200 x 182 cm.) the adjustment between forms and gesture becomes possible (impulsion - viscera - *objective subjectivism*).

Glass:

Its function is not technical, but to be a *physical glaze* and at the same time innocuous (colorless, *odorless and tasteless*) for the image. The effect is to slow down the perception of the *painterly* aspect of the invoice, *passing in clean* and leaving as a *good reproduction what is painted*.

El Entusiasta.



Los hijos de la dicha
1981
Papel, esmalte sintético, estencil,
cinta de enmascarar, grafito,
lápices de color, pastel graso
150 x 373 cm
Colección Il Posto





Los hijos de la dicha
1981
Papel, esmalte sintético,
esténcil, grafito, lápices de
color, pastel graso
200 x 180 cm
Colección Nury González



Historia Sentimental de la
 Pintura Chilena
 Lamina N°5
 1982
 Lapiz grafito y esmalte en
 papel de algodón
 110 x 77 cm
 Colección Nury González





Historia Sentimental de la
Pintura Chilena
Lamina N°15
 1982
 Lapiz grafito, esmalte y spray
 en papel de algodón
 110 x 77 cm
 Colección Il Posto





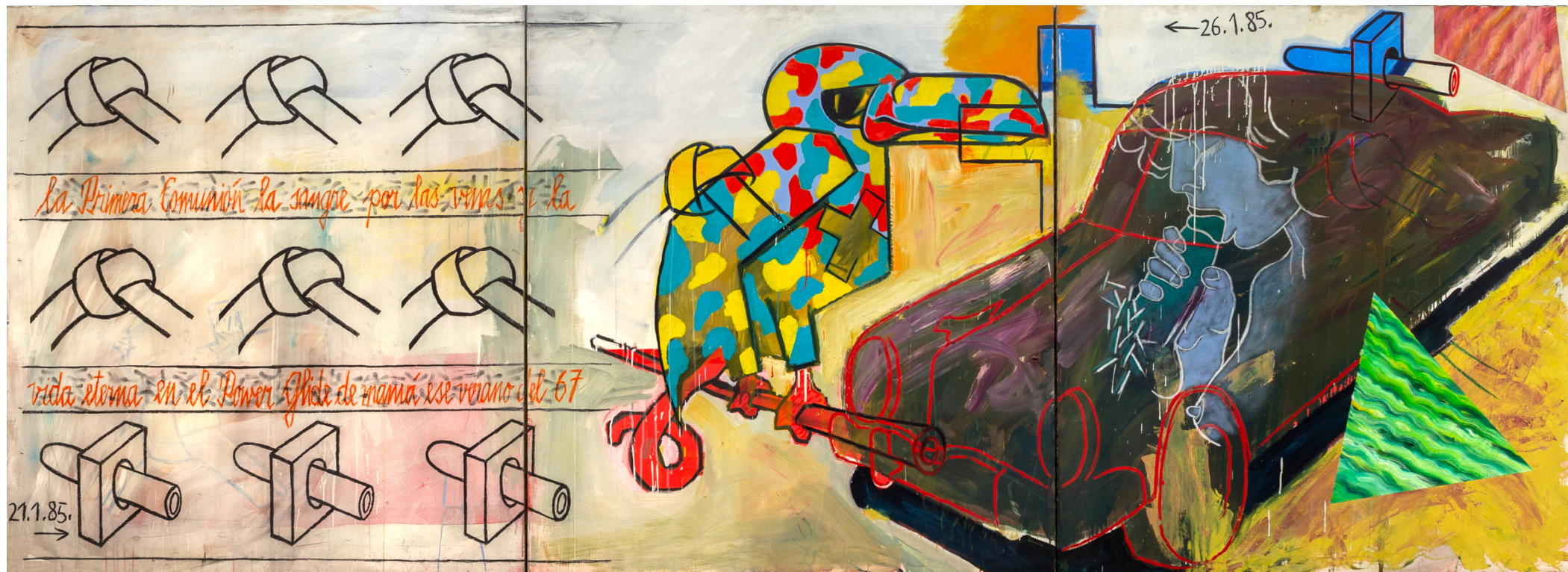
Sin título
Serie Historia Sentimental
de la Pintura Chilena
1982
Tela, hilo bordado, tinta
140 x 80 cm
Colección Il Posto



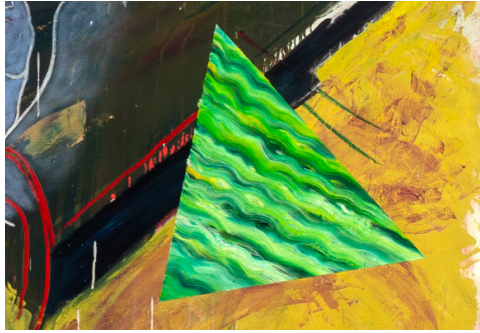
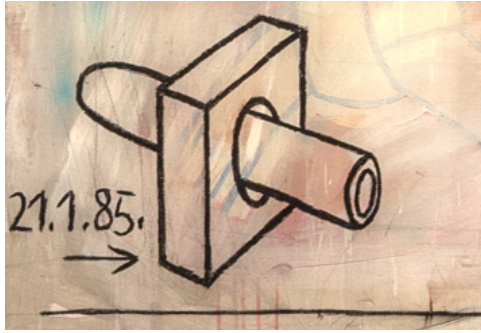
Sin título
 Serie *Historia Sentimental*
 de la Pintura Chilena
 1982
 Tela, hilo bordado, tinta
 140 x 80 cm
 Colección Il Posto



Sin título
 Serie *Historia Sentimental*
 de la Pintura Chilena
 1982
 Tela, hilo bordado, tinta
 140 x 80 cm
 Colección Il Posto



La primera comunión
1985
Óleo sobre tela
130 x 390 cm
Colección Il Posto



Gonzalo Díaz, artista visual.
Nació en 1947, en Santiago de Chile.

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1965 y 1969 donde obtuvo el grado de Licenciado en Arte con mención en pintura. Ese mismo año fue contratado por la universidad mediante concurso público para incorporarse como profesor ayudante, comenzando una destacada carrera docente, la cual ha sido un referente en la formación de nuevas generaciones de artistas y para el estudio de las artes visuales chilenas y latinoamericanas.

Luego de obtener el Primer Premio de la Colocadora Nacional de Valores, con su pintura *Los hijos de la dicha* (1979), tríptico de grandes dimensiones que hoy forma parte de la colección del MNBA, viaja a Florencia, donde permanece por un año gracias a dos becas, una otorgada por el gobierno italiano y otra de “Amigos del Arte”. Será en este país donde realiza los últimos enunciados pictóricos que darán paso, ya en Chile, a un proceso de fragmentación y serialidad pictórico-gráfico que se plasmará en la producción de *Historia sentimental de la pintura chilena* (1982), exhibida en Galería Sur gracias a una invitación de Nelly Richard. En esta obra Díaz utiliza diversas técnicas, materiales y procedimientos gráficos, como fotocopias, stencil y spray situando como elemento protagónico la icónica figura de la Klenzo.

La década de los ochenta estará marcada por los inicios de un trabajo de orden conceptual e instalatorio, vinculándose con artistas y teóricos de la llamada Escena de Avanzada. En esta época destacan sus obras *¿Qué hacer? – Chtó dielat?*, environment presentado en galería Sur el año 1984 y *Lonquén 10 años*, exhibida en galería Ojo de Buey, la cual incluyó también su

primera performance *Diré tu nombre*. Desde entonces, ha prevalecido el interés por la adecuación de los procedimientos artísticos con las dimensiones temáticas y referencias políticas de la obra, participando activamente en las discusiones sobre el uso de nuevos lenguajes artísticos y la crítica a los modos de representación visual.

Las instalaciones e intervenciones de Díaz, usualmente emplazadas en el contexto de emblemáticos edificios públicos de Chile y el extranjero, entremezclan con ironía, la reflexión sobre las técnicas de representación utilizadas en el arte y los temas histórico políticos y socioculturales de América Latina incidiendo en las relaciones problemáticas entre arte, poder e institucionalidad. En su obra utiliza una multiplicidad de técnicas y materiales y elementos del mundo publicitario, entre ellos, leyendas de neón que combina con imágenes, textos y objetos popularmente reconocibles que se dirigen a problematizar el propio lenguaje artístico, la historia del arte, el pasado histórico del país y la realidad social.

El diseño editorial es otra de las áreas que Díaz ha desarrollado en el tiempo, co-fundando la editorial Blanca Montaña, perteneciente al Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile y Ediciones de la Cortina de Humo, proyecto personal por medio del cual ha llevado a una dimensión gráfica sus obras y exposiciones *La declinación de los planos* (1991), *Unidos en la gloria y en la muerte* (1997), *El padre de la patria* (1994-1999), *Rúbrica* (2003) y *DATA* (2009), y co-ediciones de este sello con publicaciones de D21.

Ha participado en los más importantes eventos de arte contemporáneo a nivel nacional e internacional, exponiendo su obra de manera individual y colectiva

en destacadas instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo de Chile, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas, entre otros. Destaca también su participación en bienales como Sao Paulo, La Habana, Venecia, Curitiba, Sydney, Praga, Shanghai, Valencia, Busán, Trienal de Chile y documental de Kassel.

Ha sido beneficiado con nueve proyectos Fondart, y con las becas del gobierno italiano, Andes, Guggenheim, Artists Agency y Pollock-Krasner, entre otros reconocimientos que le han permitido financiar sus proyectos. Por su obra ha recibido numerosos premios, entre los que se destacan las distinciones Chile-Francia, Altazor, Municipal de Arte y el Premio Nacional de Arte, obtenido en 2003.

—Archivo Gonzalo Díaz
www.gonzalodiaz.cl

Gonzalo Díaz, Visual Artist
Born in 1947 in Santiago, Chile.

He studied at the School of Fine Arts at the University of Chile between 1965 and 1969, obtaining a Bachelor's degree in Art with a specialization in painting. That same year, he was hired by the university through a public competition to join as an assistant professor, beginning a distinguished teaching career. His work has been a key reference in training new generations of artists and in the study of Chilean and Latin American visual arts.

After winning the First Prize of the Colocadora Nacional de Valores with his painting *Los Hijos de la Dicha* (1979), a large-scale triptych that is now part of the Fine Arts Museum's collection, he traveled to Florence, where he stayed for a year thanks to two scholarships—one awarded by the Italian government and another from "Amigos del Arte." In Italy, he developed his last pictorial statements, which later, upon returning to Chile, led to a process of pictorial-graphic fragmentation and seriality. This culminated in the production of *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* (1982), exhibited at Galería Sur at the invitation of Nelly Richard. In this work, Díaz employed various techniques, materials, and graphic processes such as photocopies, stencils, and spray paint, prominently featuring the iconic figure of Klenzo.

The 1980s marked the beginning of his conceptual and installation-based work, connecting him with artists and theorists of the so-called *Escena de Avanzada*. Significant works from this period include *¿Qué Hacer? – Chtó Dielat?*, an installation presented at Galería Sur in 1984, and *Lonquén 10 años*, exhibited at Galería Ojo de Buey, which also included his first per-

formance, *Diré tu nombre*. Since then, his interest has remained in aligning artistic processes with thematic dimensions and political references, actively participating in discussions about the use of new artistic languages and critiques of visual representation.

Díaz's installations and interventions, often set in emblematic public buildings in Chile and abroad, blend irony with reflections on artistic representation techniques and Latin America's historical, political, and sociocultural themes. His work explores the problematic relationships between art, power, and institutional frameworks. He employs a wide range of techniques and materials, incorporating elements from the advertising world, such as neon signs, which he combines with images, texts, and recognizable objects to question artistic language, art history, the country's historical past, and social realities.

Editorial design is another field Díaz has developed over time. He co-founded Blanca Montaña, a publishing house linked to the Master's in Visual Arts program at the University of Chile, and Ediciones de la Cortina de Humo, a personal project through which he has given a graphic dimension to his works and exhibitions, including *La Declinación de los Planos* (1991), *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (1997), *El Padre de la Patria* (1994-1999), *Rúbrica* (2003), and *DATA* (2009), as well as co-editions with publications from D21.

He has participated in major contemporary art events both nationally and internationally, exhibiting individually and collectively at prestigious institutions such as the National Museum of Fine Arts and the Museum of Contemporary Art in Chile, the Museum of Modern Art in New York, the Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía in Madrid, the Palacio de Bellas Artes Museum in Mexico City, the National Museum of Fine Arts in Caracas, among others. He has also taken part in biennials such as São Paulo, Havana, Venice, Curitiba, Sydney, Prague, Shanghai, Valencia, Busan, the Chile Triennial, and documenta in Kassel.

He has been awarded nine Fondart projects and received scholarships from the Italian government, Andes, Guggenheim, Artists Agency, and Pollock-Krasner, among others, which have helped fund his projects. His work has earned him numerous awards, including the Chile-France Award, the Altazor Prize, the Municipal Art Award, and the National Art Prize, which he won in 2003.

—Gonzalo Díaz Archive
www.gonzalodiaz.cl

Amalia Cross (Viña del Mar, Chile, 1989) es historiadora del arte y curadora. Licenciada en Arte de la PUCV, magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y doctora en Historia de la PUC. Investiga, escribe y hace exposiciones sobre arte chileno.

Entre sus trabajos destacan el libro *Álvaro Guevara. La tela, el papel y el cuadrilátero* (Mundana Ediciones, 2019) y la exposición *Carlos Leppe. El día más hermoso* (Museo Nacional de Bellas Artes, 2024).

Desde el año 2026 es profesora del Instituto de Arte de la PUCV.

Amalia Cross (Viña del Mar, Chile, 1989) is an art historian and curator. She holds a Bachelor's degree in Art from PUCV, a Master's degree in Theory and History of Art from the University of Chile, and a PhD in History from PUC. She researches, writes and makes exhibitions of chilean art.

Among her works are the book "Álvaro Guevara. La tela, el papel y el cuadrilátero" (Mundana Ediciones, 2019) and the exhibition "Carlos Leppe. El día más hermoso" (Museo Nacional de Bellas Artes, 2024).

Since 2016 she has been a professor at the PUCV Institute of Art.

Artista

Gonzalo Díaz

Curaduría

Amalia Cross

**Corrección y traducción
de textos**

Josefina Lewin

Montaje

Sergio Parraguez

Equipo Il Posto**Director**

Carlo Solari

Directora Ejecutiva

Paula del Sol

Director de Arte

Sergio Parra

Director Il Posto**Documentos**

Antonio Echeverría

**Archivación,
Documentación y
Coordinación Académica**

Josefina Lewin

**Encargada de
comunicaciones y sala**

Carolina Urzúa

Edición publicada en 2025.

Esta publicación fue organizada por Il Posto para la exposición "Gonzalo Díaz pintor" (marzo 2025).

Diseño: Gracia González
Impreso por Ograma

Il Posto es un espacio de arte dedicado a la conservación, estudio y difusión del arte contemporáneo latinoamericano en Santiago de Chile. Creemos que el arte y las discusiones en torno a él impulsan el desarrollo de pensamiento crítico y abren nuevas perspectivas y reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. A través de exposiciones de artistas, investigaciones y contenidos producidos especialmente para estas, Il Posto promueve instancias colaborativas entre artistas, curadores, investigadores y coleccionistas de la región. Il Posto está conformado por la colección Solari del Sol que cuenta con un acervo de más de 350 piezas de arte chileno y latinoamericano producidas desde la década del 70 a la actualidad. Además, Il Posto cuenta con Il Posto Documentos, Centro de Investigación y Documentación que cuenta con una Biblioteca y un Archivo Documental abierto al público.

Il Posto is an art space dedicated to the conservation, study and dissemination of Latin American contemporary art in Santiago, Chile. We believe that art and the discussions around it promote the development of critical thinking and open new perspectives and reflections on our contemporaneity. Through exhibitions of artists, research and content produced especially for them, Il Posto promotes collaborative instances between artists, curators, researchers and collectors in the region. Il Posto is made up of the Solari del Sol collection, which has a collection of more than 350 pieces of Chilean and Latin American art produced from the 1970s to the present. In addition, Il Posto has Il Posto Documentos, a Research and Documentation Center with a Library and a Documentary Archive open to the public.

Il Posto está en Espoz 3150,
piso -1, Vitacura.

Il Posto Documentos está en
José Miguel de la Barra 480,
of.201, Santiago.

www.ilposto.cl

Il Posto agradece por su generosidad y dedicación a Nury González y Gonzalo Díaz.

Todos los derechos de imágenes reproducidas son propiedad del artista.



IL POSTO